



5 ÅR ETTER

En musikk sosiologisk undersøkelse
av unge og nyetablerte musikeres levekår
fem år etter fullført utdanning

MARIANNE BAUDOUIN LIE
TOR ANDERS BYE

Forfattet i samarbeid med:



SOSIOLOGISK POLIKLINIKK

Publisert av NTNU Institutt for musikk (2020) Trondheim

INNHOLDSFORTEGNELSE

Forord	5
Sammendrag	7
Summary	9
1. Innledende refleksjoner	11
1.1. Våre forskningsspørsmål.....	13
1.2. Entreprenørskapsutdanning for musikere ved NTNU.....	13
1.3. Kort om forskningsmetode og forskningsetiske vurderinger.....	14
1.4. Prosjektets gyldighet, pålitelighet, og generaliserbarhet.....	15
2. Entreprenørskapets rolle i musikkutdanning	17
2.1. Informantenes forhold til entreprenørskapsbegrepet.....	17
2.2. Informantenes erfaringer fra entreprenørskapssemnet.....	20
2.3. Informantenes erfaringer med eksamensoppgaven.....	23
2.4. Selvstendighet gjennom frihet på jazzlinja ved NTNU.....	25
2.5. Konformitet og musikalsk ensretting i det klassiske feltet.....	26
3. Musikerens levkår	29
3.1. Informantenes bakgrunn og nøkkeltall.....	29
3.2. Fysisk og psykisk helse blant unge musikere.....	31
3.3. Perspektiver på kjønn blant unge musikere.....	34
4. Musikerens virksomhet	41
4.1. Frilansmusikeren i kunstfeltets omvendte økonomi.....	41
4.2. Søknadsskriving og prosjektfinansiering.....	45
4.3. Nettverksbygging = karrierebygging.....	47
5. Musikerens drivkraft	53
5.1. Musikeren i møte med publikum.....	53
5.2. Musikalske valg.....	55
5.3. Konsertopplevelsen fra musikerens ståsted.....	57
5.4. Nervøsitet og prestasjonsangst i musikalsk utøvelse.....	59
5.5. Spilleglede, «flow» og kreativitet som drivkraft.....	62
6. Prosjektets metodiske framgangsmåte	67
6.1. Forberedende arbeid og rekruttering av informanter.....	67
6.2. Dybdeintervjuet som forskningsmetode.....	68
6.3. Gjennomføring av dybdeintervju.....	69
6.4. Databehandling og analysearbeid.....	69
6.5. Sekundærdata: Anonymisert inntektsfordeling.....	71

7. Avsluttende refleksjoner	73
I. Relevansen av entreprenørskapsutdanning for unge og nyetablerte musikere.....	73
II. Livet som ung og nyetablert musiker fem år etter.....	74
III. Entreprenørskap: en kilde til nytenkning eller et påskudd for nedbygging?.....	75
IV. Veien videre for entreprenørskapsutdanning og norsk musikk sosiologi.....	77
Litteratur	79
Vedlegg #1 – Opprinnelig e-post m. prosjektbeskrivelse (sendt til tidligere studenter)	81
Vedlegg #2 – Intervjuguide	83
Vedlegg #3 – Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet: "5 år etter"	87
Informantenes biografier	89

FORORD

Når vi nå, i den avsluttende fasen av vårt forskningsprosjekt, ser tilbake på de siste tre årene, er vi begge enige om at vi har erfart hva som skjer når et slikt prosjekt begynner i det små, for så å vokse seg mye større enn det man skulle tro var mulig. **5 år etter** begynte som en enkel idé, nemlig «hva skjer dersom man viser noen – i vårt tilfelle vil «noen» være en utøvende musiker med bakgrunn fra NTNU – hva det var de tenkte at de skulle gjøre om fem år, fem år etter at de ble spurt om nettopp dette?» Denne idéen tilhørte Eldbjørg Raknes, som i en årrekke hadde jobbet med sine studenter på emnet «Entreprenørskap for musikere», og som presenterte ideen for Institutt for musikk ved NTNU som en mulig innfallsvinkel til et mer helhetlig studium av denne formen for utdanning.

Kort tid etterpå ble forfatterne koblet på: **Marianne Baudouin Lie**, musiker og (daværende) stipendiat ved Institutt for musikk, og **Tor Anders Bye**, utdannet sosiolog fra NTNU og medlem av Sosiologisk Poliklinikk i Trondheim. Takket være god starthjelp og moralsk støtte fra Eldbjørg Raknes, samt kontinuerlig veiledning av Aksel Tjora helt fra start til slutt har vi endelig lyktes med å komme i mål, til tross for både små og store hindre underveis og en mye lengre arbeidsprosess enn det vi hadde sett for oss i utgangspunktet. Snarere enn en undersøkelse av et enkeltemne i entreprenørskaps-utdanning ved NTNU, kan denne rapporten betraktes som en beretning om det å være ung og nyetablert frilansmusiker i dagens Norge.

Vi har flere som fortjener en stor takk, når vi nå har kommet i mål med vårt ambisiøse arbeid: Takk til NTNU og CEMPE ved Norges Musikkhøgskole som har finansiert deler av arbeidet. Takk til Engage (Centre for Engaged Education through Entrepreneurship) for finansiering til deler av transkripsjonsarbeidet og medlemmer av Sosiologisk Poliklinikk for å ha bidratt til dette. Takk til Benjamin Toscher for samarbeid og felles presentasjon på 3E-konferansen i Enschede, Nederland. Takk til Eldbjørg Raknes for initiativet og idéen bak prosjektet, samt verdifull starthjelp og støtte underveis. Takk til Sissel Lie, Ellen Andenæs, Aksel Tjora for korrekturlesning, konstruktiv tilbakemelding og moralsk (så vel som emosjonell) støtte underveis gjennom hele arbeidet, og (ikke minst) til Sigrid Røyseng for gjennomlesning og kommentarer i prosjektets avsluttende fase. En spesiell takk til Sosiologisk Poliklinikk for bruk av lokaler, for ikke å snakke om en umenneskelig mengde kaffe i løpet av de tre årene som arbeidet har pågått!

Forfatterne ønsker også å takke hverandre for et langt og lærerikt samarbeid på tvers av disipliner: hvor musikeren har lært mer om intervjuanalyse som vitenskapelig metode, så har sosiologen også lært mye om de komplekse mekanismene som preger musikkfeltet. Til slutt ønsker vi våre lesere en hyggelig opplevelse, med det håp om at våre funn kan være til nytte for musikere, sosiologer og interesserte lesere. God lesning!

Hilsen rapportforfatterne,



Marianne Baudouin Lie
Cellist og musikkforsker



Tor Anders Bye
Sosiolog og musikkinteressert

SAMMENDRAG

Denne rapporten undersøker livsverdenen og karriereutviklingen for unge, nyetablerte musikkutøvere med bakgrunn fra det klas-siske programmet og jazzlinja ved NTNU i Trondheim. Forfatterne snakket med musikk-studenter som i løpet av deres utdanning ved NTNU hadde fullført emnet Entreprenørskap for musikere, som introduserte studentene for den sammensatte virkeligheten med å overleve som frilansmusiker i Norge, med alt fra budsjettering og skattefradrag til booking og promotering av egne prosjekter, søknads-skriving for økonomisk støtte og arbeide med å visualisere og artikulere ens personlige kar-rieremuligheter gjennom å lage en «musikalsk CV» og «5-årsbilde». Emnet tok opprinnelig opp 23 studenter, 16 av disse gikk med på å snakke om sine erfaringer og karrierer i etter-tid.

Rapporten er basert på de erfaringene og re-fleksjonene som disse studentene gjorde seg etter felles semester med entreprenørskaps-utdanning. Forfatterne undersøker en rekke temaer knyttet til studentenes identitet som

profesjonelle musikere, kunstneriske og øko-nomiske motivasjoner, de store utfordringe-ne som dagens unge musikere står ovenfor inkludert kjønnsforskjeller i kreative yrker, utfordringer for unge musikeres fysiske og mentale velvære og nettverksbygging blant frilansmusikere i ledd av å skaffe seg arbeid og forme nye samarbeid. Som et bidrag til musikkutdanningen som felt, stiller den spørsmål ved undervisningspraksiser som er forankret i en institusjonell kontekst, og om den evner å ta i betraktning de radikale endringene musikkfeltet gjennomgår. Som et bidrag til musikk sosiologi som felt, så utgjør den et utgangspunkt for framtidige undersø-kelser av hvorfor enkelte velger å profesjona-lisere seg og arbeide fulltid i et svært usikkert yrke som på samme tid både er prestisjefyllt og problematisk.

Nøkkelord: #metoo i kreative yrker, den «om-vendte» økonomien i kunsten, entreprenørskap i musikkutdanning, hverdagen som musiker, kul-turelt entreprenørskap, musikk sosiologi, porteføljemusikere

SUMMARY

This report examines the lifeworld and career development of young, newly established musical performers with a background from the classical or jazz program at NTNU in Trondheim. Initially, the authors set out to talk to music students that during the course of their educational program at NTNU had completed the course «Entrepreneurship for musicians», which sought to introduce students to the intricate reality of surviving as a freelancing musician in Norway, comprising everything from budgeting and tax-deduction to booking and promoting one's own projects, writing applications for additional funding and working to visualize and articulate one's personal career prospects by producing a «Musical resumé» and «5-year picture». The course originally admitted 23 music students, 16 of which agreed to talk about their experiences and careers following this course.

The report is based on the experiences and reflections of these students after their shared semester in entrepreneurial education. The authors examine a variety of topics related to

their identity as professional musicians, artistic and economic motivations, the major challenges facing young musicians today including a gender disparity in the creative industries, challenges posed to the physical and mental well-being of young musicians and networking among freelancing musicians as a means for obtaining work and forming new partnerships. As a contribution to the field of music education, it questions teaching practices embedded in an institutional context, and whether it successfully takes into account the radical changes that the field of music is currently undergoing. As a contribution to the field of sociology, it serves as a bedrock for future investigations into professional and full-time commitments to a highly uncertain vocation that is both *prestigious* and *precarious* at the same time.

Keywords: #metoo in creative industries, cultural entrepreneurship, entrepreneurship in music education, everyday life as a musician, portfolio musicians, sociology of music, the «reverse» economy in the arts

1. INNLEDENDE REFLEKSJONER

Til tross for at musikk er en såpass sentral del av vår hverdag, så snakkes det generelt sett ikke så mye om det å være musiker i Norge anno 2020 (spesielt ikke innenfor det klassiske eller jazzfeltet). Noen etablerte kanaler, slik som TV-kanalen NRK2, radiokanalen NRK P2 og dedikerte sider på sosiale medier har tidvis berørt emnet, men når ulike musikkmiljø blir diskutert i offentligheten tenderer det likevel mot å omhandle selve musikken, og i mindre grad det levde liv bak scenen og imellom spillejobber. Man trekker ofte fram solskinnshistoriene og de positive sidene ved det å være musiker, og toner ned de mindre positive sidene ved å forfølge en karriere innen musikk. For de aller fleste er det å leve (og overleve) som musiker en lite kjent livserfaring som meritterer nærmere undersøkelse, i det minste fra samfunnsvitenskapelig hold. Veien mot suksess innen enhver musikksjanger er lang og krevende, og begynner for de fleste allerede i de mest formative årene sånn som barndommen eller ungdomstiden.

På landsbasis står musikkstudenter ved norske høyskoler og universiteter ovenfor langt mer usikre karrieremuligheter enn studenter innenfor de fleste andre fag og disipliner. Med unntak av fast ansettelse i et av landets orkestre - eller som distrikts- eller fylkesmusiker - består de vanligste karrieremulighetene for studenter innenfor klassisk musikk av enten å bli musikk lærer på heltid, eller frilansmusiker med trange økonomiske levekår. For studenter innenfor jazz er mulighetene for fast ansettelse enda dårligere, og de fleste ser seg nødt til å kombinere en frilanstilværelse med enten deltidsundervisning eller andre inntektskilder for å kunne overleve. Likevel har de fleste som studerer musikk på universitets- og høyskolenivå en klar idé om at *de skal kunne leve av å spille musikk* etter endt utdanning: de profesjonelle miljøene innenfor det klassiske og jazzfeltet i Norge er relativt små, består av tett knyttede nettverk og etablerte kollektiv, og de fleste har tilknytning til minst én høyere utdanningsinstitusjon. Musikeryrket er, på samme tid, både *prestisjetungt* i kraft av hvor hardt man må jobbe for å bli en del av og

lykkes innenfor ulike miljø, og *prekært* i kraft av den økonomiske usikkerheten og emosjonelle belastningen en karriere som profesjonell musiker ofte fører med seg.

I kulturbransjen brukes begrepene «frilanser» og «selvstendig næringsdrivende» om hverandre, men vi har valgt å følge de definisjonene som folketrygdloven skisserer for begge begrepene: En frilanser er en som «utfører arbeid eller oppdrag utenfor tjeneste for lønn eller annen godtgjørelse, men uten å være selvstendig næringsdrivende», mens en selvstendig næringsdrivende er en som «for egen regning og risiko driver en vedvarende virksomhet som er egnet til å gi nettoinntekt». Når en får utbetalt lønn fra en arbeidsgiver hvor en ikke er ansatt regnes man som frilanser, mens en selvstendig næringsdrivende regnes som noen registrert med et enkeltmannsforetak som utfører en tjeneste i bytte mot et honorar. Mange musikere har såkalte kombinasjonsinntekter som kan bestå av lønnsinntekt både fra ansettelse og frilansoppdrag, i tillegg til egen næringsinntekt. Det er med utgangspunkt i dette at enkelte kretser har begynt å ta i bruk begrepet «porteføljemusiker» (oversatt fra engelsk), som viser til de musikerne som kombinerer det å være musiker, lærer, leder og kreativ samarbeidspartner (Bennett, 2016; Coulson, 2012). I vår rapport skiller vi mellom begrepene frilansmusiker og porteføljemusiker ved å bruke førstnevnte til å vise til inntektsbringende aktivitet tilknyttet musikalisk og kunstnerisk arbeid og sistnevnte til å vise til alle former for inntektsbringende aktivitet (inkludert undervisning og administrativt arbeid).

I senere år har flere akademiske publikasjoner pekt mot at én bestemt ferdighet kan hjelpe yrkesmusikere uten en fast stilling i et orkester eller med en fot innenfor akademien med å lykkes, nemlig *entreprenørskap*. Til tross for en begrensning av både materielle og symbolske goder som tillater den enkelte å leve som musiker, så lykkes de aller fleste som dedikerer seg til en musikerkarriere med å finne *kombinasjoner av inntektskilder* som gir

en mulighet til å overleve som musiker og/eller musikkpedagog. En rekke studier peker på entreprenørskapskompetanse som den mest avgjørende ferdigheten for å lykkes som musiker i dagens samfunn, i tillegg til utvikling av instrumentferdigheter (Bennett, 2007, 2009). Snarere enn rikdom og berømmelse definerer et flertall av musikkstudenter suksess som det å kunne leve av å spille musikk (Toscher, 2020).

Entreprenørskap i høyere utdanning er derimot ikke noe nytt fenomen innenfor høyere utdanning eller kunstfeltet i Norge: Per Mangset (2004) har undersøkt sosiokulturelle og kulturpolitiske utvelgelsesprosesser ved rekruttering til kunstnerrollen i prosjektet «Mange er kalt, men få er utvalgt», og beskriver hvordan den strategiske og risikoorienterte kultur-entreprenøren i økende grad utfordrer den tradisjonelle og karismatiske kunstnerrollen. Olav R. Spilling og Vegard Johansen (2011) har undersøkt teorigrunnlaget for entreprenørskap i utdanningen som et ledd i prosjektet «Følgforskning om entreprenørskap i utdanningen» og hvordan dette operasjonaliseres med hensyn til utforming av utdanningstilbud i entreprenørskap på ulike nivåer og på ulike fagområder i det norske utdanningssystemet som helhet. Åshild Watne og Kristian Nymo (2017) viser til et prosjekt gjennomført ved Norgesuniversitetet i 2014, «Musikalsk entreprenørskap - mellom børs og katedral», hvis formål var «å heve kompetansen i entreprenørskap blant ansatte og studenter ved de tre institusjonene» (Norges musikkhøgskole, Handelshøyskolen BI og Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo). Få (norske) studier har derimot sett nærmere på hvordan entreprenørskapsutdanning direkte påvirker musikkstudenters karriereprogresjon, deres opparbeidede musikalske kompetanse, eller hvorvidt de identifiserer seg som *kunstrentreprenører*. Undersøkelsen som denne rapporten presenterer, forsøker å besvare en etterspørsmål etter *longitudinelle studier* av hvilken påvirkning entreprenørskapsutdanning kan ha på musikkstudenter eller unge musikere i etableringsfasen.

Akkurat i det denne rapporten holder på å ferdigstilles gjennomgår verden en av de mest voldsomme omveltningene av kultur- og

samfunnsliv i nyere tid: spredningen av COVID-19-viruset førte til at regjeringen iverksatte de mest inngripende tiltakene i folks hverdagsliv siden andre verdenskrig gjennom å innføre en landsdekkende stenging (eller «lockdown») den 12. mars 2020. Alt av kultur- og næringsvirksomhet, deriblant konserter og turnéer ble avlyst over natten, og brorparten av Norges artister og musikere gikk fra full til null aktivitet med bare to dagers forvarsel. Vi vet fremdeles ikke hvordan samfunnet som helhet eller musikkbransjen vil kunne se ut igjen et år fram i tid, men allerede nå kan vi observere en trend mot at konsertarrangører og plateselskap går konkurs, foruten vanskelige tilstander for selvstendige musikere som primært henter sin inntekt fra frilansvirksomhet. Regjeringen har gradvis iverksatt tiltakspakker for bransjen, inkludert for frilanskunstnere og selvstendig næringsdrivende som ordinært ikke har krav på dagpenger eller stønader, men det gjenstår fremdeles å se nøyaktig hvor virkningsfulle disse kommer til å være. Det er ikke urimelig å anta at ferdigheter og kunnskap innenfor entreprenørskap hos kunstnere vil kunne ha betydning for å gjenoppbygge bransjen i etterkant av COVID-19-epidemien.

Vi har valgt å dele inn denne rapporten i syv kapitler: I rapportens første kapittel presenterer vi våre forskningsspørsmål, informasjon om entreprenørskapssemnet, en kort gjennomgang av vår metodiske framgangsmåte og redegjør for prosjektets *gyldighet*, *pålitelighet* og *generaliserbarhet* gjennom det som Aksel Tjora betegner som «moderat generalisering» (2017, p. 243). Kapittel 2 handler om entreprenørskapets rolle for musikkutdanning, og ser nærmere på informantenes relasjon til begrepet, deres erfaringer med emnet Entreprenørskap for musikere og vurderingsformen som ble benyttet. Kapittel 3 handler om musikerens levekår, og ser nærmere på nøkkeltall med hensyn til våre informanternes økonomiske grunnlag, deres refleksjoner rundt fysisk og psykisk helse for unge musikere og hvilken rolle kjønn spiller i dagens musikkbransje. Kapittel 4 handler om musikerens virksomhet, og ser nærmere på livet som frilansmusiker, arbeidet med sikre prosjektfinansiering gjennom søknadsskriving og nettverksbygging i de ulike miljøene. Kapittel 5 handler om musikerens drivkraft

og hvorfor de har valgt å forfølge en karriere innenfor musikkfeltet, og ser nærmere på møtet mellom musiker og publikum, hvilke valg informantene har måttet gjøre i sin karriere, konsertopplevelsen fra deres eget ståsted, problemstillinger tilknyttet nervøsitet og ikke minst flyt i spillingen. Kapittel 6 gir leseren en fyldigere gjennomgang av vår metodiske

framgangsmåte, fra rekruttering og gjennomføring av dybdeintervjuene til behandling av datamaterialet med SDI-modellen som utgangspunkt. Kapittel 7 tar for seg våre avsluttende refleksjoner med hensyn til prosjektet og hvilke følger våre funn kan komme til å ha for utdanningen av unge musikere og deres framtidige karriere i dagens samfunn.

1.1. Våre forskningsspørsmål

Da forskningsprosjektet «5 år etter» ble startet opp høsten 2017 var formålet å oppsøke tidligere studenter ved de utøvende studieprogrammene som tok emnet Entreprenørskap for musikere i sitt første semester (våren 2013) og snakke med de om livet som utøvende musiker etter endte studier. Selv om betydningen av entreprenørskapsemnet ble ledende for vår undersøkelse videre, ble også «den store fortellingen» om det å være musiker i vår tid et viktig fundament for prosjektets retning. Spørsmål som «*Hvordan er det å leve og overleve som musiker i dagens samfunn?*», «*Hvordan definerer musikere selv det å være musiker?*» og «*Hvordan ser musikere seg selv og sin samfunnsposisjon i fremtiden?*» påvirket vår tilnærming til feltet og informantene, og utsagn med tilknytning til «den store fortellingen» om livet som musiker har vært viktige for at vi skulle kunne belyse hvilken «livsverden» som musikkstudenter og nyetablerte musikere lever sine liv gjennom.

Forfatterne har formulert to forskningsspørsmål som utgangspunkt for sin undersøkelse: et bredt forskningsspørsmål, og et snevert forskningsspørsmål. Da temaene knyttet til det snevre forskningsspørsmålet utgjorde grunnlaget for selve prosjektet, har temaene for det brede forskningsspørsmålet vokst fram i løpet av prosjektet, ofte i tilknytning til informantenes erfaringer fra entreprenørskapsemnet. Det snevre forskningsspørsmålet lyder som følger: «*På hvilken måte har entreprenørskapsemnet arbeidslivsrelevans for unge og nyetablerte musikere?*», og kan knyttes til å utforske hvordan kompetansen de har opparbeidet seg gjennom emnet Entreprenørskap for musikere har hjulpet dem etter endt utdanning. Det brede forskningsspørsmålet lyder som følger: «*Hvordan har unge og nyetablerte musikere det fem år etter fullført utdanning?*» og kan knyttes til å utforske livsbetingelsene til unge musikere i dag, hvilke arbeidsforhold de må forholde seg til, deres motivasjon for å fortsette i et krevende yrke, og hvordan de forstår seg og sin posisjon i samfunnet.

1.2. Entreprenørskapsutdanning for musikere ved NTNU

De fleste høyere musikkutdanningsinstitusjoner i Norge har nå i varierende grad tilbud om undervisning i kunstnerisk entreprenørskap. I 2009 gav regjeringen ut en handlingsplan for entreprenørskap i utdanningen (Aasland, Brustad, Solhjell, & Kleppa, 2009) med et tydelig ønske om å styrke andelen av undervisning i entreprenørskapsrelaterte emner. I 2017 rapporterte 35 kurs at de hadde entreprenørskapskompetanse som et mål og 49 obligatoriske kurs inneholdt elementer av entreprenørskap, men kun tre av institusjonene

hadde emneporteføljer hvor entreprenørskap er enten hoved- eller delkomponent i flere obligatoriske emner (Toscher, 2020; Watne & Nymoen, 2017).

På Institutt for musikk ved NTNU har entreprenørskap som integrert del av utdanningsløpet vært et omdiskutert tema i en årrekke, etter at emnet Entreprenørskap for musikere ble avholdt for første gang våren 2013 med 23 oppmeldte studenter fra både den klassiske og jazzutdanningen, koordinert av

førsteamanuensis Eldbjørg Raknes. Siden har det vært et valgfritt emne hvert vårsemester for masterstudenter ved de utøvende programmene i jazzmusikk, kirkemusikk og klassisk musikk. Studenter innenfor jazz har også hatt muligheten til å melde seg opp i emnet i løpet av sitt siste semester på bachelorprogrammet, og musikkteknologi er blitt invitert inn på bestemte deler av opplegget. Det krever en bred erfaringsbase fra studentene før de gis tillatelse til å gjennomføre emnet, og innholdet i kurset er meget detaljert og praktisk rettet med utgangspunkt i spesifikk bransjekunnskap, så vel som en betydelig andel praktisk arbeid med blant annet søknads-skriving og individuell veiledning. Emnet kan beskrives som «et kurs i entreprenørskap» hvor studentene tilegner seg kunnskap og ferdigheter som er relevante for en yrkesrettet tilnærming til musikk (Lackeus, 2015), og inkluderer tema som hvordan man skaper et

«brand», fonogramproduksjon og distribusjon over internett, mangfoldiggjøring av inntekter, norsk skattepolitikk og søknadsskriving.

Som vurderingsform ble studentene bedt om å skrive og levere sin «musikalske CV» – en kronologisk gjennomgang av alle prosjekter, konserter og turnéer de fram til da hadde vært med på – en søknad om økonomisk støtte til et konkret kunstnerisk prosjekt og et «5-årsbilde». Dette 5-årsbildet skulle beskrive en svært detaljert plan med konkrete tall og tabeller med forventede inntekter og utgifter over en femårsperiode som redegjorde for hvordan de skulle oppnå sine langsiktige karrieremål. Etter innlevering ble studentene kalt inn til en muntlig samtale hvor de ble oppfordret til å reflektere rundt disse (spesielt 5-årsbildet), og de som fikk sin innlevering vurdert som Godkjent ble tildelt 7,5 studiepoeng ved emneslutt.

1.3. Kort om forskningsmetode og forskningsetiske vurderinger

Undersøkelsen ble gjennomført ved bruk av *kvantitative dybdeintervju*, hvor 16 av de 23 opprinnelige studentene som fullførte entreprenørskapsemnet stilte som informanter. Vi lot informantene selv velge hvor de ville la seg intervju, hvorav 4 lot seg intervju hjemme hos seg selv i Oslo, 2 hjemme hos i Trondheim, og de resterende 10 i lokalene til Sosiologisk Poliklinikk i Trondheim. I forkant av intervjuet ble informanten bedt om å lese gjennom et informasjonsskriv med inngående informasjon rundt prosjektets bakgrunn og hva deltakelse i undersøkelsen ville kreve av de som informanter. Samtlige intervju ble tatt opp med en lydopptaker og deretter transkribert.

Selv om det sjeldent forekommer innenfor samfunnsvitenskapelig forskning, så bestemte vi oss for å ta i bruk sitatsjekk i etterkant av intervjuene, hvor vi sendte transkripsjonen av hvert intervju i sin helhet tilbake til den respektive informanten med en forespørsel om å markere all tekst de eventuelt ikke ønsket at skulle bli brukt videre i vår analyse. Denne avgjørelsen ble tatt på grunnlag av at våre

informanter ville være altfor enkle å identifisere av andre aktører innenfor deres respektive felt – både det klassiske og jazzfeltet mer spesifikt, og musikkmiljøet i Norge mer generelt – både i kraft av deres tidligere/nåværende virksomhet og tilknyttede samarbeidspartnere.

Etter fullført sitatsjekk – hvorav alle informantene samtykket til å la oss bruke deres intervju i sin helhet – kodet vi intervjuene og grupperte de med programvaren HyperResearch. Det endelige datamaterialet besto av 706 koder fordelt på 19 empirisk forankrede kategorier (436 koder), i tillegg til noen dedikerte kategorier tilknyttet *Entreprenørskapsemnet* (51), *Entreprenørskapsbegrepet* (29), *5-årsbildet* (56) og en *generisk aktivitetskategori* (134). De dedikerte kategoriene ble adskilt fra resten av materialet og behandlet i sammenheng med vårt *snevre forskningsspørsmål*, mens de resterende kodegruppene ble behandlet hver for seg i sammenheng med vårt *brede forskningsspørsmål*. En mer inngående beskrivelse av vår metodiske framgangsmåte finnes i kapittel 6 som begynner på side 82.

1.4. Prosjektets gyldighet, pålitelighet, og generaliserbarhet

Forfatterne av denne rapporten lar seg identifisere som *musiker* og *sosiolog* respektivt: der førstnevnte har et *innenifra*-perspektiv på det informantene forteller oss, og kan identifisere seg med deres erfaringer samt bidra med kontekstuell informasjon som ikke blir sagt eksplisitt under intervjuene, så har sistnevnte et *utenifra*-perspektiv som lar en se disse erfaringene fra et annet ståsted enn informantene, slik at en kan gjøre sosiologisk forankrede betraktninger og stille spørsmål ved forhold som ellers tas for gitt. Tilstedeværelsen av en «insider» kan også bidra til at informanter blir mer fortrolig med intervjuerne slik at de deler refleksjoner som ellers ville forblitt uttalt, eller gir mer utdypende svar på spørsmålene som blir stilt til forskjell fra om en «outsider» hadde spurt om det samme. Det at et flertall av intervjuene ble utført av begge forfatterne av denne rapporten sikrer begge perspektiv som en del av prosjektets empiriske utgangspunkt.

Rapportforfatternes to ulike tilnærminger til feltet ovenfor vil også være gjenstand for forskningens *pålitelighet*, i kraft av at vårt engasjement i tematikken vil kunne betraktes som «støy» og potensielt påvirke de endelige resultatene av vår analyse (Tjora, 2017, p. 235). For vårt vedkommende er denne støyen likevel en ressurs, ved at den har tillatt oss å komme tett på en yrkesgruppe som store deler av allmennheten ikke har inngående kunnskap om. Tjora (ibid) påpeker at det i en rekke forskningsprosjekter er en forutsetning at forskeren har et spesielt engasjement og en særlig kunnskap om feltet for at dyptgående studier av bestemte fenomen skal være mulig (ibid, p. 235). Folk flest vil ikke kjenne de potensielle utfordringene som følger med det å jobbe profesjonelt som musiker i dagens samfunn, noe vår «insider» vil være ekstra sensitiv ovenfor: Forfatteren Lie har selv noe kjennskap til flere av informantene i kraft av felles profesjonell omgangskrets, og tilnærmer seg disse ut fra en faglig nysgjerrighet for deres karriereutvikling i kraft av den kompetansen de besitter som følge av entreprenørskapsemnet. Forfatteren Bye har tidligere ingen utførlig kjennskap til informantene eller deres

arbeid, og nærmer seg informantene utelukkende i kraft av deres utsagn.

Slik Tjora (ibid) påpeker er *gyldighet* knyttet til «hvorvidt de svarene vi finner i vår forskning faktisk er svar på de spørsmålene vi forsøker å stille»: det er også et poeng at gyldigheten til et gitt forskningsprosjekt kan styrkes gjennom å tydeliggjøre forskernes egen praksis ut fra hvilke forskningsspørsmål som blir stilt, og hvordan disse formes med utgangspunkt i ulike tema og etablert kunnskap på feltet (ibid., pp. 232-234). Innledningsvis formulerte vi et snevert forskningsspørsmål myntet på å utforske hvordan den kompetansen som informantene fikk gjennom emnet Entreprenørskap for musikere har hjulpet dem med å «manøvrere» arbeidslivet etter endt utdanning, eksempelvis gjennom grunnleggende økonomi, planlegging og gjennomføring av turnéer, promotering av egne og andres prosjekter og hvordan man søker ulike offentlige instanser for finansiell støtte. I tillegg formulerte vi et bredt forskningsspørsmål med sikte på å utforske hvordan våre informanter har strukturert livene sine som utøvende musikere, ved hjelp av en profesjonell utdanning innenfor én av to etablerte musikalske felt i et svært konkurranseutengt marked. Da temaene knyttet til vårt snevre forskningsspørsmål utgjorde grunnlaget for selve prosjektet helt fra starten, har temaene for vårt brede forskningsspørsmål vokst fram i løpet av arbeidet i tilknytning til informantenes erfaringer fra både entreprenørskapsemnet og livet etter endte studier.

Funnene vi har gjort i vår undersøkelse og presenterer i denne rapporten er basert på dybdeintervjuer med et utvalg tidligere musikkstudenter som alle har fullført emnet Entreprenørskap for musikere våren 2013. Til tross for mindre endringer i selve innholdet på emnet fra år til år så er emnet i dag fremdeles det samme som når våre informanter hadde det. De musikalske miljøene som våre informanter er tilknyttet er relativt små og geografisk avgrensede, så det vil være rimelig å anta at de også er fortrinnsvis homogene rent demografisk sett: derfor vil hverken

informantene eller deres nåværende livssituasjon skille seg drastisk fra landsgjennomsnittet av musikkstudenter og nyutdannede musikere i etableringsfasen, spesielt med hensyn hvordan de lever sine liv og hvordan de strukturerer sin hverdag. Spesielt utsagn i vårt datamateriale som omfatter musikerens levekår (økonomiske forhold, helsetilstand og kjønnsperspektiver) vil være aktuelle for videre forskning innenfor musikkfeltet, gitt at disse overensstemmer med lignende tendenser

for andre marginale grupper i samfunnet. Som et originalstudium av to studieprogram i utøvende musikk ved NTNU utgjør vår undersøkelse en viktig «grunnsten» i videre studier av både sosiologiske og musikkvitenskapelige problemstillinger, gjennom at den avdekker sentrale strukturelle og kulturelle trekk ved musikkutdanning i norsk universitets- og høyskolesektor, så vel som den profesjonelle musikkbransjen i Norge.

2. ENTREPRENØRSKAPETS ROLLE I MUSIKKUTDANNING

I rapportens andre kapittel ser vi nærmere på musikkutdanningen ved NTNU slik den ser ut i dag, og går nærmere inn på emnet Entreprenørskap for musikere og hvilken betydning dette har hatt for våre informanter etter endte studier. Vi begynner med å se nærmere på selve entreprenørskapsbegrepet, dets betydning i og for norsk musikkutdanning, og hvordan våre informanter beskriver

sitt forhold til dette. Deretter går vi nærmere inn på informantenes erfaringer med entreprenørskapsbegrepet og den vurderingsformen som ble benyttet, nemlig mappevurdering bestående av informantenes musikalske CV og 5-årsbilde. Til slutt undersøker vi noen grunnleggende forskjeller mellom det klassiske studieprogrammet og jazzlinja ved NTNU i pedagogisk tilnærming til musikkutdanning.

2.1. Informantenes forhold til entreprenørskapsbegrepet

Tidligere undersøkelser av kunstfeltet har påpekt at kunstnere og musikere har et noe anstrengt forhold til det markedsorienterte entreprenørskapsbegrepet, og vil i mindre grad enn mange andre identifisere seg som en «entreprenør». For en utøvende kunstner eksisterer det et spenningsforhold mellom det å være kreativ og skapende, og det å «selge seg selv», noe som ligger implisitt i idéen om entreprenørskap. Studenter innenfor kunstneriske fag identifiserer seg i større grad med en «bohemsk» livsstil hvor kreativ tilfredshet framstår som mer ettertraktet enn økonomiske fortrinn, og begrepet «entreprenør» tilskrives negative assosiasjoner til kapitalistisk masseproduksjon og -konsum (Bonin-Rodriguez, 2012; Eikhof & Haunschild, 2006). Denne spenningen strider mot enhver idé om at kunstnere og entreprenører deler likhetstrekk overhodet, og bygger på en tanke om at kunst og entreprenørskap er to gjensidig utelukkende størrelser. Heian og Hjellbrekke (2017a) finner derimot at en betydelig andel kunstnere også har et mer nøytralt standpunkt til hva som veier tyngst, som indikerer at flere er seg bevisst nødvendigheten av å tjene penger på egen kunstnerisk virksomhet. Pollard og Wilson (2014) argumenterer for at kunstnere og musikere heller bør oppfordres til å identifisere seg som *kunstentreprenører* eller *kreative utøvere* gjennom et såkalt «arts entrepreneurial mindset».

Begrepet entreprenørskap har forskjellig betydning i ulike fagmiljøer. Den klassiske forståelsen av entreprenørskapsbegrepet vektlegger oppstart av nye foretak og økonomisk gevinst som primærmotivasjonen for all aktivitet (Schumpeter, 1934). Slik Watne og Nymo (2017) påpeker, har begreper som *sosialt entreprenørskap*, *kunnskapsentreprenørskap* og *kulturelt entreprenørskap* over tid vokst fram som uttrykk for at entreprenørskapsbegrepet ikke nødvendigvis må fortolkes ut fra en forståelse preget av økonomisk determinisme (ibid, p. 369). For vårt prosjekt og våre informanter vil begrepet om kulturelt entreprenørskap være den mest nærliggende å vise til, selv om Sigrid Røyseng og Per Mangset (2009) påpeker at også dette begrepet tidvis framstår som noe uklart i litteraturen.

Datagrunnlaget for vår undersøkelse viser at informantene ikke betrakter entreprenørskapsbegrepet som utelukkende negativt – sett i sammenheng med tidligere undersøkelser – gitt at de også har fullført entreprenørskapsbegrepet som en del av deres utdanningsløp. Flere av informantene har også vært yrkesaktive et sted imellom et og fem år på tidspunktet vi snakker med dem, slik at deres utøvende virksomhet potensielt kan ha påvirket deres forståelse av begrepet. I følge Røyseng og Mangset dreier entreprenørskap «seg mer om en evne til å organisere økonomisk virksomhet på nye måter» (ibid, p. 30), slik at de negative konnotasjonene kan først

og fremst knyttes til et press om å være kommersiell gjennom å skape salgbare «produkter» eller «selge seg selv» (eventuelt reklame for egen virksomhet), noe Gro illustrerer veldig godt:

Når du sier entreprenørskap sånn generelt, så høres det jo litt ut som at vi må komme opp med en fantastisk idé som vi skal selge. Det er det jeg forbinder med å være entreprenør, [å drive egen], gründer-virksomhet egentlig. Men for musikere, så tenker jeg at det handler om egentlig bare å finne en måte å overleve på. Lage seg, skape seg en karriere, eller skape seg en jobb, eller sånn, ja. – Gro, fiolin, klassisk

Snarere enn et strengt kommersielt entreprenørbegrep, så viser våre informanter til et langt mer pragmatisk og nødvendighetsdrevet begrep. Entreprenørskap tilskrives en positiv verdi gjennom at det bidrar til å sikre et økonomisk livsgrunnlag for den enkelte. I et arbeidsmarked dominert av frilansarbeid dreier entreprenørskap seg om å «skape sin egen arbeidsplass», en idé som resonnerer sterkt med våre informanter. Derimot sier flere at de heller ønsker å kalle seg selv musiker, eller komponist, eller slik Eivind formulerer det: «Det er bedre å bare si jeg driver med musikk». Et fåtall av informantene virker å ha et eierskap til tittelen entreprenør, til tross for at de anerkjenner emnets relevans for deres egen del slik Eivind forklarer det: «Men det er jo så sinnssykt viktig, alt det som emnet var med å bidra med da, for min del. [Og nå tenker jeg jo] som en entreprenør».

Selv om nesten ingen ville betegne seg som en entreprenør, så la de heller ikke skjul på at måten de jobbet på eller tenkte om egen virksomhet på lå nært opp til det en klassisk entreprenør i så måte også ville ha gjort. Eivind understreker entreprenørskapsbegrepets relevans for musikere ved at «det står ingen arbeidsgivere som bare venter på deg når du er ferdig på en musikkutdanning. [...] Man må jo være sin egen boss» (noe vi kommer tilbake til i underkapittel 4.1.). Enkelte har foreslått at man burde finne et begrep som var lettere å identifisere seg med, og begrepet «musikalsk entreprenør» virket for våre informanter som et akseptabelt kompromiss. Begreper blir tilskrevet ulikt innhold av forskjellige disipliner,

slik beskrevet av Mieke Bal (2002), så det handler kanskje heller om å anvende begrepet på en måte man ønsker at det skal brukes, snarere enn å unngå det fullstendig. En indikasjon på dette er at flere av våre informanter kommenterte at deres forståelse av entreprenørskapsbegrepet hadde forandret seg både gjennom studieløpet ved NTNU og livet etterpå, noe Matilda beskriver nedenfor:

Jeg syntes det var veldig abstrakt. Ordet «karriere» syntes jeg klinget så rart. Det skar i meg. Og det har forandret seg veldig mye. [Nå] er det et positivt ord. [E]ntreprenørskap for meg er jo den delen å være synlig på Facebook og være aktiv med å skrive søknader, og den administrative jobben, da. For meg handler det ikke så mye om å selge meg selv. [...] jeg blir lik som ikke truet av det begrepet, «entreprenør» som jeg ble for fem år siden, når jeg [trodde at jeg] skulle selge en del av meg, liksom. – Matilda, perkusjon, jazz

I løpet av de fem årene etter entreprenørskapssemnet har Matildas forståelse endret seg fra den opprinnelige, utelukkende negative og kommersielt betingede forståelsen til en mer positiv, altomfattende og selvstendig forståelse av hva en entreprenør både *er* og *gjør*. Deler av motstanden mot begrepet kan forklares gjennom å måtte betrakte og promotere seg selv som et *produkt*: dette er også noe Gro har kommet seg videre fra, og beskriver det som at man av og til bare må «svelge den ubehageligheten med å promotere seg selv, også heller bare prøve å selge seg inn hos folk.» Hun viser til at dette kan være svært vanskelig for enkelte, gitt at «det er ikke sånn vi er vant til å tenke, spesielt innenfor klassisk musikk [...] Du skal ikke promotere deg selv som solist» utenom det etablerte ensemble- eller orkesterformatet som dominerer det klassiske feltet (noe vi kommer tilbake til i neste underkapittel).

For enkelte informanter handler motstanden mot begrepet om at den virksomheten man som (musikalsk) entreprenør må bedrive ikke nødvendigvis samsvarer med det de ønsker å gjøre som utøvende musikere: musikalsk entreprenørskap – slik våre informanter beskriver det – innebærer et minimum av administrativt arbeid gjennom økonomisk planlegging og regnskapsarbeid, søknadsskriving for

å sikre støtte midler til kunstneriske prosjekt, samt organisering av spillejobber og lengre turnéer over telefon og e-post. Administrativt arbeid lar seg ikke alltid lett forene med kunstnerisk og kreativt arbeid for våre informanter. Siv er seg bevisst at hun «har størst kapasitet [på det å være] trommeslager og komponist», og Oscar synes de to er vanskelig å kombinere, og erkjenner at han misunner de musikerne som evner å kombinere dem:

[A]kkurat de to egenskapene er liksom ganske langt fra hverandre [...] Det der med å være superstrukturert og superpragmatisk og tenke på framtiden, og det å [sitte på et rom og jamme] og liksom: «Åh, jeg synes den tonen var fin.» [er ikke nødvendigvis det som henger sammen mest.] Og det synes jeg at jeg opplever mye blant musikere, også. [...] Man blir jo misunnelig [på de som har begge].
– Oscar, piano, jazz

Samtidig anerkjenner informantene at det å tenke som en entreprenør i større grad åpner opp for muligheten til å få uttrykke seg slik man selv ønsker: for Erlend handler det om «kreativitet rundt sitt virke og også interesse om å formidle det man gjør», slik at entreprenørskap blir et verktøy for å realisere seg selv og sine drømmer. Det gjør at den enkelte også blir mer bevisst hva det vil si å være musiker, og hva man må gjøre for å kunne fortsette med å spille musikk som inntektsgivende arbeid. For flere av informantene handler det om å bli bevisst at man selv må sette i gang med noe, heller enn å vente på at noe bare skal skje. Andrea, som liker veldig godt å jobbe frilans meddeler at det å skape eller bidra med noe eget er utfordrende, men at man heller ikke kan regne med å bli tilbudt noe dersom man ikke gjør noe som helst; Andreas, som spiller klassisk gitar og baserer store deler av sitt repertoar på musikk skrevet for flere hundre år siden er veldig klar over hvor viktig det er å være forut for sin egen arbeidsplan og aktivt oppsøke de konsertscenene hvor han får mulighet til å spille den musikken han brenner for:

[Entreprenørskap] handler om å skape noe, tenker jeg. [...] jeg blir litt motvert av det ordet. Fordi, jeg elsker å frilanse. Jeg synes det er kjempegøy. Og jeg vet at man [skal ha] vanvittig flaks hvis man bare blir ringt opp. Man må som regel bidra selv. Og det vil jeg, jeg bare synes det er litt utfordrende.
– Andrea, fløyte, klassisk

[En] entreprenør er en som setter i gang sine egne prosjekt, og styrer med det, da. Det er jo det det handler om som musiker og da, at man kan ikke sitte og vente på at man blir spurt om ting [...] det er jo noen som kan bygge karrieren sin bare på å bli med på andre prosjekter, og bli leid inn og bli spurt, men de fleste må jo sette i gang ting selv. Fordi at, vi driver på med noe der det er så sykt mange om beinet, også driver vi på med en musikksjanger som ikke er veldig appellerende til de store massene, [så da må man] sette i gang selv [som en entreprenør].
– Andreas, gitar, klassisk

Til tross for at flere informanter i utgangspunktet erkjenner at de betraktet begrepet entreprenørskap som noe litt negativt, har flere kommet over dette i etterkant av endte studier endret mening både om hva en entreprenør er og gjør generelt sett – og spesielt med henvisning til musikalsk entreprenørvirksomhet – og hva entreprenørskap betyr for dem selv som utøvende musikere. Slik Eivind formulere det, så har «alle de tingene som liksom ligger i entreprenørskapsbegrepet [bidratt] til at jeg har blitt så selvstendig som jeg er nå, og kan liksom ha min egen liten bedrift», noe som gjør at han kan betegne seg selv som «næringsselvstendig». Gjennom å tilskrive begrepet entreprenørskap ny mening gjennom entreprenørskapsemnet kan musikkstudenter (og andre studenter innenfor kreative fag) gjennomgå en modningsprosess med hensyn til a) hvorvidt de anser entreprenørskap som noe positivt eller negativt, og b) i hvilken grad de anser entreprenørskap som relevant for dem og deres kunstneriske virksomhet.

2.2. Informantenes erfaringer fra entreprenørskapsemnet

Emnet Entreprenørskap for musikere (emnekode MUSP4745) på Institutt for musikk ved NTNU skal tilby studentene en fordypning i temaer knyttet til forretningsdrift, marked, kulturturnering og samfunn, og styrke bevisstheten rundt egen kunstnerisk virksomhet (NTNU, 2020). Emnet inviterer inn gjesteforelesere fra arbeidslivet som snakker om ulike tema, inkludert booking og markedsføring, økonomi og administrasjon, promotering gjennom sosiale medier m.m. Undervisningen bygger på en kombinasjon av undervisning «for og gjennom entreprenørskap», et begrep hentet fra eksisterende litteratur om entreprenørskapsutdanning (Arnesen, Waagene, Hovdhaugen, & Støren, 2014; Lackeus, 2015) som potensielt sett kan gi et større læringsutbytte for utviklingen av entreprenørferdigheter, enn bare det å utelukkende undervise «om entreprenørskap».

Tilbakemeldinger fra våre informanter – tilhørende det første kullet i dette emnet – indikerer at det har utgjort et meget viktig tilskudd til deres utdanningsløp, og beskriver det som et «suverent» emne: de sier at de er takknemlige for å ha det som en del av sin utdanning, og oppgir at det har forberedt dem på svært konkrete utfordringer som de senere har møtt på ute i arbeidsmarkedet. Fem år etter ser de tilbake, og erkjenner at de har tatt med seg mye fra emnet inn i sitt eget virke som musikere: alt fra konkrete ting når det gjelder å søke om støtte eller booke spillejobber, markedsføre seg selv og sine prosjekter i forkant av turneer, til det å bli mer bevisst og reflektere rundt sin egen virksomhet og hva man står for som musiker. Flere av informantene var tydelige på at emnet bidro til at de følte seg bedre rustet for å gå ut og skape sin egen arbeidsplass etter endte studier. Ole påpeker at for han personlig så har det å ha hatt entreprenørskapsemnet «vært mye mer verdifullt enn å ha harmonilære», mens Martin konkluderer med at emnet i sin helhet var en veldig viktig øyeåpner:

[D]et essensielle med kurset [var] å få den tankegangen at hvis man skal skape noe eget og få midler, så må man jo faktisk gjøre en jobb, og vi lærte en del tips rundt det, da. Det har jo absolutt

kommet til god nytte, da. Og det blir man flinkere og flinkere på ettersom årene går og, og skjønner mer om hvor viktig det er da, for å leve av det, da. Og man må ha gode prosjekter, og faktisk gjøre jobben, da. Organisere det. Så det var veldig viktig øyeåpner tror jeg, og bare det der med å holde styring på økonomien sin.

– Martin, saksofon, jazz

Øyeåpneren Martin sikter til er en erkjennelse av at man må gjøre en innsats og få et eierskap til eget arbeid, dersom man skal forvente å kunne tjene penger på det å leve av og spille musikk. Ifølge våre informanter var kanskje den mest motiverende delen av emnet i så måte når de fikk møte (opptil flere av) sine musikalske forbilder som gjesteforelesere på kurset, hvor de fortalte hvordan de selv betraktet og organiserte sin tilværelse som musiker. Siv forteller at en av gjesteforeleserne, Hanne Hukkelberg, var en artist hun hadde et veldig positivt forhold til, og satte stor pris hennes forelesning om «hvordan hun har vært veldig bevisst og har hatt lyst til å ha [en bærekraftig utvikling som musiker]», snarere enn «å være en sånn fem-minutters 'Popstar'».

De klassiske informantene kommenterte at det virket som om emnet i større grad var rettet mot jazzstudentene enn resten – hvilket kan forklares ved at emnets grunnlegger og første emneansvarlig (Eldbjørg Raknes) selv hadde jazzbakgrunn – til tross for at flere gjesteforelesere også kom fra det klassiske miljøet (eksempelvis Øyvind Gimse). Et klart ønske fra informantenes side for å videreutvikle emnet var å innlemme flere typer profesjonelle musikere med mer mangfoldige sammensetninger av karrierevalg: fra heltids turnerende ensemblemusikere til andre som har prioritert å jobbe som produsenter, arrangører eller undervisere. Enkelte av informantene opplevde også emnet som noe fragmentarisk, gitt at innholdet omfatter mange ulike tema som tidvis ikke nødvendigvis overlapper eller samsvarer med hverandre. Flere oppgir også at de kunne ønske at deler av emnet dukket opp mye tidligere i utdanningsløpet, og at begge de utøvende programmene burde ha langt mer entreprenørskapsrettet undervisning. Lisa Britt går så langt som å si

at «faget skulle nesten ha vært førsteåret på konservatoriet», og påpeker at det vil være for sent å begynne med et slikt emne på masternivå fordi «det er et modningsfag, for det er så mye å gå inn på».

Denne påstanden har også noe dekning i vårt datamateriale med hensyn til studentenes evne til å se relevansen av emnet i sammenheng med sin egen framtidige virksomhet som utøvende musikere. Det at emnet dekker såpass mange tema gjør at man som student ikke nødvendigvis oppfatter alt av innhold som like viktig, eller hvorfor det er viktig: flere av våre informanter har oppdaget først i ettertid hvor viktig enkelte deler av emnet har vært for deres karriereprogresjon. Andrea viser eksempelvis til søknadsskriving for økonomisk støtte som en av de tingene som entreprenørskapsemnet berører, som hun senere har støtt på i arbeidslivet og kunne ønsket mer inngående trening i å gjøre:

Jeg husker det var utrolig interessant, og veldig positivt. Jeg skulle ønske vi hadde det egentlig hvert år. Jeg tenker jeg lærte en del av det. Men igjen, så skulle jeg ønske at det var enda mer, da. Fordi, jeg synes jo det er egentlig like vanskelig nå som for en del år siden, å skrive en søknad. Og det skulle jeg ønske at det var mye mer trening i.
– Andrea, fløyte, klassisk

Evnen til å skrive en god «musikalsk CV» og gode søknader for økonomisk støtte til kunstneriske prosjekter er en viktig del av emnet som samtlige av informantene viser til at de i ettertid har fått god bruk for. Andrea påpeker at hun i forkant av emnet aldri hadde satt opp et budsjett før, og visste «virkelig ingenting om [hvordan pengefordelingen for økonomiske støtteordninger fungerte] før det faget». Det å mestre søknadsskriving gir den enkelte musiker muligheten til å få innvilget støtte til å gjennomføre de prosjektene som man brenner for, noe som krever at man besitter tilstrekkelig med informasjon om selve systemet for økonomisk støtte til norsk kulturliv.

Et annet eksempel på at entreprenørskapsemnet kan være et såkalt «modningsfag» er i hvilken grad studentene evner å se ulike arenaer og kanaler som potensielle rom for å

promotere seg selv i. Når man går et bachelor- eller masterprogram ved universitetet lever man også en tilværelse som kan sies å være noe adskilt fra virkeligheten: hvor man som student er opptatt av å tilegne seg ulike former for kunnskap, så vil enkelte bruke litt tid på å innse hvordan denne kunnskapen faktisk vil kunne gi dem muligheter til å realisere sine kunstneriske prosjekt. Bruk av sosiale medier i ledd for å synliggjøre seg var noe Ole strevde med å se underveis i studiet, men ble senere oppmerksom på når han merket hvor viktig det faktisk var for å kunne drive med det han ønsket å utrette som kunstner:

[Som 21-år gammel jazzmusiker syntes jeg det var ganske teit å lære om Facebook]: «Ja ja, Facebook, og man skal lære seg det, hvem bryr seg om det?» Det er jo alt. [...] hvert fall det jeg driver med nå. Men det så jeg ikke for meg da. Da var jeg sånn: «Ja, jeg skal bare spille, og jeg skal bli med på turnéer og sånn,» tenkte jeg når jeg begynte på det faget her. Så innså man jo etterpå at [du ikke får spille] hvis du ikke kan alt det der.
– Ole, perkusjon, jazz

Først i møte med arbeidsmarkedet etter endte studier erfarte Ole hvor viktig bruk av Facebook-plattformen faktisk er som utøvende musiker, når man forsøker å skaffe oppmerksomhet omkring egne spillejobber og konsertserier rundt omkring i Norge og resten av verden. En del av emnet adresserer også noe som de aller færreste tenker over før de kommer ut i arbeidslivet: nemlig fagorganisering og arbeidsrettigheter. Emnets grunnlegger, Eldbjørg Raknes, vektla hvor viktig det er å «stå på kravene» for sine rettigheter gjennom å se nærmere på Norsk Musikerforbunds (Nå kjent som Creo) tariffavtaler og arbeidskontrakter: dette inkluderer Copyright-lovgivning og kunstneres rettigheter som arbeidstakere i det norske arbeidsmarkedet.

Som student kan det være lett å takke ja til spillejobber med lav økonomisk gevinst, noe som Oscar senere formulerer på følgende måte: «når man var yngre så var liksom, 500 spenn var fantastisk, og gratis øl.» Derimot bidrar en slik tankegang til å undergrave verdien av de tjenestene som musikere faktisk utfører i det lange løp, og svekker i så måte musikeres

evne til å tjene tilstrekkelig på frilansvirksomhet (noe vi også kommer nærmere tilbake til i kapittel 4). Det å stå på nærvæne tilhører det å tenke og handle som en profesjonell utøver, og det å være seg (fagpolitisk) bevisst verdien av kunsten og kunstneren i samfunnet vårt er også et viktig med hensyn til å bygge en inntektsbringende portefølje av aktivitet som utøvende musiker. Også dette hentes fram som noe informantene våre savner både mer av, og tidligere i studieløpet:

[D]et er viktig å se på seg selv som en faktisk yrkesutøver da, som skal ha betalt for det man gjør. [...] Det løfter jo fram studenter og musikere da, som et seriøst fagfelt og som seriøse yrkesutøvere som har krav på å få betalt på lik linje med andre yrkesutøvere, da. Og det tror jeg er en veldig viktig del av det faget. Og det mener jeg kanskje man bør snakke om tidligere i studieløpet og da, at man skal leve etterpå, når man er ferdig med å studere [...] så vil det kanskje være lettere å klare seg som musiker.
– Andreas, gitar, klassisk

En åpenbar styrke ved dette emnet – som skiller det fra de fleste emner ved de utøvende programmene – er at det er åpent og tilgjengelig for både klassiske og jazzstudenter, noe flere av informantene også satte stor pris på: det utgjør en av få møteplasser hvor studenter fra begge studieprogram kan møte hverandre og kommunisere på tvers av musikalske felt. Dette synliggjør også enkelte av de grunnleggende forskjellene mellom de utøvende programmene, spesifikt med henvisning til hvordan man forbereder studentene på livet etter fullført utdanning: fra første stund gikk det klart fram at de klassiske studentene var mindre erfarne med hensyn til musikalsk entreprenørskap enn det de fleste jazzstudentene var: jazzlinja vektlegger viktigheten av det å bygge seg et nettverk og (sam)arbeide som musiker også underveis i studiet, mens den klassiske utdanningen i større grad fokuserer på det å bli ekspert på eget håndverk, indirekte på bekostning av det å forberede sine studenter på overleve i et bredt arbeidsmarked etter studiet. Dette kommer godt til uttrykk når Andrea forteller om hennes første møte med jazzstudentene, når hun selv tok entreprenørskapsemnet:

[Entreprenørskapsemnet] åpnet opp for en verden jeg aldri hadde hørt om før, [...] jeg likte veldig godt at det var samlet klassisk og jazz. [J]azzerne hadde [erfaring som jeg ikke visste] fantes på en måte, dem snakket om «arrangører», jeg bare: «Hæ? Hva snakker dere om?» Det var så mye som jeg bare aldri hadde hørt om, som jeg innså at var veldig store ting, og veldig vanlige ting. [...] på bachelor i klassisk så var det ikke noe fokus på hva man skal jobbe med, da. Man skal bare spille bra, på en måte. [...] det var veldig sånn spennende å på en måte, ja, bare høre jazzerne, og hva de pleide å gjøre og hvilket språk de hadde.
– Andrea, fløyte, klassisk

Oppdagelsen av at «arrangører» ikke bare eksisterer, men også er ganske viktige i ulike former for musikalsk virksomhet vitner om at den klassiske utdanningen overser viktige funksjoner og organisasjonsformer innenfor det eksisterende arbeidsmarkedet: funksjoner og organisasjonsformer som enhver frilansmusiker i siste instans ikke kan unngå å lære om eller forholde seg til. Dette er derimot ikke den eneste mangelen som synes å oppstå for studenter innenfor det klassiske miljøet: en sentral del av emnet er markedsføring og (selv)promotering som artist. Mellom de av våre informanter som har tilhørt det klassiske og jazzmiljøet finner vi en betydelig forskjell i forståelsen av behovet for å promotere seg selv som individuell kunstner. Informantene tilhørende jazzmiljøet viser en større forståelse for hva som trengs for å gjøre seg selv synlig innenfor et stadig trangere musikkmarked, hvorpå informantene fra det klassiske miljøet virker å ha et mer ambivalent forhold til det å skape et «brand» av seg selv og sin musikk, eller tenke på seg selv og sin musikk som et produkt som skal selges. Å ha sin egen hjemmeside virker være forbeholdt profilerte solister, og utover det skal den enkelte musiker inngå som en del av en gruppe og aldri alene. Dette er noe Gro har reflektert ganske grundig rundt:

Jeg husker jeg var veldig opptatt i det entreprenørskapsfaget, om litt sånn «branding» av deg selv, eller hvordan du skal promotere deg selv. Også gjøre deg selv synlig. Det er sånn, jeg har et veldig ambivalent forhold til det, fordi jeg liker det ikke. [...] jeg la merke til alt som ble sagt, at [du av og til må] svelge den ubehageligheten

med å promotere seg selv, også heller bare prøve å selge seg inn hos folk. Så det synes jeg var veldig nyttig. Og det er ikke sånn vi er vant til å tenke, spesielt innenfor klassisk musikk synes jeg. For der skal du bare være en del av en gruppe eller sånne ting. Du skal ikke promotere deg selv som solist. Mens jazz-musikere og pop-artister er mye flinkere til det. Eller at, de skjønnte verdien i å promotere sitt eget navn, og lage band hvor de brukte sitt eget navn i bandnavnet, og sånn ting. Det var sånn, mens på den klassiske utdannelsen, hvis du lagde en hjemmeside for deg selv, så ble det nesten sett på som noe negativt. Fordi, du skal jo ikke stikke deg fram.

– Gro, fiolin, klassisk

Det kan virke som at det på det klassiske feltet er dominert av et konformitetsideal basert på enkelte musikere ikke skal stikke seg ut eller vise seg fram utenfor en ensemblesetting, og at ethvert forsøk på å gjøre nettopp dette – med unntak av en liten gruppe

nasjonalt profilerte solister – blir betraktet som negativt, og dermed i strid med de idealene som blir promotert gjennom entreprenørskapsutdanningen. Det at Gro påpeker hvordan jazzstudentene skjønnte «verdien i å promotere sitt eget navn» og lage band hvor de brukte sitt eget navn i bandnavnet blir veldig illustrativt for vårt anliggende, ved at to av våre informanter med bakgrunn fra jazzlinja har gjort nettopp dette (Martin som startet *MMO-ensemble* og Siv som startet ensemblet *Øyunn*). De klassiske studentene opplevde derimot ikke bare å bli møtt av medstudenter som hadde mer erfaring innenfor de temaene emnet berørte, men også at mye av innholdet i emnet var noe som fram til da hadde vært relativt fraværende i deres eget utdanningsløp: også for de klassiske studentene ble emnet en «øyeåpner» i så måte, trolig for flere ting enn det mange av jazzstudentene oppdaget for første gang.

2.3. Informantenes erfaringer med eksamensoppgaven

Vurderingsformen som er brukt i entreprenørskapssemnet er mappevurdering, hvor studentene blir bedt om å spesifisere i tall hva de kan forvente av inntekter og utgifter gjennom eget enkeltmannsforetak i løpet av de neste fem årene, og i lys av dette også reflektere rundt hvilke karrierevalg de kan ønske seg å gjøre for å skape den karrieren som de selv ønsker å ha etter endte studier. Visualisering av egen framtidige karriere og formulering av en tentativ karriereplan har blitt påvist som en produktiv strategi i musikkutdanning, og denne formen for karriereplanlegging og selvrefleksjon blir i forskningslitteraturen betraktet som nyttig og en nødvendig pedagogisk komponent for å synliggjøre de utfordringene som unge, nyutdannede musikere står ovenfor (Bennett, 2009; Bennett & Bridgstock, 2015).

Under hvert dybdeintervju fikk hver informant se sine eksamensbesvarelse på nytt, inkludert deres musikalske CV og 5-årsbilde. Samtlige erindrer å ha tenkt at fem år er usedvanlig langt å tenke fram i tid, og mange hadde veldig lite erfaring med å se sin egen tilværelse i konkrete tall. På dette tidspunktet var de

enten i siste semester av sin bachelorgrad eller andre semester av sin mastergrad, og syntes at det var en vanskelig oppgave å konkretisere hvor mye de kunne komme til å tjene lenger enn et år frem i tid. Ole var seg bevisst at 5-årsbildet ikke kom til å ligne på virkeligheten slik den faktisk ville bli: «[J]eg husker jo faktisk når jeg skrev det, at jeg tenkte at: 'Det er jo ikke helt sånn her det faktisk kommer til å bli', med tanke på økonomi» og «Jeg husker jeg tenkte at det var litt sånn, overdrevent. Det var rett og slett ønsketenkning [både med driftsresultat, skolegang, støtteinntekter og stipend]». Flere betraktet også denne øvelsen som «ønsketenkning», og benyttet den til å legge inn bestemte karrieremål som på det tidspunktet ikke var helt innen rekkevidde for seg selv. For Kaja ble 5-årsbildet en blanding av hva hun på den ene siden hadde lyst til å gjøre i løpet av de neste fem årene, og på den andre siden hva som var realistisk for henne i skrivende stund. Hun bemerker derimot at hun blir stolt av å se tilbake på det hun selv tenkte på i denne perioden og sammenligner hvor mange av de idéene som faktisk endte opp med å bli realisert:

Det var en veldig rar måte å tenke på, husker jeg. [...] fem år er jo ganske lenge, tross alt. Hvert fall for en som er vant til å tenke [maksimalt en uke framover i tid.] Men så husker jeg jo at jeg syntes det var veldig gøy, for det er jo litt sånn der, drømmescenario [å tenke på]: "Å, hva ser jeg for meg?" Og litt sånn, blanding av hva jeg har lyst til og hva som faktisk kan skje [...] når jeg ser tilbake på det nå, så, så må jeg jo ærlig innrømme at jeg [...] blir litt sånn stolt [...]. Fordi, det er jo egentlig mye av det som stemmer, da.

– Kaja, cello, klassisk

Kaja omtaler øvelsen som «drømmescenario», og viser til at hun i øyeblikket betraktet mange av de målene (som hun i dag har nådd) som noe uopnåelig eller urealistisk på det tidspunktet hun skrev de inn i 5-årsbildet. For Kaja var det første (og siste) gang at hun hadde satt seg ned for å nedtegne konkrete idéer eller planer for hvordan hennes egen karriere og musikalske virksomhet ville, kunne eller burde utvikle seg i framtiden, noe som kan vitne om hvor lite musikkstudenter ellers blir oppfordret til å tenke på og reflektere rundt sin egen karriere utover hvilke skoler og universitet de skal gå på eller hvilke musikere de skal studere med/under. Slik hun formulerer det så «blir veien til mens man går den», et resonnement som lar seg overføre både til livet som musiker og livet generelt. Gunveig hadde for eksempel sett for seg å bedrive noe frilansvirksomhet til tross for at hun i all hovedsak ønsket å undervise, men har endt opp med å fase ut all form for frilansarbeid og spiller ikke lenger foran publikum. Og Lars Erik kunne for eksempel ikke forutse at han kom til å oppleve samlivsbrudd i løpet av de fem årene etter entreprenørskapsemnet, som også viste seg å veie tungt på økonomien til tross for at han var blant de mer optimistiske når det gjaldt å anslå inntektsbringende arbeid:

[N]år vi gikk gjennom det her på entreprenørskap, så var vi to stykker som mente at vi skulle tjene over en halv million etter fem år. Og jeg mener det fortsatt sånn [fordi det ikke virket som om de andre hadde] tenkt å ha hus, barn, familie. Det er gøy å tjene 80 000 når du er [student, men jeg har også] leilighet og barn i Trondheim. Jeg er [skilt, jobber på Hedmarken og har 40% omsorg for barna mine], så bare i barneutgifter, fly, leilighet [og utgifter til to

husholdninger] så koster jo det meg mellom femten og tjue tusen ekstra i måneden.

– Lars Erik, perkusjon, klassisk

Flere av informantene hadde problemer med å konkretisere sin egen framtid i så stor grad som et tentativt budsjett for de neste fem årene krever, også gitt at musikertilværelsen kan være såpass flyktig og forutsigbar at man i løpet av veldig kort tid ser seg nødt til å flytte til en ny by eller et nytt land. Gro syntes at det å skrive et 5-årsbilde var ubehagelig fordi hun ikke hadde muligheten til å forutse hvor hun kom til å bo om fem år, eller hvorvidt hun engang kom til å spille innenfor samme musikk sjanger. Erlend opplevde det som en såpass krevende oppgave at han ikke evnet å fylle inn tallene noe lengre enn det første året, noe eksaminator feiltolket til å bety at han var på vei til å slutte som musiker. Dette viste seg derimot å være en misforståelse, noe Erlend selv forklarer ved å vise til at han så det som poengløst å nedtegne et hendelsesforløp som han visste kom til å endre seg på måter som han ikke hadde mulighet til å forutse:

Jeg tenkte at jeg ikke hadde noen forutsetninger for å skrive ned noen ting. [...] det bare finnes ikke i meg å planlegge på den måten. [Jeg kan] være strukturert, men det er bare noen ting med det og slik er det fortsatt. Jeg evner ikke å bare sette noen sånn, femårsplan. Så det var bare det. Og det var det jeg prøvde å formidle da. Men, tydeligvis kom det frem som at, nei dette er slutten. [...] Jeg så ingen poeng i å skrive det ned. Helt enkelt. Selvfølgelig kunne jeg gjort det, og fått noe utav det, men jeg gjorde ikke det.

– Erlend, kontrabass, jazz

Disse utfordringene til tross viste det seg at flere informanter hadde skissert en framtid som i noen grad stemte godt overens med hvor de var nå, og enkelte ble overrasket over å tjene langt mer nå enn det de faktisk hadde skissert for fem år siden, slik som Eivind som lot seg overraske av at de tallene han hadde skissert for seg selv stemte ganske overens med hans økonomiske virkelighet i dag: «Jeg skjønner ikke hvordan jeg kan tenke at jeg skulle klare å tjene så mye penger. For fem år siden. For det er jo ikke et veldig lett yrke på en måte, men det gikk», og han påpeker at «veldig mye av de tingene jeg drømte om, eller så for meg at jeg

hadde lyst til å gjøre [har skjedd]». Til tross for betraktninger av 5-årsbildet og denne formen for visualisering av egen karriere som «ønsketenkning» eller «drømmescenario» tyder mye

på at studentene setter seg mål og legger planer som de i forestående framtid ender opp med å nå enten helt eller delvis.

2.4. Selvstendighet gjennom frihet på jazzlinja ved NTNU

Informantene i vår undersøkelse har – med unntak av et semester med entreprenørskapsutdanning – gjennomgått to forskjellige utdanningsprogram: På den ene siden jazzlinja, med sin gehørsmetodikk rettet mot lytting og imitasjon som et grunnlag for utvikling av et eget kunstnerisk uttrykk, og på den andre siden den klassiske utdanningen, med sin godt etablerte tradisjon for mesterlære og et utdanningsløp basert på historisk europeisk konservatoriumsutdanning som legger vekt på å utdanne analytiske og fortolkende musikere. Bakgrunnen for vår undersøkelse er å se nærmere på hvorvidt den helhetlige musikerutdanningen faktisk gir studentene de verktøyene som de trenger for å overleve som utøvende musikere etter fullført utdanning. Vi ser en rekke forskjeller i tilnærmingen til emnet og begrepet entreprenørskap hos de to gruppene.

Den helhetlige utdanningen ved jazzlinja har en rekke innebygde elementer som gir studentene kunnskaper gjennom entreprenøraktiviteter. Fra første dag på studiet jobber disse studentene med å skape sin egen musikk, jobbe på tvers av band og ensembler, samarbeide om kunstnerisk innhold, organisere egne prosjektensembler og (på slutten av sitt andre studieår) organisere en egen turné sammen med resten av sitt kull. Jazzlinja ved NTNU legger opp til at studentene skal ha meget stor frihet gjennom hele studieløpet, og at det er viktig for hver enkelt student å utvikle seg til å bli en selvstendig kunstner med sitt helt eget kunstneriske uttrykk. Det er et meget trangt nåløye for å komme inn på jazzlinja, og studentene som blir tatt opp spiller allerede på et meget høyt utøvende nivå allerede når de begynner. Enkelte har gått opptil to år på folkehøgskole eller spilt med flere ensembler før de begynner å studere. En rekke av våre informanter som kommer fra jazzlinja har opplevd stor kunstnerisk anerkjennelse for sitt arbeid etter endte studier, og mange

driver sine egne band og prosjektensembler i samarbeid med en rekke store navn innad i det norske jazzmiljøet.

Eivind roser studiet for denne tilnærmingen, som gir stor frihet til kunstnerisk utvikling for den enkelte musiker. Derimot påpeker han at «man må på en måte vite litt hvor man skal tror jeg, for å få noe skikkelig ut av det», som viser til at et studieprogram med stor frihetsgrad også stiller krav til at studenten selv har et (tentativ) mål med eget studium. Studenter med et mer utpreget behov for struktur og orden i hverdagen kan oppleve vanskeligheter med å håndtere en såpass høy grad av frihet, og risikerer å bli overlatt til seg selv. Det fanges ikke nødvendigvis opp om studenter sliter, og det kan føre til utenforskap og fysiske plager. Friheten på jazzlinja kan være krevende for enkelte, noe som blir desto mer utfordrende gitt at noen kommer rett fra videregående skole og inn på konservatoriet. Adrian reflekterte over at han måtte bli voksen fort og lære å ta ansvar for seg selv:

[Man er] litt mer overlatt til seg selv på jazzlinja, enn man er på klassisk, for eksempel. Det blir tatt litt færre valg for en, og man får mye frihet til å utforske ting på egenhånd, og man har jo de hovedinstrumenttimene og alt sånn der, men det er hele tiden lagt opp til at man selv skal ta aktive valg, da. [For meg var det en litt hard skole] som hadde hatt klassiske lærere hele veien opp til 'konsen'. [...] på 'konsen' var det ganske annerledes, og det å komme rett [fra den klassiske tradisjonen] uten noe tid imellom da, det var jo en ganske stor overgang. Så man blir voksen fort, da. Man må ta ansvar for seg selv, og bli selvstendig. – Adrian, fiolin, jazz

Denne typen studium kan virke overveldende på enkelte studenter, ved at man går fra å måtte fatte et minimum av beslutninger selv til å måtte fatte hver beslutning fra repertoar til samarbeidspartner(e), kunstnerisk uttrykk

og organisering av spillejobber. For de studentene som ikke setter seg mål for hva de ønsker fra et slikt studium kan den frihetsgraden som det utøvende studieprogrammet i jazz bygger på framstå som for lite konkret, noe Morten kommenterer: «Jeg ville bare spille, jeg. Jeg ville bare utvikle meg, men jeg tenkte jo ikke i det hele tatt. Jeg bare gikk rundt, spilte, øvde, levde på en rosa sky.» Morten brukte brorparten av tiden på å øve rent teknisk, og opparbeidet seg ikke et nettverk som mange av de andre på hans kull gjorde. Han øvde også med feil teknikk, og endte med en å pådra seg en belastningsskade som til slutt førte til at han ikke kunne spille på lang tid. På grunn av sine fysiske problemer, tok Morten ett år pedagogisk etter de utøvende studiene men endte med å gi opp drømmen om å bli utøvende musiker. Han viste til at han i forkant hadde blitt advart mot friheten på jazzlinja, men at han ikke skjønnte dette før det var for sent.

Det hadde nok hjulpet dersom det hadde vært en person som hadde tatt meg litt til siden, og på en måte prøvd å sette noen prosesser i gang da, og at man forsøkte, men sånn var det jo ikke. Jeg ble jo fortalt av andre musikere i Oslo, når jeg fortalte at jeg hadde kommet inn i Trondheim, så var det noen som jeg husker fortalte meg, særlig en som fortalte meg at: «Du er helt alene

der oppe. Det er ingen kommer til å ta seg av deg, så du må gjøre alt selv. Absolutt alt selv.» Ja, han sa ikke det, altså, men brutalt sagt: «Folk driter i deg.» Og han hadde jo helt rett, egentlig. Denne personen hadde helt rett».

– Morten, trompet, jazz

For enkelte kan minimalt med faste rammer og begrensninger være midt i blinken, men bak-siden av en slik tilnærming kan være at man opplever ensomhet og kan (i større grad enn andre) pådra seg belastningsskader av å spille med feil teknikk eller øve for mye. Enkelte musikkstudenter er kanskje mindre forberedt på den enorme friheten som jazzlinja tilbyr, og dette kan i tur også oppfattes som manglende støtte og veiledning fra institusjonens side. Slik vi også kommer tilbake til i vårt avsluttende kapittel, så vil det nødvendigvis ikke være i utdanningsinstitusjonens beste å overlate studentene såpass mye til seg selv som de blir i dag: tettere oppfølging og implementering av tiltak og støtteordninger for musikkstudenter som i høyere grad enn andre blir utsatt for skader og sykdom, og dermed er mer sårbare for å oppleve forsinkelser gjennom studiet eller (i verste fall) droppe ut av konservatoriet, vil lønne seg for enhver utdanningsinstitusjon på langt sikt.

2.5. Konformitet og musikalsk ensretting i det klassiske feltet

Dagens klassiske studenter utdannes til et arbeidsmarked normert etter frilansvirksomhet, slik at de fleste ender opp som porteføljemusikere med ulike kombinasjoner av spillejobber, prosjektarbeid og å reise rundt på turné, kombinert med enten undervisning, musikkproduksjon eller arrangørarbeid. Andelen faste stillinger rettet mot utøvende musikere er svinnende liten og tung konkurranse om å få. Mange klassisk utdannede musikere opplever derfor å bli påtvunget å drive med en eller annen form for entreprenørskapsvirksomhet etter endte studier, samtidig som at flere sitter igjen med en opplevelse av ikke å ha lært nok om hvordan man klarer seg som musikalske entreprenører (Toscher, 2020). Misforholdet mellom antall klassisk utdannede musikere og hvor mange faste (eller delvis faste) stillinger det finnes til disse har blitt omtalt av Tanja

Orning (2017) som en krise i høyere klassisk musikkutdanning som viser til et behov for å synliggjøre bredden både i musikermarkedet og -utdanningen. Slik det ble beskrevet i studiehåndboka for det klassisk utøvende programmet ved NTNU i 2013:

Det er stort behov for høyt kvalifisert musikkfaglig utdannet personell i Norge, både i skoleverket og i det offentlige og private musikklivet. Eksempler på yrker som rekrutterer fra utøvende musikkutdanning er: Orkestermusiker, landsdelsmusiker, militærmusiker, distriktsmusiker, musikkskolelærer, musikkklærer i grunnskole/videregående skole, dirigent/instruktør i fritids-musikklivet samt et frilansmarked der det er behov for gode håndverkere og kreative kunstnere.

Studieprogrammet legger opp til at kandidater med en klassisk bakgrunn skal være trent til å spille og arbeide innenfor et mangfold av stillinger og posisjoner, hvor frilansmarkedet utgjør kun et av mange alternativer. Derimot ser vi en tendens mot at stadig flere må regne med å bedrive noe form for frilansvirksomhet, i tillegg til at selve utdanningen har som underforstått mål å utdanne kandidatene til å bli enten solist eller orkestermusiker. Enkelte av våre informanter med klassisk bakgrunn kan fortelle om et studiemiljø hvor det å bli orkestermusiker er det endelige (og eneste) målet med en klassisk utdanning, noe som overensstemmer med tidligere undersøkelser av det klassiske feltet: Ellen K. Aslaksen (Aslaksen, 2004) stadfester at fast jobb er drømmen og målet for de klassiske musikerne, og en ledende motivasjon til å bestå prøvespill og vikarie i ulike orkestre for en ubestemt tidsperiode (Aslaksen 2004 i Stavnes, 2008, p. 14).

Denne typen midlertidig frilansvirksomhet kan forsvares, men å stake ut en karrierevei der frilansarbeid blir et mål i seg selv anses muligens som noe mindre legitimt innbyrdes blant de klassiske musikerne. Slik Kaja omtaler det å få fast jobb i et orkester, så er det slik at «hvis man klarer det, da har man lyktes, liksom» og betegner det som «en høy hest» å klatre imot. Gro deler hennes oppfatning om at det å bli orkestermusiker blir behandlet som alles høyeste mål, og påpeker at man som førsteårsstudent er veldig mottagelig for oppfatninger om at noen ting er «mer verdifulle» enn andre:

[D]et virker som alle forventer at du skal bli orkestermusiker [hvis du går fiolin]. Også jobber alle rundt deg mot det, [og] hvis du ikke er inni den boblen, så har du ikke så mye, på en måte. [...] det er litt sånn, hjernevasking ofte, å begynne på sånne studier. Hvis miljøet på det stedet du studerer er sånn at de opphøyer noe som mer verdifullt enn noe annet, så, når du begynner som 18-19 åring så er du [ganske ung] og veldig mottakelig.
– Gro, fiolin, klassisk

Spesielt ferske studenter som kommer rett fra videregående skole kan være sårbare for idéer og tenkemåter utbredt i deres studiemiljø fordi de delvis forsøker å finne seg selv og sin

plass i et nytt sosialt miljø, og dermed mottakelig for det Gro kaller for «hjernevasking». Ensretting innenfor studiemiljøet kan medføre at det å ha et ønske om noe annet blir ansett som et valg med en lavere verdi enn det å «følge strømmen». Dette er noe informantene våre tydeligvis har kjent på kroppen, eksempelvis gjennom Kaja som sier hun «spilte litt med sånn jazzfolk i skjul», og erkjenner at hun følte seg flau over å inngå samarbeid med musikere utenom hennes klassiske medstudenter. Selv om dette har endret seg betydelig i ettertid – hun samarbeider nå jevnlig med blant annet Martin gjennom hans MMO-ensemble – tok det henne en stund å bearbeide det hun følte når hun gikk utenom det som var forventet av studenter innenfor klassisk musikk. Også Gro har valg en annen retning enn satse på orkesterjobb, og har med årene plukket opp en rekke samarbeidspartnere mer komfortable med jazzmusikk og improvisasjon enn det hennes klassiske studiekamerater var. Improvisasjon var opprinnelig noe som fanget hennes interesse, men som klassisk musikkstudent har man begrensede muligheter for å utvikle og ekspandere et repertoar utenfor det nærmest kanoniske undervisningsopplegget man blir underlagt på det klassiske programmet:

[J]eg kunne jo ikke studere jazz. Men, så hvis du helst vil gjøre litt improvisasjon, og kanskje til og med spille litt visesanger og moderne klassisk musikk [så må du] være veldig heldig for å få en lærer som driver med det selv [...] den tunnelkjøringen [på studiet] var veldig ødeleggende for meg, i hvert fall.
– Gro, fiolin, klassisk

Selv om hun hadde bestemt seg for å gå utenfor det etablerte så fantes det få passasjer mellom det klassiske og jazzmiljøet. Først etter hun ble ferdig med studiene i Trondheim og flyttet hjem til Stavanger greide hun å finne fram til det hun ønsket å jobbe med videre. Når hun var kommet seg ut av «utdanningsbobla» endte hun med å jobbe som orkesterfrilanser, som produsent og musiker i ensemblet Kitchen Orchestra og daglig leder for ny Musikk Stavanger. Med alder påpeker hun også at selvtillit til å starte egne prosjekter og dra i gang ulike ting har blitt bedre, selv om veien etter masterstudiet har vært lang. Det

utøvende studiet er uten tvil et krevende studium, og krever både stor dedikasjon og hardt arbeid av studentene langt utover det som oppfattes som ordinært innenfor de fleste andre fag og disipliner.

Slikt påpekt i forrige underkapittel kan det utøvende studieprogrammet føre med seg en ensom tilværelse, spesielt for instrumenta- lister som ikke spiller fast i noen ensembler. Gunveig sier at «en klassisk musiker er liksom en solist, eller utdannet til solist på en eller annen måte [...] definitivt en ensom tilværelse [for mange på øverommet]». Kaja sier at hun gjentatte ganger har hatt såkalte «gråte-spilletimer» hvor hun følte på alle de tingene hun ikke greide, og hvor hun savnet en utdan- ning mer tilpasset til hennes egne interesser. Samtidig er hun veldig glad for at hun fikk på plass alle de grunnleggende tingene som den helhetlige klassiske utdanning kan tilby:

[Nå] i dag så tenker jeg at jeg er veldig glad for det grunnleggende jeg har fått, både på bachelor og på master. Altså, det velger jeg å tenke, at sånn, teknisk grunnlag, alle de tingene der, som kommer via en sånn orkesterutdannelse og klassisk oppsett er, var bra for meg som cellist, liksom. [...] jeg får ofte høre [at alt er teknisk sett] veldig på plass. [...] Og den selvtilliten har jeg jo fått fra det [klassiske studiet].

– Kaja, cello, klassisk

Våre informanter betrakter sine studiepro- gram som verdifulle, til tross for utfordringe- ne. Mulighetene man får til å fordype seg og utvikle seg som musiker, er verdifull og nød- vendig for å komme opp på et høyt nok nivå til å kunne leve av musikken. Andreas sier at det er givende å gå i dybden, men at det senere i

karrieren blir mye mindre tid til å fordype seg i musikken på grunn av kortere frister og et behov for å tjene penger til livets opphold:

[Jeg merker nå] at det er veldig stor forskjell på hvordan det var når jeg studerte, kontra det å holde på nå. For nå er det mer sånn, for det første så har jeg ikke tid til å sitte og gjøre ting som ikke i så veldig stor grad gir inntekt, [...] det hadde vært fint å gå like mye inn i hvert enkelt stykke som jeg spiller og, sånn som jeg gjorde når jeg var student, da. For da fikk man jo hele tiden tilbake- melding fra læreren hver uke, og det var liksom, det er et veldig givende miljø å være i da, for man utvikler seg veldig ved å være i et sånt miljø.

– Andreas, gitar, klassisk

Flere av de klassiske utøverne etterlyser andre former for kompetanse utenom det etablerte kunnskapsgrunnlaget for deres studieløp. De ønsker seg mer valgfrihet i fagsammensetningen som kan gjøre dem bedre rustet til å takle en sammensatt jobbsituasjon i ettertid. Et studium som i større grad oppfordrer til å spille innenfor et mangfold av forskjellige musikk- sjangre vil potensielt sett kunne gi økt status til det å velge en musikerkarriere. I tillegg til å mestre sitt instrument, kan studiet i større grad legge opp til at studentene tilegner seg entreprenørkompetanse inkorporert i flere fag i studiet – deriblant planlegge og arrange- re konserter og turnéer, skrive søknader om økonomisk støtte, og utvikle kreativ kompe- tanse gjennom nye kunstneriske utfordringer – og ikke bare som et enkeltstående entrepre- nørskapsemne i masterstudiet. Det klassiske studiet må tørre å utfordre studentene i større grad, som for eksempel å la dem arrangere sine egne konserter heller enn å gjøre alt det forberedende arbeidet for dem.

3. MUSIKERENS LEVEKÅR

I rapportens tredje kapittel ser vi på musikerens levekår, og hvilke forutsetninger de som utdanner seg til å drive med musikk på heltid har for å leve gode, trygge og anstendige liv utenfor øvingsrommet og konsertscenen. Først redegjør vi kort for våre informanternes bakgrunn gjennom en rekke nøkkeltall tilknyttet datamaterialet som vår undersøkelse bygger på, nærmere bestemt tall tilknyttet informantenes økonomiske situasjon (med utgangspunkt i sekundærdata slik beskrevet

i underkapittel 6.5.). Deretter diskuterer vi denne med henvisning til det Pierre Bourdieu (1996) betegner som «kunstfeltets omvendte økonomi», før vi også ser på hvilke utfordringer unge, nyetablerte musikere står ovenfor med hensyn til fysisk og psykisk helse. Til slutt går vi nærmere inn på våre informanternes refleksjoner over kjønn i musikkbransjen og hvilken betydning dette kan ha for en framtidig karriere innenfor det klassiske og jazzfeltet.

3.1. Informantenes bakgrunn og nøkkeltall

Før vi presenterer hovedfunnene fra vår undersøkelse ønsker vi å redegjøre for våre informanters bakgrunn. Selv om undersøkelsen opprinnelig var rettet mot å undersøke informantenes erfaringer fra emnet Entreprenørskap for musikere – og i tur hvilket utbytte de fikk av et slikt emne – omfatter store deler av vårt datamateriale også deres hverdag som utøvende musikere, hvordan de organiserer sin virksomhet, hvilke utfordringer de møter på og hva det er som motiverer dem til å fortsette i et yrke hvor konkurransen om jobbene er såpass tung.

De fleste av våre informanter har en lang musikerbakgrunn, enten ved at én eller begge foreldrene jobber eller har jobbet som musiker, eller ved at de fra en tidlig alder begynte å spille og ble innlemmet i et miljø preget av mye musikalsk aktivitet. En fjerdedel av informantene opplyser om at de har minst én forelder som selv er yrkesaktiv musiker, og har vært til stede og støttet opp om deres musikalske interesse siden tidlig barndom. Flere bestemte seg for å følge drømmen om en karriere innenfor musikk allerede på ungdomsskolen, slik som Martin:

[Det]har alltid vært en drøm å jobbe med musikk, og spille konserter, og reise rundt, da. Så det har egentlig vært et mål veldig lenge. Jeg hadde et intervju når jeg var 13, i Romerikes Blad, det sto liksom «Hva du vil bli», så hadde jeg sagt at jeg ville bli jazzmusiker, liksom. Så det var ganske tidlig

*et ønske fra min side, da. Det var en drøm.
– Martin, saksofon, jazz*

Flertallet av våre informanter oppgir også at de gikk musikklinja på videregående skole, og enkelte har gått opp til to år på folkehøgskole med spesialisering i musikk før de begynte å studere. Til tross for ulike retningsvalg videre i karrieren og, i noen tilfeller, ulikt erfaringsgrunnlag i forkant av entreprenørskapsemnet, så har samtlige av våre informanter tilbragt en betydelig del av sine liv som musikkstudent med ambisjoner om en profesjonell karriere med musiker.

Med hensyn til videre lesning av denne rapporten vil det være fordelaktig å ha enkelte nøkkeltall i mente: Av våre informanter kommer 9 fra jazzlinja og 7 fra det klassiske programmet, hvorav samtlige fullførte emnet Entreprenørskap for musikere i sitt første semester (våren 2013). Etter endt utdanning ved NTNU har 7 av informantene blitt boende i Trondheim og omegn, mens 9 har flyttet fra Trondheim. Av de i alt 16 informantene har 3 av de klassiske musikerne faste stillinger som undervisere, mens de resterende 4 fra klassisk (og nesten alle fra jazz) kombinerer sin utøvende virksomhet enten med undervisning eller administrasjon av egne band, ensembler og konsertserier.

I alt 8 av 9 fra jazzlinja jobber som musikalske entreprenører, med hovedvekt på utøvende

virksomhet. De spiller i forskjellige band, og flere av de har gitt ut plater de siste årene. Noen turnerer mye, andre noe mindre. Noen av dem underviser i små stillinger, fra noen få privatelever eller tilkallingsvikar til fast stilling i kulturskolen og (i et tilfelle) engasjert som midlertidig instrumentlærer på jazzlinja ved NTNU. Av de i alt 7 klassiske musikerne er det bare 2 som ikke underviser jevnlig, men livnærer seg som musikalske entreprenører med konsertvirksomhet, egne ensembler og konsertproduksjon. De andre 5 kombinerer utøvende virksomhet med 40-100 %-undervisningsstillinger i kulturskole og videregående skole. Alle bortsett fra 1 av de klassiske musikerne har noe frilansvirksomhet i tillegg til undervisning.

Blant de som livnærer seg av virksomhet utenom undervisning finner vi 1 som jobber som

plateprodusent for andre band, men flere er involvert i driften av såkalte indie-plateselskaper. Disse spiller gjerne i et eller flere band/ensembler, og flere er aktive også som konsertarrangører for både sine prosjekter og for andre. 2 stykker oppgir at de er aktive innenfor organisasjonen ny Musikk. Kun 2 av de i alt 16 informantene har valgt å gi opp drømmen om en utøvende karriere innenfor musikk: dette gjelder én fra den klassiske siden, som har sluttet å spille fullstendig og kun underviser, og én fra jazzsiden, som har begynt å studere psykologi (til tross for at vedkommende fremdeles spiller på fritiden). I tillegg til nøkkeltallene ovenfor har vi også benyttet sekundærdata (i form av inntektsgrunnlag for årene 2017 og 2018) hentet fra skattelistingene i Norge for å danne oss et bilde av informantenes økonomiske utgangspunkt fem år etter:

Komparativ inntektsfordeling (2017 og 2018)

Kvartal	aka.	Inntekt 2017	Inntekt 2018	R	Differens	Total 17/18	Gj.sn. 17/18
Kvartal #1	K7	476 535	552 124	↗	75 589	1 028 659	514 330
	J9	354 027	671 666	↗	317 639	1 025 693	512 847
	J8	384 792	413 731	↗	28 939	798 523	399 262
	K6	288 344	476 890	↗	188 546	765 234	382 617
Kvartal #2	K5	382 914	344 020	↘	38 894	726 934	363 467
	K4	300 811	315 285	↗	14 474	616 096	308 048
	J2	218 988	364 055	↗	145 067	583 043	291 522
	K3	143 908	416 485	↗	272 577	560 393	280 197
Kvartal #3	K1	170 358	315 327	↗	144 969	485 685	242 843
	J5	208 665	199 627	↘	9 038	408 292	204 146
	K2	181 988	189 587	↗	7 599	371 575	185 788
	J4	125 626	210 160	↗	84 534	335 786	167 893
Kvartal #4	J1	37 340	268 603	↗	231 263	305 943	152 972
	J3	3 917	234 855	↗	230 938	238 772	119 386
	J7	63 251	147 615	↗	84 364	210 866	105 433
	J6	90 402	96 562	↗	6 160	186 964	93 482

Tabell: Anonymisert inntektsfordeling mellom informantene viser fordypning (jazz/klassisk), inntektsgrunnlag for årene 2017 og 2018, oppgang eller nedgang i inntekt mellom disse to, deres totale inntektsgrunnlag for begge årene og gjennomsnittsinntekten for disse (sortert etter sistnevnte).

Med utgangspunkt i tall hentet fra de norske skattelisterne kan vi observere at våre informanters medianinntekt for de siste to årene ligger på cirka 260 000 norske kroner, mens den for det øverste kvartalet i denne inndelingen på cirka 460 000 norske kroner. Differensen mellom gjennomsnittet og de som tjener best ligger dermed på nærmere 200 000 norske kroner, som ikke kan beskrives som noe annet enn en betydelig forskjell: til tross for at de informantene som ligger høyere på inntektsfordelingen tenderer mot å ha både a) større andel undervisning som del av sin virksomhet, og b) større andel av produksjons/arrangør-relatert ensemblevirksomhet enn de som ligger lavere, så er fordelingen mellom informantene ganske jevn både med hensyn til jazz-/klassisk tilhørighet og ulike former for musikalsk virksomhet.

Derimot kjennetegnes det laveste kvartalet i inndelingen av å bestå utelukkende av jazzmusikere som alle har en høy andel frilansvirksomhet og lav andel undervisning. De av våre informanter som står på utsiden av de (ytterst få) «sikre» institusjonene innenfor musikkfeltet er også de som står ovenfor de største utfordringene økonomisk sett. 5 av våre 16 informanter – rundt en tredjedel av vårt utvalg, og alle fra jazzsiden – lar seg plassere

under EUs fattigdomsgrense, som tilsvarer 60% av medianinntekten for gruppen «ale-neboende under 45 år»: denne gruppen har en medianinntekt på 303 800 norske kroner, hvilket tilsier at EUs fattigdomsgrense ligger på 182 280 (norske kroner). En av informantene i tredje kvartal (K2) som ligger over dette i 2018 lå under den samme grensen i 2017. En av informantene i andre kvartal (K3) lå også betraktelig under denne i 2017, selv om vedkommende opplevde tilnærmet en tredobling av eget inntektsgrunnlag i 2018. Dette illustrerer godt den uforutsigbarheten som en frilansstilværelse kan føre med seg.

Til tross for at inntektsgrunnlaget varierer ekstremt for enkelte av informantene – særskilt de som oppgir å ha en mye høyere andel frilansarbeid enn undervisning – så opplever de aller fleste av våre informanter (med unntak av to) en betydelig økning i inntektsgrunnlag fra et år til det neste, også blant de med noe mer stabile inntektskilder enn andre. Det er derfor grunn til å være optimistisk med hensyn til potensiale for økonomisk gevinst (spesielt i det lange løp) også innenfor musikalsk frilansvirksomhet, til tross for hard konkurranse om spillejobber og konsertoppdrag både på det klassiske og jazzfeltet.

3.2. Fysisk og psykisk helse blant unge musikere

Økonomisk stabilitet er derimot ikke den eneste store utfordringen unge, nyetablerte musikere i dag står ovenfor: I likhet med flere andre yrkesgrupper i samfunnet som er utsatt for tungt økonomisk press står musikere ovenfor en rekke utfordringer med hensyn til fysisk og psykisk helse: blant utøvende musikere og andre kreative yrker finner vi en høyere andel psykiske helseproblemer (Vaag, Bjørngaard, & Bjerkeset, 2016), familie- og arbeidskonflikter (Costa, 2016) og søvnrelaterte problemer (Vaag, Saksvik-Lehouillier, Bjørngaard, & Bjerkeset, 2016), og musikere spesielt må håndtere et relativt høyt stressnivå sammenlignet med mange andre yrkesgrupper: Vaag, Giæver og Bjerkeset (2014) påpeker at støtte fra familie, andre bandmedlemmer, publikum og deres profesjonelle nettverk som viktige faktorer for å håndtere en frilansstilværelse

som musiker, i tillegg til ferdigheter innenfor entreprenørskap.

For musikere spesielt henger helsetilstand svært tett sammen med deres evne til å utføre deres arbeid på en optimal måte, slik at enhver faktor som utgjør en trussel mot god fysisk eller psykisk helse i musikerens nærmiljø kan føre med seg langvarige og irreversible helseutfordringer, og i enkelte tilfeller resultere i en vesentlig reduksjon av den enkelte musikers livskvalitet. Av våre informanter er det spesielt fire stykker som meddeler å ha opplevd forhold som har svekket deres fysiske eller psykiske helse til det punktet at de ikke har kunnet spille sitt eget instrument over lengre tid. Siv, Matilda, Gro og Morten har alle opplevd å måtte legge fra seg instrumentet og avstå fra deltakelse i sine respektive miljø

i en lengre tidsperiode som resultat av enten fysisk eller psykisk problematikk, spesielt i studietiden.

Som utøvende musikere jobber våre informanter tidvis i svært skiftende omgivelser, med mye psykisk stress og en stor andel av belastningsskader grunnet ensidig bruk av kroppen. Siv forteller at hun i løpet av sitt tredje studieår ved jazzlinja i Trondheim slo hodet sitt flere ganger i ulike anledninger, noe som resulterte i flere, mindre hjernerystelser. I løpet av sommeren som fulgte slo hun hodet i et lavt murtak etter en konsert på utestedet Månefisken i Oslo, mens hun jobbet med å rigge ned etter konserten, noe som resulterte i diagnosen *postcommotionelt syndrom*. Denne tilstanden kan beskrives som «en langvarig hjernerystelse», og noe som forhindret henne fra både å spille og gå på andres konserter i en lengre tidsperiode. Dette førte til at Siv praktisk talt ble isolert fra sitt eget arbeidsmiljø, og ble med denne diagnosen konfrontert med en trussel mot hennes identitet som utøvende musiker og trommeslager, ved at hun ikke lenger hadde muligheten til å framvise sine ferdigheter som profesjonell utøver. Utfordringen for henne besto i å finne en verdi i seg selv som ikke var utelukkende knyttet til hennes identitet som musiker:

[Sykdommen var en utfordring] i forhold til at jeg [hadde en sterk] identitet med å være trommeslager. Og jeg er jo fortsatt trommeslager, men jeg tror det var veldig sunt å kunne på en måte se hva jeg er uten det, da. For at det ikke skal være liv og død om man spiller. At liksom, jeg er faktisk verdt noen ting uten de trommene også. [...] jeg vet at jeg er på et helt annet sted nå en før liksom, det skjedde. [J]eg selv setter en verdi i meg selv. Og, ja, og se at noe så banalt som at man trenger ikke musikken for at noen skal sette pris på din eksistens, liksom.
– Siv, perkusjon, jazz

Til tross for tidligere skader som også påvirket hennes arbeidskapasitet – eksempelvis hadde hun senebetennelse på et tidspunkt i studieløpet – hadde hun tidligere ikke vært oppi en situasjon hvor hun ikke kunne delta på konserter eller andre samlinger med kolleger, og dermed uteble fra de viktigste sosiale arenaene for miljøet. Skaden som Siv pådro

seg lot seg helbrede etter en lengre periode med hvile og behandling, slik at hun kunne begynne å arbeide igjen uten varige men. For enkelte musikere kan derimot fysiske eller kroppslige skader være en permanent utfordring de må forholde seg til når de spiller eller planlegger livene sine, slik som Matilda: hun har en medfødt skade som hun har fått operert gjentatte ganger i løpet av årene, og hun venter på nok en operasjon i det tidsrommet vi gjennomfører vår undersøkelse. På et tidspunkt ble skaden så alvorlig at hun måtte skifte hovedinstrument fra jazztrommesett til én enkelt skarptromme for å kunne spille og samarbeide med andre i ulike prosjekt.

Erkjennelsen av at denne skaden er kommet for å bli, og at den påvirker hennes arbeid har veid tungt på Matilda, og hun sier selv at det å måtte innse de begrensningene som hennes egen kropp har satt for hennes musikalske ambisjoner har vært krevende. Det er en skade som krever at hun kjenner sine egne begrensninger og planlegger sin karriere deretter slik at de få konsertene hun faktisk spiller har stor betydning for henne selv og hennes publikum:

[J]eg har en kropp som ikke tillater meg å leve ute som musiker liksom, 300 dager i året. Jeg må velge mine konserter, noe som gjør at jeg reduserer [mengden konserter], så disse turnéene kan ikke være lenger enn kanskje ti dager. [Turnerer vi lengre ti dager] blir jeg for sliten. [...] om jeg sammenligner med andre musikere så er det litt færre, [men for meg] er det veldig meningsfylte konserter. Så jeg har fått valgt bort på en måte.
– Matilda, perkusjon, jazz

Det å bli skadet eller oppleve fysisk utmatelse når man utdanner seg til å jobbe som frilansmusiker kan sette en i en svært usikker posisjon for fremtiden, spesielt om man befinner seg midt i et studieforløp som opptar ekstra tid i form av forelesninger, porteføljevurderinger og eksamenkonserter, og som krever at man jevnlig arbeider mye med enkelte oppgaver. Vår informant Gro oppgir at hun i siste halvår av sitt masterforløp, rett etter at hun fullførte entreprenørskapsemnet, opplevde å bli fysisk utbrent. Etter en intens periode med øving ble hun småsyk i to måneder uten tegn til å bli frisk igjen, før hun til slutt ble

sengeliggende i nesten tre måneder der hun knapt greide å bevege seg rundt eller utføre oppgaver i sitt eget hjem. Slik hun beskriver det selv, føltes det som at «hjernen gadd ikke mer en liten stund. Så den bare skrudde av, også skrudde den av kroppen». Utbrentheten førte til at hun måtte søke om å få sin endelige eksamen på masterprogrammet utsatt, som i tillegg til mistrivsel med eget studieløp bidro til at hun etter fullført utdanning begynte å jobbe med andre musiksjangre utenfor det klassiske feltet:

[Jeg følte at jeg bare sto og øvde uten å skjønne] hvorfor. [Jeg var utrolig dårlig på å ta fri, ta ferie, og ta helg, i mange år på rad. [Å skulle øve for å få en orkesterjobb] fungerte aldri helt for meg det heller, også stå og øve seg i hjel på sånne prøvespillsrepertoar, ble bare helt krise til slutt. [Det var] fysisk utmattelse som bare har kommet sånn, gradvis i løpet av mange år [kombinert med at] jeg ikke likte så godt det jeg holdt på med, rett og slett. Og, ja, ikke så helt hvor det skulle føre meg i framtiden.
– Gro, fiolin, klassisk

Selv om det å velge feil studium kan veie tungt på en uavhengig av disiplin, så vil nok den betydelige arbeidsmengden som følger av et bachelor- eller masterprogram i utøvende musikk ha større konsekvenser for de studentene som sliter enten fysisk eller psykisk i etterkant. Til forskjell fra de andre, som har måttet håndtere både skader, sykdom og fysisk utbrenthet, men likevel kommet seg gjennom studiet og ulike prosjekter i ettertid, så ble Morten fullstendig utmattet av den mengden med øving han følte var nødvendig og forventet av ham som fersk student på jazzlinja i Trondheim. Som en av de få jazzstudentene som gikk rett fra videregående skole og over til konservatoriet ble han raskt bevisst de tingene han ikke mestret med hensyn til sitt eget instrument, og begynte mer eller mindre bevisst å sammenligne seg med andre jazzstudenter. Dermed begynte et kappløp mot et selvpåført press om å bli «god nok» til å spille sammen med andre, noe som resulterte i at han ble fysisk overanstrengt i leppene og ikke greide å spille trompet lenger:

[Jeg tror jeg var en av de som jobbet mest iherdig med instrumentet, da. Og jeg trodde at det

jeg gjorde var veldig bra. Jeg trodde at det jeg gjorde var med på å utvikle meg, og utvikle instrumentalferdigheter. [...] så smalt det i 2011 på høsten, og det var jo som resultat av at jeg hadde begynt å øve veldig mye mer, og hardere. [...] jeg presset meg veldig da, så kort fortalt så ble overleppen mer og mer hovne. Og den hovnet mer og mer opp, og jeg har liksom, alltid spilt med hovne lepper når jeg spiller. Og det som skjer da, er at det blir vanskeligere å spille, [noe jeg ikke forsto hva innebar på det tidspunktet]. Så jeg bare kjørte på videre, og kjørte på, til det sa stopp [og jeg] ikke kunne spille mer.
– Morten, trompet, jazz

Han beskriver denne hendelsen som «en fysisk smell som også har dratt med seg psyken», og har måttet dedikere store deler av sin tid i etterkant av studiene til å lege skaden på leppene, så vel som bearbeide sin egen frykt for å låte dårlig i spillesituasjoner. I hans egne ord, så føltes det «som at jeg hadde løpt triatlon», men «selv om hodet er ganske sterkt da, så vil ikke kroppen. Kroppen sier nei, kroppens begrensninger kommer til syne», og «til slutt vinner kroppen», slik at også alt rundt selve spillingen ble fysisk tyngre i løpet av hans hverdag. Når han sluttet å spille så rørte han ikke trompeten på nærmere ni måneder, og falt praktisk talt helt utenfor miljøet når han selv valgte å isolere seg sosialt.

Mortens historie slutter derimot ikke der: Etter fullført studie ved NTNU flyttet han til Bergen og påbegynte et årsstudium i psykologi (senere konvertert til et helt bachelorstudium), og begynte først å spille trompet igjen når han hadde bodd der i noen år. Han har oppsøkt ulike personer, både musikere og terapeuter, for å få hjelp til å overkomme hendelsen ved konservatoriet i Trondheim, og jobber fremdeles med å slutte å sammenligne seg selv med andre musikalsk sett. Men selv om han har lyktes med å opprette kontakter mot jazzmiljøet i Bergen, hvor han nå har enkelte betalte spillejobber innimellom, og arbeidet med å overkomme sitt behov for å sammenligne seg med andre har vært produktivt, så har han mistet all kontakt med miljøet i Trondheim og de han studerte sammen med der for ettertiden. Skaden har, med andre ord, allerede skjedd.

Felles for våre informanter, og alle utøvende musikere som ved et tidspunkt mister sin evne til å spille sitt eget instrument, er at skader, sykdom, fysisk utbrenthet og utmattelse representerer en virkelig trussel mot deres musikalske virke, og dermed deres identitet som profesjonell musiker. Dette til tross tildeles musikkstudenter få (om noen overhodet) verktøy for å håndtere utfordringer knyttet til livskvalitet og sinnstilstand generelt sett. Slik Gunveig påpeker, så opplever en stor andel av alle musikere å få belastningsskader i løpet av sin karriere, noe som utgjør et alvorlig problem for studentenes fysiske og psykiske helse i utdanningsløpet, og også senere i karrieren som utøvende musikere. Det kan argumenteres med at musikerutdanningen er, i sin nåværende form, ufullstendig og mangelfull når det gjelder ivaretagelse av egen kropp og den fysiske delen av musikalsk opptreden.

Et av de kurs- og utdanningstilbudene som eksisterer uavhengig av musikkhøgskoler og konservatorier, som adresserer nettopp disse manglene ved den helhetlige musikerutdanningen er *Timani*: To av våre informanter (Siv og Andrea) er sertifiserte instruktører i Timani, og en tredje informant (Gunveig) har også tatt enkelte kurs i programmet. Slik Siv beskriver det, så handler Timani om hvordan «hvordan musikere kan få fysisk mer ut av potensialet sitt», og tar utgangspunkt i «hvordan man bruker kroppen når man spiller». Blant de tingene Timani ser nærmere på er mer eller mindre gunstige bevegelsesmønstre, øvelser for å få tak i muskulatur som er mer eller mindre gunstig å bruke og hvordan man får bedre kontakt eller mer støtte i kroppen mens man spiller (Nilssen, 2020). I sin helhet kan det beskrives som et sett ferdigheter for å motvirke belastningsskader for utøvende musikere,

og retter seg mer mot musikerens *fysikalitet*, snarere enn *musikalitet*. For Siv har det forandret alt med hensyn til spilling, og i likhet med Andrea har det gjort henne bevisst på bruk av egen kropp i spillesituasjonen og møte med publikum:

Jeg begynte med [Timani] mens jeg gikk her i Trondheim, men da var det som en sånn nødhjelp, fordi jeg hadde senebetennelse og ikke kunne spille, og trengte hjelp til å finne en mer bærekraftig måte å spille på. Så da tok jeg timer i det, og syntes det var så bra, og opplevde også at jeg ble bedre enn det jeg hadde vært før, når det kom til «sound» og timing, og sånne ting. [...] det ble jo veldig, veldig tydelig for meg at det har veldig mye å si hvordan resten av kroppen jobber, både for hvordan lyden kommer ut, men også hvor frie armene blir til å jobbe. Nå har jeg lært mer konkret om hvordan ting henger sammen i kroppen, og bindevev som binder større strukturer i kroppen sammen. [Det er] veldig deilig å merke at jeg faktisk kan stole på at kroppen min hjelper meg, da.
– Siv, perkusjon, jazz

Ved siden av å forbedre musikerens evne til å spille godt, så er en sentral idé i Timani-undervisning å redusere den belastningen bruken av instrumentet legger på musikerens kropp, slik at man også spiller lettere enn det man ellers gjør uten å være bevisst sin egen kropp i samspelet med instrumentet. Gitt verdien av denne typen undervisning – i det minste slik våre informanter beskriver den – er det verdt å stille spørsmål ved hvorvidt dagens musikkutdanning faktisk tar høyde for studentens livskvalitet og sinnstilstand i møte med et svært arbeidskrevende og utfordrende felt, slik både det klassiske feltet og jazzfeltet utgjør.

3.3. Perspektiver på kjønn blant unge musikere

Da vår undersøkelse finner sted i kjølvannet av den nasjonale #metoo-kampanjen, dukker også kjønnsperspektiv i musikkbransjen opp som et av temaene i våre intervju. Jazzmiljøet, til tross for dets uttalte progressive holdninger til likestilling og maktmisbruk, er tungt mannsdominert også blant studenter. Med unntak av noen informanter har flere gått inn

på sentrale ringvirkninger av en sterk asymmetrisk fordeling mellom kjønnene, deriblant i form av hvilket kjønn som mottar brorparten av ledende posisjoner i ulike orkestre og ensembler.

Tidligere har vi påpekt en rekke forhold ved utøvende musikeres arbeid som skaper

utfordringer spesielt på det økonomiske feltet, men det er også andre utfordringer unge musikere møter, både som studenter og profesjonelle utøvere. Spesielt i jazzmiljøet finnes en skjevfordeling i antallet kvinnelige og mannlige musikere, hvorav de fleste kvinnelige utøvere er vokalist, og de fleste mannlige er instrumentalister. Ved Jazzlinja i Trondheim har de i flere år vært seg bevisst problematikken rundt skjev kjønnsfordeling i opptaksprosessene. Griegakademiet ved Universitetet i Bergen har både i 2018 og 2019 avholdt egne Jazzkurs for jenter, hovedsakelig rettet mot instrumentalister for å vise at det er mulig å jobbe med jazzmusikk og inspirere dem til å følge en musikerkarriere. Det har gradvis vokst frem en større bevissthet rundt kjønnsbalanse, og det har skjedd endringer med hensyn til kvinner i profesjonelle musikkmiljø i løpet av det siste tiåret, men maktstrukturer som bidrar til å holde kvinnelige utøvere tilbake fra å lykkes som profesjonell musiker består fremdeles, i tillegg til manglende bevissthet om disse.

Innenfor det klassiske musikkmiljøet er denne kjønnsbalansen jevnere og kjønnsbalanse er noe som sjelden blir adressert og diskutert innad i miljøet. I det klassiske stryke miljøet er kjønnsbalansen til og med omvendt, ved at flere kvinner enn menn spiller strykeinstrument på profesjonell basis. Dette er et trekk ved miljøet som Kaja er seg bevisst når hun rekrutterer musikere til oppdrag med ensemblet sitt, og hun kvoterer inn menn for å unngå skjevfordeling mellom kjønnene (noe hun viser til som å unngå å få for mye «bløtkakefaktor»).

Kjønnsperspektiv har blitt diskutert i miljøet på jazzlinja, men det er også en oppfatning om at det er kulturelt betinget ifølge Erlend: «[D]u kan få en gutteklubb, og du kan få en sånn der jenteklubb, om man skal kalle det det», men «det er ikke noe problem som er unikt for jazz, men [snarere] en kulturell betingning». Samtlige informanter er positive til mer likestilling innad i miljøet, og mener at både kvaliteten på musikken og den generelle stemningen blir bedre av det. Flere av de mannlige informantene er seg bevisst hvordan de kan jobbe for å motarbeide disse skjevhetene, og

anerkjenner den problematikken deres kvinnelige kolleger står ovenfor.

Mange opprettholder en kjønnsjargong enten som en hersketeknikk eller noe man mer eller mindre bevisst bidrar til. Siv beskriver frustrasjonen rundt at man som kvinnelig trommis får veldig mye kommentarer rundt det å være kvinne. Kommentarer som opprettholder en kjønnsjargong kan eksempelvis være at det er uvanlig at man er en dyktig trommestlager fordi man er kvinne, noe som da gjør eksplisitt at kvinnelige trommeslagere er «utenfor normen» (ironisk nok er hele to av våre kvinnelige informanter på jazzsiden trommeslagere). Spesielt Siv er opptatt av det å bli sett og hørt i kraft av det å være musiker, og ikke fordi hun er representant for et underrepresentert kjønn. Hun sier at hun får spørsmål slik som: «Hvor mange jenter er det egentlig som spiller trommer?» hvert fall en gang i løpet av en uke, også etter konserter hvor man får kommentarer om at «det er så kult at man er kvinnelig trommis», fremfor å få positiv tilbakemelding på selve musikken man spiller. Men Siv trekker frem at langt ifra alle hun møter fokuserer på kjønn: «[J]eg setter pris på å høre, at noen faktisk bare kan høre på musikken istedenfor å se et par pupper, liksom».

Det å være annerledes i publikums blick kan også gjøre at lytteren blir positivt overrasket fordi det ikke forventes noe av en kvinnelig trommeslager. Matilda sier at: «Mange tror at man ikke kan spille fordi man er jente, og da har man litt overtak siden jeg kan det. Så overbeviser jeg jo alltid at jeg kan det. Så da blir det oftest positive reaksjoner. Men det kan jo også være at man ikke alltid får være med, [spesielt hvis man er yngre og folk tror at man ikke spiller så bra].»

Sosiologen Erving Goffman (1974) beskriver «stigma» som egenskaper samfunnet tilskriver personer og grupper, og får dem til å skille seg ut. Å bære et stigma innebærer at man ikke blir fullt akseptert for den man er, men blir redusert til en stereotypi. Når noen regnes som et avvik, får de mindre rom til å være seg selv og gjøre det de vil. Kjønnsstereotyper og kjønnsjargongen gjør også at noen oppgaver og roller innenfor musikk, som å komponere

eller arrangere musikk, har blitt kjønnnet: det er forventet at det er menn som arbeider med dette og det krever ekstra mot å innrømme at man ønsker den typen arbeid. Som kvinne må man da også bevise ekstra at man kan, for å få bli med i «gutteklubben»:

Arrangere musikk, så er det jo litt sånn, gutteklubb, kjekk og grei, som alltid får de jobbene. Altså sånn, og det er gutter. Sånn er det bare. Det er liksom, ja, Lars Horntveth og Jan Martin Smørdal og, altså, de er kjempeflinke de, liksom. Men de tåler jo litt konkurranse [...] da har jeg opplevd noen ganger å [måtte] stå for at jeg er det. Og det er kjempeskummelt, og kjempevanskelig, og særlig da siden jeg er jente, føler jeg. At da blir det sånn ekstra, da må jeg hvert fall bevise, liksom.
– Kaja, cello, klassisk

I et yrke der mye av jobbene blir fordelt via ens profesjonelle nettverk og etablerte vennskap (se underkapittel 4.3.), kan det fort oppstå «vennskapskorruptjon» som Matilda betegner det, noe man trenger at både arrangører og musikere er bevisst for å unngå unødvendig favorisering av enkeltmusikere. Slik Adrian påpeker, så er ofte det enkleste å spille med folk man er kompiser med. Man oppsøker de musikere som man vet at man liker, og de samarbeidspartnerne man føler seg trygg på å samarbeide med. På den måten forsterkes disse «gutteklubb»-tendensene. Når man da skal stifte nye band eller spørre musikere om å være med på turné er det klart at lignende mekanismer vil slå inn. Man ønsker å ha med seg musikere man kjenner til og stoler på, og vil som oftest gjerne spørre de man kjenner. På den måten blir nettverkene mellom «gutta» styrket, og kvinner kan havne på utsiden ved å ikke ha vært med i en sosial gruppe. Veldig mye av nettverking skapes gjennom jam-session eller det å henge sammen på ulike utesteder etter å ha spilt eller sett på en konsert. Oscar og Matilda reflekterer over at dette for enkelte ikke er like interessant, og at slike praksiser ikke nødvendigvis er tilstrekkelig inkluderende for begge kjønn, noe Erlend går nærmere inn på:

For det er jo det, at man går ut og drikker øl og prater med folk som prater om ting som man: «Ja, det har jeg lært meg å like.» Også:

«Ja, jeg er komfortabel med andre karer,» eller noe sånn, også går man med den sfæren, fordi det er dit man dras lettest, fordi at man vil ha det fint. Nå vil man kose seg, liksom.
– Erlend, kontrabass, jazz

Siv påpeker at hun ikke har følt seg ekskludert, men har heller ikke forsøkt å bli en del av en gutteklubb:

Eller, jeg vet jo ikke om det har noe å gjøre med om jeg er kvinne eller ikke, det er ikke så farlig liksom, men poenget er at jeg tror det er det som skjer en del ganger da, at man på en måte ikke nødvendigvis automatisk tenker på kvinnene, fordi at man er vant til at man jobber sammen i en gutteklubb, liksom.
– Siv, perkusjon, jazz

Musikerne innrømmer også selv at de har fordommer eller ubevisste handlingsmønster, som farger dem når de inviterer inn medmusikanter i prosjekter. Hvis man jobber innenfor et musikalsk uttrykk hvor det stort sett bare er menn, så er det også enklere å ha en oppfatning av hvem de er og hva deres kvaliteter er. Vår informant Morten støtter også kvinnelige utøvere som står utenfor det man allment oppfatter at en musiker skal være, men viser til at kjønnsperspektiv er noe som kan være utfordrende å ha i bakhodet dersom det ikke er noe man tenker aktivt på i arbeidshverdagen:

Jeg har kanskje ikke tenkt så mye på det, fordi jeg selv ikke gjør forskjell på folk. Jeg gjør ikke det. Og da har det kanskje ikke vært så aktuelt for meg å tenke rundt det. Fordi, jeg tenker helt innerst inne at det er helt irrelevant. Ikke det at det er irrelevant for andre, men for meg er det bare at, jeg spiller, jeg. Om det er jente eller gutt, gammel eller liten, det har ingenting å si. Jeg driter i det. Hva som bor inni deg, og hva du uttrykker, hvem du er, det er jeg nysgjerrig på. Så mer refleksjon enn det gjør jeg ikke, egentlig. Jeg tenker at det er kult at det er mange jenter som utfordrer de mannsdominerte aspektene ved musikk.
– Morten, trompet, jazz

Og det er ikke noe tvil om at det er et mannsdominert miljø. Adrian forklarer det med ubevisste mekanismer og Morten går så langt som til å si at vi må tørre å snakke om at det

nok er en underliggende tanke om at menn er bedre. Flere av informantene har inntrykk av at kvinnelige utøvere i større grader lider av «flink pike»-syndrom, og som følge av dette generelt sett øver mer og stiller bedre forberedt enn sine mannlige kolleger, samtidig som at man trenger større vilje til å ta risiko og være uredd for å lykkes. Kvinnelige utøvere må også bevise mer for å få den samme anerkjennelsen som deres mannlige kolleger får:

For det er også som en dråpe i havet, sant? En sånn liten vane som man kanskje har da, men så er det jo så stort lappeteppes av mikroholdninger og liksom større ting, og ting man sier, måten man snakker på, det er så stort, da. Så jeg er veldig interessert i å utdanne meg mer innenfor de tingene, å lære mer om hvordan ting henger sammen og bli bevisst på ting jeg ikke er bevisst.
– Adrian, fiolin, jazz

Erlend påpeker at selv om han for øyeblikket er en del av et rendyrket «gutteprosjekt», så er han både positiv til og jobber ofte i kjønnsbalanserte grupper. Han føler likevel et press på å fronte kjønnskampen selv om han egentlig er motvillig til å måtte tenke på denne måten. Det beste hadde jo vært om alt var kjønnsnøytralt:

Ja, nei jeg har, nå er det jo, det prosjektet som vi har nå, da er vi jo seks karer. Og det er klart, det påvirker hvordan prosessen er. Og sånn, av de prosjektene jeg jobber med, så synes jeg at det, jeg tenker ikke så mye på det, fordi at jeg er ganske nøytral i forhold til det. Jeg føler jeg synes det er bra å jobbe med begge og jeg er observant på det, så det er ikke sånn at jeg havner i en gutteklubb sånn ubevisst, for at jeg spiller jo både med menn og kvinner ganske sånn, jevnt over. Men jeg synes det er en vanskelig problemstilling, hvordan man, man må liksom fronte det. Man må, og det er folk som har gjort en sånn sinnssyk drittjobb med det for mange hundre år siden og liksom, bare for, stå opp for stemmerett og, som man ikke tenker over nå, men alle har liksom, rett til å stå opp og si det de mener, da. Det fører oss jo fremover på en måte i samfunnet, så.
– Erlend, kontrabass, jazz

Ole forklarer at han har et eget prinsipp om å alltid inkludere kvinnelige musikere og ha så likestilte band eller ensembler som overhodet

mulig. Denne type bevissthet løfter frem og synliggjør problematikken rundt skjev kjønnsfordeling, samtidig som det demonstrerer et enkelt, effektivt grep for å forbedre kjønnsbalansen i en gruppe. Informantene våre er opp tatt av løsninger for å skape større likestilling, fra det å skape større bevissthet rundt denne problematikken i alle lag av samfunnet til det å oppfordre andre musikere til å tenke i lignende baner.

I oktober 2017 publiserte New York Times en artikkel om at den berømte filmskaperen Harvey Weinstein hadde forgrepet seg på og trakassert kvinner i flere tiår. Nesten to og et halvt år senere, i mars 2020, ble Weinstein dømt til 23 års fengsel. Alyssa Milano oppfordret kvinner som hadde blitt utsatt for seksuell trakassering om å dele sine historier på sosiale media under emneknaggen #metoo, et initiativ som fikk stor oppmerksomhet verden over. I Norge fikk vi emneknaggene #nårmusikkenstilner #stilleforopptak #nårdansenstopper #utentaushetsplikt og mange flere, hvor det kom tydelig frem at vi fremdeles ikke lever i et likestilt samfunn, og at seksuell trakassering stadig skjer innenfor en rekke yrker. Innenfor fagfelt hvor miljøene er små, og man ofte er avhengig av mektige og innflytelsesrike enkeltpersoners «goodwill» for å få oppdrag kom det tydelig fram at dette er et stort problem som få eller ingen tørr å ta tak i eller varsle om, av frykt for gjengjeldelse. Nettopp på bakgrunn av dette har Hennekam og Bennett (2017) argumentert for at musikkindustrien er mer sårbar og tillater seksuell trakassering og diskriminering i større grad enn yrkesgrupper med mer ordnede arbeidsforhold.

Samfunnet og arbeidslivet fikk i hvert fall øynene opp for at det var strukturer og kulturer som har fått lov å være der og som det ikke har blitt tatt et oppgjør med, og mange iverksatte endringer av eksisterende rutiner for å adressere problemet. Informantene våre synes det er positivt at disse strukturene nå blir belyst, og blir løftet opp fra individnivået til å bli betraktet som et samfunnsproblem vi ikke lenger kan overse. I etterkant av #metoo har det blitt lettere å peke på problematikken knyttet til seksuell trakassering og ta opp ubehagelige hendelser, og bevisstheten rundt hva som kan føles ubehagelig eller trakasserende

i befolkningen har blitt bedre. Samtidig påpeker Andreas at man må som samfunn må adressere den kulturen som lar dette skje uten at det blir takk tak i. En kampanje som #metoo vil etter hvert miste momentum, men som samfunn må vi likevel sørge for at det blir gjort et varig oppgjør med den ukulturen det er snakk om, og i de miljøene det her gjelder.

Siv var blant de 487 opprinnelige som undertegnet Aftenpostens opprop i saken om #nårmusikkenstilner, som beskrev anonyme historier fra musikklivet. Hun skrev også på sin egen Facebook-side om kampanjen og sin opplevelse av det som skjedde rundt emneknaggen, kraften i fellesskapet som snakket med en samlet stemme i kampanjen, og at det åpnet opp en mulighet til å snakke om ting som det ikke har vært rom for å snakke om tidligere. «Jeg tror bare at dette miljøet og alle har godt av #metoo, for å bli mer bevisst» sier hun og bekrefter at hun har opplevd å måtte si ifra mens hun var student i Trondheim og at hun «ikke helt var fri til å oppleve undervisningen på samme måte som mine mannlige kolleger».

Det er ikke tilfelle at man opplever seksuell trakassering hver dag, men maktmisbruk og andre former for trakassering er utbredt også innad i musikkmiljøet: som ung musiker i etableringsfasen kan man gå med på å gjøre ting fordi man innordrer seg en forståelse av at det kan lede til at man får flere spillejobber i ettertid. Dette bidrar også til at det å si nei blir vanskelig fordi man er alltid redd for å ikke få oppdrag.

Mange kvinner opplever forskjellsbehandling og trakassering, eller å ikke bli tatt like mye på alvor. Kampanjen har utvilsomt ført til en oppvåkning for de som tidligere tenkte: «vi har jo kommet til [2010-tallet], må vi drive og snakke om det her, liksom?» slik Kaja beskriver sin tidligere opplevelse av problematikken. Adrian kommenterer at: «Når vi i Norge sier at vi er så likestilt, så er det av og til vanskelig å se det som fremdeles er veldig tydelige skjevheter. Vi lurer oss selv til å tro at vi er så likestilt.»

Det er enighet om at dette er mønstre som setter seg tidlig, og at man må starte allerede i musikkskolen hvis man skal få til større

endringer på samfunnsnivå. Gunveig foreslår å avholde bøllekurs for jenter for å lære seg å ikke bry seg så mye om hva andre tenker, men «[det må starte tidlig, fordi det er for sent når du begynner] på konservatoriet.». Kvinnetettverk og bevisst framsnakking av andre kvinner kan i så måte være en god strategi for å forbedre kjønnsbalansen i ulike musikalske miljø i et lengre perspektiv. Flere av informantene er også tydelige på at de engasjerer og backer andre dyktige kvinnelige musikere, og at dette skjer innad i bransjen. Å få til endring krever at man trekker frem og anbefaler hverandre i ulike sammenhenger, slik at man ikke faller tilbake i de samme gamle mønstrene, bevisst eller ikke. Matilda oppgir å føle seg tryggere bare ved å ha kommet i kontakt med så mange kvinnelige musikere, og hun setter spørsmålsteget ved hvem som skal «sette kriteriene på hva som er bra og dårlig», og spør retorisk: «Hvem skal få mest oppmerksomhet? De som roper og er mest høylytt, eller?» Siv viser til at det å framsnakke av kvinnelige kolleger kan bidra til å bryte opp vanetenkning blant musikere flest:

Man kan jo snakke masse i paneldebatt, og det er viktig det også, men det å faktisk bruke posisjonen sin til å aktivt si sånn: «Hei, dette trenger vi,» eller liksom, gjøre sånne ting da, det tror jeg er så viktig. Og jeg har blitt veldig bevisst om det selv og, at liksom, jeg framsnakker mine kvinnelige kollegaer og liksom, for det er man nødt til å gjøre hvis liksom, og det er jo ikke fordi at noen er kjipe. Det handler ikke om at, hvis det er på en måte noen menn eller kvinner som er ubevisste, så handler det ikke om at de er dårlige mennesker, men at vi er en del av en struktur som har sett veldig lik ut veldig lenge da, sånn jeg ser det. Og da tar det tid før man klarer å omstille seg, og skjønn at også en kvinne kan være en jævlig bra saksofonist, når man snakker om jævlig bra saksofonister. Fordi at, av en eller annen merkelig grunn så på en måte assosierer ikke huet inn til det automatisk. Så da må man faktisk si: «Ja ja, jeg digger bla-bla-bla.»
– Siv, perkusjon, jazz

Et velkjent grep for å forbedre kjønnsbalansen blant skjevfordelte yrkesgrupper er kvotering, noe det er delte meninger om både innad og utad i ulike musikalske miljøer. Et problem ved kvotering på studier eller arbeidsplasser,

er kvinnelige arbeidstakeres redsel for at de skal være «kvotert inn» og av den grunn at de andre skal se dem som mindreverdige fordi «hun kom inn fordi hun er jente». Man kan føle seg stigmatisert fordi man tenker at en kvinne egentlig ikke er god nok til å konkurrere med menn og derfor er avhengig av kvotering for å komme inn på studiet, noe som i tur gjør at man blir redd for å ikke bli akseptert for den man er som musiker. Da blir det igjen veldig viktig å bevise at man er god nok: slik Siv beskriver det, så ble hun veldig opptatt av å være venner med alle. Hun unngikk bevisst å inngå romantiske relasjoner med mannlige medstudenter, slik at det ble det fortolket som at hun var lesbisk. Hennes motivasjon for dette var derimot å forsøke og bli med i miljøet på bakgrunn av sitt musikalske talent, og ikke utelukkende som representant for det kvinnelige kjønn. Oscar snur det på hodet og sier at «gutter har jo blitt kvotert inn til alle tider», og han mener det er på sin plass at man nå begynner å kvotere inn jenter:

Og at hvis noen kjenner seg truet av det, det merker man jo at folk gjør. Når det kommer en jente inn som får veldig mange spillejobber og oppmerksomhet eller noe, så er det mange som sier at: «Det er bare fordi hun er jente.» Men det

synes jeg er feil måte å tenke på, for man kan like gjerne tenke at alle gutter har jo fått spille i alle jævla år bare for at dem er gutter, kan man i så fall like gjerne si. [...] Jeg tror, det jeg mener er at gutter har fordeler om ikke kvinner får være med, liksom. Det er jo klart at, det bare er gutter som spiller, liksom. Det er det jeg mener at, da kan man si at gutter har nesten blitt kvotert inn i alle tider liksom. @@ For at dem er gutter. Så fort det da kommer en jente, så skal de si at hun er kvotert inn. Altså, det er jo det som er så rart, synes jeg. Om det er en jente som, ja, at man skal bedømme henne på en annen måte fordi hun er kvinne eller, jeg vet ikke. – Oscar, piano, jazz

Selv om vi fant få spor av systematisk diskriminering i vårt materiale, hvor kvinner blir forsøkt tvunget vekk fra ledende og prestisjetunge posisjoner av mennene de konkurrerer med, så ser vi helt klare indikasjoner på at strukturene innenfor begge miljøene legger til rette for å favorisere menn: blant annet gjennom at kontaktskapende situasjoner som fører videre til en invitasjon til å bli med på «jam» eller tilbud om jobber ofte sendes ut i spontane, uformelle settinger der menn er helt klart overrepresentert.

4. MUSIKERENS VIRKSOMHET

I rapportens fjerde kapittel ser vi nærmere på musikerens virksomhet, og de ulike sidene av det å være en profesjonell utøver i et arbeidsmarked basert på frilansvirksomhet. Først ser vi nærmere på hvilke arbeidsforhold man som frilansmusiker må forholde seg til, deres syn på administrative oppgaver og arbeid knyttet til å organisere sin virksomhet, hvordan våre de har valgt å strukturere sin arbeidshverdag

og bygge opp en portefølje knyttet til ulike inntektskilder. Deretter går vi nærmere inn på hovedoppgaven knyttet til prosjektfinansiering i Norge, nemlig søknadsskriving, før vi avslutter med å se på hvordan våre informanter (særsilt med jazzbakgrunn) omtaler nettverksbygging og det å knytte kontakter i ulike miljøer på musikkfeltet.

4.1. Frilansmusikeren i kunstfeltets omvendte økonomi

I forrige kapittel brukte vi sekundærdata fra de norske skatelistene til å se nærmere på våre informanternes økonomiske grunnlag, fem år etter endte studier og i etableringsfasen som utøvende musikere. Selv om enkelte av våre informanter har opplevd relativt høy suksess (også økonomisk sett) i løpet av de første årene deres som frilansere, så legger de ikke skjul på at et karrierevalg som deres kan være svært utfordrende. De fleste befinner seg i etableringsfasen av karrieren, som ifølge Stavnes (2008) er stadiet hvor musikere må jobbe for «å holde seg innenfor»: dette stadier innefatter oppgaver som relasjonshåndtering med hensyn til profesjonelt nettverk, posisjonsoppbygging mot andre innenfor samme sjanger eller miljø, og ikke minst overleve den «avskallingsprosessen» som skiller de dedikerte frilansmusikerne fra resten (ibid, pp. 53 - 73).

Musikkfeltet, i likhet med andre kunstneriske felt, bærer ofte preg av en såkalt «omvendt økonomi» (Abbing, 2002, p. 48; Bourdieu, 1993, 1996; Heian & Hjellbrekke, 2017b) hvor kunstnerisk (selv)realisering, egenutvikling og anerkjennelse fra andre på feltet verdsettes høyere enn økonomisk gevinst. Idéen om at ens arbeid er viktigere enn økonomisk fortjeneste er viktig for at utøveren selv i større grad skal kunne være fornøyd med det de holder på med og oppleve sin tilværelse som meningsfylt: derimot har dette en skyggeside, ved at yrker utsatt for økonomisk prekære forhold også fører med seg andre utfordringer for de som jobber i dem. Et av disse er en

kollektiv nedvurdering av arbeidets verdi, noe Andreas beskriver i stor detalj:

*[D]et er jo tøft å velge et yrke der du tar fem-seks-sju-åtte år utdanning og tjener så dårlig, rett og slett. [...] for det første er det jo veldig få jobber og veldig mange om beinet, da. Så det blir jo litt sånn [at du] får dårlig betalt [fordi] folk mener jo at: «Nei, det er jo greit, for du får jo holde på med det du synes er artig.» Og det er jo en viss sannhet i det at, man aksepterer jo å få dårligere betalt fordi at man synes det er givende å være musiker, og brenner for det, da. Men det er jo fortsatt [provoserende] når folk mener at: «Nei, du kan jo få en tusenlapp, da.» [...] det er jo utfordrende å klare å tjene penger på ting, rett og slett. Altså, få nok jobber sånn at det blir inntektsbringende.
- Andreas, gitar, klassisk*

Flere informanter kjenner på at den reelle verdien av deres profesjonelle kompetanse blir verdsatt mindre enn det de ønsker at den kunne bli, og enkelte forsvarer det å nedprise og underprise musikalsk virksomhet med argumentet om at musikere (tross alt) får holde på med noe som de selv synes er morsomt og givende, og liker å holde på med. De får, slik enkelte ville frasert det, «holde på med hobbyen sin». Andreas erkjenner at man som musiker også i noen grad aksepterer dette, sett i sammenheng med at det finnes begrensede antall jobber og høy konkurranse om disse. Dette kan også bidra til at den enkelte musiker føler et press til å takke ja til enhver forespørsel, uavhengig om hvorvidt de faktisk

ønsker den aktuelle spillejobben, anser denne som musikalsk eller kunstnerisk givende for deres egen del. Å utvikle en bevissthet rundt verdien av eget arbeid er sentral i overgangen til å bli en profesjonell musiker. Oscar har selv erfart hvordan en evaluerer egen arbeidskraft og eget håndverk endrer seg fra studietiden til etter endt studieløp og utover eget karriereløp, både med hensyn til hva en selv og andre musikere gjør:

[Jeg og kollegene mine] snakker jo en del om det, hva er det verdt og alt det her, liksom. [...] når man var yngre så var liksom, 500 spenn var fantastisk, og gratis øl. Ja, det var fantastisk, men det fungerer ikke lengre, alle ganger. [O]gså med en slags respekt for andre som spiller, at man må holde oppe nivået [for hele kollegiet]. Hvis noen er i en jazzklubb også sier dem: «Men vi spiller for 500 spenn.» Da er det jo klart de tar vårt band, da. Det er jo det med å holde opp nivået sånn, på hva ting koster. Og liksom, vi prater mye om det der med å huske kontrakt og sånne ting som man faktisk benytter seg av nå.
– Oscar, piano, jazz

I tillegg til å understreke sine egne økonomiske behov, slik som tilstrekkelig inntekt for å kunne etablere seg på boligmarkedet, så viser også Oscar til at profesjonelle utøvere har et ansvar overfor andre musikere i tilsvarende stilling: man er forpliktet til å forsvare kollegiet av musikere like mye som ens økonomiske egeninteresse. I tillegg til å benytte fastsatt tariff for spillejobber – slik at musikerne selv ikke underbyr hverandre og dermed bidrar til kollektivt å redusere verdien av egen arbeidskraft – så innebærer dette å ta i bruk andre etablerte metoder for å sikre arbeidstakers rettigheter, slik som å tegne kontrakt i tilknytning til ulike oppdrag for å sikre ens egen posisjon juridisk sett i tilfeller hvor det skulle oppstå en konflikt med arbeidsgiver (også omtalt i kapittel 2.).

Som frilansmusiker jobber man på en måte som gjør fagorganisering vanskeligere enn i mange andre yrker, og dermed lettere for den enkelte både å utnytte og bli utnyttet av andre: å jobbe ut ifra et minste felles sett med regler og standarder som gjelder alle innenfor musikermiljøene blir derfor enda viktigere for å forsvare yrkesstoltheten, og ikke minst

motkjempe nedprising og underprising av egen arbeidskraft. Selv om informantene er seg bevisste at de som profesjonelle utøvere tilbyr en verdifull tjeneste, så er de fleste innforstått med at de blir nødt til å jobbe hardt for å lykkes i det lange løp, også etter at man har greid å bygge et navn for seg selv innad i miljøet:

[D]et er en tendens til at jo mer etablert [man er] og jo lengre musikerne har holdt på, jo bedre er betalingen, ofte. [...] De tingene jeg gjør selv eller med folk som er på min egen alder da, eller i min egen situasjon, er ofte litt dårligere betalt. Ofte ikke betalt i det hele tatt. [...] Iblant så er man heldig og får noen jobber på jazzklubber og sånn, som er tariff. Men det er en god del dugnadsarbeid da, fortsatt. Og det kommer det sikkert alltid til å være.
– Adrian, fiolin, jazz

Men selv om man tilsynelatende kan (og bør) ta betalt for hver spillejobb, følger det like fullt med en betydelig andel «dugnadsarbeid» i starten av en karriere som profesjonell musiker i form av ubetalte oppdrag og annet «usynlig arbeid», slik som å administrere egne prosjekter og skrive søknader for å få innvilget finansiell støtte til egne prosjekter. Ovenfor viser Adrian til at musikerens ansiennitet innad i miljøet på sikt kan bidra til at spillejobber blir bedre betalt, slik at den musikalske virksomheten vil kunne gi tilstrekkelig med inntekt til å leve av i det lange løp. Likevel kommer man ikke utenom at en må legge en betydelig andel ulønnet arbeid for å komme så langt, spesielt i begynnelsen av en karriere som musiker. Store deler av dette arbeidet består stort i å organisere seg med hensyn til de oppdragene man får eller ønsker å få, altså «booke» spillejobber.

Dette er noe flere av informantene våre har et anstrengt forhold til: blant annet uttaler Oscar at han er av den typen som «helst vil sitte på et rom og bare nerde», mens Adrian anser det som en «tvingende nødvendighet å gjøre et minimum av det», og noe han ikke kan «prioritere å bruke ekstremt mye tid på [når han har] så mye å jobbe med som musiker og komponist,» altså frister det administrative aspektet ved musikeryrket vesentlig mindre enn det rent kunstneriske for ganske

mange. Det er like fullt en viktig oppgave som de aller fleste frilansmusikere er nødt til å gjøre, fordi det handler om å ordne de praktiske forholdene rundt ethvert prosjekt og sørge for at det man ønsker å gjøre på turné lar seg gjennomføre. Det kan oppleves som krevende når potensielle arrangører og eiere av ulike lokaler vanskelig lar seg kontakte, og den administrative delen av virksomheten går tregere enn forventet:

Man skulle jo helst tenkt seg at man bare jobbet med å øve for å få til en best mulig konsert, men man bruker jo mye tid på å sitte og planlegge, snakke med folk, finne ut hvor man skal spille, og få spilt rett og slett, da. Få jobber, få folk til å svare på mail, rett og slett. Altså, når vi sender mail, også får vi ikke noe svar, også må vi ringe da, også får vi ikke noe svar på telefonen heller, [det er et] irritasjonsmoment da, og det er ting som tar mer tid enn man hadde forestilt seg, da.
– Andreas, gitar, klassisk

I tillegg gjelder dette også å få klarhet i de rent logistiske forholdene, slik som transport og opphold, og det kan være særmusikalske behov som hver enkelt musiker må avklare i forkant av hvert oppdrag: for eksempel må Matilda, som turnerer både som solo-perkusjonist og del av ulike ensemble, avklare på forhånd hvorvidt ulike lokaler har trommesett eller ikke, hvorvidt hun må ta med eget trommeskinn, og lignende.

Selv om det er helt avgjørende å få sikret seg inntektsbringende spillejobber så ser flere av informantene våre på denne oppgaven som en uunngåelig distraksjon som tar både tid og krefter bort ifra det de egentlig vil gjøre, nemlig å lage og spille (god) musikk slik Andreas er inne på ovenfor. Martin viser til hvor viktig det er å bruke gamle kontakter på steder hvor man har spilt på før, slik at det med tiden blir mindre krevende å sikre spillejobber og bygge opp en turné. I det ensemblet hvor Kaja spiller har de bevisst fordelt oppgaver slik som økonomi, booking og markedsføring mellom de seks faste medlemmene for å sørge for at hver enkelt blir gjort. Andreas understreker at utfordringen ligger i det å klare å få seg spillejobber, slik at man er nødt til å bedrive en betydelig andel oppsøkende virksomhet i forkant av ulike oppdrag:

[D]et som er balansegangen, det er å klare å få seg jobber. [Du må ringe eller sende e-post] til utesteder, eller kaféer, eller konsertarrangører, eller festivaler, eller hva som helst da, som kan tenkes å være interessert i å ha det prosjektet på konsert, da. [Først bør man] ha et par søknader innvilget, som gjør at man vet at man får støtte for å gjennomføre prosjektet, for da er det lettere å akseptere at man kanskje må leie noen lokaler selv. Men hvis man ikke har støtte, så bør man helst ha booket noen jobber før man søker støtte da, for å vise at prosjektet er allerede i gang.
– Andreas, gitar, klassisk

Til tross for at det finnes mange ulike spillejobber og oppdrag der ute, så erkjenner flere av våre informanter at det kan være en utfordring å få sikret mange nok, både over kortere og lengre tid og med en tilstrekkelig grad av forutsigbarhet, til at det å spille konserter blir en sikker inntektskilde. En måte å unngå et slikt press på, slik flere av informantene våre har pekt på, er å balansere spillejobber med deltidsundervisning slik Lars Erik går innpå nedenfor:

[J]eg jobber litt i kulturskolen. [...] Tre faste dager og annenhver mandag. Det vil si at jeg har alle helger fri. Jeg kan gjøre hva jeg vil alle fredager, og kan «shuffle» om på elevene hvis det er et prosjekt. [...] jeg er mye friere til å gjøre de prosjektene jeg vil, enn mange av de som mente at en lærerjobb gjør at du er bundet. Men jeg er jo ikke det. Det betyr bare at jeg har dekt alle husutgifter, all strøm, mat, som gjør at om jeg skulle knekke armen nå, bank i bordet [så går det] helt bra for meg. [N]å er jo ikke jeg så rik at jeg lever helt fett, så jeg må jo kutte ned litt utgifter, for det blir ikke noe overskudd igjen uansett hvor mye man tjener. Men det å ha nok fast, gjør at man kan si nei til noe man synes er musikalsk uforvarlig eller ikke innenfor stilen din, da.
– Lars Erik, perkusjon, klassisk

Her påpeker han at det å undervise jevnlig – selv i en deltidsstilling – lar en bygge opp en økonomisk buffer som gir ekstra trygghet i perioder der man enten har få spillejobber eller pådrar seg fysiske skader som gjør det umulig å spille, og vektlegger at undervisning (i hans tilfelle) gir større frihet til å ta de spillejobbene han ønsker å ta, samtidig som at han kan takke nei til prosjekter han selv måtte anse som

«musikalsk uforsvarlige». Andreas beskriver det også som en «naturlig» ting å både undervise og videreformidle det en selv har lært til andre (framtidige) musikere som er interessert i sjangeren en selv spiller innenfor.

I tillegg til undervisning har flere informanter en rekke inntektskilder utenfor selve frilansarbeidet tilknyttet selve spillingen. Siv trosset oddsene og fikk innvilget søknad om Statens arbeidsstipend for yngre kunstnere for 2017 og 2018, noe som tilbyr en lignende trygghet gjennom at hun ikke trenger bruke like mye tid på administrerende arbeid, men kan for eksempel fordype seg i komposisjon. Martin, som selv ikke underviser noe utenfor sitt engasjement som leder i Midtnorsk Ungdomsstorband, supplerer også med inntekter fra Tono gjennom komposisjonsarbeid, noe som ifølge han selv lar han takke nei til kommersielle oppdrag han ikke ønsker å påta seg. Også Oscar, som ordinært har pleid å ha mindre undervisningsstillinger ved siden av frilansarbeid, genererer noe inntekt gjennom Tono. Både Martin og Oscar oppgir likevel at de ikke komponerer musikk først og fremst for inntekten sin skyld, men snarere fordi de har et behov for musikk til ulike prosjekter de begge er involvert i, samt skape en diskografi i eget navn og derav skape oppmerksomhet rundt det de holder på med. Andreas påpeker at undervisning likevel er den vanligste sekundæraktiviteten man kan gjøre som profesjonell musiker, gjennom at læring tradisjonelt sett i mester-svenn-relasjoner er etablert innenfor de aller fleste former for musikkutøvelse:

[D]et finnes jo masse man kan gjøre, men det er jo først og fremst det å undervise som ligger nærmest da, kanskje. Fordi at, sånn har det jo vært. De fleste [musikere opp gjennom tiden] har jo også undervist, da. Det har vært en sånn der, naturlig ting av det å være musiker, at du underviser og videreformidler det du kan, da. Men hvis du ikke trives med det, så kan det være vanskelig. Men det er jo mange musikere som jobber med mye andre ting og da, som ikke bare jobber med undervisning. Jeg tror det kan være tøft hvis du ikke vil undervise, men bare vil drive utøvende, og har vanskelig for å, det er jo ikke enkelt, da. Det er jo et fåtall som

*klarer å bare livnære seg bare på å spille.
– Andreas, gitar, klassisk*

Uavhengig av hvilken portefølje av aktiviteter og inntektskilder informantene har bygd opp utenom, så driver de fleste også egen frilansvirksomhet i ulik grad (med unntak av Gunveig som kun innehar en 80%-stilling som musikk lærer i kulturskolen). Selv de som underviser med en relativt høy ansettelsesprosent påtar seg en rekke frilansoppdrag ved siden av sin faste stilling, noe som kan variere ifra gjentatte opptreder med de samme ensemblene i årlige oppsetninger, til å drive egne prosjekter som også kan engasjere andre musikere, og tilsvarende bidra som musiker i andres prosjekter. I kraft av å jobbe som frilansmusiker peker flere informanter på viktigheten av å være bevisst sin egen situasjon, og det faktum at man er sin egen arbeidsgiver og derfor gjøres ansvarlig for sin egen arbeidsprogresjon:

*[Man føler] seg litt overlatt til seg selv, da. Man har ingen arbeidsgiver eller, egentlig ikke så mye rundt seg, som både tar vare på deg og sørger for at du får gjort det du skal. Så man må jo være veldig selvdrevet, da. [...] nå føler jeg jo egentlig at jeg har blitt bedre og bedre til å finne, om ikke balanse da, finne ut hva som er fallgruverne, og hvordan jeg skal unngå dem i størst mulig grad. For eksempel, å jobbe altfor mye. Være på turné for lenge uten å få øvd, for eksempel. Ja. Det er jo så mange ting liksom, som man må balanseres i det livet, og alt er opp til deg selv stort sett hele tiden. Og man er aldri, det er litt sånn klisjeaktig, men man er aldri liksom, bedre enn den siste jobben man gjorde, på et vis. [...] for hver jobb jeg gjør, så har jeg jo lyst å være bedre enn den forrige jobben jeg gjorde.
– Adrian, fiolin, jazz*

Som frilansmusiker (primært) kan det være en utfordring å finne en struktur på arbeidsdagen, slik både Adrian og Eivind er innom. Adrian peker på at man må utvise stor selvstendighet og finne sine egne løsninger på hvordan man strukturerer både arbeid og privatliv, gitt at ingen frilanskarriere er helt lik en annen. Også idéen om at «man er aldri bedre enn den siste jobben man gjorde» viser til at man kontinuerlig må bevise ovenfor seg selv og andre at man er kompetent nok og har de

ferdighetene som kreves for profesjonell utøvelse, og ikke kan falle tilbake på de samme (gamle) bragdene altfor lenge: som frilansmusiker må man kontinuerlig tenke nytt og gjøre nye ting for å holde seg relevant ovenfor de man samarbeider med (eller ønsker å inngå et samarbeid med).

Eivind peker på én vesentlig utfordring knyttet til dette, nemlig den uforutsigbarheten som følger med det å planlegge arbeidsdagen: enkelte uker kan være helt frie for aktivitet, mens andre er helt fullsatte. Også Andreas påpeker at det ikke er så veldig fast rutine når man ikke har fast jobb, men at det er enklere å komme seg opp fra senga på dager man har fastsatte avtaler med andre. I hans tilfelle – hvor han underviser i kulturskolen i tillegg til å jobbe frilans – kan hele arbeidsdager gå med til å forberede seg til undervisning, noe som han selv sier ville vært lettere med en fast undervisningsstilling. Dette inngår også i tematikken om uforutsigbarhet, og han uttrykker selv et ønske om andre rammevilkår for sin egen karriere knyttet til egen økonomisk situasjon:

*[L]itt mer forutsigbarhet vil jeg gjerne ha. [Målet er] at ting er planlagt så langt fram i tid at jeg kan både planlegge øvinger, og jobben, og økonomisituasjonen, da. For det er jo en del utfordringer med privatøkonomien. [...] det å bare få en jobb som man skal stille opp på i neste uke, det er jo ikke forutsigbart med tanke på økonomiplanlegging og sånn, da. Kan jo ikke planlegge å kjøpe [bolig], eller dra på ferietur, for at jeg kanskje får en jobb. Så det er jo håpet og målet. Jeg jobber jo mot [et] mål da, om at det skal være en forutsigbar undervisningshverdag, og en forutsigbar utøvende hverdag.
– Andreas, gitar, klassisk*

Med hensyn til det økonomiske aspektet går uforutsigbarheten også tilbake til hvilken evne

den enkelte frilansmusiker har til å avansere andre deler av sitt personlige liv enn det rent profesjonelle, noe som her blir eksemplifisert ved enten å planlegge ferie eller kjøpe bolig. Også Eivind, som beskriver egen stilling som femti-femti prosent fordelt mellom musiker og produsent støtter dette, og påpeker at selv om han «har tjent mye penger sånn til syvende og sist, så er jo hver måned usikker. Jeg vet ikke hvor mye penger jeg har de neste tre månedene nå liksom,» slik at det å forplikte seg til større økonomiske kjøp gjennom jevnlig avdrag (slik som et huslån) kan fort framstå som uoverkommelig eller vanskelig for den enkelte musiker. Også det å etablere seg med familie kan gå inn under dette, noe Matilda uttrykker gjennom at hun ønsker å få barn på et tidspunkt, men grunnet egen økonomisk situasjon ikke våger å ta steget helt enda.

Selv om informantene kollektivt demonstrerer at det finnes et stort mangfold av karrieremuligheter for profesjonelt utdannede musikere, så kommer flere tilbake til at det å opprettholde en ren frilanstilværelse kan være svært vanskelig, med mindre man er svært ettertraktet til ulike prosjekt og samarbeid med andre musikere. Hvorvidt man lykkes med å sette i gang og fullføre egne prosjekter vil være avhengig både av ens evne til å sikre seg arbeid i form av spillejobber og prosjekter, så vel som økonomisk støtte i forkant av enhver opptreden. Andreas sier at det «er lettere å få jobber hvis du har støtte [fordi] det er litt lettere å planlegge hele turnéen [og] få et akseptabelt honorar», da et finansielt tilskudd vil gi musikeren en sikkerhet mot uforutsette kostnader, slik som leie av lokale under konsert, reisekostnader eller lavere billettinntekter enn det man regnet med å få. Prosessen med å sikre slike støttemidler ser vi nærmere på nedenfor, når informantene våre forteller om søknadsskriving.

4.2. Søknadsskriving og prosjektfinansiering

En viktig forutsetning for å kunne få finansiell støtte til ulike musikalske prosjekter man holder på med er at man kan å skrive gode søknader til de ulike offentlige og private instansene som tilbyr dette, Norsk Kulturråd, Fond for utøvende Kunstnere, Fond for lyd og bilde,

Sparebankens fond, Creos vederlagsfond, Tonostipend med mange flere. Flere av informantene understreker viktigheten av å skrive og sende inn søknader til ulike instansen for å sikre en grunnleggende finansiell støtte til de prosjektene man ønsker å gjennomføre. Lars

Erik viser til at det «finnes veldig mange gode musikalske prosjekter, mange gode idéer,» og at «det står som regel ikke på idéene [eller å finne] de rette folkene eller er den rette personen, som gjør at man kan dra det i land», men at «problemet er å få støtte i forkant, så man kan sette i gang, og å få markedsført det som gjør at det kommer folk inn.» Slik Matilda formulerer det, «om man bare søker til mye, så får man noen ting. Selv om det ikke blir som man hadde tenkt seg, så [kan det bli] bedre enn man hadde tenkt seg», ved at man kan få innvilget tilstrekkelig støtte også ved hjelp av søknadsinstanser man ikke hadde regnet med å få støtte fra i utgangspunktet.

Det er med andre ord ikke viktig at man konkretiserer for mye hvilke fond eller instanser man skal sende inn en søknad til eller hvor mye man skal søke om, men snarere at man søker generelt for å øke sjansen til å sikre et tilstrekkelig økonomisk grunnlag for de prosjektene man ønsker å gjennomføre. Det er akseptabelt at man innhenter mindre inntekt enn først antatt, så lenge man lykkes med å balansere budsjettet og ikke sitter igjen med kostnader på slutten av en turné eller et prosjekt. I starten av en musikerkarriere kan man også risikere å måtte bidra med sitt eget honorar for å betale faktiske utgifter og eventuelt andre involverte, i verste fall ender man opp med et underskudd. Dette er noe Andreas har blitt gradvis mer bevisst, og stadig mer oppmerksom på at man ikke kan arrangere turnéer uten at man med visshet vil lykkes med å balansere budsjettet og generere noe inntekt fra selve spillingen. Selv om søknads-skrivninger er en viktig del av frilansvirksomhet så er det både tidkrevende og risikabelt med hensyn til hvor mye arbeidskraft man må legge ned i det:

Det å skrive søknadene tar jo også alltid mer tid enn man tror det skal gjøre i forkant, [...] Det er kanskje det minst lystbetonte som jeg driver på med da, føler jeg. Selv om at jeg må gjøre det, da. [M]an må jo prøve å tenke at det kan bære frukter, [og når] man først får innvilget søknaden så er det jo stor stas, men det føles jo ut som man kaster bort litt tid. Man gjør jo egentlig ikke det, for man får jo mer og mer trening, men man kaster bort tid føler man da, når man sitter og bruker masse tid på å planlegge en turné [og

*skrive søknad uten at man får] innvilget den.
– Andreas, gitar, klassisk*

Han betegner det å skrive søknader for økonomisk støtte som «det minst lystbetonte» arbeidet han legger ned i sin egen musikerkarriere, simpelthen på grunn av det sjansespillet dette innebærer. Nettopp på grunn av hvor usikkert det kan være hvorvidt man får støtte (og fra hvor) velger de aller fleste å sende inn søknader til mange ulike instanser, slik at den støtten de faktisk får innvilget vil være svært sammensatt, og nødvendigvis variere fra år til år og mellom ulike prosjekt. I tillegg vil man i starten av karrieren, slik Lars Erik påpeker, også konkurrere om midler med andre musikere som er godt etablerte og har mottatt økonomisk støtte fra offentlige instanser i en årrekke og har dermed vist gjennomførings-evne over tid. Derimot framstår ikke søknads-skriving utelukkende som et onde, noe Adrian utdyper i forbindelse med det å bearbeide prosjektbeskrivelser:

*[Å skrive søknader] er både veldig givende [og samtidig] tidkrevende og slitsomt. [D]et å skrive en prosjektbeskrivelse for eksempel da, kan være veldig bevisstgjørende, synes jeg. For det er ikke så ofte man setter seg ned og på en måte tenker over hva liksom, formålet med hele kunstnerskapet mitt er, eller sånn type ting. «Hvor er jeg på vei hen?» «Hva har jeg gjort?» Bare det å få se selv hva man har gjort de siste årene, kan være veldig motiverende og inspirerende, og sånn. Å få reflektert rundt det konkrete prosjektet, som man søker støtte til.
– Adrian, fiolin, jazz*

Til tross for at han kunne brukt tiden på helt andre (og langt mer lystbetonte) ting – slik som øving eller nettverksbygging – så anerkjenner han verdien av det å sette seg ned og forsøksvis strukturere et overordnet argument for hvorfor akkurat hans prosjekt er verdt å gjennomføre, og i tur er verdt å finansiere fra statlig hold. For utøvende musikere som strengt talt er trent i et håndverk kan det være tidvis utfordrende å jobbe teoretisk og abstrakt med det man holder på med og ordlegge seg i akademisk forstand, men våre informanter beskriver det likevel som en verdifull erfaring å ha med seg videre. Det å skrive søknader er heller ikke en isolert eller lineær prosess som

gjøres uten å aktivt bearbeide teksten ved siden av eget musikalske håndverk. Matilda, som har vurdert muligheten om å søke seg til en Ph.d.-stilling i utøvende musikk, påpeker at skriveprosessen forekommer parallelt med musikalsk utøvelse, ved at hun vekselvis reviderer søknaden samtidig som hun øver på egne prosjekt:

Nå har jeg jobbet i fire måneder, steinhardt med en søknad til stipendiatorordningen som de skal se over, og eventuelt blir det en Ph.d. [D]et vet ikke om de utlyser noen stilling nå, men jeg har den hvert fall klar nå. Så det har jeg jobbet veldig mye med. [Den tankeprosessen har vært] enormt heftig å få være med på. For når jeg går på øvingsrommet nå, så kjenner jeg meg bare så klar. Og det er også mye som skjer når jeg sitter og øver, som kommer. Så blir tankene klare, liksom. Kommer ordene og, liksom. [D]et kan være at jeg begynner med å skrive litte gran,

og senere går jeg og øver, og da er det som at, da må jeg nesten ha en penn og serviett [for å skrive ned tankene]. Da løser jeg knutene uten at jeg vet om det. Om jeg retter min oppmerksomhet på noe annet, så løser det seg.

– Matilda, perkusjon, jazz

Gjennom å vekselvis bearbeide tanker og ord på den ene siden og øve på eget instrument på den andre vil enkelte dilemma som oppstår i skriveprosessen kunne «løse seg selv» ved at hun simpelthen retter oppmerksomheten sin bort fra teksten i kortere perioder. Å sette seg ned for å forsøksvis formulere hva man vil med et prosjekt virker å bevisstgjøre informantene på hva det er de ønsker å utrette gjennom sitt eget kunstnerskap, noe som fortrinnsvis motiverer de av informantene våre som jevnlig skriver søknader til ulike instanser for å finansiere egne prosjekt.

4.3. Nettverksbygging = karrierebygging

En viktig del av enhver frilansmusikers virksomhet består av å etablere samarbeid med nye og kreativt stimulerende partnere, i forlengelsen av det å bygge et nettverk. Selv om våre informanter var jevnt fordelt mellom det klassiske og jazzprogrammet på utøvende musikk, så var det i all hovedsak informantene fra jazzlinja som utdypet hvordan de gjorde dette og delte flest positive erfaringer med det å bygge et nettverk i forlengelsen av sin musikalske virksomhet. I tillegg til å tilfredsstille deres behov for sosial kontakt, danner nettverket også grunnlaget for frilansmusikerens levebrød gjennom at både tilbud om enkeltoppdrag og mer permanente engasjement sirkuleres der først. Et vesentlig poeng i forlengelsen av dette – som gjengis av alle våre informanter – er at de aller fleste spillejobber man får som musiker kommer enten i form av tilbud eller anbefaling av andre musikere gjennom ens etablerte nettverk. Selv om enkelte av våre informanter er svært dyktige til å starte prosjekter og skape aktivitet, får de aller fleste sine inntekter gjennom oppdrag hvor de enten spiller i noen andre sitt ensemble, eller blir anbefalt til et ensemble av noen de allerede kjenner og har spilt med tidligere:

[D]et meste av jobbene jeg har hatt, har jeg [fått av andre]. [...] jeg har jo vært heldig å liksom fått spille med Bugge [Wesseltoft], og da får jeg flybilletten i hånden, og kommer til jobben. Og det jeg har gjort selv, med eget prosjekt nå, har vært mest sånn type jobber som jeg har nesten fått i fanget. Jeg sender bookinger og sånne ting også, men av en eller annen grunn så får jeg lettere napp på sånne ting som jeg blir tilbudt, enn når jeg sender booking-mail selv, da.

– Siv, perkusjon, jazz

Bugge Wesseltofts New Conception of Jazz og improvisasjonstrioen MA/TI/OM er kun to av de prosjektene som informantene våre inngår som en del av, men utgjør en viktig bestanddel av både Siv og Matildas diskografiske repertoar. Selv om etablerte kontakter er en viktig kilde til nye oppdrag og framtidig inntekt, så finnes det unntaksvis noen spillejobber som følger av enten rent initiativ fra musikeren selv eller ved tilfeldigheter. Matilda forteller historien om hvordan hun kom i kontakt med en av hennes samarbeidspartnere, Phil Minton, gjennom å simpelthen sende en e-post hvor hun henviste til felles bekjente og etterspurte et møte, noe som resulterte i at de to spilte på Café OTO i London noen måneder

senere, samt et langvarig samarbeid i ettertid. Siv forteller hvordan hun fikk booket sin første konsert med sitt eget prosjekt, Øyunn, etter å ha hatt en kort samtale med arrangøren på Kampenjazz. Andrea deler en historie om hvordan hun fikk et enkeltoppdrag i sammenheng med noe så trivielt som når hun skulle ta en blodprøve:

[J]eg hadde en jobb jeg fikk som var veldig sønn, tilfeldig og artig. Da skulle jeg ta en blodprøve, [også] spurte jeg om de kunne unngå å stikke i fingeren, siden jeg skulle øve etterpå. Også da viste det seg at hun som skulle ta den blodprøven hadde fått i oppdrag å skaffe musikere til en kongress. [...] «Ja, hva spiller du? Hvor finner jeg musikere som tar sønn type jobber?» spurte hun om, også sa jeg at: «Jeg vet ikke helt, jeg. Folk pleier bare å ringe meg.» Så hun fikk telefonnummeret mitt. Også fikk jeg jobben. [...] dem som jeg ikke har skaffet selv, eller fordi at noen har anbefalt meg, da er det som regel veldig sønn, rare tilfeldigheter.
– Andrea, fløyte, klassisk

Ved simpelthen å innarbeide sin musikalske virksomhet i dagligtale og interaksjon med utenforstående kan det dukke opp jobbmuligheter uanmeldt i de situasjonene man forventer det aller minst. Uavhengig av hvordan musikere sikrer seg oppdrag og inntekt, så spiller ens posisjon i det aktuelle musikalske miljøet en rolle, og derav deres sosiale posisjon innad i samme miljø. For flere av informantene kan det virke som det å bygge et profesjonelt nettverk er synonymt med å delta i sosiale sammenkomster og omgås de aktuelle musikerne og felles bekjente sosialt. Angela Beeching (2010) dedikerer et helt kapittel til dette i sin bok *Beyond Talent: Creating a successful career in music*. Ifølge henne så skjer det meste av nettverksbygging i en uformell setting. Det handler om å være interessert i andre og åpen for å få nye venner.

Slik Oscar beskriver hvordan man gjør «social networking», så kan det handle om noe så enkelt som å henge veldig mye ute med folk og prate med musikere som virker kule, og spørre: «Hei, du, skal ikke du ta med meg?» uten at man har nødvendigvis går med tanken om at det skal føre til et samarbeid. Han vektlegger viktigheten av å være ute blant folk og

vis seg fram i sosiale sammenhenger, fordi, som han selv sier: «om jeg bare hadde sittet hjemme, da hadde ingen tenkt at det var jeg som de skulle ha med». Ifølge ham selv kan veldig mange av de han spiller med i dag knyttes til jazzlinja i Trondheim (i likhet med flere av våre informanter), som kan indikere relativt lav terskel for å bygge nettverk i forlengelsen av bare å studere der. At man ikke tenker på denne formen for virksomhet som det å bygge et nettverk kan føre til at enkelte tar det for gitt at slikt skjer, sønn som Adrian beskriver nedenfor:

[D]et er jo en litt sønn der, automatisk form for nettverksbygging kanskje da, som ikke er så veldig bevisst, nødvendigvis. Man sier ja til et kult prosjekt, også er man med, også spiller man, også er det noen som ser at du spiller, også skjer det av seg selv på en måte, uten at jeg nødvendigvis har gjort så mye. [...] Det er vel sønn sett det stort sett skjer, at man har spilt med noen folk før, eller at felles bekjente anbefaler deg, eller noe sånt. Så det er jo sikkert viktig å utsette seg for å treffe folk da, både i musikalske sammenhenger og andre sammenhenger, og. Man er jo en del av miljøet liksom, og det blir litt sønn, man er jo kompis med veldig mange av dem man spiller med.
– Adrian, fiolin, jazz

Gjennom å påpeke det (ofte) tynne skillet mellom hvem man spiller med, og hvem man er venner med innad i det musikalske miljøet, avdekker Adrian viktigheten av det å passe inn (eller tilpasse seg) de ledende eller dominerende praksisene innenfor det miljøet man utgjør en del av. Han viser også til at det er nødvendig å ha møtepunkt og felles steder man kan føle en slags tilhørighet til, og hvor man kan treffe folk i avslappede, uformelle settinger der målet ikke er å produsere noe, men idéer likevel kan oppstå som følge av spontan interaksjon med andre. I likhet med Oscar har heller ikke han aktivt gått inn for å promotere seg selv, men snarere fulgt strømmen og takket ja til de prosjektene som er blitt tilbudt ham underveis. Martin påpeker at jazzmiljøet i Norge er ganske lite, slik at man treffer mange av de samme menneskene rundt omkring på konserter (og på tvers av byer). Han viser også til hvor viktig musikken blir i arbeidet med å skape varige, meningsfulle relasjoner til sine

medspillere gjennom hverdagslige begivenheter:

Bare ved å spille sammen så knytter man jo en relasjon, da. For det er jo så åpent og ærlig når man spiller, da. Når man lytter så mye til hverandre og sånn, og bare alt det rundt når man er på tur, da. Du lever sammen, du henger etter gig og tar en øl kanskje, og snakker om livet. Da bygger man jo en relasjon, sant. [H]vert fall jeg føler det, når man spiller i band sammen, så er man ærligere mot hverandre, og man byr på seg selv, sant. Og det skal være trygt og føles godt, og da vil du jo skape et minne der som alle har da, og kan relatere til. Da vil du jo skape en relasjon, da.
– Martin, saksofon, jazz

Når Martin snakker om å skape et minne som alle har og kan relatere til, viser han til at musikerne må være fysisk og mentalt til stede i samme rom og ikke være redd for å dele det de har av tilbakemeldinger til sine medspillere, slik at de kan utvikle en gjensidig tillit som underbygger deres videre samarbeid. Siv forteller at hun opplevde å føle seg utenfor i starten av studiene, da all kontakt hun hadde med sine medstudenter var basert på at de spilte sammen. En annen informant som opplevde å tilhøre et utenforskap i den sammenheng er Morten, som pådro seg en fysisk belastning av å spille for mye mens han fremdeles gikk på jazzlinja i Trondheim. Hans hovedinstrument er trompet, et instrument som ble vanskeligere å spille etter at overleppen hans begynte å hovne opp. Han har brukt de siste årene på å bearbeide denne og komme tilbake til miljøet, og anerkjenner den dag i dag viktigheten av gode relasjoner til sine medspillere gjennom å bygge et godt nettverk (også i studietiden):

[J]eg ble veldig klar over alt jeg ikke hadde når jeg hørte hva de andre fikk til, som jeg ikke fikk til. Som jeg aldri har fått til. Også ble fokuset veldig på det, og det ble bare et jag da, et jag mot å bli flink trompetist. Og jeg brukte null tid på å etablere kontakter, null tid på å etablere band, null tid på å gjøre mine ting. Jeg gjorde ingenting. Jeg gikk bare i sirkler. [Nå kjenner jeg] et ønske om å bygge relasjoner. Jeg har ikke vært opptatt av det til nå, i det hele tatt. Var aldri opptatt av det når jeg gikk på jazzlinja. [...]] for meg er det viktig å bygge medmenneskelige relasjoner, for da tror jeg også musikken

blir bedre. Jeg tror alle vil tjene på det.
– Morten, trompet, jazz

Tanken om å bygge de gode relasjonene mens man fremdeles studerer og inngår som en del av miljøet på jazzlinja i Trondheim (eller ved andre studiesteder) er noe som resonerer hos flere av våre informanter. Hvor man studerer og hvem man spiller med mens man studerer har vist seg som avgjørende for flere av informantene våre i ettertid: Oscar forteller at han forsøkte å spille med bortimot alle som han studerte med, for å finne ut hvem som egnest seg bedre som medspillere, og de han festet seg ved likte gjerne samme musikkstil som ham selv, slik at det falt seg naturlig å videreføre samarbeidet. Martin påpeker viktigheten av nettverksbygging i løpet av studiet, og sier han tror det er noe musikere har igjen for senere i karrieren å jobbe med samspill og spille med forskjellige folk som studenter innenfor ulike sjangre. Kanskje den viktigste grunnen til at studietiden er kritisk for musikerne er at terskelen for å invitere inn samarbeidspartnere er betydelig lavere enn den ellers ville vært:

[D]et er jo [i studietiden] man bygger mye av nettverket sitt, ja. Det tror jeg er veldig vanlig, da. Klart, man møter jo folk i andre sammenhenger og, men det liksom å invitere noen til noe sånn der: «Vil du spille med meg?» Det var mye enklere når man var studenter sammen, da. Kan ikke bare gå bort til hvem som helst og si sånn: «Vil du bli med på et prosjekt?» [...] Man må på en måte ha et prosjekt hvis man skal spørre noen om å bli med. Man kan jo spørre hvem som helst, men da bør det være et prosjekt som man har litt klare tanker om, da. [D]et er nok de jeg studerte med som jeg føler at jeg kan på en måte spørre om: «Vil du bli med på et prosjekt?» De er ofte kompiser i tillegg, da.
– Andreas, gitar, klassisk

Også her kommer betydningen av vennskapet for den musikalske virksomheten fram, gjennom at Andreas uttrykker skepsis mot å invitere inn nye samarbeidspartnere til prosjekter uten at han har en klar forestilling om hvilken rolle disse skal utfylle. Med henvisning tilbake til Martins utsagn om at man i et band er ærligere mot hverandre og byr på seg selv, knyttet til nødvendigheten for en gjensidig tillit som underbygger samarbeidet, vil det være

rimelig for musikere å velge samarbeidspartnere som de på forhånd kjenner og vet er til å stole på når det kommer til å utvikle egne prosjekter. Dersom et musikalsk prosjekt fremdeles befinner seg i oppstartsfasen, og fremdeles kan utsettes for betydelige endringer og kritiske bemerkninger, vil det å samarbeide med noen man kjenner godt være betydelig tryggere enn noen man så vidt har omgås. Tilbakemeldinger man får på egne idéer og bidrag fra musikere man kjenner godt kan oppleves som mer nyttige enn fra noen man nettopp har stiftet kjennskap til.

For at musikere skal kunne velge gode samarbeidspartnere for sin framtidige karriere, så vil de også være avhengig av å være en del av et godt og sterkt musikalsk miljø som legger til rette for å møte disse. Jazzmiljøet i Trondheim inngår som en av flere slike, og flere av våre informanter forteller om gode opplevelser og minner fra deres egen studietid der:

[[Jeg opplever jazzlinjemiljøet generelt veldig som et sånt, stort miljø hvor man møtes på jam sammen, og alle kjenner alle litt, liksom. [...] Jeg likte veldig godt å være ute. Det er jo alltid noe som skjer i Trondheim, en eller annen konsert eller jam, eller sånne ting. [...] Og det er veldig kult med et sånt type miljø, det at det ikke bare er på skolebenken liksom, men man ser de samme folkene, og andre selvfølgelig, på konserter på kvelden. Og det var veldig viktig.
– Siv, perkusjon, jazz

At man omgås de samme menneskene både på dagtid i studiesammenheng og på kveldstid under konserter eller jam-sessions bidrar til å gi kontinuitet i relasjonen mellom studentene, og senker terskelen for å bli bedre kjent med hverandre i andre sammenhenger enn de rent akademiske (som dominerer tidsbruken for de fleste studentgrupper). At studenter drar på hverandres konserter som publikum og støttespillere vil også ha en positiv effekt på samholdet mellom studenter på tvers av nivåer: Siv forteller at hun tilbragte veldig mye tid ute blant medstudenter og dro på flere av de konsertene som ble arrangert i løpet av hennes tid som student i Trondheim. I retrospekt er hennes oppfatning av jazzmusikerne og -studentene som en gjeng som støtter opp om hverandre. Gjennom det arbeidet man

legger ned i å etablere kontakter i selve jazzmiljøet kan man også (uforutsett) få innpass i andre miljø utenfor, slik som Eivind når han begynte å spille med pop-artisten Bendik (som også har forbindelser til Trondheismiljøet) og plutselig fikk kontakter inn mot pop-bransjen:

[[Jeg har jo kontakt med alle jeg studerte med, på en måte. I mer eller mindre grad, på en måte. Også er det noen jeg spiller med sånn av og til. Men det er ikke så mange sånne band som jeg spiller med, på en måte. [...] jeg begynte jo liksom å spille litt sånn pop-ting og sånt i tredjeklasse eller noe, eller andreklasse, kanskje. Jeg spilte med et band som het Bendik, og da var det veldig mye sånn, nettverk sånn utenfor jazzlinja i litt sånn, pop-verden, da. [...] det er jo det vi lever av, å være sammen og spille sammen.
– Eivind, perkusjon, jazz

Enkelte faktorer kan derimot true samholdet og den tilhørigheten studentene føler til hverandre, miljøet og byen som helhet: Både Siv og Matilda påpeker også at det er stor utskifting på jazzlinja i Trondheim, ved at mange kommer og går ettersom de enten begynner eller fullfører studiene. Kontinuerlig utskifting av medstudenter (og dermed potensielle samarbeidspartnere) kan på den ene siden innebære at man blir kjent med flere musikere og nyter godt av mange flere kreative impulser, men på den andre føre til at enkelte ikke får etablert gode og langvarige relasjoner til de man ønsker å spille sammen med. Adrian kontrasterer miljøet i Trondheim med jazzmiljøet i Oslo, som han sier er noe mer fragmentert ved at man hopper litt i mellom flere jazzklubber og treffer kjentfolk i litt ulike sammenhenger utenfor studiene. Med flere parallelle miljøer å velge mellom vil enkelte nødvendigvis ha vanskeligheter med å balansere mellom de ulike, ikke minst dersom man føler seg presset til å gjøre et valg mellom hvor man tilbringer mest tid. Vanskeligst vil det likevel være for de som sliter med å bli kjent med nye folk innad i et eller flere miljø, slik Gro beskriver nedenfor:

[[Jeg følte jeg hadde mye mer kontakter i miljøet, spredt i Stavanger, enn her i Trondheim. [...] i Trondheim syntes jeg miljøene var ganske lukket, og vanskelig å komme inn i. [Jeg ble]

ikke nødvendigvis så godt kjent med folk veldig lett, så da var det naturlig å bare dra tilbake [til Stavanger]. Og det er jeg veldig glad for, for der tok jeg på en måte opp den tråden, eller, jeg fant ut at jeg måtte prøve å skape min egen måte å gjøre det på, istedenfor å bare gjøre det som de rundt gjør, eller sånn, det som er enklest. [...] i Stavanger så stod jeg og litt mer på bar bakke, så da var det enklere å ta initiativ til å gå inn i, for eksempel det nye musikkmiljøet der.
– Gro, fiolin, klassisk

Til tross for at hun ikke hadde noe problem med å få vikaroppdrag med symfoniorkesteret, så opplevde hun tilværelsen som masterstudent og frilansmusiker i Trondheim som svært tung (også i kraft av at hun ble fysisk utbrent underveis i utdanningsløpet). Heller enn å tilbringe dagene i påvente av spillejobber for symfoniorkesteret, bestemte hun seg for å flytte tilbake til Stavanger, hvor hun hadde studert musikk helt siden videregående og fullført en bachelorgrad i utøvende musikk. Der hadde hun også brorparten av kontaktene sine, inkludert en rekke eldre og etablerte musikere gjennom Kitchen Orchestra som hun har fått de aller fleste oppdragene sine gjennom. Hun beskriver det som befriende å bli ferdig med studiene i Trondheim, ved at hun ikke lenger står og øver seg i hjel på et øvingsrom, men snarere jobber med musikk aktivt i forlengelsen av å sitte i styret for Kitchen Orchestra, vikariere i Stavanger symfoniorkester og jobbe med sine kontakter i pop- og jazz-miljøene i Stavanger. Til forskjell fra mange av sine medstudenter, så bygger Gro videre på sine kontakter fra tiden før studietiden i Trondheim gjennom sin virksomhet.

Vår informant Ole, som under studietiden spilte en veldig annerledes type musikk sammenlignet med mange andre valgte å reise ut av Norge for å ta mastergraden i København og senere søke seg inn mot musikkmiljø i Berlin, gjør et vesentlig poeng ut av at både Trondheimsmiljøet og andre jazzmiljø i Norge kan framstå som noe «insulære», i den forstand at de ikke er interessert i noe annet enn det som foregår i Norge, hverken Sverige, Danmark eller andre land hvor han har både nettverk og spillejobber i. I tillegg viser han til at å infiltrere miljøene både i København og Berlin var for han mye lettere, mens det i

Norge var mye høyere terskel å skaffe medspillere til prosjekter: han sammenligner for eksempel det å spørre noen om å spille sammen som å be de med på en date. Han gjør også et poeng ut av det norske musikkmiljøet er veldig generalisert i den forstand at de aller fleste er involvert i mange ulike prosjekter og engasjement, mens mange miljø utenfor landegrensene er langt mer spesialiserte og krever ofte at en musiker velger bort én retning til fordel for en annen:

[I Norge] gjør alle alt litt, og alle går på de samme konsertene selv om du er jazzmusiker eller samtidsmusiker, eller hva du enn er. Mens i Berlin så er det veldig sånn: «Å ja, du er sånn. Du spiller akkurat den type sjanger. Okei, da snakker ikke vi sammen. Du gjør sånn.» «For vi er hundre stykker og vi driver med det,» også «vi er tohundre stykker, og vi driver med det.» Det er så mange av alt. Her er det liksom, det er to stykker som driver med «feedback noise» i [Trondheim] ikke sant, også er det fem-seks stykker som driver med frijazz på et profesjonelt nivå, mens der er det noen i hundretall, da.
– Ole, perkusjon, jazz

Det er vel verdt å bemerke at de fleste av våre informanter som forteller utdypende om hvordan de har bygd opp sine nettverk kommer fra jazzlinja, hvor det å knytte kontakter og bygge relasjoner er helt avgjørende for videre karrieremessig suksess. Med unntak av Kaja, som har bygd opp et sterkt nettverk av samarbeidspartnere helt siden studiene, så reflekterer de med klassisk bakgrunn noe mindre over betydningen av det å bygge et profesjonelt nettverk.

Selv om rekrutteringen til enkeltoppdrag og prosjekter hviler tungt på etablerte kontakter, så er flere av våre informanter optimistiske til muligheten for å etablere nye kontakter i nye miljøer på senere tidspunkt i sin karriere. Også Morten, som etter å ha brukt de siste årene på å komme tilbake til miljøet etter langvarig belastningsskade følte seg trygg på at han ville få innpass i jazzmiljøet i Bergen, hvor han nå studerer psykologi. Matilda etablerte store deler av sitt nettverk i London gjennom simpelthen å gå på konserter og sende e-post til interessante navn innenfor miljøet, noe hun er trygg på at hun ville kunne gjort om igjen i en annen

storby. Et viktig steg mot å ekspandere nettverket sitt kan også bestå i å synliggjøre seg over sosiale medier, slik Siv har jobbet svært målrettet mot:

[E]n annen ting som jeg jo gjør selv, er jo å være synlig på sosiale medier. Det har også vært en ting hvor jeg må pushe meg utenfor komfortsonen min. Det har ikke vært naturlig for meg å eksponere meg selv veldig, men jeg har sett at det er en viktig del av jobben, liksom. Jeg fikk Instagram for et par år siden, og det er mange som liksom, når man møter folk ute, så sier de liksom: «Ja, jeg så du spilte der,» eller «jeg ser du holder på med det.» Så på en måte så opplever jeg jo at det å oppdatere profilen sin på sosiale medier også har vært en viktig ting da, for at folk skal vite hva du holder på med. Og jeg er ikke sånn at jeg legger ut ting hele tiden. Det kan ofte gå en måned uten at jeg legger ut noe. Men at jeg hvert fall har offentlige profiler, jeg er veldig bevisst på det i forhold til Facebook for eksempel, at jeg bruker det som et nettverkssted.

– Siv, perkusjon, jazz

Ved kontinuerlig å oppdatere én eller flere profiler på digitale plattformer som når ut til tusenvis av følgere kan musikerne videreformidle en betydelig del av sin aktivitet både til følgere som verdsetter musikken deres, så vel som andre musikere på leting etter potensielle samarbeidspartnere eller inspirasjonskilder. Selv om det å eksponere seg for offentligheten på denne måten kan være ubehagelig for mange musikere, kan det like fullt fungere som et ekstra ledd i nettverksbygging gjennom at delte videoer og arrangementer kan motta kommentarer, og både følgere og musikere som er nysgjerrige på virksomheten deres kan sende en melding som blir levert mer eller mindre umiddelbart, ved at de aller fleste sosiale medieplattformer synkroniserer seg med smarttelefon.

5. MUSIKERENS DRIVKRAFT

I rapportens femte kapittel ser vi nærmere på musikerens drivkraft, og de tingene som utgjør deres indre motivasjon for å velge et yrke som på samme tid både er prestisjefyllt og problematisk. Slik etablert i forrige kapittel (om musikerens virksomhet) så er ikke hverdagen som utøvende musiker alltid like enkel: bekymringene for mange inkluderer hvorvidt man kan få sikret nok spillejobber til å tjene tilstrekkelig med penger, om den søknaden man skriver er god nok til å få innvilget støtte til neste prosjekt, eller om det dukker opp mange nok til å få et godt publikum på

neste konsert. I kraft av dette kan det være interessant å undersøke hva det er som faktisk motiverer disse til å gå inn i og fortsette å arbeide i et såpass svært omskiftelig, usikkert og økonomisk prekært felt: eller, hva den enkelte «raison d'être» er, for å fortsette som utøvende musiker. Først ser vi nærmere på musikernes kommunikasjon med hverandre og publikum under opptreden, eller når de er «i sonen». Deretter noe om hva som legger grunnlaget for deres musikalske valg, forholdet til nervøsitet, og kreativitet, «flow» og spilleglede som drivkraft.

5.1. Musikeren i møte med publikum

Informantene beskriver at kommunikasjonen med publikum blir som et samspill og en direkte deling av opplevelsen. Det å formidle noe, en historie, musikkgleden, det å dele sin opplevelse av musikken, det blir et samspill også med publikum. Musikken trenger ikke å være bærer av et meningsinnhold for å kommunisere, og når noen av informantene snakker om å «fortelle en historie» med musikken sin beskrives det mer som et følelsesforløp gjennom musikken enn en konkret historie. Musikken er også et medium hvor det er mulig å nå ut til andre uten ord, og gi følelser og opplevelser de kanskje ellers ikke ville få.

Flere sier at det er morsomt å sitte på øvingsrommet og skape musikken (eller «jamme»), men det å dele musikken med andre er det viktigste for dem personlig. Det oppleves som svært givende å få en respons fra publikum som skaper en følelse av mening med det å spille musikk. Hvis man ikke får spilt musikken sin for andre så kan man oppleve det meningsløst å øve for seg selv i isolasjon. I tillegg blir musikken igjen formet av mikroreaksjoner fra både medmusikere og publikum underveis i konserten, og det felles musikalske rommet man opplever å være i. Eivind sier at etter en bestemt turné så var det opplevelsen av kommunikasjonen i konsertøyeblikket han sitter igjen med: «Jeg merker det på når man gjør ting på scenen, og spiller, så kommer

det sånn, "instant" respons da, fra publikum. Enten om det er liksom små musikalske grep man tar som bare skjer der og da, eller bare ting som skjer på scenen, på en måte [...] Det er liksom, den interaksjonen mellom publikum og oss da, på scenen. Det har vært utrolig kult, da». Dette samspillet oppleves som meningssskapende, og Siv beskriver det på denne måten:

Men det føles bare mer som at jeg har et ønske om å kanskje gi noe til folk, og det føles jo også som motivasjonen min egentlig, for å være musiker. Noe av det kuleste synes jeg, hvis jeg spiller et sted og noen på en måte har stjerner i øynene etterpå, eller har blitt litt inspirert, eller til og med er blitt emosjonell av å høre på konsert, så er det liksom, det føles som, uten å liksom høres for «fluffy» ut, bare meningen med å holde på med det, da. Fordi at, når du faktisk klarer å vise noen et eller annet med å spille konsert, så føles det veldig meningsfullt da, hvert fall.

– Siv, perkusjon, jazz

Denne kommunikasjonen skjer ikke bare mellom musikerne og publikum men like viktig er det som skjer mellom musikerne på scenen, den musikalske samtalen og kontakten dem imellom som former musikken i øyeblikket. Som Eivind sier: «[På siste turné merket jeg at det ikke] nødvendigvis bare [er] musikken som er viktig her. Det er liksom, det er den der

kommunikasjonen liksom, som skjer når vi spiller, og publikum er der. Også har vi liksom en slags samtale med hverandre, liksom». Oscar beskriver hvordan han interagerer med sine medspillere underveis i konserten. Hvordan det å være til stede i øyeblikket, lytte til hverandre og reagere på andres fraser eller dynamikk, blir en del av den musikalske samtalen musikerne imellom. Det handler ikke om å spille riktige noter, og man trenger ikke å se på hverandre eller at «du skal se på publikum eller danse, med det er noe annet som er mye vanskeligere å beskrive»

Den der kommunikasjonen behøver ikke å være at det er utadvendt nødvendigvis, eller at du er utadvendt rent fysisk, om du forstår hva jeg mener? Det handler om noe annet. Skal vi se, om man liksom lytter på hverandre. Det er så små nyanser i noe musikk. Sånn, når jeg spiller med et jazzband jeg spiller med så starter låten, det er ikke bestemt hvordan låten skal starte, men vi vet bare at vi starter cirka der, liksom. Men det er ikke bestemt hva vi skal spille. Hvordan jeg skal trykke på pianoet, det er ikke bestemt, liksom. Og da må jo, om jeg starter, også gjør jeg «sånn», da må liksom den som spiller bass, eller omvendt, kan jo være at bassisten gjør «sånn», da må jeg gjøre noen ting som forholder seg til det. [...] da tror jeg, hvis man gjør det så kan den musikken kommuniseres som en ting, liksom.

– Oscar, piano, jazz

Å være oppmerksom på hva sine medspillere gjør og vil gjøre understreker også Siv at er viktig, og påpeker at hvorvidt man har god eller dårlig kjemi med de andre musikerne også kan være avgjørende for ens egen konserthopplevelse og hvor lett det er å kommunisere med hverandre i samspillsituasjonen:

[Det å spille en konsert] er veldig avhengig av at alle er påskrudd liksom, og lytter på hverandre. [...] noen ganger må man kanskje mobilisere litt mer selv, og andre ganger så er det bare «smooth» og «nå leker vi sammen», liksom. Og det er selvfølgelig noen man har bedre sånn, spillekjemi med enn andre, liksom merker at: «Okei, her får man like mye gratis som man gir,» på en måte.

– Siv, perkusjon, jazz

Hvordan skjer da denne kommunikasjonen mellom musikerne eller mellom musikere og publikum? Det er vanskelig å sette ord på, men den sårbarheten som man må blottlegge i fremføringen skaper også en åpenhet hos publikum for å ta imot inntrykk:

Altså, jeg vet ikke. Jeg synes det er kjempevanskelig. For ja, hvordan kan jeg kommunisere? Jeg kan liksom ikke: «Di-di-didelili-de-di-di-di!» Men det handler vel bare om å vende seg utad. Altså liksom, man blir nærværende sammen med dem. Og man forsøker liksom ikke å skjule noen ting man gjør, men man bare: «Jeg er naken for dere nå, og vi gjør det sammen, og det er skremmende som faen. Men da gjør man, man våger å vise seg sårbar, og da åpner publikum seg, også. Jeg vet ikke hvordan det skjer. Det er det man forsøker å gjøre. [...] Ja, ja, da er man det sammen. Og det har jeg opplevd, virkelig. Det er det som er kunst. Det er jo kunsten liksom, å kunne, det skjer jo ikke hver gang, men det er heftig når det skjer. Det streber man etter. Det kan jo skje innimellom også på en konsert, altså at man er glad når det skjedde.

– Matilda, perkusjon, jazz

Hvem er så publikum, og hvordan få dem til å faktisk lytte til musikken? Den ene informanten er provosert av en musiker hun kjenner som er likeglad med å kommunisere med publikum, men som like gjerne kan: «stille seg med ryggen til de, og bare gjøre sin greie og gå av scenen» (Gro, fiolin, klassisk).

Det er også et viktig aspekt ved musikkommunikasjon hvordan vi kommuniserer OM musikken, hvordan vi markedsfører konserter og utgivelser. De som definerer seg selv som innenfor en smalere sjanger, regner ikke med å få de store publikumsmassene, og vet også at de må rette markedsføring mot de som allerede er interessert.

5.2. Musikalske valg

Det er mange musikalske valg som legger grunnlaget for hva musikerne gjør, både helt konkret hvilke jobber man velger å gjøre og prosjekter man setter i gang med, og det handler også om valg av sjanger, type klang og detaljer i den musikalske tolkningen. Erlend er veldig bevisst hvilken type klang han får når han spiller:

[H]va du fokuserer på, og hva blir effekten av det? Fordi at, alle har sine tendenser hva de holder på med, ubevisst eller bevisst, i det de øver på. Og jeg har hatt mitt liksom, med lyd, at jeg vil at det skal være en fin lyd, men jeg opplever at med en gang jeg begynner å fokusere på noe annet, da får det gå ubevisst og utvikles og teste ut litt selv, [...] hjernen må jo få leke litt med det, uten at jeg skal være som en sånn, hauk på det. Men det er det som er vanskelig da, fordi at jeg vil alltid liksom fokusere på soundet når jeg spiller, når saksen står inntil veggen, og liksom hører: «Hvordan er det nå?» – Erlend, kontrabass, jazz

I likhet med flere av våre informanter har Matilda valgt å spesialisere seg innenfor en smal sjanger, og ser på det som en motpol til det kapitalistiske samfunnet, eller konsumpsjonssamfunnet som hun kaller det:

Men kanskje det er opposisjon til formen, at man skal liksom, man får virkelig, folk tror jo oftest at det er vanskelig musikk. [...] Det merker man jo når man, jeg bruker å si at man ikke behøver forstå det, for at man skal kunne like det. Det er som når man går på Tate og ser abstrakt, på Tate Modern, liksom. Du behøver ikke forstå det. Men om du blir berørt da, så kan du vel bare bli i et med kunstverket. [...] Ja, jeg tenker mer sånn at, markedet er veldig konsumerende. Og da tenker [jeg] at, fri improvisasjon er en motpol til konsumpsjonssamfunnet. – Matilda, perkusjon, jazz

Underveis i konsertøyeblikket er valgene man tar basert på intuitiv følelse, som er en kulminasjon av all den tause kunnskapen som man har opparbeidet seg av musikalske muligheter, eller personlige ressurser som Matilda beskriver det. «[Du] må kunne «lagboken» (regelboken) så godt at svaret bare kommer»,

forklarer Oscar. Det blir som et språk man har lært, og så kommuniserer man med det. Om det er 50-tallsjazz eller fri improvisasjon, så handler det om å internalisere en stil og et språk for å kunne være fri med musikken sin. Morten forklarer det slik:

[Den] musikken jeg skriver, noe tar utgangspunkt i den amerikanske jazztradisjonen, da. Kanskje sånn, ja, 50-, 60-tallstradisjonen, liksom. Det er nok et bevisst valg, fordi at jeg føler det er det som er styrken min, da. Det er der jeg føler meg trygg, og der føler jeg meg fri. Fordi, det er en del ting er internalisert, hvor jeg ikke trenger å tenke, og det tillater meg å være i nået, det tillater meg å være mer til stede i session, fordi jeg slipper å tenke og kanskje i mindre grad evaluere meg selv da, når jeg spiller. Fordi, jeg vet at det jeg spiller er på en måte bra, ikke sant. Men med en gang man kommer i en annen setting, så kan jeg bli usikker, kanskje. – Morten, trompet, jazz

Informantene er opptatt av å følge sitt kall og sitt hjerte og lever opp til «den karismatiske kunstnertypen» (Bourdieu, 1993, 1996; Heian & Hjellbrekke, 2017b; Mangset, 2004) som er mer opptatt av å følge sitt kunstneriske kall enn å tjene penger, og ta valg etter hva som føles riktig. Siv tenker på det som å strukturere livet og vurdere valgene pragmatisk: «At noen ting må du slutte med, noen ting må du fortsette med. Fordi at, når du sier nei til noe, så sier du ja til noe annet og, på en måte». Samtidig kan hva en sier ja og nei til få økonomiske konsekvenser, og Matilda ser konsekvensen av å si nei: «[Det] er jo en sånn, «switch» der man begynner som jeg gjorde, smalne av med mitt instrument, at man også sier nei til å spille dette taffel-giget. Til slutt så er det ingen som spør deg, liksom». Det er en læringsprosess å prioritere, som også innebærer å velge hvilken retning som er viktigst for en selv. Og det å si nei kan være veldig vanskelig, og det å forlate en gruppe eller et band man har jobbet masse med kan føles som å måtte skilles:

Og selv om det var på en måte masse grunner, altså, det var veldig masse som var gøy i det bandet og, men det ble veldig tydelig for meg

at jeg kan ikke gå på akkord med meg selv og hvordan man har det i et prosjekt hvor man skal formidle liksom, noe ekte, da. Og i tillegg, dette er et yrke jeg har valgt fordi jeg elsker det, liksom. Så det føltes virkelig som å skille seg fra noen, eller sånn slå opp i et forhold liksom, fordi det var et sånt band som jeg var så mye sammen og spilte så mye med.

– Siv, perkusjon, jazz

Det blir en prosess å finne ut av balansen med å velge de jobbene som føles rett. Adrian kaller det en gradvis «hit or miss»-prosess, i en utforskning av hva man innerst inne vil holde på med, som man aldri blir ferdig med og som bidrar til ens egen kunstneriske utvikling. Men av og til havner man i situasjoner man er mindre fornøyd med, men da lærer man jo at man skal: «Kanskje ikke gjøre akkurat den samme greia neste gang», sier Adrian. Oscar beskriver også hvor vanskelig det kan være å prioritere, og hvordan det går utover det «å ha et liv» når han sier ja til alt. Han er en «tidsoptimist», og når han da får mye tilbud om spillejobber kan det ta helt overhånd. Han er bevisst på det å klare å takke nei til jobber, for han sier at han ser viktigheten av å ha en kjæreste og ha et liv utenom musikken.

I forhold til å ta uventede musikalske valg, så beskriver Kaja hvordan det ikke er så enkelt å velge å tre ut av det som er forventet av en klassisk cellist, og hvordan prosessen skapte mye unødvendig frustrasjon og følelsen av å ikke lykkes. Men hun blir overrasket når hun ser at andre som har lyktes med å skaffe seg en fast orkesterjobb, faktisk kunne ønsket seg å ta et valg som hennes. «[Jeg følte meg] ekstremt heldig da, samtidig som jeg [tenkte på all den unødvendige frustrasjonen] om at man ikke lykkes, fordi man ikke kommer inn i det orkesteret,» sier Kaja.

Gro beskriver en boble hvor det eksisterer et gruppepress om at alle skal ønske å bli orkestermusiker, som man kan føle seg fanget i og som ikke nødvendigvis stemmer overens med ens egne ønsker. Men i denne boblen blir det vanskelig å «stå frem» som annerledes, og innrømme at man ønsker å ta andre valg. Gro beskriver det som at i hvert fall som stryker

så forventes det at du skal ønske å bli orkestermusiker, og at «alle rundt deg [jobber] mot det, [og hvis] du ikke er inni den boblen, så har du ikke så mye, på en måte.»

Innenfor de forskjellige sjangrene er det også bestemte forventninger til hva man skal eller ikke skal, som for eksempel innenfor klassisk piano er det forventet at man spiller uten noter. For noen kan dette være direkte ødeleggende, for eksempel for Gunveig som strevde så mye med nerver at hun ikke orket å fortsette som musiker. Kanskje det hadde vært lettere for henne å være musiker om hun hadde følt seg friere til å ta valg som passet for hennes kropp og behov?

Også innen jazz er det også et spørsmål å faktisk tørre å ta valg som ikke er helt forventet, og man må lære seg å gjøre valg basert på ens egne ønsker og ikke for å «please» et marked, slik Siv påpeker: «Det går jo sikkert an å gjøre på en måte litt begge deler, men jeg tar hvert fall det med meg, at det er lov å gjøre det som kjennes riktig selv, da» sier Siv. Samtidig føler informantene på jazzlinja at det er en forventning om at man skal være i en bestemt type stil og holde seg til jazz, så Eivind føler at det å gå over til kommersiell popmusikk er et opprør mot opprøret:

[Når] jeg begynte på jazzlinja så spilte jeg mest impro, egentlig. Og mye frijazz, det første året. Det var det jeg trodde jeg skulle drive med på en måte, for alltid. Nå spiller jeg jo pop-trommer liksom, som er den rake motsetningen. [...] Jazzen var et opprør, ikke sant? Så på en måte, når man underviser i sånn opprørsmusikk, så må vi jo på en måte ta opprør fra det, og. Som jeg gjør, den rake motsetningen da, å spille noe skikkelig streit popmusikk i stedet.

– Eivind, perkusjon, jazz

Selvstendige musikalske valg, spesielt de som går stikk i strid med ens musikalske miljø, kan være utfordrende å forplikte seg til. Samtidig er det en evigvarende prosess som musikerne må forholde seg til gjennom hele sin karriere og som også bidrar til å forme den musikeren de utvikler seg til.

5.3. Konsertopplevelsen fra musikerens ståsted

Når man jobber på fulltid som utøvende musiker så har stor innvirkning på den enkelte musikers hverdag hvorvidt en konsert går bra eller dårlig. I det store bildet omtales konsertopplevelsen som et publikumsfenomen, og fortolkes dertil at en god konsert avhenger utelukkende av publikums opplevelse, og ikke musikernes opplevelse av den samme konserten. Slik Gro beskriver nedenfor, så setter det spor når en konsert ikke går helt som man forventer at den burde, eller man har et publikum som ikke følger med eller verdsetter ens musikalske prestasjon i øyeblikket:

[H]vis jeg har en dårlig konsertopplevelse [ligger jeg hvert fall merke til det]. Da kjennes det drit etterpå, hvis det har vært etter eller annet som gjør at det ikke har gått helt bra, [...] For eksempel, jeg har vært og spilt på en eller annen frokost i en eller annen bedrift, også har de kommet på en genial idé at de skal ha noe levende musikk før de starter, også ser du at de [bare slår i bordet og trommer på pul-ten mens de venter] på at det skal bli ferdig. Det er ikke en så veldig gøy konsertopplevelse. – Gro, fiolin, klassisk

Til forskjell fra den populære oppfatningen av konsertopplevelsen beskrevet ovenfor vil kvaliteten på en konsert – sett fra musikerens ståsted – også være avhengig av at en selv opplever at ens musikalske prestasjon blir godt mottatt, så vel som at konserten er meningsfull i den sammenhengen den inngår i. Slik Gro formulerer så er det «jo ikke meg selv jeg spiller konsertene for. [H]vis folk ikke er interessert i å høre på det jeg har å si, så betyr det ikke så mye for meg lenger». Det er ikke urimelig å argumentere for at disse tre vil til en viss grad henger sammen, og at en god konsert vil nødvendigvis forutsette at a) publikum er engasjert og opplever musikken som meningsfull, b) musikerne selv opplever at deres prestasjon blir godt mottatt og publikum engasjerer seg i musikken, og c) selve konserten finner sted i et meningsfullt øyeblikk hvor både publikum og musikere opplever at de kan engasjere seg i hverandre. Sammenhengen mellom disse faktorene kan føre til at enkelte konserter er mer sårbare

enn andre ovenfor disruptive hendelser, slik Ole eksemplifiserer nedenfor:

[Med improvisert musikk] så er det jo ingenting som er verre enn hvis konserten går dårlig. Da er jeg så forbannet at jeg vet ikke hva jeg skal gjøre. Jeg prøver å ikke skjelle ut de andre musikerne, men da må jeg gå i en time liksom, før jeg kommer og pakker ned. [J]eg orker ikke å se de andre jeg har spilt med, en gang. [...] en ting som forbanner meg er når folk spiller altfor lenge, for eksempel. Eller, de bare gir seg ikke med én dårlig ide, for eksempel. [D]en musikken jeg spiller er jo helt improvisert, ikke sant. Det er jo ingen låter eller noe sånt noe, så det er jo ingen regler heller. Det er vanskelig å konkretisere: «Hei, vi kan ikke gjøre sånn.» Så er det noen som gjør sånn alltid. – Ole, perkusjon, jazz

Det kan være vanskelig å innhente seg etter at man innleder en musikalsk bevegelse som resten av ensemblet ikke er helt enige i. Slik Gro påpeker: «Hvis det er improvisasjonskonsert så må du lytte ekstremt mye, [og du gjør] konstant analyse av lydbildet for å finne ut hvor [du skal legge deg musikalsk sett]», slik at spillingen blir desto mer krevende for den enkelte musiker. Uten klare føringer for hvor og hvordan man skal spille løper man kontinuerlig en større risiko for at prestasjonen ikke blir godt mottatt, både fra publikums side så vel som sine egne medspillere. Ole påpeker frustrasjon rundt det at enkelte introduserer en fortrinnsvis “dårlig” musikalsk idé underveis i konserten og ikke gir seg med den til tross for at resten av ensemblet ønsker å gå i en annen retning. For han personlig kan en slik opplevelse potensielt sett ødelegge en ellers god konsert, også uavhengig av hva publikum synes.

Det at alle medspillerne gjør en like stor innsats for å sikre dette kan også minske det eksterne presset, slik at musikerne er mer komfortable med å stå foran et publikum (også under en konsert med noe annet enn improvisasjonsmusikk). Men selv om kjemien mellom musikerne i en konsertsituasjon er på plass, kan utfordringer oppstå med hensyn til det å få flyt i spillingen for den enkelte. Slik Andreas påpeker kan en rekke ting påvirke hvorvidt

den enkelte musiker lykkes med å komme seg i flytsonen (eller «flow») når man spiller konsert, fra ens egen oppmerksomhet til støy fra publikumssiden:

*Det er jo en utfordring med det å komme i flytsonen, og det å mestre stoffet og klare å fokusere på ting. [...] hvis en ikke er like fokusert, så kan det smitte over på den andre, og det er jo en utfordring. [Det] kan det være man blir satt ut av ting, og man kan bli satt ut av publikum. Hvis det er bråk i publikum, eller det skjer noen ting på utsiden, det er utfordrende.
– Andreas, gitar, klassisk*

Konsertopplevelsen er altså betinget, ikke utelukkende på hva publikum synes i etterkant, men også hva musikerne selv synes om sin egen prestasjon og prestasjonen til sine medspillere, og hvorvidt konserten oppleves som meningsfylt i det øyeblikket den finner sted. Det er likevel en av de tingene som informantene våre er mest opptatt av og synes er det mest givende ved det å jobbe profesjonelt som musiker, til tross for at det krever ganske mye forarbeid og gjennomføringsvilje. Spesielt det å reise rundt og spille konserter i flere byer og kommuner over hele landet kan føre med seg store påkjenninger for den enkelte. Noen av våre informanter rapporterer å ha opplevd fysiske reaksjoner i forkant av både konserter og turnéer, i form av nerver og adrenalinrush etterfulgt av kvalme og utslitthet:

*[Å spille konserter på turné] har virkelig vært sånn, enorme topper for meg. Så når jeg kommer hjem fra turné, så får jeg sånne syke daler. [...] første dagen når man kommer hjem [er man glad], man er så oppe, man kan høre på innspillinger. Eller man ser på Facebook, og der får man jo masse bekreftelser. «Kicks». Andre dagen igjen så bare, du faller, og det gjør så vondt. Det er så arbeidsomt. Det er så tungt. [...] fjerde dagen ligger man med bømme, også er man i gang igjen, liksom.
– Matilda, perkusjon, jazz*

En interessant metafor for disse reaksjonene er det Matilda betegner som følelsen av at man er i *strid* eller på en *slagmark*, der hver spillejobb kan sammenlignes med et kontaktpunkt hvor man møter en fiende og må kjempe for livet. Etter en slik strid – eller, hvis man tar metaforen til dens ytterpunkt, når man

returnerer hjem fra krig – går tiden med til å bearbeide og overkomme de emosjonelle erfaringene man har opparbeidet seg i løpet av den tiden man har tilbragt på turné. Andreas sammenligner adrenalinrushet man får fra å spille konsert med det som ekstremidrett utøver opplever, en metafor som også peker på tilsvarende erfaringer. En mulig forklaring på det er, slik Andreas formulerer det, at «[Musikkbransjen er en veldig] prestasjonsfokusert bransje,» og at man nesten utelukkende får validert seg selv og sitt arbeid i det øyeblikket man opptrer framfor andre. Presset til å prestere kan veie tungt på den enkelte musiker, og frykten for at man en dag ikke skal lykkes med å prestere, vil alltid være til stede for veldig mange.

En slik frykt vil også kunne medføre at musikere kan oppleve det som blir betegnet som *bedragersyndromet* (eller «imposter syndrom»), man føler ikke å ha gjort seg fortjent til den suksessen man har oppnådd og vil kunne bli avslørt som den bedrageren man er når som helst (Clance & Imes, 1978). Gjennom å kontinuerlig måtte demonstrere ovenfor både publikum og andre musikere at man kan prestere tilstrekkelig slik ulike spillesituasjoner krever, kan flere komme til å bli avhengig av kontinuerlig validering for å kunne fortsette å spille uten at man begynner å stille spørsmål ved hvorvidt man faktisk passer i rollen som musiker. Slike spørsmål kan inkludere: «Skal jeg egentlig være musiker?», «Er jeg god nok til det?», og «Har jeg jukset meg gjennom dette?» slik Andreas meddeler å reflektere over i enkelte perioder. Studenter som befinner seg på starten av et lengre studieløp kan være spesielt sårbare for å oppleve seg selv som bedrager, som del av et helt nytt kull, i en helt ny studieby. Dette er en utfordring som Morten sto ovenfor da han begynte på jazzlinja rett fra å ha fullført videregående skole:

[S]å fort jeg startet på jazzlinja i Trondheim, så ble jeg klar over alt jeg ikke [kunne knyttet til instrumentbeherskelse]. Så begynte jeg også ta tak i det, men så smalt det i 2011 på høsten, og det var jo som resultat av at jeg hadde begynt å øve veldig mye mer, og hardere. [...] På det tidspunktet der så var vi to trompeter i klassen. Og, det er jo noe med at jeg begynte å sammenligne meg med andre, bevisst eller ubevisst. [...]

jeg følte meg [også] veldig annerledes enn alle andre. Ikke at jeg tenkte [jeg var annerledes], men jeg fikk liksom ikke "kick" på noen [personlighetsmessig]. Men det var jo også fordi jeg valgte å isolere meg, [og jeg gav jo ingen andre en sjanse]. Jeg bare pludret for meg selv.
– Morten, trompet, jazz

I tillegg til å føle på en viss «annerledeshet» og problemer med å etablere gode relasjoner til de andre på sitt kull, ble Mortens inngang til studentlivet et brutalt møte med presset om å spille på et nivå som lå på linje med andre musikere for ikke å skille seg ut og bli oppdaget som en «bedrager». Gitt at bedragersyndromet kan manifestere seg såpass tidlig i studieløpet, er det også en reell fare for at nye studenter vil i større grad droppe ut såfram de ikke blir godt mottatt av sine medstudenter og (potensielle) medmusikere fra første dag.

Prestasjonspress i konsertsituasjonen kan også, ifølge Andreas, være en mulig forklaring på hvorfor enkelte velger å undervise på heltid eller deltid fordi man simpelthen ikke har tilstrekkelig med utholdenhet til å håndtere presset. Den av våre informanter som eksemplifiserer dette er Gunveig, som etter flere krevende år på bachelor- og masterprogrammet i klassisk utøvende valgte å legge konsertvirksomheten på hylla, til fordel for jobben som pianolærer på kulturskolen:

Jeg husker at det var alltid krise før konserter. Men det var en spenning i det. Å være så spent, men så gikk det bra allikevel. Man blir liksom rusa etterpå. Også syntes jeg det var veldig gøy, da. [...] det var så deilig å bli ferdig

med studiet. Det var en lettelse å la spillinga ligge. Det var godt å slippe presset hele tida. Også var jeg veldig heldig som hadde en fast jobb å gå til med en gang jeg var ferdig. Jeg hadde allerede 60 % [undervisningsstilling]. Det var godt å gjøre noe annet enn å studere.
– Gunveig, piano, klassisk

Presset om å prestere tilstrekkelig på konsert i år etter år framsto ikke som spesielt tiltrekende for Gunveig mens hun fremdeles studerte musikk ved NTNU. Selv om hun hadde sett for seg noe frilansvirksomhet når hun skrev sitt 5-årsbilde i entreprenørskapsemnet, så har hun endt opp med en 80 % fast stilling i kulturskolen uten noen planer for framtidig konsertvirksomhet. Prestasjonspresset, sammen med hennes kamp mot nervøsitet har ledet henne til et punkt hvor det å spille foran et publikum ikke lenger oppleves som meningsfylt, og spillegleden har dødd ut.

Sett fra musikerens ståsted, så kan opplevelsen av å spille konsert (og alt i forkant av selve konserten) fungere som en grunnleggende valideringsmekanisme for den enkelte, og det å spille flere gode konserter etter hverandre er det viktigste tegnet på at man har valgt riktig ved å forfølge en karriere som profesjonell musiker. Det å spille konsert er like fullt emosjonelt tyngende, og krever at musikeren arbeider hardt for å få til en meningsfylt karriere uten at man mister lysten eller viljen til å spille. Bedragersyndromet, til tross for at det ordinært assosieres med mer tradisjonelle profesjoner og næringer, kan vise seg relevant for å forstå også musikkfeltet der arbeid i mindre grad er formelt organisert.

5.4. Nervøsitet og prestasjonsangst i musikalsk utøvelse

Som utøvende kunstner vil man på et tidspunkt bli konfrontert med å føle nervøsitet. Nervøsitet kan både være en positiv og en negativ kraft, men også viktig å ta på alvor i enhver undervisningssituasjon det er mulig å gi råd og veiledning til studenter som føler at dette utgjør et problem. For noen kan nervøsiteten bli så krevende å håndtere at selve gleden ved det å spille forsvinner fullstendig. Informanten Gunveig nådde et punkt hvor hun rett og slett ikke orket å fortsette

som utøvende musiker etter endt studium, og valgte å fortsette kun med undervisning i kulturskolen. Hun lyktes aldri med å mestre nervøsiteten, og opplevde den mer som en belastning enn noe annet:

Jeg bruker så mye energi på å grue meg. Det blir for kjipe dager, jeg bruker så mye krefter på å grue meg og ha det fælt. Selv om det går som oftest bra [så synes jeg] det er helt forferdelig. Sånn som jeg hadde det de

*siste konsertene [før jeg sluttet å spille] var det verste jeg kunne tenke meg, å sitte der.
– Gunveig, piano, klassisk*

Det er et gjennomgående trekk i vårt datamateriale at de klassiske musikerne sliter med å håndtere nervøsiteten, mens jazzmusikerne anser den som en positiv kraft. Denne skjevheten kan henge sammen med en redsel for å spille feil i øyeblikket, og at mange klassiske musikere føler på et ekstremt press for å prestere og kontinuerlig demonstrere sine ferdigheter som profesjonelle utøvere. Et av de åpenbare kriteriene for å lykkes som klassisk musiker er perfektjonisme. Kaja påpeker dette og omtaler det klassiske feltet som «en høy hest» nettopp av den grunn.

For jazzmusikere er det andre kriterier som gjør seg gjeldende: eksempelvis er det viktigere at både musikken og utøverne har en slags «egenart» eller «personlighet», snarere enn at alle utøverne treffer alle tonene i en komposisjon riktig. Informanten Martin har bakgrunn i den klassiske tradisjonen selv om han betegner seg som jazzmusiker, og påpeker at nervøsiteten han følte på da var knyttet til at han ikke hadde et forhold til den musikken han spilte, mens den friheten som ofte følger med jazz-sjangeren lar han utfolde seg og dermed løsrive seg fra nervøsiteten. Hvorvidt man føler seg nervøs når man spiller kan også være knyttet til om man spiller alene og ikke som en del av et ensemble, noe informanten Andreas eksemplifiserer veldig godt:

*[D]et er vel kanskje litt av grunnen til at jeg ikke har fokusert så mye på solovirksomhet etter jeg var ferdig med å studere, [fordi at] jeg synes det er mer mentalt krevende [å spille solokonsserter]. Men det er jo noe jeg ønsker å satse på, men jeg føler meg tryggere i en sånn der, kammermusikk sammenheng, da. Og det er jo veldig mye av det som er mer mentalt [og ikke nødvendigvis reelt, men] man er jo mer naken når man er alene. [K]lassisk gitar er jo et spesielt instrument som er veldig vart for alle feil og sånn, da. Det høres veldig fort om du spiller feil. [Jeg spiller jo konsserter] hvor jeg akkompagnerer sangere, og det og er på en måte mye tryggere, da.
– Andreas, gitar, klassisk*

Det er mange grunner til å bli nervøs under en konsert eller i en prøvespillsituasjon. At man føler seg utrygg i situasjonen der og da, og i tillegg kanskje føler at man må «bevise noe» for noen er begge gyldige grunner til at man føler sterk nervøsitet i forkant av en opptreden. I et svært konkurransepreget miljø – noe som er tilfelle både for det klassiske feltet og jazzmiljøet – vil det mentale presset på å prestere eller bevise sin verdi som utøver kunne forsterke en følelse av at man ikke møter godt nok forberedt til selve situasjonen. Både Andrea og Gro viser til at kjennskap til de man spiller med og det man spiller er betryggende faktorer som kan holde nervøsiteten i sjakk. Slik Andrea påpeker, med mindre hun føler hun har «akkurat klart å øve inn det jeg skal spille, da synes jeg det blir veldig ubehagelig», og at man føler seg tryggere når man kjenner at man har øvd tilstrekkelig i forkant av en opptreden. Første gang Oscar spilte med Trondheim Jazzorkester følte han på et behov for å bevise ovenfor sine medspillere at han kunne fullføre sin del like godt som alle andre, men i sammenhenger hvor han føler seg tryggere så er det ikke så ofte han blir nervøs.

På landsbasis har få profesjonsutdanninger innenfor musikk et tilstrekkelig tilbud for studenter med hensyn til å takle nervøsitet, til tross for at det er en svært utbredt og velkjent del av det å være utøvende musiker. Kaja forteller om et emne hun fulgte på musikkhøgskolen som het «prestasjonsforberedelse», hvor ulike former for terapi blir tematisert. Hun etterlyser likevel et noe mer håndgripelig emne der studenten sitter og jobber aktivt med instrumentet, sammen med en underviser som ser og følger en over en lengre tidsperiode. Hun sier også at hun et par ganger gråt i spilletimen fordi hun var lei av å bli nervøs i forkant av opptreden, uten å oppleve at underviseren lyktes med å hjelpe henne.

Det å jobbe mentalt med egne tankeprosesser blir veldig viktig i en utøvende situasjon, sammenlignbart med toppidrettsutøvere i fysisk krevende konkurransesituasjoner. Slik informanten Lars Erik påpeker, så går mye av seg selv, men det er først og fremst psyken som må varmes opp. Både Kaja og Oscar beskriver en indre stemme som bryter inn i spillingen og får en til å stille spørsmål ved ens egne

ferdigheter, hvorvidt man spiller bra eller dårlig, og lignende. Det er avgjørende at man i slike øyeblikk evner å ikke gi oppmerksomhet til denne stemmen, men snarere konsentrerer seg om det som skjer i spillesituasjonen. Ved å lytte til stemmen og stille spørsmål ved sine egne ferdigheter kan man utsette seg for å bli enda mer nervøs enn det man allerede måtte være. Flere forsøker derfor å feste oppmerksomheten på andre ting og distrahere seg fra stemmen, slik at stemmen ikke skal forstyrre selve spillingen. I så måte kan nervøsitet utgjøre et negativt moment i spillesituasjonen, og derfor noe man forsøksvis vil unngå for å kunne prestere ovenfor et publikum.

Andreas presiserer at man ikke kan unngå å bli nervøs: når man først befinner seg på et sted hvor man blir usikre på omgivelsene gjelder det å bruke nervøsiteten til sin fordel, gjennom at man blir skjerpet på hva man holder på med. Riktignok kan for mye nervøsitet bli en hemske, men han hevder at det først og fremst er noe man kan snu til å bli positivt. Lars Erik anser derimot nervøsiteten ikke bare som et positivt moment, men som en uunngåelig nødvendighet i enhver opptreden og derav en mulighet til å ta kontroll over situasjonen og skjerpe sansene underveis, noe han også kommuniserer ovenfor elevene sine:

[Man skal kjenne at man] ikke står på øvingsrommet. Så jeg kan av og til kjenne på at jeg er litt skjelven, men da er det jo bare å ta kontroll over situasjonen og [omfavne nervøsiteten. Når jeg har med elever på et eller annet skal det være lov å] kjenne på at: «Ja, nå skal vi kjenne på at vi er litt nervøse.» Det går bra [dersom vi bruker] den energien til noe positivt: «Nå skjerper vi oss litt til, også går det bra.» Da går det jo som regel bra.
– Lars Erik, perkusjon, klassisk

Å utvikle en bevissthet rundt hvordan en selv tenker både i og utenfor spille-situasjonen kan hjelpe mange å holde nervøsiteten i sjakk, også når man selv overdriver hvordan man tenker: når informanten Ole fornemmer at han føler seg stresset eller nervøs forsøker han å framtinge en følelse av at situasjonen handler utelukkende om ham selv og hvor god han er til å spille, gjennom å følge en veldig bestemt tankerekke der han forteller seg selv at han er «best i verden», at «alle er her

for å se meg», at «de er ikke her for å se at jeg skal drite meg ut», men derimot for å «se hvor fantastisk jeg er», og dermed holder den indre stemmen i sjakk gjennom komplimenter rettet mot seg selv. I tillegg til å aktivt trene seg opp til å overse ens egen indre kritiske røst, så kan ren mengdetrening i det å spille konserter eller utsette seg for stressende situasjoner bidra til å gjøre en noe mer motstandsdyktig mot nervøsitet. Morten siterer en ukjent person med henvisning til nettopp dette: «The more you seek the uncomfortable, the more comfortable you get.» Det å møte uforutsette situasjoner kan gjøre hver og en veldig nervøs, gjennom at man (tross alt) blir dratt ut av ens egen komfortsone. Da kan det også være svært tilfredsstillende hvis man klarer å snu situasjonen, og mestre den nervøsiteten som tidligere kun har vært en hemske.

I så måte kan nervøsitet både oppfattes som noe negativt og ødeleggende for spillet, så vel som noe positivt og forebyggende som skjerper sansene og bidrar til at man lettere kan konsentrere seg om å prestere. Når musikeren lykkes med å overkomme den mer passiverende formen for nervøsiteten kan det også hjelpe dem å komme inn i flyten (eller «flow») slik at de opplever å få et skikkelig adrenalinkick i øyeblikket. For mange musikere kan denne tilstanden i seg selv utgjøre en form for rus man etter hvert trakter etter, slik at man over tid oppsøker den samme eller lignende situasjoner for å framkalle den samme adrenalinrusen og i så måte blir «avhengig» av å opptre for andre. Fraværet av nervøsitet kan også være negativt, til og med føles som et savn, noe Kaja utdyper:

[D]et er jo forskjellige måter å bli nervøs på, [og det hender] ikke alltid at jeg blir det, heller. [De siste ukene] har jeg spilt vanvittig mange konserter og i forskjellige settinger, så nå kjenner jeg at jeg nesten savner å bli litt nervøs. Så det er en rar greie, med at det liksom kan bikke over til at [jeg føler at] jeg spiller kjempeterkt, kjempehardt, og liksom ikke noe redd, egentlig liksom litt lite fintfølelse, kanskje. Og den følelsen er heller ikke så veldig fin.
– Kaja, cello, klassisk

Avhengig av hvilke situasjoner man befinner seg i og hvorvidt man får hjelp til å håndtere

disse, kan nervøsiteten både utgjøre en hindring – gjennom å virke lammende på musikerens evne til å prestere – og en ressurs – gjennom å skjerpe musikerens oppmerksomhet og tvinge dem til å konsentrere seg om det som skal skje i spillingsituasjonen. Informanten Matilda sier hun blir glad når hun kjenner at hun blir nervøs før opptreden, og beskriver det som

«en krig hun lader opp til». Uavhengig av hvordan hver enkelt musiker takler sin egen nervøsiteten er det klart at timene og minuttene før en spillingsituasjon er mentalt krevende for enhver utøver, slik at det å hjelpe studenter som sliter med å få nervøsiteten under kontroll i forkant av å opptre blir viktig i enhver utdannings situasjon, slik påpekt ovenfor.

5.5. Spilleglede, «flow» og kreativitet som drivkraft

Det som alle informantene har til felles i sine beretninger, er deres sterke indre motivasjon for å holde på med musikk, noe de gjerne utviklet tidlig i livet. Det å være musiker, og spesielt frilansmusiker eller selvstendig næringsdrivende er ikke en enkel levevei, noe informantene er smertefullt klar over. For i det hele tatt å gjennomføre en slik utdanning og fortsette å arbeide som musiker profesjonelt så kreves det stor dedikasjon og viljestyrke, og ikke med finansiell gevinst som det endelige målet. Mange kjenner seg delvis igjen den *karismatiske kunstnermyten*; flere ser musikeryrket som et kall, og forklarer dette som en sterk indre trang til å forfølge en karriere innenfor kunst (Røyseng & Mangset, 2009). Samtidig beskriver de hvordan drivkraften kommer fra egen musikkglede, gleden over å få arbeide skapende og kreativt, det enorme «kicket» som kommer når man står på en scene, og ikke minst viktigheten av kunstnerisk utvikling fremfor egen økonomisk gevinst. Alle informantene snakker utdypende om det å få muligheten til å realisere seg selv og sin drøm, Matilda sier: «Jeg kan ikke leve uten det, liksom»

[D]et er jo kult å være musiker, da. Det er jo litt sånn, man føler seg jo liksom så spesiell da, på en måte. Det er jo mer uvanlig å være musiker enn mange andre yrker. Så det synes jeg jo er fint, sånn umiddelbart. Og det er jo fint å få [muligheten] til å bruke så mye tid på noe man virkelig interesserer seg for [og, få] bruke så mye tid på å utvikle en ferdighet og et håndverk [evner, og kompetanse], det er jo utrolig givende.
– Andreas, gitar, klassisk

For de fleste av våre informanter kommer det tydelig frem at spilleglede er en av de sterkeste drivkreftene. Flere har også et ønske om å utvikle seg som mennesker gjennom sitt musikalske arbeid. De føler seg svært takknemlige over muligheten de har fått til å få holde på med noe hver dag som de synes er veldig gøy. Slik Eivind påpeker: «Det glemmer jeg jo litt ofte da, at jeg synes det er sinnssykt gøy».

Informantene kommer ofte tilbake til ønsket om å formidle til andre gjennom musikken. Det å kommunisere med både publikum og medmusikanter er viktig for mange, både for å føle at man «sier noe med musikken», og at man berører publikum følelsesmessig når man spiller, som en felles mellommenneskelig opplevelse. Det kan oppleves som svært selvrealiserende å få lov til å dele sine historier og følelser med et publikum, og mange føler at de er privilegert som har denne muligheten.

Anerkjennelse fra publikum og medspillere gir en selvfølgelig også motivasjon til å fortsette, uten at det å få gode anmeldelser i magasiner og tidsskrift er det viktigste. Det er likevel klart at det hjelper på motivasjonen å få gode tilbakemeldinger fra både tilskuere og medmusikanter, slik at man får en følelse av å bli satt pris på som utøver.

[D]et er dette jeg kan. Så er det jo selvfølgelig det å skape magiske øyeblikk, det er jo fantastisk. Det er det å gjøre noe som kan «sjelgripe», for å være floksete. [Det å] være med på å skape et felles uttrykk, eller et eget uttrykk som når ut til noen er privilegium, tenker jeg.
– Lars Erik, perkusjon, klassisk

Det er oftest selve opplevelsen av å spille en konsert eller skape musikk som er viktigst. Lisa Britt beskriver en følelse av å holde konsert på linje med tilfredsstillelse av mat eller alkohol. Hun synes det er vanskelig å beskrive den konkrete følelsen, men kaller det *godfølelsen*. Hun impliserer også at denne følelsen skaper en varig avhengighet hos musikere, nesten som en kontinuerlig higen etter å returnere til denne følelsen.

Denne «godfølelsen» ligner i flere av beskrivelsene det som av psykologen Mihaly Csikszentmihalyi kalles et *autotelisk øyeblikk*, beskrevet som «a joy of inner achievement that makes you long for more»: Denne autoteliske aktiviteten, fra det greske *auto* som betyr 'selv' og *telos* som betyr 'mål', er en opplevelse som er et mål i seg selv og gir deg en følelse av å ha god *flyt* (eller «flow») (Csikszentmihalyi, 2014). Flow kan forstås som et intenst og oppslukende engasjement for en bestemt aktivitet, hvor en blir fullstendig revet med i det en holder på med. Csikszentmihalyi teoretiserer dette engasjementet i sammenheng med ens indre motivasjon for å handle på bestemte måter:

Flow denotes the holistic sensation present when we act with total involvement. Flow is a subjective state that people report when they are completely involved in something to the point of forgetting time, fatigue, and everything else but the activity itself. [...] The intense experiential involvement of flow is responsible for three additional subjective characteristics commonly reported: the merging of action and awareness, a sense of control, and an altered sense of time (Csikszentmihalyi, 2014, p. 230).

Slik Csikszentmihalyi beskriver utøverne i flytsonen, så rapporterer de å oppleve økt kognitiv effektivitet og indre tilfredshet, slik at en blir i ett med omgivelsene rundt seg og dras inn i handlingen. Teorien om flytsonen omfatter musikkososiologiske problemstillinger, men har også blitt innlemmet i det som blir betegnet som «positiv psykologi» og anvendes også i spørsmål tilknyttet idrett og arbeidsliv. Slik Oscar beskriver det, så skaper opplevelsen av å ha god flyt i det man holder på med også en meningsfylt opplevelse for en selv eksempelvis ved at man får et «kick» ut

av det å spille. Også Adrian beskriver hvordan det gir et kick å være på scenen og gjøre ting som føles levende og meningsfylte ut, og viser til dette som en viktig del av improvisasjonsprosessen. Begge to viser til at slike øyeblikk sjeldent forekommer, og at uavhengig av hvor hardt man forsøker å skape (eller gjenskape) det, så er det på ingen måte gitt at det vil skje i konsertøyeblikket:

Det er liksom et ganske avansert regnestykke som plutselig går opp. Også funker det bare, også er man der med publikum og allting i ett, [...] det er et utrolig kick. Men det er ikke sikkert at det alltid blir slik, liksom. Og det er synd, men sånn er det for min del i alle fall. Men da må man bare forsøke å gjøre det likevel. Altså, spille likevel. Og kanskje det kommer i løpet av konserten, men kanskje det ikke kommer, men det kan være kult likevel.
– Oscar, piano, jazz

Adrian understreker at disse flyktige øyeblikkene ikke kan kontrolleres, og er derfor også vanskelig å fremprovosere, men kan plutselig oppstå på øvingsrommet, når han komponerer eller på scenen. Samtidig er det en opplevelse han higer etter og søker å finne igjen:

Det er ikke så ofte at jeg opplever de der superekstatiske, livsendrende, episke opplevelsene. [...] Det skjer jo iblant, når liksom alle forholdene ligger til rette. Det er jo så mange ting som ofte skal være på plass for at en opplevelse skal bli fullkommen, da. Det ligger jo alltid i bakhodet, at man vil prøve å gjøre enhver konsertopplevelse så fullkommen som mulig, men det er ikke så ofte man opplever at alt bare fungerer.
– Adrian, fiolin, jazz

Flere av informantene beskriver også hvordan musikkutøvelse handler om å frigjøre seg fra egne kognitive prosesser. De stoler på egen intuisjon og taus kunnskap (Polanyi, 1967) for lettere kunne komme inn i flytsonen. De har forskjellige måter å komme dit på, blant annet det å fokusere på å lytte til sine medspillere eller skape en følelse av tomhet for så å reagere intuitivt ut fra det. Adrian forsøker å «gjøre seg så tom som mulig», slik at han i størst mulig grad kan opptre «som et verktøy for musikken». Eller som Ole sier: «[f]okusere så mye av hjernekapasiteten som mulig på lytting. Også reagere intuitivt ut fra det». For

at man som musiker skal kunne gjøre dette krever det også at man føler seg trygg og stoler på ens egne instinkt og den internaliserte kunnskapen man har, og forsøker å gi slipp på kognitiv kontroll.

[Veldig ofte er det] som at det er en, hva skal man si, gamle hjernen som jobber. Reptilhjernen. Typ, som tenker: «En ny ball.» Eller liksom: «Der kom ny ball.» Eller, liksom, det er et sånn, signal. Etter og nuller. Altså, valg som bare skal gjøres. Altså, men iblant så kan man også sveve litt imot at man våkner opp, og blir litt mer bevisst, og da kommer kanskje den der: «Å, nå mister jeg publikum,» eller: «Hvordan skal jeg kommunisere? Hvordan skal jeg kunne rette meg?» [...] men når det er som best, så er det jo ganske stille, da.
– Matilda, perkusjon, jazz

Tillit til egne sanser og kunnskaper er kritiske komponenter å ta med seg inn i enhver spilljobb, kanskje spesielt i de tilfellene man er en del av små ensembler eller spiller solokonsserter. Siv sier at det er enklere for henne å bare bli med andre på prosjekter, men at det krever mer å sette av tid og finne motivasjonen for å gjøre sine egne soloprosjekter, som er det hun egentlig har lyst til å holde på med. Martin utfordrer seg selv til å utvikle seg som komponist gjennom å skrive for store besetninger, og han har med dette et klart mål om å få et større repertoar som komponist og kanskje få i oppgave å skrive for Trondheim Jazzorkester på lang sikt.

Av og til er det nødvendig å pushe seg selv for å følge de drømmene man har, og det å sette ord på disse drømmene – eksempelvis gjennom å lage planer, lister, eller i Kajas tilfelle et «manifest» – er en måte å få realisert eller bevisstgjort det man har lyst til å holde på med:

Og apropos sånn plan da, så er det litt morsomt, for vi skrev nemlig, det var egentlig sånn, tullete rødvinmanifest, hvor vi skrev en kveld vi hadde det så gøy da, og spilte på masse morsomme "gigs", liksom. [...] Men da var det jo sånn, ønskeliste liksom, på hvem andre vi hadde hatt lyst til å spille med og liksom, satte opp en slags plan. [...] Og det var sånn, jeg har funnet den

listen nå, og det var så mange vi hadde fått spilt med. Så det er jo helt sprøtt at det der er, ja, det hjelper å skrive ting ned, tydeligvis.
– Kaja, cello, klassisk

Flere av våre informanter følger en barnsdrøm om å leve som profesjonell musiker, og føler seg privilegert som kan drive med musikk på fulltid. Kjærlighet til musikken er en meget sterk drivkraft i seg selv, og man gjør det som trengs for å komme dit man er. Det krever mye og hardt arbeid, uten at det gir en økonomisk avkastning, men denne investeringen i egen virksomhet er den ledende årsaken til at man kan inngå i denne privilegerte gruppen.

Fordi jeg ikke hadde noe alternativ. Jeg begynte å studere musikk fordi jeg hadde en vanvittig indre motivasjon. Jeg hadde en sånn sinnssyk indre motivasjon for musikk. Både for det å spille, og ovenfor jazzmusikk, som jeg hørte på. Jeg hadde så mye "kick" på ting. Jeg kunne sitte i timevis og høre på musikk, og plukke på ordentlig detaljnivå. Rett og slett, jeg gjorde det fordi at det var det jeg elsket å gjøre, og det var ingenting annet jeg ville gjøre. [...] Både på grunn av mestringfølelse, og på grunn av musikken i seg selv. Men musikken i seg selv var den største drivkraften til at jeg hadde lyst til å spille instrumentet.
– Morten, trompet, jazz

Penger er ikke en drivkraft, selv det å tjene til livets opphold kommer i andre rekke. Lars Erik sier: «Jeg spiller ikke først og fremst for penger. Jeg spiller [for den gode opplevelsen], samhandlingen mellom utøver, publikummer, skape den relasjonen og jobbe med den relasjonen er egentlig det som jeg synes er viktigst nå». Musikerne starter ensembler og prosjekter for å få til kunstneriske prosjekter som de brenner for, og drives av et genuint ønske om å skape meningsfulle kunstneriske uttrykk. Samtidig er det nødvendig å også ta jobber som er mer innbringende, men som kanskje ikke er like inspirerende som Lars Erik så fint illustrerer det: «Sjela mi er ikke med på alle jobber. Av og til ligger den begravd i en fin boks i en skog».

Når publikum svikter eller tilsynelatende ikke er interessert i musikken man holder på med, kan det også gå utover motivasjonen. Gro beskriver det som: «Fordi, det er jo ikke meg selv jeg spiller konsertene for. Så hvis folk ikke er interessert i å høre på det jeg har å si, så betyr det ikke så mye for meg lenger». Enkelte musikksjangre har også et aldrende publikum uten at nye og yngre lyttere kommer til, noe utøverne er svært bevisst på siden publikumsgruppen med tid vil forsvinne hvis man ikke får til å interessere ett nytt publikum.

Som utøvende musiker møter man tidvis motgang, både psykisk og fysisk, som kan resultere i at man velger å gi slipp på musikerkarrieren. Gunveig har gitt opp musikerkarrieren, og orker ikke lengre å høre på musikk hjemme. Hun hadde håpet å få tilbake en spille glede, men den har ikke kommet foreløpig.

Morten beskriver at det å komme seg igjennom problemene skaper en egen drivkraft og motivasjon, til å finne ut av livet sitt. Det å bli tvunget til å ta en pause fra spillingen kan styrke ens identitet og selvinnsikt, noe som i ettertid kan oppleves positivt.

Men det er det også stå i det, og kjenne på å stå i det. [...] det at jeg har skjønt at jeg har skapt fasader og illusjoner for meg selv, å innse at det er totalt meningsløst, det har hjulpet meg til å få en ny mening da, i det å drive med musikk. Som igjen har gitt meg mening i å holde på å spille trompet. Som igjen har gjort at jeg har lyst til å lete i det med frykten, og det å kjenne på angsten rundt å feile, angsten rundt å låte dårlig, alle de tingene konkret rundt bare det å spille og opptre. Men jeg tror at det på sikt kan gjøre meg ganske råsterk. Jeg føler meg råsterk, egentlig. Selv om jeg er sårbar, så føler jeg meg råsterk.

– Morten, trompet, jazz

Siv opplevde at hun faktisk er: «verdt noen ting uten de trommene også [...] Jeg synes også det er veldig fint å være i en situasjon hvor jeg kan, hvor det ikke er noe annet alternativ enn å vokse som menneske og musiker på grunn av det». For Lisa Britt har det å være utøvende vist seg å være helt grunnleggende for at hun skal kunne bevare sin indre musikkglede og motivasjon. I perioder når hun kun underviser har denne gleden forsvunnet helt, men hun har funnet den igjen gjennom musikalske utøvende opplevelser.

6. PROSJEKTETS METODISKE FRAMGANGSMÅTE

I rapportens sjette kapittel redegjør vi for det metodiske grunnlaget som vår undersøkelse er basert på, og derav det empiriske datamaterialet presentert i kapitlene 2-5. Vi går kronologisk gjennom vårt arbeid fra prosjektforberedelser til rekruttering av informanter, gjennomføring av dybdeintervjuer, transkripsjon av intervjuene og koding/kodegruppering av datamaterialet. Til slutt redegjør vi også for utarbeidelsen og bruken av sekundærdata i forbindelse med informantens bakgrunn og virksomhet de siste fem årene. Hovedtrekkene i vår metodiske framgangsmåte og forskningsetiske vurderinger, samt prosjektets *gyldighet*, *pålitelighet* og

generaliserbarhet (gjennom «moderat generalisering» hvor vi viser til andre tilfeller der våre funn kan gjelde utover vår undersøkelse) er redegjort for innledningsvis i rapporten (se underkapittel 1.3. og 1.4.). Vårt arbeid ligger nært opptil Aksel Tjoras stegvis-deduktive induktive metode (SDI), hvor man vekselvis jobber med overgangen fra empiriske rådata til mer behandlede former for data gjennom koding, kodegruppering og konseptutvikling, som til slutt tar form som konsepter eller teorier (Tjora, 2017, p. 18). Sistnevnte steg i denne modellen blir ikke viet mye oppmerksomhet her, men vil bli omtalt i senere utviklet materiale.

6.1. Forberedende arbeid og rekruttering av informanter

I prosjektets oppstartsfasen gjennomførte forfatteren Bye og Lie en samtale med Eldbjørg Raknes, førsteamanuensis ved Institutt for musikk og vår kontaktperson til CEMPE, hvor premisset for vår undersøkelse ble formulert: bakgrunnen for prosjektet «5 år etter» var et ønske om å kontakte tidligere studenter ved studieprogrammene i utøvende klassisk musikk og jazzmusikk ved NTNU og undersøke hvordan deres karriere hadde utviklet seg i løpet av de fem årene etter at de fullførte entreprenørskapsemnet i sitt første semester våren 2013. I etterkant av denne samtalen tok Raknes kontakt med samtlige av disse studentene per e-post – totalt 23 studenter hadde fullført emnet i dets første semester – og spurte hvorvidt de kunne tenke seg å delta, med en tentativ prosjektbeskrivelse vedlagt (se *vedlegg #1*). Studentene ble også bedt om å samtykke til å gi forfatterne tilgang til i alt tre datakilder:

1. Jeg samtykker til at undervisningsmateriale i emnet Entreprenørskap for musikere, herunder «musikalsk CV» og 5-årsplanen, anvendes i arbeidet med prosjektet «5 år etter».
2. Jeg samtykker til å stille som informant til et dybdeintervju i prosjektet «5 år etter».
3. Jeg samtykker til at det benyttes videoopptak av mitt dybdeintervju i prosjektet «5 år etter».

Etter et par purrerunder for de som ikke svarte umiddelbart, hadde i alt 18 stykker takket ja til å delta. Av disse hadde samtlige gitt sitt samtykke til punkt 1, 16 stykker gitt sitt samtykke til punkt 2, og 12 stykker gitt sitt samtykke til punkt 3. De to som utelukkende ga sitt samtykke til punkt 1 ble eliminert fra undersøkelsen, da vi konkluderte med at å stille som informant til et dybdeintervju var helt nødvendig for å generere de dataene vi var interessert i. I siste omgang satt vi derfor igjen med 16 informanter, hvorav 6 var bosatt i Oslo, 6 i Trondheim, 1 i Bergen, 1 i Stavanger, 1 i Stjørdal og 1 i København (Danmark). Etter å ha fått bekreftelse tilbake fra de interesserte fikk forfatterne overlevert undervisningsmateriale tilhørende de informantene som ønsket å delta i et dybdeintervju, inkludert deres musikalske CV og 5-årsbilde som inngikk i eksamen på emnet.

6.2. Dybdeintervjuet som forskningsmetode

Dybdeintervjuet som forskningsmetode er kanskje den mest anvendte (og anvendelige) metoden innenfor samfunnsvitenskap, og utgjør hovedkilden for våre empiriske data. Slik Aksel Tjora (2017) påpeker, så er målet med dybdeintervjuer «i hovedsak å skape en situasjon for en relativt fri samtale som kretser rundt noen spesifikke temaer som forskeren har bestemt på forhånd. Ved å skape en avslappet stemning og en noenlunde romslig tidsramme, ofte en time eller mer, er det meningen å få informanten til å reflektere over egne erfaringer og meninger knyttet til det aktuelle temaet for forskningen» (ibid, p. 113). Dybdeintervjuet gir forskeren tilgang til informantens *livsverden*, eller verden sett fra deres ståsted og dermed innsikt i meninger, holdninger og erfaringer som informanten har tilegnet seg i løpet av sitt liv (Kvale 1997 i Tjora, 2017, p. 114).

Strukturelt sett deles dybdeintervjuet inn i tre faser: 1. *Oppvarmings spørsmål* bestående av enkle, konkrete spørsmål slik som hvordan informanten begynte med musikk, hvorvidt de underviser i eller skriver egen musikk, eller om de har annet inntektsgivende arbeid utenom musikk. 2. *Refleksjonsspørsmål* som danner kjernen i intervjuet, hvor informanten kan gå i dybden på ulike tema som forskeren ønsker å vite mer om. 3. *Avrundings spørsmål* som normaliserer situasjonen mellom informanten og forskeren, gjerne ved å ta opp hvordan forskningsprosjektet går videre eller hva som skjer videre med det informanten jobber med (ibid, pp. 145 - 147). Underveis i de fleste intervju vil det bli aktuelt med ulike oppfølgingsspørsmål, enten i sammenheng med at informanten trenger hjelp til å forstå hva som blir etterspurt, eller at intervjuet berører et tema som forskeren ikke forutså at kom til å bli adressert: i vårt tilfelle dukket kjønnsperspektiver i musikkbransjen opp under intervjuene som et slikt tema.

For å strukturere hvert intervju på forhånd etter det vi ønsket å spørre informantene om, utarbeidet vi en tentativ *intervjuguide* i samarbeid med Aksel Tjora (se vedlegg #2) som – i tillegg til oppvarmings- og avrundings spørsmål – besto av spørsmål tilknyttet følgende tema: 1. *hverdagen som musiker*, 2. *undervisning*, 3. *konserter*, 4. *komposisjon: å skrive og produsere musikk*, 5. *ensémbles nettverk blant musikere*, 6. *karrierevisjon* og 7. *entreprenørskap*. Tatt i betraktning at våre informanter har valgt ulike karriereveier i etterkant av å ha fullført sin utdanning ved musikkonservatoriet var vi bevisste på muligheten for at ikke alle spørsmålene i vår intervjuguide gjorde seg gjeldende for hver enkelt informant. Samtlige av spørsmålene i oppvarmingsfasen var derfor rettet mot å avdekke nøyaktig hvilke aktiviteter hver informant var engasjert i (eller ikke engasjert i), slik at vi på starten av hvert intervju kunne utelukke de temaene eller spørsmålene som ikke var relevante for den respektive informanten.

Enkelte av spørsmålene i vår intervjuguide tok sikte på å utforske hvordan entreprenørskapsemnet hadde påvirket informantene i ettertid, hvilke deler av emnet de hadde anvendt i sitt eget arbeid, og hvorvidt de betraktet seg selv som «musikalske entreprenører». I tillegg til temaene nevnt ovenfor dukket det også opp enkelte tema under intervjuene som vår intervjuguide ikke forutså. Et av disse var hvilken rolle kjønn hadde for karrieren som musiker, og berørte de strukturelle ulikhetene og utfordringene våre kvinnelige informanter hadde enten erfart eller reflektert rundt i kraft av sin virksomhet. Et annet tema vi ikke forutså var utfordringer knyttet til hvordan sykdom eller midlertidige skader som forhindrer en fra å spille eget instrument kan påvirke ens forståelse av seg selv.

6.3. Gjennomføring av dybdeintervju

Slik tidligere nevnt gav 16 av de opprinnelige 23 studentene i entreprenørskapsemnet sitt samtykke til å stille som informant til dybdeintervju, som utgjorde det empiriske grunnlaget for vår undersøkelse: fire av disse ble intervjuet i Oslo, mens de resterende tolv ble intervjuet i Trondheim. Fire av informantene inviterte oss hjem til seg selv i Oslo, to hjem til seg selv i Trondheim, og resten av intervjuene ble gjennomført i lokalene til Sosiologisk Poliklinikk i Trondheim. Når vi avtalte tid og sted for intervjuet med våre informanter lot vi de velge hvor intervjuet skulle finne sted, for å sikre at de kunne snakke fritt i relativt trygge omgivelser (ibid, p. 118).

I forkant av hvert intervju ble informanten bedt om å lese gjennom og undertegne et informasjonsskriv (se vedlegg #3) som redegjorde for bakgrunnen til og formålet med prosjektet, hva deltakelse innebar, hvilke fordeler eller ulemper deltakelse kunne ha og hva som ville skje med informasjonen om de, i noe større detalj enn den opprinnelige e-posten med en tentativ beskrivelse av prosjektet. Etter å ha lest gjennom og undertegnet dette skrevet takket vi informanten for at de tok seg tiden til å stille til intervju, før vi forklarte hvordan intervjuet var strukturert, at de kunne vise fram og/eller spille instrumentet sitt før eller etter

intervjuet var ferdig (i de tilfellene de hadde det tilgjengelig), og at de ville få se sin egen musikalske CV og 5-årsbilde som en del av intervjuet: vi overga disse til informanten etter oppvarmingsspørsmålene som stimulimateriale tiltenkt å få informanten til å reflektere over egen posisjon (ibid), både med hensyn til entreprenørskapsemnet og sin egen karriere som profesjonell musiker. De fleste av våre informanter hadde ikke sett nærmere på sitt eget 5-årsbilde siden de fullførte emnet, slik at innholdet i hver enkelt plan utgjorde et eget punkt på starten av hvert intervju.

Vi benyttet en lydopptaker med det formål å transkribere hvert intervju i etterkant. Tolv av informantene hadde også samtykket til videoopptak av intervjuet, og lot seg filme mens vi snakket med dem. I gjennomsnitt hadde de fleste intervjuene en varighet på nærmere to timer, hvorav de korteste varte *i overkant av 1 time* og det lengste *i underkant av 3 timer*. Videoopptakene ble overlevert til teknisk ansvarlig ved Institutt for musikk i etterkant av hvert intervju for sikker oppbevaring. Disse videoopptak var opprinnelig tiltenkt som materiale til et dokumentarprosjekt i regi av Institutt for musikk, og utgikk fra vår undersøkelse etter at de ble levert.

6.4. Databehandling og analysearbeid

Etter å ha fullført hvert intervju påbegynte vi transkripsjon av lydopptaket fra intervju situasjonen. Samtlige opptak var av god kvalitet, med enten få eller ingen avbrytelser gitt at intervjuene ble utført i rolige omgivelser og med en (relativt) romslig tidsramme. Transkripsjonene forsøkte å ivareta selve meningsinnholdet i hvert enkelt utsagn fra informantens side, og inneholder ellers ingen betydelige kommunikative fenomener med unntak av pauser på mer enn tre sekunder og latter (transkribert som «@@@»/«ha-ha-ha»).

Selv om det sjeldent forekommer innenfor samfunnsvitenskapelig forskning, så bestemte vi oss for å ta i bruk sitatsjekk i etterkant av intervjuene, hvor vi sendte transkripsjonen av

hvert intervju i sin helhet tilbake til de respektive informantene med en forespørsel om å revidere deres egen transkripsjon gjennom å markere de avsnitt de eventuelt ikke ønsket at skulle bli brukt videre i vår analyse. Denne avgjørelsen ble tatt på det grunnlag at våre informanter ville være altfor enkle å identifisere av andre innenfor deres respektive felt – både det klassiske og jazzfeltet mer spesifikt og musikkmiljøet i Norge mer generelt – både i kraft av deres tidligere/nåværende virksomhet og tilknyttede samarbeidspartnere. Samtlige av informantene ga samtykke til at vi kunne bruke deres intervju *i sin helhet*, uten å måtte fjerne noen tekstutdrag fra de endelige transkripsjonene.

I kvalitative forskningsprosjekt er det vanlig å benytte seg av såkalte *CAQDAS* (Computer-Assisted Qualitative Data Analysis Software) for å systematisere arbeidet med behandlede data med hensyn til *koding* og *kodegruppering* av disse (ibid, pp. 226 - 227). I vårt arbeid benyttet vi oss av programvaren *HyperResearch*, og i henhold til SDI-modellen (slik beskrevet ovenfor) opererte vi kun med et nivå av koder ut ifra en «ren induktiv strategi»: målet med denne strategien er «(1) å ekstrahere essensen i det empiriske materialet, (2) å redusere materialets volum, og sist, men ikke minst (3) å legge til rette for idégenerering på basis av detaljer i empirien», og den blir betegnet som *induktiv empirinær koding* (ibid, p. 197)

Ved å tilskrive bestemte tekstutdrag en egen, unik kode basert på hva informanten(e) faktisk sier – snarere enn hva de snakker om – blir hvert utdrag enklere å gruppere i kraft av at selve koden gjengir (med en setning eller to) det som teksten i sin helhet sier. Tekstutdrag knyttet til vårt *snevre forskningsspørsmål* (entreprenørskapsemnet og -begrepet, samt 5-årsbildet) ble tildelt egne, generiske koder og adskilt fra resten av datamaterialet før videre analysearbeid. En egen, generisk kode for generell aktivitet (i form av hva informantene enten drev med eller hadde drevet med tidligere) ble også opprettet. Gjennom *HyperResearch* kjørte vi også ut en egen *rapport med kodestrukturert kildemateriale* hvor all kodet tekst fra de ulike intervjuene ble sortert under sine respektive koder, alfabetisert og henvist til i en egen *kodeliste* som vi brukte i neste steg av databehandlingen. Til slutt endte vi opp med totalt **706** unike koder (og totalt **745** kodinger, gitt at enkelte koder ble brukt mer enn én gang): av disse falt **270** kodinger innenfor én av de fire de generiske kodene nevnt ovenfor som til slutt utgjorde egne kodegrupper.

I etterkant av den primære kodingen begynte vi arbeidet med å sortere de unike kodene inn i større grupper for å kunne gjøre analysearbeidet enda mer systematisk. I likhet med selve kodingen utføres kodegrupperingen

induktivt, og «består av å samle koder som har en innbyrdes tematisk sammenheng, i grupper, samt å skille ut koder som vi anser som irrelevante, i en restgruppe» (ibid, p. 207). I et slikt arbeid anvender man en konstant *grupperingstest* for hver ny kode, hvor man enten 1) kobler en kode til en eksisterende kodegruppe, eller 2) oppretter en ny kodegruppe (fordi koden berører et tema utenfor de eksisterende gruppene), slik at hver kodegruppe til slutt både har en indre konsistens og samtidig skiller seg tematisk fra de andre kodegruppene (ibid, p. 209). I alt **436** unike koder (eller **475** kodinger) ble sortert på denne måten, og utgjorde til slutt **19** unike kategorier som vi strukturerte vår videre analyse med utgangspunkt i:

1. Bakgrunn
2. Musikk som kommunikasjon
3. Konsertvirksomhet
4. Undervisning
5. Musikalske valg
6. Komposisjon
7. Kjønnsperspektiv
8. Arbeidsforhold
9. Drivkraft
10. Nettverk
11. Økonomi og administrasjon
12. Helse
13. Utdanning
14. Sosial posisjon
15. Nervøsitet
16. Kognitive prosesser
17. Slutte
18. Samarbeid
19. Improvisasjon

Disse kodegruppene utgjør brorparten av vårt empiriske datamateriale, og dannet utgangspunktet for å besvare vårt *brede forskningsspørsmål*. I tillegg utgjør også de generiske kodene ovenfor – som danner utgangspunktet for å besvare vårt *snevre forskningsspørsmål* – egne kodegrupper med følgende tema: «Entreprenørskapsemnet» (**51** koder), «Entreprenørskapsbegrepet» (**29** koder), «5-årsbildet» (**56** koder), samt generell aktivitet («hvaerdetviggjørforing») (**134** koder).

6.5. Sekundærdata: Anonymisert inntektsfordeling

Som et ledd i vår analyse av informantenes bakgrunn og virksomhet de siste fem årene har vi også (underveis i prosessen) hentet tall fra skattelister i Norge for å danne oss et bilde av informantenes økonomiske utgangspunkt fem år etter. Grunnlaget for denne analysen er hver enkelt informants inntektsgrunnlag for årene 2017 og 2018, selv om data for innbetalt skatt og registrerte formue også var tilgjengelig. Tabellen på side 34 er anonymisert, men viser hvorvidt informanten

tilhørte det klassiske programmet eller jazzlinja, oppgang eller nedgang i inntekt mellom de to årene, deres totale inntektsgrunnlag for begge årene og gjennomsnittsinntekten for disse (sortert etter sistnevnte). Dette utgjør det sikreste datagrunnlaget vi har for å kunne fastslå hvilke former for musikalsk virksomhet som er inntektsbringende nok til at man som utøvende musiker kan regne noe som en forutsigbar inntektskilde eller ikke.

7. AVSLUTTENDE REFLEKSJONER

Vi har delt inn rapportens siste kapittel på følgende måte: I. Vi oppsummerer funnene knyttet til vårt snevre forskningsspørsmål og diskuterer hvilken relevans entreprenørskapsutdanning har for unge og nyetablerte musikere i dag; II. Vi oppsummerer funnene knyttet til vårt brede forskningsspørsmål og diskuterer hvordan livet som ung og nyetablert musiker er for våre informanter fem år etter endte studier; III. Vi inntar et mer kritisk

perspektiv til entreprenørskapsutdanning og hvorvidt det primært kan betraktes som en kilde til nytenkning for kunstnere, eller som et påskudd for offentlige institusjoner til å bygge ned og avskaffe økonomiske støtteordninger for norsk kunst og kulturliv; IV. Vi diskuterer mulige veier videre for forskning på entreprenørskap i høyere musikkutdanning og sosiologiske tema med tilknytning til musikkfeltet i Norge.

I. Relevansen av entreprenørskapsutdanning for unge og nyetablerte musikere

Vårt snevre forskningsspørsmål, «*På hvilken måte har entreprenørskapsemnet arbeidslivsrelevans for unge og nyetablerte musikere?*», er knyttet til hvordan den kompetansen som våre informanter har opparbeidet seg gjennom emnet Entreprenørskap for musikere har hjulpet dem etter endte studier: vi observerer hvordan en rekke tema tilknyttet entreprenørskapsemnet blir tatt opp igjen når vi snakker med våre informanter om deres erfaringer med emnet. Spesielt refleksjoner knyttet til arbeidsrettigheter og fagorganisering, samt søknadsprosesser for økonomisk støtte til egne musikalske prosjekt er ting de synes å ha tatt med seg fra emnet. Slik vi påpekte i slutten av kapittel 2, så kan det virke som de med jazzbakgrunn var bedre forberedt på den frilanstilværelsen som venter på dem på den andre siden av universitetsbobla, og har (for det meste) lyktes med å ta i bruk de mulighetene som fantes rundt dem etter de fullførte utdanningen ved NTNU. Dette skyldes nødvendigvis ikke at jazzstudentene fikk mer ut av emnet enn det klassiske studenter gjorde, men kan muligens knyttes til at jazzlinja i større grad enn det klassiske programmet oppfordrer studentene til å utfolde seg gjennom egen entreprenørvirksomhet.

Til forskjell fra det klassiske programmet inkorporerer jazzlinja også elementer fra entreprenørutdanning i andre emner, eksempelvis gjennom at studentene forventes å kunne produsere, promotere og lede deres

eget turné-ensemble på slutten av sitt andre studieår, noe de klassiske studentene ikke forventes å kunne gjøre. Våre informanter med klassisk bakgrunn omtaler emnet som en «øyeåpner» og påpeker at de ble introdusert for en rekke tema de aldri før hadde hørt om i løpet av sitt eget klassiske studieløp. Slik de beskriver det så har de gjennom hele studieløpet fokusert på én ting, nemlig *å mestre eget instrument*, og sitter i ettetid igjen med et ønske om en mye mer sammensatt, allsidig og bredde-orientert klassisk utdanning. Det melder seg et spørsmål om den helhetlige, klassiske utdanningen faktisk gir sine studenter de verktøyene som de kommer til å trenge som utøvende musikere etter endte studier.

Felles for informantene med klassisk og jazzbakgrunn er at de omtaler emnet som et positivt tilskudd til egen utdanning, og trekker spesielt frem praktiske ferdigheter slik som søknadsskriving og markedsføring som spesielt verdifulle (noe vi også ser nærmere på i underkapittel 4.1.). Flere nevner også at de ble inspirert av ulike gjesteforelesere til å prøve nye ting i sin egen virksomhet, og gjorde de oppmerksom på at det finnes mange måter å overleve som utøvende musiker på (en kommentar som gikk igjen blant de med klassisk bakgrunn). Flere av informantene påpekte også at det å tenke som en entreprenør åpnet for å uttrykke seg på nye måter som de tidligere ikke hadde tenkt på. Kunnskapen de har tilgnet seg gjennom emnet hjelper studentene

med å reflektere over sin egen virksomhet og utnytte de mulighetene hver enkelt får presentert – «en snarvei til arbeidsmarkedet», slik en av informantene omtalte det – noe som blir spesielt viktig når de har fullført utdanningen og skal inn i et arbeidsmarked dominert av frilansarbeid. Mens den konvensjonelle mesterlæren og mester/svenn-relasjonen først og fremst er rettet mot å utdanne av «analytiske» og «fortolkende» musikere med hensyn til en bestemt håndverkstradisjon, så vil en entreprenørskapsutdanning være rettet mot å utdanne musikere med de riktige verktøyene for å overleve i et arbeidsmarked normert etter frilansarbeid og porteføljebasert virksomhet.

Til tross for opprinnelig motstand mot begrepet var enkelte mer åpne for å tenke på seg selv som en «musikalsk entreprenør», gjennom å tenke på begrepet i en mer pragmatisk og nødvendighetsdrevet forstand. Dermed kan det å gjøre «entreprenørskapsarbeid»

eller å drive «entreprenørskapsvirksomhet» muligens resonere bedre med musikkstudenter, heller enn å identifisere seg utelukkende som en «entreprenør» i tråd med Pollard og Wilsons (2014) begrep om *kunstentreprenøren*. Våre funn tyder på at musikkstudenter, som et ledd i en entreprenørskapsutdanning, gjennomgår en modningsprosess hvor de erstatter det negative entreprenørskapsbegrepet (hvor man må «selge seg selv») med et mer positivt begrep (hvor man forsøker å overleve som musiker) som i noe mindre grad strider imot kunstnerens autonomi og individuelle uttrykk. For de av våre informanter som delte denne forståelsen av entreprenørskap handlet det også om å tenke på hvordan man best kan nå fram med sin egen musikk og sitt eget uttrykk til dem som er interesserte i å høre dem spille: en god strategi for unge og nyetablerte musikere i et svært konkurranseutungt arbeidsmarked.

II. Livet som ung og nyetablert musiker fem år etter

Vårt brede forskningsspørsmål, «*Hvordan har unge og nyetablerte musikere det fem år etter fullført utdanning?*», er knyttet til hvordan våre informanter lever sine liv og hvorvidt deres tidligere erfaring og utdanning har lyktes med å forberede dem på en tilværelse primært som frilansmusiker. Musikerens levde liv er blitt brettet ut i både vid og bred forstand gjennom denne rapporten: med et bredt spekter av tema fra arbeidsforhold og problemer knyttet til fagorganisering, økonomiske utfordringer og usikkerheten tilknyttet frilansarbeid, til fysisk og psykisk helse, perspektiver på kjønn og etableringen av profesjonelle nettverk for videre samarbeid, utgjør vår undersøkelse en viktig grunnsten for videre arbeid med musikkfeltet i Norge (særskilt blant profesjonelle utøvere i det klassiske og jazzfeltet).

Det mest framtrædende karaktertrekket ved musikeryrket slik det framgår av vårt materiale er en svært omfattende *individualisering* av ulike former for virksomhet: på tvers av informantenes tilhørighet og aktivitet ser vi hvordan de (og andre musikere som dem) blir konfrontert med en hverdag der alt hviler på dem selv for å få booket spillejobber,

organisert konsertserier og turnéer, søkt om støtte midler og knyttet kontakter for videre samarbeid. Til tross for at ensemblevirksomhet er normen for de som klarer seg bra som entreprenører (et fåtall musikere innenfor disse feltene kan med rette omtale seg som soloartister) stilles hver enkelt til ansvar for å sikre sin posisjon i musikerkollegiet og holde seg relevant for framtidige prosjekter, både for seg selv og med andre musikere.

Som et ideologisk rammeverk viderefører entreprenørskap denne formen for individualisering, og vektlegger musikerens markedsføring av eget navn og uttrykk som grunnstenen i all virksomhet. Enkeltutøvere som i større grad har utfoldet seg kreativt innenfor dette rammeverket blir ytterligere utsatt for en slik individualisering. Også for de klassiske utøvere som forfølger en karriere som orkestermusiker gjør denne seg gjeldende, med hensyn til prøvespill hvor kandidater konkurrerer mot hverandre om de ulike posisjonene innad i ulike orkestre. Til tross for at enkelte deler av våre informanters entreprenørskapsutdanning dekker kollektivistiske aspekter ved en musikertilværelse – eksempelvis

fagorganisering og økonomisk ivaretagelse av musikerkollegiet som helhet – hviler den på det grunnleggende premisset om at den individuelle musikeren skal promotere seg selv og sin virksomhet: en ortodoks tolkning av entreprenørskap som ideologisk rammeverk vil kunne tilsi at det eksempelvis ikke er klokt å inngå i andre typer virksomhet enn sin egen, eller over tid jobbe for å promotere andre ensembler eller prosjekter enn sine egne.

Individualiseringsprosesser i musikkfeltet rammer både musikkstudenter og utøvende musikere videre gjennom deres levkår: i kraft av våre funn tilknyttet fysisk og psykisk helse blant unge musikere er det verdt å stille spørsmål ved hvorvidt norske utdanningsinstitusjoner jobber tilstrekkelig for å ivareta sine studenters helsetilstand, både med hensyn til ren arbeidsmengde så vel som tilrettelegging for studenter som opplever skader eller sykdom som setter de ut av stand til å spille over lengre tid. Slik vi påpeker i underkapittel 3.2., så henger musikeres helsetilstand sammen med deres evne til å utføre deres arbeid på en optimal måte, og dermed deres mulighet til å framvise og bekrefte deres identitet som profesjonelle musikere: ethvert hinder som gjør det vanskeligere for musikkstudenter å begynne å spille igjen etter en belastningsskade eller utbrenthet veier tyngre på den enkelte enn det ville gjort i mange andre yrker og fagfelt.

Også med henvisning til den krisen som, i følge Tanja Orning, den helhetlige klassiske utdanningen nå befinner seg i, går det klart frem at universitetene og høgskolene ikke utelukkende kan ta utgangspunkt i faglig og musikalsk eksellens for sine utdanningsprogram, men blir også nødt til å være seg bevisst det ansvaret de har for studentenes helse og velvære. Uten et tilstrekkelig støtteapparat vil flere komme til å falle fra de utøvende

programmene ved at helseutfordringer som belastningsskader og utbrenthet nettopp rammer studentene individuelt, som følge av et utdanningsløp med høy arbeidsmengde, tungt prestasjonspress, samt få eller ingen emner rettet mot kunnskap om helse- og livskvalitet hos utøvende musikere integrert i musikkutdanningen. Vi vil oppfordre utdanningsinstitusjonene til å tenke musikkutdanning i et livslangt perspektiv, og forsøksvis utruste sine studenter til et arbeidsmarked som er både fysisk og psykisk krevende med det utgangspunkt at de skal kunne fortsette å arbeide helt fram til pensjonsalder. Disse er moralsk forpliktet ovenfor framtidige generasjoner musikkstudenter til å ta tak i utfordringer som unge musikere skisserer allerede i dag, noe som innebærer iverksettelse av tiltak og ordninger som ivaretar studenter med helseutfordringer tilsvarende de som er blitt skissert i vårt datamateriale.

I forlengelsen av at store deler av den etablerte musikkutdanningen for både det klassiske og jazzfeltet er så individualistisk – eksempelvis er normen for undervisning i instrumentalundervisning og spilleteknikk privattimer med enkeltelever – vil det ikke være urimelig å anta at studentene, innen de ankommer universitetet, også har svært ulik trening i det å ivareta sin egen kropp gjennom øvelse og spilling. Vi anbefaler derfor, i enda større grad enn dette gjøres i dag, å inkludere kurs og utdanningstilbud i skadeforebyggende kunnskap og øving på fysisk og kroppslig bevegelse, så vel som instrumentbeherskelse for å forebygge skader forårsaket av feil muskelbruk. Vi mener at den etablerte musikerutdanningen med fordel kan inkorporere dette i større grad gjennom studiet for bedre å kunne verne om de studentene som faller fra under utdanningsløpet på bakgrunn av fysiske skader eller langvarig sykdom.

III. Entreprenørskap: en kilde til nytenkning eller et påskudd for nedbygging?

Gjennom hele vår undersøkelse har vi avdekt en rekke positive følger ved det å inkorporere entreprenørskap i musikkutdanning, blant annet gjennom at studentene får skape sin

egen virksomhet og utvikle seg som kunstnere og musikere. Til tross for vår overbevisning om at kunnskap introdusert gjennom entreprenørskapsutdanning har nytteverdi for

utøvende musikere – i et langsiktig perspektiv bidrar denne formen for kunnskap til å videreutvikle kunstnerskap og utvikle nødvendige ferdigheter som for frilansmusikere kan sikre mer inntektsbringende arbeid – mener vi det likevel er nødvendig å forholde seg kritisk til entreprenørskap som ideologisk fundament for musikkutdanning. I politikken er entreprenørskapstenkning blitt inkorporert i kulturpolitiske beslutningsprosesser hvor enkelte former for aktivitet blir verdsatt som mer verdifulle enn andre: prosesser som også kunstnere må forholde seg til i søknadsprosesser for å få støtte midler, og i tur utdanningsinstitusjoner for å tiltrekke seg studenter og bygge gode miljøer for kunstnerisk samarbeid.

Musikkviteren Andrea Moore (Moore, 2016) har beskrevet det økende trykket på entreprenørskapsutdanning blant høyere utdanningsinstitusjoner som en nyliberal trend med det formål å tilvende eller overbevise kunstnere om å leve under stadig mer prekære økonomiske forhold: en trend som i så måte gjør entreprenørskap som ideologi til et påskudd for å bygge ned institusjoner og støtteordninger tiltenkt å sikre frilanskunstnere et minimum av økonomisk tilskudd til et inntektsgrunnlag som i utgangspunktet både er svært lavt og usikkert. Hun kritiserer amerikanske universiteter og musikkhøgskoler som bruker entreprenørskapspensum for å overse det faktum at frilansmusikere eller porteføljemusikere blir stående uten et økonomisk sikkerhetsnett eller opparbeidede rettigheter til velferdsordninger:

[L]ike freelancing, the «portfolio career» does not offer access to benefits such as health insurance, disability, pension, or vacation, and while such drawbacks are now a fact of life for many workers, they remain unaddressed in much of the institutional promotion of musical entrepreneurship (2016, p. 39).

Paradoksalt nok skaper diskursen rundt entreprenørskap i kreative yrker en distraksjon fra mer kritiske forhold, slik som hvilke forutsetninger utøvende musikere egentlig har for å skape et godt og stabilt liv for seg selv og en framtidig familie gjennom tilgang til helseforsikring, uføretrygd, pensjon og lovfestet rett til ferie. Entreprenørskapsdiskursen

retter seg i stor grad mot å vektlegge hvilke muligheter den enkelte musikeren har til å utfolde seg kreativt og skape noe eget, nytt og utradisjonelt – hvilke muligheter man har til nytenkning – og bruker den *karismatiske kunstnermyten* beskrevet i underkapittel 5.5. til å foreta en «rosemalning» av livet som musikalsk entreprenør. En musikkutdanning som i større grad vektlegger individualitet og entreprenørskapsvirksomhet vil potensielt sett bevege seg lenger bort fra det etablerte musikerkollektivet hvor fagorganisering og arbeidsrettigheter i noe større grad blir omdiskutert og forsøksvis implementert i arbeidshverdagen:

In addition to short-term precariousness, there may be long-term economic differences between the portfolio career and unionized freelancing, as union jobs require a contribution to a pension fund and offer other benefits. Musicians not associated with a collective are often on their own with regard to long-term security. All of these challenges are intended to be offset by non-monetary rewards, including freedom, control, flexibility, and ownership, as well as the non-material rewards of making life “better and richer (2016, p. 50).”

Moorens kritikk er aktuell for det organiserte musikerlivet i de fleste vestlige land, og skisserer et dystopisk utfall av en ellers utopisk beskrivelse av frilansvirksomhet sett fra et entreprenørskapsperspektiv. Derimot er det viktig å påpeke at til forskjell fra Moores hjemland USA – hvor utbredelsen av velferdsordninger og ivaretagelsen av arbeidstagers rettigheter er langt svakere og har historisk sett møtt mye større politisk motstand – har Norge en sterk velferdsstat som verner om det organiserte arbeidslivet og sørger for å tilby gode arbeidsvilkår innenfor de fleste yrker og profesjoner, inkludert de kreative feltene. Majoriteten av norske politikere deler også en forståelse for at behovet for kunst og kultur er sterk blant befolkningen, med enkelte unntak: Fremskrittspartiet har i en årrekke argumentert for å få slutt på at norske kunstnere skal ha et «sugerør i statskassa», noe daværende Frps kulturpolitiske talsmann Knudsen formulerte på følgende måte i Dagsavisen allerede i 2008: «[Kunstnere] kan ikke regne med støtte. De må orientere seg mot det publikum liker. Det er markedet som bestemmer hva som er

kvalitet, selvfølgelig er det det. [...] kunstnere må finne seg en annen jobb på dagtid hvis de ikke vil forholde seg til hva folk etterspør (Sæter, 2008).» Dette tyder på at tilsvarende politiske synspunkter på kunstnerisk og

musikalsk virksomhet er til stede i en norsk kontekst, selv om den i mye mindre grad kan sies å være berettiget av musikernes egen frykt for nedbygging av institusjoner og støt-teordninger.

IV. Veien videre for entreprenørskapsutdanning og norsk musikk sosiologi

Gjennom prosjektet 5 år etter har vi avdekket en rekke tema og perspektiver ved hjelp av kvalitative metoder som i framtiden ville være interessant å supplere også med kvantitative data, spesielt med hensyn til porteføljemusikerens inntektsgrunnlag: longitudinelle studier av inntektsgrunnlag vil kunne bidra med verdifull innsikt i hvilke typer frilansvirksomhet som under riktige omstendigheter gir et mer stabilt livsgrunnlag, og hvilke som gir mindre stabile. Unge musikers helsetilstand er et annet punkt vi etterlyser mer oppmerksomhet rundt, både med hensyn til hvilke utfordringer det fører med seg å miste evnen til å spille sitt instrument, så vel som hvordan tapet av tilhørighet til et gitt musikalsk miljø kan forme den enkelte musiker: vår rapport peker mot at levekårene for musikere generelt er prekære og kan med fordel forbedres på en rekke områder, men å rette oppmerksomheten mot enkeltmusikere med gode kontakter og sterke bånd til et profesjonelt miljø kontra enslige frilansere som jobber enten alene eller med et fåtall andre kan være viktig for å få tilgang til de mest utsatte musikernes livserfaringer.

Vi har også dedikert en betydelig del av denne rapporten til perspektiver på kjønn blant unge musikere, som i kjølvanen av #metoo fremdeles er verdig å utforske også blant utøvende musikere utenfor vårt materiale. Samtlige av våre informanter frekventerer både klassisk-, jazz- og pop-miljøene, som innebærer at enkelte informanter vil kunne formulere refleksjoner knyttet til forskjeller mellom musikalske

felt i hvordan seksuell trakassering og uønsket oppmerksomhet omtales eller blir behandlet. Her blir også den kvinnelige artisten en interessant innfallsvinkel til hvordan man lykkes i miljø som gjennom hele deres historie har vært mannsdominerte. I tillegg kan andre problemstillinger tilknyttet identitet være verdt å se nærmere på med hensyn til rekruttering og selv-rekruttering til ulike (sub)sjangre, eksempelvis klassebakgrunn, etnisitet og politisk tilhørighet. Holdninger til og erfaringer med fagorganisering, arbeidsrettigheter og kollegial solidaritet vil henge sammen (men ikke nødvendigvis samsvare) med disse, og kan være viktige tråder å følge opp i arbeidet med å heve musikeryrkets sosiale og profesjonelle status.

Til slutt ønsker vi også å oppfordre ytterligere samarbeid innenfor forskningsprosjekt tilknyttet musikkfeltet som benytter en lignende tilnærming som vår egen til tverrfaglig samarbeid: i likhet med mange andre kreative yrkesgrupper byr musikkfeltet på mange intrikate måter å gjøre ting på som for en utenforstående (undertegnet forfatteren Bye) ikke nødvendigvis kommer til å fange opp ved empiriske data alene. I den sammenheng kan tilstedeværelsen av en såkalt «insider» (undertegnet forfatteren Lie) bidra til å oppklare en rekke implisitte normer som styrker forståelsen av feltets oppbygging, og kan dermed hjelpe en «outsider» med lettere å komme inn i feltet. Outsiderens blikk kan på en annen side hjelpe insidieren til å forstå sitt eget felt i et videre samfunnsperspektiv.

LITTERATUR

- Aasland, T., Brustad, S., Solhjell, B. V., & Kleppa, M. (2009). *Entreprenørskap i utdanningen – fra grunnskole til høyere utdanning 2009–2014*. Oslo: Kunnskapsdepartementet, Kommunal- og regionaldepartementet og Nærings- og handelsdepartementet
- Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor?: The Exceptional Economy of the Arts* (1st ed. ed.).
- Arnesen, C. Å., Waagene, E., Hovdhaugen, E., & Støren, L. A. (2014). *Spill på flere strenger: Kandidatundersøkelse blant personer utdannet i skapende og utøvende musikk*. Retrieved from <https://www.nifu.no/publications/1126581/>
- Aslaksen, E. K. (2004). *Ung og lovende : unge kunstnere - erfaringer og arbeidsvilkår*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Bal, M. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities - A Rough Guide*: Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- Beeching, A. M. (2010). *Beyond Talent : Creating a Successful Career in Music* (2nd ed. ed.). Oxford: Oxford University Press, USA.
- Bennett, D. (2007). Utopia for music performance graduates. Is it achievable, and how should it be defined? *British Journal of Music Education*, 24(2), 179-189. doi:10.1017/S0265051707007383
- Bennett, D. (2009). Academy and the Real World: Developing realistic notions of career in the performing arts. *Arts and Humanities in Higher Education*, 8(3), 309-327. doi:10.1177/1474022209339953
- Bennett, D. (2016). Developing employability in higher education music. *Arts and Humanities in Higher Education*, 15(3-4), 386-395. doi: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. doi:10.1177/0255761414558653
- Bonin-Rodriguez, P. (2012). What's in a Name? Typifying Artist Entrepreneurship in Community Based Training. *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts*, 1(1), 9 - 24.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (1996). *Symbolisk makt : artikler i utvalg* (A. Prieur, Trans.). Oslo: Pax.
- Clance, P. R., & Imes, S. A. (1978). The imposter phenomenon in high achieving women: Dynamics and therapeutic intervention. *Psychotherapy: Theory, Research & Practice*, 15(3), 241-247. doi:10.1037/h0086006
- Costa, G. (2016). Introduction to Problems of Shift Work. In *Social and Family Issues in Shift Work and Non Standard Working Hours* (pp. 19 - 35). Cham.: Springer International Publishing.
- Coulson, S. (2012). Collaborating in a competitive world: musicians' working lives and understandings of entrepreneurship. *Work, Employment and Society*, 26(2), 246-261. doi:10.1177/0950017011432919
- Csikszentmihalyi, M. (2014). *Flow and the Foundations of Positive Psychology: The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi*. Dordrecht: Springer Netherlands: Dordrecht.
- Eikhof, D. R., & Haunschild, A. (2006). Lifestyle Meets Market: Bohemian Entrepreneurs in Creative Industries. *Creativity and Innovation Management*, 15(3), 234-241. doi:10.1111/j.1467-8691.2006.00392.x
- Goffman, E., & Press, H. U. (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*: Harvard University Press.
- Heian, M. T., & Hjellbrekke, J. (2017a). Kunstner og entreprenør? *Norsk sosiologisk tidsskrift*, 1(6), 415-435. doi:10.18261/issn.2535-2512-2017-06-01

- Heian, M. T., & Hjellbrekke, J. (2017b). Trøstesløs asket eller suksessrik kunstner? - Kunstneres holdninger til arbeid, penger og anerkjennelse. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 20(1-02), 29-50.
- Hennekam, S., & Bennett, D. (2017). Sexual Harassment in the Creative Industries: Tolerance, Culture and the Need for Change: Sexual harassment in the creative industries. *Gender, Work & Organization*, 24(4), 417-434. doi:10.1111/gwao.12176
- Lackeus, M. (2015). *Entrepreneurship in education: What, why, when, how*. Paper presented at the Entrepreneurship360 OECD-LEED. https://www.oecd.org/cfe/leed/BGP_Entrepreneurship-in-Education.pdf
- Mangset, P. (2004). "Mange er kalt, men få er utvalgt": kunstnerroller i endring (Vol. nr 215). Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Moore, A. (2016). Neoliberalism and the Musical Entrepreneur. *Journal of the Society for American Music*, 10(1), 33-53. doi:10.1017/S175219631500053X
- Nilssen, T. M. (2020). Timani. Retrieved from <https://www.timani.no/>
- NTNU. (2020). Emnebeskrivelse MUSP 4745 - entreprenørskap for musikere. Retrieved from <https://www.ntnu.no/studier/emner/MUSP4745#tab=omEmnet>
- Orning, T. (2017). Future musicianship and present educational practices: A response to eight questions on the future of the conservatoire as an institution. *Music & Practice*, 3.
- Polanyi, M. (1967). *The tacit dimension*. Garden City, N. Y.: Doubleday.
- Pollard, V., & Wilson, E. (2014). THE ENTREPRENEURIAL MINDSET IN CREATIVE AND PERFORMING ARTS HIGHER EDUCATION IN AUSTRALIA. *Artivate: A Journal of Entrepreneurship in the Arts*, 3(1), 3 - 22.
- Røyseng, S., & Mangset, P. (2009). *Kulturelt entreprenørskap*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Schumpeter, J. A. (1934). *The Theory of Economic Development: An Inquiry into Profits, Capital, Credit, Interest, and the Business Cycle* (R. Opie, Trans. Vol. 46): Harvard University Press.
- Spilling, O., & Johansen, V. (2011). *Entreprenørskap i utdanningen – perspektiver og begreper* (Vol. 4). Oslo: Nordisk institutt for studier av innovasjon, forskning og utdanning.
- Stavnes, Å. M. (2008). *Å leve for og av musikken. Frilansmusikernes strategier for å overleve*. (Masters). Universitetet i Bergen, Bergen.
- Sæter, J. M. (2008, 12.07.08). Frp varsler kulturrevolusjon. *Dagsavisen*. Retrieved from <https://www.dagsavisen.no/nyheter/innenriks/frp-varsler-kulturrevolusjon-1.834335>
- Tjora, A. H. (2017). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis* (3. utg. ed.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Toscher, B. (2020). The Skills and Knowledge Gap in Higher Music Education: An Exploratory Empirical Study. *International Journal of Education & the Arts*, 21, 10. doi:10.26209/ijea21n10
- Vaag, J., Bjørngaard, J. H., & Bjerkeset, O. (2016). Symptoms of anxiety and depression among Norwegian musicians compared to the general workforce. *Psychology of Music*, 44(2), 234 - 248. doi:10.1177/0305735614564910
- Vaag, J., Giæver, F., & Bjerkeset, O. (2014). Specific demands and resources in the career of the Norwegian freelance musician. *Arts & Health*, 6(3), 205-222. doi: 10.1080/17533015.2013.863789
- Vaag, J., Saksvik-Lehouillier, I., Bjørngaard, J. H., & Bjerkeset, O. (2016). Sleep Difficulties and Insomnia Symptoms in Norwegian Musicians Compared to the General Population and Workforce. *Behavioral Sleep Medicine*, 14(3), 325-342. doi:10.1080/15402002.2015.1007991
- Watne, A., & Nymoen, K. (2017). Entreprenørskap i høyere norsk musikkutdanning [Entrepreneurship in Norwegian higher music education]. *Nordic research in music education*, 18, pp. 367- 385.

Vedlegg #1

5 år etter

Institutt for Musikk ved NTNU gjennomfører denne høsten et prosjekt som skal undersøke tidligere studenters erfaringer med og utbytte av studiet, og da med særlig vekt på emnet «Entreprenørskap for musikere». Vi ønsker å invitere alle studenter fra emnets første kull, vår 2013, til å delta på et dybdeintervju der spørsmålene er rettet mot studietiden og tiden etterpå - i musikk, arbeid, liv. Intervjuet vil kunne ta mellom 60 og 90 minutter, avhengig av hver enkelt informant.

Prosjektet bygger på "5-årsbildet" som du som student leverte i faget, som skulle utgjøre en skisse over hva du regnet med å kunne gjøre, utvikle og leve av de fem første årene (inklusive 2013).

Instituttet ønsker å formidle resultater fra denne studien i en vitenskapelig artikkel, og har også et ønske om å generere videomateriale som kan brukes til å produsere en dokumentar om den samme tematikken på et senere tidspunkt.

Vi kan ikke garantere anonymitet til alle deltakere som velger å delta i dybdeintervjuer, siden enkelte vil kunne identifiseres i kraft av sitt engasjement eller posisjon i ulike musikalske miljø, både i Norge og utlandet: Vi vil derfor diskutere anonymisering på individuell basis, og også gi deg som deltaker en komplett sitatsjekk, i tråd med god forskningsskikk. Her kan du reservere deg mot at enkelte deler av intervjuet blir benyttet.

Vi mener at studien vil kunne dokumentere interessante sider ved utøverutdannedes hverdag og håper du er interessert i å delta. Som informant velger du selv hvor du ønsker å bli intervjuet, enten det er hjemme hos deg selv eller et sted utenom hjemmet. Om du bor i Trondheim eller omegn kan du også velge å la deg intervju i lokalene til Sosiologisk Poliklinikk, med sentral beliggenhet i Brattørgata 8 (bak Olavshallen). Det er viktig at du som informant velger et sted hvor du føler deg komfortabel med å la deg intervju, og velger et tidspunkt etter hva som passer best for deg.

For å melde din interesse sender du e-post til Eldbjørg Raknes på eldbjorg.raknes@ntnu.no og spesifiserer hvilke samtykke du gir. Dersom du har spørsmål til studien, ta kontakt med undertegnede på telefon eller e-post. Du kan også ta kontakt med Eldbjørg Raknes. Vi oppfordrer alle til å delta i prosjektet, uavhengig av bosted og nåværende arbeidssituasjon.

Som deltaker i studien kan du gi samtykke til følgende:

1. Jeg samtykker til at undervisningsmateriale i emnet **Entreprenørskap for musikere, herunder «musikalsk CV» og 5-årsplanen, anvendes i arbeidet med prosjektet «5 år etter»**
2. Jeg samtykker til å stille som informant til et dybdeintervju i prosjektet **«5 år etter»**
3. Jeg samtykker til at det benyttes videoopptak av mitt dybdeintervju i prosjektet **«5 år etter»**

mvh

Tor Anders Bye

Vit.ass., NTNU

+47 94 12 06 72

tor.anders.bye@gmail.com

Vedlegg #2

Intervjuguide

5 år etter

Spesifiser at informanten kan vise fram/spille instrument(er) både før, under og etter intervjuet

Spesifiser at intervjuet vil inneholde en del hvor vi viser informanten 5-årsbildet og prater om det

I. Oppvarmingsspørsmål

1. Begynn med å introdusere deg selv, kort og godt. Hvem er du?
2. Hvordan begynte du med musikk?
3. Hva anser du som hovedinstrumentet ditt?
4. Hvor stor prosentvis andel av din arbeidshverdag er utøvende?
5. Har du inntektsgivende arbeid utenom musikk, og eventuelt hva?
6. Underviser du i musikk? Eventuelt i hvilken kapasitet?
7. Er du ofte på turné? Eventuelt når var sist gang du var på turné?
8. Skriver du egen musikk? Eventuelt hva slags musikk?
9. Hvorfor valgte du å studere musikk?

II. Refleksjonsspørsmål

I. Hverdagen som utøvende musiker

1. Kan du fortelle hvordan din hverdag ser ut?
 - Eksempelvis hva du gjorde i går?
2. Hva jobber du med for øyeblikket?
 - Eksempelvis hva du har gjort den siste uka?
3. Hvilke aktiviteter tjener du mest/minst penger på?
4. Er deler av arbeidet ditt noe du gjør uten betaling?
5. Hvordan fordeler du tiden utover dagen til de ulike oppgavene du må få gjort? For eksempel ...
 - Øving (alene eller sammen med andre)?
 - Markedsføring?
 - Komponering?
 - Konserter?

6. Lærte du noe i entreprenørskapsfaget som du har tatt med deg videre i hverdagen som musiker?

II. Undervisning

1. Underviser du? I så fall i hva?

- Hvor foregår undervisningen?
- Er du ansatt, eller jobber du som privatlærer?

2. Hvor mange timer i uka bruker du på undervisning?

3. Er undervisning viktig for deg?

4. Hvilke utfordringer møter du i undervisning?

5. Lærte du noe i entreprenørskapsfaget som du har tatt med deg videre i undervisningen?

III. Konserter

1. Kan du fortelle om konsertvirksomheten din?

2. Fortell litt om den siste konserten din?

3. Er du nervøs før du skal på scenen?

- Hvilke strategier har du for å takle nervøsiteten?

4. Har du noen innarbeidede rutiner eller ritualer som du foretar deg før du går på scenen?

5. Hvordan vil du beskrive opplevelsen av å holde konsert?

- Hva går gjennom hodet ditt når du spiller konsert?
- Hvilken betydning har denne opplevelsen for deg?

6. Hvilke utfordringer kan oppstå under en konsert?

- Kan du gi noen eksempler?

7. Lærte du noe i entreprenørskapsfaget som du har tatt med deg videre i konsertvirksomheten din?

IV. Komposisjon: Å skrive og produsere musikk

1. Kan du kort fortelle om det «markedet» som musikere må være forberedt på å komponere for?

- Hva er det største etterspørsel etter?
- Finnes det musikk som knapt blir etterspurt?

2. Hva slags musikk skriver du?

- Er det stor etterspørsel etter den typen musikk som du skriver?
- Er mye av det du skriver også bestillingsverk?

3. Hvem er det du for det meste skriver musikk for?
 - For andre artister, scene, film, teater, reklame, etc.?
4. Har du et fast arbeidssted for når du skal skrive musikk?
5. Kan du fortelle litt om komponeringsprosessen?
 - Hvordan arbeider du, hvor lenge og eventuelt med hvem?
 - Arbeider du manuelt, altså med instrument, eller bruker du software?
6. Hvilke følelser/tankerekker setter arbeidet med å skrive musikk i gang for deg personlig?
7. Bruker du erfaringer eller erindringer fra ditt eget liv når du skriver musikk?
 - Kan du gi noen eksempler?
8. Er mye av den musikken du skriver pengeinnbringende?
 - Kan du gi noen eksempler?
 - Spilles den på radio, nettradio eller i andre medier?
9. Har mye av den musikken du har skrevet gitt deg spillejobber i ettertid?
 - Kan du gi noen eksempler?
10. Lærte du noe i entreprenørskapsfaget som du har tatt med deg videre i komposisjonsvirksomheten din?

V. Ensemble: Nettverk blant musikere

1. Har du mange sentrale samarbeidspartnere innenfor din egen virksomhet?
 - Kan du komme med noen eksempler hvem de er og hva de gjør?
2. Er mange av disse mennesker som du ble kjent med i løpet av studiet?
3. Kan du fortelle om det siste prosjektet hvor dere samarbeidet?
4. Hvilken betydning har det hatt for deg å ha slike kontakter i løpet av din musikerkarriere?

VI. Karrierevisjon

1. Husker du øyeblikket/tidsperioden der du bestemte deg for å ta musikken på alvor, og studere/arbeide med musikk? Kan du i så fall fortelle om det?
2. Hva har vært tøft? Kan du gi eksempler på øyeblikk/tider der du har møtt sterk motgang pga studie/karrierevalget ditt?
3. Hva har vært fint? Kan du gi eksempler på øyeblikk/tider der studie/karrierevalget ditt har virket mer riktig enn noensinne før?
4. Har du fått gjort mye av det du først ønsket å gjøre når du begynte å spille/arbeide med musikk?
5. Er det mye du eventuelt mye som gjenstår?

VI. *Entreprenørskap*

1. Kan du erindre mye av det du lærte i Entreprenørskapsemnet?
2. Har du fått bruk for mye av det du lærte der nå i ettertid?
3. Hvordan tenkte på deg selv og din egen karriere når du satt og skrev 5-årsbildet ditt?
4. I hvilken grad tenker du at 5-årsbildet, og dine egne tanker om egen karriere stemmer overens med hvordan du faktisk har gjort det nå i ettertid?
5. Hva legger du i begrepet *entreprenørskap* nå, som musiker 5 år etter?
6. Tenker du på deg selv som en (musikalsk) entreprenør? Kan du i så fall forklare hvorfor?

III. Avslutningsspørsmål

1. [Det du jobber med nå] – Hva skjer videre med det?
2. Har du noen drømmer for hva du ønsker å oppnå med/gjennom musikken din i framtiden?
3. Hvor finner vi deg om 5 år?
4. Er det noe jeg ikke har spurt om? Eventuelt noe du lurer på?

Vedlegg #3

Forespørsel om deltakelse i forskningsprosjektet:

"5 år etter"

Bakgrunn og formål

Prosjektet er en kvalitativ studie av musikkstudenters erfaringer med liv og karriere i etterkant av studiene, nærmere bestemt fem år etter å ha fullført emnet (MUSP4745) «Entreprenørskap for musikere». Prosjektet er initiert ved Institutt for Musikk v/ NTNU, og fasiliteres hovedsakelig av instituttleder Jørgen Langdalen. Sluttresultatet for prosjektet vil bli en rapport skrevet i regi av instituttet, en dokumentarfilm redigert av vitenskapelige assistenter ved instituttet og i et langsgående perspektiv en vitenskapelig artikkel (primært) skrevet av Tor Anders Bye og Aksel Tjora.

Prosjektets to eneste informantkriterier er at vedkommende må ha fylt 18 år, samt fullført emnet MUSP4745 i vårsemesteret 2013.

Hva innebærer deltakelse i studien?

Deltakelse i studien innebærer et dybdeintervju med en varighet på cirka 1 time. Intervjuet vil bli tatt opp med lydopptaker, og senere transkribert (skrevet ned) for videre analyse. Spørsmålene vil ta utgangspunkt i informantens musikalske CV og «5-årsplan», levert som et av kriteriene for å få godkjent emnet i vårsemesteret 2013. Enkelte av intervjuene vil bli filmet og brukt til å redigere en dokumentar i ettertid: De av informantene dette gjelder har på forhånd gitt sitt samtykke.

Hvilke fordeler og ulemper har deltakelse i studien?

En klar fordel er at du som informant tildeles et rom der du kan dele erfaringer, kunnskap og opplevelser fra eget liv og virke som utøvende musiker, hvor det du velger å dele blir sosiologisk interessant å se nærmere på i ettertid. Du bidrar også til en større innsikt i musikeres hverdagsliv og arbeidsvilkår, og gir dermed tilgang til erfaringer som ikke nødvendigvis alle er bevisste på.

En mulig ulempe med prosjektet er at du kan komme til å dele en eller flere detaljer som du i etterkant finner ut ikke er ønskelig at blir benyttet i vitenskapelig arbeid. Det eksisterer også en mulighet for at informanter med en relativt vanskelig eller utfordrende

hverdag og/eller historie vil komme til å gjenleve øyeblikk som har vist seg som svært krevende å overkomme i ettertid. Til tross for at du har muligheten til å dele akkurat det du ønsker, og ikke er pålagt å dele noe du ikke ønsker, så kan det for enkelte informanter bli en krevende situasjon å navigere.

Hva skjer med informasjonen om deg?

Alle personopplysninger vil bli behandlet konfidensielt. Kun databehandler vil ha tilgang til dine opplysninger under selve analysen og fram til første publikasjonsdato. Personopplysninger om deg blir ikke anonymisert, men du tildeles muligheten til å skryte deler av transkripsjonen som du ikke ønsker skal benyttes i vitenskapelig arbeid.

Prosjektet har en datainnsamlings- og behandlingsperiode som strekker seg fram til 22. Desember 2017, og en endelig slutt dato satt til 31. Mai 2018. Etter dette blir samtlige lydopptak av tidligere intervju slettet, sammen med navnelisten som knytter deltakerne til deres pseudonym i datamaterialet.

Frivillig deltakelse

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg, vil alle lagrede opplysninger om deg bli slettet umiddelbart sammen med alle spor om din deltakelse i studien.

Dersom du har spørsmål til studien, ta kontakt med Tor Anders Bye på telefon: 94 12 06 72 eller e-post: toranders@sospol.no.

Samtykke til deltakelse i studien

Jeg har mottatt informasjon om studien og ønsker å delta:

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

INFORMANTENES BIOGRAFIER

Matilda Rolfsson er perkusjonist med spesialisering i fri improvisasjon, og fullførte entreprenørskapsemnet i løpet av sitt siste år på bachelorprogrammet i jazzmusikk ved NTNU. Før hun ble tilbudt plass ved konservatoriet studerte hun jazz ved to ulike folkehøgskoler, Birka og Fredheim, hvorav begge er kjent for sine utdanningsprogram innenfor jazz. I tillegg til sitt frilansarbeid, som inkluderer tett samarbeid med impro-musikanter fra London og dansere i ulike sammenhenger, underviser hun barn og unge på deltid. Hun er også aktiv i ny Musikk Trondheim, der hun har et administrativt verv i tillegg til sin rolle som perkusjonist.

Oscar Grönberg er jazzpianist og komponist, og fullførte entreprenørskapsemnet i løpet av sitt første år på masterprogrammet i jazzmusikk ved NTNU. I forkant av masterprogrammet studerte han på jazzlinja og tok komponering ved NTNU, og to år jazz ved Fredheim folkehøgskole. I tillegg til sitt musikalske virke har han noe undervisning ved NTNU, deriblant som instrumentlærer. Han spiller i utallige samarbeidsprosjekter, som inkluderer både plateinnspilling, turnéer og spillejobber på nevneverdige festivaler. Han er utvalgt som Sparebank1 SMN Jazzstipendiat for 2019, med urforeføring på Molde Jazzfestival.

Gunveig Stridsman Holthe er klassisk pianist, og fullførte entreprenørskapsemnet i løpet av masterprogrammet i klassisk musikk ved NTNU. Hun jobber til daglig som pianolærer med 80 % stilling i kulturskolen. Dette er en stilling hun har hatt helt siden hun studerte. Ved siden av undervisning har hun jobbet prosjektbasert i produksjonsleddet på en rekke festivaler, deriblant Kammermusikk-festivalen og Olavsfestdagene. Hun har også akkompagnert elever på kulturskolen og har undervist i didaktikk ved NTNU i en kort periode, i tillegg til et mindre antall privatelever og veiledning av andre pianostudenter som et ledd i praktisk pedagogisk utdanning.

Andrea Otterstad Johansen er fløytist og saksofonist, og fullførte entreprenørskapsemnet i løpet av sitt siste år på bachelorprogrammet i klassisk musikk ved NTNU. Hennes hovedinstrument er klassisk fløyte, og hennes bi-instrument er saksofon (både klassisk og jazz). I tillegg spiller hun piano, med spesialisering i jazz. Profesjonelt spiller hun et mangfold av ulike frilansoppdrag, fra kirkekonserter og konferanser til festivaler og barnehageforestillinger. I tillegg underviser hun enkeltelever som instrumentlærer gjennom NTNU, innehar en 25 % stilling i kulturskolen og er sertifisert som instruktør i Timani. Før studiene ved NTNU gikk hun på Toneheim folkehøgskole.

Adrian Løseth Waade er fiolinist og komponist, og fullførte entreprenørskapsemnet i løpet av sitt siste år på bachelorprogrammet i jazzmusikk ved NTNU. Som musiker jobber han innenfor jazz og beslektet improvsasjonsbasert musikk, både som solist og sammen med andre i enten ensemble- eller orkestersituasjoner. En betydelig andel av hans musikalske virke er også dedikert til komposisjon, hvor han skriver og arrangerer musikk for ulike ensembler. Sammen med fire andre er han også en del av et plateselskap-kollektiv som heter Nakama Records, som jevnlig kommer med nye utgivelser.

Andreas Lines er gitarist, og fullførte entreprenørskapsemnet i løpet av sitt første år på masterprogrammet i klassisk musikk ved NTNU. Hans hovedinstrument er klassisk gitar, og hans bi-instrument er lutt. I tillegg behersker han en rekke historiske strengeinstrumenter. Han beskriver sin virksomhet som 50% pedagog og 50% utøvende frilansmusiker. Sammen med en annen gitarist fra Oslo spiller han i en gitarduo som er aktive med konsertering og plateutgivelser. Som pedagog har han flere ulike stillinger, deriblant en 30 % stilling som instrumentlærer ved Trondheim Kulturskole hvor han både underviser enkeltelever og grupper, en deltidsstilling hvor han underviser i gitarmetodikk ved NTNU, og et vikariat ved Trondheim Katedralskole hvor han underviser i musikkhistorie.

Ole Hermansen Mofjell er perkusjonist, og fullførte entreprenørskapsemnet i løpet av sitt siste år på bachelorprogrammet i jazzmusikk ved NTNU. Musikalsk er han allsidig og mestrer en rekke sjangre, men jobber i all hovedsak med fri improvisasjon innenfor elektronisk inspirert "noise"-musikk. Hans musikalske virksomhet tar ham til mange ulike steder over hele Europa, og består av samarbeidspartnere fra både Sverige, Danmark, Tyskland og Polen. Tidligere har han vært arrangør for konsertseriene PØKK og DOKK-jammen i Trondheim, og står for en betydelig andel av organiseringen bak de prosjektene han selv inngår i. Før han ble tilbudt plass ved konservatoriet studerte han jazz ved Birka folkehøgskole.

Martin Myhre Olsen er saksofonist og komponist, og fullførte entreprenørskapsemnet i løpet av sitt siste år på bachelorprogrammet i jazzmusikk ved NTNU. Han har allerede lyktes med å etablere seg med en rekke prosjekt, deriblant Wako, Megalodon Collective og hans eget MMO-ensemble, pluss samarbeid med andre grupper slik som Oslo Strings, Trondheim Jazzorkester og Operasjon Hegge. Som en del av Megalodon Collective vant han prisen for «Årets unge jazz-musikere» i 2016 og ble nominert til Spellemannsprisen i 2015. Han har vært fungerende leder for Midtnorsk Ungdomsstorband i tre sammenhengende år, et etablert orkester som produserer egen musikk der han selv også har bidratt både som musiker og komponist.

Lars Erik Dagfinrud er perkusjonist, og fullførte entreprenørskapsemnet i løpet av sitt første år på masterprogrammet i klassisk musikk ved NTNU. Hans hovedinstrument er klassisk slagverk med spesialisering i solo pauke. Til daglig innehar han en undervisningsstilling som utøvende pedagog i kulturskolen på Hedmarken, hvor han har brorparten av sitt musikalske virke. For det meste underviser han i slagverk og rytmisk musikk. Utenfor undervisning påtar han seg ulike frilansoppdrag deriblant med Sinfonietta Innlandet. Før han ble tilbudt plass ved konservatoriet gikk han ett år på Toneheim folkehøgskole.

Gro Hole Austgulen er fiolinist, og fullførte entreprenørskapsemnet i løpet av sitt første år på masterprogrammet i klassisk musikk ved NTNU. Etter endt utdanning ved NTNU flyttet hun tilbake til hjembyen Stavanger. Hennes hovedprosjekt heter Kitchen Orchestra, et moderne improvisasjonsensemble hvor hun sitter i styret og innehar en rolle som musiker. I tillegg er hun daglig leder i ny Musikk Stavanger, hvor hun hovedsakelig jobber som produsent på ulike konserter og organiserer det meste av aktivitet. Hun vikarierer også i Stavanger symfoniorkester.

Lisa Britt Sivertsson-Angell er sanger, og fullførte entreprenørskapsemnet i løpet av sitt første år på masterprogrammet i klassisk musikk ved NTNU. Hun er fast ansatt musikklærer ved Ole Vig videregående skole i Nord-Trøndelag, hvor hun underviser i sang, musikkhistorie, besifring på piano, kor, samspill i kor og piano som bi-instrument. Hun jobber også som korpedagog i Korforbundet, og jobber frilans både som solist og ensemblesanger utenom undervisning.

Morten Stang Koppang er trompetist, og fullførte entreprenørskapsemnet i løpet av sitt siste år på bachelorprogrammet i jazzmusikk ved NTNU. Etter å ha fullført bachelorprogrammet, og pedagogikk, ved NTNU, flyttet han hjem til Oslo, hvor han tok en lengre pause fra musikk. Senere begynte han å studere psykologi ved Universitet i Bergen, og har gradvis begynt å spille igjen. Han har blitt en del av jazzmiljøet i Bergen, og spiller blant annet på Swing and Sweet Jazzklubb.

Erlend Olderskog Albertsen er multiinstrumentalist, og fullførte entreprenørskapsemnet i løpet av sitt siste år på bachelorprogrammet i jazzmusikk ved NTNU. Hans hovedinstrument er kontrabass, men han behersker også en rekke andre instrumenter: saksofon, fløyte, klarinett, trompet, piano og trommer. Han er svært produktiv som musiker og har allerede gitt ut flere plater ved Nakama Records med en rekke samarbeidsprosjekter han selv inngår i, deriblant Akmee, Filosofer og Sanskriti Shresta Avatar. En stor del av hans musikalske virke består av å reise både nasjonalt og internasjonalt: Enkelte turnéer kan simpelthen bestå av å reise Buskerud på tvers i løpet av ti dager, mens andre kan ta ham helt til storbyer som New York eller Tokyo. Før NTNU studerte han også jazz ved Birka folkehøgskole.

Kaja Fjellberg Pettersen er cellist, og fullførte entreprenørskapsemnet i løpet av sitt første år på masterprogrammet i klassisk musikk ved NTNU. Hun har en Bachelorgrad fra Norges Musikkhøgskole, hvor hun samtidig tok praktisk pedagogisk utdanning. Som frilansmusiker spiller hun mange ulike oppdrag i en rekke settinger, fra ensemblemusiker i orkestersituasjoner til solist i bryllup og begravelser. Selv om hun har røtter i den klassiske tradisjonen så har hun eksperimentert med rytmiske og improvisatoriske former for musikk, noe som har resultert i mange kontakter og samarbeidspartnere innenfor pop-miljøet: Hun har blant annet spilt i bandet til Marit Larsen. Hennes hovedensemble er strykesekstetten Oslo Strings, som også samarbeider med en rekke prominente artister slik som Maria Mena, Ingebjørg Bratland og Odd Nordstoga, foruten band med tilknytning til jazzmiljøet slik som Wako. I tillegg driver hun sammen med to andre et sosialt prosjekt i Rio de Janeiro i Brasil, rettet mot å lære bort instrumentferdigheter til barn som vokser opp i fattigdom.

Eivind Helgerød er perkusjonist og komponist, og fullførte entreprenørskapsemnet i løpet av sitt første år på masterprogrammet i jazzmusikk ved NTNU. Hans hovedinstrument er slagverk. Han var tidlig plukket ut til talentutviklingsprogrammet Unge Musikere ved Norges Musikkhøgskole. Hans musikalske forankring har alltid vært innenfor jazz med vekt på improvisasjonsmusikk og frijazz, men de siste årene har han også jobbet med artister i pop-miljøet: Mest nylig turnerte han med Astrid S. både i Europa og USA. En stor del av tiden jobber han også som musikkprodusent, og har arbeidet med både Emilie Nicolas og Jarle Bernhoft på deres siste plateutgivelser.

Siv Øyunn Kjenstad er perkusjonist og komponist, og fullførte entreprenørskapsemnet i løpet av sitt siste år på bachelorprogrammet i jazzmusikk ved NTNU. Hennes hovedinstrument er slagverk, men hun er også vokalist. Hun var tidlig plukket ut til talentutviklingsprogrammet Unge Musikere ved Norges Musikkhøgskole, og gikk ett år jazzlinjen ved Sund folkehøgskole. Helt siden konservatoriet har hun jobbet som frilansmusiker med en rekke samarbeidspartnere innenfor alt fra jazz- og pop-miljøene i Oslo til film- og teaterscenen. De siste årene har hun hovedsakelig jobbet med Bugge Wesseltoft gjennom prosjektet New Conception of Jazz. Hennes soloprojekt heter Øyunn, som er et ensemble-basert konsept hvor hun plukker med seg ulike musikere og reiser på turné med et bestemt repertoar. Hun ble tildelt Statens kunststipend for 2017-18, og har siden jobbet med å fordype seg i egne komposisjoner. Som komponist skriver hun musikk både til sitt eget prosjekt og bestillingsverk: for eksempel har hun skrevet musikken til en kampanjefilm for Innovasjon Norge gjennom kampanjen Visit Norway, et bestillingsverk til festivalen Oslo World, og musikken til en forestilling ved Teaterhøgskolen. Hun er sertifisert som instruktør i Timani, men underviser ikke.

 **NTNU** | Institutt for musikk

 **Norges
musikkhøgskole**
Norwegian Academy
of Music

CEMPE
Centre for Excellence in
Music Performance Education

SOSIOLOGISK POLIKLINIKK