

Cesilie Welle

Synger du i kor? Så hyggelig. Men hva gjør du *egentlig*?

Om den klassiske sangutdanningens relevans til et økende arbeidsmarked for kor og vokalensembler.

En kvalitativ intervjustudie.

Masteroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Nora Bilalovic Kulset

Trondheim, desember 2017

Innhold

| | |
|---|-----------|
| Sammendrag | 5 |
| Forord | 7 |
| 1 <u>Innledning</u> | 9 |
| 1.1 Korsang – historisk bakgrunn | 9 |
| 1.2 Kor-Norge i 2017 – et oversiktsbilde | 11 |
| 1.3 Sangutdanningene | 12 |
| 1.3.1 Dagens læreplaner i sangfaget | 12 |
| 1.3.2 Læreplaner i kor-/ samspillsfag | 15 |
| 1.3.3 To ulike sang-modi: Solistisk og ensemblemodus | 17 |
| 1.4 Presentasjon av forskningsspørsmålene | 18 |
| 1.5 Min posisjon i feltet – min forforståelse | 19 |
| 2 <u>Teoretisk tolkningsramme / Teori</u> | 21 |
| 2.1 Debatten om profesjonalisering av kor | 21 |
| 2.1.1 Offentlige innstillinger, utredninger og evalueringer | 22 |
| 2.1.2 Debatt i media | 25 |
| 2.2 Tidligere forskning på området og annen dokumentasjon | 28 |
| 2.2.1 Ensemblesang | 28 |
| 2.2.2 Stemmemforskning | 29 |

| | | |
|--------|--|----|
| 2.2.3. | Instrumentalundervisning | 30 |
| 2.2.4. | Positive effekter av å synge med andre | 31 |
| 2.2.5. | Historiske kilder | 32 |
| 2.2.6. | Annen dokumentasjon | 33 |
| 2.3 | Avgrensing | 34 |
| 2.4 | Begrepsavklaring | 35 |

3 Metode 37

| | | |
|----------|---------------------------------------|----|
| 3.4.1. | Kvalitativ metode | 37 |
| 3.4.1.1. | <i>Kvalitativt forskningsintervju</i> | 37 |
| 3.4.1.2. | <i>Ekspertintervju</i> | 38 |
| 3.4.1.3. | <i>Observasjon</i> | 39 |
| 3.4.2. | Intervjuene | 39 |
| 3.4.2.1. | <i>Informanter</i> | 39 |
| 3.4.2.2. | <i>Gjennomføring av intervjuene</i> | 40 |
| 3.4.2.3. | <i>Transkribering av intervjuene</i> | 42 |
| 3.4.2.4. | <i>Narrativ, tematisk analyse</i> | 42 |

4 Analyse 45

| | | |
|----------|-----------------------------------|----|
| 4.1 | Resultat/Analyse | 45 |
| 4.1.1. | Ferdigheter | 45 |
| 4.1.1.1. | <i>Oppsummering – Ferdigheter</i> | 50 |
| 4.1.2. | Solistisk utdanning | 50 |

| | | |
|----------|--|-----------|
| 4.1.2.1. | <i>Oppsummering – Solistisk utdanning</i> | 54 |
| 4.1.2.2. | Profesjonelt stigma | 55 |
| 4.1.2.3. | <i>Oppsummering – Profesjonelt stigma</i> | 58 |
| 4.1.3. | Korsang er koselig | 58 |
| 4.1.3.1. | <i>Oppsummering – Korsang er koselig</i> | 61 |
| 4.1.4. | Økonomi og politikk | 61 |
| 4.1.4.1. | <i>Oppsummering – Økonomi og politikk</i> | 64 |
| 4.2 | Diskusjon | 67 |
| 4.2.1. | Ferdigheter | 67 |
| 4.2.2. | Solistisk utdanning | 69 |
| 4.2.3. | Profesjonelt stigma | 71 |
| 4.2.4. | Korsang er koselig | 72 |
| 4.2.5. | Økonomi og politikk | 73 |
| 5 | <u>Konklusjon</u> | <u>77</u> |
| | Etterord | 79 |
| 6 | <u>Referanser</u> | <u>81</u> |
| 7 | <u>Vedlegg</u> | <u>87</u> |
| 7.1 | Intervjuguide/ Temaliste til dybdeintervju | 89 |
| 7.2 | Tilbakemelding på melding om behandling av personopplysninger- NSD | 91 |

Sammendrag

Denne oppgaven undersøker den klassiske sangutdanningens relevans for arbeidsmarkedet, i lys av de siste års politiske satsing på utvikling av profesjonelle kor og vokalensembler. Dette undersøkes ved kvalitative intervjuer av fem informanter som har erfaringer som korledere, pedagoger og sangere fra ulike ensembler og høyere utdanningsinstitusjoner i Norge. Temaet belyses med historiske, sosiale og politiske innfallsvinkler. Empiriens hovedtrekk viser at et sangeren under utdanning er underlagt et tungt solistisk fokus. Dette kan ha sammenheng med tradisjonene innenfor institusjonene, samfunnets forventninger og sangernes motivasjon. Tradisjoner og forventninger, både ytre og indre, antas å forsterke hverandre og bidra til opprettholdelse av det solistiske fokuset.

Forord

Det lå i kortene at mitt masterprosjekt ville omhandle kor på en eller annen måte. En av de mange fordelene med å synge i et kor er at man ikke bærer hele tyngden alene, men man har andre å støtte seg på når det kommer passasjer man ikke er helt sikker på selv. Slik er det også med masterprosjektet. Heldigvis har jeg hatt mange gode støttespillere på veien frem mot det ferdige resultatet, for mange til å nevnes ved navn. Noen fortjener imidlertid en særlig takk:

Tusen takk til mamma og pappa for urokkelig tro på meg, og på at alt ordner seg til slutt. Dere har som regel rett, men uten støtten fra dere ville dette prosjektet havarert halvveis.

Spesiell takk til; Tove, som kom med ideen; Informantene, som engasjert delte av både tid, erfaringer og innsikt; Frank, for stor interesse, kritiske spørsmål og gode tilbakemeldinger; Janne Kristin, Trine og Lene, for gjennomlesing, innspill og korrektur; Og til Maria, som har vært til uvurderlig hjelp i skriveprosessen og alt den innebærer av opp- og nedturer.

Takk rettes også til Institutt for musikk, ved Magnar Breivik og Reidar Bakke. Og Vegard, som ofte er en raskere kilde til informasjon enn NTNUs nettsider.

Ikke minst må jeg takke veileder Nora Bilalovic Kulset for kunnskap, hjelp til forståelse og – kanskje viktigst av alt – standhaftig påståelighet om at prosjektet skulle komme i mål. Du fikk rett.

Trondheim, desember 2017

1 Innledning

Denne oppgaven omhandler profesjonelle korsangere og den profesjonelle sangutdanningen i Norge – og forholdet mellom disse to. I innledningen gjøres det rede for bakteppet for masterprosjektet, og for oppgavens forskningsspørsmål. Jeg vil også plassere meg selv og min egen forforståelse innenfor prosjektets fagområde.

Man regner med at omtrent 100.000 nordmenn, dvs. omlag 2% av befolkningen, synger i kor (Kulturdepartementet, 2016). Korsang er den største folkeaktiviteten etter idretten (SSB, 2017)¹, og størsteparten av korsangerne er amatører som synger sammen fordi de får glede, livskvalitet, sosialt påfyll, mestringsfølelse og en rekke andre former for utbytte både musikalsk og psykisk, som det i de senere årene har fått større fokus i forskningen (se f.eks. Isaksen & Frost, 2016)².

Denne oppgaven handler derimot om den profesjonelle delen av kor-feltet i Norge, nærmere bestemt høyere sangutdanning i relasjon til profesjonell korsang. Fins det en hensiktsmessig sammenheng mellom profesjonell korsang og den sangutdanningen som per i dag tilbys i Norge? Før selve problemstillingen presenteres, vil jeg gi et lite overblikk over korsangens historie, både generelt og spesielt for Norge, og i tillegg gi et innblikk i sangutdanningene og deres fokus.

1.1 Korsang – historisk bakgrunn

Ordet kor kommer fra det greske *choros* og blir i hovedsak brukt om en gruppe som synger sammen, unisont eller flerstemt (Sadie, Grove & Tyrell, 2001; 767). I følge *The New Grove dictionary of music and musicians* har «kor» røtter til både antikkens Hellas og de palestinske områdene. I antikkens Hellas ble betegnelsen brukt om et ensemble som danset i tillegg til å synge – dette var en viktig del av fremføringen av greske drama – og innenfor jødisk tradisjon ble det brukt kor under seremonier og høytider (ibid.). Sangerne var opplært i korsang, i en såkalt korskole, og var av den geistlige samfunnsklassen (levittene). I følge (Sadie et al., 2001; 768) baserte kristendommens menighetssang på de jødiske tradisjonene, men uten lokaler eller korskoler, siden den tidlige kristne kirken måtte skjule sine aktiviteter. Derfor fikk den tidlige kirken heller ikke den samme utviklingen som man hadde i de jødiske forsamlingene, og sangen i den kristne kirken ble derfor fremført av menighetens medlemmer og på menighetens morsmål. I løpet av middelalderen fikk kristendommen større utbredelse i Vest-Europa. På samme tid utviklet notasjonssystemet seg, og det ble mulig å benytte samme, normerte, liturgi, i hele området den romersk-katolske kirke kontrollerte (Taruskin, 2005; 1). Det vokste frem

1 I følge SSB sitt Kulturbarometer 2017 er 16% av befolkningen aktiv i idrettslag, mens 7% oppgir å synge i kor, spille i orkester eller tilsvarende (SSB, 2017)

2 Jeg utdyper dette mer i kapittel 2.2.4.

en profesjonalisering av korsangen, siden de mer avanserte, melismatiske³ – og etter hvert polyfone⁴ – stykkene ble fremført av solister og grupper av solister (Sadie et al., 2001; 769). Med reformasjonen på 1500-tallet ble den kirkelige sangen etter hvert igjen mer folkelig, i tråd med luthersk lære (Burkholder, Palisca & Grout, 2010; 214).

New Grove Dictionary sier videre at den allmenne korbevegelsen i det formatet vi kan gjenkjenne i dag, har sitt opphav i Sveits og Tyskland på 1800-tallet (Sadie et al., 2001; 777). Den kombinerer to sentral-europeiske tradisjoner: sveitsisk folkelig mannskortradisjon – med store sangerstevner – og en nord-tysk bølge av flerstemt sang i lukkede grupper. Dette sistnevnte er i hovedsak knyttet til aristokratiet og den akademiske overklassens sammenkomster som etter hvert spredte seg til de lavere klassene (ibid.). Med disse strømningene kom også komposisjoner for amatørkorsangerne i større grad enn det vi kjenner til fra før, både kortere a capella-stykker, og større verk for kor og orkester. Først og fremst gjaldt dette mannskorsang, men det ble også skrevet verker for damekor – om enn i mindre omfang. Under romantikken ble korene større og mer utbredt i takt med utviklingen av symfoniorkestrene og de store verkene for kor og orkester vi ser fra denne epoken (Sadie et al., 2001; 780); For eksempel nevnes både «Requiem» av henholdsvis Verdi og Berlioz som eksempler på det grandiose uttrykket (ibid.). Parallelt var det også stor interesse for renessansens og barokkens kormusikk, både Palestrina og Bach ble hentet frem, og det ble komponert sanger i firstemmige satser som rettet seg mot fremveksten av kor (Sadie et al., 2001; 82).

I tiden frem mot 1900-tallet vokste antall kor og korsangere i takt med bevegelsens utbredelse. I Norge er dette tydelig i mannskorbevegelsen som vokste gjennom 1800-tallet, og kanskje særlig i studentmiljøene (Kydland, 1995; 20) I religiøse kretser – og særlig i kjølvannet av vekkelsene mot siste del av 1800-tallet – ble det vanlig å bruke korsang som et middel for å fremme budskapet (Hagen & Norges, 2002; 21). Det ble arrangert store sangerfester, og de fleste av epokens diktere, komponister og musikere har satt sitt preg på repertoaret fra perioden (Kydland, 1995; 19). Kor organiserte seg i korforbund etter interesser og formål (studentkor, arbeiderkor, religiøse kor, etc.). Det første, «Norsk Sangforbund», ble opprettet i 1908 (Hagen & Norges, 2002; 24). I de økonomiske nedgangstidene på 1900-tallet og gjennom okkupasjonen under andre verdenskrig fikk korsangen stor oppslutning. Tyskerne la restriksjoner på hvordan man kunne møtes; korsang krever imidlertid lite i form av instrumenter, og var også en trygg måte å samles på uten å få sanksjoner mot seg (Hagen & Norges, 2002; 9).

3 Flere toner på samme stavelse (Melisme: musikk, 2014)

4 Flerstemmighet, hvor alle stemmer er mest mulig melodisk selvstendige (Polyfoni: musikk, 2013)

1.2 Kor-Norge i 2017 – et oversiktsbilde

I dag er korsang i Norge i stor grad amatørernes felt. De ulike korforbundene hadde i 2014 omtrent 75 000 medlemmer til sammen, og da har man ikke medregnet korsang i skole, barnehage, eldrehjem eller andre institusjoner (Kulturdepartementet, 2016; 8).

I Kulturdepartementets strategi for korsang fra 2016 «Fleirstemt» (Kulturdepartementet, 2016), ble kor-Norge delt inn i tre grupper:

1. Amatørkorene; hoveddelen av korene i Norge faller i denne kategorien.
2. De såkalte «semi-profesjonelle» korene; korene som leverer produksjoner av høy kvalitet, men der sangerne er amatører, i betydningen at de får ikke betalt for arbeidet som gjøres.
3. De profesjonelle ensemblene; korene der sangerne honoreres og har et arbeidsforhold til ensemblet.

Å skulle komprimere hele det vokale ensemblefeltet i Norge til et lite kapittel blir en øvelse i generalisering, og det vil også gi en ganske urettferdig og enkel fremstilling av virkeligheten. Feltet strekker seg fra operakor til kirkekor, fra madrigalgrupper til improvisatoriske jazzensembler, via TenSing, gospelkor og popgrupper til arbeiderkor, bedriftskor og studentkor, fra babysang og barnekor til pensjonistkor. Amatørkor utgjør storparten av korene i Norge, og dette har vi, som jeg har løftet fram, lange tradisjoner for.

Det Norge imidlertid ikke har lange tradisjoner for, er profesjonelle kor (Simonsen, 2010; 45). I lang tid var Den Norske Operas kor (Operakoret) det eneste profesjonelle⁵ koret i Norge. I 2017 er det imidlertid et mer differensiert bilde. I tillegg til Operakoret er det nå to andre kor tilknyttet musikkinstusjoner: Edvard Grieg Kor og Trondheim Vokalensemble og. I tillegg kommer de frie ensemblene, som for eksempel Det Norske Solistkor, Vokal Nord, Christiania Mannskor, Nordic Voices, Trondheim Voices, VocalArt, etc.. Korene ansetter i hovedsak sangere med høyere sangutdanning, og sangerne honoreres etter ulike modeller som spenner fra fast ansettelse til freelance tilknytning.

I det følgende gis en kort presentasjon av de høyere sangutdanningene i Norge og av læreplanverkene deres, for å vise det videre resonnementet som ligger bak forskningsspørsmålene jeg har stilt meg og som denne oppgaven forsøker å svare på.

5 Profesjonalitet her definert som kor med fast tilknytning til sine sangere. Se også kapittel 2.1 og 2.4 for utfyllende begrepsutforskning av profesjonalitet i norsk korsammenheng.

1.3 Sangutdanningene

I Norge har vi syv høyere utdanningsinstitusjoner – konservatorier – for musikk, som alle tilbyr en utøvende bachelor i klassisk sang: Norges Musikkhøyskole (NMH), Barratt Due Musikkinstitut (Barratt Due), Universitetet i Agder (UiA), Universitetet i Stavanger (UiS), Universitetet i Bergen (UiB), NTNU og Norges Arktiske Universitet (UiT). Utdanningen er ved alle institusjonene lagt opp som en fireårig bachelor, hvorpå man kan søke seg videre til en toårig master. En bachelorgrad skal gi grunnlag til å gå ut i arbeidslivet med de verktøyene man trenger.

I sin rapport fra 2010 gir Simonsen et overslag over hvor mange sangere som blir uteksaminert ved norske høyskoler. Det ble i 1992 gjort et overslag på at det hvert år er 30–39 sangere som går ut fra konservatoriene, og Simonsen regner med at mellom 1992 og 2009 er det et samlet tall på over 400 – kanskje også høyere om kapasiteten ved institusjonene har økt (Simonsen, 2010; 44). Hun påpeker videre at det er et trangt arbeidsmarked, og at det for «utøvende virksomhet» er særlig begrenset.

Haynes (2007; 75) forteller at konservatoriene som de fremstår i dag er en idé som kom med fremveksten av romantikken og den franske revolusjon, og at deres oppgave var å «konservere» landets musikk og sørge for at den ble ivaretatt og formidlet. I Norge kom det første, kortlevde «Musikakademi» i 1867 i Bergen (med Edvard Grieg som medstifter), men det var ikke før i 1883 med opprettelsen av det som i dag er Norges Musikkhøyskole at man så kontinuerlig drift. Bergen fikk stabilt konservatorium i 1905, Trondheim i 1911, og de øvrige større byene kom etter i siste halvdel av 1900-tallet (Kaaby, 2017). Selv om utbredelsen og organiseringen av konservatorieutdanningene har endret seg fra da og frem til nå, er formålet stadig det samme – å utdanne musikere på et høyt yrkesfaglig nivå.

1.3.1. Dagens læreplaner i sangfaget

Utdanningsinstitusjonenes studiehåndbøker, læreplaner og emnebeskrivelser ligger på institusjonenes hjemmesider. I det følgende delkapittelet vil, på bakgrunn av fagbeskrivelser fra de ulike høyskolene, omhandle hvilke læringsutbytter en sanger skal ha etter endt bachelorutdanning, i hvilken grad de ulike utdanningsinstitusjonene fokuserer på ensemblesang⁶, og hvordan dette eventuelt kommer til uttrykk.

Alle institusjonene har de generelle studieplanene for «Bachelor i utøvende musikk, studieretning klassisk» (eller tilsvarende ordlyd) lett tilgjengelig på sine nettsider. Musikkinstitutene tilknyttet universitetene har imidlertid ikke en spesifikk fagplan for hovedinstrumentundervisningen i

6 I denne oppgaven likestiller jeg korsang og ensemblesang. Jeg kommenterer bakgrunnen for dette valget nærmere i kapittel 2.4.

klassisk sang, men en overordnet plan for faget «Hovedinstrument» som virker være lik uavhengig av instrument. Denne mangelen på spesifisering kan kanskje tilskrives Kvalitetsreformen fra 2003 (Kirke utdannings- og forskningsdepartementet, 2001), og implementeringen av kvalifikasjonsrammeverket i tidsrommet 2009–2012 (Kunnskapsdepartementet, 2016). Kvalifikasjonsrammeverket ble innført for å sikre en utdanning som er kompatibel i et felles-europeisk system gjennom Bologna-prosessen og det europeiske kvalifikasjonsrammeverket. Rammeverket legger føringer på hvordan man beskriver læringsutbyttet en student skal ha tilegnet seg i kategoriene «kunnskap, ferdigheter og generell kompetanse». I den felles-europeiske guiden til utforming av læringsutbytte står det blant annet: «The statements of learning outcomes have to be succinct and not too detailed» (European Commission, 2017). Denne måten å strukturere læreplanene på ved de universitetstilknnyttede konservatoriene gjør det vanskelig å si noe spesifikt om sangfaget. De to institusjonene som ikke er tilknyttet universitetsmodellen, Barratt Due og NMH, har imidlertid begge en spesifikk fagplan for studenter med sang som hovedinstrument. Etter en kort gjennomgang av hovedinstrumentplanene til disse to institusjonene, følger en oversikt over de fagene hvis fagplan inkluderer samspill eller lignende, og som særlig inkluderer kor eller vokalensemblepraksis.

Norges Musikkhøgskole (NMH)

Hos NMH er hovedinstrumentundervisningen organisert ved to fag, *Hovedinstrument I* og *Hovedinstrument II*. Begge fagene tas over fire semestre, med en praktisk eksamen til slutt. I fagoversikten står det at fagene inneholder delene «Hovedinstrument, Innstudering og akkompagnement, Forum og interpretasjon, og Kammerkor». I tillegg kommer det inn «Romanse- og oratorieseminar» i *Hovedinstrument II*.

I læringsutbyttebeskrivelsene (det studenten skal ha lært) for *Hovedinstrument I* står følgende:

Ved fullført emne er det forventet at studenten

- har instrumentale ferdigheter til å realisere musikalske intensjoner
- viser stilforståelse, kunstnerisk uttrykksevne og kreativitet
- kan fremføre musikk i ulike formidlingssituasjoner, og introdusere den for et publikum
- har tilegnet seg et repertoar fra ulike stilarter og tradisjoner
- kan jobbe målrettet alene og i samspill med andre
- behersker hensiktsmessige teknikker for innstudering og øving

(Norges Musikkhøgskole, 2017c)

I de mer spesifikke arbeidskravene står det at studenten skal delta på to korprosjekter per studieår, noe som gjennomføres ved faget *Kammerkor I*. Innholdet i dette faget kommenteres senere.

Hovedinstrument I etterfølges av *Hovedinstrument II*. Nå er læringsutbyttebeskrivelsene følgende:

Ved fullført emne er det forventet at studenten

- fremstår stilsikker og kreativ i solo- og samspill
- har tilegnet seg et omfattende og bredt repertoar
- kan fremføre musikk i ulike formidlingssituasjoner, og kommunisere med sitt publikum
- kan jobbe målrettet og selvstendig, alene og i samspill med andre
- kjenner til og kan forholde seg reflektert til fag- og yrkesetiske problemstillinger

(Norges Musikkhøgskole, 2017d)

Også her spesifiseres det at obligatorisk oppmøte i *Kammerkor II* er et arbeidskrav (i tre av fire semestre). Man skal også spesifisere gjennomgått kammermusikalsk repertoar som en del av en avsluttende rapport. I eksamensspesifikasjonene står det i tillegg at kammermusikk bør inngå som en del av eksamensprogrammet.

Barratt Dues musikk institutt (Barratt Due)

Barratt Due deler opp hovedinstrumentundervisningen med ett fag per studieår. Fagene bygger på hverandre, noe som vises igjen i læringsutbyttebeskrivelsene for hvert påfølgende fag. Etter to år, og fagene *Hovedinstrument 1* og *Hovedinstrument 2*, skal studenten ha oppnådd følgende

Læringsutbytte

- Studenten har god grunnleggende vokalteknisk ferdighet og har utviklet stilistisk differensiert interpretasjonsevne
- Studenten har god kjennskap om ulike teknikker for øving og forberedelse
- Studenten evne å strukturere sitt daglige arbeid og utarbeider en plan for sitt mål med studiet.
- Studenten har videreutviklet sine evner til å samarbeide med andre.
- Studenten evne å formidle kunstneriske intensjoner i musikken.
- Studenten kan anvende kunnskap fra støtteemner, og kunne reflektere rundt støtteemners betydning, i sitt arbeid med hovedinstrument.

(Barratt Due musikk institutt, 2017b)

Etter endt studium, og etter å ha fullført *Hovedinstrument 3* og *Hovedinstrument 4*, skal studenten ha oppnådd følgende:

Studenter som har gjennomført emnet:

- har et profesjonelt vokalt nivå og har evne til å vise et selvstendig kunstnerisk uttrykk

- har innstudert et bredt repertoar og viser innsikt i ulike stilarter og tradisjoner
- er tydelig reflektert i kommunikasjon med publikum og i samarbeid med andre
- formidler musikken med integritet og en tydelig kunstnerisk intensjon
- jobber målrettet med akkumulert kunnskap fra støtteemner inn i sin utøvende virksomhet

(Barratt Due musikk institutt, 2017d)

Barratt Due spesifiserer at fagene *Hovedinstrument 1-4* inneholder elementer som individuell undervisning, interpretasjon, mesterklasser, og konsertdeltagelse med solorepertoar. I tillegg er kammerkor spesifisert som innhold i hvert fag, mens det i tredje og fjerde år spesifiseres «kammerkor og vokalprosjekter» (Barratt Due musikk institutt, 2017a, 2017b, 2017c, 2017d).

Barratt Due ser ikke ut til å praktisere eksamen som vurderingsform før etter *Hovedinstrument 4*, men krever at studenten har opptrådt på konsert med spesifisert mengde solorepertoar de første tre årene. Til forskjell fra NMH spesifiseres det ikke at studenten bør oppføre kammermusikk til siste eksamen, men studenten skal skriftlig dokumentere gjennomgått kammermusikkrepertoar i løpet av studiet. Imidlertid kan deler av det som inngår som det solistiske repertoaret være kammermusikk, inntil 60 av de 360 minuttene med repertoar som kreves dokumentert (Barratt Due musikk institutt, 2017d).

Både NMH og Barratt Due har kammerkor som en obligatorisk aktivitet for sangstudentene. Hos begge institusjonene er dette obligatorisk, og studenten må ha tilfredsstillende oppmøte i kammerkor-fagene for å få godkjent fagene *Hovedinstrument*. Det er imidlertid vanskelig å si noe konkret om de andre institusjonenes fokus på kor-/ ensemblesang for sangere gjennom de generelle fagplanene for hovedinstrument.

1.3.2. Læreplaner i kor-/ samspillsfag

I det av fagplaner som er å finne på institusjonenes nettsider fremgår det ikke at vokalensemble eller korsang er noe man har som eget fagområde, bortsett fra hos NMH og Barratt Due. I det følgende blir fagene *Kammerkor I og II* (NMH), *Ensemblesang og kammermusikk* (Barratt Due), samt Barratt Dues *Ekstra Kammerkor for sangere* presentert nærmere.

I fagplanen til *Kammerkor* hos Norges Musikkhøgskole står det blant annet: «Gjennom arbeidet med emnet skal studenten forberede seg til arbeid i profesjonelle kor og ensembler. Kammerkoret er prosjektbasert med ny besetning for hvert prosjekt» (Norges Musikkhøgskole, 2017a). Faget har læringsutbytte-beskrivelsene:

Ved fullført emne er det forventet at studenten

- har utviklet bevisste holdninger til det å utøve og formidle musikk i kor
- har tilegnet seg innsikt i sentralt korrepertoar fra ulike tidsepoker
- har praktisk erfaring i å synge i et større ensemble
- har praktisk erfaring med konserterende virksomhet

(Norges Musikkhøgskole, 2017a)

Faget organiseres som prosjektuger, med to prosjekt hvert studieår. I løpet av en treårsperiode skal faget ha prosjekter med orkester/ensemble, a cappella-prosjekt, samtidsprosjekt, kirkemusikalsk prosjekt, og operaprojekt (med ensemble). Faget oppgis å gi 2 studiepoeng per prosjekt (Norges Musikkhøgskole, 2017a).

Institusjonen som skiller seg ut er Barratt Due, som har faget *Ensemblesang og kammermusikk* (1, 2 og 3), som omfattes av to kategorier:

- Kategori 1: Solistiske ensembler fra opera, oratorier, kantatater, messer m.m.
- Kategori 2: Kammermusikk, det vil si musikk som er skrevet for to eller flere sangere/instrumentalister.

(Barratt Due musikk institutt, 2017e)

Emnene tas i studentens andre, tredje og fjerde studieår, og gir en uttelling på 5 studiepoeng per emne.

Barratt Dues *Ekstra Kammerkor for sangere* gir 10 studiepoeng per studieår og har læringsutbyttebeskrivelsen:

Studenten har utdypet erfaring med kammerkordeltagelse og relevant kammerkorrepertoar», og er relevant for bachelorstudenter med godkjent kammerkordeltagelse 1 og for mastersangere som ønsker utdypet kammerkorerfaring

(Barratt Due musikk institutt, 2017f).

I følge fagplanen organiseres faget normalt med ukentlig undervisning, to konserter hvert høstsemester og prosjektuke hvert vårsemester, og med eventuelt daglige prøver i prosjektukene⁷.

I tillegg tilbyr Barratt Due fagene *Korobservasjon 1* og *Korobservasjon 2*, valgemner for sangstudenter som fokuserer på et operaverk og studentene følger kor og orkester gjennom et

⁷ I en telefonsamtale med Barratt Due 30.11.17 fikk jeg vite at førsteårsstudenter deltar i noen av kor-prosjektene der det passer. Studentene har altså korsang som en del av sin utdanning i alle de fire årene ved institusjonen.

helt prosjekt fra prøver til fremførelse (Barratt Due musikk institutt, 2017g, 2017h). Dette faget ligger nært i kategori til et fag som tilbys ved NTNU, *Ensemblepraksis* (NTNU, 2017a), der instrumentalstudenter får reell arbeidstrening i et ensemble eller orkester.

Alle institusjonene har fag som «Ensemblespill», «Kammermusikk», eller lignende. For eksempel *Ensemblefordjuping I/ Kammermusikk I/ Ensemble I* (Griegakademiet, 2017) eller *Ensemble-/kammermusikk I* (Universitetet i Stavanger, 2017). Beskrivelsen av disse fagene har ordlyder som: «Emnet omhandler innstudering og interpretasjon av kammermusikkverk og gir erfaring med å innstudere verk i samarbeid med medstudenter» (Norges Musikkhøgskole, 2017b) og «Emnet omfatter kammermusikk litteratur fra epoker som er sentrale for instrumentet studenten spiller. Kammergruppene settes sammen ut i fra hva som er hensiktsmessig det aktuelle studieår, f. eks samtidsensemble, barokkensemble, trio, kvartett og lignende» (NTNU, 2017b).

Alle utdanningsinstitusjonene har altså ensemblespill, kammermusikk eller tilsvarende fagtitler som en del av bachelorutdanningen. Som eneste institusjon har Barratt Due spesifisert ensemblesang som en del av faget.

1.3.3. To ulike sang-modi: Solistisk og ensemblemodus

En stemme i et kor har som første bud at den skal være vanskelig å skille fra resten av sangerne, den skal «blende» godt, ifølge Olson (2010; 9). En solistisk stemme, derimot, skal kunne skille seg ut fra andre lydkilder og bære akustisk gjennom store konsertsaler (Potter, 1998; 51). Dette tydelige skillet mellom solosang og ensemblemodus oppsto i løpet av renessansen i Italia, der sangerne skilte mellom *cappella* (til bruk i kirker og større rom) og *camera* (en stemmekvalitet som utgikk fra talestemmen og ble brukt i mindre rom) og brukte forskjellig teknikk til disse (ibid; 39). Skillet kom samtidig med utviklingen av det vi i dag kaller *klassisk sangteknikk*. Renaissanceens instrumenter var lydsvake sammenlignet med instrumentene i senere perioder, og sangteknikken utviklet seg i takt med instrumentutviklingen for å motsvare – og bære over – lyden. Dette modusskiftet er målbart, noe som blant annet har blitt gjort i en studie fra 1986 (Rossing, Sundberg & Ternström). Hovedmomentet ved teknikkutviklingen er å synge med strupehodet lavere enn det som var vanlig før. Dette innebærer imidlertid ofte en tydeligere vibrato (Havrøy, 2015; 88). I følge Havrøy er det et tydelig skille mellom vokalestetikken til de som klassifiserer seg som solister og de som ser på seg selv som ensemble- eller korsangerne (ibid. 120). Selv om man skiller mellom solo- og ensemblemodus, baserer begge modi seg på det vi i dag kaller klassisk sangteknikk: bevisst bruk av lydenhet (strupehode), kraftforsyning (lungene) og resonansrom (hodets hulrom) (Potter, 1998).

1.4 Presentasjon av forskningsspørsmålene

Fra 2013 og frem til i dag har bevilgningene til korfeltet generelt og til det profesjonelle vokalfeltet spesielt økt betraktelig. Særlig har man satsset på å bygge opp kor/vokalensembler av profesjonell kvalitet tilknyttet symfoniorkestrene i de store byene utenfor Oslo (Kulturdepartementet, 2016; 14).

Tatt i betraktning den historiske utviklingen av kor som en amatørarena, og også utdanningsinstitusjonenes læreplaner som tilsynelatende i størst grad støtter utviklingen av den solistiske sang-modusen, framstår det som betimelig å spørre om Norge utdanner sangere med riktig kompetanse til å synge i disse profesjonelle korene/vokalensemblene.

Dokumentasjon og litteratur på hvorvidt sangutdanningen og profesjonell korsang i Norge henger sammen finnes det lite av. Både Havrøy (2015) og Balsnes (2009) påpeker at det er gjort lite forskning på korsang som profesjon fra sangerens perspektiv. De påpeker at det finnes en del både på kor og korsang, men da i amatørkor-kontekst. Det eksisterer også forskning og litteratur på sangstemmen, men hovedfokuset her er den solistiske stemmen og tekniske aspekter ved stemmefaget⁸.

Flere spørsmål har vært tilstede under utviklingen av dette prosjektet: Utdanner Norge nok sangere (innenfor den klassiske tradisjonen) med riktig kompetanse som ønsker å synge i et kor eller vokalensemble? Hvilken kompetanse trengs? Har utdanningsinstitusjonene også et slikt arbeidsmarked i tankene når de legger utdanningsplanene? Disse spørsmålene har ledet fram til mitt forskningsspørsmål, som er:

Gir norsk, klassisk sangutdanning relevant kompetanse til å fylle de nye ensemblestillingene?

Og i tilfelle svaret ikke er et entydig ja:

Hvorfor ikke? og videre: Hva mangler?

For å finne svar på det første spørsmålet har jeg snakket med fem personer innen fagfeltet. Fire av dem sitter tett på noen av de profesjonelle korene, nærmere bestemt én kunstnerisk leder, én som arbeider administrativt, og to sangere som har lang erfaring i kor eller ensemble. I tillegg har jeg snakket med en professor i sang ved en av de høyere musikkutdanningsinstitusjonene⁹. Jeg var også inne på tanken å gjøre en noe større undersøkelse blant de sangerne som er ansatt i

8 Se for eksempel *The Cambridge companion to singing* (Potter, 2000), *Dynamics of the singing voice* (Bunch, 1997).

9 Jeg kommer tilbake til informanter og metode i kapittel 3.

slike kor og ensembler for å finne ut hvordan de vurderer egen utdanning og annen erfaring som relevant for nåværende arbeidssituasjon. Dette ble imidlertid vurdert til å være for omfattende og tidkrevende innenfor rammene av denne oppgaven.

1.5 Min posisjon i feltet – min forforståelse

Som aktiv ensemblesanger kommer min glede over å synge i kor både av å få være i et ensemble og kunne formidle noe til et publikum, men også det å kunne prestere sammen med mine medsangere. Selv om jeg ikke er konservatorieutdannet sanger, har jeg fremdeles studert sang på universitetsnivå, og det å få brukt instrumentet sammen med andre og spille på de impulsene en sam-musisering gir gjør at korsang er noe jeg alltid vender tilbake til. Det gjør at jeg som sanger må forholde meg til andre, jeg må lytte, jeg må tilpasse meg, men jeg må også være tydelig – de jeg synger sammen med må kunne vite at min stemme er stabil og tilstede.

Jeg har sunget i kor nesten så lenge jeg kan huske. Barnekor, mini-gospel, ten-sing, skolekor, kammerkor, kirkekor, og nå damekor. Jeg har studert klassisk sang i min tid som student på NTNU, og synger i Cantus. I tillegg har jeg blitt hyret inn som sanger i forskjellige prosjektkor, på ulike nivåer. I løpet av min tid i Cantus har jeg innehatt flere verv, blant annet som styreleder i en periode med mye publisitet og økonomiske endringer for koret, både som følge av politiske bevilgninger, men også kommersiell suksess. Gjennom dette vervet fikk jeg (eller, ble tvunget til å ta inn over meg) de politiske prosessene som i stor grad gir føringer for hvordan kor-Norge organiseres og virkeliggjøres.

Ved å være engasjert sanger og tillitsvalgt i et av de bedre amatørkorene¹⁰ i landet, får man også innblikk i hvordan de statlige tildelingene for musikkfeltet generelt og korfeltet spesielt ser ut. Man vet også hva det koster å drive et kor på et høyt nivå, og hvor store ressurser som kreves. I sin strategi for korutvikling i Norge «Fleirstemt» (2016) skriver Kulturdepartementet:

Satsinga i 2016 er eit toppunkt for utvikling av den statlege finansieringa, med eit samla tilskot på om lag 44 mill. kroner. Dette er nær ei tredobling frå om lag 16 mill. kroner i 2013 . Satsingar på kor og vokalensemble med profesjonelt utdanna songarar kan no i større grad seiast å vere på linje med instrumentalfeltet.

Samtidig kan en lese i forslag til statsbudsjettet for 2018 at den statlige tildelingen til symfoniorkestrene i de seks landsdelene¹¹ er på 647 millioner (634 mill. i 2017) (Kulturdepartementet, 2017a; Kap. 323). Økningen i tildelingen til disse 6 orkestrene (13 millioner i årlig justering) er altså omtrent en tredjedel av det samlede tilskuddet til hele korfeltet

10 Ofte referert til som «semi-profesjonelle»

11 Oslo-Filharmonien, Musikkelskapet Harmonien, Stavanger Symfoniorkester, Kilden Teater- og Konserthus, Trondheim Symfoniorkester og Nordnorsk Opera og Symfoniorkester

– fra babysang til Det Norske Solistkor.

Selvfølgelig fortjener symfoniorkestrene de midlene de får, det er ikke derfor jeg drar dem frem i sammenligningen over. Men kultur koster, både på amatørnivå og på profesjonelt nivå – lokaler koster, administrasjon koster, og arbeidskraft koster – og det får fram spørsmål om hva det er med korsang som gjør at man (generelt) tenker at det ikke er noe man trenger å betale for.

Å ha et brennende engasjement for temaet man skriver om kan være både «godt og gale». Engasjement sørger for at prosjektet er interessant, men det kan også føre til at man får et «insider's view» - man ser ikke mønstrene og strukturene fordi man er vant til å selv være en del av dem (Repstad, 2007; 39). Selv om jeg med min bakgrunn er mer en «innsider» enn noen uten musikkutdannelse og korbakgrunn, er jeg på mange måter fremdeles en «outsider»; jeg er ikke profesjonell sanger, og jeg arbeider ikke i proffkorfeltet. Det medfører at jeg har referansepunkter til det informantene snakker om når det gjelder problemstillinger og fagterminologi, og jeg har innblikk i deler av feltet som gjør at jeg kan virke som en likeverdig samtalepartner. Jeg forsker altså ikke på «mine egne», men står feltet nært nok til å lett kunne bli akseptert (Thagaard, 2009; 79).

2 Teoretisk tolkningsramme / Teori

Jeg vil i dette kapitlet gjøre rede for oppgavens fagteoretiske ramme som jeg har benyttet meg av i arbeidet med å finne svar på forskningsspørsmålene mine. Dette teoretiske rammeverket består av både tidligere faglige debatter i media om profesjonalisering av kor, av offentlige dokumenter, av historiske studier og av tidligere forskning.

2.1 Debatten om profesjonalisering av kor

Debatten om profesjonalisering av kor har foregått i Norge i flere tiår (Hillgaard, 1997; Kulturdepartementet, 2016; Langdalen, 2002; Simonsen, 2010), både gjennom offentlig debatt og utredninger i Kulturdepartementet eller Kulturrådet. I tillegg til spørsmålene om hvem som skal profesjonaliseres, og på hvilken måte det best kan skje, har det blitt debattert hva som *egentlig* er profesjonalitet i korsammenheng. Innfallsvinklene og spørsmålene har vært mange: Skal man satse på å videreutvikle et eksisterende ensemble, eller skal man bygge noe nytt fra bunnen av? Hvilken modell for ansettelsesforhold egner seg best, og hvor stor stillingsprosent er best egnet? Henger profesjonaliteten sammen med arbeidsforhold? Har den mer å gjøre med utdanningsnivå? Eller er det kvaliteten som avgjør? Under vil jeg gi en kort sammenfatning av profesjonaliseringsprosessen av kor i Norge, og hente frem hvordan noen av debattantene har forsøkt å svare på disse spørsmålene.

Norsk operasangerforbund ble etablert i 1926, og var i tiden før Den Norske Opera ble etablert arrangør av operaoppsetninger i hovedstaden sammen med Operaforbundet. Oppsetningene ble ofte gjennomført med varierende suksess, men det er under dette forbundet vi finner det første organiserte operakor (Skari, Bjørnstad & Vollsnes, 2010; 106). I lang tid var Norges eneste profesjonelle kor tilknyttet det som i dag heter Den Norske Opera og Ballett; operaen i Oslo. Helt siden operaen åpnet i 1959 har det vært tilknyttet et profesjonelt kor. Først var 22 sangere ansatt på deltidskontrakt i operasesongen, fire måneder av året. Både lønn og antall sangere økte raskt i løpet av 1960-tallet, og i dag teller Operakoret rundt 60 sangere som er ansatt på fulltid (Skari et al., 2010). Operakoret blir slik sett i en særstilling både når det gjelder historie og ansettelsesvilkår, men også når det kommer til repertoar og stil. De ansetter først og fremst operasangere i koret, og de oppholder seg naturligvis i operarepertoaret. Debatten om profesjonalisering har derfor i hovedsak ikke dreid seg om kor innenfor operatradisjonen, men om hvorvidt man har kor som kan fremføre musikk fra andre deler av den klassiske musikken og er likeverdig symfoniorkestrene (Dyrud, 2004).

Det var ikke før på 1950-tallet at tanken om kor på et høyt kunstnerisk nivå som virket utenfor operarepertoaret, fikk et konkret utslag (Hillgaard, 1997; 10). På kontinentet og i de andre skandinaviske landene, hadde man allerede profesjonelle kor tilknyttet radiohusene. Sveriges

radiokor ble startet på 1920-tallet, og Danmark fikk sitt i 1932. Her til lands hadde NRK et kammerkor med sangere på timelønn i perioden 1946-1972 (Simonsen, 2010; 45). Norsk Solistforbund etablerte i 1950 et kor som var tenkt å være foregangskor for fremførelse på et høyt kunstnerisk nivå, koret som vi i dag kjenner som Det Norske Solistkor (Solistkoret). Under stiftelsen klassifiserte de seg selv som et eliteensemble, som hadde «sangsolister og viderekomne sangstuderende» som medlemmer. Siden man på den tiden ikke hadde en statlig utdanningsnorm for sangere, ble dette sangere som hadde debutert eller som kunne dokumentere å ta sangtimer hos en anerkjent sanger (Hillgaard, 1997; 10).

I sin hovedoppgave om Solistkoret har Hillgaard blant annet samlet kritikker av solistkorets konserter, og i én av dem kan man lese: «Vi har vennet oss til den tankegang at korsang er lite å høre på – med mindre det gjelder et eller annet berømt utenlandsk kor. Det norske Solistkor slår ettertrykkelig en bresje i denne innstillingen.» (Hurum, 1955 i Hillgaard, 1997; 37). I 1957 fikk Solistkoret kritikerpris for en konsert avholdt 27. november samme år, hvor det under utdelingen av prisen ble sagt: «Det var en sensasjonell konsert, en fremragende prestasjon, og en stor og rik musikalsk opplevelse. Det var ikke korsang, men musikk.» (ibid; 43). Hillgaard bemerker at uttalelsen peker i retning av at korsang i Norge ikke var en seriøs beskjeftigelse. Men selv om ambisjonene om å kunne være så profesjonelle som mulig var til stede, var Solistkoret på den tiden i praksis et kor som ble drevet på samme forutsetninger som et (riktignok godt) amatørkor blir drevet i dag. Selv om Solistkoret hadde som mål å være et ensemble av solister, tok det lang tid før det kunne praktisk realiseres. I 1997 kunne koret betale sangerne 1000 kroner per konsertserie, men midler til å ansette daglig leder eller lignende, fantes ikke (Hillgaard, 1997; 114). Men i 1998, året etter at støtteordningen for musikkensembler ble etablert, fikk koret tildeling, noe de også har hatt siden (Simonsen, 2010; 21).

2.1.1. Offentlige innstillinger, utredninger og evalueringer

Selv om man har hatt ønsker om et profesjonelt kor, er det først de siste 25 årene man har sett utredninger fra politisk hold. I en innstilling fra 1992 ble det lansert en tanke om å lage en forsøksordning med et profesjonelt kor. Innstillingen var utarbeidet av et utvalg med Norunn Illevold Giske, Guri Egge og Kjell Habbestad, nedsatt av Norsk kulturråd i 1991 (Simonsen, 2010; 50). Hovedpunktene i innstillingen var at korfeltet trengte flere ressurser og mer kompetanse, der opprettelsen av et profesjonelt kor ble sett på som en del av en slik kompetanseheving. Noe slikt forsøk ble ikke satt i gang. Man opprettet imidlertid en prøveordning med *ensemblestøtte* i 1997, en støtteordning som rettet seg mot det utenominstitusjonelle musikkliv. Denne støtteordningen var på det tidspunktet på én million kroner. Dette økte imidlertid raskt, og i 2002 var potten på 6,5 millioner (Langdalen, 2008; 161)¹².

12 Ensemblestøtten ble slått sammen med Musikerordningen fra og med 2017 (Norsk Kulturråd, 2016)

I Jørgen Langdalens utredning om tilskuddsordninger til musikkensembler (2002), konkluderer han med at korfeltet trenger mer ressurser, men at feltet har stor spredning i behov og at dette derfor må sees mer på. I forordet til en ny utgivelse av denne rapporten i 2008 kommenterer han: «Den økonomiske situasjonen for ensembler, grupper og band har heller ikke endret seg grunnleggende. De fleste kombinerer beskjedne markedsinntekter med like beskjedne offentlige tilskudd og store mengder ubetalt arbeid.» (Langdalen, 2008; 4). Han skriver videre om hvordan det til enhver tid rådende politiske klimaet er med på å styre hvilken retning tildelingene skal ta. Politikere som ønsker å sette spor ved å fremheve eller løfte enkeltgrupper eller enkeltsjangre kommer i veien for Kulturrådets kunstfaglige, langsiktige tenking (ibid.; 5). Langdalen tar også for seg selve begrepet «profesjonell» og hva det betyr i denne sammenhengen. Han lander på tre mulige innfallsvinkler: grad av utdanning, grad av inntektsforhold, og grad av kvalitet (Langdalen, 2008; 43).

Regjeringen satte etter denne utredningen i gang en forsøksordning som man håpet skulle gi en pekepinn på hvordan feltet best ville kunne nyttiggjøre seg av penger til profesjonalisering. Det ble bevilget penger fra statsbudsjettet i 2007, og utdelingene ble gjort til kor med ulik profil og ulik grad av profesjonalitet som utgangspunkt (Simonsen, 2010; 8). Gjennom midlene til forsøksordningen ble følgende kor tildelt midler: Det Norske Solistkor, Kor Vest¹³, Nordic Voices, Trondheim Voices, Ensemble 96, Oslo Domkor, Vokal Nord, Nidaros Domkirke/Nidaros Vocalis og Kristiansand Solistensemble (listet i synkende størrelsesorden på tildelingene). Samlet utdeling var på 3,5 millioner (Simonsen, 2010; 18).

I 2009 ble Mie Berg Simonsen bedt om å evaluere forsøksordningen. I evalueringen kritiserte Simonsen ordningen på en rekke områder: for å være for vag i sin bestilling, for at ressursene som var satt av ikke var nok til å dekke de behovene som faktisk var tilstede så man kunne se en ordentlig effekt, for at dette forsøket i realiteten bare ble en utvidelse av allerede eksisterende tilskuddsordninger som gav de heldige utvalgte korene litt mer armrom til å fullføre de prosjektene de hadde satt seg fore, og for at ordningen derfor heller ikke ga langsiktighet. Forsøksordningen gav ikke, og hadde heller ikke som mål, å utvikle et kor som hadde samme rammebetingelser som sammenlignbare instrumentalensembler. Hun nevner også at man heller ikke har hatt klart for seg hva profesjonalisering er, og trekker også frem det hun ser på som et paradoks – nemlig at ordningen skulle skje i dialog med Norges Korforbund. Dette grepet minsket etter hennes syn Kulturrådets faglige handlingsrom i arbeidet (Simonsen, 2010; 34). Hun sier at som prøveprosjekt var det mislykket siden «en prøveordning bør bygge på en gjennomtenkt sammenheng mellom det man vil oppnå og de tiltak som settes inn. Et slikt samsvar mellom mål og midler har ikke preget forsøksordningen i 2009 ...» (ibid. s. 47).

I et utsagn evaluerer et av ensemblene¹⁴ som ble tildelt midler gjennom ordningen tilstanden slik:

Vi hadde ønsket oss i dette [konsert-]prosjektet flere sangere med mer erfaring i ensemblesang på høyt nivå. Det en profesjonell sanger sjelden har mye trening i, er å synge i ensemble. Ensemblesang er ikke prioritert ved sangutdanningen i Norge. Det er også i veldig liten grad mulig å opparbeide seg denne erfaringen som lønnet ensemblesanger i Norge. Erfaringen fra dette prosjektet er at man hadde behøvd noe mer øvingstid. Umiddelbart kan man tenke at det er fordi musikken var for vanskelig i forhold til sangernes ferdigheter og/eller forberedelse. Men kanskje henger det mest sammen med at sangerne ikke var klar over hva som forventes av en sanger i et profesjonelt ensemble, nemlig at man selv kan innstudere musikken og at man selv tar ansvar for å bidra til sam-musisering. Og grunnen til dette ligger naturlig nok i at man har lite erfaring med hva som kreves i en slik sammenheng. (Simonsen, 2010; 28)

Simonsen går videre i analysen og påpeker, som i utsagnet over, at det er tydelig at kvalitet på sangere henger sammen med profesjonalitet. I tillegg gir resultatene fra ordningen signaler på at kvalitetsheving (på alle de tre områdene *kvalitet*, *produksjonskompetanse* og *organisasjonskompetanse*) avhenger i stor grad av penger og i hvor stor grad økonomien gir rom for utvikling og ikke bare vedlikehold av status quo:

Men det synes åpenbart at det som er oppnådd, først og fremst har vært et resultat av mer penger og romsligere økonomi. Penger er ikke alt, men penger er mye, og når ressursene er tilstrekkelig knappe, slik tilfellet har vært på kormusikkens område, synes større tilskudd å være en grunnleggende forutsetning for videre utvikling.

Vokalfeltet har fått tilført flere midler gjennom årene, påpeker hun, men med minst 400 uteksaminerte sangere fra utdanningsinstitusjonene i tidsrommet mellom 1992 og 2009 er det «'vokalmusikalske næringsgrunnlaget' for utøvende sangkompetanse stadig svært begrenset» (Simonsen, 2010; 44). I tiden etter evalueringen har det vært fokus på hvordan man skal løfte feltet, og det har vært dialoger og innstillinger mellom kulturdepartementet og organisasjonene tilknyttet korfeltet om hvordan man skal utvikle feltet som helhet samtidig som man ivaretar behovet til de enkelte delene. Det siste tilskuddet var regjeringens strategi for korfeltet «Flerstemt» (Kulturdepartementet, 2016) som ble lagt frem høsten 2016. I opptakten til denne strategien har også bevilgningene økt, særlig bevilgninger til kor som er klart over amatørnivå, og det har kommet tydelige signaler, og medfølgende større bevilgninger, på at man fra sentralt hold satser på å få utviklet korkompetansen til å være på linje med orkesterkompetansen i de større byene utenfor Oslo.

14 Trondheim Vocalis

2.1.2. Debatt i media

Parallelt med de offentlige prosessene har enheter og personer med tilknytning og interesse for saken debattert i ulike medier. For å belyse oppgavens tema har jeg tatt med ulike synspunkter fra ulike vinkler. For enkelhets skyld er disse hentet fra nett-kilder, og dermed begrenser dette seg til å omfatte den tidsepoken det ble vanlig med nettbaserte magasiner og tidsskrifter. Selv om det ikke gir en oversikt tilbake til 90-tallet, gir det allikevel innblikk i en debatt med mange deltakere, meninger og oppfatninger av hva som bør være viktig. Både enkeltpersoner og organisasjoner har drevet debatten videre, og det kan ofte virke som det er like mange meninger som det er personer som er engasjert i saken. Å gi en fullstendig oversikt vil være en oppgave i seg selv, så i det følgende er noen eksempler på ulike standpunkt.

I 2004 hadde kordirigent Torbjørn Dyrud og komponist Lasse Thoresen en lengre meningsutveksling, som sier noe om hva de begge ønsker seg av kor på høyeste nivå og hvordan man eventuelt kan komme dit. *Ballade* publiserte et essay Dyrud hadde skrevet for tidsskriftet *Parergon* (norsk samtids-musikktidsskrift, nedlagt 2010) (Dyrud, 2004). Her kommenterte Dyrud hvordan han ser det profesjonelle norske korlandskapet fra sitt ståsted. Han skrev artikkelen som en del av sitt avsluttende arbeid på diplomstudiet i kordirigering ved Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, og han kommer mot slutten inn på forskjellen på Norge og Sverige når det gjelder muligheten for å få fremført nykomponert musikk som går ut over grensene av hva man kan forvente av et ensemble som arbeider innenfor amatørkorenes begrensninger. Hans hovedanliggende er spørsmålet om kormediet egner seg for avantgardistisk utvikling av stemmen som instrument, og hvorvidt hans samtidige komponister våger å skrive slik type musikk for kor, siden han oppfatter at nyskreven kormusikk ofte har tradisjonell harmonikk og uttrykk. Hans oppfatning var at det var lettere å skrive nytenkende musikk for kor i Sverige fordi de har «en femti år lang tradisjon for profesjonelle kor», mens man tilsvarende i Norge har hatt kor i hovedsak innenfor amatørernes rammer (NRKs radiokor la ned i 1972) (Simonsen, 2010; 45)

Som et tilsvarende til essayet, hvor han selv er blitt trukket frem som eksempel, svarer Lasse Thoresen blant annet:

Men hvor lett er det å overføre avantgardens vokalteknikker til en samling amatører eller halvamatører, som er det vi har å arbeide med i Norge? For øvrig synes jeg at den folkelige korbevegelsen både har sin store berettigelse og sin sjarm: Folk gjør det de trives med å gjøre, en amatør er en 'lieb-haber', en som 'elsker' noe. Og amatører trives med treklanger og annen vellyd. [...] Avant-garden og den folkelige korbevegelsen trives imidlertid ikke godt sammen. Avant-garden forutsetter et profesjonelt instrument, og et stort potensielt publikumstilfang for å samle nok spesialinteresserte lyttere for en konsert. (Thoresen, 2004)

Dyrud svarte på kritikken og spørsmålene som ble reist etter essayet i et senere debattinnlegg, der han også presiserer hva han mener med et profesjonelt kor, og hvorfor den kulturen for profesjonalisering vi ser i Norge skiller seg fra det han oppfatter i Sverige:

Et profesjonelt kor i Norge handler om 32 stoler med 32 notestativer foran, permanent plassert i et arbeidsstudio innredet for korsang. Det handler om en inspisient som er på plass en halvtime før prøve for å legge ut noter, om sangere som er der et kvarter før, klare til å starte på slaget. Om skolerte sangere som synger feil to, men ikke tre ganger. Det handler om prøver på dagtid, i vanlig arbeidstid, om konsert hver tredje og fjerde uke, om å yte KORK eller Oslo Filharmoniske orkester rettferdighet når det er behov for det. Det handler om å gi alle sangere, lieb-habere som yrkesutøvende en referanse for hva det egentlig vil si å kunne synge fra bladet, om å stimulere til en kultur hvor Norges skap-tenorer kan få synge ut så vi endelig kan få oppleve hvordan en a skal synges i fortissimo. Det handler om at utdannede sangere og sangstudenter skal få muligheten til å forstå at ensemblesang er en fullverdig musiseringsform, god som noen. Det handler om at også sopranner skal lære seg å lese noter. Og ikke minst handler det om at de som utdanner seg til dirigenter i dette landet skal få mulighet til å lære hva ledelse på dette nivået innebærer. (Dyrud, 2004)

Han poengterer også at hans sammenstilling av profesjonalitets-, og kvalitets-nivået i de to landene var for å få frem et poeng om at nivået, og antallet kor på høyt nivå, er større i Sverige, som har hatt et kontinuerlig, institusjonelt kor siden 1950-tallet. Denne diskusjonen av hva et profesjonelt kor skal være, og hva det vil si i norsk sammenheng, går igjen blant flere debattanter og over flere år. Det har også blitt diskutert om man skal ha ett eller flere kor, lokalisering av det (eller dem), organisasjonsmodeller, finansieringsmodeller, og hvem som har ansvar for å legge den beste planen på bordet. Da debatten for alvor blusset opp igjen i 2010 var det igjen het debatt om hvordan et profesjonelt kor best skulle organiseres, og ikke minst hvor mye midler som trengtes. Simonsens evaluering var nå ett år gammel, og Kulturrådet hadde levert en innstilling der de gikk inn for å bygge opp mindre kor tilknyttet institusjoner i de større byene, samt et større kor tilknyttet en institusjon i Oslo¹⁵. Innstillingen ble ikke tatt til etterfølgelse i det kommende budsjettet. Musikernes fellesorganisasjon (MFO) var tydelig ute med kritikk av innstillingen, og mente det ikke ville føre til at man fikk et «flaggskip» i kor-Norge og kalte en slik desentralisert modell for «et hjul uten nav» (Norbakken & Rullestad, 2010). I pressemeldingen skisserer de opp det de mener er en ønskelig løsning, med ett kor i Oslo med 24 sangere i 20 årsverk, og 16 av sangerne i hele årsverk. Kostnadsrammen anslår de til å være 20 millioner til drift av ensemblet. De sier avslutningsvis:

15 Selve innstillingen finnes ikke tilgjengelig på kulturrådet sine nettsider, men er hyppig referert til i debatten som fulgte, blant annet i et brev fra MFO 14.06.2010 som tilsvaret til innstillingen (MFO, 2017).

Vi ber om at de ansvarlige i Kulturrådet finner frem tidligere rapporter og evalueringer som de selv har bestilt. Her ligger det forslag som sammenfaller med vårt og som ivaretar alle behovene for et profesjonelt kor med nasjonal forankring og internasjonalt snitt å videreføre og øke ensemblestøtten til noen utvalgte gode ensembler, og etablere flere profesjonelle vokalensembler/kor i tilknytning til symfoniorkestrene. Men da er også den samlede kostnaden trolig ca. 60 mill. kroner, dvs. 3 – 4 ganger så mye som Kulturrådet selv antyder. (Norbakken & Rullestad, 2010)

Leder i Det Norske Kammerorkester (og daværende festivalsjef i Risør Kammermusikkfest), Per Erik Kise Larsen, skrev en kronikk i *Ballade* der han etterlyste mer engasjement fra kormiljøet. En slik desentralisert modell som Kulturrådet dette året foreslo, ville etter hans mening gi korbevegelsen det den var ute etter. Han konkluderer imidlertid med at amatører helst vil synge selv, og at man er redd for å bli tilsidesatt av profesjonelle – og at det derfor ikke er et jublende engasjement. Også fra orkestrene er det mistenkelig stille, påpeker han, og fortsetter:

Men det er kun én fordel med amatørskapet som haleheng til det profesjonelle orkester og det er den lave kostnaden. Dessverre klager ikke publikum av mangel på referanser på hvordan dette egentlig kan låte. (Larsen, 2010)

Dirigent og professor i direksjon ved NMH, Tone Bianca Dahl, imøtegår denne påstanden fra Larsen om feltets uttalellesvegring i et innlegg i samme nettavis, *Ballade*, på tampen av 2010. Hun påpeker at miljøet rundt proffkorsaken er forholdsvis liten, og at man kanskje tenker seg to ganger om før man uttaler seg i frykt for å bli misforstått. Hennes oppsummering av debatten så langt er imidlertid at «Alle ønsker vi det samme: ett eller flere rågode kor/ensembler. Noen synes i tillegg det er viktig at sangere og dirigenter tilbys utviklingsmuligheter og arbeidsplasser» (Dahl, 2010). I tillegg poengterer hun at man ved å gi penger til allerede eksisterende kor¹⁶ ikke utvider arbeidsmulighetene til verken sangere eller kordirigenter, som hun også så som en reell utfordring ettersom NMH opprettet kordireksjonsstudium på bachelornivå fra høsten 2011.

I både Dyrud og Thoresens utsagn ligger det et ønske om at den klassiske vokalensemblemusikken kan kunne utvikles og fremføres også i Norge, og at man til dette trenger ensembler som innehar kompetanse, men som også har rammebetingelser for drift som gjør kunstnerisk utvikling på høyeste nivå mulig. Thoresen ønsker seg ensembler som er i stand til å fremføre avantgardistisk musikk, men påpeker at det ikke er mulig med «amatører og halv-amatører». Larsen påpeker at så lenge ikke publikum forventer noe annet enn amatører, har heller ikke orkestre eller institusjoner insentiver til å benytte profesjonelle – det er tross alt billigere med amatører som synger på dugnad. Dahl ønsker seg et korfelt som gjør arbeidsmarkedet for sangere og kordirigenter mer stabilt og forutsigbart.

16 I desember 2010 ble det klart at 4 millioner ble delt på Solistkoret, Nordic Voices, Trondheim Voices, Kor Vest og Vokal Nord i en ekstrapott i tillegg til ensemblestøtteutdelingen (Eik, 2010).

2.2 Tidligere forskning på området og annen dokumentasjon

I sin oppsummering av den norske forskningen på korsang (frem til 2009) skriver Anne Haugland Balsnes at brorparten litteraturen på kor i Norge, kan komme under merkelappen læringsmateriale eller inspirasjonsmaterieell, og har hovedsak fokus på kormetodikk som intonasjon, oppvarming og direksjonsteknikker (Johansson & Geisler, 2010; 16). Hun sier videre at forskning på feltet er det lite av, selv om det etter hvert har kommet en del masteroppgaver som tar for seg temaer som sosialt, helsemessig og personlig utbytte av å synge i kor, stort sett med amatørkor og «sangglede» som tema. Siden forskning på profesjonelle kor utenfor operascenen er vanskelig å finne, vil jeg i det følgende presentere annen forskning og dokumentasjon som belyser temaet.

2.2.1. Ensemblesang

Havrøys (2015) doktorgradsavhandling tar for seg praksiser i vokalensembler, både sangfaglig og de sosiale og organisatoriske praksisene som gjør at et ensemble fungerer. Han har sett på hvordan praksisen i vokalensembler – med én sanger per stemme – skiller seg fra andre praksiser innenfor den klassiske tradisjonen, slik som henholdsvis solosang og korsang med flere sangere per stemme, og oftest med dirigent. Dette har han gjort med utgangspunkt i observasjoner og intervjuer med Neue Vocalsolisten Stuttgart. Han sier i innledningen av avhandlingen at han under sin egen utdanning som sanger ble oppmerksom på at ensembleerfaringen hans kom i andre rekke i forhold til fokuset på soloprestasjoner, men at han merket at han som solist dro nytte av erfaringene sine fra vokalensembler og kor (Havrøy, 2015; 1). I sin sammenfatning av forskning og litteratur påpeker han at selv om det finnes forskning både på hvordan solister bruker stemmen og hvordan korister bruker stemmen, så har han ikke funnet litteratur der man ser på dualiteten og balansegangen for sangere som velger å gjøre begge deler (Havrøy, 2015; 13). Han nevner også at hovedfokus innen litteratur om vokalteknikk er på den solistiske stemmen, og poengterer annenrangsoppfatningen med et sitat fra Victor Fuch sin *The Art of Singing and Voice Technique*: «An unsuccessful soloist may decide to become a chorister.» (ibid.). Han konkluderer blant annet med at hierarkistrukturen for sangere oppmuntrer til at det satses på en operasolistisk karriere – til tross for at en operasolist vil ha stor konkurranse om de få stillingene som finnes – og at denne strukturen samtidig styrer sangere vekk fra en ensemblerettet karriere som har større arbeidsmuligheter, men altså liten status.

I sin sammenfatning av korforskning, refererer Balsnes til en av sine (muntlige) kilder som sier at «90% av all korforskning er amerikansk, og av denne igjen er 90% forskning på collegekor» (Balsnes, 2011; 26)¹⁷.

Blant disse utgivelsene finnes *The solo singer in the choral setting: a handbook for achieving*

17 Balsnes' avhandling er nærmere presentert i kapittel 2.2.4

vocal health av Margaret Olson (2010). Olson tar for seg hvilke utfordringer en sangstudent under høyere utdanning vil møte på ved å synge i kor samtidig som man har fokus på å utvikle en solistisk stemme. Selv om amerikanske forhold for både sangere og sangutdanning er nokså ulik de norske, trekker hun likevel frem momenter som kan være nyttige. Hennes utgangspunkt er sangstudenter i collegesystemet som (ofte) må synge i kor som en del av graden, og problemstillinger som kan oppstå i kryssningen mellom stemmeutvikling, solistfokus og korsang. Olsons utgangspunkt er et rent praktisk dilemma: hun fant ikke vitenskapelig fundert teori som kunne hjelpe da hun selv studerte. Det som eksisterte var meningsytringer og praktiske, erfaringsbaserte råd fra ulike utøvere innenfor feltet. Hun påpeker at det er lite forskning på hvordan stemmen brukes i en gruppe, i motsetning til solistisk, men at det har blitt gjort enkelte studier som har målt varianser, blant annet i pitch, intonasjon og intensitet, men med tvetydige resultat (Olson, 2010; 6).

Hun påpeker at det er få sangere som arbeider utelukkende som solister. De fleste vil på et eller annet tidspunkt befinne seg i en ensemblesituasjon, og det er derfor viktig at man øver seg på å bruke stemmen – instrumentet – hensiktsmessig i slike situasjoner. Boken tar for seg noe relevant tidligere forskning, den inneholder intervjuer og utsagn fra korledere hun har intervjuet, og har ellers en praktisk tilnærming til problemløsning for balansegangen stemmeutvikling/korsang myntet på sanglærere og studenter. Et begrep som ofte blir nevnt i forbindelse med kor er klang, og i Norge snakker man ofte om en felles «nordisk klang». Hedell (2017) diskuterer dette fenomenet i en artikkel der hun tar for seg utviklingen av fenomenet, med utgangspunkt i svensk korforskning og historie. Zadiq oppsummerer det typiske med den «svenske» eller «nordiske» klangen med følgende parametere: nøyaktig intonasjon, forkjærlighet for svake nyanser, sparsommelig anvendt vibrato, homogen korklang (den enkelte sanger som tilpasser seg de andre stemmene), artikulasjonspresisjon og presisjon i utførelse (særlig mtp. rytmikk) (2017; 21).

2.2.2. Stemmeforskning

I sin doktorgradsavhandling har Schei (2007) intervjuet tre sangere innenfor stilartene jazz, pop og klassisk, og sett på hvordan deres (vokale) identitet blir formet i møtet med egne og andres forventninger til hva en sanger skal være. Hun attribuerer dette til det hun kaller selv-teknologier, hvor sangeren tilpasser seg de normer han oppfatter ligger i for eksempel samfunnet, miljøet, eller profesjonen. Dette viser hun ut fra et diskursperspektiv, hvor det er ulike diskurser som er gjeldende og normformende og hvordan individet (sangeren) bruker strategier eller selv-teknologier, for å tilpasse seg diskursene. Normene kan oppfattes som krav for hva som er riktig, og som individet må oppfylle for å være respektert innenfor sin sjanger.

Hun peker også på institusjonenes rolle i konstruksjonen av identitet, og trekker særlig frem

musikkutdanningsinstitusjonene som bærere av tydelige forventninger. Mellom annet finner hun at «de klassiske, flerehundreårige sangidealene for klassisk sang fortsatt er normgivende» (Schei, 2007; 191): informantene tegner et tydelig hierarkibilde der klassisk sang troner på toppen, over jazz, som igjen er over pop. Men også innenfor den klassiske sangdiskursen er det et tydelig hierarki, med operasolisten på toppen. Disse diskursene, eller regulatorene, henger sammen med individets skamfølelse som viser seg i møtet med *den andre*; det være seg personer, samarbeidspartnere, bedømmelseskomité eller institusjoner – det hun sier er hele det kulturelle feltet. De ytre forventningene og normforståelsene blir gjennom eksponering internert og forsøkt ivaretatt og opprettholdt av subjektet. De ytre forventningene blir altså til subjektets egne. Den ene informanten til Schei er klassisk, utøvende sanger, og refleksjonene og konklusjonene rundt hans uttalelser har jeg funnet særlig nyttige i denne sammenheng. Schei trekker fram uttalelser fra klassisk-informanten som sier at utdannelsessystemet og arbeidsmarkedet ikke oppleves som at de henger sammen, og at konservatorieutdanningene er med på å opprettholde kunstnerdrømmen (ibid. 81).

Potter (1998) ser på mulige årsaker til at sangere velger å synge som de gjør, og hvorfor den klassiske tradisjonen har hegemoni. Han tar for seg den vestlige sangtradisjonen, og tegner et bilde av hvordan sangfaget har utviklet seg ved å peke på perioder han ser på som veiskiller eller utviklingspunkt. Hans utgangspunkt er at sang har oppstått som en hensiktsmessig måte å formidle tekst på, og videre utvikling av faget gir nye formidlingsmåter og uttrykk alt etter hvilken sammenheng eller hvordan samfunnet er på det gitte tidspunkt. Det vies et kapittel til hvordan «den moderne stemmen» oppstod: samtidig med at konsertsalene ble større, og instrumentene laget mer lyd, utviklet det seg også en sangteknikk som var i stand til å bære over instrumentene og fylle rommet – en teknikk som gjør at stemmen resonerer i et spesifikt frekvensrom, kalt sangerformanten. Denne «forsterkede» måten å synge på, som skiller seg markant fra vanlig talestemme, er mulig ved at man senker strupehodet for å få større klangrom. Dette sammen med bevisst bruk av pust og lufttrykk mot stemmebåndene, utgjør grunnstammen i det vi i dag ser på som den klassiske sangteknikken. Selv om det har fordeler i form av bæreevne, legger det begrensninger på hvor tydelig man kan artikulere ord (Potter, 1998; 192). Større resonansrom legger også til rette for større vibrato. Han peker også på at utbredelsen av lydopptak har gjort oppfattelsen av klassisk sang er blitt mer standardisert (ibid. 197), og pedagogikken rundt sangteknikken er etter hvert både vitenskapelig og historisk fundamentert. I sum er dette med på å forsterke den klassiske sangstilen sin autorative posisjon i feltet.

2.2.3. Instrumentalundervisning

Nerland forsket i sin avhandling på den kulturelle praksisen rundt instrumentalundervisning innen høyere utdanning (Nerland, 2004). Hun så på tre instrumentallærere ved Norges Musikkhøyskole, som alle tilhørte den klassiske tradisjonen. Det påpekes at selv om en musikkutdanning på mange

måter er en profesjonsutdanning, står den likevel i særstilling siden de fleste av studentene allerede har et høyt ferdighetsnivå når de starter. Hun setter undervisningen i en mester-lærling-kontekst når hun beskriver relasjonene mellom lærer og elev. De som underviser har ofte fått sin stilling på bakgrunn av sin status og erfaring i sitt felt, og videreformidler sin kunnskap og forståelse av yrket til sin student. I studien kommer hun mellom annet inn på studentens posisjonering, både i forhold til mesteren, men også i forhold til de krav og forventninger som ligger i institusjonen. Dette dreier seg om oppfatninger av hva som er «riktig» og «godtatt» oppførsel, og hvordan studenten innordner seg og tar til seg de uskrevne reglene som ligger i feltet man studerer. Nerland tar også for seg hvordan hovedinstrumentundervisningen er organisert. På studiens tidspunkt fulgte man studieplanen fra 1995/1998. Der var det tildelt 75 minutter/uke til tid med hovedinstrumentlærer, mens studiepoengproduksjonen var 171/240. Dette betyr at omtrent 70% av tiden er avsatt til hovedinstrumentutøvelse. Av disse 70% er det omtrent 30% som er avsatt til kammermusikk og orkesterspill. Hun påpeker at denne fordelingen også viser seg i den fysiske utformingen av institusjonen: hun teller 70 små rom avsatt til egenøving, mens svært få rom som er egnet til ensemblespill eller større grupper (Nerland, 2004; 65–66). Selv om hun ikke har sangundervisning i utvalget sitt, er det trolig at mye vil være likt på tvers av instrument og følgelig også vil gjøre seg gjeldende i sangfaget. Hun påpeker også at det er lite forskning på høyere musikkutdanning i Norge og Europa for øvrig; det meste av slik forskning er gjort i USA på amerikanske forhold (Nerland, 2004; 33).

NMH publiserte en studie om gruppeundervisning i hovedinstrumentopplæringen (Hanken et al., 2016). Studien undersøkte om mester-svenn-undervisningen er den best egnede til å formidle kunnskap, og i hvilken grad slik undervisning er hensiktsmessig. Tre av rapportene i studien kom fra sangfaget: én om improvisasjonsundervisning i gruppe for klassiske sangere, én om klasseundervisning¹⁸ av sangteknikk, og én som undersøker en metode for likemann-tilbakemelding på sangstudenter ved musikkpedagogikkstudiet. Selv om det er nye tanker om, og nye måter å organisere undervisningen på, er det likevel fokus på den enkeltes instrument og utvikling. Det som derimot fremheves er at ved å arbeide i grupper og gi tilbakemelding på hverandres prestasjoner, så blir studentene mer trent til å lytte, og til å utvikle et tydelig språk når de skal utrykke seg om faglige aspekter.

2.2.4. Positive effekter av å synge med andre

En god del av korforskningen går på korsangs innvirkning på enkeltmennesket, og kan sies å befinne seg i krysningspunktet mellom musikk og positiv psykologi (Balsnes, 2009; 32).

Balsnes (2009) avhandling undersøkte på praksisfellesskapet i et amatørkor. Hun så på hvordan koret fungerer som skapende for enkeltmenneskets identitet, og felleskapsforståelsen og

18 Sangstudenter av samme lærer, studieretning klassisk sang

samholdet et medlemskap i koret gir. Hennes fokus er primært de sosiale gevinstene av korsang, og hva som virker inn, både positivt og negativt, på disse. Hennes fokus ligger på amatørkoret, men hun snakker også om skjæringer mellom amatørkor og det profesjonelle musikkliv. For denne oppgaven er det et nyttig perspektiv siden mye av korsangen i Norge gjøres av amatører, også inn i det profesjonelle musikklivet. Der profesjonelle musikere har det som sitt hovedvirke, har amatørerne det som en del av sin fritid. Resten av tiden er de i arbeid, har sosiale forpliktelser som familie og venner, eller har andre fritidssysler. I møtet med de profesjonelle forventes det at amatørerne presterer på et tilfredsstillende nivå, og dette kan by på utfordringer i en gruppe som legger ned arbeidsinnsatsen på dugnad.

2.2.5. Historiske kilder

Historiske oversikter er noe av den lettest tilgjengelige kor-litteraturen som finnes (Balsnes, 2009; 27). Jeg vil gi et lite utdrag fra de jeg har kommet over som har vært med å skape et bakgrunnsbilde for korfeltet som det fremstår i dag. Disse kildene gir et bilde av hvordan kor oppfattes i Norge, hva man er vant til å se på som korsang, men også i hvor stor grad korsang har vært en del av samfunnsstrukturen. Siden man historisk sett ikke har hatt profesjonelle kor (annet enn Operakoret) er det historien om amatørkorbevegelsen som blir fortalt i de aller fleste tilfeller.

Norges Opera- og Balletthistorie utgitt i 2010 forteller historien om hvordan Norge til slutt fikk en nasjonalopera i 1957, etter en lang vei fra Kong Fredriks operaselskap i 1749 (Skari et al., 2010). Boken vier omtrent fire sider til operakorets historie; et kor som ved oppstarten ble realisert av at Kirsten Flagstad (operaens første sjef) betalte av egen lomme korsangernes hyre.

Hillgaar skrev sin hovedfagsoppgave i 1997, hvor hun ser på Det Norske Solistkors historiske utvikling og bakgrunn. Hun har brukt korets eget arkiv (styreprotokoller og lignende), avisartikler og kritikker, og intervjuer med sentrale kormedlemmer. Hun tar mellom annet frem kvalitetsdiskusjoner som har vært i koret, både under Knut Nystedts ledelse og gjennom Grete Pedersens overtakelse. Oppgaven gir også linjene i korets arbeid for å kunne lønne sangerne sine, og være et profesjonelt kor.

Sangerliv – et verk om korsang, utgitt i 1958/59 (Gaukstad, Huldt-Nystrøm & Nordsjø, 1958), er en to-binds utgivelse om korhistorie i norsk sammenheng og et øyeblikksbilde av kor-Norge mot slutten av 50-tallet. Bind I tar for seg korets historiske utvikling, fra de tidligste kildene, og frem til den korvirkeligheten man hadde midt i forrige hundreår. Den tar også for seg historien til de tre største sangerforbundene, Norges Arbeidersangforbund, Norges Landssangerforbund og Norges Sangerlag¹⁹. Del tre i første bind ser ut til å rette seg mot korledere, og tar for seg

19 De to sistnevnte fusjonerte i 1985 og ble Norges Korforbund (Norges Korforbund, 2017b)

blant annet sangteknikk, stemmebruk og direksjon. Bindet inneholder også en bibliografi over hvilke komposisjoner som er tilgjengelig for kor. Bind II starter med en oversikt over norske korkomponister og korledere etter hundreårsskiftet, og gir råd om hvordan velge hensiktsmessig repertoar til «den folkelige korbevegelsen». Del to er en sammenfatning av korene i Norge og hvilket korforbund (og distriktsavdeling) de tilhører. De aller fleste korene rundt om i landet har sendt redaksjonen bilder og opplysninger om dirigent, formann, og meritter²⁰.

Sangen har Lysning (Kydland, 1995) tar for seg studentersangens utvikling i Norge på 1800-tallet. Den starter med kvartettsangtradisjonen som var gjeldende tidlig i århundret, gjennom opprettelsen av Den Norske Studentersangforening (DNS) i 1845, og til slutten av den mannlige studenterkorsangens storhetstid etter unionsoppløsningen. På 1900-tallet kom både de blandede og de kvinnelige korene mer til, og man fikk et skifte til det Kydland beskriver som en profesjonalisering: mange ble mer opptatt av produktet enn av de sosiale aspektene som hadde vært gjeldende under 1800-tallet.

Korsang gjennom tider (Hagen & Norges, 2002) tar for seg Norges Sangerlags historie fra 1929 frem til det ble Norges Korforbund ved sammenslåingen med Norges Landssangerforbund. Også her fortelles det kort om den folkelige korsangens utspring i Mellom-Europa, før det fokuseres på Sangerlagets utvikling og utbredning.

2.2.6. Annen dokumentasjon

I tillegg til intervjuer har jeg også sett på den historiske utviklingen og den offentlige diskusjonen rundt profesjonalisering som har foregått. Særlig rapportene *Musikkliv og musikkpolitikk* (Langdalen, 2002), *Profesjonalisering av kor* (Simonsen, 2010) og Solbergregjeringens strategi *Fleirstemt* (Kulturdepartementet, 2016) har gitt oversikt og innblikk i hvordan denne har endret seg over relativt kort tid. Disse rapportene har jeg beskrevet mer utfyllende i kapittel 2.1.1. Artikler, kronikker og andre meningsytringer i ulike medier, fagtidsskrift, etc., danner også bakteppe for feltet.

Jeg har også uformelt snakket med representanter, både faglig og administrativt, fra min egen utdanningsinstitusjon, Institutt for musikk ved NTNU, for å få et bedre innblikk i hvordan fagplanene blir lagt opp og hvilke elementer som hører inn under et fag som er normert til 7,5 studiepoeng. Det er selvsagt ingen garanti for at det gjøres likt på alle de syv konservatoriene, men å analysere alle fag ved alle institusjonene ligger utenfor denne oppgavens omfang. Jeg har derfor sett gjennom fagplanene for relevante fag som ligger på lærestedenes nettsider for å danne meg et overblikk (jf. Kapittel 1.3.1).

20 Jeg fant blant andre både min farmor og grandtante på ett av dem.

2.3 Avgrensing

Jeg har forsøkt å samle informasjon om i hvor stor grad de profesjonelle korene i Norge har tilgang på arbeidskraft med tilfredsstillende kompetanse.

Som min ene informant utbrøt: «Det finnes kor, og det finnes kor. Hvilke kor snakker vi egentlig om?». Jeg har valgt å avgrense mine undersøkelser til kor innenfor den klassiske tradisjonen som i hovedsak er tilknyttet faste musikkinstitusjoner eller på annen måte har et fast preg, siden det er dette feltet de økonomiske bevilgningene fra politisk hold har fått tydeligst økning. Særlig fokusområde har vært på kor som er institusjonalisert, altså kor som ansetter sangerne sine i faste stillinger. Disse er det bare tre av i Norge: Operakoret (Den Norske Opera og Ballett, 2017), Edvard Grieg Kor (”Edvard Grieg Kor,” 2017), Trondheim Vokalensemble (”Trondheim Vokalsensemble,” 2017)..

Det er flere kor og vokalensembler i Norge som betaler sine sangere, og som eksempler kan nevnes Christiania Mannskor, Nordic Voices, Det Norske Solistkor, Trondheim Voices, og VocalArt. Disse korene betaler sangere for de prosjektene som de gjør, men grunnet oppgavens omfang har fokuset i hovedsak gått til korene som ansetter sangerne sine på fast basis. Unntaket er Det Norske Solistkor, siden dette koret har hatt, og fortsatt har, en prominent rolle i kor-Norge.

Kor innenfor operatradisjonen har heller ikke hatt fokus innenfor rammene av denne oppgaven. Det er ikke denne typen kor debatten har handlet om de siste årene. Kor innenfor operatradisjonen, både Den Norske Operas kor og de korene som er tilknyttet regionsoperaene, utgjør arbeidsplasser for mange sangere, enten i fast stilling eller på prosjektbasis. Det er imidlertid ikke kor innenfor operatradisjonen som er etterspurt av «korfeltet»²¹, og det havner derfor også på utsiden av oppgavens tema.

De siste årene har det blitt snakket mye om såkalte «semi-profesjonelle kor», eller «særdeles gode amatørkor». Disse leverer prosjekter av tilnærmet profesjonell kvalitet, men utbetaler ikke lønn til sangerne. Disse korene faller utenfor denne oppgaven, siden mitt kriterium for profesjonalitet i denne sammenhengen er tilknyttet grad av utdanning og ansettelsesforhold.

Det er, og har vært, mange gode kor i Norge, og jeg har hverken oversikt over alle eller anledning til å nevne dem alle i denne oppgaven. Jeg har derfor konsentrert meg om de korene som er i landskapet per i dag, som passer inn i de overnevnte kriteriene, eller som har (på bakgrunn av det materialet jeg har funnet) hatt innvirkning på status quo.

21 Se kapittel 3.4

2.4 Begrepsavklaring

Korfeltet er i denne sammenhengen å forstå som «alle kor i Norge», men det blir i hovedsak benyttet når ressurser eller penger skal tildeles. Man ser gjerne alle kor som en heterogen masse.

Med proffkor-feltet mener jeg hele det profesjonelle kormiljøet, både sangere, organisasjonene og de tilhørende politiske prosessene som virker inn. Det gjelder altså ikke bare de enkelte kor som sådan, men korene samlet og deres virkeforhold.

Når jeg snakker om profesjonelle kor i denne sammenhengen, så mener jeg kor som lønner sangerne som musikere. Profesjonalitet kan, som undersøkt av blant annet Langdalen (2008; 43), ha flere innfallsvinkler, mens det her er snakk om å ha koret som arbeidsplass. I arbeidet med denne oppgaven har jeg sett på profesjonalitet i lys av ansettelsesforhold – lønner ensemblet sangerne, og er de ansatt fast eller på prosjektbasis.

Med sangere i denne oppgaven menes sangere som har utdanning på høyere nivå, synger innenfor den klassiske tradisjonen og som har sang som sin hovedinntektskilde. Det fører for eksempel til at jeg har utelukket sangerne i Trondheim Voices, som selv om de har høyere sangutdanning og er solister som synger sammen i et ensemble, har bakgrunn fra jazztradisjonen og derfor faller utenfor denne oppgavens fokus. Det kunne i og for seg vært interessant å se på hvilke likheter og forskjeller som eventuelt finnes under utdanningsløpet i de to tradisjonene, men dette ville også vært for stort.

Siden hensikten har vært å se på i hvilken grad sangere tilegner seg spesifikk ensemblekunnskap gjennom utdannelsen, har jeg primært sett på settinger der flere sangere synger sammen. Jeg har derfor ikke vurdert det som hensiktsmessig å skille «ensemble» eller «kor», siden ferdighetene i stor grad vil overlappe. Det er imidlertid ikke dermed sagt at ferdighetene som trengs for å synge i kor - definert som et ensemble som har 3 sangere eller flere på hver stemme, siden det her akustisk skjer en utjevning av intonasjon, ansats og synkronitet (Ternström i Johansson & Geisler, 2010; 43) – er identiske med ferdighetene som trengs om man synger i et ensemble med n sanger per stemme. For en mer utfyllende beskrivelse av ferdigheter for sangere i «one-voice-per-part»-vokalensembler henvises til Frank Havrøys avhandling *Alone Together* (2015).

3 Metode

I denne delen presenteres metodene som ble benyttet for å generere og analysere dataene i prosjektet

3.4.1. Kvalitativ metode

Gjennomkvalitative forskningsmetoder forsøker man å forstå perspektivet til forskningsdeltakerne, og hvordan de forstår virkeligheten rundt seg (Postholm, 2005). Kvalitative undersøkelser kjennetegnes ved at de går i dybden når de undersøker et problem eller et tema, ifølge Pål Repstad (2007: 17). Han sier det handler om å få frem deltagerens perspektiver og synspunkter (*the actor's point of view*) på temaet man forsker på (Repstad, 2007; 19). Postholm siterer videre at «kunnskap og forståelse blir skapt i sosial interaksjon», (2005; 23). Dette er beskrivende for intervju situasjonene som genererte data til dette prosjektet.

3.4.1.1. Kvalitativt forskningsintervju

Postholm skisserer to hovedretninger når det gjelder å utføre kvalitative intervjuer; strukturerte og ustrukturerte (2005; 69 og 73). Et strukturert intervju vil ha faste spørsmål som stilles informantene i en bestemt rekkefølge, mens det ustrukturerte (eller *den åpne samtalen* som hun sier) ikke har slik fast struktur men følger informantens tankerekker og bærer preg av å være en samtale mer enn et intervju. Hun sier at den siste varianten ofte kan forekomme for eksempel i feltstudier da det er informanten som tar initiativet til å fortelle om et fenomen eller en opplevelse. Ifølge Aksel Tjora er *semistrukturerte intervjuer*, eller *dybdeintervjuer*, en mye benyttet form for datagenerering innen kvalitativ forskning (Tjora, 2012; 104). Dette er, som navnet tilsier, en mellomting mellom det strukturerte og det ustrukturerte intervjuet, og forholder seg ofte fleksibelt til en intervjuguide. Repstad (2007; 78) sier at ved å ikke forholde seg slavisk til en intervjuguide står forskeren friere til å tilpasse samtalen tempo og flyt etter informanten, og kunne følge opp utsagn og tema som han slett ikke har skissert på forhånd. Slik kan man få frem informantens hele oppfatning av temaet som studeres.

I fremgangsmåten Tjora skisserer for dybdeintervju starter man med lette spørsmål, gjerne om nåværende livssituasjon (tilknyttet intervjuets emne) – derav blir det også kalt *livsverdensintervjuet* –, eller objektets tilknytning til emnet, med det målet at intervjuobjektet skal bli avslappet i situasjonen før man beveger seg videre inn på tyngre tema og problemstillinger. Jeg opplevde imidlertid at denne fremgangsmåten ikke var særlig effektiv. Alle mine intervjuobjekter var på forhånd innforstått med temaet for oppgaven, og var også spesifikt kontaktet for å gi et innblikk i feltet 'fra innsiden'. Selv om jeg ikke hadde fortalt dem spesifikt hva jeg ønsket å få svar på er debatten om profesjonalisering et tema som de fleste av informantene har fulgt nøye med på, og har meninger om. I de to første intervjuene ble metodene for livsverdensintervju benyttet, med

det resultat at intervjuobjektene tilsynelatende ble nokså forvirret. De var forberedt på å snakke om et tema som var viktig for dem, og som de brenner for, og det ble en tydelig diskrepans da jeg startet med oppvarmende «small-talk» om hvor de var utdannet etc.. Dette er i seg selv verken unyttig eller uvesentlig informasjon, men det ble et forventningsbrudd, og det ble heller ikke tydelig hva min intensjon med intervjuet egentlig var. Jeg måtte derfor lete videre etter en bedre egnet metode for gjennomføringen av prosjektet.

3.4.1.2. *Ekspertintervju*

I de resterende intervjuene benyttet jeg en metode som kalles ekspertintervju. Med termen *ekspertintervju* kan det være fristende å tenke at det dreier seg om en spesifikk måte å utføre et kvalitativt intervju på, hvis informanten er å anse som ekspert innenfor feltet. Meuser og Nagel understreker at det i stedet for å være en oppskrift heller er en innstilling (Meuser & Nagel, 2009). De anbefaler et åpent, tematisk sentrert intervju for å samle inn data fra slike informanter, siden de ofte vil være villige til å snakke om sine synspunkter (ibid. 31). Der livsverdensintervjuet fokuserer på hverdagsmenneskets opplevelse av et tema eller fenomen, søker ekspertintervjuet å få informantens samlede erfaring og kunnskap om feltet. Informantene er gjerne eksperter innenfor feltet i form av erfaring eller kunnskapsdannelse, og kan fungere som fokuspunkt for en videre gruppe (ibid. 24). Lik bakgrunn innenfor feltet vil også være en fordel, siden informanten da vil kunne snakke friere, og jo tryggere intervjueren er på kunnskap om feltet jo mer vil informanten som regel oppgi av relevant informasjon (Trinczek (1995; 65) i Meuser & Nagel, 2009; 32). Meuser og Nagel lister opp ulike posisjoner intervjueren kan oppfattes å ha i forhold til informanten: co-ekspert, ekspert fra annet fagfelt, menigmann, autoritet, medsamsvoren eller potensiell kritiker (ibid.; 68). Slik intervjuene forløp, og slik Meuser og Nagel beskriver intervjuforløp i de ulike posisjonene, virket det som informantene oppfattet meg som en medsamsvoren i de fleste tilfellene. Særlig i intervjuene med sangere eller korledere er denne dynamikken beskrivende. I intervjuet med sangprofessoren var jeg imidlertid forberedt på at jeg, med mine forskningsspørsmål, lett kunne bli oppfattet som en potensiell kritiker og en som dermed ikke ville «motta» informantens informasjon med nøytrale øyne (ibid.; 66).

Ekspertintervjumetoden stemte bedre med situasjonen for dette prosjektet, og de resterende tre intervjuene ble gjort med ekspertintervju som innfallsvinkel. Det viste seg å være lettere å forholde seg til, både for informanten og meg. Jeg kunne fortelle om mine antagelser og hypoteser, og informanten kunne imøtegå dem med sine erfaringer og kunnskap, og i tillegg få fortalt det som vedkommende syntes var viktig å få med i sammenhengen. Fra min side av bordet ble det en mer fruktbar samtale, selv om jeg måtte passe på å ikke påvirke informanten med mine meninger og antagelser. Dette har jeg inntrykk av at jeg unngikk, både ved å legge opp til at mine tanker ikke er sannheter, men også fordi jeg ikke har vært en del av feltet og

debatten i noen særlig grad og derfor ikke blir oppfattet som en autoritet, og heller ikke en trussel.

3.4.1.3. Observasjon

Jeg fikk observere deler av to ulike opptaksrunder/ansettelsesprosesser ved et av de profesjonelle korene. Under observasjonen ble jeg sittende et stykke bak og på siden for kommisjonen. Jeg ble slik en synlig, passiv observatør (Tjora, 2012; 56), der opptakskommisjonen var klar over hvem jeg var og hvorfor jeg var der. I hvor stor grad sangerne var klar over det samme er jeg usikker på; så vidt jeg fikk med meg ble det ikke nevnt i plenum, men jeg la heller ikke skjul på det i pausesamtaler. Ved observasjonen fikk jeg danne meg et inntrykk av hvilke sangere som hadde kommet gjennom det første nåløyet, og hvordan kommisjonen gikk frem for å teste potensialet til hver enkelt sanger. Disse observasjonene kunne jeg igjen bygge videre på under intervjuene som ble gjort på senere tidspunkt (Repstad, 2007; 80). I følge Postholm vil observasjoner være nyttige for å forstå feltet fra innsiden, og man kan ha dem i bakhodet ved utforming av intervjuguider, spørsmål og i intervjusituasjonen som sådan (2005; 77). I observasjonsstudier snakkes det om forskningseffekt, der den eller de som observeres tilpasser sine handlinger fordi de vet at de blir observert (Tjora, 2012; 76). Siden en audition allerede er en observasjonssituasjon, opplevde jeg ikke at min tilstedeværelse var forstyrrende i noen særlig grad ut over normal nysgjerrighet med tanke på hvem jeg var.

Det jeg derimot ikke fikk tilgang til å observere var kommisjonens interne diskusjoner rundt sangernes kvaliteter, og hvordan man vurderte om de passet i ensemblet eller ikke. Slike diskusjoner ville plassert seg rett i kjernen av denne studiens utgangspunkt, og kunne trolig gitt interessante perspektiver. Kommisjonen vurderte det selv dithen at en slik tilstedeværelse i disse diskusjonene ville gi en «forskningseffekt», og gjøre dem følsomme for hva de kunne diskutere og ikke i mitt nærvær. Jeg har derfor i ettertid spurt medlemmer av kommisjonen om hva de har tenkt, og selv om et ettertidsbilde gir et mer subjektivt uttrykk for hvilke diskusjoner og avveininger som ble tatt, opplevde jeg heller ikke at informantene la skjul på vanskelige aspekter ved prosessen.

3.4.2. Intervjuene

3.4.2.1. Informanter

Informantene i utvalget har forskjellig bakgrunn og ulik tilknytning til proffkor-feltet, og er valgt for å belyse ulike oppfatninger fra flere vinkler. Alle er fra forskjellige geografiske steder, og de har vært tilknyttet flere ulike kor og ensembler. Kjønnbalansen er så god den kan være i et utvalg på fem personer.

For å sikre personvernet til informantene er de anonymisert. Jeg har valgt å nummerere dem²², og benytte mannlig pronomen på alle²³, uavhengig av kjønn, også for å bedre kunne sikre anonymiteten.

- Informant 1 er utdannet sanger og kordirigent, og har lang erfaring med ensemblesang både som sanger og dirigent.
- Informant 2 er utdannet sanger, og har arbeidet i flere år som korsanger. Nå innehar han en administrativ stilling.
- Informant 3 er utdannet kirkemusiker og kordirigent.
- Informant 4 er professor i sang ved en av utdanningsinstitusjonene her i landet. Han er valgt for å gi et balansert blick på hva vi utdanner sangerne våre til å bli.
- Informant 5 er utdannet sanger, og har lang erfaring med ensemblesang i ulike konstellasjoner.

Undersøkelsen er godkjent av Personvernombudet for forskning hos Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste (NSD) (Vedlegg I).

3.4.2.2. Gjennomføring av intervjuene

Ifølge Meuser og Nagel blir opptak av intervjuet sagt å være regelen (Meuser & Nagel, 2009; 35). Under gjennomføringen av intervjuene benyttet jeg opptaker som eneste referanse, siden det var viktig for meg å være tilstede under samtalen med informantene. Jeg anså derfor bruk av notater som forstyrrende, både for informanten, men ikke minst for meg selv og min egen konsentrasjon om temaet. Alle intervjuene ble rundt en time lange. Noe som også var tidsestimatet som ble gitt informantene på forhånd.

Intervju med informant 1 ble gjort i Trondheim Symfoniorkesters (TSO) lokaler i Trondheim. Jeg hadde truffet informant 1 cirka et halvt år tidligere og snakket løst rundt det samme temaet over en kopp kaffe, og følte derfor at samtalen kanskje fløt noe lettere enn den ville gjort om dette skulle være første møte. Siden dette var mitt første ordentlige intervju fulgte jeg ganske slavisk oppskriften på hvordan man gjennomfører et semistrukturert, kvalitativt forskningsintervju: oppvarmingsspørsmål, kjernes spørsmål og avslutning. Når jeg igjen hørte samtalen og leste transkripsjonen i ettertid ble jeg usikker på om en slik struktur på samtalen var nødvendig og til

22 Profesjonsbetegnelse («professoren», «dirigenten») var vurdert, men de tre sangerne ble vanskelig å skille på den måten. Pseudonymer har jeg ikke vurdert å være mer lesbart/forståelig enn nummerering.

23 «Hen» opplevdes ikke som et naturlig alternativ.

og med hensiktsmessig. Det kan nok ha gjort meg mer opptatt av å «følge planen» enn å være til stede i samtalen og respondere på informantens uttalelser. Ved bruk av «oppvarmingsspørsmål» har jeg også følelsen av at informanten ble usikker på intensjonen med samtalen, at det ble for mye «rundt grøten» i forhold til det han var forespeilet at vi skulle snakke om (jf. diskusjonen i 3.1.1.1).

Informant 2 ble intervjuet innen kort tid etter informant 1, med samme intervjustruktur. Også denne informanten hadde jeg truffet og snakket med før ved opptil flere anledninger, og praten fløt lett og uanstrengt. Gjennom denne samtalen var jeg ikke like spent og opptatt av å følge manus som ved det første. Dette førte til at jeg kunne respondere bedre på informantens uttalelser, men også til store avsporinger om tema som ikke var relevante. Denne samtalen fant sted på informantens kontor. Her var jeg sikrere på at teknikken skulle virke, og tok bare med opptakeren. Dessverre gjorde et tilfelle av menneskelig feil at de 10-12 første minuttene av samtalen ikke ble tatt opp. Heldigvis var informanten sporty nok til å ta det med godt humør, og vi fikk rekapitulert hovedlinjene i det vi hadde snakket om frem til da relativt lett.

Transkripsjonen av de to første intervjuene ble også gjort relativt tett i tid, men etter at begge intervjuene var gjennomført. Det ble ganske tydelig at å følge en oppskrift på den måten jeg opprinnelig hadde tenkt passet mindre godt, både for informantene og meg. Som Repstad (2007) påpeker, bør intervjuguiden fungere som nettopp en guide, ikke en oppskrift man følger slavisk. Jeg opplevde å bruke ganske mye energi og tilstedeværelse på å respondere «riktig» på informantens utsagn, slik at de så på meg mer som en likeverdig samtalepartner og følgelig ikke trengte å tilpasse utsagn eller fagterminologi i stor grad. Særlig i det første intervjuet er det tydelig at jeg er opptatt av å bekrefte informantens utsagn med «ja» og «mm».

Intervjuene med informant 3 og 4 kom i stand nesten et halvt år etter de to første intervjuene. De ble begge gjennomført i løpet av to dager på hver av informantens egne kontor, og begge intervjuene forløp uten tekniske utfordringer. Ved at de to intervjubolkene lå så spredt i tid, gav det mulighet til å justere min egen fremgangsmåte før runde nummer to. Særlig det å benytte den metodiske innstillingen for ekspertintervju, gjorde det lettere for både informantene og meg. Vi slapp å «snakke rundt grøten», og ved at jeg turte å være tydeligere på mine antagelser når jeg fant metodisk dekning for det, kunne også informanten tydelig imøtekomme eller avvise dem.

Det siste intervjuet kom i stand gjennom en av de andre informantene, slik Meuser og Nagel (2009) også påpeker: informanter som er eksperter innenfor et lukket felt kan være døråpnere til andre personer eller andre deler av feltet. Vi fikk lånt et rom, og intervjuet forløp uten forstyrrelser eller teknikkproblemer. Informanten var lett å få i prat om temaet, noe som kan tilskrives både hans interesse for, og posisjon i, feltet. Dette var det intervjuet som også for min

del fløt lettest; jeg hadde god oversikt over hva jeg ønsket å få fatt på av informasjon, men jeg hadde også en større trygghet som 'forsker', særlig etter at jeg fikk korrigert min innfallsvinkel til hvordan jeg burde legge opp intervjuet. Denne samtalen ble den eneste som forløp på under en time, der jeg ikke hadde flere tema å ta opp, og informanten heller ikke hadde mer på hjertet om de temaene vi tok opp.

Alle de fem informantene har vært særlig interessert i temaet for denne oppgaven, og flere av dem uttrykte at det er et felt de gjerne skulle sett hadde større fokus. Dette stemmer godt overens med metodologien rundt ekspertintervju som påpeker at personer med slik ekspertstatus ofte ser verdien i å få formidle kunnskap om sitt felt (Bogner, Littig & Menz, 2009; 2).

3.4.2.3. Transkribering av intervjuene

I transkripsjonen har jeg normert alle informantenes ulike dialekter til bokmål, siden det ikke har vært form men innhold i uttalelsene som har vært viktig for meg å få frem. Dette er også gjort for å anonymisere informantene ved at deres dialektmarkører blir maskert (Thagaard, 2009; 168). Jeg valgte å ikke transkribere fyll-ord og utsagn/utbrudd som ble ytret (stort sett fra min side for å bekrefte informanten), for å få bedre flyt i de meningsbærende utsagnene. Disse ordene og pausene og hvor informanten drar på ordene eller leter etter riktige ord har jeg heller ikke analysert. Det er mer relevant å få frem hva som ble sagt, ikke måten det ble sagt på – som også er i overenstemmelse med Riessman (2008; 58)

Jeg har også i stor grad valgt å transkribere bare de fullstendige setningene informantene kom med. I de tilfellene der de har startet på en setning, men så endt opp med å avbryte seg selv for å komme med en uttalelse som var bygget opp annerledes, har jeg valgt å skrive ned den «ferdigtenkte» versjonen. I de aller fleste tilfellene der dette forekommer, virket det på meg som at informanten startet å snakke før han hadde tenkt tanken ferdig, og ville presentere en mer ferdigtenkt eller bedre formulert mening eller utsagn. Denne måten å transkribere på stemmer overens med min analysemåte som har vært tematisk og ikke strukturell. Denne vil jeg forøvrig presentere nærmere i neste delkapittel.

Transkripsjonene ble gjort nært i tid etter intervjuene. I tråd med Meuser og Nagel (2009; 35) har jeg transkribert de passasjene som er relevante for temaet – snakk om for eksempel været og lignende «small-talk», har jeg utelatt.

3.4.2.4. Narrativ, tematisk analyse

Datamaterialet er analysert ut fra en tematisk, narrativ metode. Analysen tok for seg hva informantene sa om de samme temaene (Riessman, 2008; 53). Ved hjelp av en tematisk analyse kan det å sammenstille utsagn med samme tema, belyse disse fra flere sider og gi flere innfallsvinkler eller oppfatninger av det samme. I følge Riessman kan man, ved å se på teksten

som et narrativ, få fatt i hvordan kilden konstruerer og oppfatter virkeligheten rundt seg (ibid; 8). Narrative analyser kan «gi en forståelse av samfunnet så vel som kulturen» (Thagaard, 2009; 122). Det tatt-for-gitte kan komme til uttrykk i informantens erfaringer og gi innblikk i informantens forståelse av de samfunnsmessige strukturene som ligger til grunn. Strukturer kan forstås som «dels økonomiske, sosiale og historiske vilkår, dels språk og livsverden, natur og miljø, kropp og fornuft, tradisjoner og mentaliteter, diskurser og språkspill med mer» (Sørensen, Høystad, Bjurström, Vike & Nordgård, 2008; 124). Disse strukturene utgjør ifølge Sørensen et al. (2008) den overordnede kulturen individet agerer innenfor, og hvilken posisjon individet velger å ha i forhold til dem,

Den tematiske analysen fokuserer på hva som blir kommunisert. Til sammenlikning kan jeg trekke fram strukturell analyse som i stedet for å se på hva som blir sagt, ser på hvilken måte det blir sagt, eller med hvilken agenda (ibid.; 101). Dataene – i dette tilfellet utsagn fra informantene – blir i analysen sammenstilt ut fra hva informanten snakker om, det underliggende temaet i uttalelsen. Et ankepunkt mot tematisk analyse er at man trekker utsagn og meninger ut av sin sammenheng. Ved å gjengi lengre utdrag av informantenes uttalelser er det forsøkt å få med så mye av konteksten og meningsinnholdet som mulig. Med det empiriske materialet fra intervjuene viste det seg forholdsvis raskt at noen hovedtema gikk igjen uavhengig av informant og samtalens retning.

4 Analyse

4.1 Resultat/Analyse

I denne delen vil jeg presentere resultatene fra analysen. Ut fra den tematiske analysen trådte følgende tema fram: *Ferdigheter, Solistisk utdanning, Profesjonelt stigma, «Korsang er koselig»* og *Økonomi og politikk*. Jeg har også valgt å gi en liten oppsummering etter hvert delkapittel.

4.1.1. Ferdigheter

Informant 3 – dirigenten – forteller at sangerne ikke har det som trengs for å skulle synge i kor, og at sangerne heller ikke føler de har kompetansen.

Ja, det er utfordrende - jeg må jo bare være ærlig - og det vet de selv også. De setter jo ord på det selv også, sangerne, at dette synes de er litt utfordrende, å komme inn i den verdenen. At de vil gjerne, men at det tar litt tid.

I følge ham uttrykker sangerne at ensemblesang er en verden de ikke er kjent med fra før. Han forteller videre at det også påvirker effektiviteten av arbeidet, og fokus blir på å få til det ensemblesangtekniske:

Men det tar tid, det der med å få jobba seg sammen, og særlig når erfaringen ikke er så lang på det. For en ting er jo intonasjon, men det er jo klang, og det å liksom orientere seg og vite når skal jeg liksom gi på. Og det å klare å bruke sin egen stemme, at man ikke føler at man begrenser seg, men samtidig så skal det jo klinge sammen. Men det er kjempeutfordrende.

Han forteller om en erfaring hvor sangerne må lære hvordan stemmebruken må tilpasses, uten at stemmen blir pregløs, og hvordan de skal forholde seg til musikken, men også til de andre stemmene i ensemblet.

Informant 5 forklarer hvorfor sangere som primært er solister også vil dra nytte av å synge i et ensemble:

Den kunnskapen om å synge i et ensemble, og kunne lese, kunne kommunisere, kunne lytte, det er en egen kunnskap som også solister trenger. Men som de ikke bruker like mye, selvfølgelig, fordi de ofte får lov til å bestemme alt selv. Men det får de ikke lov til i et ensemble.

Han forklarer at kunnskapen som erverves gjennom ensemblesynging er altså noe man vil kunne bruke i andre sammenhenger.

Og det er ikke sånn, altså du må vite hvis du skal gjøre septetten i fra La Boheme så må du vite – altså det er ikke alltid at du er den viktigste stemmen.

Det hender av og til at du faktisk skal legge deg litte granne tilbake, og akkompagnere litte granne mer.

Han sier at kunnskap om lytting og forståelse for hvor man bør ligge i lydbildet alltid vil være nyttig, siden man som sanger sjelden vil være alene i en fremførelse; man vil som regel alltid musisere sammen med andre, sangere eller andre instrumenter.

Informant 2 snakker vider om hvilke egenskaper om ensemblesang som må på plass og som må læres:

Ja, hvordan man bruker ørene, egentlig! Og hvordan man ... Ja, vokalplassering, overtoner og slike ting. Hvordan man får ting til å matche, homogenisere ... Det er jo ikke slik at alle skal ha lik klang i stemmen, men overtonerekka må jo stemme. Har man fått det til en gang, så får man det til resten av livet. Det er som å sykle. Ørene bare vet at der, stemte det.

Lyttingen, og hvordan man teknisk løser de utfordringene som oppstår når flere stemmer skal låte homogent, og hvordan man går frem for å oppnå denne kompetansen, peker han på som noe som ifølge ham i stor grad mangler.

Informant 3 forteller at han opplever at det er en mangel av selvstendighet når det kommer til å øve inn flerstemmige stykker:

Øve inn ting selv, og, på en måte, sånn som gudstjenester som ikke er så avansert som regel, at det skal være noe man kan forberede seg til selv, og møte opp og ... Man trenger ikke alltid dirigent for å øve inn en motett eller en salme, liksom.

Han forteller om sangere som i utstrakt grad altså ikke er trent til å tenke på hvordan helheten skal se ut, og at man er avhengig av en dirigent for å få formet selv enklere stykker.

Informant 5 forteller også om det han mener er den viktigste kompetansen når sangere skal synge sammen med andre:

Den kompetansen som en ensemblesanger får, det handler om lytting. Det handler om at man blir bedre til å lytte etter de andre, både i forhold til hva slags rolle er det jeg har i lydbildet, det handler om balanse – hvor langt fram eller tilbake i lydbildet må jeg legge meg. Det handler om synkronisering av både tempi ... Altså, så lyttingen er på så mange plan, da. Også rent sånn vokalmessig, hvor mye må jeg forme stemmen min etter de andre jeg er sammen med. Så den lyttingen og den synkroniseringen foregår på så innmari mange plan.

Han påpeker at kunnskap om hvordan lytte til ensemblet som man er en del av, er noe av det som er mest typisk. Dette gjelder selve lyttingen, men også hvordan man prosesserer og

reagerer på det man hører.

Det handler også om kommunikasjon, at man både er flink til å ta inn de signalene man får, og prosesserer det veldig, veldig fort, enten om man lytter til det, eller om man ser de signalene man får, og at man er flink til å gi, og vær tydelig i sin egen musisering, sånn at man kan vise de andre hva man har tenkt til, hva slags intensjon du har. Og så handler det om ren sånn kunnskap, om intonasjon, for eksempel, at du vet hvor høy eller lav en ters skal være, alt etter som. Og at du er i stand til å lese et partitur, og vite hva slags funksjon tonen min faktisk har – er det doblinger, hvem er det jeg synger sammen med, hvem er det jeg skal ha et ekstra øye på.

Han fremhever lytting, kommunikasjon – både å ta inn hva andre gjør, men også kommunisere hva man selv har tenkt å gjøre – og det man kan kalle musikkteknisk kunnskap.

Informant 4 påpeker også at denne lyttingen er viktig, men oppfatter at det er forskjell i hvor stor grad man lytter i ulike kor- og ensembletyper:

Men igjen, altså dess mindre kor, dess mer må du lytte. Jeg tviler på at de andre lytter så sinnsykt mye i koret i en operaoppsetning, egentlig, for du har jo hele orkesteret som sitter der, og solister, og en scene som er større enn de fleste [studenter] har stått på før. Så ja, det gjør du nok, men igjen, det kommer an på sammenhengen. Hvis du synger kirkemusikk vil du lytte på en helt annen måte. For da lytter du til hverandre, og hører på klangen. For eksempel vokalfargen på vokalene, er veldig, veldig viktig.

I hans erfaring vil behovet for lytting endre seg med typen ensemble og typen repertoar.

Informant 5 skisserer opp det han mener er viktige momenter når det gjelder å utdanne sangere som også innehar ovennevnte kompetanse:

Altså, det er litt sånn to-delt. Det ene er å gi dem noen verktøy i forhold til disse tingene vi har snakket om; intonasjon, lytting, kommunikasjon. Men også tvinge dem til å komme i en situasjon hvor de må ta de musikalske valgene selv. Fordi at, er det noe vi sangere ofte er flinke til så er det å innordne oss enten en dirigent, eller en regissør, eller ... Altså, i et ensemble hvor man står en på hver stemme så har du ikke noe valg. Da er du nødt til å fylle det øyeblikket med dine musikalske valg. Og det handler dette om også, fordi at jeg tror jo, at når de har vært i gjennom et sånn type prosjekt, og de har måttet gjøre det, så tror jeg de er også bedre rusta etterpå til å kunne vite, når de da har en dirigent foran seg, til å skulle kunne interagere med både de andre, og med dirigenten også.

Han utdyper at sangere må få erfaring på å synge i et ensemble der de må bære det musikalske ansvaret og finne utformingen selv, og denne kompetansen kommer bare ved erfaring. Han mener erfaringene som han lister opp vi gjøre sangere bedre i møte både med andre instrumentalister

og dirigenter. Han kommer videre med et tydelig ønske:

Vet du hva? Det er et lite hjertesukk på vegne av alle sangere i hele verden. Alle sangere må bare rett og slett bli veldig mye bedre på å synge prima vista! Rett og slett. Og alle sangere burde være like gode til å synge prima vista, det burde være en ambisjon til alle som begynner å studere sang, at det å lese rett fra bladet, og synge rett fra bladet, det er kjempeviktig. Så er det slik at ensemblesangere, de må gjøre det mye mer, og de har ofte ikke et piano å lene seg på, og ikke en coach som de kan jobbe med over lang, lang tid. Men den tiden hvor sangere ikke trengte å kunne lese noter - jeg har noen skrekkeksimpler fra tidligere generasjoner, som sang fantastisk, men som ikke visste opp ned på et partitur - den tiden er forbi.

Han forteller videre om flere kvaliteter som kan være nyttige å ha når man skal samarbeide i et kor eller ensemble:

Og så er det noen sånne sosiale kvaliteter også, som du ... Det er noe med at den ekstreme operadivaen ikke alltid passer helt inn i et ensemble. Og sånn er det jo i alle grupper, at hvis man har et menneske i en gruppe som peker seg ut som sånn veldig egosentrisk, så er det ikke sikkert at det er det riktige mennesket, selv om mennesket er kjempeflink eller synger fantastisk. Så det er mange eksempler på det, som synger fantastisk, men som ikke har den evnen til å tenke ut over seg selv.

Informant 1 snakker om at ryggmargsrefleksen for å få klangen til blende godt er å lage den mindre, og tynnere.

Nei, man tror jo det, at med en gang man skal synge homogent så skal man redusere seg. Men de som jeg, de som synger med meg, er jeg sikker på kan skrive under på at måten som vi jobber med, tvert imot er mer solistisk, fordi at, skal du klare å synge og matche moderne symfoniorkestre, og du står bak dem og skal synge gjennom en orkesterklang, og ikke synger med skikkelig kjerne og skikkelig støtte og skikkelig flow på stemmen så kommer du ikke gjennom. Og det er sånn man skal synge. Det er det samme med opera. Du kan ikke stå bare å fisle på en opera, altså, det må jo være ordentlig synging. Og det lærer du jo av gode vokalpedagoger, hvert fall hvis man jobber sammen i samme retning.

I hans øyne er ikke «solistsangen» og «korsangen» motstridende. Man må kunne synge «ordentlig», som han sier – uansett setting.

Informant 3 oppfatter at det er en forskjell i korerfaring, at operakorerfaring ikke lett kan overføres til mindre vokalensembler:

Og generelt er det vel ofte sånn at de som synger mye opera det er ikke stort sett de som går i kor, det er mitt inntrykk hvert fall, da. Så det er mange som

søker her som har mye operaerfaring. Og en del som har vært med i operakor. Og da er det på en måte korerfaring, men ikke på den samme måten, for det er litt annerledes å synge i operakor enn å synge i et vokalensemble med en på hver stemme.

Han forteller videre at det er vanskelig å finne stemmer som er fleksible og kan fungere i et ensemble som skal gjøre vidt forskjellig type musikk:

Det er det som er vanskelig her, å finne søkere som kan innfri alle forventningene. Vi har også hatt noen der vi har vært enige om at dette er en veldig flott stemme, men at det kan ikke gå i et ensemble. Flotte operastemmer, og litt vanskelig å si nei og ikke ta videre. Men vi har måttet bare forklare at det går faktisk ikke akkurat på denne jobben her.

Når det kommer til korsang og ensemblesang i undervisningen, endres samtalen til snakk om duetter, tersetter og kvartetter. Fokuset virker å være på å få sin egen stemme til å låte optimalt i seg selv, og levere det som står i noteblandet på en tilfredsstillende måte. Dette stemmer også med 4s uttalelser om at fokuset under utdannelsen er å utvikle en størst mulig kontroll og kjennskap til eget instrument.

Jeg er veldig glad i for eksempel å få Purcells duetter, Mendelssohn-duetter, Schumann-duetter. Da har du ikke en rolle å forholde deg til. Så da blir det balanse i stemmene som er viktig. At du hører. Og så kan du ta små operating der du har en rolle, da er det plutselig det som er viktig. Da er det ikke så mye samtidig, men da skal du respondere på det som den andre synger. Men det er klart, du har alltid fokus på din egen stemme.

Han trekker frem rene duetter som gode treningsmuligheter for å øve kun på samsangen, så man slipper å forholde seg til å skulle spille en (opera)rolle i tillegg til å fokusere på selve syngingen. Men det kommer an på hva som er målet; om man skal øve på det sceniske uttrykket, som i en operaduet eller lignende, eller om formålet er å synge sammen. Han påpeker videre at hovedfokus alltid vil være på egen stemme og egen teknikk.

Informant 2 sier noe om de store forskjellene i hva man tenker på som ensemblesang innenfor utdanningssystemet, og hva som blir realiteten når man skal synge i et kor.

Nei, det blir et annet fokus. Man fokuserer ikke på homogenitet. Man skal jo helst synge rent. Men man har jo forskjellig vibrato, forskjellige vokaler, ikke minst. Altså, man snakker ikke om det. Det eneste man snakker om er at man starter samtidig og slutter samtidig, og er relativt samtidig midt i, og så at man synger rent da. Det er jo en forutsetning. Så det er en helt, helt annen verden. Kan ikke sammenlignes en gang. Så det som er utfordringa med utdanningssystemet, det er ikke den typen ensemblesang som vi snakker om. I det hele tatt.

Han uttrykker oppgitthet over mangelen på sam-sang, og at det i for stor grad fokuseres på «sang samtidig».

4.1.1.1. Oppsummering – Ferdigheter

Informantene påpeker at det trengs ferdigheter, særlig når det kommer til lytting, når man synger i ensembler. Graden av lytting vil variere med typen ensemble og setting. Informant 3 sier at de utdannede sangerne ikke har opparbeidet seg denne kompetansen, og at de derfor bruker ekstra tid på å «fungere etter hensikten» i et vokalensemble. Sangerne uttrykker også at dette er en utfordring. Informant 1 og 2 påpeker at man må ha teknikken på plass, men at man må få erfaring på hvordan man skal blande sine egne overtoner med andres.

Informantene 1, 2, 3 og 5 har alle den formening at sangere som utdannes fra de utøvende musikk institusjonene ikke får spesifikke ensembleferdigheter gjennom sin utdanning.

Mangelen på fokus på å utvikle en «verktøykasse» for ensemblesang, stemmer godt overens med det informantene 1, 2 og 5 forteller. Når man snakker om ensemblesang, så snakker man ikke om korsang og om det å forholde seg til de impulsene og informasjonen du får fra noter og medmusikere på en konstruktiv og kritisk måte.

Informant 2 trekker frem at man ikke snakker om det samme når man tenker på ensemblesang, og det viser også informant 4 når han trekker frem duetter og tersetter som ensemblesang. Det informant 4 fremholder som det viktigste med utdanningen er at man har stabil nok teknikk og kunnskap om sitt eget instrument, og at dette er kunnskap som kun kan erfares og derfor vil ta tid å lære. Som informant 2 sier: når målet i hovedsak er å «starte samtidig, slutte samtidig, og være noenlunde samtidig midt i», så vil det krasje med informant 5s idealer om at man må lytte intelligent, og kunne innordne seg andre sangere.

4.1.2. Solistisk utdanning

Informant 5 starter med å fortelle om sin utdanning og hvordan han har kjent på kroppen selv hvordan de to diskursene rundt «solisten» og «ensemblesangeren» polariseres og blir motsetninger. Han forteller om sin erfaring under utdanningen:

For jeg gikk jo, og har hatt en ganske sånn tradisjonell, klassisk sangerutdanning. Og i utdanningen har det jo vært et ekstremt sånt solistfokus, hvor målet er etter hvert å komme seg inn i et solistisk fag.

Han påpeker her det han kaller et «ekstremt solistfokus» i utdanningen; fagfeltet fokuserer på «solisten» som produktet etter endt utdanningsløp.

At de solistiske kvalitetene til sangerne er noe man fokuserer på allerede ved opptaksprøvene, snakker han også om:

Altså, opptaksprøvene på alle høyskolene er ... Det første du gjør er at du starter med å synge to solosanger. Det er det du gjør. Og så lenge ikke høyskolene har et eget dedikert ensemblesangerstudium, eller man har sagt at man har en uttalt ambisjon om at det å synge i ensembler og å være korsanger er også noe vi skal se etter, så er det selvfølgelig at det første de hører etter er den solistiske kvaliteten.

Han sier at opptaksprøvene er designet for å få undersøkt hvilke stemmekvaliteter og tekniske ferdigheter søkeren innehar, og dette gjøres per i dag gjennom solistiske prøver.

Informant 4, som underviser ved en av utdanningsinstitusjonene, forteller at man lytter etter hvilke ferdigheter og hvilket potensiale en søker har:

Men det er ikke sånn at jeg tenker når jeg ser folk: Åja, men den stemmen er nok for liten til å kunne stå på en operascene. Det er ikke den parameteren jeg har. [...] Men man skal jo kunne høre at det ikke er naboen som kommer inn, altså.

De sier altså begge to at man først og fremst lytter etter hvilke kvaliteter stemmen har, og at dette i stor grad vil sammenfalle med solistiske parametere. Informant 4 påpeker tydelig at man er på utkikk etter søkere som har et klart talent og potensiale.

Jeg spurte informant 4 om hva som er fokus under utdanningen, og hva man skal kunne når man er ferdig:

Vi legger jo først og fremst til rette for at du skal bli utøvende. Det står ikke at du skal bli utøvende solist. Det skal man tenke på. Det her er ingen operaskole, det er det ikke. Så det her er et konservatorium, det vil si at når du kommer ut så skal du være så pass dyktig på ditt instrument at du kan opptre i større eller mindre sammenheng, som solist, men du skal også være så dyktig at du kan gå inn i et kor.

I hans øyne har ikke utdannelsen primært et solistisk fokus, men fokus på å utvikle et instrument som er stabilt. Han er også veldig tydelig med å påpeke at det ikke er en operaskole, men at målet er at man etter endt utdanning har instrumentkunnskap og erfaring nok til å kunne arbeide i hvilken som helst sammenheng der stemmen er instrumentet. Han fortsetter å fortelle om tidsperspektivet på kunnskapsinnlæringen/formidlingen:

Å få en stabil sangteknikk det krever faktisk fire år. Så det er det vi bygger mest på. Og det er det som er A og Å, at du har en stabil teknikk, så du kan beskytte instrumentet ditt.

Han sier altså at på disse fire årene så er det primært fokus på å utvikle sangteknikken, og erfaring knyttet til hvilke signaler kroppen til enhver tid gir.

Informant 5 forteller om hvordan han under utdanningen opplevde forventningen om å skulle bygge en solistkarriere, og utdyper at dette først og fremst ble kommunisert via holdninger:

Ikke sånn uttalt, det var ikke sånn at man «det var veldig viktig at dere tenker opera», men det lå som en slags sånn uttalt ambisjon. Både ifra lærere, og i mellom oss sangerne, mellom studentene, i det repertoaret som vi valgte ut, i samtale med pianister; etc. Så hele tiden lå det at den naturlige veien videre når du gikk i fra grunnutdanningen, så skulle du videre til opera. Sånn at du hadde valget mellom å ta, og det har du fremdeles, å ta en vanlig diplom eller en master, eller da å gå operaveien. Og det var veldig tydelig, da som nå, at det som hadde høyest prestisje var definitivt å havne inne i solist-diplomet på musikkhøyskolen, eller gå operahøyskolen. Det var det som hadde høyest prestisje. Og det å skulle være en sanger som satset på å gjøre andre type ting, det var liksom ikke like populært, like prestisjefyllt.

Kommunikasjonen mellom studentene, og mellom studentene og lærerne, fokuserer ifølge denne informanten altså på å nå toppen av et «hierarki». Han forteller om en implisitt holdning som fremholder «solisten», og særlig «operasolisten», som det ultimate karrierevalg. I enkelte tilfeller er denne tanken om at det eneste riktige er å fokusere på en solistisk karriere også tydelig uttalt:

Og jeg har jo også opplevd at min sanglærer, sa til meg at «du må være varsom med å synge for mye i ensembler, fordi det kan ødelegge din solistiske karriere».

Her har sanglæreren, som står i et mester-elev-forhold til informant 5, gitt tydelig uttrykk for hva som er klokt å gjøre dersom han vil lykkes i sin fremtidige profesjon. Opplevelsen hans er at det er det samme i dag; den underliggende forventningen og forutsetningen er at man først har suksess om man når toppen av dette hierarkiet og kommer ut fra operahøyskolen eller diplomstudiet med de riktige papirene.. Han snakker om «drømmen om paljettene», og hvilke karriereveier og forventninger som blir presentert fra omverdenen når man velger å studere sang på høyere nivå.

Informant 3 snakker om sin oppfatning om at hvilken utdanningsinstitusjon man velger vil ha påvirkning på hvilken tradisjon du «blir utsatt for», eller velger å arbeide innenfor. Han gir et bilde av det han ser på som profilene til institusjonene, og trekker frem NMH som eksempel:

Oslo er det veldig mye lieder, er det ikke det? For der er det, enten så går du operaskolen, eller så ... Det er jo ikke slik at ingen på Musikkhøyskolen synger opera, men der er det mye mer sånn liedertradisjon tror jeg. Men kor, det er jo ikke så mange som går for å bli korsangere.

Han påpeker at institusjonen, og lærerkreftene, har en påvirkning på hvilket fokus og tradisjon en som student vil bli «oppdratt» i. Felles for dem alle er at fokuset ligger på det solistiske, som han sier avslutningsvis: det er ingen som går for å bli korsangere.

Informant 5 fremholder at solister har nytte av ensemblekunnskap selv om de primært er solister:

For jeg mener enhver solist havner i et ensemble til slutt. Og må finne seg i å gjøre Mozarts requiem som kvartett, eller gjøre Beethovens niende som kvartett, eller et operaensemble.

Informant 1 nevner at klangidealet kan ha påvirkning på denne tanken om at ensemblesang er uhensiktsmessig for sangere, særlig innenfor den tradisjonelle, nordiske korklangen som er kjent for å være tynn og ren:

I Norden er vi jo kjent for den utrolige reine klangen, sant? Rene, homogene klangen, hvor ingenting stikker ut, og måten man får det til på det er nettopp at stemmer som er litegrande presente, litt mer kjerne på, de blir alltid dempet. Og i en sånn setting, hvis du går et bachelorstudium, og skal lære og bruke stemmen og utvikle den, hvis du da samtidig synger et sted hvor du blir bedt om å tynne ut, og ha luft på, og syngre ... Så er det jo klart at der er det jo en reell motsetning.

Han oppfatter at frykten er at de som studerer sang vil få motstridende beskjeder fra sangpedagogen og kordirigenten.

Han fortsetter videre å snakke om denne frykten for at sangere ikke skal få uttrykt sitt fulle potensiale i et kor, og ryktet om at studentene frarådes å syngre i kor under utdannelsen:

Fordi det kan godt være at en stemme utvikler seg på en sånn måte at ensemble ikke mer er aktuelt, at en helt, veldig typisk solistisk stemme, som bør ha sin egen identitet og gå sin egen vei. Men det kan like gjerne vokse ut i fra det å ha sunget mye i ensemble, det er aldri omvendt. Altså, Pavarotti, for eksempel, ville jo egnet seg jævlig dårlig til å syngre i et kor. Men, det kan godt være at du kan, at det kan komme en Pavarotti ut fra et kormiljø, hvis du skjønner?

Informant 1 er tydelig forkjemper for at et profesjonelt kor består av sangere som er godt utdannet, og kan å bruke sitt instrument i en profesjonell setting. Han uttrykker tydelig irritasjon over utsagn der skjønnsang og korsang blir motpoler. Selv om han ser utfordringen ved at man kan ende opp i et kor som ikke har det samme idealet for stemmebruk som han selv mener et profesjonelt ensemble jobber med, så kjemper han mot en underliggende dikotomi om at det ene utelukker det andre.

Informant 2 forteller om hva han tenker kan være greit å ha på plass i en utdanning, hvordan skal man få på plass kompetansen (som informant 3 påpekte ikke er på plass):

Men jeg tenker kanskje det ville vært greit å ha en sanger som kunne undervist i det, som vet hvordan det er å være i ensemblet.

Han sier, som også informant 5 pekte på tidligere, at dersom man ikke har erfaring i hvordan det er å synge i et kor så blir det også vanskelig å undervise i det.

Informant 5 peker på at man som regel lærer bort det man selv er god på:

Det er noen institusjoner som har ansatt professorer som jo har kun operaerfaring. Og hvis du kun har et kollegium som kun har operaerfaring, så er det ikke så rart at utdanningen får et stort operafokus.

Altså vil undervisningen og kompetansen i det faglige kollegiet være avhengig av hvilket fokus den enkelte institusjon til enhver tid har, og ønsker å fokusere på. Han sier videre at man jo som regel ikke underviser på felt hvor man selv ikke har ekspertise, så om man velger å ha et fokus vil man følgelig velge bort noe annet.

4.1.2.1. Oppsummering – Solistisk utdanning

Informantene forteller om en sangutdanning som har fokus på å utdanne solister, og dette fokuset på solisten er tilstede i møte med både mentorer og publikum. De tegner et bilde av solisten på toppen av en statuspyramide, og selv om utdanningsinstitusjonene har ulik profil så er det solistkarrierene som er i fokus. Vi ser at professoren (informant 4) forteller at fokuset under utdanningen er på å utvikle et stabilt og allsidig instrument, og at formålet med å lytte etter de solistiske kvalitetene ved en opptaksprøve er å forsikre seg om at den potensielle studentens instrument vil holde mål i arbeidslivet. Informant 5 påpeker at man som regel underviser i det man kan best – underforstått at det utdannes sangere med hovedsakelig solistkunnskaper fordi det er det som læres bort –, men han fremholder at selv solister på et eller annet tidspunkt må synge sammen med andre. Stødig instrumentteknikk er ifølge informant 1 like viktig uavhengig av hvilken sangkarriere man velger. Han årsaksforklarer også den opplevde motpolen solist/korsang med det tydelige klangidealet man har hatt i Norden; en tynn, «ren» klang. Hans punchline er at selv om en Pavarotti ville egnet seg dårlig i et kor, så kan det godt vokse fram en Pavarotti fra et kormiljø.

Særlig uttalelsene til informant 4 og 5 blir ganske motsetningsfylte. 4 fremholder at hovedformålet med en sangutdannelse er å bli teknisk dyktig på instrumentet så man kan benytte det i så mange sammenhenger som mulig – også i et ensemble eller kor. Informant 5s oppfatning – og informant 1 sier omtrent det samme – er at utdanningsinstitusjonene primært utdanner solister, og det er her fokuset ligger.

4.1.3. Profesjonelt stigma

I tillegg til at informantene fortelle om en utdanning som er solistisk orientert, snakker de også om forventningene til de som søker seg til høyere sangutdanning.

Informant 5 forteller at han også opplever at denne forventningen om at sangeren skal være stjernen, kommer utenfra:

Det er den der drømmen om paljettene, og om å kunne reise rundt og synge på operaforestillinger, eller på store konsertscener. Og jeg merker jo det også når jeg er ute og gjør ting, at det å synge, det å være korsanger, det å være ensemblesanger, det har ikke like stor prestisje. Og det er ikke noe som folk etterspør heller, når du kommer rundt. Det er alltid spørsmål om hva man har gjort som solist, ikke hva man har gjort som ensemblesanger. Og det er ganske stor forskjell på tingene.

Hans erfaring er at det blir mindre vesentlig hva man gjør sammen med andre, enn hva man gjør som solist. Suksessen blir målt av hva man presterer alene, også fra publikum.

Jeg spurte informant 4 om opplevde statusforskjeller blant sangere som velger forskjellige spesialiseringer:

Og det er derfor at det her med, om det er et hierarki ... Det egentlige svaret er ja. Det er det. Hvorfor det? Fordi i 99,5% av alle søknader til sang, står det at «jeg drømmer om å stå på scenen og synge opera». Og derfor, det er nesten ingen som skriver «jeg vil så gjerne undervise og inngå i kulturelt samarbeid på en musikkskole, på et sted langt nord ...» Det er noen som gjør det, men de er veldig få. De fleste ser glamour, glitter og opera, agenter, og ...

Han påpeker at etter hans erfaring har de fleste som ønsker å studere sang en drøm om å bli den store stjernen. Og at selv om det finnes de som brenner for å undervise og jobbe med gressrotkultur, så er de i mindretall.

Informant 4 forteller også om den samme lengselen etter å være stjerne på en stor scene:

Som jeg sa «you can't swing a dead cat without hitting someone who wants to be on stage». Altså, alle vil jo ha en hatt på hodet og en rød nese, og at det er lykken. I don't get it. Men det ligger så dypt i mennesket, å spille teater, så det er nok derfor. At vi elsker å gjøre oss til noen andre enn vi er og opptre for folk.

Han tror det ligger så latent i mennesket å drømme om å bli sett og å være den som gjør de store opptredenene, at uansett hvordan du snur deg så finner du folk med stjernedrømmer. Informant 3 merket dette ønsket i en ansettelses-runde, der det skulle ansettes nye sangere til ensemblet:

Men jeg tror - nå husker jeg ikke akkurat hvordan utlysningsteksten var - men jeg har en følelse at en del av de som søkte ønsket å være solister. At de ikke helt visste at dette var et kor. De hadde liksom fått med seg at det hadde noe med opera å gjøre, men at de kanskje først og fremst ønsket en solistoperakarriere, og dette er jo korstilling.

Han forteller at flere av søkerne til korstillingene hadde dette ønsket, denne motivasjonen til å være solist, og det ville trolig ikke fungert i et kor i noen særlig grad.

Informant 1 er opptatt av at Norge trenger flere korstillinger, men også flere sangere som har riktig kompetanse:

Det er to ting her, det ene, det å kunne det. Være faglig god nok til å kunne synge høyt nivå i ensemble, og da må du nesten også sannsynligvis være så god at du kunne ha sunget solo og være solist rundt om kring. Det andre er en, en holdningsendring, sant, for det der å synge i kor det er jo da også forbundet med en slags lite stigma på at du ikke ble det du ville.

I utsagnet over trekker han frem at en korsanger må inneha høy kompetanse, og det instrumenttekniske som kreves vil tilsvare det en solist vil strebe etter, men at man også må «kunne det»; sangeren må inneha kompetanse om det å synge i vokalensembler. I tillegg uttrykker han dette skillet mellom solisten og korsangeren, der solisten har lyktes, mens korsangeren har mislyktes.

Informant 1 peker på det han mener er problematisk med at fokuset under utdanningen er å bli solist:

De som studerer fire år, fem år, seks år, for å bli solist – sangutdanning i Norge er jo en solistisk utdanning – de gjør jo dette for at de ønsker å bli solister når de er ferdige. Og når de da kommer ut, etter seks år, og ikke får jobb, eller får jobb, det er alt etter som, de må jo ut på markedet, og eventuelt flytte til utlandet, prøve å skaffe seg nettverk, og i hvert fall, hvert fall flytte til Oslo.

I hans erfaring er arbeidsmarkedet for solister lite og uforutsigbart, og nyutdannede sangere må jobbe hardt for å skaffe seg et marked. Flere ganger under intervjuet peker han også på at Oslo-området er den delen av landet der det er lettest tilgang på oppdrag og at det følgelig også tiltrekker seg størsteparten av sangerne. Hovedargumentet hans virker likevel å være at dette ensidige fokuset på det solistiske ikke hjelper sangerne når de skal ut i arbeidslivet:

På den andre siden så er det jo slik at alle de utdannede som solister, det er jo umulig at de blir solister. Det er jo bare en håndfull det, i Norge, som lever av å være profesjonell solist.

Han peker på gapet mellom det man ønsker å gjøre, og det som er realiteten i arbeidsmarkedet. Han fortsetter:

Mange tar jo ped,²⁴ som tillegg. Men de begynte jo å studere sang for at de ville bli solister, du begynte ikke å studere sang for at du ville bli lærer.

Han forteller om en realitetsorientering som skjer etter at de utdannede sangerne kommer ut i arbeidsmarkedet og skal forsøke å skape seg en karriere og finne et levebrød, hvor mange er tvunget til å spesialisere seg i noe annet enn det som var den opprinnelige planen, eller drømmen.

Så [ensemblesang] er jo en mulig utvei, og noen gjør jo nok det for det at de ser at det er ingenting annet de kan gjøre. Og de som da kommer ut og ville være solister, de har en helt annen mindset i forhold til å synge i ensembler, så da må de omskolere seg igjen, hvis det er det de vil.

Gapet mellom utdanningen og det reelle arbeidsmarkedet er i hans øyne noe som gjør at mange velger å fordype seg i pedagogikk i tillegg – for å ha noe å leve av. Men han sier også videre at dersom man som sanger ønsker å synge i et ensemble, så krever det også en omskolering for å kunne tilegne seg kunnskap som ikke er inkludert i den utdanningen de allerede har.

På den ene siden beskriver han en motivasjon som er nyttig å ha for å skape seg en egen arbeidsplass, men på den andre siden så vil markedet på et tidspunkt være mettet, og heller ha behov for en annen type kompetanse enn den rene solistvirksomheten.

Med mindre du lager egne prosjekter, altså egne konsepter som du søker penger til, og det er jo noen som gjør det, som kobler seg i hop med et annet ensemble, og så har de en duo, eller en trio, og så får de oppdrag. Og de er driftige og flinke folk. Og så er det noen som kommer ut, og blir sikkert skuffet fordi, hva skal de gjøre nå? Nå har de studielån, vært på auditions, ser ikke ut til at ... Altså hva gjør man?

Han uttrykker at stabiliteten ved å ha en fast jobb i et ensemble vil virke forlokkende på mange. Særlig forutsigbarheten vi være mer langsiktig enn ved å arbeide freelance og måtte innhente oppdrag i stor grad på egenhånd, og at livet som freelance sanger vil være tøft å kombinere med et tradisjonelt familieliv der man har forpliktelser ut over seg selv. Man må være kreativ og ha stå-på-vilje for å klare det økonomisk.

Jeg tror at sangere som er bosatt andre steder enn Oslo, for eksempel i Trondheim eller Bergen, som har utdannet seg på klassisk sang, og kommer i en situasjon hvor de også ser for seg å ha en familie, eller vil bosette seg i de byene de studerer i eller kommer fra, de ser på jobbmulighet i kor som noe nytt og spennende.

4.1.3.1. Oppsummering – Profesjonelt stigma

Informantene forteller alle om sangere som drømmer om å bli stjerne, om studenter som vil stå på store scener og synge fantastisk. Informant 4 mener dette ligger latent i mennesket: det å være i sentrum, det å spille teater, det å få oppmerksomhet. Informant 1 påpeker at man må være dyktig for å synge i kor – det er ikke noe man gjør fordi man ikke var god nok til å lykkes som solist, men holdningen man blir møtt med tilsier at som ensemblesanger har du ikke fullført ditt potensiale, eller enda verre – du har aldri hatt potensialet i utgangspunktet. Informant 1 setter ensemblesangeren over solisten på mange områder. Den faglige kompetansen om instrumentet må altså være like god uavhengig av i hvilken sammenheng det brukes.

Han påpeker at å overleve på inntekter kun fra solistoppdrag er det de færreste som gjør. Mange er avhengig av å undervise eller ha andre inntektskilder, og han oppfatter det som at markedet for freelance-sangere er større på det sentrale Østlandet enn ellers i landet. Å arbeide i et ensemble er et alternativ, men han sier at det krever at man også har opparbeidet seg kompetansen til det.

4.1.4. Korsang er koselig

Informant 5 forteller hva han tenker kan være grunnen til at man ser på korsang som noe amatørbasert:

Tradisjonelt sett så har jo også kor vært en amatørvirksomhet. Og den profesjonaliseringen av korbevegelsen er en litt ny innovasjon. Med visse unntak. Men korbevegelsen har stort sett vært amatørkor. Og det gjør jo ofte at man omtaler disse [de profesjonelle] korene også som amatører. Nå er det jo også veldig forskjellig nivå på amatørkorene, og det er jo sånn det er. Rent historisk så kommer det i fra amatør [bevegelsen].

Etter hans syn vil den lange tradisjonen med korsang i Norge som i hovedsak har blitt utført på amatørnivå, komme til uttrykk i hvordan man ser på, og omtaler, kor. Dette synet på kor som amatørvirksomhet forplanter seg også til den (forholdsvis lille) delen av korfeltet som driver på et profesjonelt nivå.

En av informantene²⁵ sier det samme om sitt kor, og hvordan de har tenkt om dette når de har navngitt ensemblet:

Og det merker jo vi ofte når vi fronter vårt navn, så har det konnotasjoner til amatørisk hobbyvirksomhet. Som er veldig synd, fordi det er ikke det vi er. Vi har jo også vurdert å kalle oss noe annet, om gir andre assosiasjoner. Men så er det jo slik at det vi ønsker å være er et profesjonelt kor. Og da kaller vi det det det er. Det er et kor, og da får vi bare klare å få det til å [bli sett på som profesjonelt].

25 Anonymisert hvem av dem det er, for informantenes del.

I valg av navn har de vurdert denne konnotasjonen som ligger i ordet «kor», og at det kan gjøre at man fremstår med en annen grad av seriøsitet enn det man ønsker.

Informant 1 snakker om hvordan han oppfatter en lav grad av naturlighet mellom det profesjonelle korlivet og amatør siden, og sammenligner det med hans oppfattelse av hvordan korpsmiljøet ivaretar denne dualiteten:

I Norge så har vi så mange kor, Norge er jo en kornasjon. Etter idretten så synger jo nesten alle i kor. Men fra å ha alle disse amatørkorene, og veldig, veldig gode amatørkor også, til å ha et ensemble som bare gjør dette på heltid er en annen ting. I tillegg så mangler man samme naturlighet som i korpsmiljøene, for der har man jo også mange som spiller i korps, og alle som er i NM i korps, de er jo amatørkorps alt sammen. Men de har jo en helt annen type rotfesting inn til det profesjonelle musikklivet. Alle som er instruktører og dirigenter kommer jo fra militær orkestrene eller symfoniorkestrene og jobber med dette, eller i kulturskolene. Så det er en annen type dynamikk der, enn på korsiden. Og det bunner nesten tror jeg, i dette med det å synge er så individuelt.

Han opplever at i korpsmiljøet er amatørkorpene tettere knyttet opp til de profesjonelle korpene, både med tanke på instruktører og lærere, og at det er en naturlig overgang fra det ene til det andre, uten at noen tenker at det er unaturlig at det er sånn. Hans analyse av «hvorfor» er en tanke om at alle kan synge, og at det derfor ikke er sett på som like «ordentlig».

Informant 4 har sin bakgrunn i hovedsak fra et annet skandinavisk land, men har også turnert mye i Europa, og har de siste årene arbeidet i Norge.

Det jeg kan si generelt når jeg hører norske stemmer, det er at det er bedre materiale synes jeg enn det er i [mitt hjemland], for eksempel. Og det er jeg helt sikker på er fordi de synger mye mer i kor.

For ham er altså korsang noe «alle» driver med, «for hva ellers skal man gjøre i de lange vinterkvelder». Han utdyper videre sitt inntrykk av at de som synger i kor innen de kommer i en konservatorieutdanning, har med seg erfaringer som de uten korbakgrunn ikke vil få like lett tilgang til.

Jeg spør informant 5 om han har fått inntrykk av at sangere som synger i kor ikke har like stor status, om det er noe han og hans kollegaer som solister og ensemblesangere har følt på, og om han tror det er symptomatisk for alle utdanningsinstitusjonene i Norge.

Ja. Ja, det er det. Det korte svaret er ja.

De fleste av informantene var inne på temaet om hvorfor det er en oppfatning at sangpedagoger i høyere utdanning fraråder sine studenter å synge i kor under utdannelsen.

Informant 4, sangprofessoren, utdyper hva han ser på som faren ved at studentene synger i kor:

Altså, det som er faren er at du begynner å synge i kor før du har teknikken din på plass; En korkveld per uke, kan det skade? Nææ ... Men så har de plutselig en korhelg, og så skal de synge masse, og så drikker de vel alkohol på kvelden, går jeg ut fra, at de har spart i hop. Og så prater de mye, og så synger du litt feil, og så kommer du tilbake, og så er du helt hes en uke.

I hans øyne vil en sanger under utvikling, som ikke behersker sangteknikken godt nok, ville være i faresonen for å bli påvirket negativt ved å synge i kor dersom korets agenda er som han beskriver i det foregående utsagnet. Det kan imidlertid godt tenkes at ikke alle kor legger opp til aktiviteter av det slaget han beskriver. Informant 4s uttalelser om stemmebruk i kor står i sterk kontrast til 1 sine uttalelser om det å synge i et profesjonelt kor. I informant 1s øyne må man utøve de samme tekniske prinsippene om man synger solo eller i ensemble.

Informant 4 mener imidlertid at det å arbeide som korsanger har mange positive sider:

Du kan ha jobben din, og du kan ha familie, du kan få barn, du kan være hjemme til normal tid, ofte. Det er så mange positive ting.

Han uttrykker at det er lettere å ha et tilnærmet «A4-liv» ved å ha en arbeidshverdag som er mer stabil enn ved freelancing. Han fortsetter med å fortelle om opplevelser han har av kor og korsangere:

Og jeg har så mange gode eksempler på ... Jeg har jobbet sammen med kor, som var så utrolig glade for livet. Som hadde en fest! Og det er klart, at noe av det jeg husker veldig mye, at kor har applaudert hvis jeg har sunget bra og sånn. For man vet jo at det finnes de som gjerne skulle ha stått der selv. Men det er så lite jeg har opplevd dårlige stemninger. De fleste operakor jeg har jobbet med har vært utrolig positive.

Han forteller om kor som har trivdes i arbeidet og vært positive, og selv om hans inntrykk er at noen kanskje heller ville stått i solistposisjonen selv, så overskygger ikke det at det er morsomt å stå på scenen:

Også ekstrakor som blir fløyet inn. Og de syntes jo det var sinnsykt morsomt, de fikk jo ikke kostymer før i siste øyeblikk, selvfølgelig, og fikk jo ikke makeup før i siste øyeblikk, fordi det var jo ... Men det var «Yes! What fun!» Så egentlig tror jeg at hvis man liker det og har stemmen til det, så tror jeg man kan få et fantastisk bra liv. Så det tror jeg også er så viktig at vi kommuniserer til våre studenter, og sier det er en sånn fantastisk ting.

Han ser imidlertid på kor som en givende arbeidsplass som i tillegg til å kunne gi et stabilt arbeidsforhold også gir gode opplevelser og glede, som fremtidige sangere vil kunne finne seg til rette i så lenge stemmen er kompatibel med korets uttrykk.

Informant 5 trekker også frem en historie om hvordan musikk, og særlig korsang, blir redusert til et hobbyprosjekt:

[...] Og det var en fantastisk opera, som var skrevet av en komponist, som var hobbykomponist, for han var egentlig hjernekirurg. Og musikk er liksom det eneste fagfeltet jeg vet om hvor det er mulig! Du kan liksom ikke gjøre det omvendt; Du er liksom komponist, men hobby-hjernekirurg? Det går ikke.

Han forteller her hvordan musikk kan være et side-prosjekt, også på høyt, utøvende nivå.

4.1.4.1. Oppsummering – Korsang er koselig

Den hierarkiske måten å tenke sangerkarrieren på kom de fleste av informantene inn på, enten på eget initiativ eller ved spørsmål. Informant 4s inntrykk var at størsteparten av alle som søker seg til sang har et indre ønske om å være den store solisten, den som står på scenen og den man beundrer. Som informant 5 påpeker er det også en stor forventning fra alle rundt om at man skal satse på en solistkarriere som sanger, eller så har man på mange måter «gitt opp».

Informantene forteller om kor- og ensemblesang som noe som har lav status, og at amatørkorstempelen gjør seg gjeldende for hele feltet, også det profesjonelle. Det tegnes et bilde av korsang og seriøs sang som motpoler, synger man i kor er man der primært for å ha det morsomt. Det å synge i kor som profesjon blir av informant 4 sett på som en stabil arbeidsplass som er givende og morsom, men der sangerne nok likevel skulle ønske de var «center stage».

Informant 3 ønsker seg en mer naturlig sammenheng mellom det profesjonelle og amatørfeltet, så man kan få ringvirkninger av arbeidsplassene.

I informant 4s uttalelser om kor som et sted der man ødelegger stemmen, og at kor er mer fest enn sang, ligger det en forestilling om at det å synge i kor ikke er noe som i hovedsak er en profesjon, men gjøres primært fordi man vil ha en sosial plattform med musikalsk tilsnitt. Det er også trolig at han i denne uttalelsen har et bilde av et kor på amatørnivå, der tilnærmingen vil ha et økende fokus på det sosiale. Det tyder på at de profesjonelle korene blir sett på, eller omtalt sammen med, amatørkorene, fordi det er amatørerne som i stor grad har vært representasjonen for korsang i Norge. Man har altså lett for å skjære alle over samme kam.

4.1.5. Økonomi og politikk

Informant 1 oppfatter det slik at selv om Norges profesjonelle kormiljø er lite og forholdsvis gjennomslagskraftig, er det likevel noen stemmer som får større gjennomslag enn andre:

Det som er problemet er at flere instanser innenfor departementet, kulturrådet for så vidt, og andre, hvis de spør Solistkoret om de vil ha faste stillinger, så vil de jo ikke det. Og det kommer ofte til inntekt for hele den norske

korbevegelsen. At man vil ha fleksibiliteten det ligger i å kunne velge. Og at sangerne ikke vil det, fordi de vil kunne gjøre andre ting. Og det fungerer i Oslo. Oslo er jo der hvor sangere bor, så det er hele tiden en stor freelance-pool. Det vil aldri fungere andre steder. Da blir det en slags underleverandør av folk som bor i Oslo som flyr hit og gjør oppdrag, og flyr tilbake igjen. Det vil jo ikke lage noen som helst ringvirkninger, det vil ikke bygge opp noe som helst kompetanse. Så det er jo et stykke arbeid igjen for å få det ... forstått

Han fortsetter å snakke om synergieffekten et fast ensemble utenfor Oslo vil ha for sang- og kormiljøet:

Det vil si at amatørkorene nyter godt av å ha profesjonelle sangere i nærmiljøet, og ikke minst utdannede ensemblesangere. Så det er jo en vinn-vinn situasjon, hvis man får det til å fungere. Og ha den beste kompetansen tilgjengelig lokalt, at folk flytter til byen, eller blir værende der og ikke freelancer.

Han uttrykker også misnøye med at hoveddelen av tildelingene til vokalfeltet gjøres gjennom Kulturrådet, og ikke direkte over statsbudsjettet:

Så det er derfor jeg tenker at hvis det blir regjeringsskifte neste år, så kan man kanskje få ... Det blir lettere å få innpass på kulturbudsjettet igjen, da, kanskje. Jeg vet ikke. Jeg tenker det. At det kanskje er lettere å få innpass der, for det vil være viktig for langsiktigheten. For vi vil jo gjerne ansette sangerne permanent, og ikke midlertidig som vi gjør nå.

Han sier her at arbeidsplassene i stor grad er avhengige av det til enhver tid rådende politiske synet, og midlene potensielt kan forsvinne eller endre størrelse. Han opplever at de tildelingene som gjøres direkte over statsbudsjettet gir en bedre garanti for fortsatt fremtidig tildeling, enn de som gjøres via postene Kulturrådet råder over. Slik han ser det vil en stabil tildelingspraksis ha innvirkning på hvor langsiktig man tør å planlegge.

Informant 2 snakker om de økonomiske aspektene ved det å være sanger, at det er mange som velger bort en sangkarriere fordi det er for usikkert, og at man da kultiverer bare én type sangere:

Men kanskje hvis man får en forståelse for at det går an å leve av å være sanger, så kanskje noen som har talentet som ikke har valgt den veien plutselig velger den veien så vi får et større utvalg.

Ved at man da kan vise til bredere karrieremuligheter kan man kanskje også få et større mangfold av stemmekvaliteter.

Informant 5 poengterer at offentlige midler er helt avgjørende for at man skal ha arbeidsvilkår som gjør det mulig å leve av den utdannelsen og yrkesveien man har valgt:

Det gjør jo at vi kan jobbe på et helt annet plan. Det gjør at vi kan betale

oss selv nærmere en ordentlig lønn, selv om den er ganske langt unna ennå det som vi legger i potten av arbeidsinnsats. Og vi kan ha en produsent som kan jobbe for oss, og vi kan ha noen prosjektmidler, så vi kan gå inn enten i prosjekter som trenger subsidiering, eller vi kan lage våre egne prosjekter.

Og videre at det med stabile støtteinntekter er det mulig å opprettholde og øke nivået, samt at det er mulig å skape ringvirkninger gjennom å gjøre prosjekter sammen med andre.

Informant 5 forteller om en skjevfordeling i midler:

Nei, lønnsøkningen til orkestrene i Norge er omtrent tre ganger så mye – så vidt jeg husker, nå har jeg ikke tallene foran meg – er omtrent dobbelt så mye, tre ganger så mye som hele tildelingen til vokalfeltet i Norge. Og det er jo helt absurd! Altså, det er en så ekstrem skjevhet i tildelingene som gjør at man kjemper om så få midler.²⁶

Han uttrykker en stor misnøye over at vokalfeltet får tildelt det som tilsvare en brøkdel av tildelingene til instrumentalfeltet. Vokalfeltet blir da innbyrdes kjempende om midler som ikke strekker til så man kan bygge den kompetansen og ha den utviklingen som man skulle ønske.

Informant 5 snakker i sitatet under om hvordan han oppfatter at de ulike grupperingene og instansene som er tilknyttet korfeltet har jobbet både med og mot hverandre i prosessen med å få opprettet og utvidet tildelingene:

Og det har gjort at mange ensembler har sittet på sin egen tue, og mange av aktørene har sittet på sin tue. Og orkestrene har snakket varmt om at man må ha et kor som er tilknyttet orkestrene. Musikerforbundet har snakket om lønninger og tariff. Mens Musikkhøyskolen har stort sett ikke sagt noen ting. Korforbundene har snakket mer om de tildelingen de kan gjøre selv, for å kunne liksom kontrollere ... Så det har vært veldig, veldig mange prosesser på en gang, og veldig uoversiktlig, sånn som det ofte er i Norsk kulturdebatt.

Hans oppfatning er at alle har kjempet for sin egen del av kaken, og fremsnakket sine egne behov. I informant 1s oppfatning har de ulike interesseforbundene som har snakket hver sin sak gjort mer skade enn gagn i tidligere år. Det at man endelig fikk satt seg ned rundt samme bord, og blitt enige om en felles agenda gjorde landskapet mer oversiktlig og lettfattelig for de som bevilger midlene²⁷. På spørsmål om det har hatt en effekt på proffkorutviklingen at de ulike

26 Jeg har ikke funnet de konkrete tallene han viser til i intervjuet, og da jeg senere etterspurte hva han siktet til var det indeksøkningen fra 2017 til 2018 han viste til. Disse tallene er nærmere forklart i kapittel 2.5

27 Med opprettelsen av «Koralliansen» i 2016, der de ulike korforbundene gikk sammen for å lettere kunne få politiske gjennomslag (Ballade, 2016). En felles agenda var det lenge ønsket at korfeltet kunne enes om, både fra politisk hold, fra forvaltningsverket, og fra feltet selv (Ballade, 2011).

korforbundene har begynt å snakke med en felles stemme, sier han:

Ja, det er jeg helt sikker på har en medvirkende årsak til at vi har de pengene i dag. At vi er i gang i dag. For de har et uttalt mål om å få proffkor i Norge. Og det er kjempeviktig. Da blir det en stemme som sier det. Og da går det an for politikere å bevilge penger.

Vi snakker videre om politikk, og den politiske påvirkningen de ulike kor-forbundene har hatt på den politiske prosessen opp mot 2015:

Og de er jo kjempebra, for så vidt, men de er jo amatørkor-forbund. Og de har hele tiden skulle lagt seg bort i den her proffkor-diskusjonen. Og kanskje sporet den av til stadighet, i forskjellige retninger. Og ikke minst i hver sin retning, som regel. Hvis jeg hadde vært politiker da – for å prøve og se det fra den kanten – så, hadde det sett veldig rotete ut. Og det er jo de færreste politikere har jo noe mye kunnskap om det feltet her, så de vil jo gjerne ha en klar og tydelig «her går vi!», «Der putter vi pengene». Så jeg tror egentlig viljen til å bruke penger har vært der lenge, hvert fall i store deler av det politiske miljøet.

Informant 5 er også fornøyd med at tildelingene har økt, særlig for de profesjonelle ensemblene, men han problematiserer likevel måten tildelingene er gjort på:

Men om de tildelingene der sånn er så kloke, det vet jeg ikke helt, altså. Fordi jeg savner hele det blikket, på hele feltet. Jeg savner at man tar ordentlig i, at man sier at 'Nå gir vi de profesjonelle det de trenger, og gir en forutsigbarhet'. Og gir dem det de trenger for å utvikle seg og bli det beste profesjonelle vokalmiljøet i verden. Men så har vi de under; Vi er nødt til å kunne forvalte KSS, vi er nødt til å forvalte Ensemble 96, Ensemble Ylajali, Cantus, altså hele den gjengen der sånn, fordi at det er ofte de som er premissleverandører. Altså som leverer sangere oppover, videre i systemet. Enten det er til Musikkhøyskolen, eller det er til konservatoriene, eller det er til proffensembelene. Så det sjiktet må vi ta vare på. Og så er vi nødt til å ha ordentlig pott med prosjektmidler til amatørkor-bevegelsen. De er også nødt til å være med. Alt dette henger sammen – vi står liksom på skuldrene til hverandre.

Han vil gjerne at feltet får midler til at det vil være fruktbart på alle nivå, og ser sammenhengen som i en pyramide. Flere ganger i intervjuet uttrykker han at de særs gode amatørkorene (de såkalte semi-profesjonelle ensemblene) ikke får midler som tilsvarer nivået de har på produksjonene sine. Det er i hans øyne disse korene som «fosterer» mange av de sangerne som etter hvert tar høyere utdanning.

4.1.5.1. Oppsummering – Økonomi og politikk

Informantene forteller om tildelinger de synes er for små og for uforutsigbare. De oppfatter at totaltildelingene til hele korfeltet er så små at amatørkorene og de profesjonelle ensemblene er tvungne til å sloss om midler som ikke strekker til.

Informant 1 og 2 stilte seg kritiske til om korforbundene har gjort noe særlig for å få satt fokus på og hevet status for «proffkor-saken» i Norge. Informant 2 mente forbundene på mange måter har vært delaktige til å spore av hele debatten for å kunne fremsnakke sine egne interesser. Men som informant 5 påpeker: det er deres jobb å stå på for amatørkorene, som utgjør nesten hele medlemsmassen²⁸. Sammenblandingen av amatørkorfeltet og proffkorfeltet ses på som problematisk når det kommer til de politiske prosessene rundt tildeling, og det uttrykkes at korforbundene har fokusert på sin del heller enn på hele feltet – eller at de har gjort jobben sin, som informant 5 påpeker. Tildelingsøkningen de senere årene, og korforbundenes samarbeid gjennom Koralliansen oppleves å ha medvirket til større handlingsrom.

Informant 2 og 3 snakker om lite visibilitet i tildelingene; det er usikkert om det tildeles tilsvarende midler i de kommende årene, og om det kan forventes samme driftsforutsetninger. Informant 5 etterlyser en helhetstenkning på hele feltet, der man på alle de ulike nivåene får midler som tilsvarer mulighetene for drift. Men han presiserer samtidig at denne lønnsøkningen ikke tilsvarer faktisk arbeidsinnsats og utdannelsesnivå. Det pekes på at midlene for hele korfeltet er for små og for kortsiktige til at det kan drives utvikling og drift på det nivået man gjerne skulle ønske. Det synes som mangelen på driftsressurser blir tydeligere jo høyere kvalitet det er på det musikalske nivået, og at for å opprettholde og utvikle kvaliteten så må en stabil økonomi være tilstede.

28 For eksempel er Det Norske Solistkor medlem av Norges Korforbund ifølge medlemsregisteret hos forbundets egen hjemmeside, kor.no

4.2 Diskusjon

Jeg har forsøkt å finne svar på om Norge utdanner sangere som har gode kvalifikasjoner for å synge i ensembler. Mine forskningsspørsmål var:

Gir norsk, klassisk, sangutdanning relevant kompetanse til å fylle de nye ensemblestillingene?

Og i tilfelle svaret ikke er et entydig ja:

Hvorfor ikke? og videre: Hva mangler?

Hovedlinjene i informantenes svar er «nei, vi utdanner ikke sangere med et godt grep om denne kompetansen». Informant 3 sa ganske tydelig at sangerne selv også uttrykte at det var uvant for dem «å komme inn i den [kor]verdenen». Så da blir spørsmålet videre «hvorfor ikke?». Her vil jeg først diskutere mangelen på relevante *Ferdigheter* som informantene påpeker, før jeg tar for meg det de peker på kan være årsaken i hovedkategoriene *Solistisk utdanning*, *Profesjonelt stigma*, *Korsang er koselig* og *Økonomi og politikk*. Disse kategoriene vil imidlertid flyte inn i hverandre, og påvirke hverandre. Slik sett kan det virke som en «høna eller egget»-situasjon; har vi ikke sangere fordi vi ikke har ensembler, eller har vi ikke ensembler fordi alle sangere vil være stjernen?

4.2.1. Ferdigheter

Det gjennomgående temaet er mangel på kompetanseutvikling og forståelse for hvilken kompetanse som trengs for å synge i et ensemble eller kor. Her er det et ganske tydelig skille på hva de som arbeider tett på ensemblene tenker er riktig kompetanse, og hva informanten fra utdanningsinstitusjonen tenker om ensemblesang. Informant 2 var enda tydeligere på forskjellene mellom hvordan man tenker på ensemblesang på innsiden og utsiden av utdanningssystemet når han sier at mangelen på fokus på homogenitet, og hvilke teknikker og verktøy man må bruke for å oppnå denne, ikke eksisterer.

Altså, man snakker ikke om det. Det eneste man snakker om er at man starter samtidig og slutter samtidig, og er relativt samtidig midt i [...] Så det som er utfordringa med utdanningssystemet, det er ikke den typen ensemblesang som vi snakker om. I det hele tatt.

Han tydeliggjør tendensene i datasettet om at man ikke snakker samme språk, og at man ikke anser korsang, eller det å kunne innordne seg i et vokalfelleskap, som noe man tenker det er viktig å fokusere på. Det viktige er å utvikle instrumentet, og sangerformanten²⁹ – evnen til

29 For en mer teknisk forklaring av sangerformanten henvises det til Havrøy (2015) og Potter (1998).

å bære gjennom andre instrumentet – i størst mulig grad. I tillegg ligger det en holdning der kor assosieres med fest og moro, som tydeligst sees i informant 4s uttalelser, i kontrast til den profesjonaliteten man gjerne tenker på i forbindelse med symfoniorkestre.

Informant 4s uttalelser om farene ved å synge i kor – at korsang er noe som potensielt kan ødelegge stemmen, er kanskje det tydeligste eksemplet på den holdningen de øvrige informantene snakker om. Også når han snakker om duetter og tersetter som ensembletrening, underbygger det informant 2s oppfatning av at ensembleopplæring, av det formatet som trengs i et kor, i stor grad er fraværende innenfor institusjonene. Det at informant 4 har disse holdningene blir først og fremst et problem når nye generasjoner sangere blir innlemmet i diskursene de er et uttrykk for.

Informant 4s uttalelser kan derimot også leses i lys av de rådende forholdene innen korsang, særlig i Norge, de siste 40 årene. I hovedsak har all korsang vært amatørvirksomhet, tilgangen på godt utdannede kordirigenter har vært tynn³⁰, og det man forbinder med korsang blir deretter. Om man ser dette i sammenheng med at størsteparten av kor i Norge, så vel som i Skandinavia og resten av Nord-Europa, i hovedsak er amatørkor som har dette fokuset, og historisk sett alltid har hatt det, er det ikke så rart at dette er konklusjonen. Norge har heller ikke hatt noen særlig utbredelse av kor som arbeider profesjonelt, i ordnede former, før rundt 2000-tallet³¹ (se kapittel 2.1.1). I tillegg har det felles-skandinaviske korklangidealet hatt en tydelig posisjon, og har i stor grad krevd en uttynnet klang med lite vibrato (Hedell, 2017) – et ideal som ligger et stykke fra det å utvikle en stemme som kan bære over et orkester. Med dette som bakteppe er det ikke rart at sangpedagoger er motvillige til at sangelevne sine skal synge i kor. Som informant 1 poengterer så vil disse to idealene være reelle motsetninger, og ikke gjøre det lett for studenten å stabilisere en type teknikk. Om det er dette informant 5s sangpedagog har hatt i tankene da han ble advart om å ikke synge for mye i kor da «det kunne ødelegge hans solistiske karriere» er uvisst. Men det viser en holdning som fremholder at skal du bli solist, så må du distansere deg fra det som kan bli oppfattet useriøst. Det viser også at holdninger og oppfatninger er vanskelig å endre. Det er nå 20 år siden Det Norske Solistkor fikk ensemblestøtte og følgelig at det å ha arbeid som korsanger utenfor operakoret ble en større mulighet.

Av det utvalget av institusjoner jeg har sett på (kapittel 1.3), er det bare NMH og Barratt Due som spesifiserer at de har kor på timeplanen. Alle sammen har imidlertid kammermusikk, ensemblespill eller tilsvarende i studieplanen. En skulle derfor tro at ensemblekunnskap ble ivaretatt og at studentene har tilfredsstillende kunnskaper i emnet og at de kan utøve på et nivå som tilfredsstillende kravene korledere har til kvalitet og ferdigheter. Det som trer frem i datamaterialet, derimot, er at sangerne ikke innehar denne kunnskapen. Informant 3 forteller

30 Regjeringen har i 2017 bevilget øremerkede midler som skal gå til dirigentutvikling (Kulturdepartementet, 2017b).

31 Unntaket er selvsagt Den Norske Operas kor.

om et tydelig skille mellom de som kommer fra en sakral ensembletradisjon – som har god ensembleforståelse men ikke tilsvarende instrumentkunnskap – og de som kommer fra utdanningsinstitusjonene – med god instrumentkunnskap men ikke god ensembleforståelse. Også i rapporten etter forsøksordningen (se kapittel 2.1.1) ble det påpekt av Nidaros Vocalis (et profesjonelt ensemble) at man brukte lengre tid på innstudering enn antatt fordi sangerne ikke hadde god nok kunnskap om innstudering og arbeidsforhold i et kor (Simonsen, 2010; 28). Sangerne må altså bygge opp en ny kompetanse, ofte fra grunnen av. Dette er kunnskap som kun kan læres gjennom erfaring, noe som igjen tar tid. Informant 3 peker også på at det å arbeide seg sammen som ensemble også vil ta tid om man er erfaren ensemblesanger, siden man skal bli kjent med stemmene og personene man synger sammen med, og at det da blir enda mer komplisert når ensemblesang ikke 'ligger i verktøykassa' man har med seg fra utdanningen.

Man har ved enkelte av utdanningsinstitusjonene mulighet til å få studiepoeng ved praksisutplassering i et ensemble eller orkester, for eksempel ved NTNU (NTNU, 2017a). Her nevnes det derimot at faget gjennomføres i samarbeid med instrumentalensemble og leses derfor tydeligst til å henvende seg til instrumentalister. Det eneste andre tilsvarende faget som eksplisitt skal gi erfaring i hvordan et profesjonelt kor arbeider er «Korobservasjon» (1 og 2), et valgemne som tilbys sangere ved Barratt Dues musikk institutt (2017g). Denne delingen av hva som tilbys instrumentalister og sangere kan også sees på om et utslag av forventningen om at sangere forventes å bli solister, i motsetning til instrumentalistene som i større grad har realistiske arbeidsmarkedsforventninger om at ikke alle blir stjerner (Hanken et al., 2016; 44).

4.2.2. Solistisk utdanning

Flertallet av informantene uttrykker at utdanningen av sangere i Norge har et tungt solistisk fokus. De tre sangerne i utvalget mitt forteller at de selv har kjent dette på kroppen. De snakker om at det er den solistiske stemmen som til enhver tid er i fokus, og at det er store forventninger til at man skal lykkes. Det er hvor suksessfull man er som solist som forteller noe om verdien av det man gjør. Dette fokuset på «solisten» – eller «stjernen» – strekker seg langt tilbake i tid. Potter sier denne dyrkingen av sangere vokste særlig i renessansens Italia med dyrkingen av kastratsangerne (1998; 37), i romantikkens fokus på talenter, til vår tids mediehverdag og idolkonkurranser. Man kan si at fokuset på «solisten» i liten grad har endret seg, selv om den klassiske musikken nå er sin egen klasse, og ikke lenger populærmusikk.

Vi finner igjen dette tydelige fokuset i utdanningsinstitusjonenes læreplaner. Slik de fremstår på lærestedenes nettsider er det bare Barratt Dues Musikk institutt og Norges Musikkhøyskole som fremstiller kor-/ensemblesang som en uttalt del av hovedinstrumentundervisningen. Konservatorieutdanningene tilknyttet universitetene har som nevnt ikke denne spesifiseringen. Selv om man skriver kammermusikk eller kammerensemble i læreplanene – og dette i prinsippet

legger veien åpen for vokalensemblepraksis – virker det mer som disse typene fag har et tydelig instrumentalt, og solistisk fokus, og at det ikke legger til rette for at man utvikler de vokalensemblepesifikke ferdighetene som særlig informant 5 etterlyser. Denne mangelen på fokus kan også ha sammenheng med manglende instruktørkrefter. Det diskuteres videre om litt.

Alle informantene var inne på ulike aspekter rundt status og hierarkiforståelse blant sangere, og hvordan samfunnet kategoriserer sangere. Som informant 5 påpekte var det under utdanningen på konservatorienivå han fikk tydelige ytre forventninger om at det var en solistisk retning som var det man burde hige etter. Schei (2007; 207) sier forventninger om hva som er «riktig» skapes i møtet med institusjoner, lærere, medstudenter og studenten, og selv om det ikke er uttalt så gis det tydelig inntrykk av normhierarkiet. Hun sier videre at særlig den klassiske sangutdanningen hviler på de institusjonaliserte oppfatningene av hvordan musikk skal læres og fremføres (ibid. 240). Nerland (2004; 281) påpeker at musikkutdanningsinstitusjonenes praksiser har meningskonstruksjoner ('hva passer inn hos oss') med en høy grad av stabilitet, og disse opprettholdes og vedlikeholdes for å støtte opp om institusjonens strukturer. Forventningene om hva en sanger er blir altså forsterket i utdanningssituasjonen. Og sangere som utdannes, og som etter hvert også blir lærere innenfor den samme kulturen, reproducerer meninger og holdninger om at sangere først og fremst skal tenke solistisk.

En skulle tro at begrepet «sanger» omfattet hele spekteret innenfor yrket, og at det derfor ikke skulle være noen forskjell på hvilken retning en som utøver velger å ha fokus på. Samtidig ser vi i de ulike uttalelsene at sangere som synger i kor blir plassert lavere i en hierarkisk sammenheng enn de som velger å satse på en utpreget solistisk karriere. Dette stemmer med momenter som Havrøy (2015; 23) trekker frem i sin avhandling – hans informanter var opptatt av å navigere denne dualiteten og påpeke at de var *solister* som sang i ensemble. Informant 5 trekker frem studiekamerater, lærere og mentorer, men også publikum og «andre», som fremmer tanken om at det eneste viktige er det man gjør som «solist». Med tanke på hvilke erfaringer sangere har etter endt utdanning sier informant 3 at i hans erfaring er de færreste av dem trygge på hvordan de skal samhandle i et ensemble eller kor, og at sangerne også selv vet at dette ikke er en kompetanse de innehar. Satt i sammenheng med informant 4s utsagn om hva en sanger skal ha av kompetanse etter endt utdanning, så blir dette et bilde av et arbeidsmarked og en utdanningssituasjon som ikke henger sammen. Utdanningen og forventningen til de som går den er ikke i samsvar med realiteten i det arbeidsmarkedet som møter dem.

Sangpedagoger og sangelever er i all hovedsak i et mester-elev-forhold til hverandre, der mesteren overfører sin oppsamlede kunnskap, men også sine holdninger, til eleven (Nerland, 2004). I både informant 5s tilbakeblikk på sin egen sangpedagogs utsagn, og informant 4s tanker om korsang under utdanning, ser vi at holdningen er at korsang er skadelig for instrumentet og utviklingen, men også for sangerens profesjonelle rykte. Informant 4 sier imidlertid at det

vil komme an på den enkeltes sangelevs utvikling og teknikkstabilitet i hvor stor grad han mener det er tilrådelig for dem å synge i kor. Det virker imidlertid som han ikke har samme oppfatning av det å synge i kor som profesjonell sanger som det informant 1 fremholder, men har forventninger til at korsang i stor grad vil være i amatørkor på amatørnivå. Informant 4 sier også i intervjuet at han er ganske tydelig med sine elever på om de «får lov» til å synge i kor eller ikke, basert på hvor han mener den enkelte elev er i sin individuelle utvikling som sanger. I hovedsak er det snakk om å synge i kor under operaoppsetninger. Ordene til informant 5s sangpedagog har tydelig gjort inntrykk, siden han husker dem flere tiår senere. Reproduksjon av tanker, meninger og holdninger skjer, som vi så i forrige avsnitt, i mester-elev-situasjonen, og dette maktforholdet legger føringer på hva som er greit å satse på og hva som er mindre greit. Informant 2 ser for seg at om man får pedagoger med ensembleerfaring inn i institusjonene, vil det ensidige solistfokuset kanskje bli lettet på, og studentene kan få en enda bredere kompetanse.

4.2.3. Profesjonelt stigma

Både solistfokuset og hierarkiforståelsen kan påvirke hvilke forventninger og tanker unge sangere vil ha når de går inn i en konservatorieutdanning. Dersom det blir oppfattet som at det «riktige», og det som i stor grad blir forventet, er at man skal satse på en solistkarriere, vil dette virke inn på hva sangeren til slutt forventer av seg selv. Disse forventningene, eller selvteknologiene som Schei beskriver (2007; 34), vil bidra til at sangeren selv tilpasser seg kulturen og diskursen han vil assosieres med. Når det å synge i ensemble heller ikke blir nevnt i positive ordelag, men heller blir advart mot, blir det ikke sett på som en fornuftig karrierevei. En slik devaluering av karriereveg vil også kunne gi et inntrykk av at man må være dyktigere om man satser på en solistkarriere, enn om man velger å arbeide i et ensemble. I intervjuene finner vi tendenser til motsatt tenking. Informant 1 setter ensemblesangeren på mange måter over solisten med tanke på hva slags kunnskap man må tilegne seg for å bli dyktig. Informant 5 går ikke like hardt til verks, men påpeker at kompetansen skiller seg noe. Informant 1s hovedpoeng er imidlertid at ensemblesangeren ikke er underlegen solisten; man må ha like stabil teknikk og være dyktig på sitt felt for å gjøre en god jobb. Informant 4 sier også noe lignende: skal man gjøre en jobb, uansett hva det er – gjør den ordentlig. Han er også tydelig på at det vil være et tap for sangfaget om det blir slik at om man ikke har suksess/er særlig god som solist, så kan man alltid bli korsanger. Denne underliggende – og også til tider uttalte – ideen om hva som er «godt nok», gjør at ensemblesang lett blir noe det kan synes at man «tar til takke med»,

Alle informantene snakket på et eller annet vis om status, eller mangelen på status. Både fra lekfolks reaksjoner («Så hyggelig, men hva gjør du *egentlig*?»), til mentorers forventninger og tydelige holdninger til hva som er «det riktige» å gjøre. Samfunnsstrukturen skaper et opplevd hierarki, der noe gir bedre status enn noe annet. For sangere synes det å være en akse som strekker seg fra «solist» til «ikke solist». Hvor langt mot «solist» man klarer å komme, forteller

om hvor godt man mestrer instrumentet, altså hvor dyktig man er. Ifølge Schei (2007; 105) vil man tilpasse seg diskursen man ønsker å tilhøre. For å fremstå som suksessfull sanger må man skape identiteten i samsvar med de tatt-for-gitte normene.

Det synes som at det er slik at om man som sanger velger å synge i et ensemble, så har man ikke «gjort det godt nok» som sanger. Altså er man ikke god nok til å synge alene siden man vil synge sammen med andre. Hvordan er det å synge i et ensemble forskjellig fra å spille i band, eller være ansatt i et orkester? Vil ikke samspillsituasjonen være tilsvarende? Hvorfor er reaksjonen fra «folk flest» når man uttrykker et ønske om å ville studere klassisk sang, at man da vil bli operastjerne? Som Potter (1998) skriver ble det tydelig med stjernedyrkelse av sangere, fra renessansen og frem gjennom barokken. Romantikkens dyrking av kunstneren og vår tids idolisering av talenter gjennom media gjør det fremdeles tydelig at sangeren helst skal stå i fokus og skinne. Tydelig blir det også gjennom informant 4 som påpeker at de fleste som søker seg til høyere sangutdanning har et ønske om å stå på scenen og gjøre karriere. Eller som informant 5 fraserer det: «drømmen om paljettene».

Motsetningsforholdet mellom det sangerne med korsang som yrke fremholder som ensemblesang og det professoren trekker frem blir særlig stort. Når informant 4 også i tillegg understreker at det ikke nødvendigvis er samsangen som er hovedfokus, men egen stemme, så tydeliggjør dette gapet mellom de ulike utgangspunkt. Om man tenker som samsang som «sang samtidig» eller om man tenker at resultatet skal være mest mulig homogent og klinge godt sammen, vil det ha innvirkning på hvordan man forstår, snakker om, og til sist, underviser i det. Alle informantene, inkludert informant 4, påpeker derimot at det er innenfor ensembler at fremtidens arbeidsplasser i stor grad vil være for mange utøvende sangere. Da er det jo et mysterium hvorfor denne oppfattelsen av mangel på ensemblerettede ferdigheter eksisterer. Vi er da tilbake til «høna eller egget»-problematikken som nevnt i diskusjonsinnledningen: at arbeidsplassene ikke har eksistert, og det derfor ikke har vært kunnskap som har blitt ansett som nødvendig eller nyttig å tilegne seg, og følgelig ikke blitt satt fokus på.

4.2.4. Korsang er koselig

At korsang i Norge i stor grad er amatørernes felt kommer frem både gjennom informantene, i korforskningen og i den offentlige debatten og tildelingen av midler. Informant 1 gir også uttrykk for at det er en vesentlig forskjell på hva som er mulig å få til på det sentrale Østlandet, og det som er mulig ellers i de større byene. Hans fokus på kompetanseutviklingen og det miljøet som skapes når man ansetter fast og i mindre grad benytter freelancesangere, er også et ønske som informant 2 sier noe om. Han peker på at skillet mellom amatør og proff-segmentet i kor-Norge ikke har vært lett å skille mellom, heller ikke for politikere som bevilger midler, og tenker at dette kan ha vært med på å gjøre at bevilgningene ikke har gått til å bygge et profesjonelt

kormiljø, men heller til å bygge breddeaktiviteter. Særlig at de mange ulike korforbundene har fått være stemmene inn mot politikerne, og at disse (med rette, kan man si) har talt saken til sine medlemmer – amatørkorene og amatørkorsangerne – peker han på som medvirkende årsaker. Kan det være at samfunnet generelt ikke tenker på korsang som noe man må betale for? Det at man benytter amatørkor inn i det profesjonelle musikklivet er i og for seg ikke noe problem, og støtteordninger stimulerer slikt samarbeid³². Å få samarbeide med profesjonelle betyr imidlertid tilpasninger både fra de profesjonelle og fra amatørernes side, som både Balsnes (2009) og Thoresen (2004) påpeker.

Noen har, som Dyrud, fremmet synspunktet at kvalitet har best grobunn når rammene er profesjonelle, institusjonaliserte og forutsigbare. Andre, som Norges Korforbund, forfekter at kvalitet og nivå av institusjonalisering ikke nødvendigvis henger sammen. Samtidig kan man si at Dyrud og Korforbundet står på hver sin side i en diskurs de, bevisst eller ubevisst, forsøker å vri i en retning som er nyttig for deres synspunkter og referanserammer (Sørensen et al., 2008; 124). Korforbundet har jo, som tidligere nevnt, mest amatører i medlemsmassen, og det er derfor naturlig at de ønsker at de skal ha best mulige vilkår for drift.

4.2.5. Økonomi og politikk

Alle informantene snakket på et eller annet tidspunkt i samtalen om økonomi, eller aller helst tilgangene på forutsigbar og tilstrekkelig økonomi. Ingen av informantene gir uttrykk for at de synes den økonomiske situasjonen de står i er stabil, eller gir gode muligheter for vekst. Tvert imot skinner det ofte igjennom at prosjekter stopper i møte med en økonomisk realitet, som legger restriksjoner på ressurser – ikke nødvendigvis på vilje eller prosjektets levedyktighet. Også informant 5 peker på dette, men årsaksforklarer med at tildelingene til hele feltet sett under ett er såpass små at det er om å gjøre for alle å karre til seg mest mulig av det som er. Det virker å være enighet om at korfeltet trenger mer ressurser og muligheter for å kunne profesjonaliseres der dette er hensiktsmessig, men det har vært nesten like mange meninger om hvordan dette best bør gjøres som det er korsangere i landet (Kulturdepartementet, 2016; Langdalen, 2008; Simonsen, 2010). Innstillingen fra 1992³³ anbefalte å tilføre feltet mer ressurser og kompetanse, i tillegg til at man opprettet et profesjonelt kor. Det har altså lenge vært et ønske fra korbevegelsen at Norge også kunne vise til kor med tilnærmet like forutsetninger som de større orkestrene. De siste 25 årene har kordebatten blitt tegnet gjennom fire mer eller mindre tydelige dokumenter initiert fra politisk hold: en innstilling fra 1992 (Simonsen, 2010; 5), Langdalens utredning av det frie ensemblefeltet (2002), Simonssens evaluering av forsøksordningen for kor (2010), og til sist regjeringens strategi for korsang fra 2016, *Fleirstemt* (Kulturdepartementet). Både

32 Aktivitetsmidler for kor (Norges korforbund, 2017a)

33 Simonsen refererer til denne innstillingen i sin vurdering av 2009-forsøksordningene. Den er imidlertid ikke lett å finne referanser til ellers.

Langdalens utredning om ensemblene i Norge og Simonsens evaluering av korforsøksordningen problematiserer på hvilken måte man i forskjellige sammenhenger definerer profesjonalitet ulikt, og hvilke implikasjoner dette får, særlig for hvordan man legger opp tildelingsordningene. I tillegg har man forskjellige oppfatninger av på hvilken måte det er best å organisere og utvikle et profesjonelt kormiljø (Dahl, 2010; Dyrud, 2004; Larsen, 2010; MFO, 2017; Norbakken & Rullestad, 2010). Her virker både lokalisering og ulike erfaringer å spille en sterk rolle. I utsagn fra informantene kan vi se tendenser av forskjellige tanker rundt dette avhengig av om man kommer fra Oslo, eller andre steder i landet. For de informantene som har sitt virke utenfor hovedstaden, ser man også profesjonaliseringen som en del av en slags distriktpolitikk der det er viktig å kunne bygge en infrastruktur som gjør at det får ringvirkninger i det lokale kulturlivet.

Et av de store diskusjonstemaene over tid har altså vært hvilken profesjonalitet er det man vil ha, og hvilket fokus legger man vekt på i framveksten av denne profesjonaliteten (Dahl, 2010; Norbakken & Rullestad, 2010; Simonsen, 2010). Særlig forhold rundt ansettelsesforhold og lokasjon har hatt fokus. Ankepunktet til informantene som arbeider utenfor hovedstadsområdet er at løse tilknytninger og prosjektbaserte ansettelser ikke bygger opp miljøet på en hensiktsmessig måte, og heller ikke bidrar til ringvirkninger, for å bruke informant 1s ord. Operakoret var lenge det eneste profesjonelle koret i Norge, frem til ensemblestøtteordningen kom til og flere vokale ensembler fikk tildelt støtte gjennom den (Simonsen, 2010). Forsøket med jentekor og radiokor tilknyttet NRK var forsøkt, men vurdert til å ikke være levedyktig³⁴. Det norske musikklivet har derfor, som Kulturdepartementet påpekte i sin strategi (2016), vært avhengig av amatørkor for å få fremført kormusikk, både a cappella og fra orkester og operalitteraturen. Selv om mange, norske amatørkor har høy kvalitet, og blant de norske korene som deltar i internasjonale konkurranser er det mange som hevder seg blant de beste³⁵, er det allikevel ingen av dem som har kapasitet til å opprettholde et tempo som symfoniorkestrene kan når det kommer til innøving av nytt repertoar. Sangere i amatørkor trekker ikke lønn for sin innsats, og har derfor nødvendigvis andre inntektskilder – som naturligvis legger føringer for hvor mye tid som kan brukes. Norske kor har for vane å møtes en, kanskje to, ganger i uken på kveldstid, og brorparten av det administrative arbeidet drives på dugnad – også i de særlig gode amatørkorene. I følge Balsnes er en slik balansegang naturlig, uavhengig av «amatørorganisasjonens» nivå av profesjonalitet/kvalitet, og i amatørkor må «både korpraksisen og medlemmenes liv utenfor koret balanseres» (2009; 113) . En slik balansegang gjør det gjør

34 NRKs Radiokor var et «prosjektbasert kammerkor med 14 sangere på timelønn fra 1946 til 1972 (Innstilling 1992:13)» (Simonsen, 2010; 45). NRKs Pikekor ble startet i 1947 og ble avviklet i 1994. Koret ble videreført som selvstendig organisasjon og nytt navn: Det Norske Jentekor (Det Norske jentekor, 2017).

35 Kvindelige Studenters Sangforening (KSS), Cantus og Den Norske Studentersangforening er alle inne på topp 10-listen i sine klasser (Interkultur, 2017).

det å skulle møte et profesjonelt musikkliv, som stort sett kan ha prøver på dagtid og ikke har en «daytime job» å forholde seg til, vanskelig. Dette vil, som informant 5 også påpeker, gi at selv om de særlig gode amatørkorene kan prestere på høyde med de profesjonelle så vil de aldri klare å holde tempoet til det profesjonelle musikklivet fordi rammebetingelsene er forskjellige.

I strategien «Fleirstemt» (Kulturdepartementet, 2016) sier regjeringen at instrumentalsiden av musikkfeltet har gjennomgått en betydelig høyning i både betingelser og kvalitet de senere årene, som i hovedsak har kommet orkesterinstitusjonene til gode. De sier videre:

«Sidan 2013 har likevel korfeltet fått eit nytt politisk og økonomisk løft med monalege satsingar på både profesjonelle og frivillige aktørar i heile landet. Satsinga i 2016 er eit toppunkt for utvikling av den statlege finansieringa, med eit samla tilskot på om lag 44 mill. kroner. Dette er nær ei tredobling frå om lag 16 mill. kroner i 2013. Satsingar på kor og vokalensemble med profesjonelt utdanna songarar kan no i større grad seiast å vere på linje med instrumentalfeltet.» (Kulturdepartementet, 2016; 8).

I kapittel 1.5 nevnes hvordan den statlige finansieringen av korfeltet står i forhold til tildelingene til orkesterinstitusjonene. De gjennomgående synspunktene til mine informanter er at korfeltet ikke har de midlene de trenger for å drive forsvarlig og langsiktig, og, ikke minst, for å kunne høyne kvaliteten på det de holder på med, ikke bare opprettholde status quo. MFOs overslag av hva årlig drift av et kor med et årsverk på 20 sangere (Norbakken & Rullestad, 2010) var på 20 millioner i 2010. Man driver hverken kor eller orkester på statlig tilskudd alene, men man skulle tro at kostnaden ved et ensemble ville være noenlunde konstant, uavhengig av om det er fiolinister eller sangere?

Økonomi, visibilitet og stabilitet synes altså å ha en innvirkning på hvorvidt man tør satse på å bygge et ensemble, og ansette sine sangere i faste stillinger. Økonomi gjenspeiler hva som er mest prestisjefylt (Sørensen et al., 2008; 216). Tildelingene tilsier at sang, og særlig korsang, ikke er noe som har status. Korsangen er historisk sett noe som «alle driver med». Motsetningen, høykulturen, er forbeholdt «eliten» – det er noe eksklusivt. Høykultur koster, folkekultur og dugnad er mye billigere. Det er også symptomatisk at man ikke beveger et øyelokk for å leie inn manglende instrumentalister til orkestre (for eksempel under operaoppsetninger utenfor Oslo), mens man henter amatørsangere til å synge i koret – hvorfor gjøre det profesjonelt, når man kan ha amatører til å gjøre det gratis?

5 Konklusjon

De av informantene som arbeider i kor-/proffkor-feltet uttrykker tydelig at sangere som utdannes i dag ikke får ensembleerfaring nok i løpet av utdanningen sin. Selv om man gjennom hovedstadens høyskoleutdannelse får inntrykk av at dette skulle være ivarettatt, er dette ikke det informantene ser i «andre enden». Det er i tillegg fem andre institusjoner ellers i landet som ikke dokumenterer at dette er en del av utdannelsen overhodet.

Hovedvekten av informantenes årsaksforklaring lå i konservatorienes oppfattede solistiske fokus, som gjør seg gjeldende i de ferdig utdannede sangernes kunnskaper og ferdigheter. Fokuset på – og forherligelsen av – solisten, både fra utdanningsinstitusjonene og fra samfunnet for øvrig, reproduseres i utdanningsløpet. Det solistiske fokuset sier også noe om statusen og forventningene som ligger i sangutdanningen. Hvor man plasserer seg på akse «solist – ikke solist» blir et uttrykk for hvor dyktig man er, eller i korsammenheng – hvor lite dyktig man er. Regjeringens satsing på desentraliserte, profesjonelle ensembler tilknyttet allerede eksisterende institusjoner, gjør at det nå i større grad er reelt å snakke om et nasjonalt arbeidsmarked for ensemblesang utover mindre, enkeltstående ensembler. Det er derfor vanskelig å si om dette på sikt vil endre utdanningsinstitusjonenes planer for sangutdanning i retning av å tilby større grad av ensemblerettet kompetanse.

Selv om tildelinger og det økonomiske bildet for de profesjonaliserte korene har blitt betydelig bedre de siste årene, påpeker likevel informantene at mangel på visibilitet og langsiktig trygget gjør driftsforholdene vanskeligere enn ønskelig. Den sterke korttradisjonen som har vært en tydelig del av både nasjonsbyggingen og samfunnsstrukturen, er med på å legge føringer på bildet av hva korsang er og kan være. Status for både korsang og ensemblesangeren er hemmende for den profesjonelle korvirksomheten i Norge. Dette forsterkes av strukturer og diskurser både i utdanningsinstitusjonene og i samfunnet ellers.

De tydeligste tendensene er at statusoppfattelsen som ligger i diskursene om «sangeren», eller «solisten», har stor innvirkning på hva sangeren selv oppfatter som en akseptabel og verdig karriere.

Etterord

I løpet av de siste 6 månedene av arbeidet med denne oppgaven har jeg blitt oppmerksom på noen momenter jeg ønsker å kommentere til slutt.

Det er ved Universitetet i Agder opprettet en master i ensemblesang. Disse sangerne er også tilknyttet Kilden kulturhus i Kristiansand for fagpraksis (Universitetet i Agder, 2017). Ved NTNU i Trondheim er det påbegynt en gjennomgang av læreplanene ved den utøvende musikkutdanningen for å se om den i større grad kan tilpasses arbeidsmarkedet studentene vil møte etter endt utdanning³⁶. Også ved NMH er det snakk om kva man kan gjøre for å imøtegå de krav som arbeidsmarkedet stiller³⁷. Det vil være interessant å følge med på om disse endringene i utdanningsinstitusjonene vil være med å bryte den systematiske reproduksjonen av status som informantene fremstiller.

36 Bekreftet i et møte av representant fra Institutt for musikk

37 Informasjon fra uformelt møte med ansatt i vokalseksjonen, NMH

6 Referanser

- Ballade. (2011). 20 år, tre utredninger og 12 millioner kroner. *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2011030211122090651865>
- Ballade. (2016). Kor-Noreg samla i Koralliansen. *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/sak/kor-noreg-samla-i-koralliansen/>
- Balsnes, A. H. (2009). *Å lære i kor : Belcanto som praksisfellesskap* (PhD). Norges musikkhøgskole Unipub, Oslo.
- Balsnes, A. H. (2011). Sangen har gitt meg et nytt liv : kor, identitet og helse. I K. Stensæth & L. O. Bonde (Red.), *Musikk, helse, identitet* (Vol. 2011:3). Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Barratt Due musikk institutt. (2017a). HINS1300 Hovedinstrument 1 - Barratt Due. Hentet 27.10.2017 fra <http://www.barrattdue.no/hoyere-utdanning/bachelor/hins1300-hovedinstrument-1/>
- Barratt Due musikk institutt. (2017b). HINS2300 Hovedinstrument 2 - Barratt Due. Hentet 21.11.2017 fra <http://www.barrattdue.no/hoyere-utdanning/bachelor/hins2300-hovedinstrument-2/>
- Barratt Due musikk institutt. (2017c). HINS3300 Hovedinstrument 3 - Barratt Due. Hentet 21.11.2017 fra <http://www.barrattdue.no/hoyere-utdanning/bachelor/hins3300-hovedinstrument-3/>
- Barratt Due musikk institutt. (2017d). HINS4300 Hovedinstrument 4 - Barratt Due. Hentet 21.11.2017 fra <http://www.barrattdue.no/hoyere-utdanning/bachelor/hins4300-hovedinstrument-4/>
- Barratt Due musikk institutt. (2017e). KAM3300 Ensemblesang og kammermusikk 2 - Barratt Due. Hentet 21.11.2017 fra <http://www.barrattdue.no/hoyere-utdanning/bachelor/kam3300-ensemblesang-kammermusikk-2/>
- Barratt Due musikk institutt. (2017f). KASA5300 Ekstra kammerkor for sangere (valgemne) - Barratt Due. Hentet 27.10.2017 fra <http://www.barrattdue.no/hoyere-utdanning/bachelor/kasa5300-ekstra-kammerkor-sangere-valgemne/>
- Barratt Due musikk institutt. (2017g). KOROB5301 Korobservasjon 1 (valgemne) - Barratt Due. Hentet fra <http://www.barrattdue.no/hoyere-utdanning/bachelor/korob5301-korobservasjon-1-valgemne/>
- Barratt Due musikk institutt. (2017h). KOROB5302 Korobservasjon 2 (valgemne) - Barratt Due. Hentet 21.11.2017 fra <http://www.barrattdue.no/hoyere-utdanning/bachelor/korob5302-korobservasjon-2-valgemne/>
- Bogner, A., Littig, B. & Menz, W. (2009). *Interviewing experts*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bunch, M. (1997). *Dynamics of the singing voice* (4. utg.). Wien: Springer-Verlag.
- Burkholder, J. P., Palisca, C. V. & Grout, D. J. (2010). *A history of western music* (8. utg.). New York: Norton.
- Dahl, T. B. (2010). Hva skjer nå med korsaken? *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2010121008460334586404>

- Den Norske Opera og Ballett. (2017). Operakoret. Hentet 08.12.2017 fra <http://operaen.no/Om-DNOB/Operakoret/>
- Det Norske jentekor. (2017). Om oss. Hentet 25.11.2017 fra <http://dnj.wplab.io/om-oss/>
- Dyrud, T. (2004). Kordebatten: Om å være profesjonell i korsammenheng. *Ballade*. Hentet 14.10.17 fra <http://www.ballade.no/sak/kordebatten-om-a-vaere-profesjonell-i-korsammenheng/>
- Edvard Grieg Kor. (2017). Hentet 08.12.2017 fra <http://edvardgriegkor.no/>
- Eik, E. A. (2010). 4 millioner til profesjonelle kor. *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2010120309334359588921>
- European Commission. (2017). ECTS users' guide - European Commission. Hentet 19.11.2017 fra http://ec.europa.eu/education/ects/users-guide/learning-outcomes_en.htm#ectsTop
- Gaukstad, Ø., Huldt-Nystrøm, H. & Nordsjø, E. (1958). *Sangerliv : et verk om korsang : 1*. Oslo: Børrehaug.
- Griegakademiet. (2017). Ensemblefordjupning/Kammermusikk I / Ensemble I. Hentet 21.10.2017 fra <http://www.uib.no/nb/emne/MUV214>
- Hagen, T. & Norges, k. (2002). *Korsang gjennom tider : Norges sangerlag 1929-1984*. Oslo: Norges korforbund.
- Hanken, I. M., Pranevicius, J., Julsrud, M., Bratlie, J. H., Bjørkøy, S. H., Bjøntegaard, B. J., . . . Carlsen, M. (2016). *Å lære sammen : forsøk med gruppeundervisning som supplement til individuell hovedinstrumentundervisning* (Vol. 2015:10). Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Havrøy, F. (2015). *Alone together. Vocal ensemble practice seen through the lens of Neue Vocalsolisten Stuttgart* (PhD). Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Haynes, B. (2007). *The end of early music : a period performer's history of music for the twenty-first century*. New York: Oxford University Press.
- Hedell, K. (2017). Klang i kör. *STM-Online*, 12(2009).
- Hillgaard, I. (1997). *Det Norske Solistkor - en banebryter i norsk korverden* (Hovedoppgave). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Interkultur. (2017). World Rankings: Interkultur. Hentet 29.10.2017 fra <http://www.interkultur.com/world-rankings/>
- Isaksen, S. & Frost, P. (Red.). (2016). *Hjertesproget*. Herning: Videncenter for Sang.
- Johansson, K. & Geisler, U. (2010). *Choir in Focus*: Bo Ejeby Förlag.
- Kaaby, M. (2017). Konservatorium. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/konservatorium>
- Kirke utdannings-og forskningsdepartementet. (2001). *Kvalitetsreformen - brosjyre bm*. regjeringen.no Hentet fra <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/kvalitetsreformen-brosjyre-bm/id87757/>.
- Kulturdepartementet. (2016). Fleirstemt - Strategi for korutvikling i Noreg. Hentet 07.12.2017 fra <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/strategi-fleirstemt---strategi-for-korutvikling-i-noreg/id2512423/>

- Kulturdepartementet. (2017a). *Proposisjon til Stortinget (forslag til stortingsvedtak) for budsjettåret 2018*. (Prop. 1 S (2017–2018)). regjeringen.no: Hentet fra <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/prop.-1-s-kud-20172018/id2574640/>.
- Kulturdepartementet. (2017b). Utvikling av ordning for kordirigenter. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/stotte-til-kordirigenter/id2543288/>
- Kunnskapsdepartementet. (2016). Nasjonalt kvalifikasjonsrammeverk. doi: /no/tema/utdanning/voksnes_laering_og_kompetanse/artikler/nasjonalt-kvalifikasjonsrammeverk/id601327/
- Kydland, A. J. (1995). *Sangen har lysning: studentersang i Norge på 1800-tallet*. Oslo: Solum.
- Langdalen, J. (2002). *Musikkliv og musikkpolitikk : en utredning om musikkenseblene i Norge* (Vol. nr 31). Oslo: Norsk kulturråd.
- Langdalen, J. (2008). *Musikkliv og musikkpolitikk : en utredning om musikkenseblene i Norge* (2. utg. Vol. nr 31). Oslo: Norsk kulturråd.
- Larsen, P. E. K. (2010). Profesjon uten profesjonelle. Hentet 22.11.2017 fra <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2010092410160191551384>
- Melisme: musikk. (2014). Store norske leksikon. Hentet 06.12 fra https://snl.no/melisme_-_musikk
- Meuser, M. & Nagel, U. (2009). The expert interview and changes in knowledge production IA. Bogner, B. Littig & W. Menz (Red.), *Interviewing experts*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- MFO. (2017). Høringsuttalelser | Musikernes fellesorganisasjon. MFO. Hentet fra <http://www.musikerorg.no/s.cfm/4-34-61/hxringsuttalelser>
- Nerland, M. (2004). *Instrumentalundervisning som kulturell praksis : en diskursorientert studie av hovedinstrumentundervisning i høyere musikkutdanning* (PhD). Norges musikkhøgskole, Oslo.
- Norbakken, B. & Rullestad, P. (2010). Utvannet korsatsing. MFO. Hentet fra <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2010060910220470005493>
- Norges korforbund. (2017a). Aktivitetsmidler. Hentet 11.11.17 fra <https://kor.no/stotteordninger/aktivitetsmidler>
- Norges Korforbund. (2017b). Store norske leksikon. Hentet 04.12 fra https://snl.no/Norges_Korforbund
- Norges Musikkhøgskole. (2017a). KAKOR Kammerkor. Hentet 21.10.2017 fra <https://nmh.no/studenter/studiene/studiehandboker/startkull-2017/emner/valgemner/utovende-emner/kakor-kammerkor>
- Norges Musikkhøgskole. (2017b). KAMMUS13 Kammermusikk I. Hentet 21.10.2017 fra <https://nmh.no/studenter/studiene/studiehandboker/startkull-2017/emner/bachelornivaemner/kammus13-kammermusikk-i>
- Norges Musikkhøgskole. (2017c). UTHO13 Hovedinstrument I. Hentet 22.10.2017 fra <https://nmh.no/studenter/studiene/studiehandboker/startkull-2017/emner/bachelornivaemner/utho13-hovedinstrument-i>

- Norges Musikkhøgskole. (2017d). UTHO23 Hovedinstrument II. Hentet 19.11.2017 fra <https://nmh.no/studenter/studiene/studiehandboker/startkull-2017/emner/bachelornivaemner/utho23-hovedinstrument-ii>
- Norsk Kulturråd. (2016). Musiker- og ensembleordningen slås sammen - Musikk - kulturradet.no. Hentet 06.12 fra <http://www.kulturradet.no/musikk/vis-artikkel/-/musiker-og-ensembleordningen-slas-sammen>
- NTNU. (2017a). Emne - Ensemblepraksis A - MUSP4721. Hentet 21.10.2017 fra <https://www.ntnu.no/studier/emner/MUSP4721/2016/1#tab=omEmnet>
- NTNU. (2017b). Emne - Kammermusikk A - MUSP4135. Hentet 21.10.2017 fra <https://www.ntnu.no/studier/emner/MUSP4135/2016/1#tab=omEmnet>
- Olson, M. (2010). *The Solo Singer in the Choral Setting : A Handbook for Achieving Vocal Health*. Lanham: Scarecrow Press.
- Polyfoni: musikk. (2013). Store norske leksikon. Hentet 06.12 fra https://snl.no/polyfoni_-_musikk
- Postholm, M. B. (2005). *Kvalitativ metode : en innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Potter, J. (1998). *Vocal authority : singing style and ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Potter, J. (2000). *The Cambridge companion to singing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Repstad, P. (2007). *Mellom nærhet og distanse : kvalitative metoder i samfunnsfag* (4. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Riessman, C. K. (2008). *Narrative methods for the human sciences*. Los Angeles: Sage Publications.
- Rossing, T. D., Sundberg, J. & Ternström, S. (1986). Acoustic comparison of voice use in solo and choir singing. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 79(6), 1975-1981. doi: 10.1121/1.393205
- Sadie, S., Grove, G. & Tyrell, J. (2001). *The New Grove dictionary of music and musicians : Vol. 5 : Canon to Classic rock* (2. utg.). London: Macmillan.
- Schei, T. B. (2007). *Vokal identitet : en diskursteoretisk analyse av profesjonelle sangeres identitetsdannelse* (PhD). Griegakademiet, Institutt for musikk, Universitetet i Bergen, Bergen.
- Simonsen, M. B. (2010). Profesjonalisering av kor : evaluering av en forsøksordning. Kulturdepartementet: Norsk kulturråd.
- Skari, A. M., Bjørnstad, K. & Vollsnes, A. O. (2010). *Norges opera & balletthistorie*. Oslo: Opera forlag.
- SSB. (2017). Kulturbarometer 2017, deltagelse i kulturaktiviteter. <https://www.ssb.no/statistikkbanken/selectvarval/Define.asp?subjectcode=&ProductId=&MainTable=Kulturbaromet63&nvl=&PLanguage=0&nyTmpVar=true&CMSSubjectArea=kultur-og-fritid&KortNavnWeb=kulturbar&StatVariant=&checked=true>
- Sørensen, A. S., Høystad, O. M., Bjurström, E., Vike, H. & Nordgård, Y. (2008). *Nye kulturstudier : en innføring*. Oslo: SAP Spartacus.

- Taruskin, R. (2005). *The Oxford history of western music : Vol. 1 : The earliest notations to the sixteenth century*. Oxford: Oxford University Press.
- Thagaard, T. (2009). *Systematikk og innlevelse : en innføring i kvalitativ metode* (3. utg.). Bergen: Fagbokforl.
- Thoresen, L. (2004, 2004-11-24). "Thoresens forvandling" og Konkressensprosjektet. *Ballade*. Hentet fra <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2004112409470128705882>
- Tjora, A. H. (2012). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis* (2. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Trondheim Vokalsensemble. (2017). Hentet 08.12.2017 fra <http://tso.no/musikkteater/ensemble>
- Universitetet i Agder. (2017). Nytt studie: Ensemblesang. Hentet 10.12.2017 fra <https://www.uia.no/om-uia/fakultet/fakultet-for-kunstfag/flere-nyheter-fra-kunstfag/nytt-studie-ensemblesang>
- Universitetet i Stavanger. (2017). Ensemblespill/ kammermusikk I - Studiemner - UiS. Hentet 21.10.2017 fra http://www.uis.no/course/?code=BAM112K_1&parentcat=10097
- Zadig, S. (2017). *Ledarna i kören: Vokala samarbeten mellan körsångare* (PhD). Lund University, Malmö Academy of Music, Malmö.

7 Vedlegg

7.1 Intervjuguide/ Temaliste til dybdeintervju

7.2 Tilbakemelding på melding om behandling av personopplysninger- NSD

Intervjuguide/ Temaliste til dybdeintervju

Forskerspørsmål

- Gir en sangutdanning i Norge studentene sine grunnlaget for å kunne arbeide som sanger i et vokalensemble?
- Hvilke sangere søker på slike jobber? Har de erfaring fra slikt før? Spesiell interesse for korsang?
- Hvilken kompetanse søker ensemblene etter ved ansettelse?
 - Finner man denne, eller opplever man å måtte fire på kravene?
- Er sangere med utenlandsk utdanning bedre kvalifisert?
 - Evt. på hvilke områder?
- Opplever profesjonelle ensemblesangere at de tilegner seg relevant kompetanse gjennom utdanning?

Intervjuguide

Basisinformasjon:

- Formalkompetanse
- Erfaring / Praksis som har ført deg dit du er?
- Korering
- Solisterfaring

Hvorfor arbeide med kor?

- Hvordan endte du opp der du er i dag?
- Hvor kommer interessen fra?
- Var karriereveien klar?

Profesjonelle ensembler

- Fordeler
 - Praktiske/kunstneriske
- Utfordringer
 - Praktiske/kunstneriske
- Hvilke sangere ønsker å være ensemblesangere?
 - Hvilke bakgrunner har de?
- Hvilken kompetanse ser man etter ved ansettelse av sangere?
 - Hva karakteriserer den ultimate ensemblesangeren?
 - Firer man på kravene?
 - Gir gode ensemblesangere automatisk god samklang?
 - Evt. hvordan bygge stemmesammensetning?
 - Hvordan blander man solister sammen?
 - Ligger samklang i "ryggmargen" til sangerne?
- Opplever det at kompetente sangere er lett å finne?
 - Hvorfor/hvorfor ikke?
- Opplever det forskjeller i ferdigheter basert på utdanningssted? Nasjonalt? Internasjonalt?

Politiske føringer på norsk korttradisjon

- Har det blitt lettere å drive profesjonelt etter regjeringens satsing fra 2015?
 - Hva har endret seg?
 - Hva er likt?

Reidar Bakke
Institutt for musikk NTNU

7491 TRONDHEIM

Vår dato: 11.10.2016

Vår ref: 49852 / 3 / BGH

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 08.09.2016. Meldingen gjelder prosjektet:

| | |
|-----------------------------|---|
| 49852 | <i>Profesjonelle vokalensembler</i> |
| <i>Behandlingsansvarlig</i> | <i>NTNU, ved institusjonens øverste leder</i> |
| <i>Daglig ansvarlig</i> | <i>Reidar Bakke</i> |
| <i>Student</i> | <i>Cesilie Welle Lande</i> |

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 07.05.2017, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Katrine Utaaker Segadal

Belinda Gloppen Helle

Kontaktperson: Belinda Gloppen Helle tlf: 55 58 28 74

Vedlegg: Prosjektvurdering

Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.

1

Kopi: Cesilie Welle Lande cesilie.w.lande@ntnu.no



Personvernombudet for forskning

Prosjektvurdering - Kommentar

Prosjektnr: 49852

INFORMASJON OG SAMTYKKE

1. Utvalget (ledere som skal intervjues) informeres skriftlig om prosjektet og samtykker til deltakelse. Informasjonsskriv og samtykkeerklæring er noe mangelfullt utformet. Vi ber derfor om at følgende endres/tilføyes:

- Prosjektets formål og problemstilling
- Dato for forventet prosjektslutt (07.05.2017)
- Veileders kontaktinformasjon

2. Utvalget (deltakere som skal besvare spørreskjema) informeres skriftlig om prosjektet og samtykker til deltakelse. Informasjonsskriv og samtykkeerklæring er noe mangelfullt utformet. Vi ber derfor om at følgende endres/tilføyes:

- Prosjektets formål og problemstilling
- Dato for forventet prosjektslutt (07.05.2017) og at datamaterialet vil bli slettet/anonymisert innen denne datoen.
- Veileders og studentens kontaktinformasjon
- Det er frivillig å delta og en kan trekke seg når som helst uten begrunnelse.

Reviderte informasjonsskriv skal sendes til personvernombudet@nsd.no før utvalget kontaktes.

INFORMASJONSSIKKERHET

Personvernombudet legger til grunn at forsker etterfølger NTNU sine interne rutiner for datasikkerhet. Dersom personopplysninger skal lagres på mobile enheter, bør opplysningene krypteres tilstrekkelig.

DATABEHANDLERAVTALE

Vi anbefaler at man vurderer andre metoder, ettersom innsamling av data via Google ikke er optimalt med tanke på konfidensialitet og informasjonssikkerhet. Data bør innhentes og lagres i systemer innenfor virksomhetens kontroll. Bruk av eventuell databehandler må avklares med behandlingsansvarlig institusjon. Institusjonen er ansvarlig for at personopplysningene behandles på en sikker måte gjennom hele prosessen.

PUBLISERING

I meldeskjemaet har dere krysset av for at dere skal publisere personopplysninger i oppgaven. Dersom personopplysninger skal publiseres, må det innhentes et eksplisitt samtykke til dette. Vi kan imidlertid ikke finne informasjon om dette i informasjonsskrivet. Personvernombudet legger derfor til grunn at dette er feil, og har endret dette punktet til at dere skal publisere anonymt og at ingen informanter vil kunne gjenkjennes i publikasjonen.

PROSJEKTSLUTT OG ANONYMISERING

Forventet prosjektslutt er 07.05.2017. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da anonymiseres. Anonymisering innebærer å bearbeide datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjøres ved å:

- slette direkte personopplysninger (som navn/koblingsnøkkel)
- slette/omskrive indirekte personopplysninger (identifiserende sammenstilling av bakgrunnsopplysninger som f.eks. bosted/arbeidssted, alder og kjønn)

Vi gjør oppmerksom på at også databehandler (Google) må slette personopplysninger tilknyttet prosjektet i sine systemer. Dette inkluderer eventuelle logger og koblinger mellom IP-/epostadresser og besvarelser.

