

# MASTEROPPGAVE

Emnekode: BE323E

Navn på kandidat: Hanne Rekdal

---

## Motstrøms

*Samtidsmusikerens entreprenørielle atferd i digitaliseringens tid*

---

Dato: 19.05.2017

Totalt antall sider: 90

# Motstrøms

---

*Samtidsmusikerens entreprenørielle atferd i digitaliseringens tid*

## English abstract

This study investigates how digitalization has influenced performers of contemporary music, by discussing the interrelationship between digitalisation, entrepreneurial behaviour and working conditions. The main arguments are developed through a discussion based on findings from semi-structured interviews and the theoretical frameworks of Abbing (2002), Schumpeter (1947) and Wikström (2009). The principal finding in this study shows that these musicians' entrepreneurial behaviour manifests itself in the development of *musical material*, and not in pursuit of economic growth. I argue that because of their role as *artist-researchers*, these musicians hardly orient themselves towards the market; they are therefore not extensively influenced by the *new music economy*, which has emerged from increasing digitalisation. My findings suggest that current developments in the music industry has not led to considerable changes in the entrepreneurial behaviour and working conditions of these musicians. However, the musicians take advantage of digitalisation by making use of digital devices in the management of their musical work. In this regard, digitalisation entails a gain for these musicians. On the other hand, I argue that the streaming sites may have the adverse effect of further marginalising contemporary music. In this way, this thesis sheds light on a new aspect of culture economy.

## Forord

Med dette legger jeg frem min masteroppgave om samtidsmusikernes entreprenørskap og vilkår i en tid preget av en sterk og rask digitaliseringsprosess. Med mangeårig bakgrunn som profesjonell samtidsmusiker, noen år som rådgiver i musikkseksjonen i Norsk kulturråd og som livslang musikkelsker, har jeg sett musikk-Norge fra innsiden og følt på kroppen hvordan deler av musikkfeltet er blitt endret. MBA-studiets fokus på økonomiske diskurser har gitt en språklig palett og faglig tyngde til å kunne se den musikkfaglige og den økonomiske verdenen i sammenheng i en tid der musikkøkonomien er i sterk endring.

Mange kloke hoder har hjulpet meg i arbeidet med denne studien. Først og fremst vil jeg takke Bjørn Willy Åmo for kyndig veiledning, med solide tilbakemeldinger og interessante diskusjoner. Studien ville vært umulig å gjennomføre uten de ni informantene. Jeg er evig takknemlig for den tiden de ga meg, og deres innholdsrike og innsiktsfulle refleksjoner. Takk for engasjementet og inspirerende samtaler! Takk også til Silje Rekdal, Mona Flognfeldt, Halvor Festervoll Melien og Helle Karoline Korsbøen for grundige og konstruktive tilbakemeldinger og interessant sparring. Takk til Nord universitet som har gitt meg mulighet til å studere uten å måtte forlate yrkeslivet. I samme åndedrag vil jeg takke Norsk kulturråd, alle oppdragsgivere og musikerkolleger for all velvilje og tilrettelegging i en svært arbeidsintensiv periode.

Takk til alle kolleger i musikkfeltet som gjennom timevis med samtaler har gitt meg en klokkertro på at dette er viktige aspekter å undersøke og at studien er verdt alt slitet. Mamma, pappa og gode venner skal ha en stor takk som har gitt meg uvurderlig støtte og heiet meg frem. Særlig takk til Siv og Ola for både husrom, gjestfrihet og barnepass under mine utallige turer til Bodø.

Til slutt en særskilt takk for en utrolig tålmodighet fra Jakob og Sondre – min store inspirasjon og motivasjon.

Oslo, mai 2017

Hanne Rekdal

## Sammendrag

Den digitale utviklingen har ført til dyptgripende forandringer i samtlige sider av samfunnet vi lever i. Det er et uttalt kulturpolitisk behov å se konsekvensene av digitaliseringen, og å se tendenser på musikkfeltet i sammenheng med generelle utviklingstrekk i samfunnet. Denne studien undersøker digitaliseringens konsekvenser for samtidsmusikere ut ifra følgende problemstilling: *På hvilken måte har digitaliseringen og den nye musikkøkonomien påvirket samtidsmusikernes arbeidsvilkår og entreprenørielle atferd?* Studien er et kvalitativt bidrag til det kunstøkonomiske forskningsfeltet og diskuterer sammenhengen mellom digitaliseringsprosessen og samtidsmusikernes vilkår og entreprenørielle atferd.

Studien er empirisk drevet og basert på resultater fra ni individuelle dybdeintervjuer gjennomført i Oslo høsten 2016. Studien har et deskriptivt design med en tilnærming inspirert av etnometodologien, som vektlegger individets livsverden og forståelse av fenomener. For å analysere informantenes utsagn har jeg tatt utgangspunkt i ulike forskeres teorier om entreprenørskap, entreprenøriell atferd og kunstnerøkonomi. Resultater fra kunstnerundersøkelsen fra 2015 og rapporten om *kunstens autonomi og kunstens økonomi* (2015) er trukket inn for å belyse musikernes arbeidsvilkår. Det teoretisk fundamentet er i hovedsak basert på Wikströms (2009) analyse av *den nye musikkøkonomien* og blant annet Mangsets (2009) og Swedbergs (2006) undersøkelser av kulturentreprenører. Schumpeters (1947; 2000) definisjon av entreprenørskap blir lagt til grunn for å forstå samtidsmusikernes entreprenørielle atferd. Teorier om ulike kunstnerroller er trukket inn for å forklare samtidsmusikernes atferd og rolle (Abbing 2002). Særlig *kunstnerforskeren* blir diskutert og sett i sammenheng med samtidsmusikerne. Den klassiske dikotomien mellom kunst og økonomi blir diskutert ut i fra ulike perspektiver, og er supplert med teorier om utvikling av den modernistiske kunstnerens romantiske holdning om *l'art pour l'art* – kunst for kunstens skyld (Abbing 2002; Eikhof og Haunschild 2006; Mangset 2004; Weber 2000).

Opgavens bærende argumentasjon er at samtidsmusikere fremstår som kunstnerforskere, fordi de behandler det musikalske materialet som et forskningsobjekt, der eksperimentering og fordypning er hovedfokus. Studien viser at dikotomien mellom kunst og business fremdeles er vanskelig for mange av samtidsmusikerne. Dette medfører en minimal markedsorientering, som impliserer at samtidsmusikkfeltet er mindre følsomt overfor

markedsutviklingen. Jeg argumenterer for at det ikke-institusjonaliserte samtidsmusikkfeltet i lang tid har vært strukturert på en måte som samsvarer med den *utvidelsen av musikerrollen* som beskrives for andre deler av musikkfeltet. Samtidsmusikkfeltet har dermed ligget i forkant av andre deler av feltet når det gjelder denne endringen og er dermed mindre påvirket av den nye musikkøkonomiens konsekvenser, slik den beskrives av Wikstrøm (2009). En annet argument for at samtidsmusikkfeltet i mindre grad er sårbart for digitaliseringsprosessens konsekvenser, er et relativt internt miljø. Utøvere og publikum er i stor grad de samme personene, og aktørene i dette feltet er dermed mer tilbøyelige til å ivareta musikernes rettigheter og inntektsmuligheter.

Et av undersøkelsens hovedfunn er at samtidsmusikere allikevel er påvirket av digitaliseringen. Ved hjelp av digitaliseringens muligheter for enklere og billigere hjelpemidler som musikerne selv kan traktere, er arbeidsoppgavene *effektivisert* og behovet for dyre eksterne mellomledd redusert. Billigere, bedre og mer brukervennlige digitale hjelpemidler og verktøy har også gjort det mulig for mange å opprette egne plateselskap. Dette gir samtidsmusikere muligheter til blant annet å opprette egne plateselskap, noe som indikerer en bedre kontroll over både det kunstneriske resultatet og økonomien i tilknytning til plateinnspillinger. I dette henseende har digitaliseringen medført en privatøkonomisk gevinst for samtidsmusikere og kan sies å ha bedret arbeidsvilkårene. På den annen side viser studien at strømmetjenestene i stor grad er definerende for nordmenns lyttemønster. Dette kan medføre en ytterligere marginalisering av samtidsmusikk og dermed et dårligere publikumsgrunnlag for samtidsmusikk-konserter.

Oppgaven reflekterer over forskjeller i de ulike musikkfeltenes tilpasning og påvirkning. Undersøkelsen viser at samtidsmusikernes entreprenørielle atferd i liten grad er knyttet til å oppnå økonomisk fortjeneste, men er rettet mot særlig *musikalsk* verdiskapning. Den entreprenørielle atferden kommer til syne både i samtidsmusikernes kunstneriske utviklingsarbeid og arbeid med administrative oppgaver, men er kun i mindre grad endret som en følge av digitaliseringsprosessen. Studien tegner et bilde av at utviklingen av musikkfeltet som helhet ikke har ført til store endringer i samtidsmusikernes arbeidsvilkår eller entreprenørskap. Jeg argumenterer for at det snarere er privatøkonomiske aspekter og livsløpet til hver enkelt musiker som er avgjørende for samtidsmusikerens arbeidsvilkår og entreprenørielle atferd.

# Innholdsfortegnelse

<b>1 Innledning</b> .....	<b>1</b>
1.1 Bakgrunn for oppgaven .....	1
1.2 Undersøkelsens nytteverdi.....	2
1.3 Operasjonalisering og forskningsspørsmål.....	3
1.4 Avgrensning.....	4
1.5 Begrepsavklaring .....	4
<b>2 Teoretisk referanseramme</b> .....	<b>6</b>
2.1 Identitet, rolle og tilhørighet .....	6
2.2 Entreprenørskapsteori .....	8
2.3 Kunstnerøkonomi .....	14
<b>3 Kontekst</b> .....	<b>16</b>
3.1 Digitalisering og ny musikkøkonomi .....	16
3.2 Samtidsmusikerens økonomiske forutsetninger .....	17
<b>4 Metodisk fremgangsmåte</b> .....	<b>19</b>
4.1 Kvalitativ datainnsamling.....	19
4.2 Metodologisk analyse av problemstillingen og valg av forskningsdesign .....	19
4.3 Valg av studie. Primærdata: Det kvalitative forskningsintervjuet.....	20
4.4 Analyse av kvalitative data.....	24
4.5 Validitet og reliabilitet: Gyldighet og pålitelighet.....	25
4.6 Egen rolle.....	26
4.7 Mulige svakheter ved valgt metode.....	27
4.8 Etske betraktninger .....	28
<b>5 Resultater</b> .....	<b>29</b>
5.1 Hvem er samtidsmusikerer?.....	29
5.2 Hva gjør samtidsmusikerer?.....	30
5.3 Samtidsmusikerer – en entreprenør?.....	35
5.4 Samtidsmusikererens arbeidsvilkår .....	36
5.5 En digitalisert arbeidshverdag – også i samtidsmusikkfeltet.....	42
5.6 Et smalt uttrykk i et bredt felt.....	49
<b>6 Analyse</b> .....	<b>52</b>
6.1 Samtidsmusikererens opprinnelse og motivasjon.....	52
6.2 Samtidsmusikererens oppgaver .....	54
6.3 Samtidsmusikkentreprenøren .....	58
6.4 Smale uttrykk, harde kår.....	61
6.5 Samtidsmusikerer i en digitalisert virkelighet .....	65
6.6 Samtidsmusikerer i verden.....	70
<b>7 Konklusjon</b> .....	<b>72</b>
7.1 Oppsummering .....	72
7.2 Konklusjoner .....	72
7.3 Teoretiske implikasjoner .....	73
7.4 Praktiske implikasjoner .....	75
7.5 Videre forskning .....	77
<b>Litteratur</b> .....	<b>79</b>
<b>Vedlegg</b>	
1) Intervjuguide	
2) Oversikt over arbeidsoppgaver	

# 1 Innledning

Tiden vi lever i er preget av en teknologisk revolusjon som gjennomsyrrer de fleste aspektene ved samfunnet. Denne *digitaliseringsprosessen* medfører endringer som er dyptgripende og gir nye rammebetingelser for mange sider av livene våre. For musikkbransjen har teknologiske nyvinninger gitt nye måter å produsere, distribuere og konsumere musikk på. Strømmetjenester som Spotify og Tidal er blitt viktige plattformer, og i første halvdel av 2015 utgjorde strømmetjenestene 92,2 % av den totale musikkomsetningen på internett og hele 81,3 % av all innspilt musikk (IFPI, 2015b). Fremveksten av strømmetjenester har ført til en kollaps i platemarkedet, og forbrukeratferden for musikkprodukter er i stor grad endret. Endringene digitaliseringsprosessen medfører har bidratt til en betydelig omveltning for musikkbransjen. De er så fundamentale at det er vokst frem en «ny musikkøkonomi» (Wikström, 2009, s. 4; Wikström og DeFillippi, 2016). Inntektsstrømmene er forandret, opphavsretten er utfordret og det er blitt reist nye økonomiske og juridiske problemstillinger i kjølvannet av de teknologiske endringene. Samtidig som digitale nyvinninger har vokst frem, har mye av eksistensgrunlaget for smalere musikk blitt satt under press. Forskjellene mellom inntektsmulighetene for smalere musikk og hit-musikk er blitt enda større enn før (Nordgård-utvalget, 2013, s. 10). Betingelsene for å klare seg som utøver innen et smalere musikkuttrykk er i forandring, og nye arbeidsvilkår kan føre til en endring av musikerrollen.

## 1.1 Bakgrunn for oppgaven

Digitaliseringen påvirker alle aktørene i musikkbransjen, men utviklingen har særlig store konsekvenser for utøvere. Flere utredninger har påpekt en inntektsnedgang for musikere, til tross for et økt konsertmarked. En av grunnene til dette kan være tapte inntekter på grunn av manglende inntjening på innspilt musikk (Heian, Løyland og Kleppe, 2015, s. 117-118; NOU, 2013: 4, s. 269). Undersøkelser viser også at musikere bruker mindre tid på kunstnerisk virksomhet<sup>1</sup> (Heian, Løyland og Kleppe, 2015, s. 72-74). Utøverne blir nødt til å ta på seg flere ulike oppgaver, som blant annet markedsføring, distribusjon og booking. Denne tendensen er blitt kalt *entreprenørialsisering*<sup>2</sup> av musikeryrket (Schreiner, 2015, s. viii). Musikernes overtakelse av disse oppgavene og stadig færre mellomledd gjør at musikerne får

---

<sup>1</sup> Utøvelse, altså konserter, øving og utvikling av kunstnerisk materiale, har jeg definert som kunstnerisk virksomhet, mens øvrig administrasjonsarbeid ansees i denne oppgaven som ikke-kunstnerisk arbeid. Heian m.fl. har brukt en noe annerledes inndeling.

<sup>2</sup> På samme måte som verbet å *entreprenørialsisere*, vil jeg introdusere adjektivet *entreprenøriell*, som er en karakteristikk av en legning for entreprenørskap (Spilling, 2008b, s. 27).

mindre tid til å spesialisere seg i sin kjernekompetanse: kunstnerisk skapende virksomhet. Dette står i motsetning til den øvrige samfunnsutviklingen, hvor spesialisering og profesjonalisering i alle ledd blir sterkere (Nordgård-utvalget, 2013, s. 13-14). Nordgård-utvalget påpeker at denne utviklingen sett under ett i stor grad skyldes den nye musikkøkonomien, og da særlig nedgangen i platesalget (Nordgård-utvalget, 2013, s. 13).

Digitaliseringen har altså endret musikernes arbeidsoppgaver og inntektssammensetning. Rapportene og øvrig litteratur som tar for seg digitaliseringens konsekvenser for musikkbransjen, fokuserer i liten grad på de smale musikkjangrene. Det er derfor et behov for å se nærmere på hvilken betydning utviklingen har hatt for blant annet samtidsmusikere i det frie feltet<sup>3</sup> og deres økonomi. På bakgrunn av dette er det relevant å studere hvordan samtidsmusikere forholder seg til de nye oppgavene digitaliseringen har ført med seg, og hvordan dette kommer til uttrykk i sammensetningen av både arbeidsoppgaver og inntekt. Utvidelsen av musikerrollen, feltets formelle kompetanse og arbeidsinnsats er interessante aspekter ved undersøkelser av samtidsmusikernes inntekt, sammensetning av denne og nye oppgaver. Kunstnerundersøkelsen fra 2015 og Musikk i tall 2015 har gitt oss statistikk over disse aspektene (Halmrast m.fl., 2016; Heian, Løyland og Kleppe, 2015), men tallene er i liten grad analysert, tolket og sett i sammenheng med bransjens digitale utvikling for samtidsmusikkfeltet.

## 1.2 Undersøkelsens nytteverdi

Det finnes både kulturpolitiske rapporter, gode oversikter over musikkbransjeøkonomien og ulike forskningsprosjekter som har sett på utfordringene musikkbransjen møter gjennom digitalisering. Allikevel gjenstår det å undersøke betydningen digitaliseringsprosesser har for økonomien og arbeidsvilkår for aktører innen smalere musikkuttrykk, som samtidsmusikk. Ulike interessenter har forskjellig syn på hvordan inntektene fra blant annet strømmetjenestene skal fordeles. Det er stor uenighet om hvordan inntektsstrømmer skal forvaltes, og hvordan kontrakter med digitale plattformer og formidlingskanaler skal skille seg fra en vanlig platekontrakt. Avregningsmodellene har stor innvirkning på musikeres

---

<sup>3</sup> Begrepet *felt* blir i denne oppgaven brukt i en kulturpolitisk betydning, og ikke slik Bourdieu brukte begrepet for å referere til spesifikke områder i rommet for sosiale posisjoner (Bourdieu, 1995). *Det frie feltet* betegner den delen av musikkfeltet som er ikke-institusjonalisert; det vil si den delen av feltet som ikke er styrt av de store orkesterinstitusjoner og andre institusjonslignende aktører.



økonomi, men det har vært lite åpenhet og transparens rundt strømmeøkonomien<sup>4</sup>. Å studere hvordan disse forholdene påvirker ulike aktører i forskjellige deler av feltet, vil kunne bidra til et bredt kunnskapsgrunnlag som videre utvikling kan basere seg på.

Jeg ønsker å undersøke om utviklingen Wikström (2009) påpeker, er like relevant og aktuell for smalere og komplekse musikkuttrykk, som har tradisjon for i større grad å prioritere kunstnerisk utviklingsarbeid fremfor å jobbe målrettet mot et marked. Jeg har valgt å fokusere på samtidsmusikk, da dette er et felt som primært består av profesjonelle musikere og som er lite studert utover det rent kunstfaglige. Kvalitative studier av disse områdene er mangelfulle, og det er lite konsensus i fagterminologien (Scott, 2012, s. 239-241). Spørsmålene jeg stiller i denne undersøkelsen, er i liten grad stilt i dette feltet, og undersøkelsene mine kan dermed bidra til ny innsikt. Flere forskere har påpekt at studier av entreprenørskap innen kulturfeltet er svært interessante i et økonomisk perspektiv, da dette feltet ansees viktig som et fremtidig marked og fordi den entreprenørielle atferden hos kunst- og kulturarbeidere er egenskaper som verdsettes høyt i det nye arbeidsmarkedet som vokser frem (Ellmeier, 2003, s. 4, 9; Healy, 2002, s. 91; Hesmondhalgh, 2008, s. 562-563).

### 1.3 Operasjonalisering og forskningsspørsmål

Gjennom å undersøke nye økonomiske forhold og samtidsmusikernes arbeidsoppgaver, ønsker jeg å studere i hvilken grad digitaliseringen har medført nye betingelser og økt entreprenøriell atferd for samtidsmusikere. Jeg har tatt utgangspunkt i problemstillingen:

*På hvilken måte har digitaliseringen og den nye musikkøkonomien påvirket samtidsmusikernes arbeidsvilkår og entreprenørielle atferd?*

Dette spørsmålet vil bli studert gjennom en etnometodologisk og fenomenologisk tilnærming. Undersøkelsen er deskriptiv i den forstand at jeg beskriver aspekter av digitaliseringens konsekvenser som tidligere ikke er blitt analysert.

Studien er i hovedsak basert på dybdeintervjuer, der hver informant er intervjuet kun én gang. Intervjuene vil derfor gjenspeile informantenes opplevelse av fortid, nåtid og fremtid slik det fremstår for dem på intervjutidspunktet. Undersøkelsen vil på den måten bære preg av å være

---

<sup>4</sup> Januar 2016 lanserte Universal Music en portal for sine artister, som gir dem tilgang til egne strømmedata (Klausen, 2016). Dette viser hvor aktuell problemstillingen er, og gir muligheter for tilgang til ny informasjon.

en tverrsnittundersøkelse. På den annen side vil tall fra tidligere undersøkelser av blant annet kunstnerøkonomi bidra til å kunne avdekke reelle endringer, slik at det vil være mulig å analysere utvikling og tendenser.

## 1.4 Avgrensning

Oppgaven omhandler kun profesjonelle samtidsmusikere. Felles for de utøverne som inngår i dette begrepet, er et fokus på hovedsakelig kunstnerisk nybrottsarbeid og høy kunstnerisk kvalitet, mens de kommersielle aspektene kommer i andre rekke. Et fellestrekk for samtidsmusikk er at den oftere blir karakterisert som kunst, enn hva som er tilfellet for musikk som har et større kommersielt fokus (Thelin, 2015).

Samtidsmusikkfeltet drives nesten utelukkende av profesjonelle utøvere, og blir ofte forbundet med musikkfeltets avantgarde, da den ofte er eksperimentell og nyskapende. Dette feltet utgjøres i hovedsak av frilansmusikere og mindre ensembler, i motsetning til det klassiske feltet som preges av store institusjoner (Habbestad, 2015; Langdalen, 2008, s. 19-21). Den institusjonaliserte delen av musikkfeltet er preget av avtaleregulerte arbeidsoppgaver og honorarer, og dermed mindre direkte påvirket av digitaliseringens konsekvenser. Utvidelsen av musikerrollen har dermed størst følger for selvstendig næringsdrivende musikere og frilansere i det frie feltet. Av den grunn er det hensiktsmessig å fokusere på uavhengige musikere, og ikke musikere i faste institusjonslignende ensembler.

Jeg ønsker å undersøke konsekvensene av digitaliseringen hovedsakelig i et økonomisk perspektiv og hva dette impliserer for musikernes arbeidsvilkår, entreprenørielle atferd og arbeidsoppgaver. Jeg har derfor valgt i mindre grad å se konsekvensene i et estetisk perspektiv, som hvordan strømmetjenesene påvirker selve det musikalske innholdet.

## 1.5 Begrepsavklaring

### 1.5.1 Samtidsmusikk

Begrepet *samtidsmusikk*, slik det brukes i denne oppgaven, referer til kunstmusikk fra de siste tiårene av 1900-tallet og frem til i dag. Samtidsmusikken bygger på den vestlige klassiske musikktradisjonen, og er en samlebetegnelse for en rekke underkategorier<sup>5</sup>. Mange regner samtidsmusikk som en egen musikk sjanger, men med svært varierende musikalske trekk.

---

<sup>5</sup> Stiliserte retninger som serialisme, elektroakustisk musikk, minimalisme og spektralmusikk er eksempler på slike underkategorier.

Felles for disse uttrykkene er at de forholder seg til den klassiske musikktradisjonen ut i fra ett eller flere av følgende perspektiver: brudd, videreføring, nytolkning (Guldbrandsen, 2011, s. 286). Som et svar på et spørsmål fra en journalist om hva samtidsmusikk er, svarte sjef for Ultima-festivalen<sup>6</sup>, Lars Petter Hagen: «Egentlig er det ikke så vanskelig. [...] Det handler ikke om en spesiell stil eller uttrykk, men mer en vilje til å utfordre og stille spørsmål, og på den måten også relatere seg til en kunstmusikktradisjon» (Hagen, 2016). På tross av, eller kanskje på grunn av, utsagnets manglende nyansering, er den like god som den er enkel.

### 1.5.2 Profesjonalitet

Profesjonalitetsbegrepet er blitt brukt på mange forskjellige måter og med ulikt meningsinnhold. Begrepet kan vise til både kunstnerisk kvalitet på profesjonelt nivå, utdanning innen feltet og profesjonelle vilkår, som blant annet innebærer profesjonelle honorarnivåer. I denne oppgaven blir begrepet *profesjonelle musikere* brukt om musikere som er profesjonelle i alle tre ovennevnte betydninger, altså de er både på et profesjonelt utøvende nivå, har musikkutdanning og lever i hovedsak av musikk.

### 1.5.3 Strømmetjenester

Strømmetjenestene er internettbaserte plattformer som tilbyr lytting til musikk i digital form, enten gjennom et betalingsabonnement eller med reklameavbrudd. Musikken lagres ikke hos sluttbrukeren, men strømmes fra servere, noe som gir publikum umiddelbar tilgang til enorme mengder musikk. De mest brukte strømmetjenestene er Spotify og Tidal/WiMP (NOU, 2013: 2, s. 84).

---

<sup>6</sup> Ultima er Norges største festival for samtidsmusikk, og avholdes på ulike scener i Oslo hver høst.

## 2 Teoretisk referanseramme

Forskningsspørsmålet i denne oppgaven er rettet mot musikernes arbeidsvilkår, som jeg ønsker å studere gjennom å fokusere på musikernes økonomi og entreprenørielle atferd. Den naturlige teoretiske referanserammen for undersøkelsen er derfor ulike teorier og tidligere analyser av disse to aspektene. I det følgende vil jeg gi et overblikk over de viktigste perspektivene som presenteres gjennom forskning og annen litteratur.

### 2.1 Identitet, rolle og tilhørighet

Kunstnerens arbeidsvilkår og arbeidsoppgaver er i stor grad knyttet til rolleforståelsen, både sett fra kunstnerens eget perspektiv og fra et større samfunnsperspektiv. Tidligere er kunstneren ilagt en karismatisk kunstnerrolle, men i tråd med samfunnsutviklingen har også kunstnerrollene endret seg. Modernitetens romantiske kunstnerrolle, der kunstneren var en slags mytisk figur, var omringet av en aura av autenticitet og originalitet. Den typiske kunstneren gikk aldri «på akkord med sine egne kunstneriske prinsipper» (Mangset, 2004, s. 10) og fornektet økonomien og markedet (Abbing, 2002, s. 301; Mangset, 2004, s. 11). Dette er sammen med kunstens høye status, hovedårsaken til «the exceptional nature of the economy of the arts» (Abbing, 2002, s. 302). Den nederlandske kulturøkonomen Hans Abbing hevder at postmodernismen og kommersialismen som vokste frem siste del av 1900-tallet, bidrar til at nye kunstnerroller vokser frem. Dermed er kunstneren fristilt fra den karismatiske kunstnerrollen (Abbing, 2002, s. 297). Karismaens reduserte rolle i samfunnet er en konsekvens av en *avmystifisering*<sup>7</sup>, som er blitt påpekt fra flere hold (Gadamer, 1993, s. 156-158; Weber, 2000, s. xix). Den klassiske sosiologen Max Weber (1864-1920) understreker at målrasjonelle handlinger blir stadig mer dominerende og konstaterer at en instrumentell rasjonalitet preger stadig flere sider av samfunnet. På grunn av denne intellektualiseringen av verden – det vestlige rasjonalitetsparadigmet, som det også er blitt kalt – kan nå mennesket «beherske alle ting ved beregning» (Weber, 2000, s. xix). Gjennom intellektualiseringen har karismaens plass blitt svekket (Mangset, 2009, s. 37-38; Røyseng, 2006, s. 26; Spilling, 2008a, s. 13; Swedberg, 2000b, s. 25-26).

---

<sup>7</sup> Begrepet er en norsk oversettelse av «die Entzauberung der Welt», slik det er gjengitt i den norske utgaven av Webers verk (Weber, 2000, s. xix). Abbing bruker begrepet «demystification» (Abbing, 2002, s. 301-309), mens Mangset og Røyseng har valgt å oversette begrepet til *avfortrylling* (Mangset, 2009, s. 37-38; Røyseng, 2006, s. 26).

Teknisk og digital utvikling bidrar sterkt til avmystifiseringen av både kunst og kunstnere. Kunstprodukt blir billigere å produsere og lettere å distribuere. Nytt publikum kan enkelt nås, noe som fører til at markedet blir større (Abbing, 2002, s. 306-310). Walter Benjamin påpeker allerede i 1935 at det er *kunstverkets aura* som visner bort i den tekniske reproduksjonens tid (Benjamin, 2016, s. 5) og presiserer at kunsten blir mer tilgjengelig og dermed mindre eksklusiv. Mindre eksklusivitet fører til lavere status, som igjen underbygger avmystifiseringen Weber påpeker. Abbing argumenterer for at avmystifiseringen og de nye kunstnerrollene vil føre til at kunstøkonomien blir mindre eksepsjonell (Abbing, 2002, s. 298). En av de nye kunstnerrollene han presenterer, er *kunstnerforskeren*. Denne kunstnerrollen passer godt til rasjonaliseringen av samfunnet, da kunstnerforskeren mest av alt fremstår som en profesjonell ekspert (Abbing, 2002, s. 298-299; Mangset, 2004, s. 11-12). Kunstnerforskeren «lever gjerne i sitt elfenbenstårn uten å interessere seg noe særlig for publikum og kjøpere»<sup>8</sup> (Mangset, 2004, s. 11), og har dermed lite fokus på markedet. Å arbeide med kunst for kunstens egen skyld – *l'art pour l'art* – er ofte blitt påpekt som den fremste motivasjonen for mange kunstnere, og særlig for kunstnerforskere har denne motivasjonen hegemoni (Mangset, 2004, s. 13). I dette perspektivet ligner kunstnerforskeren på modernitetens kunstner, men er mindre karismatisk og romantisk enn sin forgjenger. Utviklingen av kunstnerforskere er interessant for mine undersøkelser, fordi det også har en økonomisk implikasjon. Abbing forklarer hvordan kunstnerforskere kan forårsake utviklingen Benjamin spør:

Because of their research, art is not that entertaining and contributes very little to the aura of art, their art usually doesn't sell well in the market. And without the indispensable aura, it loses part of its utility for donors as well, which includes the government. This means that if the artist-researcher were gradually to become the most common artists, the arts would probably shrink; art could even develop into some kind of marginal phenomenon. (Abbing, 2002, s. 299)

Studier av musikere innen ulike sjangre har også pekt på subkulturell tilhørighet og musikken som et middel til opprør mot omgivelsene, som betydningsfulle motivasjonsfaktorer (Schreiner, 2015, s. 38, 40). I sine studier påpeker Schreiner at det å «*handle i tro mot seg selv*» (Schreiner, 2015, s. 40), er det viktigste prinsippet knyttet til sine informanternes musikkvirksomhet. Mangset understreker at mulighet for store symbolske gevinster er en viktig motivasjon for mange (Mangset, 2004, s. 9).

<sup>8</sup> Kunstnerforskeren skiller seg også fra den karismatiske kunstneren, som er en romantisert kunstnerrolle med antatt medfødt talent (Mangset, 2004, s. 9-10). Dette samsvarer med den avmystifiseringen som Weber beskrev som typisk for moderniteten.

## 2.2 Entreprenørskapsteori

Selve ordet *entreprenørskap* er avledet av det franske ordet *entreprendre* som betyr å foreta seg eller sette i gang, og betegner endring, nyskapning og utvikling, som regel i et næringsperspektiv (Scott, 2012, s. 241; Swedberg, 2000b, s. 11). Tradisjonelt sett har entreprenørskap blitt forbundet med det økonomiske feltet og beskrevet som «utvikling av forretningsmessig virksomhet» for å oppnå økonomisk gevinst (Spilling, 2008a, s. 13).

Entreprenørskap er ofte forbundet med ønske om økonomisk fortjeneste. Mange av definisjonene beskriver evnen til å finne nye måter å organisere på, og fremhever denne som vel så viktig som å finne opp noe helt nytt (Mangset, 2009, s. 29-30; Spilling, 2008b, s. 36).

### 2.2.1 Entreprenørskap og tradisjonell økonomisk teori

Ortodoks økonomi vektlegger entreprenørens evne til å skape økonomisk fortjeneste ved hjelp av innovasjon. Tradisjonell økonomisk teori knytter ofte entreprenørs økonomiske gevinst direkte til deres evne til å ta risiko. Entreprenørens hvileløse jakt på markeds- og profittmuligheter, uavhengig av hvilke ressurser som er tilgjengelige, vektlegges også (Mangset, 2009, s. 25-26; Swedberg, 2000b, s. 19-20, 23). Den østerriksk-amerikanske økonomen Joseph Schumpeters teorier går ut på at entreprenøren *bryter* en likevekt, og dermed skaper seg eller utnytter nye muligheter. På den måten skaper entreprenøren et brudd, eller en diskontinuitet, som bidrar til utvikling (Swedberg, 2006, s. 247). Schumpeter vektlegger forholdet mellom innovasjon og entreprenørskap og påpeker at andre aspekter enn økonomisk profitt kan være en viktig drivkraft for entreprenører. Ønske om makt og uavhengighet, vilje til å lykkes og tilfredsstillelse over å få ting gjort, beskrives som motivasjonsfaktorer (Mangset, 2009, s. 26-30; Swedberg, 2000a, s. 47; 2000b, s. 16, 20).

Schumpeter regnes som den viktigste bidragsyteren til å forstå entreprenørskap innenfor økonomisk teori. I tillegg til det økonomiske aspektet, ble Schumpeter senere opptatt av blant annet hvordan sosiologiske faktorer påvirker entreprenører (Swedberg, 2000b, s. 12-17). Etter at Schumpeter beskrev entreprenørskap som en kilde til også å skape sosiale, intellektuelle og kulturelle verdier åpnet han opp for en forståelse for entreprenørskap innen områder som kunst og politikk (Mangset, 2009, s. 26). Entreprenørens styrke ligger, i følge Schumpeter, i å kunne «combine materials and forces within [their] reach» (Schumpeter, 2000, s. 51). I dette menes da både ressurser som allerede er tilgjengelige, og ressurser som er mulige å utvikle senere. At det også kan være allerede eksisterende materialer og krefter som kombineres,

impliserer et innovasjonsbegrep som skiller seg fra rene oppfinnelser eller nyvinninger. Det er altså ikke bare nye ressurser som tas i bruk av entreprenøren, men nye *kombinasjoner* av goder, metoder, markeder, ressurser eller organisasjoner. Entreprenøren iverksetter endringer gjennom disse nye kombinasjonene (Schumpeter, 2000, s. 51-52; Spilling, 2008b, s. 21-27; Swedberg, 2000a, s. 46; 2000b, s. 15-17). Schumpeter påpeker at «the entrepreneur and his function are not difficult to conceptualize: the defining characteristic is simply the doing of new things or the doing of things that are already being done in a new way» (Schumpeter, 1947, s. 151). En entreprenør kan dermed forstås som en som organiserer ressurser rundt en mulighet for å oppnå noe.

### 2.2.2 Entreprenøriell atferd

Entreprenørskap oppstår ikke i et vakuum, og det har derfor vært naturlig å studere aspekt som kontekst og forutsetninger, for på den måten å utfordre det økonomiske hegemoniet i entreprenørskapsforskningen. Å studere entreprenøriell atferd i en samfunnsvitenskapelig fagtradisjon har bidratt med mer deskriptive analyser basert på empirisk forskning. Gjennom studier av entreprenøriell atferd i ulike kulturer med egne handlingsmønstre har fagfelt som sosiologi, antropologi, økonomisk historie og psykologi gitt verdifulle bidrag til entreprenørskapslitteraturen.

Felles for de mange ulike definisjonene av entreprenøriell atferd som finnes i litteraturen, er at de sier noe om innovasjon, risikovilje og håndtering av usikkerhet, autonomi, evnen til å oppdage og utnytte muligheter. Psykologiske undersøker har sett på aspekter som tillit, indre motivasjonsfaktorer og om det finnes noen typiske psykologiske trekk hos entreprenører eller en karakteristisk entreprenøriell atferd (Scott, 2012, s. 241; Swedberg, 2000a, s. 46; 2000b, s. 7-10, 24-33). Weber, en av de viktigste sosiologiske bidragsyterne til entreprenørskapsteorien, hevder at en entreprenøriell atferd innebærer en anstrengelse for å oppnå økonomisk gevinst. Den norske sosialantropologen Fredrik Barth skildrer entreprenøren som en grensesprenger, som «gjennomfører nye konverteringer mellom former av goder som tidligere ikke var konvertible» (Barth, 1994, s. 80).

### 2.2.3 Livsstilsbedrifter og kunstnerisk entreprenørskap

I sin bok om entreprenørskapsutdanning i endring beskriver Bjørn Willy Åmo det han kaller livsstilsbedrifter. Dette er bedrifter som «kjennetegnes ved at de eies og drives av et individ fordi individet ønsker å opprettholde en bestemt livsstil» (Åmo, 2012, s. 39). Entreprenørielle

initiativ innen kunst og kultur er typiske livsstilsbedrifter, og Åmo understreker blant annet at utvikling av det kunstneriske materialet ofte er det største fokuset for slike bedrifter. Videre fremstiller han en nærmest fraværende økonomisk orientering i slike bedrifter, der bedriftseieren ofte er «fornøyd så lenge bedriften ikke går med tap» (Åmo, 2012, s. 39). Åmo karakteriserer livsstilsbedrifter som typiske biinntektskilder og understreker at motivasjonen for slike livsstilsentreprenører hovedsakelig er basert på ønsket om å oppnå andre fordeler enn kun økonomisk fortjeneste.

Åmo påpeker en aversjon mot å innlemme entreprenørskapsemner i kunstneriske utdannelser, da entreprenørskap gjerne blir knyttet til en profittorientering som av mange oppfattes som «langt fra kunstens domene» (Åmo, 2012, s. 39). Gjennom historien har det vært ulike tilnærminger til sammensmeltingen av kunstnerrollen og entreprenøren, og av kunstnerisk og økonomisk produktivitet. I klassisk marxistisk teori fremstilles kunsten som det fremmedgjorte arbeidslivets rake motsetning; en tankegang som ble videreført med den såkalte Frankfurterskolen. Med Horkheimer og Adorno i spissen forfektet denne skolen kunstens mulighet til en politisk protest mot kapitalismen, og opprettholdt synet på kunst og industrielt arbeid som motsetninger (Adorno og Horkheimer, 2011). Denne holdningen underbygges av Bourdieus forskning på forholdet mellom kulturell og økonomisk kapital (Bourdieu, 1995; Ellmeier, 2003, s. 6). Senere beskrev Daniel Bell kunsten som en trussel mot kapitalismen. Vi må nesten helt inn på 2000-tallet før motsetningen oppheves, og det øynes mulighet for å kombinere kunst og entreprenørskap (Mangset, 2009, s. 39-40). Dette er særlig interessant fordi entreprenørskap kan ha som mål å skape andre typer verdier enn økonomiske, slik også Schumpeter påpekte.

Også organisasjonsforskerne Eikhof og Haunschild påpeker denne dikotomien, *antagonismen* mellom kunst og business (Eikhof og Haunschild, 2006, s. 234), og avdekker et grunnleggende paradoks: På den ene side benekter kunstnere markedsorientering og forbyr økonomisk drevet atferd, mens de samtidig «actively market their creative talent in order to be included in the production of art for art's sake» (Eikhof og Haunschild, 2006, s. 238). Gjennom  *kreativ industri* må kunstnerisk arbeid og behovet for et levebrød kombineres, og det er denne kombinasjonen som ledet Eikhof og Haunschild til å kalle disse kunstnerne «entrepreneurs of themselves» (Eikhof og Haunschild, 2006, s. 234) og «self-entrepreneurs» (Eikhof og Haunschild, 2006, s. 234, 237). Eikhof og Haunschild mener den *bohemske*



*livsstilen* er nøkkelen til å forstå hvordan kunstnere lager en bro mellom sin identitet som kunstnere og som «market subjects» (Eikhof og Haunschild, 2006, s. 234). Den bohemske livsstilen tilbyr en mulighet til å unngå å se på seg selv som en del av det «kalde» næringslivet, men heller dyrke *l'art pour l'art* (Eikhof og Haunschild, 2006, s. 240), samtidig som de ivaretar behovet for en inntekt.

Da skillet mellom privatliv og arbeidsliv er fraværende, blir sosiale møteplasser viktige arenaer for markedsføring. Å kamuflere markedsføring under dekket av sosiale relasjoner muliggjør en selv-markedsføring langt unna «cold-blooded businessman» (Eikhof og Haunschild, 2006, s. 239). Dette fører også til at kunstnerne godtar en ekstrem arbeidsmengde. Bohem-livsstilen kjennetegnes av spontane og sporadiske ansettelsesforhold (om noen i det hele tatt), lav inntekt, leve fra hånd til munn, et liv uten å tenke på fremtiden, arbeid som middel for selvrealisering og hierarki på bakgrunn av kunstnerisk innflytelse. Eikhof og Haunschild vektlegger også kunstnernes tendens til å underordne privatlivet til fordel for jobb (Eikhof og Haunschild, 2006, s. 238), samt en følelse av å leve adskilt fra resten av samfunnet, spesielt næringslivet.

Digitaliseringen av musikkbransjen har endret måten musikk konsumeres på, noe som har ført til mange nye forretningsmodeller i musikkbransjen og nye muligheter (Beer, 2008, s. 223; Byrne, 2007; Van Buskirk, 2010). I sin artikkel om kunstnere som entreprenører fra 2014 hevder Morris at reduserte kostnader og lettere tilgang til verktøy som gjør det mulig å utføre oppgaver tilknyttet musikervirksomheten, har endret musikerrollen (Morris, 2014, s. 274-275). Musikerrollen har økt i omfang og omfatter nå ofte oppgaver som tidligere er blitt utført av blant annet *management*, bookingbyrå, *produsent*, markedsfører og til og med økonomer. Også kulturforskeren Andrea Ellmeier har fremhevet at ny teknologi fører til nye produksjonsstrukturer og dermed nye jobber i kulturfeltet. Ellmeier viser hvordan «entrepreneurial individuals» (Ellmeier, 2003, s. 3) vokser frem i kulturfeltet, da de må finne egne kombinasjoner av både nye og gamle arbeidsoppgaver for å «assert themselves on the market and in society» (Ellmeier, 2003, s. 3).

Disse kulturentreprenørene er typiske i det sen-/postmoderne samfunnet, og er «strategiske aktører og risikotakere» (Mangset, 2004, s. 13) uten institusjonell forankring. Arbeidsforholdene deres er preget av usikker økonomi og midlertidige prosjekter, noe som

igjen fører til at de gjerne bryter motsetningen mellom kunst og økonomi.

Kulturentreprenørene kan dermed ansees som brobyggere mellom den tradisjonelle motsetningen mellom de to feltene, noe som har manifestert seg gjennom en stadig sterkere vektlegging av kulturøkonomi innen kulturpolitikken.

I rapporten om kunstens autonomi og kunstens økonomi påpekes det også at 40 % av kunstnere opplever seg selv som *kulturentreprenører*, og hele 61 % oppgir at de tenker på seg selv som *kulturnæring* (Skarstein, 2015, s. 135-136). Undersøkelsen viser at det er store forskjeller mellom generasjonene når det gjelder i hvilken grad de anser seg som entreprenører. Flere unge enn eldre opplever seg selv som entreprenører, men andelen kunstnere som opplever seg selv som entreprenører, er størst for dem i 40-årene. Denne tendensen kan ha flere årsaker: Å betrakte seg som entreprenør blir stadig vanligere, og andelen vil derfor stige over tid (*generasjonseffekt*). Samtidig er kunstnere i alderen 41-50 år oftere i en fase i yrkeslivet der det er nærliggende å kombinere entreprenørskap med utøvende kunstnerskap (*livsløpeffekt*) (Skarstein, 2015, s. 135-136). At tilleggsutdannelse innen økonomi og administrasjon blir vanligere (Skarstein, 2015, s. 137), underbygger påstanden om at entreprenørskap blir stadig mer utbredt og dermed at generasjonseffekten er reell.

Per Mangset belyser også denne utviklingen og påpeker utviklingen i den politisk-normative diskursen. I løpet av 2000-tallet har *kulturelt entreprenørskap* blitt viktigere. Kulturelt entreprenørskap knyttes til generelle endringer i samfunnet som har ført til et paradigmeskifte: Globalisering og et mer mobilt og usikkert samfunn gir et arbeidsliv som blant annet stiller større krav til fleksibilitet. I det senmoderne arbeidslivet har således nye arbeidsformer vokst frem og gitt grobunn for kulturentreprenørene (Mangset, 2009, s. 11, 13, 35). Swedberg definerer kulturentreprenører i Schumpeters ånd, og vektlegger *kombinasjoner* av ulike elementer: «Cultural entrepreneurship [...] may therefore be defined as the carrying out of a novel combination that results in something new and appreciated in the cultural sphere» (Swedberg, 2006, s. 260). Gjennom risikotaking, investeringer, usikre kontraktsforhold og betydningen av de sosiale nettverkene, har kunst-/kulturfrilansere uten institusjonstilknytning klare entreprenørielle trekk (Scott, 2012, s. 241-242).

Ikke bare har musikerne fått flere hatter, men hattene har også skiftet fasong og farge. For musikere innen smalere musikkuttrykk vil arbeidsprosessene være annerledes enn for

musikere som i større grad retter seg mot et marked. Begrunnelsene for å bli kunstnerentreprenører kan derfor være forskjellige for ulike grupper musikere. Å ha kontroll over flere aspekter som er utslagsgivende for *hvordan* musikken konsumeres av *hvem*, er en åpenbar årsak til at musikere velger å være ansvarlig for mer enn kun den kunstneriske utøvelsen selv. Sosiologen og musikeren Anne H. Lorentzen hevder at dette også øker troverdigheten til musikerne. Musikernes *habitus*<sup>9</sup> er sammen med ønske om å beskytte musikken sin og musikalsk autonomi de viktigste årsakene til at musikerrollen er forandret (Lorentzen, 2009, s. 77, 81). Samfunnets generelle og teknologiske utvikling gjør utvidelsen av musikerrollen mulig.

Tendensen til at musikerne påtar seg stadig flere oppgaver er blitt kalt *entreprenørialisering* av musikeryrket (Schreiner, 2015, s. viii). I dette henseende bør bruken av begrepet *entreprenørialisering* diskuteres. Slik Schreiner bruker begrepet refererer det til musikernes *arbeidsoppgaver*: «Samtidig pekes det på en *entreprenørialisering* av kunstnerrollen, der de får flere oppgaver utover det å skape, jobber i mer prosjekt- og nettverksbaserte former enn i isolasjon, og står mer direkte ovenfor sitt publikum og oppdragsgivere enn tidligere» (Schreiner, 2015, s. 45). I tråd med teoriene jeg har presentert om *entreprenørskap* og *entreprenøriell atferd*, der *entreprenørskapet* er definert av organiseringen av ressurser for å oppnå en form for verdiskapning, kan man hevde at *entreprenørskapet* ikke nødvendigvis må være knyttet til *hvilke* arbeidsoppgaver man utfører, men *på hvilken måte*. Også musikkutøvelse kan innebære typisk *entreprenøriell atferd*. Å kalle tendensen til at musikeren får nye arbeidsoppgaver for *entreprenørialisering* fanger ikke opp musikernes *entreprenørielle atferd* i musikkutøvelsen. Jeg ønsker derfor å karakterisere denne utviklingen som en *utvidelse av musikerrollen*.

---

<sup>9</sup> Habitus kan beskrives som de grunnleggende strukturene i et bestemt miljø; altså et system av varige og overførbare *disposisjoner*, som blant annet tendenser, predisposisjoner og tilbøyeligheter (Bourdieu, 1977, s. 72). Disposisjonene som utgjør habitus er tilegnet gjennom både individuelle og gruppers omgang med de kulturelle, sosiale og materielle omgivelsene, og kan derfor sies å være sosialt konstituerte (Bourdieu, 1977, s. 214; Eriksen, 2010, s. 98; Johannessen, Christoffersen og Tufte, 2011, s. 73). Bourdieu påpeker at en handling hos et individ med en habitus samsvarer med et annet individs handling med samme habitus. Dette kalte han for *immanent lov*, *lex insita* (Bourdieu, 1977, s. 81). Uten intensjon om å være lik, eller noen annen form for bevisst underliggende norm, foregår altså en homogenisering. Habitus bestemmer blant annet hvordan man *improviserer* i verden, og er avgjørende for individets verdensbilde og syn på seg selv (Bourdieu, 1977, s. 78). Habitus er så inkorporert i det enkelte individ at man ikke er den bevisst; den er kroppsliggjort og internalisert lært kultur (Eriksen, 2010, s. 98).

### 2.3 Kunstnerøkonomi

Et sentralt verk innen kunstnerøkonomi og hvordan denne påvirkes av digital media er Patrik Wikströms «The Music Industry». Her hevder Wikström at det er mye vanskeligere å regulere og kontrollere musikkøkonomien under det digitale paradigmet enn det var tidligere (Wikström, 2009, s. 5-6). Dette skyldes blant annet *connectivity*, som henviser til de nye mulighetene for at publikum selv formidler musikk til hverandre (Wikström, 2009, s. 5, 45). Wikström påpeker at med en gang noe er lastet opp på nettet, kan ikke rettighetsholderne kontrollere distribusjonen i samme grad som før (Wikström, 2009, s. 101-109, 115).

Wikström påpeker også at det nye paradigmet gir mange amatører muligheten til enkelt å produsere, publisere og distribuere egen musikk (Wikström, 2009, s. 147). At profesjonelle musikere legger til rette for at materialet deres skal bli *remixet*, moderert og videreutviklet, er en økende tendens. Wikström problematiserer blant annet hvilke økonomiske konsekvenser dette har for rettighetsholderne og de profesjonelle musikerne (Wikström, 2009, s. 159, 168). Dette er aspekter som er svært viktige i den nye musikkøkonomien, men som tilsynelatende har størst innvirkning på musikk med et hovedsakelig kommersielt fokus og med et stort publikumsgrunnlag bestående blant annet av mange amatørmusikere. Allikevel er dette interessant med tanke på andre musikkuttrykk også, og *The Music Industry* gir på denne måten et godt teoretisk grunnlag for å diskutere disse elementene for samtidsmusikk.

Å se kunst, kultur, økonomi og arbeidsforhold i sammenheng er et tegn på den sosiale og økonomiske betydningen av produksjon av symbolske verdier, og en indikasjon på viktigheten av kulturen for markedet og økonomien (Ellmeier, 2003, s. 5). Michael Scott påpeker at kulturelt entreprenørskap er entreprenørskap «sans economical capital» og fremhever Bourdieus alternative kapitalformer som sosial, kulturell og symbolsk kapital som avgjørende for kulturfeltet (Scott, 2012, s. 238). Bourdieu hevder selv av «the real logic of the functioning of capital [is the] conversion from one type to another» (Bourdieu, 2011, s. 89). *Bytte- og bruksverdien* av ulike typer kapital kan allikevel problematiseres. Mens Bourdieu påpeker at kulturell kapital kun kan omsettes i sosiale posisjoner, hevder Scott at kulturentreprenørene skaper mulighet for å oppnå økonomisk kapital gjennom å opparbeide seg sosial, kulturell og symbolsk kapital, som senere kan konverteres til nettopp økonomisk kapital (Eriksen, 2010, s. 152; Gripsrud, Hovden og Moe, 2011, s. 527; Prieur, Rosenlund og Skjott-Larsen, 2008, s. 49; Scott, 2012, s. 245). Scott påpeker at kulturentreprenøren har

konstruert seg som et «subject of value» gjennom symbolsk kapital generert fra kunst-/kulturproduktet, og at alternativ kapital kan brukes til å øke en persons bytteinverdi (2012, s. 246, 251). Gjennom fokus på denne *kapitalmobiliteten* rykker også han opp den klassiske dikotomien mellom kunst og kapital.

Vidar Ringstads bøker *Samfunnsøkonomi og økonomisk politikk for turbulente tider* og *Kulturøkonomi* gir også et teoretisk fundament for analysen av konsekvensene av offentlige økonomiske virkemidler. I disse verkene forklarer forfatteren blant annet *Baumol-effekten*, som er en betegnelse som beskriver den relative oppgangen av kostnader og pris for kulturproduksjon. Enkelt forklart skyldes dette at produksjonen av kulturgoder har små muligheter for *effektivitetsforbedringer* gjennom teknologiske nyvinninger. Størsteparten av det generelle arbeidsmarkedet har en stigende lønnsutvikling på grunn av effektiviseringsgevinster. For at kunstnere skal kunne oppnå lik lønnsutvikling som det øvrige arbeidsmarkedet, blir kulturgoder altså relativt sett stadig dyrere i forhold til goder med mulighet for produksjonseffektivisering. Baumol-effekten, eller *Baumols sykdom*, som det også kalles, blir stadig brukt for å legitimere offentlige støtteordninger for kultur og kunst (Ringstad, 2005, s. 37, 44-46; 2012, s. 130).

## 3 Kontekst

### 3.1 Digitalisering og ny musikkøkonomi

Den digitale utviklingen har ført til at enorme mengder musikk er blitt tilgjengelig til en lav pris for forbrukeren. Markedslogikken bak kulturindustrien er derfor endret og har bidratt til at nye muligheter har vokst frem. Det er aldri før blitt konsumert så mye musikk, og fremveksten av strømmetjenester har bidratt til mindre ulovlig nedlastning (NOU, 2013: 4, s. 223). På den andre siden har kløften mellom kommersiell musikk og smalere musikkuttrykk, slik som samtidsmusikk, blitt større (NOU, 2013: 2, s. 85). Slik avregningsmodellene i strømmeøkonomien fungerer i dag, favoriseres musikk som blir mye strømmet (MFO, 2014, s. 13; NOU, 2013: 2, s. 84-85). Det er dermed de store hit-skaperne som kan ta ut gigantfortjeneste, noe som har medført en *hit-konsentrasjon* (Nordgård-utvalget, 2013, s. 9). Strømmetjenestenes belønning av antall avspillinger står i kontrast til det tradisjonelle plate- og CD-markedet, der man betaler et engangsbeløp for å eie produktet, uavhengig av hvor mange ganger man hører på musikken. Inntjeningstiden for en innspilling er derfor betydelig lengre for musikk på strømmetjenestene enn for musikk i fysisk format. Gjennom strømmetjenestene tjener plateselskapene mye på gamle hits og *backkatalog*<sup>10</sup>, som ikke medfører utgifter til poster som produksjon og markedsføring. Utredningen *Hindre for digital utvikling* påpeker at dette gir færre incentiver for å dyrke frem nye uttrykk gjennom langsiktig jobbing, og denne utviklingen er blitt påpekt som uheldig for å opprettholde et mangfoldig og nyskapende norsk musikkliv (NOU, 2013: 2, s. 87). Slik strømmeøkonomien er innrettet i dag, er den ikke bærekraftig for musikk som ikke er designet for repetitiv lytting (Nordgård-utvalget, 2013, s. 15). Dette har særlig negative konsekvenser for samtidsmusikk, som ofte er lengre og komplekse musikkverk som ikke innbyr til repetitiv lytting i like stor grad som mye annen musikk.

De økonomiske forholdene rundt digitale plattformer som strømmetjenester er massivt kritisert, både fra kulturpolitisk hold og musikkbransjen selv (Gustavsen, 2012; Prop.1S (2015-2016), s. 66; Thelin, 2015). Som en konsekvens av plateselskaperens reduserte muligheter til å ta økonomisk risiko, tvinges dermed utøverne til å «ta mye av denne risikoen selv» (Nordgård-utvalget, 2013, s. 11-13). Konsekvensene av dette er størst for smalere

---

<sup>10</sup> *Backkatalog* er et musikkvitenskapelig begrep som betegner alle utgivelser til et plateselskap eller en artist som fremdeles er i omløp, men som ikke er nytgivelser.

musikk, hvor utøverne ofte har langt mindre apparat i ryggen enn mer kommersielle aktører. At smalere musikkuttrykk er mest skadelidende under den nye musikkøkonomien, underbygges også av at kritikken av strømmetjenestene hovedsakelig kommer fra musikere som er mer orientert mot det kunstneriske enn kommersiell suksess, og det er først og fremst strømmetjenestenes økonomiske innretninger som kritiseres. Strømmetjenester kan sies å ha hatt stor positiv betydning for eksport og distribuering av hit-musikk, mens de truer selve eksistensen til smalere musikkuttrykk (Schreiner, 2015, s. 3).

I 2015 ble det lagt frem en rapport om kunstens økonomi og kunstens autonomi (Skarstein, 2015). Rapporten viser at publikum bruker mindre tid på helhetlige kunstopplevelser og har en mer fragmentarisk oppmerksomhet enn tidligere, noe som påvirker musikkforbruket (Skarstein, 2015, s. 65-66). Dette gjør at enkeltlåter markedsføres og konsumeres uten å settes inn i en større helhet, og *albumet* mister mye av sin funksjon. På samme måte er samtidsmusikk og annen smalere musikk, som ofte har en annen funksjon enn musikk med bredere appell, mer skadelidende enn før. Mens musikk med et hovedsakelig kommersielt fokus har et uttalt mål om å selge og som satser mot et marked, bærer samtidsmusikk preg av å være mer «komplekse kunstuttrykk med større behov for refleksjon og kontekstualisering» (Thelin, 2015). Når disse musikkverkene tas ut av sin sammenheng, slik strømmetjenestene ofte innbyr til, mister de mye av sin funksjon. Den kunstneriske helheten disse verkene inngår i, er dermed truet i dagens landskap.

### 3.2 Samtidsmusikerens økonomiske forutsetninger

I utredningen *Kunstens autonomi og kunstens økonomi* blir musikerens økonomi gjennomgått og sett i sammenheng med blant annet generell digitalisering, offentlige/politiske virkemidler, marked og til en viss grad entreprenørskap (Skarstein, 2015). Rapporten om kunstens økonomi er ment å se på hele kunstøkonomifeltet under ett (Skarstein, 2015, s. 6), og er derfor ikke utfyllende og detaljert innenfor hvert kunstområde. Gjennomgåelsen av musikernes økonomi i denne rapporten er basert på en inntektsundersøkelse av landets musikere innen forskjellige sjangre.

Undersøkelsen viser at det er store forskjeller mellom de ulike kunstnergruppene innen musikkfeltet. I rapportene er ikke aktørene delt inn i på en slik måte at jeg kan bruke resultatene direkte. Det er relevant å se i sammenheng med funn fra intervjuene mine. Kunstnerundersøkelsen viser at av den tiden musikere og komponister bruker på sitt

kunstneriske virke, går mellom 18 og 22 % til administrativt arbeid som er tilknyttet det kunstneriske arbeidet (Heian, Løyland og Kleppe, 2015, s. 72). Den prosentvise andelen av arbeidstiden som musikerne bruker på sitt kunstneriske arbeid, er noe redusert de siste årene (Heian, Løyland og Kleppe, 2015, s. 72). Dette kan sees i sammenheng med en tendens til en *deinstitusjonalisering* av musikkfeltet, som flere forskere har påpekt: Med flere frilansere og mindre, fleksible og effektive prosjekter er de tradisjonelle kulturinstitusjonene i større grad enn tidligere utfordret (Mangset, 2009, s. 18-19).

Et interessant funn i undersøkelsen om musikerøkonomien er forskjell på utdanningsnivå hos ulike musikere. Mens så mange som 52 % av populærmusikk-musikerne ikke har noen formell kunstfaglig utdanning, har 91 % av musikere/sangere/dirigenter innen klassisk/samtid/jazz<sup>11</sup> høyere kunstfaglig utdanning. 56 % av musikerne i dette feltet har mer enn fem år med kunstfaglige studier (Heian, Løyland og Kleppe, 2015, s. 71).

I tillegg til kunstnerundersøkelsen og rapporten om kunstens autonomi og kunstens økonomi, er prosjektet *Musikk i tall* særlig viktig for å belyse de ulike aspektene ved norske musikeres økonomi. *Musikk i tall 2015* beskriver inntekts- og omsetningsutvikling, og viser noen tydelige trender: Omsetning av innspilt musikk i fysisk format (hovedsakelig CD og LP) har siden 2012 hatt en negativ årlig vekst på 11 % i gjennomsnitt, til tross for at omsetningen økte fra 2014 til 2015. Dermed er denne omsetningen for 2015 nesten halvert sammenlignet med tall for 2012. Statistikken viser samtidig at omsetningen fra strømmetjenester i 2015 er nær fordoblet sammenlignet med tall fra 2012 (Halmrast m.fl., 2016, s. 16).

*Musikk i tall 2015* fremstiller også en annen tydelig trend: Omsetningen fra inntekter i forbindelse med norske konserter har hatt en gjennomsnittlig årlig vekst på 9 % siden 2012 (Halmrast m.fl., 2016, s. 20). Samlet sett økte den totale omsetningen av norsk musikkbransje med 5 % fra 2014 til 2015, og har hatt en gjennomsnittlig årlig vekst på 7 % siden 2012 (Halmrast m.fl., 2016, s. 11).

---

<sup>11</sup> Inndeling etter Heian m.fl.



## 4 Metodisk fremgangsmåte

### 4.1 Kvalitativ datainnsamling

Jeg benyttet en kvalitativ metode for å belyse problemstillingen, da kvalitative undersøkelser er velegnet til å gå i dybden på fenomenet som studeres (Thagaard, 2013, s. 17). Det kunne også ha vært hensiktsmessig med en kvantitativ tilnærming til forskningsspørsmålet, da dette ville ha gitt et godt utgangspunkt for å finne hovedtrekkene i både kunstnerøkonomien og sammensetningen av arbeidsoppgaver. En kvalitativ tilnærming ville allikevel bedre kunne kontekstualisere utviklingen jeg ville analysere. Informantenes utfyllende beskrivelser av *opplevd* endring er viktig i dette henseende (Brinkmann og Kvale, 2015, s. 346). En kvalitativ tilnærming er også mer fleksibel og gjorde det mulig å gå stadig dypere inn i problemstillingen og ga anledning til en helhetsforståelse. Kvalitative intervjuer bidrar i større grad med relevant og interessant informasjon som kan belyse problemstillingen, noe som også gjorde det lettere å følge nye veier som åpnet seg i samtalen. Studien er av *intensiv* karakter, det vil si at jeg ønsket dybde fremfor bredde. En intensiv forskningsstrategi innebærer å gå i dybden på det som undersøkes (Johannessen, Christoffersen og Tufte, 2011, s. 86). Denne forskningsstrategien har vært hensiktsmessig for å få frem så mange nyanser som mulig.

### 4.2 Metodologisk analyse av problemstillingen og valg av forskningsdesign

Forskningsspørsmålet mitt er relativt åpent, og problemstillingen er formulert for å få frem beskrivelser av hvordan den nye musikkøkonomien har påvirket samtidsmusikerens vilkår. Det empiriske materialet jeg fremskaffet handler om hvordan musikerne opplever situasjonen. På den måten kan man si at problemstillingen har åpnet for en *deskriptiv* undersøkelse for å beskrive tendenser og meningssammenhenger (Johannessen, Christoffersen og Tufte, 2011, s. 252; Olsson og Sørensen, 2003, s. 36). For å muliggjøre en beskrivelse av menneskers *livsverden*<sup>12</sup> på en vitenskapelig måte har tilnærmingen til forskningsspørsmålet vært inspirert av fenomenologien (Olsson og Sørensen, 2003, s. 110). Jeg har undersøkt og ønsket å beskrive hvilken *mening* fenomenet jeg vil studere har for samtidsmusikere.

---

<sup>12</sup> Begrepet *livsverden* viser til den konkrete virkeligheten subjektet lever i og erfarer (Østerberg, 1995, s. 21). Heidegger påpeker at det som er fenomenologisk relevant, er beskrivelsen av hvordan verden viser seg. Gadamer forklarer verden som *Daseins* «henvisningssammenheng» (Gadamer, 2000, s. 117) Verden er dermed en sammenheng som «lar tingene tre frem som de er» (Øverenget, 2008, s. 56), og som *Dasein* allerede befinner seg i. Selve begrepet *Dasein* (*da-sein*) peker utover seg selv, men beskriver et enhetlig fenomen: syntesen mellom en persons omgivelser og personen selv.

En tilnærming som også er hermeneutisk, innebærer at den er *fortolkende* og at undersøkelsens resultater benyttes som en «døråpner inn til menneskers erfaringer» (Johannessen, Christoffersen og Tufte, 2011, s. 189). Kontekstualisering er viktig, og resultatene er blitt analysert ut ifra informantenes kontekst og livsverden. Brinkmann og Kvale betoner at hermeneutikk, i Gadammers tradisjon, ikke er en egen metode, men heller «the fundamental mode of being humans» (Brinkmann og Kvale, 2015, s. 239). I den hermeneutiske tradisjonen er erkjennelsen av hvordan verden fremtrer for oss, viktigere enn den rent fenomenologiske beskrivelsen av hva som fremtrer (Gadamer, 2010, s. 5-6; Zimmermann, 2015, s. 12-13). Å forstå meningsfulle strukturer i vår livsverden er essensielt i denne erkjennelsen. I tråd med dette har en *etnometodologisk* tilnærming vært nyttig. En etnometodologisk studie tar utgangspunkt i individenes subjektive oppfatninger og fortolkninger. I likhet med fenomenologien retter etnometodologien fokus på individenes livsverden og hvordan verden fremtrer for individet. Etnometodologer studerer de strukturer som konstituerer kunnskap vi tar for gitt, og som vi regner med at andre også tar for gitt<sup>13</sup>. Mens fenomenologien ønsker å beskrive et fenomen, retter etnometodologien seg mot individenes forståelse av dette og ser på hvilke sosiale prosesser som ligger til grunn for det individet tar for gitt i sin forståelse (Møthe, 2009, s. 10, 13). Inspirert av etnometodologien benyttet jeg derfor et deskriptivt forskningsdesign.

*Refleksivitet* i etnometodologisk forstand viser til «det arbeid vi utfører i sosial interaksjon for å forsikre oss om at det vi tar for gitt, virkelig blir tatt for gitt. Videre peker begrepet til det faktum at vi alle har visse ukorrigerbare forutsetninger som vi handler ut fra» (Møthe, 2009, s. 55). Ut i fra dette danner vi aksiomer som igjen legger grunnlaget for all senere erfaring, og dermed troen på at kunnskapen vi besitter er holdbar. Et annet sentralt begrep i etnometodologien er *indeksikalitet*: som viser til at meninger må forstås kontekstuellt. Den unike situasjonens kontekst er avgjørende for individets fortolkning, og meningen er et resultat av denne (Mennell, 1975, s. 292-293).

#### 4.3 Valg av studie. Primærdata: Det kvalitative forskningsintervjuet

Empiriinnsamlingen foregikk i hovedsak gjennom semistrukturerte intervjuer. Det kvalitative forskningsintervjuet ønsker å forstå informantenes livsverden, og hvordan denne gir mening forut for vitenskapelige forklaringsmodeller (Brinkmann og Kvale, 2015, s. 3). Jeg utarbeidet

<sup>13</sup> Dette samsvarer med Bourdieus begrep *doxa*, som er aspekter ved en kultur og antagelser om denne som folk flest godtar uten å stille spørsmål og tar for gitt (Bourdieu og Eagleton, 1992, s. 114).

en intervjuguide (se vedlegg 1), som hadde som hensikt å åpne opp for frie beskrivelser og for å trekke inn andre temaer og perspektiver. Dette ga mulighet til et dypdykk i informantenes livsverden og anledning til å belyse problemstillingen fra ulike sider (Johannessen, Christoffersen og Tuft, 2011, s. 145-146). Et semistrukturert intervju ga informantene muligheten til å betone det de selv synes er viktig, noe som er essensielt for å få en dekkende beskrivelse av deres livsverden. På den måten fikk jeg et godt utgangspunkt for intervjuene og mulighet for å innhente utfyllende empiri fra de ulike informantene. Dermed fikk jeg lagt til rette for at informantene kunne snakke helt fritt og gi sine egne beskrivelser av sin livsverden uten ytterligere føringer (Brinkmann og Kvale, 2015, s. 31-32). Av samme grunn fant jeg det også hensiktsmessig å ha noen få dybdeintervjuer i stedet for mange korte intervjuer.

#### 4.3.1 Valg av informanter og hvordan få tilgang på dem

For å få mest mulig innsikt i fenomenet jeg undersøkte var en hensiktsmessig strategisk utvelgelse av informanter avgjørende (Johannessen, Christoffersen og Tuft, 2011, s. 110). Jeg ønsket et utvalg av informanter som på ulike måter blir påvirket av digitaliseringen. Felles for informantene er at de på en eller annen måte er å regne for eksperter innenfor feltet jeg undersøkte. Utover dette ønsket jeg et mest mulig heterogent utvalg av informanter, for å kunne belyse forskningsspørsmålet fra ulike perspektiver og oppnå et bredt empirisk grunnlag for undersøkelsen. Fordi det feltet jeg undersøkte er relativt homogent i seg selv, var det utfordrende å finne et heterogent utvalg. Allikevel etterstrebet jeg størst mulig diversitet, med god aldersspredning og kjønnsbalanse i utvalget. Sistnevnte aspekt ble tilfredsstillende ivaretatt, men å sørge for en god aldersspredning viste seg å være vanskeligere. I samsvar med Mangsets beskrivelse av at kulturentreprenørene forventes å være unge, da «toleransen for og evnen til å tåle risiko og økonomisk usikkerhet antakelig [er] forskjellig i ulike livsfaser» (Mangset, 2009, s. 42), var det vanskelig å finne relevante informanter i slutten av sitt yrkesliv. Andre hensyn, som rolle og betydning i feltet, veide tungt i utvelgelsesprosessen. For å kunne avdekke årsaker til frafall fra feltet, var det ønskelig å intervjuer noen som ikke lenger har sitt hovedvirke som samtidsmusiker. Utvalget av informanter som takket ja til å bli med på undersøkelsen, viste seg som stort nok til å få tilstrekkelig informasjon. Informantene representerer ulike tilnærminger til utfordringene samtidsmusikkfeltet står overfor.

Fordi jeg kjenner feltet godt, har jeg hatt god tilgang på interessante informanter, og rekrutteringen var derfor personlig. Jeg etterstrebet å finne personer som hadde møtt utfordringen på ulik måte, og som derfor kunne bidra til en utfyllende beskrivelse. Utvalget

jeg endte opp med, var svært tilfredsstillende med tanke på dette aspektet. Av de tolv jeg kontaktet, var ni villige til å være med. De resterende tre var positive, men hadde ikke anledning. Alle de ni personene ble intervjuet.

#### 4.3.2 Oversikt over informantene

Nick	Kjønn	Alder	Annen jobb ved siden av musikertilværelsen?	Barn
A	kvinne	33	Nei (har arbeidsstipend - Statens kunstnerstipend)	Nei
B	mann	39	Ja, stipendiat, Musikkhøyskolen	Stebarn
C	mann	37	Nei (har arbeidsstipend - Statens kunstnerstipend)	Nei
D	mann	40	Ja, undervisningsstilling (Musikkhøyskolen)	Ja
E	mann	38	Ja, 60% kulturbyråkrat	Nei
F	kvinne	34	Ja, en liten undervisningsstilling (10%)	Nei
G	kvinne	39	Ja, kulturadministrasjon	Ja
H	kvinne	42	Ja, kulturbyråkrat	Ja
I	kvinne	34	Ja, platebransjen	Stebarn

For å bevare informantenes anonymitet benyttet jeg et system som skiller de ulike informantene fra hverandre, men som ikke navngir<sup>14</sup>. Jeg ga derfor informantene hvert sitt *nick*; en bokstav (A-I), for å henvise til de ulike informantene slik at person og utsagn kobles sammen: «Informant C opplever at...».

#### 4.3.3 Gjennomføring av intervjuene

Alle informantene ble intervjuet gjennom personlige møter hjemme hos meg, på min arbeidsplass eller på informantenes arbeidssted, som i disse tilfellene vil si øverommet. Å møtes personlig fører ofte til «small talk», noe som fungerte som en naturlig oppvarming til intervjuet. Generelt sett kan kvalitative intervjuer gjennom personlige møter i større grad få frem kompleksitet enn andre metoder, da mye kommunikasjon gjennom tonefall, gester og andre ikke-verbale aspekter ofte faller bort ved for eksempel e-post- eller skypemøter (Johannessen, Christoffersen og Tufte, 2011, s. 145, 162).

Å intervju personer man kjenner kan by på utfordringer, blant annet ved at man kan komme til å glemme å spørre om kjernekunnskap som burde komme frem. Jeg fokuserte derfor på å

<sup>14</sup> Dette gjelder også ensembler og band som informantene spiller fast i eller samarbeider nært med.

være bevisst taus kunnskap, forforståelser og skjulte fordommer, og ønsket at dette i størst mulig grad skulle verbaliseres og formuleres. Etter hvert som jeg fikk mer erfaring som intervjuer, ble dette stadig enklere. Å følge opp intervjuutsagn med gode oppfølgingsspørsmål ble også litt etter litt lettere, og flyten i intervjuene bedret seg gjennom hele prosessen.

#### 4.3.4 Transkribering

Intervjuene ble dokumentert ved hjelp av lydopptak (Edirol Roland Recorder), og siden transkribert før de ble analysert og tolket. Jeg brukte dataprogrammet NVivo til transkriberingen, som ga verdifull hjelp. I tillegg til å spille av lydopptakene i et langsomt tempo, slik at transkriberingen kunne følge lyd hastigheten, har programmet gode hurtigtaster som gir en effektiv transkribering.

Jeg oppdaget raskt at det å omsette talespråk til skriftspråk kan by på utfordringer, særlig i forbindelse med ironi, meningsbærende tonefall og nyanser som kommer til uttrykk gjennom for eksempel timing og kroppsspråk. I en slik prosess gjennomgår intervjuene flere abstraksjoner; først fra et fysisk møte der både intervjuer og informant er til stede til et lydopptak, og deretter fra ren lyd til skrift. Dette medfører tap av sentrale elementer som intonasjon og gester (Kvale og Brinkmann, 2009, s. 187). Jeg etterstrebet i størst mulig grad å få med alle utfyllingsuttrykk og markerte tenkepauser og stillhet (...), nettopp for å få fange nyanser som fort går tapt i oversettelsen fra muntlig til skriftlig språk. Av samme grunn brukte jeg tidvis kursiv for å markere betoning. Allikevel ble det tydelig for meg hvor mye som faktisk går tapt i oversettelsen fra tale til skrift, og hvordan inntrykket av et utsagn forandrer seg ut ifra om man hører eller leser det. Gjennom ordrett transkribering fremstod mange av de velformulerte muntlige utsagnene som svakere og mer forvirrende enn de gjorde under intervjuet. Å kontekstualisere sitater og meningsinnholdet fra transkripsjonene var derfor viktig, for å yte informantene og den empirien jeg skaffet gjennom intervjuene rettferdighet. Noen uttalelser er direkte sitert<sup>15</sup> i resultatkapittelet, mens mye meningsinnhold er gjengitt i mer korrekt skriftlig form, for å ivareta informantens integritet og gjøre teksten mer lettlest.

---

<sup>15</sup> Sitater er ordrett fra transkriberingen av intervjuene, bortsett fra at jeg har tatt bort tenkepauser markert med «...» i transkriberingen, samt interjeksjonen «eh». Gjentatte ord, som i den aktuelle konteksten har tilsvarende betydning som denne interjeksjonen, er strøket. Eksempelvis er «for å... eh... å kunne» blitt redusert til «for å kunne». Ytterligere justeringer i sitatene er markert med hakeparentes ([ ]).

#### 4.3.5 Sekundærdata

I tillegg til dybdeintervjuene beskrevet over, har jeg benyttet eksisterende rapporter, utredninger og studier. Jeg har etterstrebet å fremskaffe et utvalg av sekundærdata som er så spesifikt og relevant som mulig. Nyere forskning er blitt vektlagt, da dette er et felt i stadig og sterk utvikling.

#### 4.4 Analyse av kvalitative data

I analyseprosessen reduserte jeg data ned til funn. Jeg ønsket å konkretisere og komprimere dataene slik at de kunne analyseres og senere presenteres som resultater. Etter å ha transkribert intervjuene og skåret bort det som ikke er relevant for studien, brukte jeg NVivo til å kategorisere og kode innsamlede data. Dette bidro til å belyse intervjuenes mening og informantenes forståelse, og er en god måte for å gi forskeren nye perspektiver (Brinkmann og Kvale, 2015, s. 221). På bakgrunn av kodingen satte jeg opp en detaljert disposisjon over datamaterialet. Denne disposisjonen som utgjorde grunnlaget for analysen.

I mine undersøkelser har jeg forutsatt at

- musikk har en egenverdi (musikkens autonomi<sup>16</sup>).
- samfunnet ønsker et mangfoldig profesjonelt musikkliv, selv om ikke markedet alltid viser dette<sup>17</sup>.

##### 4.4.1 Innholdsanalyse

Jeg ønsket å trekke allmenne og generelle slutninger fra enkeltstående tilfeller og beskrivelser, og hadde derfor en *induktiv* tilnærming (Johannessen, Christoffersen og Tufte, 2011, s. 55; Malterud, 2008, s. 172; Olsson og Sörensen, 2003, s. 37). Jeg ønsket å etablere et system for å identifisere temaer i datamaterialet og på den måten *indeksere* for å kategorisere.

<sup>16</sup> Dagens samfunn er gjennomsyret med et krav om at alt vi foretar oss, skal være *godt for noe*. All aktivitet blir dermed til syvende og sist et mål for å oppnå noe annet. Dette henger sammen med det rasjonalitetsparadigme Weber påpeker. Gjennom hele filosofihistorien har distinksjonen mellom mål og middel vært et sentralt tema. Aristoteles skiller mellom *poiesis* (aktiviteter som finner mål utenfor aktiviteten selv) og *praxis* (aktiviteter som er sitt eget mål). På samme måte skiller Immanuel Kant og Peter Wessel Zappfe mellom henholdsvis pragmatiske/heteroteliske (jamfør *poiesis*) og praktiske/autoteliske (jamfør *praxis*) aktiviteter (Varkøy, 2012, s. 47-48; Øverenget, 2012, s. 29, 33). Hannah Arendt beskriver *handlinger* som aktiviteter som er fri fra nyttetenkningens hegemoni (Arendt, 2012, s. 186; Øverenget, 2008, s. 93). Mange filosofer har trukket frem kunstopplevelse som det fremste eksempelet på *handling*, og påpeker at kunst ikke tjener noen bakenforliggende hensikt (Arendt, 2012, s. 166-168). På samme måte hevder Kant at det ikke gir noen mening å dømme estetisk objekt ut i fra dets formålstjenlighet (Kant, 1995, s. 63). At kunsten ansees å få *egenverdi* gjennom å bidra til noe *utenforliggende*, er et gjennomgående paradoks. Denne motsetningen er et tydelig tegn på nyttetenkningens herredømme, og vår manglende evne til å se forbi formålsrasjonalitetens hegemoni. Med mange av den vestlige verdens mest betydningsfulle filosofer i ryggen, kan jeg dermed hevde at kunstens egenverdi er reell og viktig.

<sup>17</sup> Blant annet er Norges offentlige støtteordninger for det profesjonelle kunst- og kulturlivet et uttrykk for dette.

Gjennom denne kategoriseringen dekontekstualiserte jeg informantenes utsagn, mens jeg gjennom en interpretasjons-/tolkningsprosess rekontekstualiserte dataene innenfor videre rammer (Brinkmann og Kvale, 2015, s. 235; Johannessen, Christoffersen og Tufte, 2011, s. 186-188). Dette oppnådde jeg ved å følge Malteruds fire steg for analyse av meningsinnhold ved systematisk tekstkondensering (Johannessen, Christoffersen og Tufte, 2011, s. 195-199; Malterud, 2008, s. 99-111):

1. Helhetsintrykk: Temaer identifiseres og data komprimeres slik at kun det relevante står igjen (*meningsfortetning*)
2. Fra temaer til koder: Meningsbærende enheter identifiseres (*koding*)
3. Fra koder til mening: Meningsinnholdet/kunnskapen i hver kodegruppe abstraheres (*kondensering*)
4. Fra kondensering til beskrivelser: Bitene settes sammen igjen, og nye beskrivelser og begrep utformes (*sammenfatning/rekontekstualisering*)

På den måten kunne jeg koble rådata til teori, slik at resultatene føyer seg inn i en forskningstradisjon.

#### 4.5 Validitet og reliabilitet: Gyldighet og pålitelighet

*Validitet* referer i dagligtale til korrekthet, mens uttrykket i forskningsøyemed viser til i hvilken grad undersøkelsen faktisk studerer det fenomenet undersøkelsen er ment å undersøke (Brinkmann og Kvale, 2015, s. 282, 287). *Intern validitet* (indre gyldighet) viser til relevansen funnene våre har til det feltet vi ønsker å undersøke, altså om materialet gir mulighet til å si noe om det undersøkelsen var ment å si noe om. Videre viser *ekstern validitet* (ytre gyldighet) til funnenes overførbarhet, altså funnenes gyldighet i andre kontekster enn i den opprinnelige (Johannessen, Christoffersen og Tufte, 2011, s. 244-248; Malterud, 2008, s. 24-25).

Utvalget av informanter viste forskjellige strategier for å løse utfordringer og belyste ulike sider av fenomenet jeg vil studere. Gjennom formidlingen av denne diversiteten bygges en mental struktur. Denne mentale forståelsesrammen gir resultatene gyldighet i andre kontekster. Validitet sier noe om hva kunnskapen er gyldig om, og under hvilke betingelser kunnskapen er gyldig (Malterud, 2008, s. 178). Gyldigheten til funnet jeg har kommet frem til, påvirkes av hvorvidt jeg klarer å kommunisere forskningen. Dette knyttes til *kommunikativ validitet* og er avgjørende for at kunnskapen formidles. Dersom resultatene mine kan brukes i for eksempel utvikling av fordelingsmodeller, vil studien min ha høy *pragmatisk validitet*

eller *brukbarhet*. Dette betyr at studien er anvendelig for videre forskning og har høy relevans for feltet (Brinkmann og Kvale, 2015, s. 288-295; Malterud, 2008, s. 183-184).

Undersøkelsens *reliabilitet* sier noe om studiens pålitelighet (Johannessen, Christoffersen og Tufte, 2011, s. 244). At informantene vil gi samme informasjon til en annen forsker er viktig for reliabiliteten (Brinkmann og Kvale, 2015, s. 281-282). Funnene skal ikke farges av subjektiv fortolkning, men kunne funderes i en *intersubjektiv*<sup>18</sup> forståelse. For å styrke reliabiliteten etterstrebet jeg derfor åpne, nøyaktige og inngående beskrivelser av hvordan og hvorfor jeg har kommet frem til resultatene mine. Videre ga jeg informantene mulighet til å lese gjennom transkripsjonene, slik at de fikk mulighet til å utdype og korrigere egne utsagn. Kun én av informantene spesifiserte ett av sine utsagn.

Alle respondentene jeg intervjuet er selvstendig næringsdrivende og utformer sin egen arbeidshverdag. Risikoen for at utsagnene deres har negative konsekvenser for arbeidssituasjonen, kan derfor være lavere enn i andre undersøkelser. Dette kan ha bidratt til at informantene snakker mer åpent, og dermed styrker undersøkelsens reliabilitet.

#### 4.6 Egen rolle

Etter å ha jobbet som frilanser i samtidsmusikkfeltet i et tiår, har jeg opparbeidet meg en praktisk forståelse av mekanismene som virker inn på ulike aspekter ved musikerøkonomien og musikers arbeidsvilkår på dette feltet. Denne usynlige tolkningsrammen er ofte ubevisst (Brinkmann og Kvale, 2015, s. 281-282) og kan være begrensende for å utvikle nye teorier. Undersøkelsen kan dermed sies også å være en slags etnometodologisk selvstudie, der jeg har prøvd å være min *egen* tause kunnskap bevisst. Å ha et reflektert forhold til en mulig ubevisst forutinntatthet har vært en utfordring ved å studere et felt jeg har en så nær tilknytning til. Som Thagaard påpeker, kan god kjennskap til feltet som studeres, føre til at forskeren overser nyanser som ikke samsvarer med egne erfaringer (Thagaard, 2013, s. 207). Bevissthet rundt dette vil minimere sjansen for at viktige aspekter blir oversett (Malterud, 2008, s. 170). Jeg har lagt vinn på å bevare et fokus på dette gjennom hele forskningsprosessen for å unngå at mitt eget ståsted og perspektiv skulle føre til at relevante resultater ble oversett. Å stille informantene spørsmål der svaret for meg er innlysende og selvsagt, var viktig for at

---

<sup>18</sup> Intersubjektiv enighet viser til en felles oppfattelse av et forhold; altså at forholdet er tilgjengelig for mer enn ett subjekt, og at disse subjektene enes om dette forholdet (Tranøy, 2015).



informantene selv skulle bidra med den nødvendige informasjonen som undersøkelsen baserer seg på.

På den annen side kan taus kunnskap være en verdifull kompetanse å utnytte i denne typen arbeid. Jeg har opplevd den nære tilknytningen til feltet som en stor fordel, da jeg har hatt en unik mulighet for å bidra med en dypere forståelse av fenomenet jeg har studert. Det personlige nettverket mitt ga meg en uvurderlig tilgang på informanter, og da informantene hadde god tillit til meg fra før, var det ikke nødvendig å bygge opp tilliten fra bunn.

Det var viktig for meg å beholde en profesjonell ramme rundt intervjuene selv om flere av informantene er nære bekjente, blant annet for å bevare min integritet som forsker i denne situasjonen. Integritet er avgjørende både for intervjuene og ellers i forskningsprosessen. For å ivareta forskerens integritet er det avgjørende ikke å endre atferd i møte med forskjellige informanter (Brinkmann og Kvale, 2015, s. 97).

#### 4.7 Mulige svakheter ved valgt metode

Studier av en kompleks virkelighet, som i tillegg gjennomgår flere lag med fortolkning fra både forskerens og informanters side, vil gi resultater som preges av valgt perspektiv, forutsetninger og begrensninger (Fjelldal-Soelberg og Sørnes, 2016). En annen forsker kan med andre ord komme frem til et annet resultat, som gir et like riktig bilde av virkeligheten. En fare ved etnometodologisk metode er derfor at den ikke nødvendigvis gir et *helhetlig* bilde av virkeligheten. En annen fare er at forskningen kan bli for subjektiv og forutinntatt (Brinkmann og Kvale, 2015, s. 196-199).

Johannessen peker på et reliabilitetsproblem ved intervjuer som han kaller for *intervjueffekt*. Dette er en betegnelse som beskriver at informanter er mindre villige til å fremstå i et dårlig lys når de står ansikt til ansikt med forskeren enn gjennom et spørreskjema. Intervjueffekten kan føre til at data man samler inn gjennom intervjuer, ikke alltid vil gi et helt riktig bilde av virkeligheten (Johannessen, Christoffersen og Tufte, 2011, s. 424). Jeg erfarte imidlertid at de fleste informantene var beundringsverdig åpne og ærlige, og opplevde ikke noen stor intervjueffekt. Dette kan ha sammenheng med min nære relasjon med feltet og informantenes virke. Det er også en mulighet for at intervjueffekten var til stede, men at jeg ikke er klar over at den var virksom. Jeg har ikke benyttet noen alternativ forskningsmetode, som et spørreskjema, som kan avkrefte eller bekrefte dette. Prosjektets forutsetninger begrenset

mulighetene for å benytte seg alternative forskningsmetoder i tillegg til intervjuene for å verifisere resultatene.

#### 4.8 Ethiske betraktninger

Jeg ønsket å gi informantene mulighet til å trekke seg når de ville. Deltakelsens frivillighet var viktig, og jeg fikk skriftlig dokumentasjon på informert samtykke, i form av et samtykkedokument, fra informantene. Dette ble utarbeidet for å sikre informantenes autonomi og viser deres selvbestemmelse (Brinkmann og Kvale, 2015, s. 93-94; Johannessen, Christoffersen og Tufte, 2011, s. 95). Formålet med en kontrakt var å sikre at jeg overholdt taushetsplikt vedrørende opplysninger informantene ikke ønsker å offentliggjøre, samt personsensitive opplysninger (Johannessen, Christoffersen og Tufte, 2011, s. 98-101).

Anonymisering er et aspekt jeg diskuterte med informantene. Da samtidsmusikkmiljøet er lite, er det overhengende sannsynlig at informantene kan identifiseres ut ifra utsagn. Jeg vurderte derfor å navngi informantene, men da flere informanter beskrev sensitive opplysninger, konkluderte jeg med at alle utsagn skulle anonymiseres, for å bevare deres konfidensialitet.

Prosjektet ble meldt inn til NSD<sup>19</sup> i god tid før intervjuene begynte, da dataene jeg samlet inn kunne inneholde personsensitive opplysninger.

---

<sup>19</sup> Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS: [www.nsd.uib.no](http://www.nsd.uib.no)

## 5 Resultater

### 5.1 Hvem er samtidsmusikeren?

Som et innledningsspørsmål til intervjuene spurte jeg om bakgrunnen til at de begynte med samtidsmusikk. Alle informantene beskrev en oppvekst med mye musikk, men først senere i livet valgte de å drive med samtidsmusikk. Informant C fortalte at det var først etter flere år med høyere musikkutdanning at han begynte med samtidsmusikk, og at dette hadde sammenheng med at estetikken ble klarere. Han utdypet at det var

selvfølgelig veldig spennende å høre på - etterhvert! Ikke i starten, [fordi] det var vanskelig å finne knagger og [...] knekke koden. Og når jeg hører tilbake på det nå, så kan jeg ikke skjønne hvorfor jeg syntes det var så rart – de tingene som jeg føler er ganske streit nå. Man var vant til å se på musikk som noe som jeg umiddelbart skjønte, da jeg var yngre.

Informant B fortalte at han ble «tiltrukket av musikalske situasjoner og kunstneriske situasjoner som ikke umiddelbart var tilgjengelige for meg. Interessert i det å måtte aktivisere 'systemet' litt for å forstå hva som foregikk». Samtlige av informantene uttrykte en orientering rundt det musikalske materialet og beskrev dette som det viktigste. Informant F uttrykte at hun rett og slett bare «elsket lyd».

Fordypning og eksperimentering var to begreper samtlige av mine informanter la vekt på. Flere oppga at man i større grad enn i andre sjangre er med på å utvikle musikken som en viktig motivasjon. Informant B fortalte at «bare [å] ha den reproduserende eller håndverksmessige inngangen til det å spille, det var ikke nok!». Syv av de ni informantene har klassisk utøvende utdanning, minst på masternivå. De siste to har mastergrad i jazz og improvisert musikk. Alle informantene med klassisk bakgrunn påpeker den store forskjellen mellom klassisk musikk og samtidsmusikk når det gjelder hvilken rolle musikken krever at musikeren har: Mens klassisk musikk automatisk gir musikeren en *reproduserende* og kun utøvende rolle, tilbyr samtidsmusikk og eksperimentell musikk en mulighet til å være en *skapende* musiker. Som informant F beskrev det: «Man kopierer ikke bare de gamle slagerne, man er i 'spydspissen' av feltet, der det skjer, da. Man er med å velge repertoar og utforme ny musikk, og man prøver å forstå samtiden og si noe om tiden vi lever i, og ikke bare si noe om 1740». Informant G underbygget informant Fs utsagn: «det har vært viktig for meg å være i situasjoner der jeg kan bestemme min rolle selv, da, og være med å bestemme hvordan

musikken skal bli - ikke bare utføre andres idéer, på en måte». Flere nevnte det som avgjørende at man kan være med på å påvirke interessante prosjekter og ha en innflytelse på den musikalske retningen. Informant B formulerte det slik: «I løpet av et arbeidsår så jobbet jeg med en håndfull ting som jeg ikke visste fantes da jeg begynte å studere. [...] det kjentes veldig rett ut! Det følte veldig naturlig der jeg var der og da, og så følte det veldig rett at jeg hadde [...] tilbakelagt noe avstand». Informant H vektla at hun «fristilte meg fra den følelsen av å gå inn i en tradisjon» og slippe å spille de «de samme verkene som folk hadde spilt 100 ganger før».

Med dette berørte informant F et punkt som mange av informantene vektla. Informant H tegnet et bilde av samtidsmusikk som en mulighet til å kunne uttrykke noe enda mer personlig: «Det vanlige løpet med klassisk musikk er så rigid, og gir så lite rom for personlighet. [Jeg oppdaget en] frihet i samtidsmusikk som jeg ikke hadde funnet noe annet sted». Informant F fortalte at hun synes den største motivasjonen ved å spille og lage musikk er «at man kan gi noe til andre. En opplevelse, kanskje få folk til å tenke verden på en annen måte, eller bare gi en glede». Dette utsagnet vitner om en genuin musikkinteresse og kjærlighet til denne kunstformen, som også samtlige av de andre informantene uttrykte. Selv om samtlige informanter beskrev samtidsmusikkens uttrykksmuligheter som viktige, ytret ingen av mine informanter et ønske om å bli «stjerne» eller kjent. Informant E understreket at hans fokus er å lage kunst, ikke bli hyllet som frontfigur. Han utdypet det slik:

Jeg har aldri vært interessert i kommersiell musikk, og ting som ikke har hatt med [...] selve lyden. [Jeg er] interessert i folk som har gjort ting med uttrykket eller med sceniske ting, som er nytenkende og sånn, men ikke folk som bare er ute etter på en måte å fronte seg som en artist.

## 5.2 Hva gjør samtidsmusikeren?

Samtlige intervjuer bekreftet at det er mange ulike oppgaver knyttet til det å være samtidsmusiker og kunne leve av dette, utover selve musikkutøvelsen. Alle informantene påpekte at de selv utfører alle oppgavene som er knyttet til å kunne utøve musikken sin. Oppgaver som for mange musikere i stor grad tradisjonelt sett har ligget hos eksterne mellomledd, som booking og markedsføring, utfører alle informantene mine selv<sup>20</sup>. Flere av dem vektla forskjellen på det institusjonaliserte feltet, der musikerne i all hovedsak kun musiserer, og det frie feltet, hvor musikerne er avhengige av å utføre disse oppgavene for å muliggjøre musikkutøvelsen.

<sup>20</sup> En fullstendig oversikt over oppgaver informantene oppga, følger avhandlingen som et vedlegg (2).

Flere av informantene mine beskrev de administrative oppgavene som «et nødvendig onde». De uttrykte et sterkt ønske om en assistent eller lignende. Særlig ønsker informantene hjelp til booking. Informant G skildret utfordringene rundt dette: «[Mitt arbeidsliv] består av mye booking, eller forsøk på booking. Det er veldig tungt arbeid, fordi at det nesten alltid er nei, og det er nesten alltid dårlig betalt, hvis man i det hele tatt får betalt. Så det er liksom... det føles som det er en veldig stor del, da». Flere av de andre informantene uttrykte også en frustrasjon rundt bookingarbeidet og synes denne oppgaven tar mye krefter. Intervjuene viser tydelig at mange samtidsmusikere opplever booking og innsalg som en av de tyngste oppgavene. Det er flere grunner til at samtidsmusikerne ikke skaffer seg hjelp til å utføre oppgavene. Informantene antydte at dette først og fremst er et økonomisk anliggende: De har rett og slett ikke råd. Som informant B forklarte:

Altså, det er ikke til å stikke under en stol: Jeg er mer interessert i å lage plater enn å selge den, [...] men jeg er veldig, veldig på jakt etter noen som kan komplettere kompetanseområdet! [...] Det er klart at... det er typisk det som blir skadelidende i våre produksjoner, fordi vi kan ikke betale noen - det er ikke økonomi i vår nisje, til at noen kan ha det som sitt ansvar.

Særlig informant I nyanserer dette bildet noe, og fremstiller de administrative oppgavene som en del av den kunstneriske utviklingen. Hun forklarer:

Selvfølgelig skulle man gjerne ønske at man kunne sette bort de kjedelige arbeidsoppgavene sine til noen andre, så man kunne spille mer, men jeg synes også at det er en viktig del av å være musiker å tenke ut hva man vil spille, hvorfor man vil spille det, hvem man vil spille med, hvilken kontekst passer det i - at det å være musiker; det er en helhetlig ting: At det er ikke kun å mestre instrumentet eller... man må jo være en like stor del av prosessen i å skape alt rundt, da, tenker jeg. Det er en likeverdig del av selve det å spille.

Også informant H uttrykte at hun hele tiden har sett på disse oppgavene som «en selvfølgelig del av hele min karriere som musiker». Også hun betonet dette forholdet mellom administrative og kunstneriske oppgaver:

Det synes jeg også er veldig vanskelig å skille, da. Fordi at i det som... i det å lage prosjekter, som jo er et kunstnerisk arbeid, ligger det også det å budsjettere og skrive søknadene. [...] Så hvis man skal skille det skapende fra det utøvende... Jeg vet ikke helt... Det er veldig vanskelig å svare på, synes jeg.

Intervjuene viser at mengden administrative oppgaver til en viss grad er avhengig av hvor mange ulike prosjekter og ensembler man er med i. Informantene oppga at administrasjonsoppgaver er knyttet både til egne soloprosjekter og til ensembler. Informant A

uttrykte at administrasjonsoppgaver tilknyttet ensembleprosjekter kan være lettere, fordi byrden deles. Intervjuene avdekket også at graden av administrasjonsarbeid varierer i ulike prosjekter, og informant B påpekte at «i noen sammenhenger er det bare å ta en telefon og forberede seg og komme og gjøre jobben,[...] mens i andre sammenhenger, så er det sånn at det er mye mer enn bare spillingen». Informant B understreket at det er færre prosjekter der musikerne er «inni driften», og dermed overlates utviklingen av de andre prosjektene til andre. Å sette bort administrasjonsarbeidet kan altså føre til at man mister innflytelse over prosjektet. Informant B påpekte forholdet mellom administrasjon og påvirkning: «Graden av administrasjon, eller graden med ikke-kunstnerisk arbeid, [er] proporsjonalt med graden av kunstnerisk innflytelse du har! Sånn at i det øyeblikket du har en agenda, så må man jo jobbe for den agendaen».

Samtlige informanter uttrykte at det er veldig mye administrasjonsarbeid, som spiser av tiden til kunstnerisk utvikling. Informant E forklarte:

Egentlig så består det veldig lite av spilling, siden vi gjør... nesten... ja, vi gjør egentlig alt selv. [...] Det er vel egentlig det man gjør minst, det er å spille. [...] I perioder blir det jævlige mye kontorarbeid. Altså sånn sinnssykt masse [...] Det er tidvis i ukevis ikke tid til å gjøre noe annet enn bare [administrasjonsarbeid].

Intervjuene avdekker at fordelingen mellom kunstnerisk arbeid og andre oppgaver oppleves som uheldig. Informant F forklarte at slikt arbeid «tar opp tiden jeg egentlig ville brukt til andre ting. [...] Det kan være veldig forstyrrende, og det gjør at man får en 24-timers arbeidsdag». Informant E uttrykte også en frustrasjon over dette: «det er altså helt skremmende å snakke, egentlig, hvor mye det har blitt i feil favør i mitt øyemed. [...] Nei, altså, det er altfor lite kunst».

Majoriteten av informantene rapporterte om at arbeidstiden fordeles mellom kunstnerisk arbeid og administrasjonsoppgaver på en måte de ikke er komfortable med, og at de bruker opp mot 70 % av arbeidstiden sin på administrasjon. Informant B oppga at selv med

en romslig definisjon av hva som er kunstnerisk arbeid, hvis det inkluderer da på en måte øving og jeg ser jo på produksjonsarbeidet som en forlengelse av mitt kunstneriske arbeid, så et godt år [er fordelingen] 35/65. [I favør av] alle de andre oppgavene. [...] Jeg ville nesten følt at 70/30 kunne være normalen.

Intervjuene avdekker at de fleste informantene etterstreber å ha en fast rutine i arbeidsdagen, men at arbeidshverdagens struktur gjør dette vanskelig. Informant A vektla at fordi ukene er

så forskjellige, varierer mulighetene for å organisere arbeidsdagen. Øvelser med andre, reiser og konserter fører til at få arbeidsdager er like, men flere av informantene forsøker allikevel å etablere en arbeidsstruktur der det er mulig. Flere av dem uttrykte at de har et behov for å utføre de administrative oppgavene først, «mens hodet er litt sånn \*klikk\* slått på, og så dra og øve etterpå» (informant A). I dette ligger det en prioritering, og blant annet informant G påpekte mulige negative konsekvenser ved dette. Hun benytter en annen struktur:

Hvis jeg har en egen arbeidsdag, så deler jeg ofte opp, så jeg har en dag med administrasjon og en med spilling. [...] Jeg har prøvd å liksom ha alt på en dag, men det blir stort sett bare til at det ikke blir noe spilling. [...] Fordi egentlig så kan hele uka bli spist opp av å sitte ved datamaskinen og prøve å ordne opp i ting.

På spørsmål om arbeidsmengde oppgir informantene at de jobber veldig mye. Informant E fortalte at han «jobber jo hele døgnet. Alle dager i uka. Stort sett. [...] Du har ikke noen frie rom. Og det er jo skummelt! Livsfarlig, sånn sett! Det er jo helt sånn krise, egentlig».

### 5.2.1 Hva må samtidsmusikeren kunne?

Beskrivelsene av arbeidsoppgavene over vitner om at en samtidsmusiker trenger kompetanse på mange felt utover det rent musikalske og spilletekniske. Informant E betonet viktigheten av kompetanse på disse områdene: «det er jo alfa og omega å vite sånn, og det å ha kompetanse på ting gjør jo at man kan gjøre mer effektiv og bedre jobb med å vite hva man skal gjøre». Informantene oppga at de i hovedsak føler seg kompetente på noen av disse oppgavene, og at dette er kompetanse de har opparbeidet seg etter hvert, gjennom søknadsskriving, prosjektplanlegging, regnskapsføring og lignende. Allikevel er det stor forskjell på hvilke oppgaver de oppga at de behersker.

Flere av informantene nevnte også kompetansesentrene<sup>21</sup> som finnes, men uttrykte en bekymring for hva de faktisk kan bidra med: «Så dessverre så er det jo ikke relevant kompetanse samlet [på kompetansesentrene], i mange tilfeller» (E). Informant I vitnet om at kompetansen til å kunne utføre de administrative oppgavene er en «læringsprosess som begynte da jeg sluttet på Musikkhøgskolen [...] Du vet jo ikke hva du går ut i når du går på Musikkhøgskolen. Hva som venter deg. [...] Jeg kunne godt ha blitt ferdig mye før, og bare fått en litt sånn oppvekker». Også informant E vektla dette: «Det var helt sykt da vi var ferdig

<sup>21</sup> Regionale kompetansesentre skal «ha som mål å bidra til profesjonalisering av det frie musikkfeltet gjennom kompetanseutvikling, kunnskapsdeling og entreprenørskap for hele musikkfeltet» og «komplettere allerede eksisterende tilbud og i hovedsak rette seg mot aktører utenfor utdanningsinstitusjonene» (Strand og Sægrov, 2016, s. 7).

med å studere, da hadde vi ikke kompetanse på noe annet enn å spille». De fleste av informantene har ingen formell utdanning utover utøvende studier som de kan ha nytte av i sitt virke som samtidsmusiker. Én av informantene røpet at han begynte på videreutdanning i administrasjon og ledelse på Musikkhøgskolen, men sluttet fordi det ikke følte relevant nok for ham som musiker. Gjennom ansettelsesforhold har to av informantene fått god innsikt i Musikkhøgskolens utvikling på dette området, og begge beskrev hvordan skolen har tilpasset seg for å imøtekomme dette behovet, først og fremst gjennom å opprette nye støtteemner. Disse to informantene beskrev to helt ulike oppfatninger: Mens informant D gikk så langt at han kalte det ene faget for «bull shit» og problematiserte at nok et slikt støtteemne tar bort tiden fra den kunstneriske utdannelsen, vektla informant G at disse fagene kan bidra til at flere kan skape sin egen arbeidsplass i frilansfeltet.

### 5.2.2 Må samtidsmusikeren kunne noe annet nå enn før?

Samtlige informanter oppga at arbeidsoppgavene har vært stabile så lenge de har vært i det profesjonelle samtidsmusikkfeltet, til tross for digitaliseringen<sup>22</sup>. Informant I tegnet et bilde av dette: «For meg har det alltid vært sånn; at jeg gjør alt selv. [...] Det er jo ikke sånn at jeg gjør mer selv nå enn før, det er bare det at jeg gjør mer!». Intervjuene vitner om at det er utviklingen til hver enkelt musiker, og ikke feltet som helhet, som gir størst utslag i utviklingen av arbeidsoppgaver.

Informant H påpekte at utviklingen i musikkfeltet kan ha gitt et annet utslag for samtidsmusikere enn nye oppgaver: «Det har jo ikke for meg vært noe nytt de siste årene, men [...] vi har vært ganske få som har holdt på sånn! Så kanskje det er flere som gjør det nå». Samtlige informanter antydte at den digitale utviklingen allikevel har medført en del forandringer i måten noen av arbeidsoppgavene blir utført på. Dette gjelder særlig markedsføring og innøving av nytt repertoar, der sosiale medier og plattformer som YouTube er sentrale. Informant C understreket at digitaliseringen har ført til at han «kan gjøre mer hjemmefra». Utover dette rapporterte ikke informantene om at digitaliseringen har medført store endringer. Tvert i mot rapporterte de om at digitaliseringen ikke hadde forandret arbeidsoppgavene drastisk. Informant G reflekterte rundt dette aspektet, og påpekte en mer indirekte påvirkning: «Det er nok flere [arbeidsoppgaver som er forandret] enn man kanskje tenker på umiddelbart, fordi hele virkeligheten vår er jo digitalisert, ikke bare musikken».

---

<sup>22</sup> Mine informanter har livnært seg som samtidsmusikere i det frie feltet i 8-15 år, og har derfor lite erfaring med samtidsmusikernes arbeidshverdag før årtusenskiftet.



Informant H beskrev endringen av noen av arbeidsoppgavene på grunn av digitaliseringen som en «naturlig utvikling».

Informant G forklarte også at virkningene av digitaliseringen er avhengige av i hvor stor grad man retter seg mot platemarkedet. Hun begrunnet dette med å forklare at digitaliseringen ikke har forandret arbeidsoppgavene hennes direkte, men «de ville gjort det hvis jeg hadde bestemt meg for å starte eget [plate]selskap. Og det ville jeg aldri tenkt på hvis det ikke hadde vært digitalisering». Informant A forklarte det slik: «[...] men vi spiller jo fortsatt inn plater, og det virker jo som at musikere gjør det. Og holder på med det, og synes at det fortsatt er viktig og kult. Så sånn sett har vel kanskje ikke det endret seg så veldig».

### 5.3 Samtidsmusikeren – en entreprenør?

Samtlige informanter uttrykte at de føler seg fremmedgjort når de blir omtalt som entreprenører. Intervjuene avdekker at mange av dem har liten forståelse for ordet, og flere av informantene innrømmet at de ikke har reflektert over hva begrepet innebærer. Flere av dem beskrev begrepet som et «moteord», og som et «påklistret» begrep, brukt av «personer som ikke kjenner til virksomheten. [...] I stedet for å snakke om det man faktisk gjør, så bruker man det som.. ja... nesten litt for å gjemme bort, eller man ikke har innsikt i hva man holder på med» (C). Ingen av informantene bruker dette begrepet selv, og flere av dem påpekte at begrepet *entreprenørskap* i hovedsak blir brukt av personer som selv ikke er en del av samtidsmusikkmiljøet. Informant C understreket at begrepet kommer fra «økonomidelen av samfunnet», i likhet med informant D, som påpekte at det et «kapitalistisk uttrykk» som ikke er en del av kunstnernes begrepsverden. De fleste informantene beskrev negative konnotasjoner knyttet til begrepet *entreprenørskap* og begrunnet dette med den motivasjonen de opplevde ligger til grunn for bruken av begrepet. Informant F fortalte at hun «tenker at det handler bare om salg», noe informant A støttet med utsagn om at begrepet «handler mye mer om penger og om profitt enn det som i hvert fall jeg tror jeg driver på med, da». Noen av informantene var relativt krasse i beskrivelsen av bruken av begrepet: «Det er for å gjøre det lettere å innføre andre økonomireformer, og [...] for å gjøre det lettere å privatisere kunstnerlivet også, at man innfører det begrepet. [...] Altså, det har jo ødelagt mye av den politiske diskusjonen rundt kunstnerøkonomi» (informant D). Informant E mente at politikere har «innført det begrepet for å ytterligere presse folk ned». Også informant F var negativ til bruken av dette begrepet: «Jeg vil ikke [...] ha noe med det ordet å gjøre. Jeg synes egentlig at det er vanskelig å ha det ordet på noe som har med kunst å gjøre».

To av informantene nyanserte bildet noe: «Jeg tenker at i utgangspunktet så har man et negativt forhold til ordet, men samtidig hvis man tenker på det, så er det jo helt greit, det. Man må jo være entreprenør, da. Setter jo i gang ting og ordner ting og sånn. Det ligger jo i begrepet, det» (E). Informant I var også mer positiv til bruken av begrepet og beskrev til og med seg selv som en entreprenør:

Man er nødt til å komme på egne ideer og gjennomføre dem. Du har ingen å lene deg på, i form av noen institusjon eller støtteapparat. Det er opp til deg selv om ting blir gjennomført [...] og du må ha egne ideer, for det er ingen som leverer idéene i fanget ditt - du må komme på det selv. Så i den forstand så tenker jeg at jeg er en entreprenør. [...] De fleste samtidsmusikere, de som jobber utenfor institusjonene, er vel det!

Enkelte andre beskrev enkelte deler av virksomheten som «entreprenøraktig» fordi de selv har måttet «finne innholdet i jobben [...] og har måttet lære meg å administrere den» (G). Informant B beskrev også en tiltagende utvidelse av musikerrollen i fremstillingen av arbeidsoppgavene sine: «for min del har det nesten har vært sånn at jeg tenker ‘Hvorfor kan jeg ikke bare gjøre dette selv?’, det er jo mye lettere å bare gjøre det selv og billigere, og mer effektivt. Da gjelder det for eksempel sånn som ta opp og mikse og sette opp hjemmesider og ja... Sånne ting».

## 5.4 Samtidsmusikerens arbeidsvilkår

### 5.4.1 Samtidsmusikerens opplevelse av egne arbeidsvilkår

Flere av informantenes beskrivelser av sine arbeidsvilkår indikerer vanskelige forhold. Informant I fortalte at hun mister energi til å spille på grunn av harde kår, og vitnet om forhold hun ikke vil godta:

Det er arbeidsvilkår som jeg ikke er villig til å akseptere. [...] Jeg orker ikke det økonomiske stresset: å ikke vite om jeg har nok penger hver måned. Å ikke kunne kjøpe leilighet, ikke kunne være syk. [...] Bli minstepensjonist. Ferie er egentlig bare en uke du ikke har jobb tilfeldigvis. [...] Jeg synes arbeidsvilkårene er altfor harde. Man har studert så lenge, og man har jobbet så hardt! Jeg synes det er under min verdighet å leve på fattigdomsgrensa. Det nekter jeg!

Allikevel viste noen av informantene en forståelse for vilkårene, og blant annet A uttrykte at hun ikke har «noen problemer med det - jeg har jo valgt å ha det sånn. [...] Jeg synes egentlig jeg har gode arbeidsvilkår». Også informant B understreket at det kunne vært mye verre, og pekte på de norske støtteordningene som en faktor som har bedret forholdene for norske musikere. Noen av informantene påpekte også noen positive sider med samtidsmusikerens

arbeidsvilkår, og spesielt den friheten som følger med yrket, ble pekt ut som en positiv faktor. I all hovedsak ble allikevel arbeidsvilkårene beskrevet som harde, men som informant I formulerte det: «Hvis du velger kunstneryrket, så kanskje du også må akseptere at det er andre kår, men for min del så var ikke det noe jeg kunne leve med i lengden, spesielt ikke da jeg begynte å bli litt eldre. [...] Man har lyst på alle de vanlige tingene som folk [...] tar for gitt».

De fleste av informantene har en eller flere ganger vurdert arbeidsvilkårene som så dårlige at de har villet bytte yrke<sup>23</sup>. Flere av informantene har også allerede skaffet seg jobber ved siden av musikervirksomheten, enten innenfor kunstadministrasjon eller akademien. De andre informantene antydte at de ville være villige til å skaffe seg en annen jobb dersom «andre var avhengig av min inntekt» (C). Informant H antydte også en annen grunn til å få seg en jobb med bedre arbeidsvilkår: «[det var ikke] fordi jeg trengte det økonomisk nødvendigvis, men det var mer en sånn følelse av å bli verdsatt i samfunnet!». Flere av informantene beskrev frafallet på grunn av arbeidsvilkårene som dramatiske. Intervjuene viser allikevel at informantene ikke opplever at arbeidsvilkårene er forandret de siste årene.

#### 5.4.2 Arbeidsvilkårenes innvirkning på samtidsmusikken

Samtlige informanter oppga at dårlige arbeidsvilkår nødvendigvis gir et dårligere kunstnerisk resultat. Alle bekreftet at det er begrenset i hvor stor grad man kan prioritere kunstnerisk sett interessante prosjekter som er dårlig betalt. De fortalte at man ofte må nedskalere slike prosjekter rett og slett fordi man ikke har råd til å si nei til bedre betalte jobber. Mange av informantene beskrev at dette innebærer at man må påta seg også kunstnerisk uinteressante jobber. Informant A understreket at dette tar bort tid og fokus som kunne ha vært brukt på å utvikle egne prosjekter. Hun røpet at når

det dukker opp en eller annen skikkelig kjedelig jobb [...] som du trenger, så må du jo bare avbryte det du holder på med og ta den jobben, for å kunne betale husleia. Og det er jo problematisk, egentlig, synes jeg. [...] Jeg takler dårligere og dårligere å måtte bruke tid på å spille ting som jeg ikke liker, sånn at jeg blir veldig sånn kjip og kvalm.

Informant B understreket at

den usikkerheten og prosjekthyppigheten som en må ha for å overleve, den har jo selvsagt på den ene siden en privatøkonomisk slagside, i forhold til at det er en større risiko involvert. Men det har også en kunstnerisk slagside, som gjør at det er en del typer ting som man ikke kan tillate seg å holde på med. Og det er jo klart det setter seg

<sup>23</sup> En av de som ikke har vurdert det, rapporterte at grunnen til dette er at hun ikke vet hva annet de skulle ha gjort. Informant F beskrev det: «[...] men da jeg tenkte på det bittelitt, var det ikke noe annet alternativ. Jeg har ikke noe valg. Jeg føler at det er ikke noe... Jeg har ikke noe valg».

i kvaliteten, selvsagt. Men det er jo ganske mange fløytister i dette landet som ikke er fløytister, for å si det sånn. Flinke folk! [...] Den triste historien er jo at jeg har vel kanskje egentlig ikke [innrettet meg etter de nye forholdene]. [...] Klart, det jeg har tilpasset er det at jeg spiller veldig lite Ferneyhough<sup>24</sup>. Haha. Altså, rett og slett fordi jeg har ikke tid! Jeg har ikke råd! Jeg har ikke råd til å på en måte involvere meg med musikk som har så lange prøveperioder. Men, men med [det ene ensemblet jeg spiller fast med] så vi jo på en måte gjort kanskje en tabbe i det at vi har til tross for dette, lagd prosjekter som er veldig langsiktige og arbeidstunge. [...] Og resultatet av det er jo at vi nesten tjener mindre på å spille med [dette ensemblet] nå enn da vi begynte.

### 5.4.3 Samtidsmusikerens opplevelse av egen inntekt

Sett i sammenheng med utdanningslengde og arbeidsinnsats, opplever samtlige informanter å ha en svært dårlig lønn. Informant H fremstilte det slik: «Jammen, jeg har jo åtte års utdanning! Skal jeg fortsatt leve på knapper og glansbilder og være fornøyd med det?». Med dette uttrykte hun en opplevelse av at inntekten er langt under en vanlig norsk lønn, i alle fall sett i sammenheng med lengden på utdannelsen. Dette underbygges av utsagn fra samtlige av de andre informantene.

I likhet med beskrivelsene av at administrasjonsoppgaver vokser i takt med kunstnerisk innflytelse i prosjekter, påpekte flere av informantene en lignende sammenheng mellom kunstnerisk eierskap i et prosjekt og personlige inntekter for det samme prosjektet. Informant E fortalte at han og samboeren «har jo satt oss i den situasjonen at vi er stort sett arbeidsgivere i alle prosjektene, som gjør at vi alltid sitter igjen med null og gjerne minus». Han forklarte videre at de «har trikset mye med penger for å få det til å funke. [...] Det man er nødt til. [...] Man kan ikke vært låst til ett budsjett hele tiden. [...] Pengene har bare gått inn i nye prosjekter hele tiden. Vi har ikke tatt ut honorar, liksom». Informant D underbygget dette, og utdypet at «egne prosjekter gjør jeg jo egentlig for meg selv, og det er ikke noe [...] jeg først må ha penger for å gjøre».

Når det gjelder betydningen av inntekt, var ikke informantene helt samstemte. De fleste informantene oppga at inntekt ikke er viktig for dem, utover det å sikre seg et såpass høyt inntektsnivå slik at de ikke trenger å bekymre seg for å ha nok penger til faste utgifter, mat og bolig. Utsagn fra noen av de andre informantene nyanserer dette bildet noe. Informant I oppga det som viktig «å ha en normal inntekt», mens informant F uttrykte en forventning om profesjonelle vilkår, som innebærer et anstendig inntektsnivå. Hun forklarte: «Jeg synes at det jeg gjør har en verdi i penger, og at jeg bør få betalt for det jeg gjør. For det er rett og slett

<sup>24</sup> Britisk komponist, født i 1943, som er kjent for sine komplekse komposisjoner (Guldbrandsen, 2011, s. 312).

ikke min hobby». Også informant H betonte dette, men fra et annet perspektiv: «Fordi inntekt henger sammen med å bli verdsatt i samfunnet, på et litt sånn mystisk og merkelig vis, så har [inntektsnivået] betydning».

Intervjuene viser at noen av musikerne har tatt noen grep for å bedre inntekten. Å følge opp rettigheter som følger av blant annet åndsverksloven, er et annet grep flere av informantene fremhevet som essensielt. En av informantene poengterte at det viktigste grepet han har tatt for å sikre inntekten, er å «gjøre såpass mye selv at jeg ikke trenger å bruke masse penger på det». Et nærliggende alternativ for å sikre en holdbar inntekt er å skaffe seg en annen jobb ved siden av musikervirksomheten. Noen av informantene kvier seg for dette, og informant A understreket at hun heller vil være «ganske fattig, liksom - og jeg kan klare meg med det ganske lenge, da, før jeg går til et så drastisk skritt som å skulle få en annen jobb [...] Jeg vil ofre ganske mye økonomisk trygghet for å kunne holde på med det jeg vil». Intervjuene viser at mange likevel tar «brødjober» (E) innen andre musikkjangre i tillegg til å være samtidsmusikere, for å sikre inntekten. Av slike jobber nevnte informantene blant annet korttidsvikariat i forskjellige orkestre, *event*jobber og undervisningsstillinger.

#### 5.4.4 Samtidsmusikerens opplevelse av egen inntektsutvikling

Informantene var samstemte i en opplevelse av at inntektene ikke har forandret seg de siste årene. Informant B beskrev en type utvikling av økonomien som har betydning for musikernes inntekt i dette feltet: «pengeflommen har vært flyttet fra produksjon til formidling». Denne utviklingen betegnet han som problematisk, og begrunnet det med at «institusjonene [...] og festivalene [har] blitt styrket, arrangørleddet har blitt profesjonalisert. [...] Det er en forflytning av symbolsk makt, som gjør at du flytter en del av den kunstneriske definisjonsmakten over i fra det skapende leddet over til det formidlende leddet». Med dette utsagnet uttrykker informanten også en bekymring over at det i stor grad er *arrangørene* og ikke kunstnerne selv som bestemmer hvilken musikk som når publikum.

Noen av informantene beskrev en negativ utvikling i inntekter fra innspilt musikk. Informant H redegjorde for en endring, og forklarte at tidligere fikk samtidsmusikere «i hvert fall en viss andel av platesalget, men de fikk jo ikke så mye da heller, for det gikk jo til plateselskapene, som tok en enorm risiko da de skulle gi ut plate med dem uansett». Informant G fortalte at hun ble profesjonell musiker «akkurat på den tiden, da inntektene allerede hadde gått litt ned. [...] Vi ga vel ut vår første plate i 2007, og da var det allerede egentlig blitt sånn», og uttrykte

dermed en opplevelse av ikke å ha tapt penger på digitaliseringen. Hun nyanserte allikevel sitt eget utsagn, og understreket at situasjonen nok hadde vært annerledes dersom digitaliseringen hadde uteblitt. Hun forklarte:

Hvis vi hadde fått betalt like mye for musikken som man fikk den gangen det var CDer. ... Hvis man kunne regnet ut et slags forholdstall mellom hvor ofte man ville hørt på en plate man kjøper og hvor mye folk hører på musikk nå, da... Så har jeg en slags følelse av at vi nok ville hatt en del mer inntekt.

Informant I, som har god kjennskap til platebransjen i ulike musikksjangre, avdekket en opplevelse av store sjangerforskjeller:

Jeg kan aldri se for meg at platesalg av samtidsmusikk har vært en stor inntektskilde, men jeg tenker for andre artister, så har det nok vært det. Pop og rock og jazz og de sjangrene der - der tror jeg det var mulig å tjene ganske godt på platesalg før. [...] Om det noen gang har vært en stor inntektskilde for samtidsmusikerne - det vet jeg ikke. Kanskje større enn nå, men aldri nok til å leve av - det kan jeg ikke se for meg. [...] Det er en stor utfordring for sjangre som har hatt det som en veldig stor inntektskilde, men for samtidsmusikere... [...] Jeg kan ikke sammenligne, for jeg har aldri tjent mye penger på å selge musikken uansett, og jeg tror aldri jeg hadde gjort det, selv om det var for 20 år siden, så for min del tror jeg ikke det har gjort så stor forskjell.

Informant E redegjorde for at mulighetene for å generere en inntekt det går an å leve av fra platesalg er små, fordi

med den levestandarden som forventes i Norge, så må du selge jævlig mye. Og det finnes det ikke et marked til [...] Salg vil nesten aldri kunne [...] tjene inn den type musikk vi holder på med. [...] Jeg har ikke regnet nok på det, men med innspilling og master og trykking og sånn, så skal du selge jævlig mange plater før du går i null.

Han uttrykte allikevel at det ikke er noen tvil om at musikkøkonomien er forandret, og påpekte også en utfordring knyttet til målgruppa for sin musikk: «Målgruppa er utrolig kritisk. [...] [Du må] levere varen gang etter gang etter gang etter gang etter gang, og når du gjør det, alltid leverer, så plutselig får du på en måte kred for det. Og det kan du ikke gjøre på noen annen måte!»

#### 5.4.5 Å sette tæring etter næring

Flere av informantene beskrev ytre omstendigheter som har gitt dem økonomisk trygghet, og at disse omstendighetene er grunnlaget for at de kan overleve som samtidsmusikere. Flere beskrev at både arveoppgjør, flaks og oppsparte midler har medvirket til å muliggjøre tilværelsen som samtidsmusiker. Informantene oppga at de har få mekanismer for å sikre inntekten, og at de heller sørger for å holde sitt private forbruk på et minimum. Samtlige

informanter oppga at musikerinntekten deres fordrer at de bruker så lite penger som mulig. Informant E hevdet at han «har et sinnssykt lavt forbruk i forhold til vanlige folk!», og flere poengterte at de ikke tar del i den generelle lønnsveksten i Norge. Informant F beskrev det som positivt at hun «aldri [bruker] penger på ting jeg ikke trenger», mens informant E trakk frem fordelene ved ikke å ha vennet seg til et høyt forbruk.

#### 5.4.6 En usikker tilværelse

Informant A uttrykte at «usikkerheten er jo alltid der, enten den er veldig nært forestående, eller den er om to år», og beskrev tider med mye jobb som mindre stressende, fordi arbeidet tar tankene bort fra usikkerheten. Informant F viste en annen tilnærming og vektla betydningen av å «ha tro på at [musikken] har en verdi: og det utenom pengeverdien, men en kunstnerisk verdi, som også andre kommer til å også se som en verdi. Og at da kanskje kommer penger en vakker dag».

Informantene oppga ulike måter å takle denne usikkerheten på. Informant F vektla å tenke langsiktig og nevnte i likhet med informant I betydningen av å sette i gang egne prosjekter. Informantene var ikke samstemte i hvordan de ser på fremtiden sin som samtidsmusikere. Mens informant D fortalte at han føler han går en «relativ trygg» fremtid i møte, uttrykte informant G en stor usikkerhet: «Jeg føler ikke at samtiden er trygg, og da ser jeg ikke for meg at den skal... Jeg har ingen indikasjoner på at den blir bedre. [...] Hvis man velger å leve som 'ren' samtidsmusiker, så er man jo veldig modig, rett og slett [...] og må innpasse livet sitt deretter». De fleste informantene la vekt på at mye av fremtiden avhenger av den politikken som føres, og hvor mye penger politikerne setter av til kulturbudsjettet. Særlig informant C beskrev en følelse av at han har vært i en heldig posisjon som norsk musiker, men er usikker på hvor lenge det vil vare. Dette utsagnet ble utdypet av informant I: «Kultur er noe av det første som ryker hvis [politikkerne] skal stramme inn eller prioritere annerledes».

Informant H er en av dem som har en annen fulltidsjobb ved siden av samtidsmusikken, og antydte at opplevelsen av dårlige fremtidsutsikter er grunnen til at hun valgte dette:

Og det er jo hovedgrunnen til at jeg er her [i denne jobben], tror jeg: At jeg så at det nok ikke ble lettere med årene. Det er en sånn sult etter de unge, nye, interessante, nyskapende - at det henger sammen med også å være ung også, kanskje, i offentlige støtteordninger! [...] Og dermed så så jeg vel at også at den modellen jeg hadde lagt meg til, med å være så avhengig av offentlige støtteordninger, ikke var... Jeg var ikke trygg med det. [...] Det er en stor del av grunnen til at jeg hoppet av og jobber her.

Informanten har fortsatt med sitt virke som samtidsmusiker, men påpekte at hun sjelden lager nye prosjekter og konstellasjoner. Det er dermed opp til andre å lage nye prosjekter, og heller kontakte henne dersom de ønsker å ha med henne, enn at hun tar initiativ.

### 5.5 En digitalisert arbeidshverdag – også i samtidsmusikkfeltet

Flertallet av informantene oppga at de ikke er så preget av den digitaliserte utviklingen.

Informant C nyanserte dette noe, og understreket at «det kommer jo an på hva man legger i digitalisering også, da».

Intervjuene viser at informantene bruker strømmetjenester mye selv, spesielt som arbeidsverktøy i forbindelse med innstudering av verk de skal spille inspirasjon og til inspirasjon. Selv om noen av informantene påpekte at de foretrekker å høre samtidsmusikk på konserter fremfor på strømmetjenester, oppga flere av informantene at strømmetjenester er en lett tilgjengelig kilde til å undersøke andre musikere, komponister og verk. Flere av informantene trakk frem at de bruker strømmetjenester til «research», og informant A påpekte at det er også mulig med smal musikk, på grunn av den enorme mengden med musikk som finnes på de ulike strømmetjenestene. Informant I fortalte at hun har «ekstremt mye informasjon om hva alle andre gjør, altså alle andre ensembler».

Også YouTube<sup>25</sup> brukes for å utforske ny musikk. Informant E forklarte: «Altså hvis jeg skal sjekke ut ting, så går jeg jo til verdens største musikkavspiller: Det er jo YouTube. Det er jo helt håpløs lyd og sånn, men der finner man jo alt man vil! Og de er jo verstingene av alle: De betaler jo absolutt ingen ting». Informant A oppga at hun legger ut filmer på YouTube som dokumentasjon av konserter og lignende. Flere vektla det enorme utvalget hos både YouTube og strømmetjenester. Tilgang på musikk man «ikke hadde gidde å kjøpe» (B), ble trukket frem som den fremste fordelen for strømmetjenestene.

Flere av informantene poengterte at de helst vil slippe å legge ut egne ting på strømmetjenester, men gjør det fordi det kan fungere som en markedsføringskanal. Informant D understreket at strømmetjenester gjør det enklere å spre musikken, og informant B argumenterte for at «all reklame er god reklame!». Informant E var ikke enig dette, og stilte seg undrende til at musikere i det hele tatt er villige til å legge ut musikken sin på strømmetjenester og forklarte at de

<sup>25</sup> Nettsted for deling og avspilling av videoklipp. YouTube har mer enn en milliard brukere (IFPI, 2015a, s. 7).



ikke [er] på noen av de streamingssidene, da. Vi har valgt å holde oss unna det, av økonomiske årsaker, rett og slett. For det er ingen penger der. Absolutt ingen penger! Så det er jo et rent sånt forretningsmessig grep vi har tatt. [...] Altså, med de avregningene - vi har jo hatt plater der før, men det er jo bare tull. Det er helt meningsløst! Det er liksom... ja, det er ikke lagd for annet enn kommersiell – eller; ekstremt kommersiell - musikk.

Sider som selger digitale lydfiler<sup>26</sup>, ble av både informant C og E trukket frem som gode alternativer til strømmetjenestene. Flertallet av informantene oppga at de var villige til å betale mer for strømmetjenestene, særlig dersom det var en bedre og mer spisset tjeneste og musikerne var sikret bedre betaling. Informant G påpekte at «det finnes jo ingen digital strømmetjeneste som er [...] styrt inn på vår sjanger, noe som jeg tenker at det egentlig godt kunne vært et marked for på verdensbasis». Også informant H vektla dette: «Det går jo fint an å ha forskjellige tjenester for forskjellige interessefelt. [...] Sånn det var før; at man abonnerte på forskjellige kanaler, og selvfølgelig godtar at noen er dyrere enn andre». Både informant A og C skildret en mulig bedret betalingsvilje dersom en slik spisset strømmetjeneste ble tilgjengelig.

Informant C forklarte at han «kunne godt betalt 1000 kr i måneden for å ha et Spotify-abonnement», men informant G fastslo at «det er bare de helt få som føler at de har et moralsk ansvar, som betaler». Informant A uttrykte at det er bedre å bruke strømmetjenester enn ulovlig nedlastning. Flere av informantene problematiserte en utvikling mot at brukere ønsker digitale tjenester gratis eller uforholdsmessig billig. Informant I forklarte:

Det er det som er problemet med digitalisering: at folk har tilgang til alt, og de vil helst ha det gratis. [...] Du blir bombardert med informasjon. Du har tilgang på så mye, så hvorfor skal du betale for å få Aftenposten på døra, hvis du kan finne det gratis på YouTube og nettavisa? [...] Den holdningen også har kommet til musikk: At de ikke synes det er verdt å betale mer enn 100 kroner for all musikken i hele verden.

Informant C forklarte de privatøkonomiske følgene av strømmetjenestene:

Det tenker jeg ofte når folk snakker om at vi har så mye mindre inntekter, så stemmer jo sikkert det, men for min del, så hadde jeg jo like lite inntekter fra platesalg før det ble noen strømmetjenester, og veldig mye færre utgifter har jeg nå. Også som lytter, da. Jeg kjøpte jo masse plater, og jeg gjør ikke det lenger. [...] Jeg får jo hørt masse musikk som jeg ikke ville ha kjøpt. [...] Nå kan jeg bare høre gjennom og finne ut hva jeg er interessert i. Også kunne jeg, som sagt, altså gjerne betalt mer. Men jeg gidder ikke betale mer enn jeg må.

<sup>26</sup> Eksempler på slike tjenester er iTunes og Bandcamp

Informant E beskrev en opplevelse av at betalingsviljen er der fortsatt, og at det finnes et kjøpekraftig publikum for musikken hans. Han påpekte at hvem som innehar denne betalingsviljen, er endret, og at dette har hatt betydning for den musikalske retningen: «Du kan jo se hvordan hele det plateselskapet har på en måte rettet seg inn mot et annet type publikum enn det de var. For de har jo kuttet ut all eksperimentell musikk, mer eller mindre, i mine ører». Han fortalte at hans eget ensemble enkelte ganger selger mange plater og uttrykte at «vi kan jo aldri komme opp på det [nivået] på en streaming». Han markerte videre at «så godt som alle innenfor samtidsmusikkfeltet, de vil jo aldri kunne tjene penger på streaming. [...] Det er helt umulig, tror jeg». Informant I poengterte at

det er jo det kunstneriske som driver deg uansett. [...] Selv om det er mye annet som er involvert, så er det det kunstneriske som gjør at du gjør det. Alle de digitale plattformene du kan bruke for å oppnå det, eller for å vise frem hva du gjør, eller for å bli inspirert av hva andre gjør - det er jo også mye positivt med det. [...] Pengene må man generere på andre måter, enn å selge musikken din.

### 5.5.1 Opplevde positive sider ved digitalisering

Noen av informantene nevnte at de hører på mer musikk enn tidligere, og gir strømmetjenestene mye av æren for det. Av andre positive følger av digitaliseringen ble den direkte kontakten man kan oppnå med samarbeidspartnere, lyttere, arrangører og andre kunder gjennom sosiale medier, fremhevet. Informant G trakk frem muligheten for å gjøre musikken synlig gjennom sosiale medier. Muligheten for å utføre flere oppgaver selv, er en annen fordel ved digitaliseringen som ble trukket frem. Særlig informant C argumenterte for fordelene ved dette:

Jeg kan jobbe med innspilt musikk på egen hånd, uten at jeg behøver å booke meg inn på et studio - at det er blitt såpass rimelig at jeg kan stå for hele prosessen selv. [...] Det rett og slett å ha muligheten til å kunne stå for hele prosessen på egen hånd, egentlig uten å involvere noen andre på noe som helst tidspunkt, annet enn betalingsformidler.

Han nyanserte bildet ved å påpeke at dette krever mye datautstyr og kompetanse, men at det er penger å spare dersom man besitter dette.

### 5.5.2 Opplevde utfordringer ved digitalisering og strategier for å takle disse

Informant E problematiserte på hvilken måte ulik musikk blir fremhevet i strømmetjenestene, og påpekte at hva lyttere hører på, er styrt av strømmeleverandøren. Informant A trakk frem at lyttemodellen og måten strømmetjenester er strukturert på, påvirker hvilke konserter publikum oppsøker.

Strømmetjenestenes betalingsmodell ble trukket frem som problematisk, der eierne av strømmetjenestene har utformet avtaler «slik at det er gunstig for seg» (E). Informant B skildret musikernes inntekter fra hver gjennomlytting på strømmetjenester som «latterlig», som informant I underbygget med beskrivelser av at strømmetjenester ikke er noen «reell inntekt» for andre enn veldig store artister. Informant B avslørte at

i mine kontrakter med artistene mine, så [...] har vi det sånn at artistene får ingenting av det digitale salget, fordi at det tar meg mer tid å regne ut hvor mange kroner de skal ha - altså, [...] det er ikke verdt timesatsen det tar å holde... Jeg gidder ikke føre det regnskapet! [...]Altså, det forsvinner i bankgebyr!

Informant I forklarte at «hva du tjener pr stream, er 0,08 kroner. Og det skal fordeles mellom strømmetjenesten, repertoareier, som er plateselskapet, og artisten», og beskrev videre en skjev fordelingsnøkkel:

Det sitter noen og håver inn kjempemasse penger på salg av musikk, men det er ikke musikeren. Det er maskineriet rundt - det er de som leverer strømmetjenesten. Det er Spotify og Tidal og de som leverer tjenesten, og så er det de store, store plateselskapene som kjøper opp musikken til store artister. Det er de som tjener penger. Så de gjør det jo selvfølgelig mye vanskeligere å være musiker, og jeg synes det er kjempeurettferdig.

Mange av informantene hadde forslag til hvordan fordelingsnøkkelen kunne bli mer rettferdig. Informant D fortalte at

jeg foreslo, for veldig mange år siden [...] at man kunne ha sånn gradert betalingsmodell, sånn at man fikk for eksempel ti kroner betalt for de første to hundre eller tusen nedlastninger [...] og så gikk det gradvis nedover til det som er 0,015 øre. [...] Sånn at man faktisk kunne tjent litt på de der 500 første avspillingene. [...] Men det var jo ingen som var interessert i å gjøre det, av de der strømmeaktørene. Så man kunne gjort det på en helt annen måte, mye mer rettferdig måte, selvfølgelig, men det var ingen som gjorde det, Man har ikke liksom noe å stille opp med. [...] Hvis vi hadde fått være med å bestemme, så ville ting sett litt annerledes ut, men vi får jo ikke være med, for det er jo kommersielle aktører som bestemmer de greiene.

Informant F ønsket en gradert betalingsmodell / nivådeling, etter kompleksitet, lengde, antall stemmer og kvalitet, etter modell fra TONO, mens informant C foreslo at «man som kunde betalte pr strømming, kanskje opp til et visst nivå, i stedet for å betale for en nedlastning, og at man kan sette prisen selv, som utøver».

Intervjuene indikerer at informantene opplever små muligheter for å kunne påvirke strømmeøkonomien. Informant E nevnte at strømmeøkonomien er «drevet av storkapital», og at den derfor er vanskelig å påvirke. Flere trakk frem viktigheten av å si ifra om

kritikkverdige forhold<sup>27</sup> og å stå samlet. Informant I vektla betydningen av å «ivareta rettigheter til de som leverer den varen som selges. [...] Man sitter jo faktisk på innholdet. [...] Hvis ikke du produserer innholdet, er det ingen ting å selge». Hun beskrev også nødvendigheten av å omstille seg:

Man har holdt på gamle måter å gjøre ting på, ikke tilpasset seg den hverdagen fort nok, men det er ikke for sent å snu. At man må kreve betaling hvis man skal ha tilgang på kvalitet. [...] Jeg tror egentlig at mange vil det, man må bare endre tankesettet litt, og forklare at kvalitet koster penger.[...] Man har jo betalt for ting før!

Informantene var nokså tilbakeholdne i sine beskrivelser av andre tiltak de iverksetter for å takle utfordringer og bedre egne vilkår. Informant G innrømmet at hun «ikke [er] så veldig flink på det». Informant C avslørte at «hvis det er snakk om avtaleting og sånn, så jeg vel litt mer sånn at jeg bare... Jeg gidder ikke å forhandle så mye. [...] Det føles som man ikke har noe å forhandle med, egentlig. [...] Man kan ikke stille noen krav, så da blir det bare å godta det som er avtalevilkårene».

Mengden av musikk som er tilgjengelig, ble også beskrevet som et negativt aspekt. Informant G redegjorde: «Det er lett å gå seg bort og ikke finne det som er interessant». I samsvar med utsagnet til informant G understreket informant C og I at det er lett å drukne i denne mengden. Informant E påpekte også at strømmetjenestenes søkemuligheter begrenser tilgjengeligheten til smalere musikk:

[Det er vanskelig å finne den] nye, spennende, ukjente musikken, for den finner du nesten ikke. [...] Du må vite full albumtittel og låtspor hvis du skal finne det, liksom. Men alt som de tilbyr på søkemotoren sin er jo det som de eier rettighetene på, i mye større grad enn det folk er bevisst på.

En mulig negativ følge av digitaliseringen ble påpekt av informant C, som antydte at mye tilgjengelig underholdning kan være en årsak til at publikumsarbeidet er blitt vanskeligere.

### 5.5.3 Samtidsmusikken og platebransjen

Flere av informantene uttrykte at det er mye vanskeligere å få platekontrakt, og at dette er en utvikling som har skjedd de siste årene. Informant G forklarte at «jeg tror det var vanskelig for syv år siden og, men jeg tror kanskje ikke det var så vanskelig for 15 år siden. [...] Og hvis du får en, så er det egentlig bare at du får lov til å gi ut på en *label*, men du betaler

<sup>27</sup> Informant D poengterte at han «ikke [har] hatt sånn veldig stor gjennomslagskraft, føler jeg, men jeg føler at folk hører på meg», og betonet viktigheten av å finne riktige kanaler å uttale seg i. Både MFO og Ballade ble trukket frem som mulige kanaler.

egentlig alt - med støttepenger eller egne penger». Forholdet med plateselskap ble av mange av informantene karakterisert som problematisk. For mange av informantene har dette gitt seg utslag i et ønske om å starte eget plateselskap. Informant G uttrykte at «det eneste smarte alternativet! [...] Når kontraktene er sånn som de har blitt, der du egentlig ikke får noe annet enn at du kan få lov til å være med i en katalog – og du mister penger på det - så er det like bra å bare lage din egen katalog!»

Informant B opprettet et eget plateselskap fordi han mener at det er «veldig mange ting som fortjener å bli tatt vare på og utgitt, og jeg ser ikke hvem som kan komme til å gjøre det, så da kan kanskje likeså godt jeg gjøre det». Han antydte at han ikke ønsket «å bruke masse tid på å forsøke å tilpasse mine prosjekter andre sin agenda», og etablerte dermed et eget plateselskap. Informant B presiserte at «konsekvensene av strømmingen er jo på en måte at alt blir [...] en voldsom relativisering. Ikke sant, den store digitale revolusjonen som jeg har vært med på, er at plutselig kunne alle spille inn!». Flere av informantene påpekte at det er blitt enklere å lage plater selv, og informant E trakk frem overproduksjon av musikk som en konsekvens av dette. Han kommenterte også at dette har ført til «utrolig mange dårlige innspillinger». Også når det gjelder dette aspektet, ble store sjangerforskjeller påpekt. Informant G forklarte at samtidsmusikere bruker «kanskje to-tre dager på en plate, mens i popbransjen bruker de mange måneder. [...] Grunnen til at vi kan lage en plate på tre dager, er at vi har utdanning. At vi har lært oss å jobbe effektivt med musikk». I forlengelsen av dette påpekte hun at hun opplever det som et paradoks at samtidsmusikere «bruker åtte år på å utdanne oss, og etterpå så tjener jo vi ingenting, for vi spiller sånn musikk!».

Informantene var samstemte i at det ikke er mulig å kunne basere musikerøkonomien på platesalg. Informant I formulerte det slik: «selve det å selge musikk - det har jeg ikke trua på. Ikke i vår sjanger». Informant B oppga at han «har gitt ut masse plater, men [...] har aldri tjent noe på å gi ut en plate». Allikevel ble fordelingen av både den økonomiske risikoen og inntekter problematisert av flere. Informant B fortalte at han aldri har «hatt en produksjonssituasjon med et plateselskap der plateselskapet har på en måte tatt det økonomiske og praktiske ansvaret». Utsagnet ble støttet av informant E, som fortalte at i mange tilfeller får ikke musikeren noe igjen for å selge musikken sin. Han begrunnet dette med at «artistene betaler gjerne alle utgiftene, mens plateselskapet tar store deler av inntekten - eller nesten alle inntekter. [...]». Så i realiteten sitter plateselskapene der med ingen risiko og

all inntekt». I følge informant G er det «vanskelig å tro når man ikke er i bransjen, at man må være fornøyd med [å selge] fem plater!».

Andre typer studioer og innspillingssteder ble trukket frem som en annen endring for plateproduksjon i samtidsmusikkfeltet. Informant B opplyste om at han har skaffet en egen utstyrspark for å være uavhengig av studioøkonomien, og bruker ofte konsertsteder og adekvate rom som kirker til innspilling. Han fortalte at på den måten holder han kostnadene for selve innspillingene nede, noe som gir ham «muligheten til å sette i gang produksjoner med veldig lav oppstartskostnad». Han påpekte at de store kostnadene er knyttet til fabrikasjon og etterarbeid.

Også plateselskapenes situasjon ble trukket frem. Informant I fremhevet at

det var på en måte litt krisetilstander rundt 2011, da platesalget begynte å stupe, som var hovedinntekten til plateselskapene. Plutselig var det ikke lenger bare å slenge ut en TV-reklame og henge opp noen plakater på Platekompaniet. Platesalget stupte og det var mye konkurranse - internett tok en mye større rolle. Det tok jo litt tid før streaming ble så stort som det er nå, men det var også på en måte på den måten det snudde for plateselskapene, da, at flere og flere begynte å strøkke musikk og bruke musikk i digitale tjenester, og plateselskapene var ganske tidlig ute med å skaffe sånn premiumversjon hvor de hadde abonnenter [...] For plateselskapenes del, [...] i løpet av noen år, fra kanskje 2011 til 2013, så snudde det, og så gikk pila opp igjen fordi de klarte å tilpasse seg en digital hverdag. Men for musikerne, så har det blitt vanskeligere.

#### 5.5.4 Samtidsmusikerens motivasjon for å spille inn musikk

Informant F understreket at det er veldig vanskelig å få solgt noen plater uansett hvor godt konsertene deres er besøkt, et utsagn informant A støttet ved å beskrive det som «urealistisk» å håpe at plata skal selge. Informant I fortalte at hun «ikke [kan] se for meg at noen samtidsmusiker spiller inn plate fordi han tenker at han skal tjene så mye penger på det». Flere av informantene oppga at samtidsmusikkplater ikke er motivert av ønske om å selge, men trakk frem det kunstneriske som den underliggende motivasjonen. Informant B understreket at et viktig aspekt er den «'privatmusiale' tanken: at jeg ønsker at det er en del ting som blir tatt vare på, og jeg ønsker å fortelle noen historier. [...] I et litt sånn større perspektiv så tror jeg det handler om å tydeliggjøre noen sammenhenger». Også flere av de andre nevnte dokumentasjon av både komponister, utøvere og kunstneriske retninger som en sterk motivasjon for å gi ut plater. Informant F vektla den historiske betydningen og at det er «utrolig viktig for de kommende generasjonene» å gi ut samtidsmusikk.

Informant H var noe mer tilbakeholden: «Så det er jo rett og slett bare for å nå ut, for at folk skal kunne kjenne til deg for å ønske å komme, gå på konsert med deg. Det er ikke noen annen effekt for smale musikere. De får ingen inntekter». Også flere vektla plater som markedsføringsprodukt, og flere av informantene beskrev platene som et «visittkort» (A, F, I) som viser kunstnerisk profil. Informant I nevnte at særlig CDer er relevante i dette henseende og beskrev dette som et hendig format å sende til festivaler, konsertsteder og andre potensielle oppdragsgivere. Hun påpekte at innspillinger på den måten kan generere inntekter, i form av flere konsertoppdrag. Informant F poengterte at innspillinger også kan brukes i markedsføring mot eventuelle nye publikummere, og kan være viktig for å bygge et publikum.

## 5.6 Et smalt uttrykk i et bredt felt

### 5.6.1 Konsertbesøk og publikumsarbeid

Informant I uttrykte at digitaliseringen har ført til at det er lettere å være oppdatert på hva som skjer i musikkfeltet, særlig på grunn av sosiale medier. Hun forklarte at «du kan være veldig oppdatert på nett hvis du følger med, altså det er mye sånn livestream, bilder... [...] Du kan være veldig oppdatert på alt av konserter, da, hvis du følger de rette folka». Både hun og informant F opplyste om at det er blitt mer publikum på samtidskonserterne i Norge, og understreket at samtidsmusikk oppleves best på konserter/live. Informant F fortalte videre at kunstbransjen «ser til samtidsmusikkfeltet». Av alle informantene, så var det bare informant C som uttalte en motsigelse til denne trenden, ved å forklare at han går mindre på konsert.

Publikumsarbeid ble allikevel av flere påpekt som en av de største utfordringene ved feltet. Informant E forklarte at vanskelig publikumsarbeid «henger kanskje igjen sammen med den der digitaliseringen, der folk lager spillelister og sånt, hvor musikken ikke er bestående av kun én sjanger. At folk blander mye mer enn før, da», og stilte seg spørsmål om de endrede lyttemønstrene burde føre til at også konsertformatet endres. På hvilken måte man kan fornye konsertsituasjonen hadde han ikke noe svar på, men han forklarte at

det er nå i hvert fall den sikreste måten å ikke utvide publikummet sitt på, i hvert fall: Å bare kuratere masse like ting. Da får man bare de samme folkene. Og hvis du i utgangspunktet har veldig få publikummere, så blir det enda færre på sikt. [...] Folk tar ikke det der på alvor heller, da; hvordan sette sammen konserter som gjør at det er interessant for folk.

Intervjuene viser at informantene har oppdaget nye markedsføringskanaler gjennom digitaliseringsprosessen. Særlig sosiale medier ble fremhevet som gode kanaler. Å bygge et *nytt* publikum ble av flere skildret som det vanskeligste aspektet ved markedsføringsarbeidet. I forlengelsen av dette uttalte informant A at samtidsmusikkpublikummet ofte er de som holder på med den samme musikken selv. Utsagnet indikerer at miljøet er relativt internt. Hun understreket at samtidsmusikken trenger å bli mer synlig, og antydte at publikum har lettere for å forholde seg til visuell samtidskunst enn samtidsmusikk. Hun begrunnet dette med at «jeg tror det er det at folk ikke har hørt ordentlig etter». Informant B vektla konsekvensene av at samtidsmusikkmiljøet mangler «klare advokater» som kan slåss for feltet. Han poengterte at det dermed ikke er noen til å drive effektiv politisk lobbyvirksomhet, og at «hvis ensemblefeltet og på en måte et slags et utvidet kunstmusikalsk felt, om det skal være bærekraftig, så må vi ha sterkere stemme». For å oppnå dette mente han at det er viktig å lage «overbyggende strukturer» som kan ivareta for samtidsmusikkfeltet, på samme måte som Brak<sup>28</sup> ble etablert for å arbeide for «rytmisk musikk» i Bergen.

### 5.6.2 Offentlig finansiering av konserter i Norge

Informant E understreket at demografiske utfordringer gjør det «vanskelig» å skulle spille konserter i hele Norge, hvis det ikke hadde vært for offentlige støtteordninger. I tillegg til Norsk kulturråd ble ad hoc-bevilgninger<sup>29</sup> og TONO nevnt som viktige tilskuddsinstanter. Alle informantene, foruten informant B, oppga at de er helt avhengige av offentlige støtteordninger. Noen poengterte at nesten all deres inntekt kommer fra Kulturrådet enten direkte gjennom egne bevilgninger, eller indirekte gjennom tilskudd til for eksempel arrangører eller festivaler, som igjen betaler musikerne for spillejobber. Både informant A og C markerte at det ikke er mulig å opprettholde det samme kvalitetsnivået innen samtidsmusikk uten de offentlige støtteordningene. Informant B presiserte allikevel at «myten om den norske gjennomsubsiderte musikeren er ganske feilaktig». Han forklarte videre at «finansieringssystemet er lagt opp rundt en forståelse av hva det vil si å drive et ensemble der det er sann at musikere ikke gjør noe annet enn å spille når de er bedt om å spille og gå hjem!». Videre beskrev han det han benevnte som «slagsiden i den formidlingsetikken»:

En etikk som rettferdiggjør kunst og kunstners eksistens ut i fra hvor stor grad det blir formidlet. [...] Kunsten som blir støttet i dag, den er avhengig av et profesjonelt

<sup>28</sup> Brak er et av de rytmiske kompetansesentrene som jobber for å profesjonalisere musikkbransjen og ønsker å være en døråpner, veileder og et bindeledd som løfter alle aktører innen musikkfeltet til neste nivå» (Kulturrådet, 2017, s. 6).

<sup>29</sup> Støtteordninger, blant annet forvaltet av Norsk jazzforum, som bevilger mindre tilskudd.



formidlingsledd for å være kunst. Den har tilsynelatende synkende egenverdi, men får verdi gjennom sine formidlingskanaler.

Informant H nevnte at substansielle tilskuddssummer kunne bidra til en sunnere kunstnerøkonomi. Et annet aspekt ble belyst av informant G:

Veldig ofte er den som tar initiativet til et prosjekt, den som blir sittende igjen uten penger. Med svarte-Per liksom, for alle andre får betalt etter avtale, og så må den som er initiativtaker dekke opp for alle uforutsette utgifter, og kanskje må betale for å gi ut prosjektet, eller gjøre det prosjektet, i stedet for å tjene på det, da. Og da tenker jeg at det kunne vært sånn at det fantes et eget stipend man kunne søke da. [...] Øremerket sum som er til prosjektinitiativtakeren.

### 5.6.3 Norsk samtidsmusikk og utenlandsmarked

Særlig informant C trakk frem at «man er i en særstilling som norsk musiker nå, i forhold til resten av verden». Informant F beskrev Oslo som en «unik by» i verdenssammenheng, med høy kvalitet, spesielt på musikerne. Allikevel vitnet hun om en helt annen bevissthet rundt samtidsmusikk i andre land. Hun fortalte at

i Tyskland der er det en svær ting å holde på med ny musikk. Der er vi vant til å spille for kjempemasse folk - utsolgte konserter med 4-500 stykker i publikum, og så kommer vi til Norge, kommer det sånn tjue, og det er liksom bra besøkt. [...] Jeg tror noe er galt med tanke på NRK. [...] Alt blir spilt på radio, alt blir diskutert, og i aviser er det masse omtale av konsertene. Der får vi alltid omtale i alle aviser, og der er samtidsmusikk en viktig ting. Her skal det bare skrives om Markus og Martinus, så [media] skaper ikke noe engasjement eller debatt. Det er bare «lowbrow» som gjelder. [...] Det er noe med den norske kulturen: Ingen ting skal være elitistisk. Alle skal skjønne det, og ingen skal tro at de er bedre enn andre folk. [...] Det gjør at alt blir totalt utvannet.

Et annet aspekt som flere av informantene trakk frem, er at Norge er i særklasse når det gjelder bruk av strømmetjenester. Informant I utdypet: «Vi i Norden er veldig flinke til å ta i bruk ny teknologi ganske fort, i sammenligning med andre markeder - Vi ligger nesten foran alle til å bruke nye [...] strømmetjenester og sånn». Informant E hevdet at nordmenn er «låst» til Spotify og lignende strømmetjenester, og at det er enklere å formidle digitale filformater som har bedre avregningsmodeller sett fra musikernes perspektiv, til utlandet.

## 6 Analyse

### 6.1 Samtidsmusikerens opprinnelse og motivasjon

Informantene viste et sterkt engasjement da de fortalte om hvorfor de i utgangspunktet begynte med samtidsmusikk. Mine informanternes beskrivelser samsvarer særlig med Schreiners (2015) beskrivelse av musikeren som et resultat av individets selvrealiseringsprosjekt, gjennom å handle i tråd med sin egen indre motivasjon. Allikevel vitner intervjuene mine om et indre driv som snarere er rettet mot de musikalske elementene enn de sosiale aspektene. Deres beskrivelser av motivasjonen for å arbeide med samtidsmusikk kan kobles sammen med en vektlegging av musikkens autonomi og *l'art pour l'art*. Mens blant annet Schreiners studier av musikere innen andre sjangre også vektlegger aspekter som subkulturell tilhørighet og musikken som et middel til opprør mot omgivelsene, vitner mine informanternes utsagn om en motivasjon som i langt større grad uttrykker en interesse for *lyden i seg selv*. Utsagn fra informantene om at selve repertoaret og kjærlighet til selve lyden er utslagsgivende for yrkesvalget, vitner om en motivasjon som er iboende i selve kunststartens vesen, og som er løsere knyttet til utenommusikalske elementer, som for eksempel popularitet, tilhørighet og økonomisk og kommersiell suksess. Med denne tilnærmingen minner samtidsmusikeren om den modernistiske kunstneren, men fremstår snarere som en profesjonell ekspert enn en karismatisk og mystisk figur. Dette underbygger den utviklingen både Weber (2000) og Abbing (2002) påpeker, med fremvekst av nye kunstnerroller og avmystifisering.

Informantenes utsagn vitner om en selvforståelse som sammenfaller med Abbings beskrivelse av *kunstnerforskeren*, som gjennom eksperimentering og fordypning rettet mot forskningsobjektet, bidrar til originalitet og utvikling av feltet. For samtidsmusikerne er forskningsobjektet samtidsmusikken. Det er særlig i beskrivelser av denne at en type profesjonalitet man kan forvente av en forsker, skinner gjennom. I likhet med andre forskere er samtidsmusikerne «i spydspissen» av feltet, sagt med informant Fs ord. Profesjonaliteten kom særlig til syne i beskrivelsene av musikken og gjennom informantenes innstilling og tilnærming til det musikalske materialet. Informantenes utdanningsgrad bidrar til å forsterke inntrykket av samtidsmusikkfeltet som gjennomprofesjonalisert. Samtlige av informantene kan vise til mer enn fem års kunstfaglig utdanning. I gruppen musikere/sangere/dirigenter – klassisk/samtid/jazz, som informantene falt innunder i kunstnerundersøkelsen fra 2015

(Heian, Løyland og Kleppe, 2015), kunne kun 56 % av gruppen vise til det samme utdanningsnivået. Med forbehold om at informantene er representative for hele samtidsmusikkfeltet, er det sannsynlig at samtidsmusikere trakk opp snittet i kunstnerundersøkelsen.

Nettopp eksperimentering og fordypning er aspekter informantene mine vektla i stor grad. At informantene la vekt på den skapende rollen, og ikke bare reproduserende, bidrar til å forsterke inntrykket av disse musikerne som kunstnerforskere. Vektlegging av den skapende rollen kom særlig til syne i informantenes uttalelser om viktigheten av at de kan bestemme sin egen retning selv. Dette gir dem en rolle som skiller dem fra den rollen som kreves i blant annet klassisk musikk, og kan ansees som et uttrykk for at musikerens autonomi og selvbestemmelse er en viktig motivasjonsfaktor. Utvikling av det musikalske materialet og kunstmusikktradisjonen er viktige drivkrefter. På den måten kan samtidsmusikere ha en rolle som er nærmere det som karakteriseres som *skapende kunstner*, og mindre ren *utøvende kunstner*, som er vanlig blant klassiske musikere. At informantene også ga uttrykk for at dette var en av grunnene til at de valgte samtidsmusikken fremfor eldre klassisk musikk, kan være et tegn på at samtidsmusikere er mer disponert for å være delaktige i den skapende prosessen enn sine klassiske kollegaer.

At flere av informantene hadde fått interesse for samtidsmusikk etter flere år med høyere musikkutdannelse, vitner om at det krever en god del forhåndskunnskap før samtidsmusikken oppleves tilgjengelig. I informant Bs beskrivelser av denne utilgjengeligheten, som han følte seg tiltrukket av, kan man kanskje også finne en årsak til at miljøet fremstår som relativt lukket og marginalisert. Også dette samsvarer med Abbings (2002) beskrivelser av kunstnerforskeren. Intervjuene viser et fravær av markedsorientering, flere av utsagnene vitner allikevel om en *publikumstilnærming*, selv om den skiller seg tydelig fra en markedstankegang. I kraft av å være kunstnerforskere vil altså de økonomiske markedsmulighetene hos mine informanter være dårligere enn hos musikere med en annen tilnærming. Dette bekreftes gjennom intervjuenes fravær av kommersiell tankegang, samt noen av informantenes betoning av at økonomisk verdiskapning og inntekt ikke er viktig for dem. At innspilt samtidsmusikk ofte fungerer som dokumentasjon av kunstnerisk forskningsarbeid, styrker inntrykket av samtidsmusikeren som kunstnerforsker.

Uttrykksviljen og –gleden som er å spore i intervjuene, vitner også om en romantisk holdning til musikeryrket. På dette punktet skiller informantene seg fra den typiske kunstnerforskeren Abbing beskriver. Gleden over å gi en opplevelse til andre og mulighetene til å uttrykke noe personlig, som særlig informant H og F vektla, gir et inntrykk av en mer karismatisk og romantisk tilnærming. Gjennom disse utsagnene kan det virke som at den instrumentelle rasjonaliteten, som Weber (2000) hevder preger stadig flere av samfunnets sider, allikevel ikke er helt dominerende på samtidsmusikkfeltet. Inderligheten i disse utsagnene bekrefter også en romantisk innstilling til musikken.

## 6.2 Samtidsmusikerens oppgaver

I tråd med resultatene fra kunstnerundersøkelsen fra 2015 (Heian, Løyland og Kleppe, 2015) beskrev informantene en arbeidshverdag som i stor grad er styrt av andre oppgaver enn ren musikkutøvelse og kunstnerisk arbeid. Kunstnerundersøkelsen viser en tendens for hele musikkfeltet der stadig mindre tid går til selve utøvelsen og den skapende prosessen. Denne trenden støttes delvis av informantene mine, som ga uttrykk for at svært mye av arbeidstiden deres brukes til administrasjon. Allikevel påpekte flere av informantene at deres frilanstilværelse alltid har vært preget av andre oppgaver utenom øving og konsertering, og ingen av informantene beskrev en like drastisk utvikling som kunstnerundersøkelsen viser.

Mangelen på beskrivelser av utvikling over tid kan skyldes flere forhold, blant annet at alle informantene har vært i feltet i relativt kort tid, og at de derfor kun beskriver et relativt kort tidsrom uten særlig utvikling i dette henseende<sup>30</sup>. En annen grunn til at beskrivelser av en slik utvikling har uteblitt, kan være at måten arbeidstiden disponeres på ulike oppgaver, faktisk ikke er forandret for disse musikerne. Kunstnerundersøkelsen inkluderer musikere både i og utenfor det institusjonaliserte feltet. Dersom man kan forutsette at musikere utenfor det institusjonaliserte feltet bruker en større andel av sin arbeidstid på ulike oppgaver utover utøvelse for å kunne skape sin egen arbeidsplass, kan den utviklingen kunstnerundersøkelsen påpeker, også tyde på at andelen musikere utenfor det institusjonaliserte feltet er økt. Utsagnet til informant H om at flere «holder på sånn» som dem, støtter oppunder denne virkelighetsbeskrivelsen. I dette henseende er det særlig interessant at flere av informantene

<sup>30</sup> Som nevnt i metodekapittelet, kan det være symptomatisk at det var vanskelig å finne informanter som har vært i dette feltet lengre. Dette kan ha sammenheng med den generasjons- og livsløpeeffekten som er beskrevet i kapittel 2.2.3. En lignende generasjonsforskjell gjør seg også gjeldende i et annet aspekt som ble påpekt av informant H: De unge musikerne har en tendens til å bli ansett som mest nyskapende, og har dermed lettere for å oppnå statlig finansiell støtte gjennom ulike tilskuddsordninger. At det var vanskelig å finne eldre informanter, kan skyldes at disse har valgt å skaffe seg andre jobber, noe som kan være en konsekvens av disse elementene.

på eget initiativ tok opp forskjeller på det frie og det institusjonaliserte feltet. En slik sammenheng mellom den utviklingen kunstnerundersøkelsen viser også at mangelen på beskrivelser av en slik utvikling hos mine informanter, kan være sannsynlig. At flere kulturforskere har påpekt en tendens til en slik deinstitutionisering av musikkfeltet, understøtter dette.

En tredje forklaring på en slik inkohrens mellom kunstnerundersøkelsens resultater og mine informanters utsagn, kan være at arbeidssammensetningen er drastisk forandret for noen av musikerne som inngår i deres kategori i kunstnerundersøkelsen, mens andre musikere innen samme kategori ikke har opplevd samme utvikling. Dersom enkelte grupper i denne kategorien har opplevd en stor forandring, vil resultatet for denne kategorien samlet sett økes, selv om sammensetningen av arbeidsoppgaver for samtidsmusikere ikke er nevneverdig forandret. Dette er spesielt interessant sett i sammenheng med *utvidelsen av musikerrollen*, eller *entreprenørialiseringen av musikkfeltet* som Schreiner (2015) beskriver. Denne tendensen er blitt knyttet til den nye musikkøkonomien, og da spesielt nedgangen i platesalget, som Nordgård-utvalget (2013) påpeker. Fraværet av beskrivelser av en slik utvikling hos mine informanter kan tyde på at samtidsmusikkfeltet ikke er like følsomt for denne nedgangen som andre aktører i musikkfeltet. Man kan derfor hevde at samtidsmusikkfeltet *allerede* har gjennomgått denne endringen, og at samtidsmusikere har ligget i forkant av den utvidelsen av musikerrollen som mange forskere påpeker skjer i musikkfeltet nå. Dette er en sterk indikasjon på at samtidsmusikk ikke i like stor grad som mer kommersielle musikkuttrykk er påvirket av den nye musikkøkonomien som Wikström (2009) beskriver.

Oppgaver som tradisjonelt har ligget hos eksterne mellomledd, i alle fall i andre sjangre, utfører informantene selv (se vedlegg 2). Utsagnene deres bekrefter Nordgård-utvalgets (2013) funn om stadig færre mellomledd. Informantenes fremstilling av sin egen arbeidshverdag og -oppgaver er helt i tråd med Morris' (2014) beskrivelser av at lettere tilgang på utstyr og reduserte priser har ført til en musikerrolle som omfatter mange ulike arbeidsoppgaver. Digitaliseringen har på denne måten gitt musikerne en mulighet til å *effektivisere* og *profesjonalisere* sin egen utførelse av administrasjonsoppgaver, noe som har redusert behovet for eksterne mellomledd. Misnøyen over disse oppgavene som er å spore i intervjuene, kan forstås som et uttrykk for at samtidsmusikere velger yrkesretning *på tross av*

og ikke *på grunn av* disse oppgavene. Selv om ingen av informantenes karakteristikk av disse oppgavene er særlig positive, kan det være symptomatisk at de faktisk utfører dem selv. Gjennom intervjuene kan man få inntrykk av at dette først og fremst er et økonomisk anliggende: billigere og bedre utstyr som er lettere å håndtere selv, reduserer behovet for eksterne mellomledd, og få økonomiske ressurser fører til at musikerne ikke kan prioritere å *outsource* oppgaver. Årsakene til at samtidsmusikerne benytter få mellomledd, kan allikevel også implisere et slags kontrollbehov. At informantene ikke har engasjert noen til å utføre administrative oppgaver for seg, på tross av et uttalt ønske om dette, kan ha sammenheng med det sosiologen Lorentzen (2009) påpeker: Ved å ha kontroll over disse oppgavene selv, kan musikerne i større grad beskytte musikken. Selv om intervjuene avslører store forskjeller i hvordan musikerne opplever dette, samsvarer særlig utsagnene fra informant I og H, som vektlegger at alle typer oppgaver er en del av helheten, med Lorentzens teori. Disse utsagnene vitner om at informantene anser også andre oppgaver enn utøvelse som en naturlig del av sitt kunstneriske virke.

Utsagnene fra informant B om at omfanget av administrasjonsoppgaver og kunstnerisk innflytelse henger sammen, er med på å underbygge Lorentzens teori. Dersom det å initiere prosjekter selv innebærer mer administrativt arbeid, impliserer dette at de administrative oppgavene er uløselig knyttet til den skapende virksomheten. Å ha kompetanse på de administrative oppgavene vil i så fall kunne sies å være avgjørende for å kunne virkeliggjøre sine kunstneriske ambisjoner. Særlig vil dette være avgjørende i soloprojekter, da man ikke kan dele denne arbeidsbyrden med andre, noe også informant A påpekte.

Mange av informantene uttrykte en frustrasjon over mengden administrasjonsarbeid, og at de opplever at det blir for lite kunstutøvelse i forhold til administrasjonsarbeid. Informantene mine bruker en langt større andel av arbeidstiden til administrative oppgaver enn snittet på rundt 20 % som presenteres i kunstnerundersøkelsen (Heian, Løyland og Kleppe, 2015). At mine informanter ligger så mye høyere, kan blant annet henge sammen med at kunstnerundersøkelsen også inneholder resultater fra det institusjonaliserte musikkfeltet, som i større grad har egne ansatte som utfører disse oppgavene og som derfor trekker gjennomsnittet ned. Beskrivelsene av at administrasjonsarbeidet får konsekvenser for den kunstneriske utviklingen, bør allikevel tas alvorlig. På tross av at mange av informantene beskriver administrasjonsandelen som uforholdsmessig høy, vitner intervjuene om at de ofte

også prioriterer disse oppgavene i den beste arbeidstiden. Dette impliserer at den kunstneriske utviklingen ofte foregår i dårligere arbeidstid, det vil si blant annet når utøveren er mer sliten og ukonsentrert. Dersom dette stemmer, er det ikke bare den prosentvise andelen av arbeidstiden som er til i administrasjonsoppgavenes fordel, men også *kvaliteten* på denne arbeidstiden. Dette forsterker tendensen og bidrar til en enda skarpere prioritering i administrasjonsoppgavenes favør.

Intervjuene antyder at en slik prioritering er fremprovosert og nødvendig, men ikke ønsket fra utøvernes side. Som også Nordgård-utvalget (2013) påpeker, fører flyttingen av disse oppgavene til at musikerne får stadig mindre tid til å spesialisere seg på sitt ekspertisefelt: den utøvende og skapende prosessen. Samtidsmusikernes kompetanse kan dermed sies å ha blitt *bredere*, noe som impliserer *mindre spesialisering*. Denne utviklingen samsvarer ikke med spesialiseringen som Nordgård-utvalget understreker er å finne på mange felt generelt i samfunnet, og kan sies å undergrave samtidsmusikernes rolle som kunstnerforsker. Med mindre tid til å utvikle det kunstneriske materialet, reduseres musikernes mulighet for å øke egen verdi gjennom økt kunstnerisk kvalitet. Denne tendensen fører til en mindre spisset kompetanse, noe som igjen kan medføre at det er andre elementer enn den kunstneriske kvaliteten som blir avgjørende for at musikerne lykkes med å skape seg et levebrød gjennom musikken. Rollen som *kunstnerforsker* er ekstra sårbar fordi det særlig er egeninitierte prosjekter som medfører mest administrative oppgaver og dårligst arbeidsvilkår, og som derfor prioriteres bort dersom musikeren ikke har ressurser til å takle meromkostningene dette medfører. Mulighetene for den ekspertisen som Abbing (2002) beskriver som essensiell for å opprettholde denne kunstnerrollen, er dermed svekket.

At mange av administrasjonsoppgavene oppleves som svært tunge, kan sees i sammenheng med informantenes opplevde kompetanse på området. Intervjuene viser at særlig bookingarbeidet oppleves som energitappende av flere. Dette kan ha sammenheng med feltets relativt begrensede nedslagsfelt, og at det oppleves av mange som mindre «salgbart» enn andre musikkjangre. Beskrivelsene av tunge administrasjonsoppgaver kan også sees i sammenheng med den manglende kompetansen og profesjonaliteten informantene ofte opplever å møte i andre ledd av bransjen, for eksempel hos arrangører, kompetansesentre og andre relevante aktører. Gjennom intervjuene fremkommer det at informantene selv stort sett har høy kompetanse på de administrative oppgavene, og noen av dem vektla også viktigheten

av denne kompetansen selv. Kanskje det nettopp er på grunn av administrasjonskompetansen og vissheten om betydningen av denne at informantene mine har klart å etablere seg i samtidsmusikkfeltet.

I informantenes utsagn kan man spore en etterlysning av gode og relevante fag rettet mot administrasjonsoppgavene i musikerutdannelsen. Inntrykket av at dette er sterkt ønsket, svekkes noe av bekymringen informant D uttrykte om at slike fag kan gå på bekostning av kunstneriske fag. Allikevel kan man se en forbindelse mellom ønsket om relevante emner for å forberede seg på ulike arbeidsoppgaver, utviklingen i utdanningsinstitusjonene to av informantene beskrev og tendensen til at utdanning innen støttefag som økonomi og administrasjon stadig blir vanligere, slik rapporten *Kunstens autonomi og kunstens økonomi* (Skarstein, 2015) viser. Kombinasjonen av disse faktorene kan være en indikasjon på *utvidelsen av musikerrollen*, som igjen kan antas å være en følge av digitaliseringen. Sett i sammenheng med fraværet av *utvikling* i arbeidsoppgavene som intervjuene vitnet om, kan dette allikevel først og fremst tolkes som en *profesjonalisering* av denne delen av arbeidslivet til disse musikerne.

### 6.3 Samtidsmusikkentreprenøren

Intervjuene viser at de fleste informantene ikke ønsker å bli betraktet som entreprenører. Dersom man kan si at dette er representativt for samtidsmusikkmiljøet, ligger denne delen av feltet godt under snittet som presenteres i rapporten om kunstens autonomi og kunstens økonomi. Da rapporten påpeker at unge har større sannsynlighet for å anse seg som en entreprenør enn eldre, kan funnene mine være et tegn på at samtidsmusikkfeltet ligger enda lavere, fordi utvalget mitt har en forholdsvis lav snittalder. Intervjuene viser at samtidsmusikerne helt tydelig forstår seg selv som en kunstner og dermed skiller seg fra den sammensmeltingen av kunstnerrollen og entreprenøren som rapportens resultater vitner om. Allikevel skinner paradokset som Eikhof og Haunschild (2006) påpeker, godt gjennom: Samtidsmusikerne er, som alle andre, avhengig av et levebrød og tvinges på den måten å manifestere seg som «market subjects», til tross for at samtidsmusikerne selv ikke ønsker å forholde seg til et marked. Slik forskerne beskriver den bohemske livsstilen stemmer godt overens med informantenes beskrivelser av egen situasjon. Gjennom den bohemske livsstilen kan samtidsmusikernes vektlegging av *l'art pour l'art* ivaretas, samtidig som de sørger for å klare seg økonomisk. Fordi mye av arbeidet med å skaffe arbeid og økonomiske midler foregår i et relativt internt miljø, der alle kjenner alle, fremstår denne typen for



markedsorientering mer som sosial enn forretningsmessig orientert. Gjennom denne måten å arbeide på opparbeider samtidsmusikerne seg mye kapital, men stort sett andre former for kapital enn økonomisk. Intervjuene indikerer at samtidsmusikerne bruker de alternative kapitalformene, og da særlig kulturell, symbolsk og sosial kapital, til å skape nyskapende og utviklingsorientert musikk, gode sosiale relasjoner og en spesiell plassering i det bourdieuske rommet for sosiale posisjoner. Mangsets (2004) påpekning av at symbolske gevinster er en viktig motivasjon for mange musikere, bekrefter at den symbolske kapitalen er viktig i musikkfeltet, slik også Ellmeier (2003) påpeker. Dette stemmer godt overens med Åmos (2012) beskrivelser av livsstilsbedrifter, der det særlig prioriteres å skape andre verdier enn økonomiske. I tråd med Åmos betegnelser av denne typen bedrifter, bekrefter intervjuene at det er *utvikling av det kunstneriske materialet* som står i fokus. Dette samsvarer også godt med Schumpeters (2000) beskrivelser av entreprenørskap som en mulig vei til verdiskapning innen andre domener enn det økonomiske, som for eksempel det intellektuelle, sosiale og kulturelle. Dersom man legger Schumpeters definisjon til grunn, kan dermed disse musikerne ansees som entreprenører.

Intervjuene viser at musikerne benytter alternative kapitalformer til å skape seg arbeid, og på den måten konverteres ulike kapitalformer til økonomisk kapital. Informant Es utsagn om at man må opparbeide seg *kred* for å opprettholde publikumsgrunnlaget er et uttrykk for dette. *Kred* kan ansees som en symbolsk kapital som konverteres til økonomisk kapital, gjennom generering av flere spillejobber som igjen gir konsertinntekter. Allikevel vitner intervjuene om at den økonomiske gevinsten i seg selv ikke er en viktig motivasjon for musikerne. Et nesten fraværende fokus på å oppnå økonomisk fortjeneste, utover det å sikre seg et lønnsnivå som man kan leve av, skiller informantene klart fra den tradisjonelle forståelsen av entreprenører, som er forbundet med et mål om økonomisk gevinst. Særlig definisjonene av entreprenører innen tradisjonell økonomisk teori er langt unna samtidsmusikernes virkelighet, slik informantene beskrev den. Også beskrivelser av at kulturentreprenører kan bryte motsetningen mellom kunst og økonomi, samsvarer i liten grad med mine informanternes utsagn. Motstanden som er å spore i intervjuene mot entreprenørskapsbegrepet kan være et tegn på at informantene ønsker å distansere seg fra den delen av samfunnet som fokuserer på et ønske om økonomisk profitt. Særlig informant Ds utsagn om at entreprenørskap er et «kapitalistisk uttrykk» som ikke hører hjemme i kunstnerens begrepsverden, bekrefter en tydelig resistans. Informantenes utsagn om dette samsvarer godt med Åmos (2012)

bemerkning om at entreprenørskap ofte ansees som langt unna kunstens domene. I dette kan man igjen finne likhetstrekk med den typiske kunstnerforskeren, som ikke ønsker å forholde seg til markedskreftene. Arven fra blant annet Adorno og Horkheimer (2011) – dikotomien mellom kunst og økonomi – er lett å spore i noen av informantenes beskrivelser av ønsket om å distansere seg fra en profittorientert markedstankegang. Informantenes tydelige assosiasjoner til domener som er langt unna kunstens verden, kan gjøre entreprenørskapsbegrepet problematisk å bruke. Allikevel kan aversjonen mot begrepet tolkes som en manglende forståelse av begrepets denotasjon, intensjon og ekstensjon.

Hvis man derimot ser på informantenes beskrivelser av arbeidshverdagen sin, viser disse at arbeidsoppgavene i stor grad samsvarer med entreprenører i andre fagfelt. Særlig Schumpeters (1947; 2000) definisjon av entreprenørskap, som vektlegger å kombinere tilgjengelige og fremtidig tilgjengelige ressurser, er å spore i mine informanternes utsagn. Intervjuene viser hvordan samtidsmusikerne kombinerer både kunstneriske og administrative ressurser for å avdekke nye muligheter til å skape verdier. Dette kommer særlig til uttrykk i informant E og Is fremstilling av hvordan samtidsmusikerne selv initierer, utvikler og gjennomfører prosjekter. På den måten viser informantene hvordan musikerne bidrar til fornyelse og innovasjon, ikke bare innenfor det musikalske materialet, men også når det gjelder prosjektutvikling. Swedbergs (2006) definisjon av kulturentreprenører samsvarer dermed godt med informantenes beskrivelser av egen arbeidssituasjon. Samtidsmusikernes arbeidshverdag, som beskrives av informantene som preget av fleksibilitet og mange ulike oppgaver, kan sees i sammenheng med de samfunnsendringene Mangset (2009) peker på som en fruktbar grobunn for entreprenører. Informant Bs utsagn om at det er både enklere, billigere og mer effektivt å utføre de fleste oppgavene selv, bekrefter at samtidsmusikerrollen i stor grad er utvidet.

Informantenes utsagn om at musikerne ofte tar hele den økonomiske risikoen selv, bekrefter en entreprenøriell tilnærming, særlig i henhold til hvordan Mangset og Scott (2012) bruker begrepet kulturentreprenører. I tråd med andre aspekter i Schumpeters (1947; 2000) entreprenørskapsteorier, som at uavhengighet og vilje til å lykkes er sterke motivasjonsfaktorer for entreprenører, vitner intervjuene om at samtidsmusikere kan betraktes som entreprenører, bare ikke i økonomisk henseende.

### 6.3.1 Samtidsmusikerens entreprenørielle atferd

De egenskapene som karakteriseres som typiske for entreprenører i entreprenørskapslitteraturen, som risikovilje, autonomi, evnen til å oppdage og utnytte muligheter, innovasjon og selvstendig virksomhet, sammenfaller med karaktertrekk informantene skildrer i beskrivelsen av seg selv som samtidsmusikere. Samtlige informanter viser gjennom sine utsagn at de besitter entreprenørielle egenskaper. Særlig i beskrivelser av hvor viktig det er for informantene å få være med å bestemme den musikalske retningen og å være delaktig i den skapende prosessen, kan vi finne en kime til entreprenørskapsånd. Den entreprenørielle atferden kommer tydelig til syne i informantenes skildring av hvordan de arbeider med det kunstneriske materialet.

I tråd med ordets opprinnelige etymologi viser intervjuene at informantene helt tydelig er drevet av nyskapning og utvikling. Sett i dette perspektivet kan man hevde at samtidsmusikerne har en tydelig entreprenøriell atferd. Dette kommer tydelig frem gjennom flere av informantenes utsagn om at de definerer innholdet i jobben sin selv. På den måten bekrefter de at arbeidshverdagen deres er preget av autonomi, noe som har vært et viktig trekk hos entreprenører. Også informantenes store risikovilje, som tydelig kommer til uttrykk gjennom beskrivelsene av musikernes arbeidsvilkår, er et typisk entreprenørielt karaktertrekk. Særlig beskrivelsene av hvordan musikerne utnytter muligheter og tilrettelegger for å kunne muliggjøre musikkutøvelse og en skapende virksomhet, vitner om entreprenøriell atferd. Barths (1994) definisjon av entreprenøren som en grensesprenger er en betegnelse som passer godt for samtidsmusikere, slik informantene beskriver sin arbeidshverdag.

De ovennevnte aspektene viser at både atferden og sammensetningen av arbeidsoppgavene til den enkelte samtidsmusiker, kan sies å være typisk entreprenøriell. De økonomiske aspektene er unntakene fra dette, og den klassiske entreprenørens utgangspunkt om økonomisk fortjeneste er byttet ut med ønske om verdiskapning på andre felt. Intervjuene avdekket at den entreprenørielle atferden for disse musikerne i dette henseende har holdt seg stabil over tid og har ikke blitt særlig påvirket av digitalisering eller ny musikkøkonomi.

## 6.4 Smale uttrykk, harde kår

Informantenes beskrivelser av arbeidsvilkårene vitner om arbeidsforhold som kan ansees som langt dårligere enn for andre i Norge med like lang utdanning. At informantene allikevel har

valgt denne yrkesveien, indikerer at de prioriterer andre aspekter enn økonomisk fortjeneste, stabil arbeidshverdag og en trygg fremtid. Den opplevde verdiskapningen foregår på andre områder enn den økonomiske, noe som sammenfaller både med Abbings (2002) og Mangsets (2004) beskrivelser av kunstnerforskeren, Schumpeters (1947) entreprenørskapsdefinisjon og Åmos (2012) skildring av livsstilsbedrifter. Det er først og fremst den *musikalske verdiskapningen*, gjennom å drive kunstmusikktradisjonen videre, som fremstår som den største motivasjonen for informantene. Nettopp i dette aspektet er samtidsmusikerne særlig entreprenørielle. Allikevel fremstilles arbeidsvilkår som viktige for å opprettholde grunnlaget for å kunne fordype seg i så stor grad som kreves for at samtidsmusikerne skal kunne bidra til denne verdiskapningen. Informantene vektla en viss økonomisk trygghet i form av et honorarnivå som er mulig å leve av i Norge.

Flere av utsagnene i intervjuene vitner allikevel om at de harde arbeidsvilkårene har uheldige konsekvenser i form av frafall og stagnering. Som informant H understreket, kan dette skyldes andre aspekter enn lav lønn, svært lange arbeidsdager og andre vanskelige arbeidsvilkår. Hun vektla et ønske om å bli verdsatt i samfunnet. Utsagnene kan tolkes som at gjennom tilrettelegging fra en arbeidsgiver og andre arbeidsvilkår, der man opparbeider seg velferdsrettigheter som man ikke nødvendigvis er kvalifisert til gjennom sitt arbeidsforhold som samtidsmusiker, gis man en følelse av å bidra til fellesskapet og at man er en som samfunnet ønsker å satse på.

En ustabil jobbhverdag synes å være en av de største utfordringene for informantene, og intervjuene bekrefter at med ustabiliteten følger det også en usikkerhet. Informantene la stor vekt på at de har lavt forbruk i forhold til resten av Norges befolkning, og dette fremstår som den største tilpasningen til arbeidsvilkårene. Flere av informantene har byttet yrke eller fått seg en annen jobb ved siden av musikertilværelsen, og kan dermed ansees som en del av frafallet som beskrives. Et interessant aspekt her er at samtlige av de som ikke har skaffet seg en annen inntekt ved siden av musikerkarrieren, ikke har barn. Intervjuene viser at de som ikke har etablert en familie, klarer seg mye bedre som samtidsmusikere. Samtlige informanternes utsagn vitner om at de som ikke har barn, tåler dårlige arbeidsvilkår bedre.

#### 6.4.1 Utvikling av samtidsmusikerens arbeidsvilkår

Intervjuene viser at musikerne tilpasser seg arbeidsvilkårene, blant annet ved å nedprioritere musikk som krever spesielt lang prøveperiode og tidvis å måtte påta seg kunstnerisk

uinteressante jobber. Dette er noe som fremstår som en lite ønsket tilpasning fra musikernes side, og samsvarer ikke med musikernes ønskede prioritering av den musikalske verdiskapningen. Beskrivelsene vitner om at den kunstneriske intensjonen har høyere prioritet enn gode arbeidsvilkår, men at musikerne ikke alltid kan etterkomme denne ønskede prioriteringen. På denne måten svekkes inntrykket av samtidsmusikerne som fulltids kunstnerforskere: Arbeidsvilkårene tillater dem rett og slett ikke å være kunstnerforskere på heltid. Den kunstneriske slagsiden av dette, som informantene selv påpekte, kan bety at musikerne ikke får oppfylt det potensialet de kan ha til å utvikle musikken og drive kunstmusikktradisjonen videre. Dermed kan selve drivkraften sies å være svekket.

Dette er imidlertid en tilpasning til arbeidsvilkårene generelt, og ikke til den nye musikkøkonomien spesielt. At ingen av informantene beskrev en utvikling over tid i arbeidsvilkårene, er særlig interessant i dette henseende. Dette kan være en indikasjon på at den store omveltningen i musikkøkonomien som er beskrevet av Wikström (2009), tilsynelatende ikke har hatt store konsekvenser for samtidsmusikernes arbeidsvilkår. Flere aspekter kan være årsaken til dette. Nedslagsfeltet deres er relativt begrenset, og i kraft av å være kunstnerforskere som i liten grad fokuserer på å formidle musikken ut til publikum, kan musikerne ha liten interesse i å øke publikumsgrunnlaget<sup>31</sup>. Dette kan forklare at disse musikerne i mindre grad forholder seg til og blir påvirket av utviklingen i den kommersielle musikkøkonomien. Wikström påpeker at *connectivity* og publikums nye muligheter til å produsere, publisere og distribuere musikk er en av årsakene til at musikkøkonomien er forandret. For samtidsmusikkens del synes dette å være mindre relevant. Alle informantene har enten master- eller doktorgrad innenfor musikk, noe som samsvarer godt med funnet som presenteres i kunstnerundersøkelsen fra 2015 om høyt utdanningsnivå i dette feltet. Dersom man kan forutsette at samtidsmusikkens til tider høye grad av kompleksitet krever lang utdanning for å kunne utøves, noe informantenes formelle kompetanse kan være et tegn på, vil samtidsmusikken være mindre utsatt for at publikummet selv produserer musikken i stedet for å oppsøke den på konsert, strømmetjenester eller i platebutikken. Informant A påpekte at publikummet for denne musikken ofte er samtidsmusikere selv, og dersom det er tilfellet, vil utdanningsnivået for både publikum og utøverne samsvare. Argumentet er derfor ikke en fullgod forklaring på hvorfor samtidsmusikken kan være mindre utsatt for problematikken Wikström påpeker.

<sup>31</sup> Utsagn om at det å gi publikum en «glede» kan tolkes som at samtidsmusikerne fokuserer på kvaliteten i formidlingen heller enn hvor mange musikken når.

Utsagn fra informant A antyder at miljøet er relativt internt, noe som kan implisere en stor respekt for kollegenes åndsverk og dermed mindre risiko for å distribuere musikken uten at opphavers rettigheter overholdes. Flere av informantene i denne studien trakk frem viktigheten av å styrke og følge opp åndsverksloven, og samtidsmusikkpublikummet kan antas å ha like stor innsikt i og respekt for rettighetsreglementet. På den måten kan samtidsmusikkfeltet i mindre grad være sårbart for noen som ikke ivaretar musikernes rettigheter, produserer, publiserer og distribuerer musikken, og det interne miljøet i samtidsmusikkfeltet er på den måten medvirkende til at *connectivity* ikke gjør seg like gjeldende. Informantene viser gjennom ulike utsagn at de vil støtte opp om gode og relevante strømmetjenester med gode betalingsmodeller. Dette impliserer en betalingsvilje som også fører til at *connectivity* har vært mindre aktuell for samtidsmusikk. At platesalg aldri har vært en stor inntektskilde for samtidsmusikere, innebærer at de er mindre sårbare for *connectivity*; rett og slett fordi de ikke har noe direkte inntektstap knyttet til denne utviklingen.

*Kombinasjonen* av disse argumentene kan forklare hvorfor risikoen for tendensen Wikström fremhever kan være mindre, noe som igjen kan forklare at informantene ikke opplever at arbeidsvilkårene har utviklet seg. Det kan dermed antas at den nye musikkøkonomien ikke har påvirket arbeidsvilkårene til disse musikerne i like stor grad som musikere i mange andre sjangre.

Informant B påpekte allikevel en utvikling som kan sees i sammenheng med informantenes forståelse av seg selv som et *skapende* vesen og som kunstnerforsker: en forflytning i pengestrømmen fra det produserende til det formidlende leddet. Dette impliserer at økonomiske fordeler, og den friheten til å få gjennomført prosjekter som det innebærer, da vil tilfalle formidlingsleddet, og ikke de skapende kunstnerne. Som informanten påpekte, medfører dette en forskyvning av den kunstneriske definisjonsmakten. Dermed kan musikernes mål om å bidra til utvikling av kunstmusikktradisjonen, synes lengre unna. I forlengelsen av dette er utsagnene om at mengde administrasjonsoppgaver avhenger av graden av kunstnerisk innflytelse over prosjektet interessante. Utsagnene impliserer en utvidelse av arbeidsoppgavene til musikere med sterk definisjonsmakt over prosjektene, altså de som har initiert tiltakene. Sammenstilt med utsagnene om at en høy andel av administrasjonsoppgaver har negative konsekvenser for det kunstneriske resultatet, indikerer dette at prosjekter der man har kunstnerisk innflytelse, kunne oppnådd et bedre kunstnerisk

resultat. På den måten kan muligheten for å oppnå målet om å bidra til den kunstneriske utviklingen være ytterligere svekket. Informant E påpekte dessuten at det er de prosjektene man har størst kunstnerisk eierskap til, man tjener minst på. Dette kan innebære at dersom man initierer mange prosjekter, er man desto mer avhengig av å tjene til livets opphold ved siden av. Her kan man også skimte en livsløpeffekt: Flere unge enn eldre har ressurser og muligheter til å drive egne kunstneriske prosjekter frem selv. Dette kan skyldes både endret livssituasjon for mange, den beskrevne tendensen til at offentlige tilskuddsordninger satser på yngre musikere og en slitasje over tid som fremkommer av intervjuene, samt den ovennevnte tendensen til at man tjener mindre på egeninitierte prosjekter. Gjennom intervjuene får man inntrykk av det uansett er få sjanser til å klare seg utelukkende på de prosjektene man synes er mest kunstnerisk interessante.

Også de endrede mulighetene for platesalg har hatt konsekvenser for samtidsmusikerne. Nedgangen i platesalg som informantene beskrev, sammenfaller med kollapsen i platemarkedet som både Wikström (2009) og informant I påpeker. Inntektsreduksjonen fra platesalg som informantene vagt antyder, samsvarer med de tendensene Wikström hevder bidro til å forandre musikkbransjen slik at en ny musikkøkonomi vokste frem. Dette stemmer også overens med trenden *Musikk i tall 2015* (Halmrast m.fl., 2016) viser om sterk negativ vekst i fysisk salg siden 2012. Allikevel avkrefter intervjuene påstanden om at de smaleste musikkuttrykkene er mest skadelidende under den nye musikkøkonomien, da mange av informantene påpeker at platesalg aldri har vært en stor inntektskilde. Dette er trolig en av hovedårsakene til at informantene ikke beskrev noen sterk utvikling i arbeidsvilkårene som følge av den nye musikkøkonomien. Intervjuene indikerer at personlig utvikling og livsforløp er mer utslagsgivende enn digitaliseringen for samtidsmusikernes arbeidsvilkår.

## 6.5 Samtidsmusikeren i en digitalisert virkelighet

Da jeg spurte ønskede informanter om de ville delta, svarte flere av dem at de ikke trodde de hadde så mye å komme med når det gjelder digitalisering. Dette kan indikere at digitaliseringen ikke har hatt en stor innvirkning på samtidsmusikkfeltet. Intervjuene indikerer allikevel at de er svært preget av den digitale utviklingen i samfunnet, men på en litt annen måte enn andre deler av musikkverdenen. Særlig skiller digitaliseringens påvirkning på samtidsmusikkfeltet seg fra konsekvensene for musikk som i større grad er knyttet til det kommersielle platemarkedet. Intervjuene viser at lettere tilgang på musikken gjennom digitale plattformer som YouTube og Spotify, har hatt enorm betydning for samtidsmusikere, men

først og fremst i positiv forstand. Som en følge av at musikerne selv legger ut egne innspillinger på slike plattformer, samt et resultat av noe *connectivity*, der *publikum* formidler musikken seg i mellom, er tilgangen på samtidsmusikk blitt svært mye større. Benjamins (2016) spådom om de store konsekvensene av teknisk reproduksjon synes å ha gått i oppfyllelse; med de uendelige distribusjonsmulighetene er eksklusiviteten redusert. Allikevel uttrykte ingen av informantene eksplisitt at det har medført en avmystifisering eller forringelse av musikkens aura, slik Benjamin hevdet ville skje. Det kan være en indikasjon på at de, i kraft av å være kunsthforskere, allerede er et produkt av den avmystifisering Weber (2000) hevder kunsten har gjennomgått etter moderniteten.

De digitale plattformene fremstår som uuttømmelige, også når det gjelder samtidsmusikk. Særlig i inspirasjonshenseende og i innstuderingsfasen av verk de selv skal fremføre, synes samtidsmusikerne å nyte godt av dette. Intervjuene avdekker at informantene hører mer på musikk enn tidligere, noe som er kompetansehevende, blant annet fordi det da er lettere å være oppdatert på feltet. Dette ansees som en positiv virkning av digitaliseringen. Også i markedsføringshenseende synes de digitale plattformene og sosiale medier å ha stor betydning for informantene. Særlig er dette relevant for de av informantene som gir ut musikk på egne plateselskap. Allikevel indikerer flere av informantenes beskrivelser at de ikke, eller kun motvillig, benytter seg av strømmetjenestene som en markedsføringskanal. Dette synes først og fremst å ha økonomiske årsaker. Det ville vært nærliggende å tolke denne motviljen mot å legge ut musikk på strømmetjenester som en handling i solidaritet med dem som lider under dårlige utbetalingsmodeller, men ingen av informantene ga uttrykk for dette. Ikke desto mindre ga informantene uttrykk for en bekymring over skjeve betalingsmodeller, noe som kan sees i sammenheng med de utfordringene som skildres i utredningen om hindre for digital verdiskapning (NOU, 2013: 2) og Nordgård-utvalgets rapport (2013).

En fordelingsmodell som utelukkende premierer bruk og antall avspillinger, er ugunstig for innspillinger som først og fremst fungerer som dokumentasjon, slik informantene påpekte ofte er tilfellet med samtidsmusikk. Intervjuene viser at informantene har gjort lite for å motvirke de ulempene betalingsmodellene kan medføre. I deres utsagn om få muligheter til å påvirke strømmeøkonomien kan det skimtes en motløshet. Informant Is beskrivelser av viktigheten av en omstilling viser på den annen side en mer positiv holdning og impliserer dessuten en erkjennelse av at digitaliseringen er uunngåelig også for samtidsmusikere. De derfor er nødt



til å forholde seg til digitaliseringsprosessen. Informantenes forslag til hvordan fordelingsnøkkelen kan endres slik at den oppleves mer rettferdig for samtidsmusikerne, vitner om at dette er et aspekt som har opptatt dem. At flere har valgt ikke å ha musikken sin tilgjengelig på strømmepattformene fremstår som den største tilpasningen til den digitale utviklingen. Til tross for at mange samtidsmusikere har kritisert betalingsmodellene, har altså noen av informantene mer eller mindre boikottet strømmetjenestene, i stedet for å bidra til en forbedret fordelingsnøkkel. Dette kan henge sammen med opplevelsen av få påvirkningsmuligheter.

Flere av informantene beskrev at de har tilpasset seg ved å benytte seg av alternative digitale plattformer. Bedre økonomiske betingelser fremstår som den fremste motivasjonen for å anvende alternative formidlingskanaler, men ingen av plattformene fremstår som et fullgodt alternativ til den gamle platebransjen, når det gjelder fysisk salg. Informantene påpekte at publikums betalingsvilje fremdeles er til stede, men at det er en utfordring å finne måter å formidle musikken på som utløser denne betalingsviljen. Flere av informantene hevdet at dette blant annet skyldes publikums forventninger om at digitale tjenester skal være gratis. Allikevel viser *Musikk i tall 2015* (Halmrast m.fl., 2016) at inntektene fra strømmetjenester har økt de siste årene. Dette kan indikere at publikum ikke lenger forventer gratis strømmetjenester. Informantenes beskrivelse av egen betalingsvilje underbygger påstanden om at det finnes et marked med bedre økonomiske forutsetninger. Beskrivelsene av at det er enklere å formidle musikken over alternative plattformer i utlandet, vitner om at strømmetjenestene representerer en særlig utfordring i Norge. Egne og dyrere strømmetjenester for samtidsmusikk ble sammen med andre ulike løsninger og modeller beskrevet av informantene, men ingen av alternativene synes å ha fått fotfeste ennå. Forslagene representerer allikevel potensielle tilpasninger til den nye musikkøkonomien.

Nordgård-utvalgets (2013) konklusjon om at strømmetjenestene har bidratt til en *hit-konsentrasjon* bekrefter en marginalisering av smalere musikkuttrykk, som samtidsmusikk. Informantenes beskrivelser av utfordringer med strømmetjenestenes søkemotorer, underbygger bildet av en ytterligere marginalisering av samtidsmusikken. Dersom informant E har rett når han hevder at søkemotorene favoriserer musikk som tilbyrderne av strømmetjenestene selv eier rettighetene til, vil musikk som faller utenfor denne kategorien bli skadelidende. Disse mekanismene vil ha særlig store konsekvenser for musikk uten et stort

apparat i ryggen, som i de fleste tilfeller har færre muligheter til en offensiv markedsføring på strømmeplattformene. Å fremheve samtidsmusikken på strømmetjenester vil dermed være en utfordrende oppgave. Informant G påpeker at det er vanskelig å orientere seg i den enorme mengden med musikk på disse plattformene. Dette forsterkes av at strømmetjenestene gir lytteren konkrete forslag blant annet gjennom algoritmer. Gjennom både søkemekanismene og algoritmene står musikken i fare for å bli revet ut av sin opprinnelige kontekst, noe som problematiseres også av Thelin (2015) gjennom vektlegging av samtidsmusikkens behov for kontekstualisering. Den konteksten strømmetjenestene tilbyr er langt unna samtidsmusikkens originale sammenheng, og både Thelin og informantene indikerer at samtidsmusikken er mer skadelidende enn mer kommersielle musikkuttrykk som følge av dette. Lytteforslag basert på algoritmer kan også medføre et mer fragmentarisk lyttemønster, noe som kan sammenstilles med den fragmentariske oppmerksomheten som utredningen om kunstens autonomi og kunstens økonomi (Skarstein, 2015) påpeker. Refleksjon som Thelin fremhever som ekstra viktig for samtidsmusikken, kan dermed forspilles.

Informant A påpekte at den musikken publikum oppsøker på strømmetjenestene påvirker hvilke konserter de går på. Marginalisering av samtidsmusikk på strømmetjenester kan dermed bidra til en publikumsnedgang på samtidsmusikk-konserter, noe som igjen speiles i informantenes beskrivelser av vanskelig publikumsarbeid. Konsertformat som i større grad reflekterer de nye lyttemønstrene strømmetjenestene legger opp til, ble fremstilt som en hensiktsmessig utvikling av informant E. Mangelen på beskrivelser av hvordan musikerne har utviklet konsertsituasjonen, gjør at dette fremstår som en mulig *fremtidig* tilpasning til de nye forholdene, og ikke som et tiltak som allerede er gjennomført. Dette kan innebærer en sterkere posisjon for konsertkuratorer i fremtiden, som tar hensyn til nye lyttemønstre som følge av strømmetjenester.

Beskrivelsene av utviklingen av mulighetene for platekontrakt impliserer en stor forandring, og ønskene om et eget plateselskap kan være et uttrykk for en problematisk utvikling. Intervjuene vitner om at musikerne i større grad enn tidligere blir sittende med både det praktiske og det økonomiske ansvaret i innspillingssituasjoner, selv om de benytter et eksternt plateselskap. Dette samsvarer med funn både i Schreiners (2015) og Nordgård-utvalgets (2013) undersøkelser, som påpeker at musikerne selv tar den økonomiske risikoen. Gjennom å danne et eget plateselskap vil musikerne kunne ha bedre kontroll over utgifter knyttet til

både innspillings situasjonen, produksjon og mastring, samt en kontroll over salgsinntektene. I dette finnes en stor potensiell tilpasning til den nye musikkøkonomien. Den digitale utviklingen har muliggjort en situasjon der musikerne selv kan ta seg av de fleste innspillingsprosessene, gjennom tekniske løsninger som er bedre, billigere og enklere å lære seg. At andre typer innspillingsrom enn lydstudio tas i bruk i innspillings situasjoner, kan også være et uttrykk for en *økonomisk* tilpasning, som igjen kan være fremprovosert av den nye musikkøkonomien. Å opprette et eget selskap vil også fristille musikerne og gi dem muligheter til å utgi musikk som de selv synes er kunstnerisk interessant og fortjener å bli gitt ut. Denne fristillingen fremstår som delvis nødvendig for at musikernes motivasjon for å gi ut musikk skal bli realisert. Begrunnelsene informantene gir for å gi ut musikk og hvilken musikk de prioriterer, vitner om andre motivasjonsfaktorer enn ren kommersiell interesse. Gjennom selv å bestemme det kunstneriske innholdet på innspillingene, vil musikernes egne kunstneriske ambisjoner lettere komme til uttrykk og de kan ha kontroll over hele den kunstneriske prosessen. Informantenes vektlegging av innspillinger som viktig dokumentasjon av både tradisjoner, komponister og utøvere, vitner om et resonnement som er langt fra en ren markedstankegang.

Et snev av markedstankegang kan allikevel spores i intervjuene. Betydningen av innspillinger som markedsføringsprodukter ble vektlagt av mange, og selv om de ikke uttrykte noe håp om å tjene penger direkte fra platesalg, snarere tvert i mot, impliserer dette et tiltak nettopp for å få musikken ut til publikum. Gjennom å påpeke at dette kan være viktig for å generere inntekter i form av nye spillejobber, indikerer informantene at innspillinger også er et initiativ for å bedre markedsmulighetene. Gjennom egne plateselskap som i større grad kan sikre at produktet samsvarer med egne musikalske preferanser, kan musikerne sørge for at innspillingene blir representative for dem. På den måten kan innspillingene i større grad benyttes som «visittkort».

### 6.5.1 Digitalisering av samtidsmusikerens oppgaver

Ellmeier (2003) påpeker at ny teknologi fører til nye arbeidsoppgaver, noe funnene i intervjuene viser ikke er tilfellet for samtidsmusikkfeltet. Til tross for manglende beskrivelser av nye arbeidsoppgaver, viser intervjuene at digitaliseringen har medført en utvikling av *hvordan* noen av arbeidsoppgavene utføres. Opplevelsen av at få oppgaver er forandret med digitaliseringen som informantene beskriver, kan henge sammen med den digitale implementeringen i samfunnet generelt. Dette kan innebære at digitaliseringen fremstår som

en naturlig utvikling, som man derfor ikke legger særlig merke til. Informant Cs innsiktsfulle nyansering om at flere oppgaver enn man er klar over, trolig er påvirket av digitaliseringen underbygger denne hypotesen.

Intervjuene indikerer at mange av oppgavene faktisk er sterkt påvirket av digitaliseringen. Særlig den direkte kontakten med for eksempel arrangører, kunder og medmusikere som e-post muliggjør, bidrar til en effektivisering samtlige synes å benytte seg av. Informantene benytter også de nye mulighetene til å utføre flere oppgaver selv, som tidligere beskrevet. På den måten utnyttes digitaliseringens muligheter. Gjennom å kunne utføre flere oppgaver selv, spares musikerne for utgifter knyttet til å betale noen andre for å gjøre disse. Selv om det ikke er direkte knyttet til bedre inntektsmuligheter, vil dette bedre samtidsmusikernes økonomiske forutsetninger og dermed kunne ansees som en måte samtidsmusikere har tilpasset seg den nye musikkøkonomien. I motsetning til funnene i Nordgård-utvalget (2013), som mener tendensen til at musikerne utfører flere oppgaver selv, særlig skyldes kollapsen i platemarkedet, vitner intervjuene mine om at det er en annen side av digitaliseringen som har vært avgjørende: nemlig økt tilgjengelighet på grunn av både billigere digitale hjelpemidler, enklere brukergrensesnitt og økt kompetanse til å nyttiggjøre seg disse. Digitaliseringen og den nye musikkøkonomien har gitt samtidsmusikeren selv mer kontroll over det kunstneriske produktet, gjennom å gjøre det mulig for musikeren å utføre andre oppgaver enn kun utøvelsen selv, på en billigere, mer effektiv og bedre måte.

Sett i sammenheng med digitaliseringen er Baumols sykdom et interessant aspekt. Effektiviseringsforbedringene som tidligere ikke var gjeldende for kunstfeltet, kan nå sies å angå musikerne. Gjennom nye og forbedrede markedsføringsmuligheter, bedre grunnlag for effektivt administrasjonsarbeid blant annet gjennom e-post, billigere digitalt utstyr som gir nye muligheter for blant annet selv å ta opp og utgi musikken, synes digitaliseringen nettopp å ha ført til effektivitetsforbedringer, også for samtidsmusikkfeltet. Selv om *produksjonseffektivisering* ikke i like stor grad gjelder musikkfeltet som andre deler av næringslivet, har den digitale utviklingen bidratt til en rekke forbedringer som øker effektiviseringen, også av samtidsmusikkfeltet.

## 6.6 Samtidsmusikeren i verden

Selv om en av informantene fortalte om at han går stadig sjeldnere på konsert, vitner intervjuene om en positiv publikumsutvikling. Dette funnet er i tråd med resultater fra

kunstnerundersøkelsen (Heian, Løyland og Kleppe, 2015) om et økt konsertmarked og statistikk fra *Musikk i tall* (Halmrast m.fl., 2016) som viser at omsetningen fra det norske konsertmarkedet er økt de siste årene. En av årsakene til denne tendensen kan være at publikum velger å oppsøke livekonserter som en reaksjon på en digitalisert hverdag. Allikevel gir intervjuene inntrykk av at samtidsmusikken har et problem med å nå utover sitt relativt interne kjernepublikum og derfor har et behov for å bli mer synlig. Selv om Oslo ble trukket frem som en viktig by for samtidsmusikkfeltet i verdenssammenheng, og at det er et høyt nivå på de norske samtidsmusikerne, fremkommer det av informantenes utsagn at samtidsmusikken har en helt annen status i andre land. Særlig informant F beskriver av samtidsmusikkens status i Tyskland vitner om at dette. Intervjuene gir inntrykk av at samtidsmusikk nyter høy status i miljøet, men fremstår som relativt ukjent ellers i samfunnet.

Gjennom sammenligninger med både nærliggende kunstarter og utenlandske samtidsmusikkmiljøer, danner intervjuene et bilde av at den norske samtidsmusikkscenen har både en annen stilling, dårligere publikumstilfang og andre forutsetninger enn sammenlignbare kunstfelt. På den ene side har norske musikere flere muligheter for å skaffe offentlig finansiering enn hva musikere fra andre land har. Informantene oppga at de alle er avhengige av offentlige tilskuddsordninger, både for musikernes livsgrunnlag og for å holde et høyt nok kvalitetsnivå. På den annen side vitner intervjuene om at den norske samtidsmusikken når ut til et begrenset publikum. Som informant F påpekte, kan blant annet medias innsats for å gjøre samtidsmusikk synlig for offentligheten, ha hatt en stor betydning for et bredere publikumsgrunnlag i andre land. På dette punktet synes den norske medieoffentligheten å ha et stort uforløst potensial. Det relativt smale publikumstilfanget i Norge kan også ha sammenheng med at nordmenn i stor utstrekning benytter digitale nyvinninger, som informant I understreket. En naturlig konsekvens vil da være at nordmenns lyttemønstre er mer påvirket av strømmetjenester enn hva som er tilfellet i andre land. Med den tidligere argumentasjonen om at strømmetjenester ikke er en hensiktsmessig plattform for samtidsmusikken, både fordi strømmetjenestenes struktur favoriserer musikk som innbyr til repetitiv lytting og at det er vanskeligere å fremheve og markedsføre smalere musikkuttrykk, medfører dette vanskeligere forhold for å bygge et nytt konsertpublikum for samtidsmusikk. Forskjellen mellom Norge og andre land kan også skyldes kulturforskjeller, habitus, ulik kunstinteresse og Norges demografiske utfordringer.

## 7 Konklusjon

### 7.1 Oppsummering

Gjennom ni dybdeintervjuer har jeg med en hovedsakelig etnometodologisk tilnærming undersøkt på hvilken måte digitaliseringen og den nye musikkøkonomien har påvirket samtidsmusikernes arbeidsvilkår og entreprenørielle atferd. Informantenes utsagn og opplevelser er blitt analysert og sett i sammenheng med et teoretisk rammeverk innen entreprenørskap og kulturøkonomi. Utgangspunktet for oppgaven var de omfattende forandringene digitaliseringsprosessen medfører, og hvordan samtidsmusikerne påvirkes av konsekvensene av disse endringene. Den betydningen digitaliseringsprosesser har for økonomien og arbeidsvilkår for aktører innen smalere musikkuttrykk, som samtidsmusikk, er ikke tidligere studert.

### 7.2 Konklusjoner

Samtidsmusikerne vektlegger eksperimentering og fordypning og viser minimal markedsorientering. Disse egenskapene definerer dem innunder den kunstnerrollen Abbing (2002) benevner som *kunstnerforskere*. Kunstnerforskernes avstandtagen fra markedet impliserer at samtidsmusikkfeltet er mindre følsomt for markedsutviklingen og dermed mindre påvirket av den nye musikkøkonomien som Wikström (2009) beskriver. Det ikke-institusjonaliserte samtidsmusikkfeltet har i lang tid vært strukturert på en måte som samsvarer med den såkalte entreprenørialiseringen som Schreiner (2015) beskriver for andre deler av musikkfeltet. Samtidsmusikkfeltet har dermed ligget i forkant av andre deler av feltet når det gjelder en slik *utvidelse av musikerrollen*, og utviklingen av musikkfeltet som helhet har derfor ikke ført til store endringer i sammensetningen av arbeidsoppgavene til samtidsmusikerne. Samtidsmusikere har i lang tid vist entreprenøriell atferd både i arbeidet med selve musikken og øvrig kunstnerisk utviklingsarbeid, og når det gjelder hvordan de tilrettelegger omstendighetene slik at en *musikalsk* verdiskapning muliggjøres. Denne atferden er ikke i vesentlig grad endret med digitaliseringen. Samtidsmusikkfeltets utøvere og publikum er i stor grad de samme menneskene. Det relativt interne miljøet kan være en av årsakene til at samtidsmusikkfeltet i mindre grad er sårbart for noen som ikke ivaretar musikernes rettigheter produserer, publiserer og distribuerer musikken.

Intervjuene viser at samtidsmusikere er påvirket av digitalisering, om enn på en litt annen måte enn musikere som i større grad er knyttet til et konsumentmarked. Informantenes beskrivelser viser at de ikke har opplevd en stor utvikling når det gjelder arbeidsoppgaver. Allikevel har digitaliseringen medført enklere tilgang på utstyr og muligheter for å gjøre ulike arbeidsoppgaver selv. Digitaliseringen og den nye musikkøkonomien har gitt samtidsmusikeren selv mer kontroll over det kunstneriske produktet, gjennom å gjøre det mulig for musikeren å utføre mange ulike oppgaver selv på en billigere, mer effektiv og bedre måte. Som en konsekvens av at det er vanskeligere enn før å få platekontrakt, ønsker mange av informantene å opprette et eget plateselskap. Billigere, bedre og mer brukervennlige digitale hjelpemidler og verktøy har gjort det mulig for mange å opprette egne plateselskap.

Strømmetjenestenes struktur, innretning og eierforhold med særinteresser medfører at det er vanskelig å fremheve samtidsmusikk på strømmepattformene. Strømmetjenestene er i stor grad definerende for nordmenns lyttemønstre, og kan dermed føre til en ytterligere marginalisering av samtidsmusikk. En mulig fremtidig konsekvens kan være dårligere publikumsgrunnlag for samtidsmusikk-konsserter og en ytterligere marginalisering av samtidsmusikken. Utover dette er samtidsmusikerens arbeidsvilkår og entreprenørielle atferd i dag i mindre grad enn musikere i andre felt påvirket av digitaliseringen og den nye musikkøkonomien. Intervjuene viser at personlig utvikling og livsforløp er mer utslagsgivende enn digitaliseringen for samtidsmusikernes arbeidsvilkår.

### 7.3 Teoretiske implikasjoner

Denne studien har vist at samtidsmusikere ikke er like påvirket av den nye musikkøkonomien Wikström (2009) beskriver som andre med mer kommersielle uttrykk. Den nye musikkøkonomiens utfordringer, som *connectivity* og andre følger av kollapsen i platemarkedet, er ikke like relevante for smalere musikkuttrykk. Dette vitner om at musikk som genererer økonomisk verdiskapning er mest berørt av den nye musikkøkonomiens følger. Som sterke pådrivere for den *musikalske verdiskapningen*, og særlig når det gjelder å utvikle kunstmusikktradisjonen, er samtidsmusikere en viktig del av musikkfeltet. Allikevel fremstår kunstnerisk verdiskapning og kulturindustri som en dikotomi i samtidsmusikernes øyne og som representanter for to separate verdener: kunstens og kapitalismens. Gjennom disse beskrivelsene bekrefter samtidsmusikerne en holdning som står nær Frankfurterskolens teorier, om enn litt mildere enn slik Adorno og Horkheimer (2011) la dem frem.

Samtidsmusikernes tidvise aversjon mot musikkindustrien og ufravikelige fokus på den kunstneriske utviklingen, bekrefter samtidsmusikerne som *kunstnerforskere* i Abbings (2002) betydning av begrepet. Dette synes å gjelde hele samtidsmusikkfeltet. At et helt felt består av hovedsakelig én kunstnertype, kan være et viktig bidrag til disse teoriene. Som studiene mine viser, trues samtidsmusikernes rolle som kunstnerforskere av digitaliseringen, gjennom færre muligheter for spesialisering. Dette er elementer som bør vektlegges i teorier om kunstnertypenes utvikling. Sammenhengen mellom kunstnerisk og økonomisk utvikling i musikkfeltet som helhet, bør også være viktige elementer i en slik teori.

To ulike anskuelser utkrystalliserer seg gjennom informantenes utsagn. Sammenstilt med markedskreftenes favorisering av musikkuttrykk med større markedsmuligheter, settes digitaliseringen i en negativ fortolkningsramme, der strømmetjenestenes struktur bidrar til en forflatning av de kunstneriske uttryksmulighetene og en ytterligere marginalisering av samtidsmusikken. I dette henseende bekrefter informantene teoriene som ble presentert av Adorno og Horkheimer (2011). Samtidsmusikerne opplever fremdeles et sterkt motsetningsforhold mellom kunst og business. Dikotomien, *antagonismen*, som blant andre Eikhof og Haunschild (2006) påpeker, er reell og vanskelig for dette feltet.

Når digitaliseringen kobles til de ulike mulighetene den gir til effektivisering og til å utføre flere oppgaver selv, settes den digitale utviklingen i en positiv fortolkningsramme, der musikeren gis mulighet til bedre kontroll over det kunstneriske produktet, gjennom muligheter til selv å utføre flere oppgaver utover utøvelse på en tilfredsstillende måte. Informantene underbygger på den måten Lorentzens (2009) teorier om musikernes ønske om å beskytte musikken, samt Schreiners (2015) resultater om den såkalte entreprenørialiseringen av musikkfeltet. Til tross for samtidsmusikkfeltets minimale fokus på økonomisk verdiskapning, kan digitaliseringens muligheter gi privatøkonomiske gevinster for samtidsmusikere, da utgifter til eksterne mellomledd kan reduseres. Disse perspektivene bør innlemmes i teorier om den nye musikkøkonomien.

Undersøkelsen min viser at samtidsmusikerne viser entreprenøriell atferd, men at de føler seg fremmedgjort av dette begrepet. Samtidsmusikernes atferd samsvarer godt med Schumpeters (1947; 2000) entreprenørskapsbegrep, der verdiskapning på andre felt enn det økonomiske kan være målet, og det entreprenørielle består i å utvikle muligheter gjennom å kombinere,



utvikle og tilgjengeliggjøre nye ressurser. Dette kommer til syne både gjennom samtidsmusikernes kunstneriske utviklingsarbeid og arbeid med administrative oppgaver, der musikerne i stor grad viser autonomi og risikovilje. Gjennom å bygge på Schumpeters teorier, men bruke begreper som ligger nærmere kunstens domene, kan man danne en bredere teoretisk plattform som kunstnerne kjenner seg igjen i.

## 7.4 Praktiske implikasjoner

Ulike tilnæringer og perspektiver på entreprenøriell atferd, digitalisering og den nye musikkøkonomien kan bidra til å generere kunnskap om feltet som har *praktisk* verdi. I det følgende vil jeg avslutningsvis komme med noen mulige praktiske implikasjoner for ulike aktører i feltet, basert på resultatene fra denne undersøkelsen.

### 7.4.1 Musikerne

Bruk av tekniske hjelpemidler i markedsføringshenseende kan være særlig effektivt for å utnytte de positive følgene av digitaliseringen i større grad. På grunn av digitale løsninger og globalisering er markedsgrunnet for smalere musikk betraktelig økt, og ved å benytte seg av de mulighetene dette gir, kan musikerne bedre markedsmulighetene sine.

Ensembleprosjekt med flat struktur, der alle medlemmene har like mye eierskap til prosjektet og i like stor grad initierer både kunstnerisk innhold og virkeliggjørelsen, vil kunne være en god løsning for å ha kunstnerisk innflytelse uten å ha eneansvar for de administrative oppgavene. Større utbredelse av denne ensembleformen vil kunne være hensiktsmessig for en god fordeling av administrativt ansvar og oppgaver.

Å ta i bruk enkle digitale hjelpemidler som hjelper til med å utføre administrasjonsoppgaver og lage en struktur i hverdagen, er en god måte å utnytte digitaliseringen. Særlig sosiale medier og e-post er relevante hjelpemidler for å effektivisere kontakt med medmusikere, arrangører og andre samarbeidspartnere. Ved å ta vare på og benytte seg av de mulighetene digitaliseringen gir til å høre enorme mengder musikk, vil musikerne ivareta en viktig kilde til inspirasjon og kompetanseheving.

Flere av informantene foreslo å opprette en egen strømmetjeneste for smalere musikk. Dersom hele feltet kan forenes om en slik løsning, kan musikerne benytte betalingsviljen som

finnes og sørge for bedre betalingsmodeller. Å jobbe for at søkemotorer i eksisterende strømmetjenester bedres, kan også være en god måte fremheve smalere musikkuttrykk på.

#### 7.4.2 Byråkrati

Å minimere administrasjonsoppgaver som ikke er direkte knyttet til utviklingen av det kunstneriske produktet, vil gi musikerne mer tid til å fokusere på oppgaver de opplever som relevante. Søknads- og rapporteringsprosesser bør derfor gjøres så enkle som mulig, uten at mulighetene for en god behandling fra byråkratiet forsakes. Digitaliseringen fører mange muligheter til forenkling med seg, og å benytte digitale løsninger som faktisk effektiviserer både saksbehandling og søknads- og rapportskrivning, er viktig for å realisere de mulige gevinstene dette kan gi.

#### 7.4.3 Politikere, myndigheter og støttestrukturer

Politikerne bør legge til rette for at kunstnerforskeren får bidra med det de skaper. Gjennom å synliggjøre smalere musikkuttrykk, for eksempel ved å sette samtidsmusikken på agendaen til NRK, kan politikerne bidra til bevisstgjøring. På den måten kan myndighetene bidra til et mer mangfoldig kulturliv og et mer kompetent publikum.

På samme måte som digitaliseringen har medført mer fragmenterte lyttemønstre, har den digitale utviklingen ført til en mer fragmentert medieoffentlighet, som gir endringer i maktforholdene i feltet. Å finne en god maktbalanse, der ikke bare bransje, marked, byråkrati, utdanningsinstitusjonene og andre autoriteter, men også de skapende kunstnerne har definisjonsmakt, er viktig for kunstens utvikling. Dette kan oppnås blant annet ved å finne personer eller bygge organisasjoner som kan være tydelige advokater for de skapende kunstnerne, også for samtidsmusikerne. Fagforeninger som MFO har et ansvar for å tale musikernes sak og sørge for at åndsverksloven og andre rettigheter følges opp. På samme måte er politisk representasjon vesentlig. MFO bør ivareta det frie feltet i like stor grad som den institusjonaliserte delen av musikklivet. Andre kulturpolitiske virkemidler som kan bedre arbeidsvilkårene til samtidsmusikere kan være å legge til rette for samarbeid mellom næringslivsaktører og musikere innen smale musikkuttrykk og eventuelt endre innretningen av støtteordninger der dette er hensiktsmessig.

Å utforme et læreverk som implementerer kunstmusikk på en bedre måte helt fra grunnskolen, kan bedre forholdene for musikk som ikke er drevet av kommersielle interesser.

Også utdanningsløp for musikere i det ikke-institusjonaliserte feltet bør utvikles slik at musikkstudenter forberedes på alle oppgaver musikertilværelsen fører med seg. I tråd med den negative holdningen til å innlemme entreprenørskapsfag i kunstneriske utdannelse som Åmo (2012) påpeker, er det viktig at slike ikke-kunstneriske støttefag utformes slik at de også tar hensyn til musikernes livsverden og premisser.

#### 7.4.4 Konsertarrangører

Profesjonalisering av arrangørleddet kan være en gunstig måte å utvikle samtidsmusikkfeltet videre på. Dette vil føre til mindre merarbeid for musikerne, uten at det kunstneriske forringes. Undersøkelsen min viser at godt kuratorisk arbeid er essensielt for god formidling av samtidsmusikk, og utstrakt bruk av en kurator med høy kunstnerisk kompetanse vil kunne gi en god ramme for formidlingen, sette samtidsmusikken i en hensiktsmessig kontekst og legge til rette for refleksjon. Ved å ta høyde for de nye lyttemønstrene strømmetjenestene innbyr til, kan arrangørene skape en formidlingsarena som er tilpasset publikum i en digital tidsalder. Å utvikle konsertsituasjonen til en tydeligere motreaksjon til de fragmentariske lyttemønstrene som er typiske for vår tid, kan også være heldig for enkelte arrangører.

#### 7.5 Videre forskning

Det vil være hensiktsmessig for videre studier av disse musikernes atferd og arbeidsoppgaver å utvikle andre gode begrep for å beskrive disse aspektene ved samtidsmusikkfeltet, som ikke fører til at musikerne føler seg fremmedgjort. Begrep som *autonomi* og *risiko* er sentrale i entreprenørskaps litteraturen og blir brukt av informantene, og kan derfor være nyttige begrep å ta utgangspunkt i for å se kunstverden i sammenheng med entreprenørskapsteori. På den måten vil det være enklere å få frem fenomenologiske og etnometodologiske analyser som beskriver musikernes egen livsverden, og som innlemmer deres entreprenørielle atferd. Slike studier kan legge et grunnlag for en hensiktsmessig innretning av kulturpolitiske virkemidler. På samme måte bør det undersøkes om dagens offentlige støtteordninger ivaretar musikernes entreprenørielle atferd også når det gjelder administrative og andre oppgaver, og om disse eventuelt kan innrettes på en mer formålstjenlig og effektiv måte.

Det bør undersøkes om det er mulig å påvirke den kommersielle strømmeøkonomien i en retning som ivaretar smalere musikkuttrykk, og som motvirker en ytterligere marginalisering av samtidsmusikken. Både søkefunksjoner og betalingsmodeller bør utredes for å studere om strømmetjenestene kan og bør ivareta smalere musikkuttrykk. Wikströms (2009) teorier gir et

faglig forankret fundament for videre forskning, men bør suppleres med teorier om smalere musikkuttrykk sett fra et økonomisk perspektiv. Å våge å se forbi dikotomien mellom kunst og industri som Adorno og Horkheimer (2011) anbringer, er viktig for muliggjøre dette.

En utredning om det er hensiktsmessig å opprette lignende overbyggende strukturer for samtidsmusikkfeltet, som tilsvarer kompetansesentre som Brak er for det «rytmiske» feltet, kan svare på dette vil bidra til en ytterligere profesjonalisering av oppgavene utover utøvelse, uten at samtidsmusikerne mister kontroll over det kunstneriske produktet. En slik studie bør kunne vise om denne typen struktur vil kunne føre til at samtidsmusikere kan bruke mer av sin arbeidstid på å utvikle sin kjernekompetanse, slik at de lettere kan realisere potensialet til å bidra til en sterk og god utvikling av det musikalske materialet og kunstmusikktradisjonen. Det bør også undersøkes om en overbyggende struktur er hensiktsmessig for å stimulere til både musikalsk og økonomisk verdiskapning for smalere musikkuttrykk.

En mer musikkfaglig undersøkelse om hvordan den digitale utviklingen har påvirket selve det musikalske innholdet i samtidsmusikken, er også relevant. En slik studie kan utrede om digitalisering er eller kan være en drivkraft i den skapende prosessen. På samme måte kan det undersøkes hvordan entreprenørielle egenskaper hos musikere benyttes til utvikling av selve det musikalske materialet.

Både resultatene fra denne studien og andre undersøkelser viser at det er både ønskelig og relevant med videre forskning på dette feltet. Å se sammenhenger mellom økonomi, entreprenøriell atferd og ulike deler av musikkfeltet kan utvikle innsikt og kunnskap, som igjen kan bidra til utvikling av både det musikalske materialet, musikernes arbeidsvilkår, musikkbransjen som helhet og arbeidsmarkedet generelt.

## Litteratur

- Abbing, H. (2002) *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Adorno, T.W. og Horkheimer, M. (2011) *Opplysningens dialektikk*. Oslo: Spartacus forlag
- Arendt, H. (2012) *Vita activa - Det virksomme liv*. Oslo: Pax forlag.
- Barth, F. (1994) *Manifestasjon og prosess*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Beer, D. (2008) Making Friends with Jarvis Cocker: Music Culture in the Context of Web 2.0. *Cultural Sociology*, 2 (2), s. 222-241.
- Benjamin, W. (2016) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Dritte, autorisierte letzte Fassung, 1939*. Düsseldorf: Null Papier Verlag.
- Bourdieu, P. (1977) *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1995) *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag.
- Bourdieu, P. (2011) The Forms of Capital (1986). i I. Szeman og T. Kaposy red. *Cultural Theory: An Anthology* (s. 81-93). Pondicherry: Wiley-Blackwell.
- Bourdieu, P. og Eagleton, T. (1992) Doxa and Common Life. *New Left Review*, 199, s. 111-121.
- Brinkmann, S. og Kvale, S. (2015) *InterViews. Learning the Craft of Qualitative Research Interviewing*. Los Angeles: Sage.
- Byrne, D. (2007) *David Byrne's Survival Strategies for Emerging Artists—and Megastars*. [Internett] Wired. Tilgjengelig fra <https://www.wired.com/2007/12/ff-byrne/> [Lest 15.03.2016]
- Eikhof, D.R. og Haunschild, A. (2006) Lifestyle Meets Marked: Bohemian Entrepreneurs in Creative Industries. *Creativity and Innovation Management*, 15 (3), s. 234-241.
- Ellmeier, A. (2003) Cultural Entrepreneurialism: On the Changing Relationship Between the Arts, Culture and Employment. *The International Journal of Cultural Policy*, 9 (1), s. 3-16.
- Eriksen, T.H. (2010) *Små steder - store spørsmål. Innføring i sosialantropologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Fjelldal-Soelberg, F. og Sørnes, J.O. (2016) Forelesning 6. januar 2016. Nord universitet.
- Gadamer, H.-G. (1993) *Ästhetik und Poetik: Kunst als Aussage*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- Gadamer, H.-G. (2000) Innføring. i M. Heidegger red. *Kunstverkets opprinnelse* (s. 111-135). Oslo: Pax forlag.
- Gadamer, H.-G. (2010) *Sannhet og metode - Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oslo: Bokklubbens kulturbibliotek.
- Gripsrud, J., Hovden, J.F. og Moe, H. (2011) Changing Relations: Class, Education and Cultural Capital. *Poetics*, 39 (6), s. 507-529.
- Guldbrandsen, E.E. (2011) Kunstmusikk etter 1945. i E. Hovland red. *Vestens musikkhistorie. Fra 1600 til vår tid* (s. 282-325). Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Gustavsen, T. (2012) *Smertefull skvis* [Internett] Ballade. Tilgjengelig fra <http://www.ballade.no/sak/smertefull-skvis/> [Lest, 07.05.2017]
- Habbestad, I. (2015) intervjuet av I.S. Larsen. *Heftig samtidsmusikk* [Internett] Oslo: Minerva. Tilgjengelig fra <https://www.minervanett.no/heftig-samtidsmusikk/> [Lest 15.04.2017]
- Hagen, L.P. (2016) intervjuet av E.H. Rusdal. Navn i nyhetene. *Dagsavisen* [Internett], 9. september. Tilgjengelig fra <http://www.dagsavisen.no/innenriks/navn-i-nyhetene/han-gar-gjerne-alene-pa-restaurant-1.774070> [Lest 15.04.2017]

- Halmrast, H.H., Nilsen, Ø.L., Refsli, P.B. og Sjøvold, J.M. (2016) *Musikk, litteratur og visuell kunst i tall 2015* Oslo: Kulturrådet
- Healy, K. (2002) What's new for culture in the new economy? *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 32 (2), s. 86-103.
- Heian, M.T., Løyland, K. og Kleppe, B.r. (2015) *Kunstnerundersøkelsen 2013: Kunstnerenes inntekter. Revidert utgave*. TF-rapport nr. 350. Bø: Kulturdepartementet.
- Hesmondhalgh, D. (2008) Cultural and Creative Industries. i T. Bennett og J. Frow red. *The SAGE Handbook of Cultural Analysis* (s. 553-569). London: SAGE Publications Ltd.
- IFPI (2015a) *Digital Music Report 2015 - Charting the Path to Sustainable Growth*.
- IFPI (2015b) *Musikk i tall - halvårstall 2015* [Internett]. Tilgjengelig fra <http://www.ifpi.no/flere-nyheter/item/98-musikk-i-tall-halvarstall-2015> [Lest 02.02.2016]
- Johannessen, A., Christoffersen, L. og Tufte, P.A. (2011) *Forskningsmetode for økonomisk-administrative fag*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Kant, I. (1995) *Kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax forlag.
- Klausen, A.O. (2016) *Majorselskapene gir artistene innsikt i strømmedata* [Internett] Ballade. Tilgjengelig fra <http://www.ballade.no/sak/majorselskapene-gir-artistene-innsikt-i-strommedata/> [Lest 02.02.2016]
- Kulturrådet (2017) *Innspillsrunde om utvikling av strukturen i regionale kompetansesentre for musikk*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Kvale, S. og Brinkmann, S. (2009) *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Langdalen, J. (2008) *Musikkliv og musikkpolitikk: En utredning om musikkensemblene i Norge*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Lorentzen, A.H. (2009) Artistentreprenører som «gjør det selv». i P. Mangset og S. Røyseng red. *Kulturelt entreprenørskap* (s. 69-106). Bergen: Fagbokforlaget.
- Malterud, K. (2008) *Kvalitative metoder i medisinsk forskning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Mangset, P. (2004) «Mange er kalt, men få er utvalgt»: kunstnerroller i endring Rapport nr 215.
- Mangset, P. (2009) Fortellinger om kulturelt entreprenørskap. i P. Mangset og S. Røyseng red. *Kulturelt entreprenørskap* (s. 11-46). Bergen: Fagbokforlaget.
- Mennell, S. (1975) Ethnomethodology and the New Methodenstreit. *Acta Sociologica*, 18 (4), s. 287-302.
- MFO (2014) *Rapport fra Musikernes fellesorganisasjons strømmeutvalg*.
- Morris, J.W. (2014) Artists as Entrepreneurs, Fans as Workers *Popular music and society*, 3 (3), s. 273-290.
- Møthe, S. (2009) *Etnometodologi: et vitenskapsteoretisk grunnlag for kvalitativ forskning* 70.
- Nordgård-utvalget (2013) *Rapport fra Nordgård-utvalget*. Oslo: Kulturdepartementet.
- NOU 2013: 2 *Hindre for digital verdiskaping*.
- NOU 2013: 4 *Kulturutredningen 2014*.
- Olsson, H. og Sörensen, S. (2003) *Forskningsprosessen. Kvalitative og kvantitative perspektiver*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Prieur, A., Rosenlund, L. og Skjøtt-Larsen, J. (2008) Cultural Capital Today: A Case Study from Denmark. *Poetics*, 36 (1), s. 45-71.
- Prop. 1S (2015-2016) *Proposisjon for budsjettåret 2016. Utgiftskapitler: 300-342, inntektskapitler: 3300-3342 og 5568*.
- Ringstad, V. (2005) *Kulturøkonomi*. Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Ringstad, V. (2012) *Samfunnsøkonomi og økonomisk politikk for turbulente tider*. Oslo: Cappelen akademisk forlag.

- Røyseng, S. (2006) *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten: Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. [Avhandling for dr.polit-graden], Universitetet i Bergen.
- Schreiner, K. (2015) *Hvordan digital utvikling påvirker populærmusikalske artisters selvforståelse og arbeidsvilkår*. [Masteroppgave], Universitetet i Oslo, Oslo.
- Schumpeter, J.A. (1947) The Creative Response in Economic History. *The Journal of Economic History*, 7 (2), s. 149-159.
- Schumpeter, J.A. (2000) Entrepreneurship av Innovation. i R. Swedberg red. *Entrepreneurship - The Social Science View*. New York: Oxford University Press.
- Scott, M. (2012) Cultural Entrepreneurs, Cultural Entrepreneurship: Music Producers Mobilising and Converting Bourdieu's Alternative Capitals. *Poetics*, 40 (3), s. 237-255.
- Skarstein, V. (2015) *Kunstens autonomi og kunstens økonomi*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Spilling, O.R. (2008a) Entreprenørskap på norsk. i O. R. Spilling red. *Entreprenørskap på norsk* (s. 13-20). Bergen: Fagbokforlaget.
- Spilling, O.R. (2008b) Om entreprenørskap. i O. R. Spilling red. *Entreprenørskap på norsk* (s. 21-47). Bergen: Fagbokforlaget.
- Strand, Ø.V. og Sægrov, S. (2016) *Statsbudsjettet 2016 – tildelingsbrev – Norsk kulturråd*. Oslo.
- Swedberg, R. (2000a) Different Social Science Perspectives on Entrepreneurship: Introduction. i R. Swedberg red. *Entrepreneurship - The Social Science View* (s. 45-50). New York: Oxford University Press.
- Swedberg, R. (2000b) The Social Science View if Entrepreneurship: Introduction and ractical Implications. i R. Swedberg red. *Entrepreneurship - The Social Science View* (s. 7-44). New York: Oxford University Press.
- Swedberg, R. (2006) The Cultural Entrepreneur and the Creative Industries: Beginning in Vienna. *Journal of Cultural Economics*, 30 (4), s. 243-261.
- Thagaard, T. (2013) *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. (Vol. 4. utgave). Bergen: Fagbokforlaget.
- Theлин, H. (2015) *Strømmetjenestene og den ikke-kommersielle musikken* [Internett] Ballade. Tilgjengelig fra <http://www.ballade.no/sak/strommetjenestene-og-den-ikke-kommersielle-musikken/> [Lest 30.01.2016]
- Tranøy, K.E. (2015) *Intersubjektiv* [Internett] Store norske leksikon. Tilgjengelig fra <https://snl.no/intersubjektiv> [Lest 07.05.2017]
- Van Buskirk, E. (2010) *Radiohead Makes Business Plans the New Punk Rock*. [Internett] Wired. Tilgjengelig fra <https://www.wired.com/2007/12/listeningpost-1210/> [Lest, 15.03.2016]
- Varkøy, Ø. (2012) «...nytt liv av daude gror». Om å puste nytt liv i gamle talemåter. i Ø. Varkøy red. *Om nytte og unytte* (s. 41-58). Oslo: Abstrakt forlag.
- Weber, M. (2000) *Makt og byråkrati*. Trondheim: Gyldendal.
- Wikström, P. (2009) *The Music Industry: Music in the Cloud*. Cambridge: Polity Press.
- Wikström, P. og DeFillippi, R. (2016) Introduction. i P. o. D. Wikström, Robert red. *Business Innovation and Disruption in the Music Industry* (s. 1-9). Cheltenham: Edward Elgar Publishing Limited.
- Zimmermann, J. (2015) *Hermeneutics - A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Østerberg, D. (1995) Innledning. i P. Bourdieu red. *Distinksjonen - En sosiologisk kritikk av dømmekraften* (s. 11-29). Oslo: Pax forlag.
- Øverenget, E. (2008) *Hannah Arendt*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Øverenget, E. (2012) I Homo Fabers verden - Om mål og mening. i Ø. Varkøy red. *Om nytte og unytte* (s. 29-40). Oslo: Abstrakt forlag.
- Åmo, B.W. (2012) *Entreprenørskapsutdanning i endring*. Bodø: Cappelen Damm.



# Intervjuguide

---

## Bakgrunn

- Kan du fortelle litt om hvorfor du begynte med musikk, og hvordan du etter hvert endte opp med å jobbe med samtidsmusikk på heltid? Kall/indre motivasjon (talent og skjebne) eller selvrealisering?

## Entreprenørskap

- Mange påpeker en tendens til at musikeren utfører stadig flere typer arbeidsoppgaver selv. Hva mer enn spilling består ditt arbeidslivet av?
  - Har arbeidsdagen din noen faste rutiner? Kan du beskrive disse?
  - Hvor mye tid i løpet av en vanlig arbeidsuke bruker du på rent kunstnerisk arbeide, og hvor mye tid bruker på andre tilknyttete oppgaver?
  - På hvilke måter har arbeidsdagen din forandret seg de siste årene?
- Hva legger du i ordet «entreprenør»? Har dette ordet positive eller negative konnotasjoner for deg?
  - Hvilke nye kompetansebehov fører «entreprenøraliseringen» av feltet med seg?
  - Opplever du deg selv som en entreprenør? Hvorfor/hvorfor ikke?
- Har du noe formell utdanning, utover ren utøverutdanning, som du har nytte av i ditt virke som samtidsmusiker? Hva slags utdanning? På hvilken måte har du nytte av denne?

## Digital utvikling og en ny musikkøkonomi

- Opplever du at musikkøkonomien har forandret seg de siste årene – og i så fall; hva tenker du er årsaken til dette?
  - Hvordan har du tilpasset deg denne utviklingen?
- Hvordan preger digitaliseringen av musikkfeltet deg som samtidsmusiker?
  - Hvordan har digitaliseringen endret arbeidsoppgavene dine som musiker?
  - På hvilke måter opplever du at det digitale paradigmet har forandret arbeidsvilkårene dine?
  - Hvilke fordeler fører strømmetjenester og digitalisering med seg for deg som musiker?

- Har du engasjert deg i debatten om konsekvenser for musikere som følge av strømmetjenester og digitaliseringen? Hva er dine tanker rundt dette?
  - Hvilke strategier bruker du for å takle utfordringer i forbindelse med digitaliseringen?
  - Opplever du å ha tapt inntekter på grunn av digitalisering i form av fildeling eller strømmetjenester? Kan du beskrive dette?
- På hvilke måter bruker du selv strømmetjenester som lytter? Som musiker?
- Tror du det er mulig å påvirke den kommersielle strømmeøkonomien i en retning som ivaretar samtidsmusikk? I så fall; på hvilken måte?
- Hvorfor spiller samtidsmusikere inn musikk?
- På hvilke måter har konsertformatet og konsertbesøk forandret seg de siste årene?
  - Hva tror du dette skyldes?
  - Hvordan tilpasser du deg disse endringene?
  - Hvilke resultater har tiltakene dine ført til?

### Arbeidsvilkår og levekår

- Opplever du at du har gode arbeidsvilkår?
  - Hvordan sikrer du at inntekten din er såpass høy at du kan leve av den?
    - Hvilken del av virksomheten din er (mest) inntektsgivende?
  - Usikkerhet er en stor del av det å være kunstner. Hvordan forholder du deg til denne?
  - Har du noen gang vurdert arbeidsvilkårene dine til å være så dårlig at du har villet bytte yrke? I så fall; hva var utslagsgivende for dette?
    - Hva hindret deg fra å bytte?
- I hvilken grad er inntekt viktig for deg?
  - Hvilke grep har du tatt for å oppnå økonomisk fortjeneste på ditt kunstnerskap?
- Hvilke konsekvenser har arbeidsvilkårene hatt på ditt kunstneriske virke?
- I hvilken grad er du avhengig av offentlige støtteordninger for å kunne opprettholde ditt kunstneriske virke og kunstneriske nivå?

### Fremtid

- Opplever du at du går en trygg fremtid i møte som samtidsmusiker? Kan du utdype dette?
- Hvilke arbeidsoppgaver ser du for deg at du har om fem år?

# Arbeidsoppgaver

Informantene rapporterer om følgende oppgaver, ved siden av øving og konsertering<sup>1</sup>:

Sende e-poster	Svare på henvendelser
Sørge for finansiering	Søknadsskriving
	Ha oversikt over ulike instanser man kan søke støtte
	Ha oversikt over hva som skal til for å gjøre din søknad interessant – noe kunnskap om kulturpolitiske tendenser
	Rapporter
	TONO
Økonomi	Skrive budsjett
	Skrive regnskap
	Sørge for god økonomistyring i ulike prosjekter
Planlegge prosjekter	Legge planer for fremtiden
	Utvikle prosjekter
	Tenke langsiktige prosjekter – planlegge ulike prosjekter på ulike stadier
Markedsføring	Sosiale medier
	Plakater – design og opphenging
	Finne hensiktsmessige kanaler
	Selge sine egne prosjekter – fremsnakke, plater = visittkort
	Webside – utvikling og vedlikehold
Logistikk	Prosjektkoordinering/manager
	Sette prøvetider
	Ansvar for medmusikere og instrumenter
	Bestille (fly-/tog-)billetter
Booking	Finne steder å spille, oversikt over arrangør- og festivalfeltet
	Nettverk
	Oversikt over leiepriser og så videre
	Møte med festivaler og arrangører
	Produsere konsert selv
Møte komponister	Avtale utvikling av nytt repertoar
Plateselskap	Opptak/recording
	Sørge for produksjonsflyt
	Følge opp faste avtaler med promoteringshus og mastringstekniker
	Planlegge produksjoner
	Sørge for finansiering av produksjoner
	Kuratere
	Utvikle plateselskapets profil
	Vurdere demoer
	Mikse
	Klippe
	Dialog med designer
	Tekstforfatter (booklet/promomateriale)
	Dialog med trykkeri
	Promotering
Distribusjon – følge opp salgsleddet	

<sup>1</sup> Gjelder både egne prosjekter og ensembleprosjekter