



UNIVERSITETET I OSLO

Fra «musikkprodusent til fagansvarlig»

En undersøkelse om rollen i Den kulturelle skolesekken

Miriam Vesterøy Kjølen

Masteroppgave i musikkvitenskap (MUS4090)

60 poeng

Høstsemester 2022

Institutt for musikkvitenskap

Universitet i Oslo

Sammendrag

Den kulturelle skolesekken (DKS) er en unik ordning som sørger for at alle barn og unge får oppleve et bredt spekter av ulike kunst- og kulturopplevelser i skolen. Ordningen er et samarbeid mellom kultur- og kunnskapsdepartementet og alle fylkeskommuner og kommuner.

Målsettingene med DKS er knyttet til utdannings og kulturpolitiske målsettinger i norsk politikk. Det handler om spredning av kunst- og kultur av høy kunstnerisk kvalitet, det handler om dannelse, og det handler om demokratisering av kulturen (Brevik & Christophersen, 2013,s.93) Ordningens kunstsatser går innunder uttrykkene: *scenekunst, visuell kunst, litteratur, kulturarv, musikk og film.*

Det kulturpolitiske bakteppet for opprettelsen av Den kulturelle skolesekken, og omleggingen av den tidligere nasjonale aktøren for musikken danner utgangspunktet for denne oppgavens problemstilling og diskurs. Formålet med forskningen er å få innsikt i rollen som *musikkprodusent* i møte med endringsprosedyrer.

Gjennom kvalitativ forskningsmetode bidrar denne oppgaven med å belyse musikkprodusentrollens utgangspunkt, utvikling og endring over tid. Formålet er å danne et tydelig bilde av rollens betydning for utformingen av det profesjonelle musikktilbudet for alle barn og unge i skolen. Mine kvalitative intervjuer med informanter som besitter rollen i dag tendenser til at endringsprosedyrer i ordningen utfordrer rollens handlingsrom til å påvirke kunstneriske resultater. Funnene indikerer også at overføringen av ansvaret for musikktilbudet ikke nødvendigvis har resultert i mer aktivt produksjonsarbeid, men at tidligere praksis har blitt nedtonet til fordel for andre arbeidsoppgaver.

Forord

Å skrive denne masteren har vært en reise. Det har vært solskinnsdager etterfulgt av stormende uvær. Det har vært lykkestunder og tider med motløshet. Jeg har lært utrolig mye, og utfordringer som har dukket opp har gitt meg god lærdom som jeg vil ta med meg videre i livet. Det er mange personer som har hjulpet meg i oppgavens forskjellige faser. Det er derfor mange som fortjener en stor takk for støtte, gode samtaler og veiledende råd.

Jeg vil i den forbindelse takke mine veiledere Hans Weisethaunet, og Yngvar Kjus. I siste del av oppgavens prosess har veiledningstimene med Yngvar vært avgjørende for ferdigstilling av masteren. Jeg vil også rette en spesiell takk til alle informanter som har stilt opp og delt sine erfaringer med meg, Matias som har delt forskningsrelaterte masteroppgaver og bøker, Fanny og Harald for korrekturlesing, og alle venner og familie som har støttet opp igjennom hele prosessen.

Miriam Vesterøy Kjølén

14.11.2022

1	<u>INNLEDNING</u>	5
1.1	NARRATIV	5
1.2	TEMATIKK	6
1.3	DEN KULTURELLE SKOLESEKKEN (DKS)	7
1.4	LOKAL FORANKRING	7
1.5	KUNSTNERISKE AKTØRER	8
1.6	PRODUKSJONER OG ÅRSPROGRAM	9
1.7	DKS-PORTALEN OG PROGRAMFORSLAG	9
1.8	MUSIKKTILBUDET I DKS	10
1.9	OVERFØRING AV MUSIKALSK ANSVAR	11
1.10	PROBLEMSTILLING	11
1.11	EGEN ROLLE I FORSKNINGEN	12
1.12	FREMGANGSMÅTE	12
2	<u>KULTURPOLITIKK OG DKS</u>	13
2.1	KULTURPOLITISK BAKGRUNN, KVALITETSDISKURS OG KAPITAL	14
2.2	BEGREPSAVKLARING	14
2.3	KULTURPOLITISK HISTORIE	15
2.4	KULTURMELDINGER OG KULTURELL KAPITAL	19
2.5	KULTURELL KAPITAL	21
2.6	KULTURBEGREPETS BETYDNING FOR BARN OG UNGE	23
2.7	KULTURELL SATSNING FOR BARN OG UNGE	24
2.8	STYRINGSKONTAKTET FOR SKOLESEKKEN	26
2.9	PARALLELLE ORDNINGER FOR MUSIKKTILBUDET	27
2.10	ENDRING FOR MUSIKKTILBUDET I DKS	30
2.11	KULTURTANKEN	31
2.12	OPPSUMMERING OG DISKURS	32
3	<u>METODE</u>	33
3.1	DOKUMENTANALYSE	34
3.2	KVALITATIVE METODE	34
3.3	PILOTINTERVJUER	35
3.4	UTVALG AV INFORMANTER	36
3.5	DATASTØTTEDE DYBDEINTERVJUER	36
3.6	GJENNOMFØRING AV INTERVJUER	37
3.7	INTERVJURUNDE 2	38
3.8	ANALYSEMETODE	38
3.9	FORSKNINGSETISKE RETNINGSLINJER	39
3.10	TRANSPARENS	39
4	<u>ANALYSE</u>	40
4.1	BEGREPSAVKLARING	41
4.2	MUSIKKBRANSJENS «MUSIKKPRODUSENT»	42
4.3	VARIASJONER AV KOMPETANSEOMRÅDER	43
4.4	TOLKNING AV ROLLEN	46
4.5	PRODUSENTROLLENS OPPHAV I DKS	46

4.6	REGIONALT SAMARBEID OG FORANKRING AV MUSIKKTILBUD	48
4.7	MUSIKKTILBUDETS SAMARBEIDSVILKÅR	49
4.8	TOLKNING AV KOMPETANSE OG ANSVAR FOR PRODUSENTROLLEN I DKS	51
4.9	KVALITETSRAPPORT- KULTURTANKEN 2018-2019	52
4.10	TILSVAR RAPPORT OG EGNE UNDERSØKELSER	53
4.11	INFORMANTENES ERFARINGER	55
4.12	ØNSKEKVISTMODELLEN	75
4.13	FUNN	76
5	<u>DISKUSJON.....</u>	78
5.1	DISKO- PROSJEKTET.....	81
5.2	PROGRAMRÅDSARBEID I RIKSKONSERTENE.....	86
6	<u>AVSLUTNING.....</u>	89
6.1	NOEN HOVEDFUNN	90
6.2	VALIDERING AV FUNN	93
6.3	FORSLAG TIL VIDERE FORSKNING	94
7	<u>LITTERATUR</u>	96
8	<u>VEDLEGG.....</u>	101
8.1	INFORMASJONSSKRIV OG SAMTYKKESKJEMA.....	101
8.2	INTERVJUSPØRSMÅL	104

1 Innledning

1.1 Narrativ

Mitt første møte med kunst i skolen var på barneskolen. Jeg husker fortsatt spenningen og undringen som rådet hos meg og mine klassekamerater i det læreren stilte oss på lang rekke for å gå inn i den store gymsalen. «Hva var det vi skulle få oppleve?», «Så deilig å slippe mattetimen», «lurer på om det blir gøy?».

Da dørene åpnet seg til den store gymsalen var er det første vi ser at skilleveggen er tatt ned, og at det foran havet av elever står 3 lange stolrekker med eldre barn med forskjellige instrumenter. Etter hvert blir vi henvist til plassene våre, dirigenten kommer frem og sier noen få ord før musikken begynner sakte, men sikkert begynner å fylle hele rommet. Jeg kan fremdeles huske hvordan jeg satt nøye og studerte pustebevegelsene til utøverne, hvordan de satt, og hvordan instrumentene så ut. Med stor begeistring for konserten og med en tilnærmet euforisk opplevelse for meg som syv-åring var dette møtet med på å forme meg. To år senere meldte jeg meg inn i korps og jeg ble værende i ni år med trompet som instrument.

Videre kan jeg huske de mange og forskjellige møtene med Den Kulturelle Skolesekken på ungdomsskolen. En av de musikalske møtene vi hadde her var en akustisk konsert med en utøver spillende på en saksofon. Han brukte instrumentet sitt til å lage alle mulige slags lyder. Det var en litt uvanlig konsert, og som ungdom hadde jeg aldri før fått oppleve dette. I stunder som dette husker jeg at jeg tenkte, «Hva skal jeg med det her?», «Hva er det egentlig han driver med?», kanskje jeg til og med satt sammen med noen venner og lo litt av han.

Men selv da, til tross for at det var noe nytt og annerledes, lagret det seg hos meg. For lite visste jeg at jeg selv en dag skulle lage hvallyder med trompeten noen år senere i en DKS-forestilling. Nok et minnesterkt kunstmøte var på videregående med bandet Valkyrien Allstars. Kulturhuset Munken i Larvik ble fylt med felespill, harmonier, fremført med en rocka kvinnelig vokalist i spissen. I mine ører var det fantastiske låter og en enestående opptreden. Det var fra denne stunden at jeg visste at jeg hadde valgt riktig drøm og målsetting i livet; Å en dag kunne leve av min egen musikk, og kanskje til og med å kunne fortsette å inspirere barn og ungdom til det samme. Rett og slett dra på turné med Den Kulturelle skolesekken å spille skolekonserter. Og jammen ble denne drømmen til virkelighet året etter jeg var ferdig på videregående.

1.2 Tematikk

Temaet for denne oppgaven er kunst- og kulturformidling til barn og unge i skolen.

Det handler om de magiske møtene imellom skoletimene som skal bidra til å gi elever over hele landet en følelse av samhørighet og tilhørighet, i møte med kunstens unike kraft. Videre er temaet hvordan kunsten som middel har blitt ansett som et samfunnsmessig bidrag til å utjevne sosiale forskjeller, og et som samtidig kan inspirere til egen skapervilje. I denne oppgaven ønsker jeg derfor å se på Den kulturelle skolesekken (DKS), som ble opprettet nettopp for dette formålet.

Den kulturelle skolesekken er et kulturpolitisk demokratiprojekt som handler om å gi alle barn og unge i skolen i Norge, et profesjonelt tilbud av mange ulike kunst- og kultur opplevelser. Det er en ordning som fremmer en stor begeistring i Kultur- Norge, og er omtalt som et tilbud som skaper glede i skolehverdagen (Brevik & Christophersen, 2013, s.17). Ordningen er også omtalt som «Sikringskosten som motvirker kulturelle mangelsykdommer, og den er melisdryset som gjør kakestykket ekstra godt» (ABM-utvikling 2007; Norsk kulturråd 2011; Brevik & Christophersen, 2013, s.17).

I denne oppgaven ønsker jeg å belyse hva som danner bakgrunnen for denne fremstillingen av ordningen, og hvordan kunst- og kulturformidling i skolen har blitt et politisk satsningsområde. Den kulturelle skolesekken fremmer mange forskjellige kunstuttrykk, men jeg er da særlig interessert i musikk og skolekonserter. Nysgjerrigheten min handler om hvordan konserter blir skapt og utformet for å tilpasse seg skolebarn og ungdom. En rolle som er sentral i denne prosessen er kjent som musikkprodusenten. Denne rollen har vært, og er en viktig rolle for utformingen av det profesjonelle musikktilbudet i DKS. Imidlertid gir rollens betegnelse en assosiasjoner til musikkbransjens musikkprodusent. Det har derfor vekket en nysgjerrighet hos meg nettopp hvordan rollen har blitt til, fått sin betegnelse, og hvordan rollen blir fremstilt i dag. Jeg er interessert i denne rollen fordi jeg har et inntrykk av det er en utfordrende og viktig rolle for tilretteleggelsen av musikkformidlingen som skjer gjennom Den kulturelle skolesekken. Jeg har et inntrykk av at rollen har vært under endringer de siste årene, og ønsker å finne ut om dette kan påvirke musikktilbudet til barn og unge.

I dette innledningskapittelet ønsker jeg å presentere hva Den kulturelle skolesekken er, vise til hvordan ordningen er organisert, samt skape en forståelse av kjente begreper innenfor ordningen. Jeg vil også vise til musikktilbudets tidligere aktør. Deretter vil jeg presentere oppgavens diskurs ved å løfte frem musikkprodusentens rolle og reise min problemstilling knyttet til dette.

1.3 Den kulturelle skolesekken (DKS)

Den kulturelle skolesekken (DKS) er en nasjonal ordning som sikrer alle barn og unge et unikt kunst- og kulturtilbud som del av skolegangen i Norge. Ordningen går tilbake til 1990-tallet, da det i ulike skole og kulturpolitiske meldinger, handlingsplaner og læreplaner kom signaler om at samarbeidet mellom kultur og skole skulle styrkes (Breivik & Christophersen, 2013,s. 11-12). I 2001 oppstod det som skulle bli et svar på denne oppfordringen da Den kulturelle skolesekken ble institusjonalisert som en nasjonal ordning (Breivik & Christophersen, 2013,s.12).

Ordningen er et samarbeid mellom kultur- og kunnskapsdepartementet og alle fylkeskommuner og kommuner. Den kulturelle skolesekken er derfor en statlig ordning for formidling av kultur til barn og unge i skolen, og finansieres sentralt med overskudd fra Norsk Tipping. I tillegg til tilskudd av spillemidler, bruker fylker og kommuner egne midler for utformingen av tilbudet. (Iversen, 2020,s.10). Formålet med dette tilbudet er at barn og unge skal gjøre seg kjent med og utvikle forståelse for forskjellige former for profesjonelle kunst- og kulturuttrykk. Den kulturpolitiske ideologien bak dette er at kunst og kulturformidling av høy kvalitet kan bidra til å utjevne sosiale forskjeller, og kan være med på å oppfordre til kulturell egenaktivitet, som anses å være verdifullt i seg selv. Det forutsettes at tilbudet skal være regelmessig, mangfoldig og profesjonelt. I tillegg skal det bestå av høy kunstnerisk kvalitet, være lokalt forankret og samspille med skolens læreplan (Iversen, 2020).

Ordningens kunstsatsninger går innunder uttrykkene: film, kulturarv, litteratur, musikk, scenekunst og visuell kunst (Breivik & Christophersen, 2013).

1.4 Lokal forankring

At Den kulturelle skolesekken skal være lokalt forankret betyr at ordningens tilbud blir utarbeidet både regionalt og lokalt. Det vil si at fylkeskommuner og kommuner har ansvar for utviklingen av tilbudet. Dette gir ordningen mange «ulike skolesekker», med variert innhold (Breivik & Christophersen, 2013).

Størstedelen av spillemidlene som blir fordelt ut går til fylkeskommunene, og dette gir igjen et spesielt ansvar for å tilby kommunene kunst- og kulturproduksjoner av høy kvalitet (Breivik & Christophersen, 2013, 34-35). Det regionale ansvaret handler om at fylkeskommunene skal medvirke til å utvikle ordningen i kommunene, og de har et ansvar for å samordne tilbudet i regionen (Breivik & Christophersen, 2013, 34-35). I utviklingen av det lokale tilbudet skal kommunene samarbeide med fylkeskommunen for å utvikle et helhetlig tilbud.

Det forventes også at arbeidet med Den kulturelle skolesekken skal ses i sammenheng med mål i læreplanen. Kommunene får mellom én og to tredjedeler av spillemidlene fordelt via fylkeskommunen (Breivik & Christophersen, 2013, 34-35).

Det finnes derfor mange hundre personer som er ansatt for å jobbe med å utforme tilbudet til Den kulturelle skolesekken over hele landet. På fylkesnivå er det mest vanlige at skolesekkadministrasjonen inngår som en egen enhet eller som del av en større kulturavdeling. Det varierer i hvilken grad ansatte fra andre avdelinger, og da først og fremst utdanningsavdelingen, trekkes inn i arbeidet. Skolesekkadministrasjonen er altså ikke lik fra fylke til fylke (Breivik & Christophersen, 2013, s.37). Ansvaret i Skolesekkadministrasjonene handler å utforme og tilrettelegge det lokale skolesekktilbudet for barn og unge i skolen. Gjennom dette arbeidet skal de også sørge for at tilbudet gjennomføres. Det er krav om at fylkeskommunen skal ha en politisk behandlet plan for utformingen av ordningen. Denne planen skal være basert på innspill fra kommuner, skoler og kultursektoren, og vise hvordan fylkeskommunen koordinerer, administrerer og selv bidrar til Skolesekken (Breivik & Christophersen, 2013, s.33).

I det praktiske arbeidet rundt dette har skolesekkadministrasjonene ansvar for programmering, økonomi, saksbehandling, kontakt med eksterne kunstnere og produsenter, kontakt med kommunene, med skoler og med dem som arbeider der» (Breivik & Christophersen, 2013, s.33). Hensikten med å legge ansvaret for utformingen av tilbudet i ordningen til regionalt og lokalt nivå, handler om å øke lokal medvirkning og å sikre lokal tilpasning. Dette gjør at arbeidet med Den kulturelle skolesekken innebærer en viss frihet til å bestemme hvordan arbeidet skal organiseres (Breivik & Christophersen, 2013, s.34-35).

1.5 Kunstneriske aktører

Det kunstneriske innholdet i DKS- tilbudet forutsetter samarbeid med en rekke profesjonelle og uavhengige aktører. Aktørene som bidrar i dette arbeidet kan derfor være nasjonale, regionale og lokale, og inkluderer utøvere fra det frie feltet. I rekken av nasjonale aktører finner man

Scenekunstbruket som er aktøren for scenekunst, som går inn under dans og teater. *Nasjonalmuseet for visuell kunst* og *Norsk forfattersentrum*, som går inn under litteratur. De regionale og lokale aktørene er for eksempel filmprodusenter, lokale og regionale teaterhus, orkestere og museer. Fra det frie feltet finner man utøvere fra alle de seks representerte kunstuttrykkene i DKS-ordningen, disse kan være: musikere, dansekompanier, teatergrupper, forfattere, kunstnere, formidlere mfl. Nasjonale formidlere som tilbyr produksjoner til DKS i fylkeskommuner og kommuner, jobber med å sikre kvalitet, og tilbyr kompetansehevende tiltak for utøvere og formidlere (DKS, u.å. e) På grunn av det mangfoldet DKS representerer på utøversiden blir Den kulturelle skolesekken derfor omtalt som landets største arbeidsmarked for kunstnere (DKS, u.å. e)

1.6 Produksjoner og årsprogram

I tilbudet som går ut til elever over hele landet blir det skapt kunstneriske produksjoner. Disse produksjonene går inn under Den kulturelle skolesekken kunstsatser. I produksjonsarbeid er derfor aktørenes og utøvernes arbeid vesentlig for målet om å fylle skolesekker med kunstopplevelser av høy kvalitet. Produksjonene blir utformet gjennom aktørene eller utøverne i samarbeid med fylkeskommuner og kommuner, eller selvstendig. Tilbudet i Den kulturelle skolesekken blir organisert gjennom to hovedformer (Breivik & Christophersen, 2013, s.35). Disse er bestillermodell og fast program. Det siste nevnte handler om at «programmet» som vil si utvalgte produksjoner, må tas imot av kommunen eller skolene. Bestillermodell handler om at kommuner eller skoler velger produksjoner ut fra egne ønsker (Breivik & Christophersen, 2013, s.35).

1.7 DKS-Portalen og programforslag

Når profesjonelle utøvere, produsenter og formidlere av kunst og kultur vil på turné med Den kulturelle skolesekken, kan de melde inn sin produksjon som «forslag» i en innmeldingsportal. Dette blir kalt for «programforslag». Denne portalen har en felles frist for alle- og er et felles fagsystem for alle som jobber med og i DKS. Denne portalen ble opprettet i 2019.

Videre benyttes også portalen som en «produksjonsbank» for alle innsendte forslag og utvalgte produksjoner som inngår i lokale tilbud. Portalen er også et sted som gir elever og lærere innsyn i deres DKS-tilbud. (DKS, u.å. d). På bakgrunn av innkomne forslag blir det valgt ut produksjoner som skal inngå i det lokale DKS-programmet.

Det er produsenter og programmerere i fylkeskommunene og/eller kommunene, i samarbeid med lokale fagutvalg, som beslutter endelig program. (DKS, u.å. e).

Årsprogram i DKS- sammenheng handler derfor om det tilbudet som er valgt ut årlig for å inngå i det lokale tilbudet.

1.8 Musikktilbudet i DKS

Den kulturelle skolesekken ble nasjonal ordning i 2001, men å tilby kunst- og kulturopplevelser for elever i skolen var ikke et nytt fenomen på den tiden (Anda, 2021, s.21). Rikskonsertene hadde blant annet gjennom mange års virke gitt barn og unge profesjonelle musikkoppleveler gjennom sin skolekonsertordning. Da Rikskonsertene ble opprettet i 1967 var formålet å gi alle i hele landet et bredt konserttilbud av høy kvalitet. Rikskonsertenes skolekonsertordning var en del av institusjonens virke. Skolekonsertene ble i opprettelsen av Den kulturelle skolesekken i 2001 en del av det helhetlige tilbudet. Før opprettelsen av DKS hadde Rikskonsertene allerede flere samarbeid med fylkeskommuner om musikalsk produksjonsarbeid. Ansatte fylkesprodusenter hadde ansvar om å skape produksjoner i samband med utøvere, og sammen med Rikskonsertene et ansvar for å utvikle det profesjonelle musikktilbudet for barn og unge. Dette har gjort at musikken som kunstuttrykk har vært sterkt forankret, og har den har derfor hatt et større omfang enn andre produksjoner innen de andre kunstuttrykkene i DKS (Christensen, 2017,s.20). Rikskonsertene hadde i tillegg abonnementsordning med fylker og kommuner som sikret elever to skolekonserter pr.år (Christensen, 2017,s.20). Når DKS ble opprettet fikk elevene derfor skolekonserter fra abonnementsordningen og andre musikkproduksjoner gjennom DKS regionalt og lokalt (Christensen, 2017,s.20). Og fordi det ikke forelå noen faste abonnementsordninger med definerte rammer for de andre uttrykkene i DKS, hadde antallet produksjoner innen film, litteratur, kulturarv, visuell kunst, scenekunst og kunstarter i samspill variert mye fra kommune til kommune (Christensen, 2017,s.20).

I 2015 ble det vedtatt at Rikskonsertene skulle få et nytt navn og utvidet mandat. Det nye mandatet skulle bidra til å likestille alle de representerte kunstuttrykkene i DKS gjennom å «styrke den kunstneriske og formidlingsmessige kvaliteten i DKS- tilbudet innen alle kunstretninger» (Kulturtanken-Mandat 2016). Som følge av dette skulle det daværende DKS-sekretariatet¹

¹DKS- sekretariatet lå tidligere under Norsk kulturråd.

overføres til den nye enheten, og tidligere titler og ansvarsområder i DKS og Rikskonsertene skulle endres (Christensen, 2017).

Denne omleggingen er også kjent som DKS-reformen (Anda, 2021,s.33) og markerer et skifte for det høyt representerte musikktilbudet. Som ledd i omorganiseringen var utfasingen av skolekonsertordningen en vesentlig og kritisk del. Denne prosessen ble kalt «Prosjekt 18» og skulle gå over to år. Etter dette skulle ansvaret for utformingen av musikktilbudet overføres til fylkeskommuner og kommuner. Rikskonsertenes operative virksomhet som blant annet omfattet musikkproduksjon, turnéplanlegging og annen kulturvirksomhet ble avvirket. I 2016 skiftet Rikskonsertene navn til Kulturtanken- Den kulturelle skolesekken Norge.

1.9 Overføring av musikalsk ansvar

Opprettelsen av Kulturtanken innebar altså en fullstendig avvikling av Rikskonsertenes kunstneriske virke. Både som produserende kunstinstitusjon, og som nasjonal aktør for musikken i DKS. I dag finnes det ingen ny nasjonal aktør for musikken. Dette har blant annet ført at den tidligere pådriverrollen for kompetansehevingen av musikkprodusenter er borte. I dag er det fylkeskommunene og kommunene selv som står ansvarlig for formingen av musikktilbudet i DKS. Dette tilbudet skal imøtekomme overordnede mål og føringer, og være likestilt med de andre kunstuttrykkene. Dette forutsetter blant annet at regionale og lokale DKS- ordninger benytter seg av egne ressurser for utviklingen av tilbudet.

1.10 Problemstilling

Som gjenstand for forskning ønsker jeg å se på den rollen som har det overordnede faglige ansvaret for musikken i DKS, også kjent som *musikkprodusenten og/eller fagansvarlig for musikk*. Ved å undersøke denne rollen ønsker jeg å gi et bidrag til forståelsen av hvorfor rollen er viktig for utformingen av musikktilbudet i DKS.

Problemstillingen er derfor følgende:

Hva er musikkprodusent rollen i Den kulturelle skolesekken?

Den følgende problemstillingen vil ta utgangspunkt i å drøfte rollens videre betydning for musikktilbudet i DKS, og vil besvare følgende forskningsspørsmål:

- Hvordan foregår kvalitetssikringen av musikktilbudet i dag?
- Har den musikkfaglige kompetansen som skolekonsertprodusent blitt videreført i ny organisering av tilbudet?
- Har overføring av det musikalske ansvaret medført mer aktivt produksjonsarbeid for rollen?

Nærmere bestemt vil jeg undersøke rollens utgangspunkt, utvikling og endring over tid. Jeg vil også se på hvordan musikktilbudet ble kvalitetssikret gjennom Rikskonsertene, og om denne formen for kvalitetssikring fortsatt forekommer i dagens ordning. Jeg vil undersøke dette som følge av at musikken i dag står uten en nasjonal aktør, mens de andre representerte uttrykkene i DKS har dette. Kan endringene peke i retning av en utfordring for musikalsk mangfold hva gjelder sjanger, og utfordre det langsiktige kvalitetsbegrepet for musikktilbudet i DKS? Dette handler med andre ord om å se om det fortsatt drives kompetanseheving av musikkfaglige produsenter i DKS- ordninger, eller om produksjonsarbeid er blitt tillagt andre aktører.

1.11 Egen rolle i forskningen

Jeg reiser disse problemstillingene fordi jeg selv har jobbet under ordningene som utøver. Det gir meg en motivasjon og nysgjerrighet til å besvare ovennevnte forskningsspørsmålene. Samtidig utgjør denne tilknytningen også en utfordring for meg med tanke på å utforme et uavhengig og selvstendig forskningsbidrag.

Ved å svare på disse spørsmålene har jeg som mål om å kunne diskutere og vurdere bruken av stillingsbetegnelser i DKS- ordningen. Dette håper jeg vil kunne bidra til en økt bevisstgjøring av denne sentrale rollen i DKS sin formidling av musikk til barn og unge.

1.12 Fremgangsmåte

Kapittel 2: Her vil jeg gjøre rede for det kulturpolitiske bakteppet som danner grunnlaget for opprettelsen av Den kulturelle skolesekken. Her vil jeg også vise til ordningens styringsdokument og legge frem forskningens diskurstema.

Kapittel 3: I dette kapittelet gjør jeg rede for valg av forskningsmetode og viser til metodeprosessen. Videre vil jeg presentere valg dokumenter og utvalget av informanter. I siste del vil jeg presentere min transparens i forhold til forskningens gjenstand, og videre validere min rolle opp imot innhenting av forskningens empiri.

Kapittel 4: Dette kapittelet består av to delkapittel. I første del vil jeg presentere forskningens empiri, deretter ser jeg på betydningen av begrepet «musikkprodusent» fra ulike hold. Her ønsker jeg å søke innover i hva som danner begrepsgrunnlaget for rollen, og om det finnes et sammenligningsgrunnlag mellom kompetanse og arbeidspraksis for samme rolle med ulik betegnelse. Videre vurderer jeg rollen i lys av skolekonsertordnings- rammeverket, og drøfter rollen opp imot nye betegnelser og ansvar. I andre delkapittel presenterer jeg undersøkelsens informanter og deres svar på opplevelsen av rollen og dens ansvarsområder.

Kapittel 5: I dette kapittelet presenterer jeg diskusjonsspørsmål basert på funn generert fra kvalitative intervjuer. Her legger jeg frem et sentralt spørsmål og drøfter rollen opp mot dette.

Kapittel 6: I dette avslutningskapittelet oppsummerer jeg oppgavens utgangspunkt og den gjennomgåtte diskursen. Videre presenterer jeg mine funn og validerer de opp mot mulige implikasjoner. Til slutt viser jeg til forslag om videre forskning på området.

2 Kulturpolitikk og DKS

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for noen av hovedtrekkene i den norske kulturpolitikken historie. Som bidrag til denne redegjørelsen har boken «Kulturpolitikk, organisering, legitimering og praksis» (2019) av kulturforskerne Per Mangset og Ole Marius Hylland vært viktig. Dette fordi boken gir en generell innføring i norsk kulturpolitikk- og forvaltning, som igjen danner grunnlaget for Den kulturelle skolesekken. Ved å gjøre rede for noen av de historiske vendepunktene for norsk kulturpolitikk gir dette en bedre forståelse av opprettelsen av det nasjonale tilbudet som i dag gir kunst- og kulturopplevelser til alle barn og unge i skolen.

Jeg vil i denne redegjørelsen presentere noen av de overordnede kulturpolitiske satsningsområdene som la til rette for opprettelsen av Den kulturelle skolesekken, for å videre presentere ordningens styringsdokument og målsettinger. I den siste delen av kapittelet vil jeg presentere forvaltningen av musikken i DKS, for å avslutningsvis bevege meg inn på diskursen på musikkområdet.

Andre bidragsytere til dette kapittelet er arbeid av: Håkon Larsen, Sigrid Røyseng, Ragnhild Opedal Tveit, Jan Kåre Breivik, Catharina Christophersen, Ole Marius Hylland, Anne Stine Lohn og Tone Vandvik, Øyvind Anda, Jorunn Spord Borgen og Synnøve S. Brandt m.fl.

2.1 Kulturpolitisk bakgrunn, kvalitetsdiskurs og kapital

Mangset og Hylland beskriver boken «Kulturpolitikk, organisering, legitimering og praksis» som en forskningsbasert analyse av sentrale strukturer og prosesser i kulturpolitikken (Mangset & Hylland 2019, s.13). Jeg skal med dette belyse noen av de sentrale prosessene som har dannet grunnlaget for opprettelsen av Den kulturelle skolesekken. Mangset og Hyllands forskning er utgjør derfor en sentral del av dette kapitlet, da jeg anser det som svært relevant å vise til utvalgte fragmenter av de historiske hendelsene i kulturpolitikken. Dette fordi kulturpolitikken har hatt en viktig og sentral rolle for hvorfor man anser formidling av kunst og kultur til barn og unge som svært verdifullt.

2.2 Begrepsavklaring

Kulturpolitikk består av to begreper. *Kultur og politikk*.

Begrepet «politikk» handler om samfunnsstyring (Mangset & Hylland 2019, s. 20).

I denne sammenhengen kan man derfor se på det som en offentlig beslutningsaktivitet der målet er å styre eller lede samfunnsutvikling (Thorsen, 2022). Dette handler igjen om «samarbeid og konflikt omkring ivaretagelsen av interesser og verdier i et samfunn» (Mangset,1992:23; Lohn 2012, s.16). I Norge har vi et politisk system hvor styringen er inndelt i flere ulike politiske sektorer (Lohn 2012, s. 16). Kulturpolitikken handler derfor om «styringen av kulturektoren, og om samarbeid og konflikt om ivaretagelse av kulturelle interesser og verdier» (Mangset,1992:17; Lohn 2019, s. 16).

Kultur er et begrep med mange definisjoner. Det er derfor blitt vanlig i kulturpolitisk- forskning å dele begrepet inn i tre deler. Mangseth og Hylland viser til et kvalitativt, et samfunnsvitenskapelig og et kulturpolitisk kulturbegrep (Mangset &Hylland, 2019, s. 16-20).

Det kvalitative kulturbegrepet

Det kvalitative kulturbegrepet regnes som et «smalt»-kulturbegrep (Mangset &Hylland 2019, s.16). Begrepet gjør oss i stand til å vurdere noe som god eller dårlig kultur (Mangset & Hylland 2019, s.16.). som for eksempel høykultur og lavkultur, som lenge var utgangspunkt for den offentlige kulturpolitikken, som tidligere omhandlet den profesjonelle kunsten (Lohn,2012, s. 6).

Det samfunnsvitenskapelige kulturbegrepet

Det samfunnsvitenskapelige kulturbegrepet handler om ulike kulturer i samfunnet.

Dette begrepet omtales som et «bredt» kulturbegrep og er til forskjell fra det kvalitative kulturbegrepet- beskrivende og kulturrelativt (Mangset & Hylland 2019, s.17).

Dette begrepet tar ikke stilling til verdi, det vil si at kulturbegrepet har som formål å beskrive og forklare kulturell variasjon (Mangset & Hylland 2019, s.17). Dette vil for eksempel være ideer, normer og verdier i ulike samfunn som må forstås på disse samfunnenes premisser, og ikke ut fra noen utenforstående kvalitativ målestokk (Mangset & Hylland 2019, s.17).

Det kulturpolitiske kulturbegrepet

Det siste begrepet omtales som det *kulturpolitiske kulturbegrepet*. Dette begrepet er det Mangset og Hylland (2019) beskriver som grunnlag for politisk administrativ avgrensning av kulturområdet. Begrepet fikk rotfeste i kulturpolitikken på 1970-tallet da man ville inkludere idrett og andre sosiokulturelle fritidsaktiviteter i det kulturpolitiske ansvarsområdet (Mangset & Hylland 2019, s. 20).

Begrepet blir regnet som et utvidet kulturbegrep, inspirert av det samfunnsvitenskapelige begrepet.

2.3 Kulturpolitisk historie

I kulturpolitisk forskning er det blitt vanlig å dele inn kulturpolitikken historie inn i ulike perioder med særskilte kjennetegn (Røyseng, 2007,s.16). De fleste kulturforskere er samstemte om at grunnlaget for kultur- og -forvaltningspolitikken slik vi kjenner den i dag, ble lagt på 1970-tallet (Lohn, 2012,s.6). Historisk sett regnes perioden som begynte på denne tiden som «den nye kulturpolitikken» (Mangset & Hylland 2019, s. 56). I tidene før 1970-tallet deles kulturpolitikken inn i to perioder.

Kulturpolitikken første periode

Man regner første periode som frem til andre verdenskrig. I denne perioden omtales kulturpolitikken som tilfeldig eller nærmest fraværende (Røyseng, 2007:16). Noe av grunnen- til dette var at offentlige myndigheter i denne perioden bidro i liten grad til finansiering av kunst- og kulturformål (Røyseng, 2007:16). Røyseng forklarer at dette kan forklares med at liberalismen sto sterkt som politisk ideologi, og at Norge var et fattig land (Røyseng, 2007:16).

Demokratiseringsfasen i kulturpolitikken

Etterkrigstiden fra 1945 frem til ca. 1975 regnes som den andre perioden (Røyseng, 2007:16). I denne perioden inntok offentlige myndigheter en aktiv rolle i finansieringen og organiseringen av kunst- og kulturformål (Røyseng, 2007, s.16). Rundt denne perioden vokste det frem et offentlig kulturforvaltningsapparat, med blant annet Norsk kulturråd (1968), offentlige kulturinstitusjoner, som for eksempel Rikskonsertene (1967), støtteordninger og utdanningstilbud. (Lohn, 2012, s. 6). Perioden omtales derfor som en *demokratiserings-fase* i kulturpolitikken, da etableringen av en offentlig infrastruktur for distribusjon av kultur var et sentralt punkt (Røyseng, 2007, s.16).

Det handlet nå om å spre og tilgjengeliggjøre kulturen til et bredt lag av folket over hele landet (Larsen, 2012, s.30). Det nye distribusjonsapparatet med Riksteatret (1949), Riksgalleriet (1953) og Rikskonsertene (1967) som sentrale komponenter, skulle sikre at hele befolkningen fikk tilgang til de formene for kultur som ble ansett for å være særlig verdifulle (Røyseng, 2007, s.16). Kulturen skulle være tilgjengelig for alle, og gå fra sentrum til periferien (Larsen, 2012, s.30). Mangseth og Hylland ser dette i sammenheng med Europa hvor «kulturbegrepet» gjennomgikk endringer fra en konkret betydning knyttet til *vekst i naturen*, til i overført betydning å betegne «det alminnelige åndelige utviklingsnivået i samfunnet som helhet» (Mangset & Hylland, 2019; Williams, 1963, s.16). Mangset og Hylland viser videre til Frankrike, hvor Andre Malraux var kulturminister fra 1959-69. Hans idé var at gjennom å «demokratisere kulturen» ved å formidle den høye, «universelle» kunsten ut til folk flest, ville individuelle karismatiske møter mellom kunsten og publikum oppstå. Han ville med dette opprette en type kunstens «katedraler» hvor den fremragende kunsten var forventet å fremkalle et «estetisk sjokk» som ville fjerne distansen mellom verk og publikum (Urfalino,1996, s.123;Mangset & Hylland, 2019, s.16). Mangset og Hylland viser så til at:

«Slike ideer om den høye kunstens sivilisatoriske og karakterdannende kraft har påvirket både samtlige og seinere kulturpolitiske debatter. De kunne brukes som begrunnelser for høykulturens særstilling» (Mangset & Hylland 2019:16).

Det fremheves derfor at kulturpolitikken i demokratiseringsfasen primært fokuserte på høykulturen (Røyseng, 2007).

Den nye kulturpolitikken

Tiden fra 1970-årene (rundt 1975) blir i kulturpolitisk forskning omtalt som en desentraliseringsfase (Røyseng, 2007, s.17). Nå ble det lagt særlig vekt på desentralisering av kulturpolitisk beslutningsmyndighet til aktører på lokalt og regionalt nivå (Røyseng, 2007, s.17). Dette gjaldt særlig kommuner og fylkeskommuner (Lohn 2012, s.13) hvor det ble blant annet opprettet lokale kulturadministrasjoner (Mangset & Hylland 2019, s. 60). Her ble det lagt vekt på at den offentlige kulturpolitikken parallelt med desentraliseringen erstattet et verdiorientert kulturbegrep med fokus på høykulturen, med et utvidet kulturbegrep inspirert av samfunnsvitenskapenes, særlig sosiologiens og antropologiens, beskrivende kulturbegrep (Røyseng, 2007, s.16). Det utvidede kulturbegrepet omfattet derfor i større grad en tilrettelegging for kulturaktivitet for den enkelte borger, uavhengig av høykulturen. Mangset og Hylland omtaler denne perioden som:

«Den tidligere kulturelle demokratiseringen, der kvalitetskultur skulle sendes fra sentrale strøk til folk og land, fikk selskap av en ny form for kulturelt demokrati. Nå ble hverdagskultur, amatørkultur, egen aktivitet og lokal kultur oppgradert og inkludert i den offentlige kulturpolitikken» (Mangset & Hylland 2019, s. 60).

Ved å vektlegge lokalsamfunnenes utvikling og enkeltmenneskets egenaktivitet, førte dette til en anerkjennelse av den kunsten og kulturen som ble formidlet i eget lokalsamfunn. Kulturell aktivitet ble introdusert som verdifullt i seg selv (Mangset & Hylland 2019, s. 60). Det utvidede kulturbegrepet gjorde at fritidsaktiviteter, frivillighet og idrett ble betraktet som kultur, som igjen kan gjenspeiles i dagens samfunn. I denne perioden ble også de første kulturmeldingene fremmet for Stortinget (Lohn, 2012, s.18) selv om Norge hadde hatt kulturposter på statsbudsjettet siden 1885 (Dahl & Helseth 2006; Larsen 2012, s.30). Ifølge Sigrid Røyseng (2007) er både demokratiseringsfasen og desentraliseringsfasen knyttet til fremveksten og utviklingen av den norske velferdsstaten (Røyseng, 2007:17).

Instrumentell dreining

Etter fremveksten av den nye kulturpolitikken på 1970-tallet begynte man i 1980-årene å merke effektene som fulgte med bredere fokus på kulturlivet. Dette gjorde seg blant annet bemerket gjennom stor økonomisk vekst på deler av kulturforvaltningen (Mangset & Hylland 2019:63). Etter hvert ble det også rettet et fokus på mulighetene for å avlaste offentlige kulturbudsjetter med inntekter fra marked, salg, reklame og sponning (Mangset & Hylland

2019:63). Mangset og Hylland løfter frem dette som et nytt element i norsk kulturpolitikk, og forbinder disse ideene til de ideologiske trekkene man ofte forbinder med 1980-tallet:

«økonomisk liberalisering, markedsorientering, vekt på privat kapital, samt en påfølgende vekst i forbruk og kommersialisering» (Mangset, Hylland 2019:63).

1980-tallet blir derfor omtalt som et instrumentelt skifte, eller dreining i kulturpolitikken. I overført betydning betyr det at man begynte å se ringvirkningene av kulturen, som for eksempel økonomiske ringvirkninger (Mangset, Hylland 2019:63). Dette betydde at kunst og kultur kunne benyttes som instrument for å tjene andre politiske hensyn, enn de rent kulturpolitiske (Lohn, 2012, s.20).

I Anne Stine Lohn sin studie om musikkpolitiske prosesser (2012) viser hun til kulturforsker Geir Vestheim i sine undersøkelser omkring den instrumentelle dreiningen. Ifølge Vestheim (1995) var den instrumentelle kulturpolitikken «et biprodukt av konjunkturskiftet og dei trøngare økonomiske vilkåra i 80-åra» (Vestheim, 1995: 208;Lohn, 2012,s.20). Hun forklarer videre at det forelå en uro omkring økonomisk utvikling, som kunne føre til fraflytting i distriktene. Et grep for å hindre fraflytting og heller øke tilflytting, var satsing på kunst og kultur, dette var et viktig instrument for å få lokalsamfunnene til å fremstå som attraktive (Lohn, 2012, s. 20). Dette har også vært et omdiskutert område i kulturpolitisk forskning ifølge Mangset og Hylland (2019, s.139).

Med det overnevnte eksempelet ser man et eksempel på å bruke kunsten og kulturen som et middel, og snarere som et mål i seg selv. På bakgrunn av dette ble det innført et nytt inntektsystem for kommuner og fylkeskommuner i 1986 (Mangset, Hylland 2019:64). *Rammetilskuddet* innebar at kommunene og fylkeskommune kunne selv disponere midlene avsatt til kultur på ønsket måte (Mangset, Hylland 2019:64). I enkelte tilfeller ble imidlertid midlene prioritert til andre formål, viser undersøkelser året etter innføringen av rammetilskuddet (Mangset, Hylland 2019:64).

Lystskattprinsippet

Et tydelig grep som skulle vise seg spesielt fruktbart for utviklingen av kultursatsningen rettet mot barn og unge var nye former for kulturtiltak.

Kulturtiltak finansiert gjennom avgifter på eller inntekter fra lovlig rusmidler eller pengespill, blir i kulturpolitisk forskning omtalt som *Lystskattprinsippet*, og har vært en viktig kilde til

finansieringen av kulturelle formål (Mangset & Hylland 2019:64). Mangset og Hylland viser til at det på forskjellige kulturområder har vært innarbeidet et *prinsipp* som legitimerer at myndighetene avgiftslegger lettere underholdning med overføring til seriøs høykultur (Mangset & Hylland 2019, s.136). På dette området befinner Norsk Tippings portefølje av pengespill seg, da man ville «høste» av folks «spillegalskap» og interesse for idrett som underholdning (Mangset & Hylland 2019, s.137).

Som følge av endringene på 1980-tallet og i tiårene fremover ble avgiftsleggingen på dette området kilden til finansiering av blant annet frivillige organisasjoners arbeid med barn og unge, såkalte *grasrotaktiviteter* (Mangset & Hylland 2019, s.64). Etter hvert ble midler samlet under Norsk Tipping fra alle statlige pengespill, og inntektene fra dette skulle bli fordelt mellom formålene forskning, idrett og kultur (Mangset & Hylland 2019, s.64). Spillemidlene har derfor på ulike tidspunkt og med ulike fordelingsnøkler bidratt til å finansiere idrett, forskning og ulike kulturformål, som for eksempel idrettsanlegg, regionale og lokale kulturbygg, Frifond og Den kulturelle skolesekken (Mangset & Hylland, 2019, s.137). I inngangen av 2000-tallet fikk Den kulturelle skolesekken en sterk og stabil finansiering gjennom spillemidlene fra Norsk tipping (Mangset & Hylland, 2019, s.65).

2.4 Kulturmeldinger og kulturell kapital

I kulturpolitisk forskning ser man på kulturens verdi for samfunnet. Kulturen har en nytteverdi som blant annet bidrar til å opprettholde og fornye samfunnets allmenne verdisystem. (Mangset & Hylland 2019, s.138-39). Dette går parallelt med utdanningsystemet. Mangseth og Hylland viser derfor til at «Kulturlivet bidrar både til å bevare og videreføre kulturell tradisjon, særlig gjennom kunstformidling og kulturvern, og til å overskride og fornye kulturen, særlig gjennom skapende kunst» (Mangset & Hylland 2019, s.138-39).

Sitatet ovenfor viser til den kompleksiteten kulturforskere legitimerer for i synet på kulturens nytte i samfunnet. Imidlertid oppstår det gjerne ut fra et sosiologisk perspektiv, spørsmål til hva slags nytteverdi institusjoner og organisasjoner i kulturlivet har, mer nøyaktig *hvordan* de har oppstått og *hvorfor* de består (Mangset & Hylland 2019, s.138-39).

Mangset og Hylland viser til at kulturpolitiske beslutninger og kulturarbeid i vårt samfunn manøvrerer i spenningsfeltet mellom tre ulike typer rasjonaliteter, disse er: 1) En kreativ kulturell rasjonalitet, 2) en administrativ rasjonalitet 3) en markeds økonomisk rasjonalitet. (Mangset &

Hylland 2019, s.139). Den kreative rasjonaliteten ivaretar nyskapning og kaos, den administrative rasjonaliteten ivaretar orden, og den markedsøkonomiske rasjonaliteten er instrumentell og profittorientert (Mangset & Hylland 2019, s.139). Hvilken politikk vil si hvilken kulturpolitisk rasjonalitet som har gjennomslag, avspeiler den kulturpolitiske retorikken som til enhver tid rå (Mangset & Hylland 2019, s.138-39).

Legitimeringsretorikk

I Håkon Larsens studie om den kulturpolitiske legitimeringsretorikken (2012) ser han på hvordan begrepene kultur og kulturpolitikk har blitt definert i den offisielle legitimeringsretorikken, sett i lys av samtlige akademiske debatter om kultur og sosial endring. I lys av det Mangset og Hylland viser til ovenfor, har den kulturpolitiske retorikken blant annet bidratt til et økt fokus på kunstens unike kvaliteter, gjerne i form av helsemessige fordeler og gjennom dannelsesperspektivet. Som en del av den kulturelle demokratiseringen som hadde et økt fokus på å oppfordre til kunstnerisk skapelse i lokal miljøene og ellers, ville man inkludere alle for å videre utjevne de sosiale forskjellene. Håkon Larsen trekker frem Pierre Bourdieu som en viktig bidragsyter til den norske legitimeringsretorikken, som St.meld.nr 27 (1983-84) viser til:

«Kunnskap, danning og utdanning er ressurser til den kulturelle kapitalen som utruker aktører med en evne til å beherske kulturelle koder i samfunnet, i følge Bourdieu, og disse er ulikt fordelt blant de sosiale lag i samfunnet. En brikke i arbeidet med å jevne ut de sosiale skillene på kulturområdet, blir derfor å «utvikle god smak og kritisk haldning hos konsumentane» av dei nye kulturtilboda, gjennom skuleverket, studiearbeid i organisasjonane og på annan måte»(St.meld. nr. 27 (1983–84)s.16).

Det som kommer til synet gjennom denne kulturmeldingen, er dannelsesaspektet ved kulturkonsum. Ved å tilgjengeliggjøre kulturen for alle, ønsker man at eksponering av gode kunst- og kultur opplevelser skal bidra til å videreutvikle forståelse for den. Derfor skal kunst- og kultur opplevelser inngå som en del av arbeidet med å jevne ut de sosiale skillene på kulturområdet².

Men hvordan kan kunst og kultur bidra til å utjevne sosiale forskjeller?

² Som vist tidligere med Lystskattprinsippet.

Larsen peker på at Pierre Bourdieu sitt arbeid. Bourdieu hadde blitt anerkjent på denne tiden, i form av sitt verk, *Distinksjonen* (Larsen, 2012, s.37). I *Distinksjonen* fremhever Bourdieu det kulturelle maktforhold i samfunnet (Jonvik, 2017). Hans analyser av klasse-, kultur- og smaksforskjeller er bygd på undersøkelser i Frankrike på 1960- og 70-tallet (Jonvik, 2017).

Ettersom den kulturpolitiske retorikken i Stortingsmeldingene er blitt preget av hans teorier, vil et innsyn i hva som ligger til grunn for begrepet *kulturell kapital* gi en bredere forståelse av bruken av begrepet i norsk kulturpolitikk. Dette for å videre forstå den sosiologiske tilnærmingen til kulturformidling, som i denne sammenhengen vil peke på hva som ligger til grunn for å innlemme kunst-og- kulturopplevelser som en del av skolegangen til barn og unge.

2.5 Kulturell kapital

Bourdieu mente at det fantes flere typer kapital i tillegg til de økonomiske som var med på å skape forskjeller i samfunnet. *Økonomisk, sosial og kulturell kapital* er i dag blitt kjente begreper innenfor sosiologien og i kulturpolitisk forskning (Mangset & Hylland 2019, s.138-39). Bourdieu mente at det ikke kun var den økonomiske kapitalen som skapte forskjeller mellom høy- og lavkultur, men at det også handlet om et maktspill mellom klassene.

Innenfor sosial, kulturell og økonomisk kapital vil man kunne se på *kulturelle koder og status* som noe som er med på å definere oss som individer, og som definerer hvor stor innflytelse og makt man har i samfunnet som helhet (Aanesen, 2021). De ulike kapitalformene er uavhengig av hverandre, men man kan også bidra til å skaffe mer kapital fra andre områder om man besitter for eksempel mye økonomisk kapital. Bourdieu mente at disse tre typene kapital er vektskålene som avgjør hvilken klasse i samfunnet man hører til og basert på dette, definerte han tre klasser som han mente utgjør samfunnets klassestruktur:

1. Den dominerende klassen: Dette blir definert som den klassen som har mest kapital, og blir betegnet som *borgerskapet*
2. Middelklassen; Denne klassen befinner seg i midten av klassene og blir betegnet som *småborgerskapet*.
3. Den dominerte klassen; Denne klassen er nederst i klassehierarkiet og har minst kapital. Klassen blir betegnet som *arbeiderklassen* (Aanesen, K. H. 2021).

I maktspeillet mellom klassene vil det til enhver tid foregå en dynamikk hvor klassene forsøker å forsvare og forbedre sin relative posisjon overfor hverandre. Tanken bak dette er at Bourdieu

mener at man til enhver tid vil tilstrebe mer kapital på den ene eller andre måten, for å posisjonere seg bedre i samfunnet (Aanesen, K. H. 2021). Enten det er for å legitimere for seg selv at man har god smak, eller at man har fått en bedre økonomi som helhetlig gir flere muligheter i livet. Det sosiale miljøet man vokser opp i, i likhet til klassen man er født inn i, setter også spor i oss som individer. Dette kan også være avgjørende for måten vi opplever verden og oss selv på (Aanesen, 2021).

Bourdieu mener automatisering av våre vanlige atferdsmønstre læres og defineres ut ifra miljø og klasse. Ofte kalles dette vaner, som han betegner som *habitus* (Aanesen, 2021). Man kan definere *habitus* som et integrert system av varig, legemliggjort natur som regulerer måten vi oppfatter, evaluerer og oppfører oss på (Aanesen, 2021). Ideene og handlingene som *habitus* representerer har stor innvirkning på vår *sosiale mobilitet*. Det påvirker for eksempel hva som verdsettes, og hva som er mulig med tanke på vår atferd. Når majoriteten av samfunnet tilhører arbeiderklassen, vil den kunstneriske kvaliteten på det man verdsetter ifølge Bourdieu bli sammenlignet med ens eget miljø og klasse, og automatisk være motstrøms til den høye kunsten (Aanesen, 2021). For kulturindustrien vil det økonomiske aspektet være viktigere enn kunstens egenart, og dermed vil det bli et stort konsum av den mest tilgjengelige kulturen, uavhengig av kunstens egenart. Dette fordi arbeiderklassens “folk flest” ikke har den *habitusen, sosiale mobiliteten og kapitalen* til å vurdere hva som er kvalitet og ikke. Bourdieus teorier har blitt benyttet i den retoriske utformingen av Stortingsmeldingene fra 1980-årene. Den kulturpolitiske tilnærmingen til hans teorier vektlegger at kultur kan bidra til å motvirke sosiale forskjeller:

«Kulturtilbud skal nå ut og anvendes av alle lag av folket, da mye tyder på at fremtidens sosiale skiller ikke først og fremst bestemmes av den enkeltes økonomiske arv, men av den kulturelle kapitalen han eller hun har fått med seg i oppveksten» (St.meld. nr. 61 (1991–92)s.10, henvist til i Larsen 2012.)

Man kan også i denne sammenhengen peke på at dette sosiologiske perspektivet på kulturkonsum har bidratt til opprettelsen av Den kulturelle skolesekken. Dette blant annet fordi den kulturpolitiske retorikken legitimerer at kunst- og kultur av høy kvalitet kan bidra til å ruste individens kulturelle kapital, som igjen kan utjevne fremtidens sosiale skiller. (St.meld. nr. 61 (1991–92) s.10). Ved å innføre en kulturdemokratisk ordning, som Den kulturelle skolesekken, vil man uavhengig av den enkeltes økonomiske posisjon, kunne tilby kunst- og kulturopplevelser av høy kvalitet til alle barn og unge gjennom oppveksten. Dette vil igjen påvirke ens sosiale

mobilitet, som bidrar til å skape forståelse og undring i møte med forskjellige kunst- og kulturuttrykk.

2.6 Kulturbegrepets betydning for barn og unge

Gjennom kulturpolitikken historie har man sett på spesifikke endringer i samfunnet og måten de påvirker det kulturelle aspektet ved konsum og aktivitet. I de foregående periodene ser man et skifte fra en «tilfeldig kulturpolitikk» til en «demokratisk kulturpolitikk» som var utformet for å sette høykulturen i førersetet. Opprettelsen av kunstinstitusjoner skulle fungere som et distribusjonsapparat for den høye kunsten. Den kulturelle distribusjonen skulle gå fra sentrum til periferien (Larsen, 2012, s. 32).

I den neste perioden gikk man imidlertid bort fra dette. Nå ville man oppfordre til lokal kunstnerisk virksomhet. Det oppstod altså et skifte fra kulturell demokratisering, til å demokratisere kulturen (Larsen, 2012, s.31). Ved at kulturbegrepet ble utvidet skulle kultur nå omfatte blant annet idrett, frivillighet og amatørvirksomhet (Mangseth & Hylland 2019). Nå ble fylkeskommuner og kommuner en viktig del av kulturforvaltningen. *Rammetilskuddet* ville bidra til at fylkeskommuner og kommuner kunne disponere tilskuddet på ønsket måte. I forbindelse med dette begynte man på 1980-tallet å se på de instrumentelle sidene av kulturskapelse og konsum. Dette presenterte seg som «den grunnleggende ambivalensen i kulturpolitikken» (Borgen & Brandt 2006, s.28).

I sin forskning om Den kulturelle skolesekken (2006) viser Borgen og Brandt til hvordan oppvekstpolitikken har hatt en sammenheng med kulturpolitikken gjennom de historiske linjene. De viser til at kulturpolitikken tradisjonelt rettet mot barn og unge har vært sektorovergripende, og det har hersket en bred enighet om å se oppvekstpolitikken i sammenheng med dette (Borgen & Brandt, 2006. s.28).

Dette går ut på at forskjellige ansvarsområder som for eksempel barnehage, skole og barn og unges fritidsaktiviteter ligger under ulike departementer (Borgen Brandt, 2006, s.28). Kulturpolitikken virkemidler i de forskjellige sektorene har ulike siktemål, som igjen gjenspeiler den doble målsettingen ved kunst og kultur. Som vist til tidligere med det instrumentelle skiftet, er kunst og kultur både et mål i seg selv, og et middel for å nå andre mål (Borgen & Brandt, 2006, s. 28).

«denne doble målsettingen gir spesielle utfordringer når man skal realisere kulturpolitikken» (Borgen & Brandt 2006, s. 28).

Borgen og Brandt (2006) viser til at skolen har vært en av kulturpolitikkenes arenaer fra 1960-tallet, men på ulike måter (Borgen & Brandt 2006, s. 28). I de overnevnte historiske føringene for kulturpolitikken har etterkrigstidens demokratiseringsfase og det utvidede kulturbegrepet spilt en viktig rolle for utviklingen av Den kulturelle skolesekken.

Den kulturelle distribusjonen som i etterkrigstiden skulle bidra til kulturell opplysning, hadde som mål å formidle høy kunst rundt om i landet (Borgen & Brandt 2006, s. 28). I forlengelse av dette begynte Rikskonsertene sine skolekonserter i starten av 1968 og disse ble oppnevnt som en suksess. Suksessen bidro til utviklingen av den desentraliserte formidlingsvirksomheten for barn og unge (Borgen & Brandt 2006, s. 28). Til tross for dette var etterkrigstidens kulturpolitikk for barn og unge rettet mot organisert ungdomsarbeid, formalisert som tiltak som skulle sikre en meningsfull fritid (Borgen & Brandt 2006, s. 28). Kultur skulle både være «byggende» og «forebyggende», og organisasjonene skulle drive kulturarbeid med økonomisk støtte fra stat og kommune (Borgen & Brandt 2006). I forbindelse med desentraliseringen og det utvidede kulturbegrepet ble det på 1970-tallet lagt vekt på at kulturpolitikken for barn og unge skulle omfatte skole og fritid (Borgen & Brandt 2006, s. 28). Nå ble det lagt vekt på både egen kulturell aktivitet og kulturbruk. Ifølge Borgen og Brandt (2006) ble det på 1980-tallet en differensiering i kulturpolitikken rettet mot barn og unge. Barns egne kulturelle aktiviteter skulle beskyttes mot kommersialisme. Kulturpolitikken rettet mot unge var mer ambivalent og preget av både engstelse for hva uorganisert ungdom kunne føres inn i av problemer, og håpet på at kulturaktivitet ville bli forebyggende og kvalifiserende i forhold til den generelle samfunnsdeltagelsen (Borgen & Brandt 2006, s. 28). Med tiden har barn og unge etter hvert blitt sett på som «aktører som aktivt er med og skaper sin egen tilværelse» med egne valg og preferanser. Det er derfor skolens rolle som kulturformidler har blitt styrket (Borgen & Brandt 2006, s. 29).

2.7 Kulturell satsning for barn og unge

På 1990-tallet ble satsningen på kunst og kultur, kreativitet og estetikk viktige dimensjoner i samfunnet generelt, og spesielt for barn og unge (Borgen & Brandt 2006, s. 29). Nå ble det rettet et særstilt fokus på at barn og unge hadde rett på et kulturtilbud som var likeverdig med det de voksne fikk. (Vaagland m.fl., 2000, henvist til i St.meld.nr 38 (2002-2003)). Skolen som sentral arena for formidling av kunst og kultur for barn og unge, ble derfor en viktig distribusjonskanal.

I Stortingsmeldingene som fulgte denne tiden ble det understreket at barn og unge skulle få oppleve profesjonell kunst og kultur, og få tak bruk i egne kulturelle ressurser (Brevik & Christophersen, 2013, s.17). Stortingsmelding nr.61(1991-1992) *Kultur i tiden*, var et sterkt bidrag til dette. I denne meldingen legges det frem at skolens rolle var en av de viktigste kulturformidlerne, og at samarbeidet mellom skole og lokalt kulturliv måtte videreutvikles (Borgen & Brandt, 2006, s.29). Parallelt med dette ble det mellom de daværende departementene Kirke- og utdanningsdepartementet og Kulturdepartementet jobbet frem en handlingsplan for de estetiske fagene i skolen. I handlingsplanen *Broen og den blå hesten* (KD og KUF 1995) ble det lagt vekt på å styrke samarbeidet mellom skoleverket og kunst- og kultursektoren. Det 10-årige Læreplanverket for grunnskolen, (KUF 1997) la vekt på at skolen skulle være et sted hvor barn og unge skulle møte profesjonell kunst og kultur av høy kvalitet, og bli inspirert til egenaktivitet (Borgen & Brandt, 2006, s. 29).

Broen og den blå hesten i 1996 (Borgen & Brandt, 2006, s. 29). Handlingsplanen og læreverket for den 10-årige grunnskolen ble ilagt tydelige signaler om økt samarbeid mellom skoleverket og kunst- og kultursektoren (Borgen & Brandt 2006, s.29;Brevik & Christophersen, 2013,s.18) Med Reform 97 kom den nye læreplanen L97 som videreførte satsingen på kunst og kultur og elevers egne kulturaktiviteter i skolen:

«Skapande evner og kreativitet Den estetiske dimensjonen i læreplanane for faga vil seie at ein legg vekt på skapande verksemd og refleksjon, opplevingar og uttrykk og har ei medviten haldning til kunst og estetikk. Elevane må få oppleve den rikdommen som har nedfelt seg i dei ulike kunstartane. Dei må få kunnskap om og få vidareutvikle symboluttrykk gjennom leik og kunstnarleg formgiving. Opplæringa må gi elevane høve til å utfalde sine egne skapande evner og vere med å gi dei ei estetisk fostring. Kulturaktivitetar og kulturformidling skal stå sentralt, og skulen skal leggje til rette for at dei kan medverke i aktivitetar og uttrykksformer som til dømes skulekor, konsertar og teatergrupper» (Læreplanen for grunnskolen (L97).

Seksårsreformen i norsk skole, Stortingsmelding. nr.40 (1992-93) *...vi smaa en Alen Lange*, bidro til en styrket satsing på lokalt kunst- og kulturliv som del av skolehverdagen (Borgen & Brandt, 2006). Kulturskoleloven 1997 var også en viktig premissgiver for at skolen skulle være en arena både for barns og unges egne kulturaktiviteter, og for en helhet i opplæringen på tvers av de to sektorene (Borgen & Brandt, 2006). I sin forskning om Den kulturelle skolesekken (2013) peker Breivik og Christophersen på at på grunn av en regional dreining i

kulturpolitikken fra 1970 og 1980- tallet, og delvis som et svar på de politiske signalene som blant annet kom til uttrykk gjennom de nevnte stortingsmeldingene, og handlingsplanen Broen og Den blå hesten, hadde enkelte fylkeskommuner og kommuner i løpet av 1990-tallet utviklet og etablert modeller for en helhetlig kunst- og kulturformidling til grunnskolen (Brevik & Christophersen 2013,s.18). Initiativet til enkeltstående kommuner og fylkeskommuner som blant annet Sandefjord, Møre og Romsdal og Hedmark utgjorde en viktig inspirasjon da den første regjeringen Stoltenberg foreslo egne bevilgninger til DKS over Kulturdepartementets budsjett i 2001(Brevik & Christophersen 2013,s.18). Fra da av ble Den kulturelle skolesekken en nasjonal ordning. I 2003 fikk ordningen en grundigere finansiering gjennom endring av tippenøkkelen (Brevik & Christophersen, 2013,s.17) Økt støtte til kulturfeltet ville nå gjenspeile en realistisk målsetting å tilby alle barn og unge i grunnskolen et variert tilbud av kunst- og kulturopplevelser.

«Endringa i fordelinga av spelemidlar til kulturføremål gjev grunnlag for ei opptrapping og utviding av satsinga. I åra som kjem vil ressursane til Den kulturelle skulesekken vere av eit slikt omfang at det er eit realistisk mål å gje alle born i grunnskulen, offentlege så vel som private, gode møte med kunstnarar og ulike kulturuttrykk. Med opptrappinga av ressursar til profesjonell kulturformidling til skulen kan dette feltet no setjast inn i ein større heilskap. Målet er at alle born i framtida skal få oppleve kultur av høg kvalitet og eit stort mangfald, i tillegg til betre høve for deltaking i kulturelle prosessar ved samarbeid med kulturaktørar gjennom heile skulegangen. Dette gjev store utfordringar for både kultursektoren og skulesektoren, mellom anna når det gjeld kompetanseheving og å skape gode samarbeidsrelasjonar og møteplassar på tvers av faggrenser og forvaltingsnivå.» (St.meld.38 (2002-2003) s.13)

I denne Stortingsmeldingen blir det også belyst at opptrappingen av ressursene til profesjonell kulturformidling til skolen imidlertid også byr på utfordringer. Dette blant annet fordi tilbudet avhenger av et godt samarbeid mellom kulturlivet og skolen (St.meld.38 (2002-2003) s.13).

2.8 Styringsdokumentet for skolesekken

I Stortingsmelding nr. 8, 2007–2008 *Kulturell skulesekk for framtida*, ble de overordnede målsettingene med Den kulturelle skolesekken formalisert. I dette styringsdokumentet går det klart fram at ordningens tilbud skal utformes og kontinuerlig vurderes ut fra 10 kriterier som skal

sikre ordningens profesjonalitet. Videre har disse kriteriene vært det som har ligget til grunn for ordningens legitimitet.

1. Det skal være en varig ordning.
2. Den skal være for alle elever uavhengig av hvilken skole de går på og hva slags økonomisk, sosial, etnisk og religiøs bakgrunn de måtte ha.
3. DKS skal bidra til å realisere målene i læreplanverket, både i generell del av læreplaner og i de enkelte fags læreplan.
4. Ordningen skal ha høy kvalitet og elevene skal få et profesjonelt kunst- og kulturtilbud med høy kunstnerisk kvalitet.
5. Kulturelt mangfold skal vektlegges, noe som innebærer at DKS skal omfatte ulike kunst- og kulturuttrykk fra et mangfold av kulturer og fra ulike tidsperioder.
6. Bredde og variasjon skal også sikres med hensyn til både sjangre og formidlingsmåter.
7. Videre skal tilbudet være preget av regelmessighet på alle klassetrinn.
8. DKS skal også forstås som et samarbeidstiltak mellom kultur og skole på alle nivå, både lokalt, regionalt og nasjonalt.
9. I rollefordelingen mellom kultur og skole vektlegges det at opplæringssektoren har ansvaret for å legge forarbeid og etterarbeid til rette for elevene, mens kultursektoren har ansvaret for kulturinnholdet og for å informere om innholdet i god tid.
10. Sist, men ikke minst vektlegges lokal forankring og eierskap. Det hevdes at ordningen «må forankres lokalt, i den enkelte skolen, kommunen og fylket for å sikre lokal entusiasme og gi rom for lokale varianter slik at alle skal kunne kjenne eierskap til skolesekken» (Brevik, Christophersen 2013; St.meld. nr. (2007–2008) *Kulturell skulesekk for framtida*, s. 22).

2.9 Parallele ordninger for musikktilbudet

Som et nasjonalt satsningsområde har ordningen med Den kulturelle skolesekken fungert parallelt med Rikskonsertenes skolekonsertordning. Begge ordningene har på sin side fungert som et demokratisk dannelsesprosjekt som har sikret barn og unge kunst- og kulturopplevelser av høy kvalitet. Med innføringen av Den kulturelle skolesekken i 2001, hadde Rikskonsertenes skolekonsertordning erfaringer på området siden 1968, og på sin side et eksistensgrunnlag som et av distribusjonsapparatene til etterkrigstidens kulturpolitikk (Røyseng, 2007). Dette utgjorde blant annet at distribusjonen av musikkformidling i skolen hadde et godt fotfeste gjennom

mange års virke. Som nasjonal aktør var Rikskonsertenes administrasjon sentralt basert i landets hovedstad, Oslo, og var direkte underlagt statlig forvaltningsnivå (Anda, 2021, s.32-33). Som del av den kulturpolitiske historikken har desentraliseringen hatt betydning for hvordan arbeidet skolesekkordningen har blitt organisert og forvaltet. Da fylkeskommunene ble etablert i 1976 og etter hvert fikk rammetilskudd fra staten i 1986, førte dette blant annet til at fylkeskommunen fikk en betydningsfull rolle innenfor den nasjonale skolekonsertordningen (Vandvik, 2018 i Anda, 2021, s.32).

Som en konsekvens av dette ble det på slutten av 80-tallet rivninger mellom Rikskonsertene og fylkeskommunene om hvordan den videre desentraliseringen av skolekonsertordningen skal gjennomføres (Anda, 2021, s. 31-32). Dette førte til en omfattende regionalisering, der fylkeskommunene overtok mye av ansvaret for ordningen (Vandvik, 2018 henvist i Anda, 2021, s.32). Med desentralisering av skolekonsertordningen, fikk fylkeskommunene tilskudd av øremerkede midler til bruk på produksjonsarbeid fra Rikskonsertene. Gjennom samarbeidsavtalen mellom partene (Rikskonsertene og fylkeskommunene) ble det ilagt detaljerte instruksjoner på hva midlene skulle dekke. I dette lå også ordningens målsetting: å tilby inntil 2 konserter hvert skoleår pr. elev (Anda, 2021, s.32). Deler av tilbudet ble også fortsatt håndtert fra statlig nivå (Anda, 2021, s.33).

Den kulturelle skolesekken oppstod som en ordning som følge av økt fokus på samarbeid mellom skole og kultursektoren. I tillegg gav initiativene fra enkeltstående fylkeskommuner og kommuner, som ønsket å få et bredere kunst- og kultur tilbud i skolen, ordningen et godt utgangspunkt for videre utvikling. Etter at ordningen ble nasjonalisert i 2001, fikk den endelig stabil finansiering gjennom spillemidler fra 2003. Ordningen distribuerte ut fem kunstuttrykk på den tiden, disse var: Visuell kunst, scenekunst, film, litteratur og kulturarv og musikk. Etableringen av dette tilbudet erstattet imidlertid ikke Rikskonsertenes skolekonsertordning, men resulterte i at skolekonserter ble innlemmet i det helhetlige DKS- tilbudet (Anda, 2021). Sitatet nedenfor viser at den nasjonale aktøren for musikken i Den kulturelle skolesekken er Rikskonsertene. Meldingen viser også at erfaringsgrunnlaget Rikskonsertene har som følge av skolekonserter gjennom mange tiår, skal videreføres. Meldingen tar også utgangspunkt i samarbeidet mellom Rikskonsertene og fylkeskommunene, der dette er et viktig utgangspunkt for formingen av turnéer og turnélegging av produksjoner:

«Nasjonal aktør for musikk i Den kulturelle skulesekken er Rikskonsertane. Rikskonsertane har bygd opp ei landsomfattande ordning med skule konsertar gjennom snart førti år. Skulekonsertane byggjer på eit samarbeid mellom alle fylkes kommunane i landet og Rikskonsertane. Produksjonsansvaret er delt og nedfelt i avtaler mellom Rikskonsertane og fylkeskommunane. Turnékonsulentane hjå Rikskonsertane og turnéleggjara i fylka samarbeider om å planleggje turnélegginga. Skulekonsertane er den viktigaste enkelt komponenten i Rikskonsertane si verksemd. Rikskonsertane gjev eit breitt fleirkulturelt konserttilbod til born og unge over heile landet.» (St.meld.nr.8 (2007-2008) s.29).

At musikken i Den kulturelle skulesekken ble representert gjennom Rikskonsertenes skulekonsertordning, gjorde at ordningene eksisterte parallelt, men med ulik grad av finansiering. Den kulturelle skulesekken har på sin side fått øremerkede midler som skal gå til profesjonelle kunst- og kulturtilbud for elever. De administrative kostnadene driften av DKS førte med seg lokalt og regionalt, ble finansiert av kommunesektoren selv (Anda, 2021,s.32-34). Den kulturelle skulesekken har derfor vært et spleiselag bestående av ressurser fra kommunesektoren og Norsk kulturråd, samt deler av spillemiddeloverskuddet (Anda, 2021,s.32-34). Mens, Rikskonsertene på sin side fikk sin hovedfinansiering over ordinært statsbudsjett (Anda, 2021,s.32-34).

Med skulekonsertordningen på sin side, innebar dette blant annet at alle kommunene mottok to konserter årlig til hver klasse i samtlige av sine grunnskoler. Totalt ble dette rundt 9000 konserter årlig (Difi, 2009, s.7) Når fylkeskommunene tok over en del av ansvaret for ordningen ble det fra høsten 2009 at dette utgjorde 61 prosent av konsertprogrammene i skolene, mens Rikskonsertene stod for 39 prosent (Difi, 2009, s.7) Som nasjonal aktør for musikken var også Rikskonsertene en viktig kvalitetssikrer for skulekonsertene. I Difi rapporten fra 2009, vises det til at:

«På oppdrag fra Kultur- og kirke departementet ivaretar Rikskonsertene siden 2006 en funksjon som ressurs- og utviklings senter for skulekonsertene.

Senteret skal arbeide for å styrke samarbeids relasjonene med bl.a. fylkeskommunene og Den kulturelle skulesekken og dessuten bidra til at andre fagmiljøer inspireres til å utvikle kompetanse på musikkformidling til barn og unge. Senteret initierer prosjekter for kvalitetssikring og kompetanseutvikling» (Difi, 2009, s.7)

Ressurs- og utviklingscenteret for skolekonsertene som det vises til her, hadde en funksjon om å kvalitetssikre musikkproduksjoner, slik at tilbudet ville ha en god kvalitet. Denne kvalitets-sikringen skulle også inspirere andre fagmiljøer til å videreutvikle kompetanse for musikkformidlingen til barn og unge. Rikskonsertene var derfor en viktig aktør for musikken i DKS, og en viktig aktør for kompetanseheving av fagmiljøer for utvikling av det profesjonelle tilbudet.

2.10 Endring for musikktilbudet i DKS

Da det i 2015 ble kunngjort at DKS-sekretariatet skulle overflyttes til Rikskonsertene, var formålet å samordne all aktivitet i DKS inn i en enhet som skulle ivareta ordningens fem kunstuttrykk. «Forenkling, mindre byråkrati og bedre koordinert innsats» var målsettingen da det ble foreslått å etablere et nytt nasjonalt senter for kunst og kultur i opplæringen. (Vandvik, 2018, s.55). Rikskonsertene skulle med dette få et nytt navn, nytt mandat og bli til en nasjonal enhet for hele Den kulturelle skolesekken (Vandvik, 2018, s.55).

I 2016 byttet Rikskonsertene navn til Kulturtanken- Den kulturelle skolesekken Norge. Hovedoppgavene til den nye enheten ville være «forsknings- og utviklingsarbeid, bedring av formidlingskvaliteten, bedre utnyttelse av midler, bedre samarbeid med skolene, felles nettverk for kunststartene og felles kommunikasjon» (Vandvik, 2018, s.55-56). Nå skulle de tidligere parallelle ordningene: Skolekonsertordningen og Den kulturelle skolesekken samles under en og samme ordning.

Opprettelsen av Kulturtanken medførte at Rikskonsertenes virksomhet, som gjennomførte alt fra musikkproduksjon, turneplanlegging og annen operativ kulturvirksomhet, ble lagt ned. Med denne endringen betød det at den tidligere skolekonsertordningen til Rikskonsertene som sikret elever i skolen fikk 2 konserter per år, falt bort. Også de øremerkede midlene som hadde gått til det regionale samarbeidet om musikkproduksjon falt bort. Sammenlagt fikk alle disse endringene indirekte konsekvenser for kommunesektoren, det mangfoldige musikktilbudet, musikere og elevene. Utfasingen av skolekonsertene ble kalt «Prosjekt 18» og skulle til sammen ta 2 år. Etter 2018 ble all operativ virksomhet i utformingen av musikktilbudet i DKS lagt til fylkeskommuner og kommuner (Anda, 2021, s.34).

2.11 Kulturtanken

I dag er det Kulturtanken- Den kulturelle skolesekken Norge, som har det nasjonale ansvaret for Den kulturelle skolesekken. Kulturtanken er organisert som en virksomhet under Kultur- og likestillingsdepartementet, med et oppdrag for arbeidet med DKS, som er fastsatt av Kultur- og likestillingsdepartementet og kunnskapsdepartementet i fellesskap (Kulturtanken u.å. c) I motsetning til tidligere, innehar ikke denne virksomheten produksjonsarbeid, som tidligere ble praktisert via Rikskonsertene.

Et av de viktigste ansvarsområdene til Kulturtanken handler i dag om å forvalte spillemidlene fra Norsk tipping til alle landets fylkeskommuner og kommuner. Tidligere hadde ansvaret for forvaltningen til Den kulturelle skolesekken ligget hos et sekretariat i Norsk museumsutvikling/ABM-utvikling, deretter hos Norsk kulturråd (Meld.St.nr.18 (2020-2021, s.137), før opprettelsen av Kulturtanken. Fordelingen av spillemidlene til tilskuddsmottakerne går ut ifra en fordelingsnøkkel som tar utgangspunkt i elevtall i grunnskolen, og de videregående skolene. Fordelingsnøkkelene tar også utgangspunkt i geografiske avstander og infrastruktur. (Meld.St.18 (2020-2021), s.136). Den kulturelle skolesekken har siden 2001 fått bevilgning gjennom overskuddet fra Norsk tipping. 2001 var bevilgningen på 17 millioner kroner. Denne summen ble gradvis økt. I 2003 fikk ordningen en grundigere finansiering gjennom endringen av tippenøkkelene, hvor en større andel av spilleoverskuddet til Norsk Tipping ble gjort tilgjengelig for arbeid med kunst- og kulturformidling til barn og unge (Brevik & Christophersen, 2013).

Av disse ble det i 2003 satt av 60 mill. kroner til ordningen og økte tilsvarende 160 millioner kroner i 2005 (Meld.St.18 (2020-2021), s.136). I perioden mellom 2013- 2020 økte spillemidlene ytterligere fra 200-290 millioner kr. Spillemidlene blir tildelt ut ifra et prinsipp om at de skal gå direkte til DKS- produksjoner og ikke til administrasjonen av DKS. Derfor blir det lagt vekt på at fylkeskommunene og kommunene selv skal bidra med egne midler i tillegg til spillemidlene for organiseringen av DKS, sies det i (Meld.St.18 (2020-2021) s.136).

Egenfinansieringen fra kommuner og fylkeskommuner økte fra rundt 135 millioner kroner i 2017 til rundt 225 millioner kroner i 2019 (Meld.St.18 (2020-2021), s.136).

Som nasjonal enhet for DKS formidler Kulturtanken overordnede mål og føringer for ordningen i tilskuddsbrevene til fylkene og kommunene. I dag blir dette presentert gjennom (Meld.St.18 (2020-2021) Oppleve, skape, dele. Kunst og kultur for, med og av barn og unge, der det blir lagt vekt på at:

«Stortinget har sluttet seg til målsettingene om at alle barn og unge skal ha et kunst- og kulturtilbud av høy kvalitet, at de skal oppleve kunst og kultur som er laget for dem, som involverer dem, og som de kan delta i, og at barn og unge skal få tilgang til de arenaene de trenger for å utvikle skaperglede, engasjement og utforskertrang» (henvist fra Kulturtanken u.å. c)

Alle tilskuddsmottakerne rapporterer tilbake til Kulturtanken hva midlene har gått til, og skal i sin utforming av tilbudene ut mot skolene vektlegge ordningens mål og føringer.

2.12 Oppsummering og diskurs

Et viktig bakteppe for den nasjonale satsningen på Den kulturelle skolesekken har vært de historiske linjene i norsk kulturpolitikk. At kulturpolitikken har gått fra å prioritere den «høye kunsten» til å videre omfavne idrett, amatørvirksomhet og lokal forankring kan sies å ha vært utslagsgivende for satsningen på kunst- og kulturformidling til barn og unge i skolen. Den kulturelle skolesekken har dermed utviklet seg fra å være et prosjekt til å bli en større nasjonal kultur og utdanningspolitisk satsning (Brevik & Christophersen 2013, s.89). I midlertidig viser undersøkelser at den lokale forankringen av tilbudet gjør at det er stor variasjon i hvordan Skolesekken er organisert. Brevik og Christophersen (2013) viser til nettopp dette:

«På regionalt og lokalt nivå er det stor variasjon i hvordan Skolesekken er organisert. Det er også variasjon med hensyn til hvor stor andel fylkene og kommunene bruker på lokale/regionale kunst og kulturaktører» (Brevik & Christophersen, 2013,s.5).

Styringsdokumentet til Den kulturelle skolesekken blir i den sammenhengen omtalt som «en sentral referanseramme og fungerer som et felles språklig omdreiningspunkt eller reservoar for de fleste som har tilknytning til Den kulturelle skolesekken» (Breivik & Christophersen, 2013, s.18). Likevel utfordrer ulike måter å tolke ordningens mål og prinsipper et likeverdig tilbud til elever. I den sammenhengen vil de som skreddersyr programinnhold til Den kulturelle skolesekken sitte med et stort ansvar. Dette ansvaret forutsetter blant annet kompetanse og ferdigheter til å kunne vurdere og beslutte hvilke produksjoner som innehar høy kunstnerisk kvalitet eller ikke. Skolekonserter gjennom Rikskonsertene ble tidligere kvalitetssikret gjennom Rikskonsertenes programråd.

I dag er det fylkeskommunene og kommunene selv som står ansvarlig for denne kvalitetssikringen. Musikktilbudet skal imøtekomme overordnede mål og føringer og samtidig være likestilt med de andre kunstuttrykkene i ordningen. Imidlertid står musikken i dag uten en nasjonal aktør som aktivt sørger for tilløp av nye, årlige musikalske produksjoner. Dette har gitt regionale og lokale DKS-ordninger et større ansvar for å videreutvikle et profesjonelt musikktilbud til alle barn og unge.

Har overføringen av ansvaret medført et bedre forankret musikktilbud? Og har rollen som musikkprodusent fått større handlingsrom som følge av dette?

3 Metode

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for valg av forskningsmetode. I første del vil jeg presentere forskningens målsetting. Deretter vil jeg presentere min drøftelse av valg av forskningsmetode for å videre presentere utvalg av informanter og analysemetode av empirien. I siste del vil jeg legge frem transparens i min rolle og forskningsetiske retningslinjer.

Den opprinnelige betydningen av ordet *metode* er «veien til målet» (Kvale, Birkmann, 2015, s.140). Målet i denne sammenhengen har vært å undersøke musikkprodusentens rolle og opphav i utviklingen av skolekonserter for barn og unge. Dette har ledet forskningen inn på en *case-studie* av rollen. «Formålet med en case-studie kan være å utvikle inngående kunnskap om og helhetlig forståelse av den enheten som studeres» (Wæhle, et al. 2020). Jeg har ønsket å finne ut hva rollen har betydd for utviklingen av musikktilbudet, og hva den betyr i dag. Nærmere bestemt har jeg ønsket å finne ut hva musikkprodusentens rolle i DKS er.

Forskningens gjenstand har med ledet veien til kvalitativ forskningsmetode i form av *dokumentanalyse*, og analyse av data generert via *kvalitative intervjuer* med informanter som besitter rollen som *musikkprodusent* og/eller *fagansvarlig for musikk i DKS*. Grunnen til dette er at jeg finner denne metoden som den beste fremgangsmåten for å få bredere innsikt om rollen jeg er interessert i. Gjennom kvalitative intervjuer har jeg ønsket å få innsikt i hvordan rollen fremstår i dagens ordning for dem som selv besitter den. Jeg har også med hensikt ønsket å undersøke om det finnes et sammenligningsgrunnlag mellom rollen som operativt ledd i skolekonserternes virke, og rollen som fagansvarlig for musikk. Dette innebærer å hente ut informasjon fra dem som besitter rollen i dag og analysere deres svar opp mot dokumentanalysen og andre kilder som har vært relevante for å belyse oppgavens problemstilling. Kvalitativ metode er derfor i

denne sammenhengen den veien som jeg anser som mest fruktbar for å tilnærme meg en dypere innsikt om, og forståelse av rollen jeg undersøker.

3.1 Dokumentanalyse

«Dokumentanalyse» er bruk av dokumenter som kilde eller ressurs for beskrivelse av virkeligheten» (Østbye, Helland, et.al 2013, s. 55). Dokumentene som benyttes i denne forskningen er i sammenheng med område som skal undersøkes. Dokumentene har blitt brukt som kilder som jeg har tolket i henhold til oppgavens innhold og problemstilling.

Som grunnlag for undersøkelsen min har dokumentanalysen av Rikskonsertenes tidligere samarbeidsavtale med en fylkeskommune vært rådende som grunnlag for å videre forstå rollens ansvarsområder og kompetansekrav. Dette dokumentet har bidratt til å gi en bredere innsikt i Tone Vandviks bok «for barn og unge» (2018) som beskriver rollen gjennom de historiske linjene til Rikskonsertenes virke. Denne litterære kilden har gitt et stort bidrag til oppgavens innhenting av empiri. Jeg har også benyttet Russ Hepworth- Sawyer og Craig Goulding (2011) sin bok «What is music production? : a producer's guide : the role, the people, the process» i dokumentanalysen, for å få innsikt i musikkprodusentrollen i musikkbransjen. Dette for å trekke sammenligninger til tittelen benyttet i DKS-sammenheng. Kulturtankens kartlegging av kvalitetsarbeid (2018-2019) bidrar i denne sammenheng til å belyse DKS-ordningenes praksis i evalueringen av kunst- og kulturformidlingen i DKS. Kartleggingen er med på å belyse enkelte områder av undersøkelsen, som for eksempel begrepsavklaringer og tilskuddsmottakernes måter å vurdere innsendte programforslag.

Årsrapportene fra Rikskonsertene, Kulturtanken og DKS fra (2015-2021) har også blitt benyttet som kilder. I tillegg har tidsskrifter, artikler, samt masteroppgaver som omhandler Den kulturelle skolesekken, Rikskonsertene bidratt til oppgavens empiri.

3.2 Kvalitative metode

I kvalitative intervjuer er det vanlig å bruke begrepet *informant* om den som intervjues. I dette begrepet ligger det nettopp «en erkjennelse av at forskeren skal bli informert om innsikter, vurderinger og refleksjoner som den som intervjues forvalter» (Ringdal,2013:27; Østbye, Helland, et.al. 2013, s. 103).

Ved å bruke kvalitativ metode har jeg basert forskningens data på informanternes verbale utsagn i både muntlig og skriftlig form (Østbye, Helland, et.al. 2013, s. 26). Hovedhensikten med denne metoden har vært å få innsikt i informantenes opplevelse og oppfattelse av sin egen rolle.

3.3 Pilotintervjuer

I årene 2018-2019 gjennomførte jeg kvalitative pilotintervjuer. Pilotintervjuene ble ulikt utført med formål om å undersøke hvilken metode og tematikk oppgavens diskurs skulle omhandle. Informantene som jeg snakket med hadde alle til felles å ha jobbet innenfor musikkområdet i Den kulturelle skolesekken, Rikskonsertene eller Kulturtanken. Gjennom disse intervjuene fikk jeg et inntrykk av at rollen som *musikkprodusent* i Den kulturelle skolesekken hadde vært under endring som følge av DKS- reformen, og at definisjonen av begrepet «musikkprodusent» i sammenheng med den nye forvaltningsstrukturen var uklar. I videre undersøkelser av området gjennomførte jeg to ytterligere pilotintervjuer våren 2022 før jeg besluttet den endelige formen for kvalitativ intervjumetode.

Det ble til sammen gjennomført 4 pilotintervjuer, hvorav et av disse var et fokusgruppeintervju med tre informanter. Fokusgruppeintervjuet har blitt tatt med som en del av forskningens empiri. Grunnlaget for dette er intervjuets kvalitet, og at jeg begrunner det som ansvarlig å ta med disse informantenes syn og beretninger i forskningens empiri.

Fordeler: fokusgruppeintervjuer

Det finnes mange fordeler med et fokusgruppeintervju. Et av de er at man samler en gruppe, som i dette tilfellet var informanter i samme rolle. Dette gir videre en god mulighet for å få frem mange synspunkter i et og samme intervju. «Fokusgruppeintervju kjennetegnes av ikke-styrende intervjustil, der det først og fremst er viktig å få frem mange forskjellige synspunkter om emnet som er i fokus i gruppen» (Kvale & Birkmann, 2015, s.179). Kvale og Birkmann (2015) forklarer at fokusgruppeintervjuer er bra for utforskende forskning på nye områder. Dette er fordi et livlig, kollektivt ordskifte kan gi mer spontane og uttrykksfulle synspunkter enn et personlig og ofte mer kognitivt intervju. Gruppeinteraksjon gjør det også lettere å uttrykke meninger som normalt ikke er tilgjengelige (Kvale & Birkmann, 2015, s.180).

Ulemper

I motsetning til et enkeltstående kvalitativt intervju finnes det også ulemper med et gruppeintervju. Kvale og Birkmann (2015) forklarer dette som at «gruppesamspillet reduserer imidlertid moderatorens kontroll over intervjuforløpet, og det livlige samspillet kan medføre at intervjuutskriftene får et noe kaotisk preg» (Kvale & Birkmann, 2015, s.179). Det kaotiske preget på intervjuutskriftene ble i dette tilfellet redusert av å ta notater underveis i intervjuet, og transkribere intervjuet påfølgende dag, da det ennå var friskt i minnet.

En annen ulempe med et gruppeintervju er at enkelte av intervjuobjektene kan bli dominerende, og at enkeltes oppfatninger av intervju spørsmålene uteblir til fordel for den dominerende part. (Kvale & Birkmann, 2015, s.179). Imidlertid hadde dette intervjuet rom for alles synspunkter, og alle viste hensyn til hverandre. Det var tydelig at informantene har et godt samarbeid med hverandre, og fremfor å prate over hverandre, var håndsopprekning noe som ble gjort når enkelte ville ta ordet. Min rolle ble derfor å legge til rette for at alle fikk meddele det de måtte ønske.

3.4 Utvalg av informanter

Ettersom forskningens utgangspunkt er en case-studie av en bestemt målgruppe, har jeg kontaktet personer som jobber som musikkprodusent og/eller fagansvarlig for musikk i Den kulturelle skolesekken i fylkeskommuner. Henvendelsene har gått over e-post.

Jeg kontaktet åtte personer og fem sa seg ville til å delta.

Informantene som ønsket å delta i undersøkelsen fikk oversendt et informasjonsskriv og samtykkeskjema i forkant av forskningsintervjuet. Dette informasjonsskrivet forklarte intervjuets forutsetninger og de overordene spørsmålene for forskningen. Informantene sendte så tilbake skiftelig samtykke før de mottok forskningsintervjuet og senere besvarte og returnerte det.

3.5 Datastøttede dybdeintervjuer

Som min metode har jeg valgt å belyse oppgavens problemstilling ved å bygge min empiri på datastøttede intervjuer. Disse intervjuene er etter min betraktning en kvalitativ metode, som etter en rekke pilotintervjuer viste seg å være den mest fruktbare for mine undersøkelser.

En innlysende forklaring på dette er det Kvale og Birkmann (2015) sier om at teksten i prinsippet er klar for analyse i det øyeblikket man har mottatt det. «Den skrevne teksten er jo det mediet som forsker og respondenter uttrykker seg gjennom, teksten er i prinsipper klar for analyse i det øyeblikk den er skrevet» (Kvale & Birkmann, 2015, s.178).

Informantene har kunnet bruke god tid på svarkorrespondansen, og har kunnet uttrykke seg på den måten de selv ønsker. Dette har gitt en positiv innvirkning på innhenting av svarene, da man med sikkerhet vet at intervjusituasjonens ytre faktorer, som for eksempel tidsaspekt, ikke har påvirket informantenes svar. Det har også vært positivt å knytte forskningen opp til datastøttet metode da den øker muligheten til å komme i kontakt med mennesker som er i større geografisk avstand fra forskeren. Og at avstanden mellom forsker og intervjuobjektet kan gjøre også det lettere å snakke om vanskelige temaer (Kvale & Birkmann, 2015,s.17).

En annen positiv side er at transkriberingen av intervjuet skriver seg selv (Kvale & Birkmann, 2015,s.17).

Ulempene med denne metoden handler om at det kan være vanskelig å generere rikholdige og detaljerte beskrivelser (Kvale & Birkmann, 2015, s.179). Jeg har av den grunn gitt informantene god tid på å besvare spørsmålene.

3.6 Gjennomføring av intervjuer

Gruppeintervjuet ble avholdt våren 2022 i informantenes lokaler. Intervjusituasjonen ble gjennomført med en informant fysisk til stede, mens to resterende informanter deltok på skjerm gjennom programmet Microsoft Teams. Spørsmålene som ble forberedt i forkant av intervjusituasjonen ble utformet med tanke på å fange opp informantenes opplevelser av endringer i sin arbeidspraksis, og deres forhold til nåværende situasjon.

Oppfølgingsspørsmål ble til underveis i intervjuet basert på informantens svar og betraktninger. Det ble satt av en time til intervjuet, men det ble noe lengre på grunn av oppfølgingsspørsmål som ble stilt underveis. Intervjuet ble tatt opp på telefon som ble transkribert påfølgende dag. Opptaket ble slettet i henhold til etiske retningslinjer om personvern. Transkripsjonen ble strukturert slik at den ble bedre egnet for egen analyse (Kvale, Birkmann, 2015, s.206). Dette ble gjort gjennom å gi den en mer formell skriftlig stil. Grunnen til dette støtter seg på Kvale og Birkmanns (2015) etiske regler for transkripsjon av intervjuer. De viser til at «enkelte intervjupersoner kan få sjokk som konsekvens av å lese sine egne intervjuer. Det ordrette transkriberte muntlige språket kan fremstå som usammenhengende og forvirret tale, og også som indikasjon på svakt intellektuelt nivå» (Kvale & Birkmann,2015, s.213).

I prosessen av transkripsjonen har det vært viktig å ta stilling til informantenes personvern, da jeg har anonymisert dem og tildelt dem hver sin bokstav.

3.7 Intervjurunde 2

Høsten 2022 ble det gjennomført 5 datastøttede intervjuer via e-post. I forkant av disse intervjuene hadde det blitt gjort endringer av denne tidligere problemstillingen, og her ble det en omgjøringsprosess ettersom spørsmålene nå skulle dreies om til å kun omhandle den produsende virksomheten, musikkprodusentens rolle i Den kulturelle skolesekken. Her gikk prosjektet i en klar retning av den nye problemstillingen og grunnlaget fra fokusgruppeintervjuet var ledende. Prosjektet ble her oppført og utarbeidet med NSD i utarbeidelsen av de nye spørsmålene som reiste seg, og mine vurderinger av de tidligere pilotintervjuene gav seg i utslag av å være mer fruktbare i innhenting av svar gjennom datastøttede intervjuer pr. e-post. Mye av grunnen til dette gjenspeiler tidsaspektet til både meg selv og informantenes arbeidshverdag, hvor det å finne tid og sted til å avholde intervjuene på tvers av landegrensene ble utfordrende. I tillegg viste mine tidligere vurderinger av ulike intervjusituasjoner at skriftlig innhenting av svar var fruktbart. På denne måten ville informantene selv velge å ordlegge seg om sin rolle innenfor sine egne premiss og uttrykksmåte. Innhenting av svarene ville også bli lettere å analysere, sammenligne og forstå.

Forskningsspørsmålene ligger med som vedlegg i oppgaven.

3.8 Analysemetode

Å *analysere* betyr å dele opp noe i biter eller elementer (Kvale & Birkmann, 2015, s.21).

Med innhenting av svarene fra det datastøttede intervjuet og fokusgruppeintervjuet forelå det en prosess i å analysere de åtte bidragene til forskningen. I første del av denne prosessen kodet jeg intervjuene, da gjennom å bryte ned tekstene en etter en i mindre enheter. Gjennom dette arbeidet ble jeg godt kjent med intervjustoffet og fikk en bredere innsikt av informantenes svar og betraktninger. Videre i prosessen la jeg så vekt på å lese, forstå og tolke svarene i henhold til det teoretiske rammeverket for oppgaven. I valget av systematisk metode for analysen har jeg derfor foretrukket å behandle svarene gjennom teoretisk refleksjon over de temaene jeg har ansett som spesielt interessante for oppgavens spørsmål.

«En forsker kan lese gjennom intervjuene sine gang på gang, reflektere teoretisk over spesielt interessante temaer og skrive fortolkninger, uten å følge noen systematisk metode eller kombinasjon av teknikker»(Kvale & Birkmann 2015).

Jeg har i henhold til det Kvale og Birkmann (2015) peker på, vektlagt friheten til å validere mine funn gjennom data generert via analyse av informantenes svar og av dokumentanalysene. Alle informantene har fått tildelt hver sin bokstav.

3.9 Forskningsetiske retningslinjer

Forskningen har i all hovedsak tatt hensyn til bestemte etiske retningslinjer for metoden.

I dette tilfellet handler det om informantenes personvern hensyn og deres krav til anonymisering. I tillegg har informantene krav på å bli gjengitt korrekt i teksten. I forkant av intervjuene har informantene fått et informasjonsskriv og et samtykkeskjema.

Dette informasjonsskrivet inneholder en beskrivelse av de etiske retningslinjene som gjelder forskningen, og deres rettigheter til å trekke seg uten å oppgi noe særskilt grunn. Dette har gitt informantene en mulighet til å avgjøre om de vil være eller ikke. Innhentet skriftlig samtykke ble gitt via e-post. Av hensyn til personvernet til informantene, er personopplysninger lagret sikkert på Universitet i Oslo sitt hjemmeområde, og e-postene som inneholder svar til forskningen er slettet. Informantene har selv gått over den innsendte informasjonen til forskningen og har derfor hatt innsyn i deres uttalelser og mulighet til å bli gjengitt korrekt i teksten. Masteroppgaven er godkjent som prosjekt av Norsk senter for forskningsdata (NSD).

3.10 Transparens

Gjennom oppveksten har jeg vært så heldig å få oppleve mange unike kunstopplevelser gjennom Den kulturelle skolesekken. Kunstmøtene har bidratt til å vekke min nysgjerrighet for egen skapervilje, og samtidig vist meg at det er mulig å leve av musikkformidling. Når jeg i ung alder bestemte meg for å satse på en musikkkarriere var ønsket om å kunne formidle min musikk til barn og unge et stort ønske. Etter hvert ble drømmen til virkelighet og jeg ble utøver i skolekonsertordningen med produksjonen «Hjemme bra, men borte best». Gjennom å bli engasjert som utøver i skolekonsertordningen ble utformingen av konserten gjort i samarbeid med musikkprodusenter. Dette har gitt meg gode erfaringer som jeg har tatt med meg videre. Mitt utgangspunkt for denne undersøkelsen handler derfor om å belyse hvorfor denne rollen er viktig, spesielt for videreutviklingen av musikktilbudet i DKS. Dette handler om at jeg selv merket hvordan arbeidsmetodikken til produsentene bidro til å gi meg trygghet i min formidling. Tilretteleggelsen av konsertproduksjonen for den bestemte målgruppen gjorde meg også mer bevisst på hvilke type publikum jeg ville stå ovenfor, og ikke minst forberede meg og min presentasjon i forhold til egne forventninger. Oppfølgingen og tilstedeværelsen av produsenter på

turneer, og møter med turnéansvarlige på jobb gav meg og mine kollegaer en trygghet som var med på å legge en gode forutsetninger for å utføre konsertene på best mulig måte.

Noen av informantene jeg har snakket med har derfor hatt kjennskap til meg via min utøverrolle i skolekonsertene. Som del av min forskningsrolle har jeg derfor måttet forholde meg objektiv i analysen av forskningsdataene, og se på rollen isolert fra egne erfaringer.

Kvale og Birkmann (2015) viser til flere måter å behandle de analyserte forskningsbidragene objektivt. *Objektivitet som frihet* fra ensidighet henviser til pålitelig kunnskap som er etterprøvd og kontrollert, upåvirket av personlige holdninger og fordommer (Kvale & Birkmann, 2015, s. 273). Med dette som utgangspunkt for min rolle i forskningen er det de forskningsgenererte dataene og dokumentanalysene som dannet grunnlag for forskningens empiri. Og ikke mine personlige holdninger til temaet.

4 Analyse

I de tidligere kapitlene har jeg vist frem Den kulturelle skolesekken fra et kulturpolitiske utgangspunkt, der blant annet *dannelsesaspektet* har bidratt til å øke satsningen på samarbeid mellom skole og kultursektoren. Jeg har vist til at DKS har gått fra å være et tiltak med utspring lokalt, til å bli noe som skolebarn, lærere, skoleledere, kunstnere og kulturformidlere over hele landet har et forhold til (Breivik & Christophersen, 2013, s.93). De foregående kapitlene viser også til oppgavens diskurs tema som handler om formingen av musikktilbudet i DKS. En viktig del av denne diskursen er musikktilbudets tidligere utgangspunkt, og endringsprosedyre som følge av DKS- reformen. Dette kapitlet har som formål å belyse en viktig rolle for tilretteleggelsen av musikktilbudet i ordningen, som i denne oppgaven omtales som *musikkprodusenten*. Jeg har med hensikt søkt innover rollen for å legge frem et sammenligningsgrunnlag mellom denne rollen og dens begrep, opp mot rollen og begrepet «fagansvarlig for musikk». Grunnen til dette er å finne samsvar mellom rollenes utgangspunkt og praksis, for å videre kunne vise til hvordan utviklingen av musikktilbudet i DKS er i dag.

4.1 Begrepsavklaring

Innenfor sosiologi og sosialantropologi kan *en rolle* defineres som «summen av de normer og forventninger som knytter seg til en bestemt oppgave» (Tjora, et.al, 2021). I rollen som undersøkes i dette tilfellet vil drøftelsen omkring for hva som legger grunnlaget for rollens utgangspunkt, altså hvilke kompetansekrav og ansvar rollen innehar. I den sammenheng vil jeg først forsøke å belyse betydning av betegnelsen *musikkprodusent* ved å dele opp ordet i de to komponenter den består av. Musikkprodusent er en sammensetning av to ord, «musikk» og «produsent». utfordringene omkring bruken av ordet «produsent» er at begrepet favner bredt og at det ikke er en automatisk forbindelse til det fagfeltet musikk representerer.

Ved å undersøke begrepet *produsent* finner man derfor mange områder begrepet er i bruk både innad i kunst og kultursektoren, og andre områder i arbeidslivet. utfordringene med bruken av *produsent*, særs i forbindelse med kunst og kultursektoren, er at begrepet representerer ulike arbeidsområder. Til sammenligning har det i engelsk og amerikansk teater blitt brukt ordet, *produsent* som en betegnelse på den ansvarlige for hele oppsetningen av et teaterstykke, og som vanligvis også den som sørger for finansieringen («produsent», 2021). Mens det i filmbransjen blir brukt som betegnelse av en ansatt av filmselskapet som har det overordnede ansvaret for de økonomiske og organisasjonsmessige sidene av en filmproduksjon (Svendsen, 2022). Denne sammenligningen viser til at selve betegnelsen av *produsent* i sammenlignbare bransjer representerer to ulike ansvarsområder. Mens en produsent i teaterverdenen står som ansvarlig for hele oppsetningen av et stykke, som kan sies å være en kunstnerisk praksis, er en produsent i filmbransjen ansvarlig for det økonomiske og organisatoriske ved en filminnspilling.

I Det norske leksikon blir en produsent i musikkbransjen beskrevet som «Den som er ansvarlig for plateinnspilling og som i stor grad avgjør hvordan det ferdige produktet skal lyde» («produsent», 2017). Denne betegnelsen er kan sies å være tilsvarende beskrivelsen av produsent i teaterverdenen, ettersom det tilfaller et kunstnerisk virke som påvirker det endelige resultatet.

Men hvordan defineres produsent i Den kulturelle skolesekken? Finnes det en tilsvarende motsetning i hva som forventes av en produsent i musikkbransjen, sammenlignet med hva som forventes i DKS- sammenheng?

I det norske leksikon definerer Even Ruud musikk som «En kunstform som bruker lyd organisert i tid til å skape berikende opplevelser gjennom lytting, dans eller framføring» (Ruud, 2021). Beskrivelsen favner bredt og inkluderer fremføring, men er også rettet mot skapelsen av lyd som kilde til berikende opplevelser. I videre undersøkelser av betegnelsen *produsent* beskriver ordet som «en fabrikant, tilvirker eller dyrker» («produsent», 2021).

Om man da setter disse to beskrivelsene av ordene i sammenheng til rollen som undersøkes har min tolkning av den sammensatte betegnelsen musikkprodusent i DKS- sammenheng blitt til «En tilvirker til skapelsen av berikende opplevelser for barn og unge framført via lyd organisert i tid». Bakgrunnen for denne tolkningen har sammenheng med at formidlingen er tiltenkt en bestemt målgruppe, som i Den kulturelle skolesekken er barn og unge. Jeg ønsker å se videre på betegnelsen «musikkprodusent» i den nokså annerledes bransjen som DKS er. Formålet er å se på den bakenforliggende årsaken til hvorfor nettopp dette begrepet har blitt tatt i bruk i forbindelse med Den kulturelle skolesekkens musikktilbud.

4.2 Musikkbransjens «musikkprodusent»

I Russ Hepworth-Sawyer og Craig Golding sin bok «What is Music Production» (2011) utgreier de musikkprodusentens rolle i musikkbransjen. Her legges det opp til en generalisering av rollen betydning igjennom rollens gitte kompetansekrav. Det vil si at rollen som utgangspunkt i deres tilnærming tilegnes en rekke egenskaper som de anser som en viktig del av kompetanseområdet.

“If we were to read that mystical job description for the role of the producer, part of the list would no doubt request honed listening skills, good communication, diplomacy, charm, modesty, and humor, in addition to being a good politician as required” (Hepworth & Golding, 2011, kap. B-1)

Som sitatet ovenfor viser til tilegnes rollen som musikkprodusent en rekke egenskaper som er med på å skape en viss forventning og krav til rollens oppgaver. En av egenskapene som det legges særlig vekt på er evnen til å kommunisere. Dette blir presentert som en nøkkel inn til en god arbeidsmetodikk som gir rom til alle tilhørende å utfolde seg kreativt i en trygg atmosfære. Dette innebærer å inneha kvalifikasjoner som skaper trygghet, å være en venn, veileder, og i noen ekstreme sammenhenger en psykolog. (Hepworth & Golding, 2011, Kap.B-1).

Rollen blir videre tolket som en lederrolle som aktivt legger til rette for den skapende prosessen. Dette gjennom å bruke sin kompetanse aktivt til å fremkalle kreativitet hos de musikalske utøverne:

«The pilot of the ship known as the recording session and keeping the artist in a productive frame of mind is essential» (Hepworth & Golding, 2011, Kap.B-1).

I denne tolkningen av produsentens rolle blir det lagt like stor vekt på produsentens medmenneskelige kvaliteter som på kompetanseferdighetene. Man kan tolke det dit hen at musikk som skapende kunst kommer best til uttrykk når utøverne blir møtt med forståelse og respekt.

Hepworth og Goulding går videre inn på kvaliteter som de tolker som viktige egenskaper i rollens møte med sine omgivelser. Det handler om andres oppfattelse av rollen, og at denne opplevelsen forutsetter at man som musikkprodusent behersker de kravene som stilles til andres forventning:

«In order to succeed in the industry, it is necessary for a producer to be confident in their decisions and outcomes. It is not always that easy, but many artists will be looking to the producer for confidence, a strong guiding hand through the process. If you like, an insightful interpreter» (Hepworth & Golding, 2011, Kap.B-1).

Her settes det altså krav til rollens selvsikkerhet som igjen skal frembringe og generere det beste resultatet i en innspillingsprosess. Det stilles dermed et krav til rollen som en lederskikkelse med dedikasjon og selvsikkerhet i utøvelsen av sin praksis. Suksess betinges av indre og ytre faktorer som omhandler det medmenneskelige, det indre og det tekniske:

«Confidence is not something you wake up with one day, and overcoming a lack of confidence can take considerable effort. The reality is that the producer requires some form of inner confidence which is based on skill firstly, whether that is musical, engineering or a combination of the two, or in some cases business acumen. These are all fairly core skills in the studio today» (Hepworth & Golding, 2011, Kap.B-1).

4.3 Variasjoner av kompetanseområder

Også på musikkskolen Berklee sine sider (u.å.) deles produsentens rolle inn i flere kategorier:

1. Musikkprodusent
2. Innspillingsprodusent
3. Produsent/artist (Berkee online, u.å.)

Rollen blir videre definert basert på hvilke kompetansefelt produsenten har. Rollens kompetanse ses ut ifra fire kriterier rollen forutsettes å inneha. Disse er: Schedule & budget, Shaping the music og Supervising Performance, work vs play (Berkee online, u.å.).

Schedule & budget

Her beskrives hvilket ansvar produsenten har med tanke på å kartlegge innspillingsprosessen i henhold til et økonomisk og tidsmessig rammeverk. Her ligger oppgaven i å lede og vise gjennomføringsevne i henhold til avtalen.

Shaping in the music & Supervising Performance

I produsentens rolle innenfor det musikalske landskapet beror denne oppgaven på de tekniske og kunstneriske ferdighetene rollen innehar. Innspillingsprosessen vil til enhver tid bestå av puslebiter av musikalske fragmenter som til slutt skal limes sammen til det ferdige produktet. Her er produsentens rolle å ta tak i *råmaterialet*, og velge ut biter ut ifra hva som er best. Her vektlegges produsentens egne erfaringer fra innspillingsprosessen, hvor evnen til å identifisere de *beste innspilte klippene* fra alle utøvere i innspillingsprosessen til et ferdig produkt (Berkee online u.å.).

«There is an assumption that, if it moves you, it can move other listeners. For the producer, trusting this emotional response is a quintessential function. The confidence to say, “I like this one,” is at the heart of a producer’s role. They apply the same critical function at virtually every stage of the recording process. From the decision that a particular backing track performance has the right feeling and energy, to the approval of a guitar solo, and the sound of the various instruments coming through the monitors, all come back to the producer, who must make that judgment » (Berklee online.u.å.)

Det ferdige produktet skal så gjenspeile:

«The artist's musical and emotional intent but must also reach a broad audience» (Berkeley online u.å.).

Work vs. Play

En produsents rolle består også i å skape en balanse mellom *arbeid* og *kreative prosesser*. Dette skapes gjennom å tilrettelegge for et åpent landskap av *sosial fritid* i prosessen. Gjennom å skape en balanse skapes også en *vibe eller følelse* som preger innspillingen i begge retninger. Her vil produsentens rolle være å vekte det kreative frirommet opp mot tidsbudsjettet, og gjennom sin kompetanse mestre det å balansere det *kreative og sosiale* opp mot det praktiske arbeidet. Selve innspillingsprosessen går over fem grunnelementer: musikalske ideer, innspilling, redigering, miksing og mastring:

«Music production is the process by which music is created, captured, manipulated, and preserved so that it can be distributed and enjoyed» (Berke online u.å.).

Musikkprodusentens rolle i musikkindustrien har siden oppstarten av populærkulturen på 1950-tallet hatt en viktig og banebrytende rolle for hvordan vi i dag lytter til musikk. Musikkprodusenten sett i denne sammenhengen har en viktig rolle både på det mellommenneskelige planet med utøveren før, underveis og ved ferdigstilling av det endelige resultatet, og kan på den måten også tolkes som en viktig rolle i skapelsen av musikk. Gjennom å undersøke denne rollen, og hva den innebærer, har også oppdagelsen av kompleksiteten i rollens kompetanseområder gitt et tydelig innblikk i prosessen bak et musikalsk «innspilt materiale». I tillegg er denne rollen bak lukkede dører, som vil si at de praktiske sidene av arbeidet til produsenten, ikke kan sees, men er basert på subjektive følelser hos lytteren:

«What a producer creates can't be seen. What a producer creates is not even an object. If you zoom all the way out, what a music producer does for a living is this: Vibrate air molecules in such a way that when the air molecules bump up against a human life form, that life form feels something» (Hepworth, Goulding 2011, kap. B-1).

4.4 Tolkning av rollen

En musikkprodusent i musikkbransjen skal dermed gjennom sin faglige kompetanse og menneskelige egenskaper frembringe skaperkraft og kreativ tenkning hos musikalske utøvere. I tillegg skal musikkprodusent holde stø kurs i den kunstneriske prosessen gjennom å fremstå som selvsikker og målrettet. Musikkprodusenten skal være en veileder og venn, og samtidig utøve skjønn overfor prosessens resultater opp mot tidsbudsjett. Musikkprodusentens arbeid vises ikke gjennom et synlig resultat, men som luftmolekyler som treffer en livsform. Dette kan ses i sammenheng med Even Ruuds beskrivelse av musikk, som *kilden* til det som skaper «berikende opplevelser gjennom lytting, dans eller framføring» (Ruud, 2021).

Har dette kompetansegrunnlaget blitt overført til rollen som musikkprodusent i Den kulturelle skolesekken, eller er rollebegrepet forankret i andre kompetansekrav?

4.5 Produsentrollens opphav i DKS

I Tone Vandviks bok «for barn og unge» (2018) ser hun på opphavet og utviklingen av musikkprodusentens rolle i DKS. Vandvik (2018) forklarer at musikkprodusenten i DKS-sammenheng har opphavet sitt fra Rikskonsertenes skolekonsertordning, og at begrepet først ble brukt som en tittel i løpet av 1980-årene. I første omgang hadde det blitt ansatt en form for kuratorer med pedagogisk bakgrunn som skulle besitte kunnskap om barn og unges utvikling, pedagogikk og musikk (Vandvik, 2018, s.80). «Denne bakgrunnen ble videre en forutsetning for det som skulle bli musikkprodusentens rolle i Den kulturelle skolesekken» (Vandvik, 2018, s.80). Utgangspunktet for denne rollen var å imøtekomme elevens utviklingsnivå gjennom å tilrettelegge skolekonsertene. Erkjennelsen om at elevene i skolen skulle bli ivaretatt på en god måte gjennom konsertopplevelsen var derfor vektlagt. Vandvik (2018) forklarer videre at når produsentrollen ble skapt i forbindelse med skolekonsertordningen var denne typen kuratorvirksomhet ukjent i norsk musikkliv.

«Produsenten har hatt makt og myndighet til å plukke ut og gi oppdrag til musikerne, komponistene og de andre utøverne. De stilte krav til kvaliteten og idégrunnlaget og la rammer for produksjonsarbeidet, med prøvetider og krav om levering» (Vandvik, 2018,s.80).

Da produsentbegrepet ble innført på 1980-tallet i skolekonsertproduksjonssammenheng ble det deretter også et økt fokus på *kunstnerisk kvalitet* i produksjonene. Disse kvalitetskriteriene gikk ut på den *sceniske fremtreden, formidling, dramaturgi, lys og lyd*. I denne formen for utøvelse var produsentenes kompetanse en viktig forutsetning for å lime elementene sammen. Produksjonene skulle være tilrettelagt for målgruppen og være av *høy kvalitet* (Vandvik, 2018, s. 80).

Produksjon og tema

Arbeidsoppgavene som har blitt lagt under produsentbegrepet som det blir beskrevet i Vandviks bok har variert fra det å skape en produksjon basert på egen idé eller tema, for å deretter hyre inn utøvere, til å legge musikernes egne programforslag til grunn for produksjonsidéen. Arbeidet er derfor basert i stor grad på et samarbeidsprosjekt mellom produsent og utøvere, der demokratisk og rettferdig behandling samt habilitet og god kjønnsbalanse vektlegges i vurderingen av programforslag (Vandvik, 2018, s.80-82).

Utøvelse og roller

Vandvik beskriver noen mulige problemområder for rollene i idéutvekslingen mellom produsentrollen og utøverrollen i skapelsen av skolekonsertproduksjoner. Hun beskriver det som at «det har ofte vært krevende for produsenten og musikerne å finne sin rolle i den kunstneriske prosessen» (Vandvik, 2018, s.81). Dette handler om hvor inngripende produsentens rolle skulle være i det kunstneriske arbeidet. Selv hadde musikerne sin intensjon og idé bak sin utøvelse, og innblanding var ikke alltid ønsket.

«De mente at når en først hadde hyret inn en musiker, måtte det ha vært ut fra en allerede foretatt kvalitetsvurdering. Skulle produsenten ha veto rett dersom det ble uenighet om muntlig fremførelse eller oppbygging av konserten? Og hva med scenisk fremtreden?» (Vandvik, 2018, s. 82).

Dette har gitt utslag i kritikk av rolle i skolekonsertproduksjoner, men som også indikerer en gradvis tilvenning i denne typen kunstproduksjon:

«Debatten om produsentrollen er ikke over. Den har gått i bølger opp gjennom tiårene, både internt og blant musikere, dansere, skuespillere, komponister, regissører og andre i kulturlivet. Forståelsen og respekten for produsentrollen har imidlertid sakte men sikkert økt» (Vandvik, 2018, s.82).

Prøvetimer og igangsetting av produksjon

Som en del av produsentens arbeidspraksis var det å få en produksjon opp på beina, og ut på turné selve kjernen i virksomheten. Her var det å prøve ut produksjonene viktig før den skulle ut å møte sitt publikum (Vandvik, 2018, s.80-82). Det ble derfor iverksatt prøvetimer for musikerne, hvor særlig nyproduksjoner ble tillagt nærmere 20-25 timer pr. musiker i en gruppe (Vandvik, 2018, s.80-82). Prøvetimer med påfølgende prøvekonserter har derfor vært en forutsetning før turné. Prøvespillet kunne gjennomføres i Oslo og i enkelte av fylkene (Vandvik, 2018, s.81). For å løse eventuelle indirekte utfordringer for utøverne i den sceniske fremføringen, kom det også etter hvert en ordning som inkluderte elever i publikum til prøvespillet. Dette blir omtalt som den siste delen av fasen før en produksjon dro ut på turné (Vandvik, 2018, s.81).

«Til syvende og sist er det musikerne som skal stå foran elevene og føle at løsningene er gode. Det er en kjent sak at musikerne vil gjøre mindre programjusteringer underveis i turneen etter daglige møter med publikummet sitt» (Vandvik, 2018, s. 81).

4.6 Regionalt samarbeid og forankring av musikktilbud

«Det systematiske programsamarbeidet mellom Rikskonsertene og de regionale samarbeidspartnerne har vært varemerket for skolekonsertertene» (Vandvik, 2018, s.82).

Som følge av at produsentrollen hadde blitt etablert som følge av skolekonsertordningen, ble forbindelsen til de regionale samarbeidspartnerne i fylkene et sted hvor begrepet fikk videre fotfeste. Fylkesprodusentenes innsats med å utvikle norske musikere til å bli gode formidlere, skapte varige verdier (Vandvik, 2018, s.82). Den musikkfaglige satsningen regionalt hadde uten tvil stor betydning for Rikskonsertenes omdømme i norsk musikkliv (Vandvik, 2018, s.36). Oslo-kontoret hadde lagt viktige premisser, sørget for møteplassene og deltatt aktivt i den jevne kontakten mellom partenes utveksling av ideer og synspunkter (Vandvik, 2018, s.36). Ettersom ordningen åpnet opp for mange lytteposter rundt i landet, har etableringen av regionalt ansvar beriket programdialogen om skolekonsertertene, og til syvende og sist konserttilbudet (Vandvik, 2018, s.82). Fylkesprodusenter fikk i oppgave å sette fylkeskommunenes kultur- og musikkpolitikk ut i livet i samarbeid med den Nasjonale aktøren, Rikskonsertene (Vandvik, 2018, s.82).

4.7 Musikktilbudets samarbeidsvilkår

I samarbeidsavtalen mellom partene; Rikskonsertene og fylkene³ legges det konkrete krav til ordningens fylkesprodusenter i samspill med Rikskonsertene. Disse kravene er forutsatt ved tidspunktet avtalen blir forseglet og har en 18 måneder oppsigelsestid før den kan bli avviklet (Rikskonsertenenes samarbeidsavtale med fylkeskommuner «avtalens omfang»). I likhet med andre arbeidskontrakter, tilsier omfanget av samarbeidsavtalen på en rekke forventninger tillagt fylkesprodusentens arbeidsoppgaver sett i lys av kompetanse og gjennomføringsevne.

«Musikkprodusent(en)e skal ivareta skolekonsertordningens oppgaver for produksjon, tilpasning og dokumentasjon av konsertprogram og deltakelse i kompetanse- og kvalitetssikringsarbeid» (Punkt nr. 2, «kvalitet»⁴).

Ettersom Rikskonsertene fungerte som en forvalter av midler til skolekonsertordningen i fylkene var fylkene forpliktet til å bruke midlene til stillingsressursen:

«Stillingsressursen skal stå i forhold til de overførte midlene» og (...) forutsetter at musikkprodusent(en)e skal ivareta den kunstneriske kvalitet og dialog med Rikskonsertene» (Punkt nr. 2, «kvalitet»).

Stillingen ble altså vurdert opp imot den arbeidsmengden med produksjonsarbeid som kreves for å nå Rikskonsertenenes mål om kvalitet.

I arbeidet med å sikre kvalitet igjennom produksjonens mange faser, gikk avtalen ut på å delegerer ansvaret der produksjonen tok sted i de forskjellige fylkene. Ansvarsområdene rommet et *“kvalitetssikringsforløp”* der partene forpliktet seg til å følge opp produksjonen fra start til slutt gjennom seks punkter:

1. **Programmering:** Her blir det beskrevet at «partene skal delta i en grundig kunstnerisk dialog rundt programmeringen og sammen sørge for kvalitet, mangfold og variasjon i skolekonsertordning» (Punkt nr. 2, «kvalitet»).

³ I undersøkelsene av denne samarbeidsavtalen har jeg blitt tilsendt en avtale mellom en fylkeskommune og Rikskonsertene fra 2014. Det er denne avtalen jeg har gått ut ifra i mine analyser. I litteraturlisten ligger det en tilsvarende kontrakt, som er hentet fra internett.

⁴ I følgende beskrivelser av samarbeidskontrakten benytter jeg «punkt (nr) og overskrift på underkapitlene» i samarbeidsavtalen.

2. **Produksjon:** For å sikre skolekonsertordningens videreutvikling «skulle begge parter bidra til stadig fornyelse ved å delta i programskapningsarbeid og levere kvalitetssikrede bidrag til skolekonsertordningens programbank» Produksjonsmengden og gjennomføringsansvar ble avtalt med den enkelte fylkeskommune årlig. (Punkt nr. 2, «kvalitet»).
3. **Oppfølging av turneer:** Konsertene må kvalitetssikres aktivt av den programansvarlige produsenten. Dette skal gjøres i det produksjonen er på turné. Gjennom utøverdialog, tett kontakt med lærere, elever, publikumsobservasjon, devaluering, og justering av formidling og programinnhold (Punkt nr. 2, «kvalitet»).
4. **Dokumentasjon:** Alle nye produksjoner må dokumenteres på video av programansvarlig produsent i løpet av den første turneen for levering til programrådet(Punkt nr. 2, «kvalitet»).
5. **Programrådsevaluering:** Programrådsevaluering er et ledd i produksjonsprosessen og skal gi produsenten mulighet til faglige innspill – på et tidspunkt der programmet fortsatt kan bearbeides. Programrådets andre funksjon er å skape en samla nasjonal kvalitetsstandard for skolekonsertordningen. Partene må bidra til evalueringsarbeidet ved regelmessig deltakelse i programrådet og innlevering av programdokumentasjon (Rikskonsertene samarbeidsavtale, punkt 2, «kvalitet»).
6. **Programbank:** Program som er anbefalt av programrådet for videre bruk i skolekonsertordningen publiseres i programbanken og danner utgangspunktet for programmeringsdialogen (Punkt nr. 2, «kvalitet»).

Videre følger avtalen krav om kompetanseheving- «Skolekonsertordningens produksjonsnettverk utgjør ordningens samlede kompetanse» (punkt nr. 3, «kompetanse»). Som pliktig del av avtalen faller dette inn under krav til bla. deltakelse under nasjonale fagsamlinger arrangert årlig av Rikskonsertene. Det forutsettes deltakelse på fagdager, regionsmøter, evalueringsarbeid, utenlandssamarbeid og andre kompetansegivende tiltak for å fremme utvikling i nettverkets musikkforhandlingsarbeid (punkt nr. 3, «kompetanse»).

Med dette som utgangspunkt sies det i avtalen at formidlingskompetansen også skal deles med de andre uttrykkene i DKS. (Punkt. 3, «kompetanse»). Videre går avtalen inn på *samproduksjon, turnélegging, informasjonsarbeid, dialog, eksterne avtaler, rettigheter, økonomi, ansvar, varighet, heving og tvister*. (Punkt nr. 1-12).

4.8 Tolkning av kompetanse og ansvar for produsentrollen i DKS

Gjennom avtalen forutsettes en rekke egenskaper hos musikkprodusenten: Kompetanse på feltet, administrative egenskaper, produksjonsansvar, oppfølging av produksjon, , kreativitet, nysgjerrighet, en vilje til å drive produksjoner fremover, finne løsninger på produksjons utfordringer, skapervilje, oppsøke produksjoner, initiativ til samproduksjoner og evne å samarbeide på tvers av landet. Det ilegges et stort ansvar på produsentens kreative side, så vel som en organisatorisk side.

Dette gjenspeiler det Hepworth og Goulding (2011) peker på:

«If we were to read that mystical job description for the role of the producer, part of the list would no doubt request honed listening skills, good communication, diplomacy, charm, modesty, and humor, in addition to being a good politician as required» (Hepworth &Goulding, 2011, kap. B-1).

Sett i DKS – sammenheng blir rollen «*En tilvirker av skapelsen av berikende opplevelser gjennom framføring av lyd organisert i tid*». Rollen skal både inneha kompetanse på feltet og jobbe for fagfornyelse og måloppnåelse innen organisasjonen. Sammenlignet med produsenter i andre kunst og kulturområder, innehar rollen mye av de samme kvalitetskravene. Produktet i DKS-sammenheng gjør seg dermed også gjeldende som noe som *blir sett*, i motsetning til det en musikkprodusent i musikkbransjen blir fremstilt av Hepworth og Goulding (2013) hvor de viser til at:

«What a producer creates can't be seen, what a producer creates is not even an object» (Hepworth & Goulding, 2011, s.B-1.).

Musikkprodusenten I DKS- sammenheng skaper noe annet ,- skolekonserter av høy kunstnerisk kvalitet som blir gjerne blir vist på skolen. Det som imidlertid reiser seg som et spørsmål her er

om rollen som sådan innehar den samme kompetansen som tidligere, eller om noe av kompetansen har mistet sin plass til fordel for noe annet.

Hva er endringene etter desentraliseringen av produksjonsansvaret til fylkeskommunene og kommunene etter «Prosjekt 18»? Innehar betegnelsen «musikkprodusent» samme elementer som tidligere, eller forutsettes det en annen type arbeidsvirksomhet?

Prosjekt 2018

Prosjekt 2018 er kjent som utfasingen av turné- og produksjonsoppgaver til fylkene etter omleggingen fra Rikskonsertene til Kulturtanken. I oktober 2016 ble fylkeskultursjefene orientert om omleggingen, og informasjon ble sendt ut til musikkprodusentene i fylkene, MFO og DKS-nettverket (Kulturtankens årsrapport 2016). Dette arbeidet skulle være slutført høsten 2018.

4.9 Kvalitetsrapport- Kulturtanken 2018-2019

I 2018-2019 ble det utført et forskningsprosjekt for kvalitet og formidling for Kulturtanken. Dette var et treårig FoU- prosjekt som skulle kartlegge, utvikle og styrke arbeid med den kunstneriske kvaliteten innen vurdering, evaluering og formidling i Den kulturelle skolesekken. Rapporten er delt inn i fem områder: *initiering, programmering, produksjon, mottakelseskvalitet, tilbakemeldinger og evalueringer.* (Kulturtanken-kvalitetsrapport, 2018-2019). Prosjektet hadde tre delprosjekter knyttet til hvert sitt delmål:

1. *Kartlegge arbeid med kunstnerisk og formidlingsmessig kvalitet* som allerede foregår i DKS-ordningen, inkludert organisering av og rutiner for vurdering, evaluering og kunstnerisk/formidlingsmessig tilrettelegging (Kulturtanken, 2019b).
2. *Utvikle modeller og verktøy* som skal bidra til å styrke arbeidet med vurdering, evaluering og utvikling av det kunstneriske og formidlingsmessige tilbudet i DKS (Kulturtanken, 2019b).
3. *Stimulere til begrepsdannelse og refleksjon* knyttet til kvalitetsforståelser innen kunst og kultur for barn og unge (Kulturtanken, 2019b).

Kulturtankens rapport legger frem begrepsavklaringer på følgende områder for programmeringen. Dette for å se på prosessene rundt skapelse, distribusjon og evaluering av tilbudet.

Disse er:

Initiering

Enhver produksjon som inngår i DKS-tilbudet, blir igangsatt av ulike aktører og på ulike måter. Prosessen for denne igangsettingen betegnes som initiering (Kulturtanken, 2019b, s.10).

Programmering

Programmering betegner prosessen for fastlegging av et årsprogram (Kulturtanken 2019b, s.10).

Produksjon

Enhver produksjon som inngår i et årsprogram i DKS, blir utviklet, bearbeidet og tilrettelagt i større eller mindre grad. Denne prosessen blir omtalt som produksjon og kan foregå selvstendig eller helt/delvis i overlapp med idéutviklingen i initieringsprosessen (Kulturtanken, 2019b, s.10).

Mottakelseskvalitet

Arbeidet tilskuddsmottakerne gjør for å sørge for at elever og lærere er best mulig forberedt til et kunstmøte, betegnes som arbeid for å heve mottakelseskvaliteten (Kulturtanken, 2019b, s.10).

Tilbakemeldinger og evalueringer

Tilskuddsmottakernes innhenting av synspunkter på hvordan et kunstmøte eller et enkelt arrangement har gått, betegnes som innhenting av tilbakemeldinger. Gjennomgang og drøfting av hvordan en turné, dvs. en rekke kunstmøter/arrangementer enten på eller utenfor skolen, har gått, betegnes som evaluering (Kulturtanken, 2019b, s.10).

4.10 Tilsvar rapport og egne undersøkelser

I rapporten til Kulturtanken (2018-2019) om kvalitet foreligger det en rekke områder som er blitt undersøkt om tilskuddsmottakerne. En av områdene som ble undersøkt var hvorvidt denne

typen «kuratorvirksomhet» som en produsent tilskrives fortsatt eksisterer, men her ble det konkludert med i rapporten at:

«Mens enkelte fylker og direktekommuner har ansatte og/eller tilknyttede personer med stillingstittel «produsent» innen ett, flere eller alle uttrykk, bruker andre DKS-enheter andre stillingstitler for ansatte som har produksjon som en blant flere arbeidsoppgaver. Det har derfor ikke vært hensiktsmessig for denne undersøkelsen å kartlegge antall ansatte med produsenttittel i DKS» (Kulturtanken, 2019b, s.42).

Videre kommer det også frem vektleggingen av produksjonsarbeid for ønsket kvalitet i fylkene og kommuner varierer:

«Både blant fylkeskommunene og direktekommunene praktiseres produksjonsprosessen på svært ulike måter. De ulike praksisene er knyttet til forskjellige måter man forstår produksjonsprosessens betydning for en produksjons kunstneriske- og formidlingsmessige kvalitet på. Mens enkelte tilskuddsmottakere fremhever at deres eget ansvar for produksjon er det viktigste virkemidlet for å styrke kvaliteten på tilbudet, legger andre mindre eller ingen vekt på dette» (Kulturtanken, 2019b, s.61).

Dette er interessant for mine undersøkelser på området. For om produksjonsarbeid varierer rundt om i landet, hva slags betydning kan dette ha for utformingen av musikktilbudet i DKS? Det som er sikkert på det tidspunktet kartleggingen var gjennomført, var at aktøren for musikken ikke lenger var en tilvirker av nye musikalske produksjoner, som vil si at de regionale og lokale tilbudene er avhengig av sin egen skapervilje for musikken i ordningen. Rapporten viser at noen peker på at det er et viktig virkemiddel å produsere for å få en god kvalitet på tilbudet, mens andre «legger mindre, eller ingen vekt på det» (Kulturtanken, 2019b, s.61).

Hva betyr så dette for den videre utviklingen av musikken? Og kan dette indikere at rollen som musikkprodusent blir brukt i varierende grad for å styrke tilbudet?

DEL 2

4.11 Informantenes erfaringer

Har den musikkfaglige kompetansen som skolekonsertprodusent blitt videreført i ny organisering av musikktilbudet i DKS? I dette delkapittelet skal jeg å belyse informantenes egne opplevelse og oppfattelse av egen rolle.

Bakgrunn og produsentfaglig erfaring

Spørsmålet om informantenes bakgrunn viser at samtlige er utøvende kunstnere med musikkfaglig utdanning fra universitet, høyskole eller konservatoriet. Flere av informantene opplyser også at de har erfaring fra selv å ha vært utøvere i Den kulturelle skolesekken, Rikskonsertenes skolekonsertordning, eller i det frie feltet. Noen opplyser at de har bakgrunn som lærer, mens andre opplyser at de har bakgrunn som frilansere innenfor flere kunstuttrykk. Majoriteten av informantene opplyser at de har vært ledd i samarbeidsavtalen mellom Rikskonsertene og Fylkeskommunen som produsent. Her opplyser flere at de har tilegnet seg produsentfaglig kompetanse gjennom mange års virke blant annet via nettverkssamarbeidet med Rikskonsertene. Her peker enkelte på at arbeidsmetodikken som ble tillært gjennom denne erfaringen, fremdeles blir benyttet som del av deres praksis i dag, mens andre peker på at den foreligger som et godt kompetansegrunnlag for kvalitetssikring av programforslag. Eksemplene under viser en gruppe informanternes rollebakgrunn som produsenter i samband med Rikskonsertenes skolekonsertordning:

«Selv etter omleggingsprosessen, er metodene fra Rikskonsertene noe vi fortsatt jobber med. Portalen er et verktøy vi også bruker» (informant H).

«Ingen av oss har utdanning som produsenter. Når vi kom inn i ordning, var vi blanke, men ble satt i gang å jobbe. Vi er på en måte oppdratt i Rikskonsertenes tradisjon. Dette har vi hatt med oss videre. En god skole. En kontinuitet, et fellesskap man ikke har kjent på siden da» (informant G).

«Nettverket i Rikskonsertene og programrådsarbeid var en del av skolen, og en del av kvalitetsarbeidet» (informant F).

Annet arbeid

De fleste informantene opplyser at de har annet arbeid ved siden av sitt virke som produsent/fagansvarlig for musikk. Mens noen har arbeidsoppgaver som inngår som del av DKS-administrasjon, turnélegging, og annet musikkrelatert arbeid der de jobber, inngår den fagansvarlige oppgaven som kun et av ansvarsområdene til enkelte av informantene. Her er det store variasjoner i hva informantenes daglige arbeid innebærer, og dette kan videre indikere at det er variasjoner i hvordan produksjonsansvar og arbeid blir håndtert og utarbeidet. Eksempelene under viser to informanternes svar om ekstra arbeid ved siden av sin rolle som fagansvarlig/produsent:

«Ja, min stillingstittel ved Kulturavdelinga er Rådgiver. DKS er bare én av mine arbeidsoppgaver» (informant B).

«I vår enhet har vi produsenter også distriktsansvar. Det vil si at vi ikke har rene turnéleggere i faggruppa, men hver av oss har turnéansvar distriktsvis. Jeg planlegger og har hovedansvaret for alle turnéene på grunnskolene i mitt distrikt i tillegg til å være fagansvarlig» (informant C).

Rollen som fagansvarlig for musikk

På spørsmålet om hvordan informantene oppfatter rollen som *fagansvarlig for musikk* er samtlige informanter omforent med at hovedansvaret handler om å ta i bruk sine egne kompetanseferdigheter i vurderingen av programforslag. Her viser de fleste svarene at rollens hovedansvar innebærer å kunne vurdere programforslag fra portalen:

«En fagansvarlig har ansvar for å vurdere programforslagene som har musikk som hoveduttrykk. Musikk som uttrykk inngår også i mange andre produksjoner, og her må vi med fagansvar samarbeide om hva som er god kvalitet i en produksjon. Fagansvarlig har også ansvar for å holde seg orientert om hvordan utvalgte produksjoner fungerer på turné. Delta i de nasjonale nettverkene, for min del Marked for Musikk, nettverksmøter som Kulturtanken arrangerer og å ha kontakt med andre fylker» (informant B).

Som informant B viser til her ligger det også et ansvar på rollen i å holde seg orientert om hvordan utvalgte produksjoner fungerer på turné og samarbeidet på tvers av fagfelt. Dette kan også indikere at rollen må inneha forståelse av kunstnerisk kvalitet innen andre kunstuttrykk, i tillegg til egen kompetanse innen musikk. Informant B, legger også til at å delta i nasjonale

nettverk og samlinger inngår som en del av rollens ansvar om kompetanseheving og orientering. Andre legger også til dette som en viktig del av sin orientering om musikkfeltet, spesielt som samlingspunkt for de som jobber med tilrettelegging av musikktilbudet for barn og unge, slik som informant F under viser til:

«Etter Rikskonsertene sin bortgang er Markedet for musikk⁵ det stedet som samler oss. Til både faglig oppdateringer, se forestillinger for å kunne diskutere, finne trender i tiden osv. Det er utrolig verdifullt for oss. Når det er sagt har vi ikke noe uttalt plikt til å ta noe derfra, men ofte finner vi ting, kanskje flere et år, enn et annet» (informant F).

Informant D viser mer utfyllende hva kvalitetsvurderingene av et programforslag innebærer, og at rollen som fagansvarlig også innehar et ansvar om å informere skolene:

«Jeg har et ansvar for at de musikkproduksjonene vi velger holder et høyt kvalitetsnivå - både instrument-/vokalferdigheter, formidlingsevne og tilrettelegging for og spissing mot målgruppe. Jeg har også et ansvar for å gi skolen god informasjon i forkant, og at de får en god introduksjon til DKS-besøket gjennom programomtale i portalen» (informant D).

Informant D legger frem kvalitetskravene for utvalgte produksjoner som inngår som del av årsprogrammet. Her ligger det også en føring om at informanten har ansvar om å spisse produksjonene mot valgt målgruppe, samt legge til rette for produksjonenes møte med skolene der informasjonsarbeidet mot skolene er en del av ansvaret. Mange peker på dette som en viktig del av sin rolle i møte med nasjonale mål og føringer, mens andre peker på at rollen er udefinert og kan tolkes fritt ut ifra egne preferanser og arbeidsmetoder:

«Roller som fagansvarlig i DKS oppfatter jeg som en ikke absolutt og fast definert rolle. Den kan utformes og tilpasses og har rom for egne preferanser, arbeidsmetoder og innfallsvinkler, så lenge man sørger for at turneene gjennomføres» (informant A).

Informant A viser her at oppfattelsen av rollen kan utformes og tilpasses egne preferanser. Dette åpner opp for at rollen *ikke* er definert, noe som gjør rollen interessant sett utenifra. For de ovennevnte eksemplene viser at rollen som fagansvarlig innebærer å behandle programforslag opp mot kvalitetskriterier og informere skolene. Dette kan indikere at rollene forstås ulikt blant

⁵ «Marked for musikk er Norges største visningsarena for konserter rettet mot barn og unge. I løpet av tre effektive dager kan arrangører fra kulturhus, festivaler, biblioteker og Den kulturelle skolesekken se, evaluere og finne konserter tilpasset sine unge publikummere. Det er også en viktig møteplass for bransjen, og en plass der kompetanse og erfaring deles» (Marked for musikk, «om Marked for musikk» u.å.)

informantene. Hvordan oppfattes *musikkprodusent* i motsetning til fagansvarlig for musikk? Hva skiller de to rollene fra hverandre?

Musikkprodusentrollen

På spørsmålet rundt hva oppfattelsen av rollen som musikkprodusent er, kommer det en rekke forskjellige synspunkter. Noen drar sammenligninger med *fagansvarligbegrepet*, mens andre ser rollen isolert. Noen opplever rollen som aktiv, andre oppfatter rollen som ledd i tidligere samarbeid med Rikskonsertene. Alle har imidlertid en forståelse av at *produsenttittelen* handler om å *skape*.

«Som musikkprodusent er det i tillegg en forståelse om å skape nye konserter. Musikkprodusent-tittelen var mest aktuell (for meg) den gang Rikskonsertene eksisterte. Jeg oppfatter rollen som musikkprodusent i dag som både fagansvarlig og som en som aktivt sørger for at nye konserter blir skapt» (informant B).

Som Informant B viser til oppfattes rollen som en som aktivt sørger for at nye konserter blir skapt, og at rollen også innehar et overordnet faglig ansvar for kvalitetssikringen av den. Det vil si, som vist til tidligere, at rollen som fagansvarlig handler om å kvalitetssikre programforslag som inneholder musikk som hovedtrykk. Som *musikkprodusent* har man også dette ansvaret, og et ansvar om å skape nye konserter. Dette samsvarer med mange av informantenes syn og oppfattelse av rollen.

«Musikkprodusent er et mer aktivt begrep, og jeg oppfatter at det brukes om en fagansvarlig som også produserer og skaper nye DKS-produksjoner i samarbeid med utøverne» (informant C).

Imidlertid åpner dette spørsmålet opp for mange forståelser og beskrivelser av rollen. Dette spørsmålet viser at det er variasjoner i bruk av betegnelsen, og at det fortsatt har en forbindelse til Rikskonsertene. I dette eksempelet viser en informants forståelse av sin rolle som produsent, der skapelsen av produksjoner fortsatt er en del av rollens ansvar:

«Vi føler et stort ansvar og tar ingenting på letthet. Det er viktig å se hele bilder og at elevene ser seg selv. Det er et stort bilde og et stort ansvar. Det danner grunnlaget for

hvordan vi jobber og er viktig for måten vi jobber på. Vi skal vise alt. Det er spennende og magisk å jobbe med å skape. Vi skaper ikke noe for oss, ikke for utøverne, men for barn og unge» (informant G).

Hvilken betegnelse foretrekkes?

På spørsmålet rundt informantenes bruk av betegnelse for sin rolle ser man en stor variasjon. Undersøkelsen viser at flertallet foretrekker å betegne seg som *musikkprodusent*. Andre foretrekker tittelen som *fagansvarlig for musikk* og/eller *rådgiver*. Svarene viser også at informantenes bruk av betegnelse varierer. Noen sier at de benytter seg av produsenttittelen i enkelte sammenhenger, og at det i andre sammenhenger heter *rådgiver*, eller *seniorrådgiver*.

«Offisielt har jeg ikke noe valg, men har ikke noe problem med å benytte fagansvarlig for musikk som arbeidstittel. I dette ligger det jo også et ansvar for fagfeltet musikk i fylkeskommunen, noe som sier noe om ansvarsområdet. I enkelte sammenhenger kan jeg også bruke «produsent» som en slags tittel, men da gjerne i en mer utdypende forklaring av arbeidsområdene. Den overordnede stillingsbetegnelsen er seniorrådgiver, denne brukes som en fellesbetegnelse for medarbeidere på samme nivå på ulike fagfelt» (informant A)

Informant A legger til her at stillingsbetegnelsen er fastsatt, men at produsentbegrepet fortsatt er i bruk i enkelte sammenhenger. Stillingsbetegnelsen som *seniorrådgiver* blir i denne sammenheng en fellesbetegnelse for tilsvarende stillinger på ulike fagfelt. Imidlertid ser man her det som gir grobunn til forvirring når det gjelder spørsmålet om *hva* rollen som fagansvarlig eller musikkprodusent er i dag - hva ligger i musikkprodusentbegrepet for de som velger å bruke denne tittelen?

«Vi er en produserende enhet, og derfor bruker vi stort sett produsent. Jeg foretrekker også denne tittelen fordi jeg opplever den som mer beskrivende for jobben jeg gjør – både den tekniske delen (turnélegging, administrasjon) men også den kreative, skapende delen» (Informant C).

Informant C vektlegger den skapende siden av sin rolle for legitimering av sitt valg av tittel. Men svaret indikerer også at det er rom for andre stillingsbetegnelser i noen sammenhenger som informantene viste til tidligere. I tillegg er det en forståelse av at produsenten også har

administrative oppgaver knyttet til rollen. Andre som velger å benytte seg av samme tittel vektlegger også dette, men legger til at betegnelsen ikke er så viktig.

«Jeg foretrekker musikkprodusent, men det er ikke veldig viktig for meg» (informant E).

Som informant E peker på her foretrekker vedkommende å bruke tittelen som musikkprodusent. Imidlertid sier også vedkommende at det ikke er så viktig, som går i motsetning til informant C, som vektlegger sin tittel opp mot sitt virke.

Erindring og endring

I spørsmålet om informantene har opplevd endringer i sin arbeidshverdag de siste årene, kommer det frem en rekke synspunkter og beretninger. De fleste informantene som besitter rollen som *fagansvarlig for musikk* i dag har tidligere besittet rollen som *musikkprodusent* i samarbeid med Rikskonsertene. Her kommer det frem fra samtlige at endringene har medført at rollen ikke bare har blitt endret med ny stillingstittel, men at endringer som følge av avviklingen av skolekonsertordningen har medført at produksjonsarbeid har blitt nedtonet til fordel for annet arbeid. Andre viser også til at produksjonsarbeidet som var en del av det daglige arbeidet tidligere, er byttet ut med å ta inn ferdige produksjoner til skolesekkens programinnhold.

«Før omleggingen fra Rikskonsertene produserte vi i snitt 5 nyproduksjoner pr.år. De nye produksjonene turnerte gjerne i fylket gjennom flere sesonger, og vi hadde anledning til å følge dem opp med eventuelle justeringer/tilpasninger av innhold. Før en ny turnébolk i ny sesong hadde vi 3 prøvetimer til øving og oppfriskning av materialet. Vi var mer involverte og «hands on» i arbeidet. Foredlingen av en produksjon kunne skje over flere år og ble gjort basert på evalueringer fra musikere/skole/produsent/Rikskonsertenenes programråd. De siste årene har vi bare tatt inn ferdige produksjoner» (informant D).

Informant D viser tydelig her et skille fra før og etter omleggingen av Rikskonsertene. Her pekes det blant annet på at produksjonsarbeidet i stor grad også handlet om å følge opp produksjonene, samtidig som det handlet om å kvalitetssikre gjennom eventuelle endringsprosedyrer og tilpasning. Her vises det også at rollen hadde et større handlingsrom for å utføre sitt arbeid, og at arbeidet ble kvalitetssikret gjennom mange ledd. Dette viser samtidig til en bærekraft av produksjonsarbeid over tid. Andre viser også i sine svar at måten de jobber på i dag er baserer

seg på det erfaringsgrunnlaget som ble tillært gjennom mange års virke som produsent med Rikskonsertene som nasjonal aktør for musikken.

«En bit vi har tatt med fra Rikskonsertene er å se eleven fra den begynner på barneskolen til den er ferdig på Vgs. Se helheten og sjangerbredden. Vi velger ikke ut og booker inn ting på egen smak. Oppdraget er fremdeles det at eleven skal ha alt fra a-å i løpet av sin tid på skolen» (informant H).

Andre peker på at som omleggingen har resultert i at man har større handlingsrom i å prioritere midler til produksjon annerledes:

«Før var de øremerkede midlene fra Rikskonsertene nok til 1 nyproduksjon i året. Nå er det mer fleksibelt. Det er satt av midler til piloter og produksjon av nye prosjekter. Nå er det litt flere muligheter til å sette av akkurat den summen til hva man trenger i produksjonene» (informant G).

Som en motsetning til dette peker andre på at overføringen av ansvaret til musikktilbudet har medført mindre vektlegging av produksjonsarbeid, og samtidig at ansvaret for musikktilbudet har medført mer vektlegging av administrative oppgaver.

«Etter min oppfatning har en for stor vekt på selve administreringen og forvaltningen av DKS ført til at man har begrenset muligheten til å påvirke selve det kunstneriske produktet, noe som var mulig i en helt annen utstrekning som musikkprodusent, og faktisk en del av det daglige arbeidet. Slik jeg oppfatter forskjellen mellom fagansvarlig og produsent, hadde en produsent et direkte kunstnerisk ansvar for produksjonene man sendte ut, mens i dag er dette begrenset til et overordnet faglig og administrativt ansvar. Tidligere var det dette delt mellom turneleggerne og produsentene. Å dele og tydeliggjøre dette ansvaret, førte til at man også hadde tydelige roller både i forhold til utøvere og skoler. Dette gjaldt både kunstnerisk innhold, formidling av pedagogisk materiell og selve turneleggingen» (informant A).

Informant A opplever sin rolle som endret som følge av omlegging. Her uttrykker informanten at rollen i dag er blitt begrenset til et overordnet faglig og administrativt ansvar, og uttrykker at dette begrenser muligheten til å påvirke det kunstneriske produktet. Også informant B viser til at omleggingen har medført nedtonede produksjonsoppgaver, men at tidligere ansvarsområder ved siden av sitt virke som produsent fortsatt er gjeldende:

«Ikke så stor endring. Min arbeidspraksis har dreiet fra å være en aktiv produsent i 50 % og andre musikk/kulturrelaterte oppgaver, til å tone ned produsent-delen men beholde fagansvarlig-delen + fortsatt ha oppgaver som rådgiver for kunst- og kulturformidling i fylkeskommunen» (informant B).

Andre informanter peker på at endringene har medført at de har eneansvar for musikktilbudet i dag, og at det tidligere forelå et samarbeid med Rikskonsertene som har falt bort som del av omleggingen:

«Før omleggingen hadde Rikskonsertene ansvar for en del av programmet i mitt fylke, ca 25%, dvs at de booket inn en del konserter for oss. Nå har vi eneansvar for programmet i fylkene Uten at det var en direkte sammenheng kanskje – så forsvant tilbudet til barnehager omentrent samtidig med omleggingen av Rikskonsertene» (informant E).

Som informant E peker på har omleggingen resultert i at fylkene selv er ansvarlige for programmet i DKS, der det tidligere forelå et samarbeid. Informant E viser også her til en tilleggsopplysning om omleggingen der avviklingen av Rikskonsertene også resulterte i at tilbudet til barnehagene forsvant. I nærmere undersøkelser av dette viser årsrapportene fra Kulturtanken (2016) og (2017) to funn relatert til dette. I årsrapporten 2016 fra Kulturtanken står det beskrevet hvordan barnehagekonserterne var et spleiselag mellom Rikskonsertene og fylkene og hvordan denne ordningen som sådan ville komme til å omfatte som en del av «Prosjekt 18»:

«Rikskonsertene hadde tidligere hatt ansvar for et samarbeid om konserter for barnehager med 12 fylkeskommuner. Tilbudet hadde vært et spleiselag mellom Rikskonsertene og fylkene, og hadde vært sikret gjennom en krone-for-krone-finansiering. I 2016 ble det derfor holdt to programråd for barnehage som kvalitetssikring av nyproduksjon for målgruppen. Kulturtanken bidro med delfinansiering, kompetansebygging, produksjonsbistand og kvalitetssikring av tilbudet ut 2017 som en del av Prosjekt 2018» (Kulturtanken, 2016).

Det man ser i dette utdraget av årsrapporten fra Kulturtanken peker på det etterarbeidet som er blitt utført i omleggingsperioden.

Dette utdraget viser til at Kulturtanken i omstillingsperioden har bidratt med midler og kompetanseheving for kvalitetssikring av barnehagekonserter som gjelder som en del av «Prosjekt

18». I rapporten fra 2017 kommer det tydeligere frem at etterarbeidet *skal* resultere i *en utfasing av tilbudet*, men at det er lagt opp til fortsettelse av tilsvarende tilbud med prosjektet «kulturbarne 0-8 år»:

«Rikskonsertene hadde en tilleggsavtale med 12 fylkeskommuner om medfinansiering av barnehagekonserter. Denne avtalen fases ut parallelt med prosjekt 2018. I april 2017 gjennomførte Kulturtanken, Norsk kulturskoleråd og Senter for kunst og kultur i opplæringen konferansen KYKELIKY i Stjørdal, med fokus på kunst, kultur og kreativitet. Rundt 170 deltakere fra fagområdene barnehage, kulturskoler og utdanningsinstitusjoner deltok. Samarbeidet mellom de tre partene fortsetter i 2018, under prosjektet «Kulturbarne 0–8 år» (Kulturtanken, 2017).

Som informant E har pekt på så viser rapportene at det er en sammenheng mellom avviklingen av skolekonsertordning og tilbudet til barnehagene. Andre informanter etterlyser også det samme tilbudet:

«Barnehagekonserterne må snarest inn i DKS-ordningen igjen etter at Kulturtanken la ned ordningen. Da kan 25 års erfaring med barnehagekonserter fases over i en DKS-ordning for barnehagebarna som omfatter alle kunstuttrykkene» (informant A).

Informant A ser avviklingen av barnehagetilbudet som forårsaket av Kulturtanken. Rapportene viser at barnehagetilbudene var en del av «Prosjekt 18», men at tilbudet står åpent til å bli gjeninnført forutsatt av egeninnsats av tilskuddsmottakerne, slik som musikktilbudet.

Det som likevel foreligger som en fellesnevner her er at musikktilbudet som barnehagekonserterne var en del av har falt bort, og det er ikke blitt opprettet et tilsvarende nasjonalt tilbud som initiert av Kulturtanken, med prosjektet «Kulturbarne 0-8 år!».

I forlengelse av dette ser man i stortingsmelding 18 (2020-21) «*oppleve, skape, dele- kunst og kultur for, med og av barn og unge*» at kunst- og kulturtilbud for barn og unge er et prioritert tiltak, men at den statlige finansieringen mangler (Tindvik, 2021). Dette betyr at dette tilbudet baserer seg på fylkene og kommunenes eget ansvar for å gjenopprette tilbudet, slik som musikktilbudet. I undersøkelsen rundt dette finner man at Vestfold og Telemark fylke har gått inn for å skape et kulturtilbud til alle barnehagebarn i fylket. Dette i seg selv er med på å indikere at Den kulturelle skolesekken består av mange ulike tilbud, og at det igjen indikerer at

forvaltningen av tilbudet innebærer et fritt handlingsrom. I pilotarbeidet med dette tilbudet (2021-2022) benyttes det etablerte DKS-nettverket i samarbeidet mellom fylke og kommuner, som muliggjør at barnehagetilbudet kan etableres uten vekst i fylkesadministrasjonen (Tindvik, 2021). Det skal også nevnes at det bevilges 2 millioner kroner årlig av fylket selv, for å sikre 1-2 kulturopplevelser i ulike sjangre for alle barnehagebarn i fylket. For fylket er målet å høste av erfaringene fra piloten for å videreutvikle hvordan et fremtidig tilbud skal organiseres (Tindvik, 2021). For å dra en sammenligning til dette, viser eksempelet at kreativ ressursbruk i beste fall kan resultere i utvidelse av tilbud, forutsatt av at fylkene og kommunene selv er villige til å legge inn midler. Dette eksempelet viser også at det finnes løsninger på regionale utfordringer, tross for mangel på statlig finansiering gjennom tidligere samarbeid med Rikskonsertene. Men dette forutsetter at fylkene og kommunene dekker kostnadene som medfølger tilbudet.

Turnékonsulenten

Som vist til tidligere peker Informant A på endringer i sin rolle knyttet til omlegging og fylkes-sammenslåing. Informanten peker på at den tidligere arbeidstittelen «turnékonsulent» som i sin tid var en rolle innenfor skolekonsertordningen, stod som et bindeledd mellom musikerne som var ute på turné og turneleggerne i fylkene. Tone Vandvik (2018) forklarer denne rollen som:

«Turnékonsulentene i Rikskonsertene har vært det daglige bindeleddet mellom musikerne og turneleggerne rundt i landet igjennom føringen. Med kjennskap til produksjonene og økonomirammene har de sørget for å fastsette turnépremisser og følge opp disse for de enkelte turnéene. (...) Turnékonsulentene har hatt tett dialog med lydteknikerne, som igjen planlegger utstyr og utsendelser» (Vandvik, 2018, s.87-88).

I denne sammenligningen legger også informant A til at arbeidspraksisen i dag ligner på en sammensmelting av tre arbeidstitler som tidligere utgjorde arbeidsomfanget rundt turnélegging fra idé til praksis og distribusjon:

«Min nåværende stilling som fagansvarlig må kunne sies å være en blanding av disse tre betegnelsene; produsent (dog med nedtonede produksjonsoppgaver), turnelegger og turnekonsulent» (informant A).

Vandvik (2018) forklarer disse rollene som:

«Turnéleggerne hos skoledirektørene, senere utdanningsdirektørene, og nå hos fylkeskommunene, har hatt og har en avgjørende rolle som bindeledd til skolene. De har stått for bestilling av hotell, biler og flybilletter samt utarbeidelse av nøyaktige konsertplaner tilpasset skoleklokka på hver eneste skole (...) Turnéleggerenes lokalkunnskap har vært uvurderlig betydning for musikerne som skulle ta seg fram i all slags vær og på alle slags veier i kriker og kroker av landet» (Vandvik, 2018, s. 87).

Turnelegger har altså tidligere stått ansvarlig for mange av de oppgavene som informantene opplyser som del av sitt daglige arbeid som fagansvarlig/produsent.

«Siden vi har både turnéansvar og fagansvar i vår enhet, har vi også gode muligheter for nære og gode samarbeid med kulturkontaktene ved skolene, og gjennom disse samarbeidene får vi ofte til synergier der de lokale aktørene kan få drahjelp til å få i gang gode initiativer og idéer» (informant C).

Imidlertid er informant C en av de informantene som velger å kalle seg for musikkprodusent, dette fordi informanten sier at administrativt arbeid er med på å gi rollen en tyngde. Man ser igjen en motsetning mellom informant A og informant C, mellom betydningen av hva rollen som produsent innebærer, mens rollen som fagansvarlig ser ut til å være forent i svarene fra alle informantene. Der ligger tyngdepunktet for rollen i å plukke ut de beste kunstmøtene for barn og unge med musikk som hoveduttrykk fra DKS-portalen.

Som vist til i Vandvik (2018) sin forklaring, var turnékonsulent og turnélegger to aktive stillingsressurser den gang skolekonsertordningen fantes var i omløp. I beskrivelsen av turnékonsulten fra Vandviks bok (2018) ser man noe som kan minne om rollen som fagansvarlig;

«De senere årene har turnékonsulentene fått et større ansvar for økonomistyringen og prosjektledelsen og er langt mer involvert i programleggingen. Blant annet bidrar de i utvelgelsen av nye produksjoner, med et særlig ansvar for å vurdere produksjonenes økonomiske og praktisk-tekniske sider» (Vandvik, 2018, s.88).

Vandviks beskrivelse av turnékonsulentens oppgaver kan i denne sammenhengen ligne på informantenes beskrivelse av den fagansvarlige rollen. Spesielt utvalget av produksjoner der det

økonomiske og praktisk-tekniske sider blir vurdert opp mot det kunstneriske. Som Informant C og Informant D viser til:

«Vi grovsorterer typisk ut forslag som ikke er gjennomførbare av økonomiske grunner, eller som ikke er godt nok dokumenterte til at vi kan vurdere de. Vi jobber også vanligvis etter en fordelingsnøkkel, og grovsorterer ut alle forslag som faller utenfor den/de målgruppen(e) vi programmerer uttrykket for det året» (informant C)

«Det er også en ren praktisk side ved turnering (...) Helst ser vi for oss en rigg som ikke er for omfattende og en gjennomføring som ikke avhenger for mye av rommets kvaliteter. Det er mange opp og nedrig i løpet av en turne, og lokalene for fremføring varierer i veldig stor grad» (informant E)

Produksjon og nødvendighet

Informant B peker på et interessant aspekt i produsentkompetansen som ligger i det å oppfylle målene i DKS. Her kommer det frem at med DKS- portalen har man muligheter man før ikke hadde:

«Med den nye portalen er det god mulighet for å vurdere og velge produksjoner som oppfyller mål i DKS. Muligheten ligger i å benytte dette potensialet for å sikre elevene et godt tilbud. Å produsere selv er derfor ikke like nødvendig lenger for å nå målene i DKS. Men å ha produsert før, er veldig viktig; det gir kompetanse for å kunne vurdere og å velge ut» (informant B).

Det ligger som et bakteppe hos flere av informantene, er spørsmålet om produksjonsansvaret fortsatt trenger å bli forvaltet gjennom DKS- administrasjonen når det finnes faglig kompetanse hos eksterne/ kunstinstitusjoner som sender inn programforslag til portalen. Informant E opplyser at:

«Det er en utfordring at ordningen kan bli innadvendt og navlebeskuende, i stedet for utadvendt og ekspanderende/nyskapende. Det kan til tider bli litt like budskap og uttrykk som formidles – for eksempel politisk og verdenssyn. Det kan også være en hang til å prioritere enkelte sjangere foran andre slik at ordningen mister det mangfoldet den burde ha. (...) det kan kanskje løses ved å ha nærmere kontakt til det frie feltet med

freelancers og selvstendige utøvere og grupper. For eksempel kan man gi bort ansvaret for produksjoner i større grad til eksterne» (informant E).

Denne uttalelsen peker i retning av at informanten selv opplever at mangfold i ordningen er blitt utfordret i hangen til å prioritere enkelte uttrykk over de andre. Informanten peker også på at å gi bort produksjonsansvaret til eksterne kan gi en mulighet til å oppfylle kriteriene om mangfold. Også i det sammenslåtte fylket som fokuserer på produksjonsarbeid ser man tendenser til dette da det pekes på at bevisstheten rundt hva som beveger seg i musikkfeltet kan benyttes i større grad ved å inkludere institusjoner og freelancere:

«Hvorfor skal man produsere? Det er tendenser til at vi ønsker å gi det ut til institusjonene. Det som er bra med at vi kan iverksette nye produksjoner for å løse nye prosjekter i freelance miljøet som vi jobber mye i. Det er jo nettopp det som er viktig, for vi skal se helheten ikke bare i musikkfeltet, men resten av DKS- bevisstheten rundt hva som faktisk rører seg totalt sett på musikkfeltet, det er viktig å ha fra et DKS ståsted. Og grunnlaget for utvalg videre» (Informant F)

Hvor er rollen på vei?

«Tidligere var det dette delt mellom turneleggerne og produsentene. Å dele og tydeliggjøre dette ansvaret, førte til at man også hadde tydelige roller både i forhold til utøvere og skoler. Dette gjaldt både kunstnerisk innhold, formidling av pedagogisk materiell og selve turneleggingen. Samlet sett bidro dette til å sikre de gode opplevelser for skoleelevene. Det er noe mer utfordrende å forvalte DKS sitt mandat når disse ansvarsområdene er mindre tydelige og definerte, slik jeg oppfatter situasjonen i dag. DKS-mandatet omfatter også nyskaping, men dette kommer lett i bakgrunnen når man legger ikke-kunstneriske forvaltningsprinsipper til grunn for utforming og gjennomføring, og at DKS styres gjennom politiske vedtak. Å kunne utvikle kunstneriske idéer med utøverne på den ene siden og produsenten på den andre, har vært en ubetinget suksessfaktor i utviklingen av ulike formidlingsmodeller i skolekonsertordningen og senere musikkdelen i DKS. Denne suksessen var jo også forløperen til at man ønsket en utvidelse av de kunstneriske uttrykkene som ble formidlet til skolene gjennom etableringen av DKS» (informant A).

Informant A opplyser her at de tidligere rollene var definerte og klare, og gav gode forutsetninger for gode samarbeider mellom utøvere og medvirkende i produksjonen, som i denne sammenhengen blir produsentene. Med en deling av arbeidsansvar peker informanten på at man tidligere så hele bildet tydeligere, og produsentene kunne konsentrere seg særskilt på de kunstneriske oppgavene i møte med utøverne. I likhet med dette ser man også en sammensmelting av arbeidsoppgaver i en og samme rolle, som kan relateres til omleggingen av musikktilbudet i DKS:

«kan bli innadvendt og navlebeskuende, i stedet for utadvendt og ekspanderende/nyskpende» (informant D).

Hva kan bedres i dagens ordning?

På spørsmålet om hva informantene opplever som utfordringer kommer det frem en rekke synspunkter på tilbudets krav og forventninger. Noen peker på at tilbudet i dag utfordres av økonomiske hensyn da tilskuddet til ordningen ikke er indeksregulert i forhold til honorarhevingene de siste årene. Dette kan i verste fall utfordre tilbudets regelmessighet fordi det fordrer at regionale og kommunale DKS-ordninger kompenserer med de midlene som mangler i tillegg til å dekke kostandene til DKS- administrasjonene. Andre peker på at de administrative oppgavene går i veien for det praktisk- kunstneriske arbeidet med produksjoner, som kan indikere at forvaltningen av tilbudet forutsetter bruk av rollen på andre virkeområder enn på produksjonsarbeidet. Eksemplene under viser utfordringene knyttet til økonomi og tid:

«Å ha DKS på veien har blitt dyrere. Derfor blir tilbudene til elevene færre. I tillegg så kommer tildelingsbrevet i juni, flere mnd. etter at vi har planlagt kommende skoleårs program. Andre arbeidsoppgaver gjør også at vi må prioritere tiden» (informant B).

«En utfordring er at utgiftene blir høyere og høyere for hvert år, med økte priser på RDO og økte honorarsatser i rammeavtalen uten at dette speiles i tilskuddet vårt fra tippemidlene. Når tilskuddet ikke øker i takt med kostnadene, sier det seg selv at også antallet kunstopplevelser per elev minker. Dette er en utfordring som vi merker når vi programmerer, og som vi også får tilbakemelding fra skolene på at de registrerer og er misfornøyde med» (informant C).

«De statlige midlene er ikke indeksregulert. Den statlige tildelingen står stille og at honorar hevingen har økt 43% de siste årene. Som er veldig bra og nødvendig, men det

er ikke blitt tilført noen nye er friske midler. Så logikken i det hele er at man i alt i alt har mindre penger å fylle DKS med. Det er helt konkret. Detaljene tør jeg ikke stå for, men økte honorar og at vi ikke har fått kompensert beløpet - så da blir det færre som kan dra ut på tur. Så der må fylkeskommunen kommunisere med kommunene; 'hvor mye klarer man å levere nå? Må vi gå ned i antall tilbud?'» (informant F)

I videre undersøkelser av dette ser man i Kulturtankens årsrapporter fra 2018-2021) en nedgang fra 3,6 kunstmøter i gjennomsnitt (Kulturtanken, 2018) til 3,1(Kulturtanken, 2019). Deretter videre ned til 1,8 kunstmøter i unntaksårene (2020) og (2021). I årsrapporten fra 2020 pekes det på koronapandemien som utslagsgivende faktor for nedgangen av kunstmøter, men at det også foreligger andre faktorer som kan være med på å prege tallene:

«Som forventet skjer nedgangen i antall kunstmøter både i grunnskolen (GS) og i videregående skole (VGS). I grunnskolen går antall kunstmøter ned fra 3,5 til 2,1 og i VGS ned fra 1,7 til 0,9. Samlet er nedgangen noenlunde likt fordelt på både GS og VGS. Pandemien er hovedårsaken. Samtidig kan det ikke utelukkes at også andre faktorer kan ha redusert aktivitetsnivået. De siste årene har det vært en generell nedgang i aktivitet. Dette skyldes blant annet økte utøverhonorarer og generelt sett høyere kostnadsnivåer. For 2020 er tallene så preget av pandemien at det er vanskelig å si noe om videre utvikling i antall kunstnermøter» (Kulturtanken, 2020, s.7).

I den videre utviklingen av kunstmøter ser man likevel ikke noen stor endring i økningen av kunstmøter i 2021. I årsrapporten for 2021 pekes det også på at det har vært et unntaksår og at den tilsvarende mengden kunstmøter som gjenspeiler 2020 også kan ha rot i at man i en kvalitativ målestokk ikke tar utgangspunkt i andre viktige faktorer som er med på å prege kunstmøtene:

«Andre viktige faktorer som må hensyntas er møtenes kvalitet og varighet. I 2021 ser vi igjen at det er et høyt antall kunstmøter av lengre varighet, fra to til fem skoletimer. Både film, kulturarv, visuell kunst og kunstarter i samspill hadde en overvekt av slike møter. Litteratur, scenekunst og musikk hadde flest møter av kortere varighet (inntil to timer), noe som kan ha sammenheng med at de egner seg for kortere, performative fremføringer» (DKS, 2021, s.7).

Disse funnene peker i samme retning som informasjonen fra informantene, da den økonomiske rammen på ordningen byr på utfordringer for hyppigheten av kunstmøtene for barn og unge,

men ikke nødvendigvis nedgang i kvalitetsmessige gode produksjoner som Kulturtanken peker på. Det er da ut ifra Kulturtankes årsrapport ikke en sammenheng mellom nedgangen i kunstmøter og kvalitet, da nedgangen også kan ha en sammenheng med et lengre tidsaspekt på enkelte kunstmøter. Dette hele ordningens kunstmøter, og ikke musikken isolert. Skolekonsertordningen hadde som kjent en målsetting med 2 konserter årlig til alle elever, inkludert et barnehagetilbud. Som en del av «Prosjekt 18», og som jeg har sett at enkelte av informantene peker på, har dette resultert i bortgangen av barnehagetilbudet, samt, for enkelte av informantene, den produserende rollen i utformingen av nye musikalske produksjoner.

Noen av informantene peker på at de fortsatt er aktive produsenter, mens noen peker på at den fagansvarlige rollen handler mer om å kvalitetssikre musikalske programforslag. Noen opplever også det administrative ansvaret som del av sin rolle. Eksempelet under viser imidlertid at det finnes løsninger i forhold til utfordringer knyttet til dette:

«Jeg ville forsøkt å forenkle det administrative rundt ordningen, for å frigi mer tid til den kreative delen av arbeidet. Og økt muligheten i enda større grad for kurs og utvikling hos den enkelte ansatte. Det burde samarbeides mer på tvers av fylkene med en del oppgaver, for eksempel tekst og innhold til hjemmeside og SoMe, kontraktstekster, rutiner o.l.» (informant E).

Som informanten her påpeker, kan man i beste fall finne løsninger som kan frigi mer plass til kreativt arbeid dersom man åpner opp for mer samarbeid på tvers av fylkene. Dette kan indikere at man fremdeles er i en fase av omleggingen hvor man søker å finne løsninger for å sikre best mulig arbeidsflyt for den enkelte ansatte. Også informant A viser til at fylkene bør sette av mer plass til den allerede opparbeidede kompetansen på huset for å videreutvikle DKS-tilbudet, som igjen kan indikere at vedkommende opplever omleggingsprosessen som fortsatt gjeldende for å finne ut hvordan rollen skal brukes. Informanten opplyser også at initierings- og programmeringsprosessen vektlegges av søknadsfristen i portalen. Dette viser at søknadene ikke er løpende, men forutsatt av en frist, som også indikerer at programmeringen legges etter dette.

«Fylkeskommunen må våge å sette seg i det kunstneriske førersetet ved å benytte seg av egen kunstnerisk kompetanse til å utvikle DKS videre. Initierings- og programmeringsprosesser må utformes slik at de ivaretar hensynet til hele bredden i kunstlivet og produksjonsmiljøene, og at man kan fange opp nye og spennende produksjoner uten å måtte vente i halvannet år til neste søknadsfrist i portalen» (informant A).

Som informant A peker på ser det ut som at programmeringen av tilbudet er forutsatt av innsendte søknader til en gitt frist, som man deretter velger årsprogrammet ut ifra. Dette kan i verste fall gå utover tilbudet, som informanten sikter til påpeker.

Programmering

I rapporten til Kulturtanken om kvalitetsarbeid 2018-2019 avdekkes store variasjoner i hvordan programmeringsprosessen til tilskuddsmottakerne er. Her kommer det frem at:

«Tilskuddsmottakernes programmeringsprosesser er i all hovedsak ulike. Hver enkelt DKS-enhet har sin måte å arbeide på som tar utgangspunkt i egen fagkompetanse, tradisjoner og rutiner som er spesifikke for enheten. Det er et hovedskille mellom tilskuddsmottakere som programmerer med og uten råd. Tilskuddsmottakerne som programmerer uten råd, legger vekt på at intern fagkompetanse skal styrke og sikre kvaliteten på tilbudet» (kvalitetsrapport, Kulturtanken 2018-2019, s.38-39).

I denne undersøkelsen ser man også hvordan programmeringsprosessen gjøres forskjellig. Noen av informantene opplyser at de selv er med å grovsortere programforslag fra DKS- portalen, mens andre opplyser at grovsorteringen utføres av faggrupper. Disse faggruppene kan variere basert på hvilke personer som blir representert, og er sammensatt av ulike personer med faglig kompetanse, eventuelt elevrepresentanter. Det opplyses også at noen av de fagansvarlige har som ansvarsområde å tilrettelegge for faggruppene slik de har mulighet til å få innsikt og lese over programforslagene, men de har også da selv gått inn i portalen lest seg opp og satt seg inn i alle innsendte forslag. Det er altså et fellestrekk at alle informantene benytter seg av DKS-portalene for innsendte programforslag, som de på en eller annen måte er med på å vurdere. Sammenlagt er det en høy andel av informantene som selv er med på å sette sammen programmet med de andre fagansvarlige, eller et såkalt DKS-team, som er en sammensetning av flere fagansvarlige/rådgivere/eksterne beslutningstakere på vegne av årsprogrammet i DKS. Vurderingen som ligger til grunn i prosessen er altså ulik basert på bruken av faggrupper eller ikke, men visjonen til alle informantene er lik. Visjonen går ut på det demokratiske aspektet, hvor det er lagt vekt på at kunst- og kulturformidlingen skal inneha høy kunstnerisk kvalitet. I tillegg til at ordningen skal favne bredt og møte alle, er også et av målene at kunsten skal møte læreplanen. Likevel er det en brei enighet om at man skal tilrettelegge for skolen, men at læreplanen ikke er avgjørende for valget av programinnholdet, det viktigste er fortsatt den kunstneriske kvaliteten. Programinnholdet holdes adskilt frem til man har tatt den endelige beslutningen om

hvilke produksjoner som skal bli en del av tilbudet. Da blir det her vurdert forskjellig fra informant til informant hvordan man velger å inkludere skolene i programinnholdet, og at det også er opp til den enkelte lærer å være kreativ og legge et faglig opplegg rundt kunstmøtene i skolen. Informantene er alle samstemte i de politiske føringene for ordningen, men som informant A informerer er kunstopplevelser noe som blir ansett å være læring i seg selv:

«Det å kunne bli utfordret og skape undring, er jo noe som vektlegges i skolen. Da trenger man også kunstopplevelser som kan skape denne undringen, og dermed også legge til rette for å stille spørsmål. Elevene opplever ikke kunst likt. Skolen skal i dag både formidle reproduisert kunnskap, i tillegg til å stimulere til nytenking. På fagspråket kan dette illustreres med forskjellen på enkeltkrets- og tokretslæring, der tokretslæringen stimulerer til å stille spørsmål om hvorfor, ikke bare å korrigere i forhold til et allerede definert mål. Derfor trenger vi også kunstopplevelser som ikke uten videre lar seg plassere i en skolefaglig bås, gjerne produksjoner med flere uttrykk i kombinasjon» (informant A).

Dette synspunktet er tilnærmet likt mange av informantenes ståsted, slik som hos informant D:

«Vi tar oftest utgangspunkt i at kunsten er fri fra lærerplanen når vi velger ut og produserer nye produksjoner. Allikevel legger vi til rette for at lærerne kan finne faglig relevans ved å velge ut en del punkter i læreplanen som vi publiserer sammen med produksjonen på nettsider og lignende» (informant D).

Imidlertid ser dette ut til å fremstå som en utfordring for enkelte av informantene, da enkelte mener at mottakelsen på skolene er variable, og at ønsket om en breiere forståelse av kunstopplevelsen barna og de unge skal oppleve/opplever/ har opplevd, ligger i det dannelsesperspektivet kulturpolitikken har rettet et stort fokus mot:

«For at barn og unge skal få eit godt tilbod, må alle som er involverte i ordninga jobbe aktivt for at elevane møter kunst og kultur som er relevant for livet og skolekvardagen deira, og som bidreg til danninga og utdanninga deira. Samarbeid og samspel på tvers er viktig på alle forvaltningsnivåa for å få ei felles forståing av ordninga og for å leggje til rette for at alle dei involverte aktørane jobbar for dei same måla. Å leggje til rette for at samarbeidet og sam- handlinga mellom kultursektoren og utdannings- sektoren skal

fungere best mulig, er eit kontinuerleg utviklingsarbeid» (Meld.st.18(2020-2021,s. 135).

Informant C peker likevel på at møtene på skolene kan være preget av en læreres interesse for feltet, og at dette kan resultere i en utfordring for kunstmøtet:

«Det er ikke alltid at DKS-besøkene er en prioritet ved skolene. Lærer kan av og til bli en slags portvokter med stor definisjonsmakt, og når kunstinteressen ikke er på topp hos den individuelle læreren, preger dette selvsagt elevenes opplevelse og utøvernes arbeidshverdag» (informant C).

Dette kan bety at det foreligger utfordringer i hvordan tilbudet oppleves for skolesektoren, og at målsettingene og visjonene for ordningen er prisgitt at de er samstemt med skolen. I Stortingsmeldingen fra 2007-2008 ble det lagt frem at tilbudet forutsettes av at utdanningssektoren prioriterer kunstmøtene. Dette handler om at visningsarenaen for kunsten, og målgruppen for kunsten, er sett i sammenheng til utdanningssektorens ansvar. For at tilbudet skal bli prioritert, må den også være planlagt i god tid, slik at skolene er forberedt på besøket:

«I utdanningssektoren er det viktig at satsinga vert prioritert, slik at det vert planlagt i god tid før gjennomføring. Det er viktig at skulen legg til rette for og planlegg eventuelt pedagogisk arbeid i føre- og etterkant. Samarbeidet med skuleleiinga og læraren er svært viktig for at Den kulturelle skulesekken skal fungere i samsvar med målsetjingane. Det er avgjerande at skulen er positiv til å implementere Den kulturelle skulesekken på ein aktiv og inkluderande måte» (St.meld.nr 8 (2007-2008, s.24).

Informant C påpeker derfor en viktig ting som handler om ordningens forankring i skolen. For ordningens legitimering er det også et kjent fenomen at den skal samspille med skolens læreplan, hvor det i Styringsdokumentet (St.meld.8 (2007-2008) blir beskrevet som å «medvirke til å utvikle en helhetlig innlemming av kunst- og kulturuttrykk i samspill med skolen sine læringsmål». Videre skal lokalt eierskap i skole, kommune og fylke skal bidra til å skape entusiasme og gi rom for mange lokale varianter (St.meld.8(2007-2008), s.22). Men selv om ordningen skal samspille med skolens læreplan, ser det ut til, sett ut ifra informantene, at det fortsatt finnes utfordringer knyttet til DKS- ordningen. Finnes det noen løsninger på dette?

«For meg synes hovedproblemet å være at DKS som demokratiprojekt er for lite kjent. Jeg har liten tro på at jeg kan endre dette til det bedre. Endring må skje på grunn av mer forståelse mellom de to sektorene kultur og utdanning. Kunst og kultur må få økt status» (informant B).

Informant B legger her til at ordningen er for lite kjent, og indikerer at kunst og kultur er nedprioritert i den politiske debatten. Offentlig støtte til kultur er ikke et hyppig diskusjonstema og kommer lett i bakgrunnen av spørsmål som gjelder eldreomsorg, utdanning og skattenivå (Lohn, 2012, s.11). Andre informanter peker på at løsningen kan ligge nettopp i utdanningssektoren dersom lærere fikk DKS på pensum:

«Det hadde kanskje vært mer effektivt å få DKS inn i pensum på lærerutdanningen, slik at nye lærere fikk en forståelse av hva DKS er, og hvorfor denne ordningen er viktig, allerede i starten av lærerkarrieren» (informant C).

«DKS må komme som pensum for høyskole og universitet. Informasjon og opplæring av nye musikere er essensielt» (informant D).

Informant D legger til et viktig innspill som belyser denne oppgavens diskurstema. Informanten trekker fram at opplæringen av nye musikere er essensielt for DKS-ordningens musikktilbud, som i utgangspunktet kunne fått sin utdanning gjennom erfaring fra å jobbe med musikkprodusenter i skapelsen av en produksjon spisset mot en bestemt målgruppe. Hva utgjør rollen som musikkprodusent i dag, om ikke opplæringen av nye musikere er en del av den? Hvordan bedømmer man kunstnerisk og formidlingsmessig god kvalitet gjennom søknader, om det ikke er tilrettelagt for å kunne skape en produksjon i samband med utøvere?

Kan egentlig kunst bedømmes ut ifra objektive kriterier?

I informasjonen fra informantene opplyses det fra flertallet at de tar i bruk *ønskekvistmodellen* i sine vurderinger av programforslag fra portalen. Dette er et verktøy som særlig er blitt brukt i forbindelse med Rikskonsertenes programråd og i kunstfeltet generelt. Kvalitetsverktøyet er derfor et sentralt rammeverk i forståelsen av kvalitet for informantene, derfor vil et innblikk i dette verktøyet være nyttig for å se hvordan musikktilbudet i dag blir kvalitetssikret.

4.12 Ønskekivistmodellen

Ønskekivistmodellen er i sin opprinnelse blitt utviklet av tre forskere ved Århus Universitet i samarbeid med Århus kommune i Danmark og er utarbeidet til å være et verktøy som kan anvendes i den enkelte forestilling så vel som på et institusjonsnivå (Johnson et al.,2015, s.10).

Modellen er utviklet med formålet om å kunne bruke den på alle performative kunstformer, der siktemålet er å etablere et samtalerom rundt kjernepunkter eller kjerneelementer som skal inngå i vurderingen av kunstnerisk kvalitet (Johnson et al.,2015, s.10). Derfor er Ønskekvisten som sådan en dialogmodell for vurdering av performativ kunst (Rogers 2016). Ved bruk av denne evalueringsmetoden benyttes tre begreper som legger føringer på den performative kunsten. Hver og en av disse begrepene står for hver sin 'akse' som så legger føringer på hva kunsten skal vurderes opp imot. Disse tre aksene er: *Villen, Kunnen, Skullen*.

Ettersom dette er tatt ut ifra en danskspråklig kontekst, er også disse aksene blitt oversatt til: *Engasjement, Ferdighet og Relevans*.

Disse tre begrepene utgjør selve rammeverket for kvalitetsvurderingene av den performative kunsten og skaperen av vurderingsdialogen (Johnson et al.,2015, s.10).

Engasjement

Kunstnerisk engasjement går ut på å vurdere den kunstneriske visjonen og kommunikasjonsviljen til forestillingen/produksjonsidéen. (Johnson et al.,2015, s.10).

Ferdighet

Hva innehar utøverne av ferdigheter for å kunne utføre den kunstneriske visjonen? Evne til å utføre det som foreligger i den kunstneriske idéen og visjonen for forestillingen/produksjonen er høyst nødvendig for å bli vurdert som noe som noe som har relevans (Johnson et al.,2015, s.10).

Relevans

Har den kunstneriske visjonen rot i samtiden, og evner den å opprette dialog med publikum? Relevans kan bli vurdert ut ifra om forestillingen/produksjonsidéen oppleves som relevant av for publikummet den skal presenteres for. Dette kan også innebære om den inneholder tematisk og kunstnerisk relevans, så vel som at den er samfunnsrelevant. Elementer av originalitet anses også som viktig for at en forestilling/produksjonsidé skal være relevant (Johnson et al.,2015, s.10).

Kvalitetskriteriene vektlegger at det kunstneriske uttrykket skal inneholde engasjement som skal bære preg av å være selvlysende og ikke bære preg av likegyldighet. Dette skal vises gjennom en kunstnerisk utfoldelse basert på talent som ikke er overlatt til tilfeldighetene, men som berører sitt publikum med relevans for den kunstneriske idéen og mottakelsen av den.

«Denne modellen kan forklare hva som er godt og ikke. Man måler det på forskjellig måte» (informant A).

«Bakteppet for utvelgelse i portalen er hele det totale bildet. Hva som ligger i programporteføljen, programhistorikken i de områdene som vi har ansvar for. Hva ligger der fra tidligere, hva er det de har fått, i hvilke områder har det foregått. Hva gjorde vi av nyproduksjon- programforslag. Har vi videreført nyproduksjoner? Bakteppet ligger der når vi går inn i portalen. Iblant 400 forslag; vi er ikke forplikta til å saksbehandle det. Men det er en flott mulighet å ha et sted å ha ting samla. Også leser vi oss igjennom. fordeler de mellom oss» (informant G).

Informantene peker her på at ønskekivistmodellen brukes aktivt når de behandler søknadene i portalen. Likevel sier informant G at de ikke er forpliktet til å saksbehandle søknadene, som vil si at man som utøver ikke får tilbakemeldinger på sin søknad dersom den ikke blir tatt med inn i årsprogrammet.

4.13 Funn

Noen klare likhetstrekk mellom informantene handler om deres syn på Den kulturelle skolesekken sitt samfunnsmessige oppdrag. Den demokratiske målsettingen om at alle elever gjennom Den kulturelle skolesekkens skal få en felles referanseramme for kunstens mange måter og uttrykk, er en viktig forutsetning for måten informantene tolker sin rolle og sitt arbeid på. Alle informantene er derfor omforent med at oppdraget til Den kulturelle skolesekken handler om å levere kunstopplevelser av høy kunstnerisk kvalitet med profesjonelle utøvere som evner å formidle sin kunst på en god måte. Alle informantene er også samstemte i at kunst- og kultur-møter gjennom DKS gir alle brukerne av tilbudet en god balast i skolesekken med verdifulle opplevelser, som parallelt går godt overens med tradisjonelle skolefag. Det handler videre om at skolen i dag både skal formidle reproduisert kunnskap, og i tillegg stimulere til nytenkning, som kunstopplevelsene via DKS legger opp til. På denne måten legger informantene vekt på at tilbudet i DKS sikrer at alle barn og unge får et likt tilbud av kunst- og kulturopplevelser

uavhengig av hvor de bor, som skal bidra til å motvirke sosiale forskjeller og som samtidig bidrar til å skape bevisste kunstforbrukere og skapere i fremtiden. Kunstmøtene blir derfor sett på med stor begeistring av de som jobber med å utvikle tilbudet ut til skolene. Det vil også si at rollen vektlegger de nasjonale målene og føringene for hvordan tilbudet skal fremstå og være, til tross for eventuelle utfordringer knyttet til omleggingen av musikktilbudet.

Kvalitetssikring av programforslag er i dag en del av informantenes rolle og ansvar. Noen peker på at omleggingen har medført større ansvar i administreringen av tilbudet, mens andre ser muligheter i at omleggingen medfører større handlingsrom for valg av programinnhold opp mot tidligere produksjonskrav og økonomiske forhold. Det skal også nevnes at samtlige av informantene opplever fylkessammenslåing (2020) som et ekstra ledd i endring av rollens tittel og ansvarsområder, mens andre ser det som en mulighet til å utvikle et bedre tilbud.

Mine undersøkelser viser tendenser til at det har blitt en økende grad av administrativt arbeid i rollen som fagansvarlig for musikk. Flere informanter peker dessuten på at det ikke foreligger noe produksjonsarbeid etter 2018, i motsetning til i de foregående årene. Det kommer også frem at majoriteten av informantene har arbeidsoppgaver ved siden av rollen som fagansvarlig som utfordrer det kunstneriske og praktiske arbeidet omkring produksjonsarbeid.

Dette kan indikere at det administrative arbeidet i DKS-ordningen blir prioritert opp mot produksjonsarbeidet, som igjen utfordrer rollen som produsent. Dette kan sees i sammenheng med den enkelte tilskuddsmottakers fokusområder, der det i mine undersøkelser pekes på at det er store variasjoner i prioriteringen av produksjonsarbeid. Som et tilskudd til dette funnet peker dessuten tidligere forskning på et underliggende ubesvart spørsmål. For hvem skal nå drive kompetanseheving hos musikkprodusenter i DKS-ordningen når aktøren for musikk ikke lenger er operativ og til stede?

Her har jeg søkt etter å finne svar på hvordan omleggingen av kunstinstitusjonen gjennomgikk omleggingsprosessen uten en erstatte for musikkuttrykket. Følgende endringer av rollen som musikkprodusent var på den tiden ikke avklart, da det formidles via Kulturtanken at denne kompetansen fortsatt ville foreligge i ordningen:

«Alle kunstfeltene skal få sin rettmessige plass i vårt system. [...] Verken produsent- eller musikk-kompetansen som er på huset vårt skal ut med badevannet, men vi skal være så ærlige å si at vi ikke enda vet helt hvordan vi på best mulig måte skal organisere dette» (Kulturtanken 26.08.2016, henvist fra Christensen, 2017,s.13)

Samtlige funn fra denne undersøkelsen viser at rollen har endret seg i liten eller i stor grad, basert på om fylkene prioriterer produksjonsarbeid eller ikke.

I neste kapittel skal jeg gå videre med en diskusjon hvor jeg trekker frem noen av informantenes beretninger. Her søker jeg å finne en sammenligning med tidligere forhold, og ser på om rollen har blitt nedprioritert til fordel for å følge nasjonale mål og føringer. Om man i dag ikke har en pådriver for å drive produksjonsarbeid, vil musikkfaglig produsentkompetanse stå i faresonen for å bli vannet ut? Eller er allerede prosessen i gang?

5 Diskusjon

Torild Wagle Christensen (2017) har skrevet en avhandling om kommunikasjon om kvalitet i skolekonserter. I sin forskning viser hun til sine undersøkelser av prosessen rundt omleggingen fra Rikskonsertene til Kulturtanken. Hun sier at ansvaret for musikkområdet i DKS har vært uklar. Hun viser også til tidligere FoU-leder Egil Rundberget som forklarte endringene og den nye begrepsbruken omkring skolekonsertordningen slik:

«Rikskonsertenes skolekonsertordning er ute. (Regioner, fylker og 100 %-kommuner kan lage sine egne ordninger hvis de vil.) Skolekonsertene vil fortsette, og kan i teorien bli like mange som nå. Musikktilbudet i DKS vil hete musikk i DKS (på linje med scenekunst i DKS, mv.) Musikktilbudet vil (som i dag) ha ulike formater. Det dominerende formatet er skolekonsert, også kalt «40 minutters ribbeveggkonsert». Dette formatet har dog mange varianter ift arena, kontekst, osv. Andre formater kan være festivalbesøk, musikkverksteder, tverrkunstneriske produksjoner med en vesentlig andel musikk (ofte kalt kunstarter i samspill), osv.» (Rundberget 07.11.2016, henvist fra Christensen, 2017, s.16).

Sitatet ovenfor kan i denne sammenhengen gå inn under denne oppgavens diskusjon. Dette fordi det her blir uttalt at Rikskonsertenes skolekonsertordning er «ute». Det kommer også frem at det er åpent for at regioner, fylker og 100% kommuner kan lage sine egne ordninger *hvis de vil*, som kan indikere at den musikkfaglige produsentkompetansens opprettholdelse avhenger av hver enkelt tilskuddsmottakers tilrettelegging av musikktilbudet.

Spørsmål: har likestillingen av kunststartene resultert i at den musikkfaglige produsentkompetansen er i en utvanningsprosess?

Mye av grunnen til at jeg stiller dette spørsmålet har sammenheng med informantenes syn på deres hovedansvar og rolle. Det kommer frem at de har et overordnet ansvar for å kvalitetssikre musikalske programforslag, men den produsentfaglige tilnærmingen med å skape produksjoner ser ut til å variere i større eller mindre grad. I gruppeintervjuet kommer det frem at informantene vektlegger produksjonsarbeid, og at de ikke nødvendigvis kun tar inn produksjoner fra portalen. Dette står i motsetning til de andre informantene som vektlegger sin rolle med å behandle søknadene fra portalen. Noen av informantene opplyser at de ikke har produsert siden 2018, og noen informanter opplyser at deres produsentfaglige kompetanse er tilnærmet borte i administreringen av tilbud, fremfor å aktivt søke produksjoner å skape. Variasjoner i tilbudet er noe som har vært en uttalt sak i Den kulturelle skolesekken. Den lokale forankringen i ordningen peker i retning av at det er kulturelle ulikheter i administrasjonene i fylker og kommuner (Christensen mfl. 2015, henvist i Christensen 2017). Dette fører til ulik praksis og kvalitetsvurdering. I DKS vil en planleggers oppgaver i kommunen være samordnet med andre oppgaver. 10 % eller mindre av stillingsressursen kan være avsatt til DKS (DKS- årsrapport 2018). Denne beskrivelsen samsvarer med enkelte av informantenes svar om deres ansvarsområder utenom sin rolle som fagansvarlig/produsent. Men hva betyr dette for det profesjonelle musikktilbudet i DKS?

Selv i dag, mange år etter Kulturtanken ble opprettet som nasjonalt senter for alle kunstuttrykkene i DKS, har det ennå ikke oppstått en ny aktør for musikken i DKS. Når lokal forankring vektlegges, og kvalitetsrapporten 2018-2019 avdekker at det foreligger variasjoner i hvordan mål og føringer tolkes og utarbeides lokalt, kan dette innebære en utfordring for utformingen av et profesjonelt musikktilbud. Dette dersom ingen har et ansvar for kompetanseheving av musikkprodusenter. Christensen (2017) deler sine tanker omkring omleggingen og legger til at det ubesvarte spørsmålet:

«Rikskonsertenes musikk- og produsentkompetanse skal altså ikke «ut med badevannet», men hva som skjer med denne kompetansen, og hvordan Kulturtanken skal få gitt de ulike kunstfeltene sin rettmessige plass er uavklart på dette tidspunktet» (Christensen, 2017, s.15).

Christensen beskriver omleggingen av Rikskonsertenes som brutal. Hun forklarer at omstillingsprosessen gikk fort videre fra å oppnevne Kulturtanken til ny instans, til deretter å legge ned skolekonsertordningen i sin daværende form. Musikken skulle inngå som en del av de fem kunstuttrykkene i DKS, men videre var det ikke formidlet hvordan den nye enheten skulle ivareta musikken i ordningen. Her viser hun til daværende direktør for Kulturtanken, Lin Marie Holvik sin uttalelse om opprettelse av avdelingen *kunst, kultur og skole*, og hvordan denne avdelingen skal ivareta den opparbeidede kompetansen som forelå i Rikskonsertene:

«Vi oppretter en ny avdeling som vi kaller Kunst, kultur og skole. Det som tidligere var Rikskonsertene og forvaltet et stort og bredt musikkfelt, skal nå forvalte alle seks kunstuttrykkene i Den kulturelle skolesekken. Vi vet at mange har opplevd at musikken har vært prioritert høyt, og vi har fått tilbakemeldinger på at man nå håper at Kulturtanken skal kunne klare å behandle alle kunstformene likeverdige. Det er både vårt oppdrag og vårt mål. Derfor skal vi også ha kompetanse i eget hus på alle kunstfelt, samt på pedagogikk og skole i vår nye organisasjon. Noen utlysninger vil nok derfor komme før jul. Den nye avdelingen skal jobbe for å løfte alle kunstformene i DKS»(KT/RK 04.11.2016, henvist til fra Christensen, 2017, s.15).

Her er det et særskilt fokus på å likestille alle kunstuttrykkene som blir representert via DKS-ordningen. Det legges også vekt på at det tidligere har blitt ytret en uenighet i den dominansen skolekonsertordningen representerte og at Kulturtanken nå skulle behandle kunststartene likeverdige. Her sier Christensen at:

«Her er det oppstått et skille mellom musikk og de andre kulturområdene i DKS. Mens Rikskonsertene er historie, lever de tidligere nasjonale aktørene for visuell kunst, scenekunst, film, litteratur og kulturarv videre, selv om deres roller i DKS blir endret og de nå bærer det nye navnet nasjonale formidlere (jf. DKS: Nettnotat 1). Nasjonalmuseet og Norsk scenekunstbruk vil for eksempel fortsatt være aktører i DKS, mens Kulturtanken vil være den samlende nasjonale enheten også for kunstområdene visuell kunst og scenekunst» (Christensen, 2017, s.13).

Ettersom omleggingen resulterte i at de tidligere parallelle ordningene, skolekonsertordningen og DKS ble samlet under én instans og én ordning (Christensen 2017) viser dette også at det ikke har foreligget et fokus på å opprette en midlertidig aktør, eller en ny aktør for musikken i ordningen. Christensens tanker omkring dette kan i denne sammenhengen peke i retning av at

det på daværende tidspunkt rådet en del usikkerhet rundt omleggingen, og hva dette faktisk ville bety for musikken i DKS. Hun viser også til en fortolkning av opprettelsen av avdelingen *kunst, kultur og skole*, og at Rikskonsertenes nasjonale ansvar for musikktilbudet i DKS skulle videreføres i den nye organisasjonsstrukturen:

«Rikskonsertenes nasjonale ansvar for musikktilbudet i DKS videreføres altså i den nye organisasjonsstrukturen, og gjennom nyttilsetninger i den nyopprettede avdelingen Kunst, kultur og skole skal Kulturtanken få tilført den brede kunst- og skolekompetansen DKS-etaten trenger. Dessuten opprettes en operativ enhet kalt Kunsttanken, der de tidligere RK-produsentene i samarbeid med DKS-feltets aktører skal «utvikle nye produksjoner og prosjekter i DKS» (Christensen, 2017, s.14).

Hun har i denne tolkningen i større eller mindre grad hatt rett i at Kulturtankens avdeling *kunst, kultur og skole* har hatt et særskilt fokus på å opprette prosjekter i DKS som kan bidra til å bedre samarbeidet mellom kunst og skole. I den forbindelse har jeg sett nærmere på et av prosjektene til Kulturtanken som har hatt som mål å utvikle nye praksiser for skolekonserter i Norge. Dette prosjektet gikk inn under navnet; Disko eller «*skole og konsert, fra formidling til dialog*» og var omtalt som et fireårig innovasjonsprosjekt. Produksjonen og distribusjonen av konsertene skulle rettes inn mot eiersiden av opplevelsen, slik at prosjektet skulle være godt integrert i skolens daglige planer og aktiviteter. Her var man avhengig av at læreren som støttet opp under prosjektet ble en likestilt *profesjonell samarbeidspartner* i utformingen av konsertene og gjennomføringen av prosessen. Disko var et prosjekt som tok utgangspunkt i å utvikle skolens eierskap til kunstbesøket.

5.1 DISKO- prosjektet

«Prosjektet foregikk på skoler, der musikergrupper samarbeidet med klasser og lærere om musikalske produksjoner på en nyskapende og dialogorientert måte. Dette arbeidet resulterte i konkrete forskningsbaserte eksempler på samarbeid mellom lærere og musikere. Forskerne fikk også vite mye om musikerens, lærerens og skolers forutsetninger for samarbeid og besøk over litt lengre tidsrom enn det som har vært vanlig i DKS» (Kulturtanken, u.å. a).

I Ballade, har skribent Tori Skrede sett nærmere på DiSko-rapportene og samlet dette i artikkel som går under navnet «*Givende møte eller massiv kamelsluking?*» (2018).

Her spør hun om det «blir mulig for konsert- og skolesiden å møtes et sted på midten, eller om resultatet blir storstilt kamelslukning for minst den ene parten når skolekonsertene skal formes på nytt (Skrede, 2018). Hun lurer på hvordan man kan produsere og distribuere konserter for skoleelever på en måte som gjør at flere parter føler eierskap til både prosessen og produktet?

Skredes funn i Disko- rapporten fra 2018 avdekker en rekke utfordringer som blant annet handler om forholdet *sentrum-periferi*, som har vært en utfordring i driften av den tidligere skolekonsertordningen. Dette handler igjen om oppstarten av Rikskonsertene, hvor vi har sett på følgende: Kunstskapelsen skulle skje sentralt og bli distribuert ut til folket. Deretter skjedde desentraliseringen med et utvidet kulturbegrep, hvor kunst- og kultur kunne oppstå regionalt og lokalt. Den lokale forankringen har vært en viktig målsetting for ordningen, da den er basert på regionalt og lokalt samarbeid med skolene. Den kulturelle skolesekken befinner seg i midten av kulturliv og skole, og har derfor hatt utfordringer knyttet til eierskap og relevans for skolene. De organisatoriske utfordringene med å etablere et godt samarbeid mellom kultur og skolesektoren har vært en av de viktigste satsningsområdene til Kulturtanken, der et av målene er at kunstmøtene skal samspille med skolens læreplaner og at kunstmøtene forutsetter et godt samarbeid og dialogføring.

Ettersom skolekonserttradisjonen har vært den samme siden starten; «*Å gi høy kvalitetsmessige kunstopplevelser for alle barn og unge i Norge*», vil det likevel være forutsatt at skolene, hvor kunstmøtene skal finne sted er delaktige og like motiverte for møtet. Undersøkelser blant lærere, kunstnere og forvaltere i DKS viste at det er mye begeistring for DKS, også hos mange politikere -samtidig har ordningen vært omdiskutert. Et spørsmål er om ordningen er godt nok forankret i lys av skolens behov og læreplaner.

Videre er det blitt diskutert om kunsten mister sin verdi når den må tilpasse seg skolens krav? Eller fra skolens side: er DKS en «tidstyv» (Iversen 2020) som hindrer skolen i å gjennomføre mere viktige aktiviteter? (Breivik og Christophersen 2013). Om skolene oppfatter kunstmøtene som et eksternt bidrag av kort varighet som “tar tid bort fra undervisningen” vil man komme til kort. I Skeide sin beskrivelse av dette dilemmaet sier hun:

«Skolekonsertens dilemma er at konsertsiden gjerne vil være en del av opplæringen i skolen, men skolen oppfatter konserten som et eksternt bidrag av kort varighet. Både lærere og elever setter pris på og vil ta hånd om bidraget, men skolekonsertene lever likevel sitt eget liv på siden av skolens virksomhet. Fortsatt gjør få lærere før- og

etterarbeidet som ofte følger med produksjonene, og skolens egne musikkproduksjoner skaper større forventinger og engasjement i skolehverdagen» (Skrede, 2018).

Skrede setter opp tre viktige punkter som går inn under *kvalitetsbegrepet* for musikalske produksjoner, disse er: *kvalitetsbegrepet, riktige folk til viktige roller, lokale kunstnere og økonomi*. Jeg skal med det se nærmere på hva Skrede (2018) tilfører punktene.

1. Kvalitetsbegrepet

Her mener Skrede at kvalitetsbegrepet bør defineres på nytt når de dialogbaserte musikkonsertmøtene skal ut i livet.

«For hvordan og hvilke kriterier som skal ligge til grunn er ikke på plass ennå. Og den kjente Rikskonsert- frasen «av høy kunstnerisk kvalitet» må vike. I hvert fall med det betydningsinnholdet vi er vant med» (Skrede, 2018).

2. Riktige folk til viktige roller

Skrede legger frem at den kunstneriske kvaliteten på produktet avhenger av at riktige fagpersoner gjør evalueringsarbeidet rundt produksjonene. Dette kan være pedagoger og kunstsakkyndige som vet hva som skal evalueres med hvilke verktøy og virkemidler. Dette må utredes til hvordan prosjektet skal evalueres, og hva som skal bli lagt vekt på sett i den sammenhengen (Skrede, 2018).

3. Lokale kunstnere og økonomi

De nye konsertformene, eller musikermøtene, skal utarbeides lokalt. Den etablerte turnépraksisen står for fall, og blant annet flere av rektorene ønsker seg å bruke lokale kunstnere i større grad. Men hva er *lokal*? Kan dette gå ut over kvaliteten?» (Skrede, 2018).

Skrede (2018) mener disse tre hovedpunktene er avgjørende for prosjektets levedyktighet i kunstens møte med målene og føringene for Den kulturelle skolesekken. Hun peker på områder i prosjektet som hun mener ikke er blitt tilstrekkelig gjennomarbeidet, og henviser til Rikskonsertenes programråd og deres kvalitetssikringsmetode. Hun peker også indirekte mot at lokal forankring kan utfordre kvaliteten i ordningen, og at den lokale forankringen kan utfordre utformingen på prosjektet med argumentet om at:

«På noen steder vil elevene kjenne aktuelle musikere, utøvere eller ressurspersoner som pedagoger allerede. Da er i hvert fall faren stor for at de havner rett i pedagogrollen, og elevene får ikke sett kunstnere i arbeid. Kanskje man kan si at de får deltatt i kunstneriske prosesser, men ikke på det nivået som er intensjonen» (Skrede, 2018).

Ut ifra Skredes synspunkt og vinklingen av artikkelen kritiseres forskningsprosjektet etter det som fremstår som en sammenligning med tidligere praksis. «Det blir en stor utfordring å finne en ny type kvalitetssikring som er både kunstnerisk og pedagogisk fundert» (Skrede, 2018).

I Kulturtankens rapport om Disko- prosjektet vektlegges det at målet for prosjektet er inkluderingsarbeid begrunnet med at skolen og elevene skal føle et eierskap til kunsten, og på den måten skape en ny plattform for et gjensidig samarbeid som alle kan evaluere som nyttig:

«At skolenes eierskap best kan bli etablert ved større vekt på⁸ relasjonsbygging over tid, der alle parter utvikler eierskap gjennom prosesser, - enten i form av gjentakende besøk, perioder, eller effektive kommunikasjonsplattformer som tillater utveksling av ideer, øving mellom besøk og innpassing i skolens virksomhet» (Holhus & Espeland, u.å.).

Intensjonen bak prosjektet er å skape et langsiktig perspektiv samt å innhente ny kunnskap om hvordan en slik modell kan fungere i praksis. Tankesettet kan sies å være at man ved å videreutvikle en ny praksis som implementerer kunst og kultur i større grad i skolehverdagen for lærere og elever, vil kunne oppnå målsetningen om at ordningens kunstmøter blir bedre forankret skolen i et lengre perspektiv. I rapporten avdekkes det i motsetning til Skredes synspunkter at det vektlegges at lærere skal inneha kompetanse for estetiske fag og dens tilnæringsmetoder for at prosjektet skal bli godt etablert: «Har musikalske ferdigheter, og kunnskaper innen estetiske læreprosesser, særlig dersom dette bidrar til god faglig aktivitet under og mellom kunstbesøk» (Holhus & Espeland, u.å.). Videre sies det at kunstnerne i prosjektet skal inneha kompetanse innenfor:

«Aktuelle kunnskaper og ferdigheter for kunstnere i dialogbaserte kunstbesøk er dermed ikke bare å være en dyktig musiker gjennom å spille/synge, arrangere, skape, improvisere musikalsk, men også⁹ gjennom å være en person som har eller utvikler kunnskaper om skolen som institusjon, om danning og læreplaner, om elever/barns uttrykksformer, og om lærere og deres arbeidssituasjon» (Holhus & Espeland, u.å.).

Det foreligger med andre ord en viss forventning fra de involverte i prosjektet om at mål og forventninger skal innfris. Hovedmålet som det står beskrevet i rapporten til Kulturtanken er at denne dialogbaserte konsertformen skal kunne bidra til å utløse og forsterke skolers eierskap til kunstformidlingsordningene (Holhus & Espeland, u.å.) Noe som var utgangspunktet for Disko-prosjektet. DiSko var et pilotprosjekt for å se på muligheten for å videreutvikle en ny praksis for Den kulturelle skolesekken, og har etter avslutningen i 2020 blitt utviklet til å inneholde 8 metodiske varianter av dialogiske kunstmøter (Holhus & Espeland, u.å.) Med dette eksempelet vises det til at Kulturtanken er en bidragsyter i arbeidet med å oppnå økt samarbeid mellom kultur og skole, men også at det er utfordringer knyttet til ønsket effekt, som Skrede peker på. Ifølge dette eksempelet står likevel ansvaret for kompetanseheving for musikkprodusenter tilsidesatt i fokuset på ny tilnærming av skolekonsertpraksiser.

Svar: har likestillingen av kunststartene resultert i at den musikkfaglige produsentkompetansen er i en utvanningsprosess?

Svartendensene i mine undersøkelser viser indikasjoner på et økt fokus på administrativt arbeid, som resulterer i at produksjonsarbeid fort kan komme i andre rekke. Nedprioritert produksjonsarbeid kan vi verste fall indikere at det er tendenser til utvanning av den musikkfaglige kompetansen som musikkprodusenten i ordningen besitter. Det legges i større grad vekt på den faglige kompetansen informantene innehar som verktøy i prosessen rundt års-programmeringen. Som Kulturtankens rapport om kvalitet av 2018-19 også peker mot, forelå det ikke et behov om å kartlegge hvor mange som benyttet seg av «*produsenttittelen*». Kartleggingen viste at det forelå store forskjeller i vurderingsarbeidet rundt års-programmeringen der enkelte benyttet seg av et eksternt fagråd som veileder og beslutningstaker, mens enkelte benyttet kun sine egne ressurser. Denne kartleggingen viser at ettersom prosessen rundt årsprogrammeringen utføres ulikt, vil også den veiledende kunstneriske vurderingen av programforslag være forskjellig, som igjen kan påvirke ordningens kvalitetsmål.

Selv om flertallet av informantene jeg har snakket med bruker ønskevistmodellen som utgangspunkt for vurderinger av søknader, er det ikke nødvendigvis en sammenheng mellom vurdering av kunstnerisk kvalitet og opplevd kunstnerisk kvalitet. Eller for å si det på en annen måte, kan egentlig kunstnerisk kvalitet måles med objektive verdier?

5.2 Programrådsarbeid i Rikskonsertene

Skrede (2018) henviser til programrådsarbeidet til Rikskonsertene i den foregående praksisen rundt kvalitetssikringen av skolekonserter. Flere av informantene opplyser også at de har tatt del i dette arbeidet, og at det har vært nyttig. Intensjonen bak Rikskonsertenes bruk av ønskevismodellen i sitt programråd var å videreutvikle kvalitet i skolekonsertenes produksjoner og hos ordningens produsenter (Rogers, u.å. b). Bruken av ønskevismodellen var derfor brukt konsekvent for å nå dette målet. Som en del av forutsetningene for bruken av dette vurderingsverktøyet forelå et mangfold av representanter fra hele feltet som kunne vurdere forestillingene opp mot relevansområdet som skolekonsertene lå inn under. Derfor var det viktig å ha med representanter som *produsent, skole, og utøversiden av produksjonene* i vurderingsarbeidet. Programrådets kvalitetssikringsarbeid ble basert på videodokumentasjon som i grove trekk ble vurdert gjennom de tre aksene; villen, kunnen, skullen. Denne metodikken skulle hver enkelt representant for rådet reflektere over privat, for å så ta med seg inn i rådsmøte hvor refleksjonene ble redegjort for i plenum (Rogers u.å «bruk av ønskevismodellen»). Videre var den dialogbaserte vurderingen av produksjonen som helhet ledende i å presentere eventuelle justeringer for å styrke produksjonen. Dette kunne være gjennom å:

1. Definere et behov (som tydeligere scenebilde), deretter presentere hvordan dette kan justeres ved å legge frem forslag.
2. Hvordan dette kan oppnås (bakteppe, projeksjon, rydde unna kasser og ledninger, lyssetting mm.) (Rogers, u.å. b).
3. Videre lå konsertinformasjonen til skolene utenfor vurderingsarbeidet til programrådet. Men ettersom informasjonen gitt på forhånd av en produksjon etter hvert ble ansett som en viktig inngang i hva som skulle skje i det performative på scenen, var synspunkter fra utøver, skole, produsenter og informasjonsfaglige nødvendig for kvalitetsarbeidet.

Derfor ble konsertinformasjonen også noe som ble kommentert av programrådet, og deretter vurdert videre av Rikskonsertenes informasjonsavdeling. Dette for at tilbakemeldingene skulle ha en sterk faglig forankring (Rogers, u.å., b). For å ta i bruk kvalitetsverktøyet for måloppnåelse av kunstnerisk kvalitet, operer den med visse forutsetninger. Disse forutsetningene vektlegges av de tilhørende i gruppen som skal utføre kvalitetskontrollen av produksjonene. En av forutsetningene er faglig kompetanse og representasjon av forskjellige kunstsjangre. Dette er

nødvendig ettersom forskjellig kompetansefelt representerer forskjellige perspektiver, og mangfold til det som skal vurderes.

«Den faglige kompetansen i dialoggruppen er utslagsgivende for vurderingens validitet. At modellen brukes av byråkrater eller amatørutøvere er ikke like effektivt som når høyt kvalifiserte fagfolk bruker modellen» (Rogers u.å. b).

Kulturtankens kvalitetsrapport (2018-2019) kan igjen trekkes frem i denne sammenheng, der det pekes på at det i varierende grad blir brukt fagråd i utvelgelsen fra portalen, og at initierings- og programmeringsprosessen forstås forskjellig av den enkelte tilskuddsmottaker. Ettersom kunstnerisk kvalitet ikke kan måles med objektive verdier, er det heller ikke slik at kvalitet er ensbetydende med publikumssuksess (Johnson, et al., 2015, s.10). Dette kan indikere at forutsetninger for bruk av ønskekysten som evalueringsverktøy er utviklet med tanke på å diskutere kvalitet i kunsten på tvers av forskjellige faglige utgangspunkt (Johnson, et al., 2015, s.10).

«DKS-ordningen vil styrkes om man ansatte fagpersoner på hvert uttrykk, ikke bare musikk. Da vil man kunne oppnå en større balanse mellom det kunstneriske og administrative i DKS, og samhandlingen mellom eksterne og interne fagpersoner i f.eks. faggruppearbeidet vil kunne forbedres og kvalitetssikres på alle uttrykk, og ikke bare der fylkeskommunen tilfeldigvis har en kvalifisert fagperson» (informant A).

I sitater over redegjør informant A om sin opplevelse av at mangfold av fagpersoner ikke er godt nok forankret i utvelgelsesprosessen. Dette kan indikere at verdigrunnet for kunstens kvalitet blir vurdert ut ifra egne synspunkt, og ikke ut ifra kunstens premisser.

I sin masteroppgave om utvelgelsesprosesser i DKS ser Ragnhild Opedal Tveit (2013) på utvelgelsen av musikkproduksjoner til Den kulturelle skolesekken i to bykommuner i Norge. Tveit kaller oppgaven sin «portvaktene» inspirert av Dag Solhjells (1995) forskning hvor han tar utgangspunkt i Bourdieu sitt kunstproduksjonsfelt som han tilpasser den norske modellen; kunstinstitusjonen (Tveit, 2013, s.48). Kunstinstitusjonen blir så delt inn i tre deler: Det eksklusive, det kommersielle og det inklusive kretsløpet (Tveit, 2013, s.48-49).

1. Det eksklusive kretsløpet baserer seg på verdier fra den autonome kunsten.
2. Det kommersielle kretsløpet baserer seg på markedsverdier
3. Det inklusive kretsløpet legitimerer virksomheten som på allmennpolitiske og kulturpolitiske verdier og verdier hentet ut fra det eksklusive kretsløpet (Tveit, 2013, s.48-49).

Dette gir igjen en todeling av verdier: kunsten skal være kunst som er skapt for kunstens skyld, og kunsten skal være til for alle (Tveit,2013,s.49). Tveit viser videre til Solhjells forskning på at disse kretsløpene representerer hver sin gruppe mennesker som verner om de forskjellige verdiene hvert kretsløp representerer. Disse er kalt «Portvaktene» (Solhjell,1995,s.30; Tveit, 2013, s.49).

«Kunstinstitusjonen har en rekke «porter» som kunstnere og kunstverk skal passere. Ved hver port sitter det vakter.(...). Disse portene kan sammenlignes med redaksjoner som vurderer et manus, et dikt, en artikkel, en nyhet, et bilde, eller en illustrasjon. Når en port er passert, gis det en belønning» (Solhjell, 1995, s.26).

Gjennom sin tilnærming til Solhjell gjennomgår Tveit sin undersøkelse av utvelgelsesprosesser i DKS hvor hun navngir roller med ansvar for programmering i DKS til «Portvakter».

Hun forklarer videre at disse personene har ansvaret om å forvalte de kulturpolitiske målene, visjonene og ordningens kvalitetsstempel i form av å velge ut de «riktige» produksjonene som skal gjenspeile ordningens ansikt utad. Dette skal være produksjoner blant annet av høy kunstnerisk og formidlingsmessig kvalitet. Gjennom dette arbeidet viser rollens ansvar om å håndheve til dels uklare kvalitets- og profesjonalitetskriterier i utvelgelsesprosessene (Tveit 2013). Grunnlaget for dette kan videre henvises til ordningens kompleksitet gjennom det kulturpolitiske prinsippet om lokal forankring (Brevik & Christophersen 2013). Dette medfører stor grad av frihet til å utforme skolesekkordningen på lokalt nivå som igjen resulterer i kompleksiteten av ordningen; mange skolesekker med til dels variert innhold (Brevik & Christophersen,2013, s.175). Tveit peker også på at

«Vage politiske formuleringar om kunst og kvalitet kan sjåast som uttrykk for det kulturpolitiske prinsippet om «armlengdes avstand» altså at kunst ikkje skal underleggjast politisk styring og kontroll, og dermed at « det bør være en viss avstand mellom offentlige kulturmyndigheter som bevilger støtte til kunstlivet, og det utøvende kunstlivet selv» (Aslaksen 2007:74). Handheving av kvalitetskriterier vert slik overlata til kunstfeltet sjølv, og på den måten delegert til portvaktar som i stor grad må ta avgjersler basert på skjønn» (Tveit, 2013, s.58)

Den lokale forankringen i ordningen vil peke i retning av at det er kulturelle ulikheter i administrasjonene i fylker og kommuner, og at dette igjen fører til ulik praksis og kvalitetsvurdering

av programforslag, som informant A også viser til. Det skal også nevnes at likestillingen av kunstuttrykkene ikke nødvendigvis betyr at tilbudet blir mer mangfoldig:

«(...)Det kan også være en hang til å prioritere enkelte sjangere foran andre slik at ordningen mister det mangfoldet den burde ha» (informant D).

Eller at lokal forankring betyr at musikktilbudet blir ivaretatt gjennom aktivt produksjonsarbeid:

«Mulighetene i mitt arbeid har blitt noe begrenset av at Rikskonsertene ble lagt ned og Kulturtanken ble opprettet. I tillegg har mulighetene (for eksempel når det gjelder konsertproduksjon og videreutvikling av musikkdelen i DKS) blitt ytterligere begrenset gjennom fylkessammenslåingen» (informant A).

Dette kan ikke sies å gjelde alle informantene, men det kan bidra til å belyse at den produsentfaglige kompetansen i noen tilfeller ikke er blitt ivaretatt godt nok etter overføringen av produksjonsansvaret til fylker og kommuner etter «Prosjekt 18». Dette kan videre ha en årsakssammenheng med at de tidligere øremerkede midlene som skulle dekke produksjonsarbeid falt bort som ledd i omleggingen, og at det er opp til hver enkelt tilskuddsmottaker om man prioriterer dette opp mot annet arbeid.

6 Avslutning

I mine undersøkelser har jeg rettet et fokus på musikkprodusentens rolle i DKS for å avdekke hva denne rollen betyr i formidlingen av musikk i DKS. Jeg har i dette arbeidet forsøkt å finne ut om det foreligger en endringsprosess i musikkprodusentrollen som følge av omleggingen av Rikskonsertene, og eventuelt hva disse endringene er. En del av undersøkelsens funn har blitt knyttet opp mot Kulturtankens kvalitetsrapport for 2018-19 som viser til forskjellige praksiser omkring kvalitetsarbeidet rundt årsprogrammet. Også denne rapporten går bort i fra kartleggingen av antall produsenter. I mine funn vektlegges informantenes egne beretnelser om sin rolle og hvordan de selv opplever sin arbeidssituasjon i dag. I analysene av disse svarene har jeg lagt vekt på å finne samsvar og motsetninger mellom hvordan informantene opplever sin rolle. Videre har jeg satt dem i sammenheng med rollens tidligere kompetansekrav som beskrevet av den tidligere samarbeidsavtalen mellom fylket og Rikskonsertene.

6.1 Noen hovedfunn

Noen klare likhetstrekk mellom informantene omhandler deres syn på Den kulturelle skolesekkenes samfunnsmessige oppdrag. Den demokratiske målsettingen om at alle barn og unge skal få oppleve profesjonell kunst og kultur blir vektlagt. Informantene opplever sin rolle som en viktig rolle i tilretteleggingen av kunstbesøket i skolen. Alle er derfor omforent med at oppdraget til Den kulturelle skolesekken handler om å levere kunstopplevelser av høy kunstnerisk kvalitet med profesjonelle utøvere som evner å formidle sin kunst på en god måte. Alle informantene er også samstemte i at kunst- og kulturmøter gjennom DKS gir alle brukerne av tilbudet en god balast i skolesekken med verdifulle opplevelser som parallelt går godt overens med tradisjonelle skolefag. Det handler videre om at skolen i dag både skal formidle reproduisert kunnskap, og i tillegg stimulere til nytenkning, som de mener kustumøtene i Den kulturelle skolesekken gjør. På denne måten legger informantene vekt på at tilbudet i DKS sikrer at alle barn og unge får et likt tilbud av kunst og kulturopplevelser uavhengig av hvor de bor, som også skal bidra til å motvirke sosiale forskjeller og samtidig bidra til å skape bevisste kunstforbrukere og skapere i fremtiden. Kustumøtene blir derfor omtalt som spesielt viktige. Det vil også si at de vektlegger de nasjonale målene og føringene for hvordan tilbudet skal fremstå og være, til tross for eventuelle utfordringer knyttet til omleggingen av musikktilbudet.

Kvalitetssikring av programforslag er i dag en del av informantenes rolle og ansvar. De fleste uttaler at de legger ønskevistmodellen til grunn for kvalitetssikringen. Mens en informant peker på at den benytter sin egen kompetanse for utformingen av tilbudet. Av kompetansebakgrunn viser mine undersøkelser at samtlige av informantene har bakgrunn som utøvende kunstnere med musikkfaglig utdannelse fra universitet, høyskole eller konservatoriet. Flere av informantene opplyser også at de har erfaring fra selv å ha vært utøvere i Den kulturelle skolesekken, Rikskonsertenes skolekonsertordning, eller i det frie feltet. En informant opplyser at hen har bakgrunn som allmennlærer, mens andre opplyser at de har bakgrunn som frilanser innenfor flere kunstuttrykk. Dette kan indikere at informantenes erfaringsgrunnlag vektlegges som kompetansegrunnlag for utvelgelse av programforslag. Majoriteten av informantene opplyser at de har vært ledd i samarbeidsavtalen mellom Rikskonsertene og Fylkeskommunen som produsent. Her opplyser flere at de har tilegnet seg produsentfaglig kompetanse gjennom mange års virke blant annet via nettverkssamarbeidet med Rikskonsertene. Her peker enkelte på at arbeidsmetodikken som ble tillært gjennom denne erfaringen fremdeles blir benyttet som del av deres

praksis i dag, mens andre peker på at det foreligger som et godt kompetansegrunnlag for kvalitetssikring av programforslag.

Mine undersøkelser viser dermed at den aktive produsentrollen slik den ble antatt å være som et ledd i samarbeidsavtalen mellom Rikskonsertene og fylkene, har vært i endring som følge av omleggingen til Kulturtanken. Undersøkelsene viser også at informantene er opptatt av å se «hele bildet» av hva elevene får i skolesekktilbudet, men at handlingsrommet til å påvirke kunstneriske resultater er varierende. For noen av informantene oppleves produsenttittelen som utgått som følge av omleggingen, mens for andre er produksjonsarbeid fortsatt en operativ praksis. Undersøkelsene peker også i retning av at det ikke foreligger noe særskilt fokus på nyproduksjon hos informantene, da enkelte av informantene viser til at det ikke har blitt praktisert produksjonsarbeid siden 2018. Dette har resultert i at man kun har tatt i bruk *ferdige produksjoner* fra DKS-portalene. Dette kan sees i sammenheng med at man i større eller mindre grad har flyttet produksjonsansvaret ut til det «frie feltet» og kunstinstitusjoner, hvor rollen som musikkprodusent har gått fra å være en aktiv produserende rolle i samarbeid med utøvere, til å bli en faglig representant i vurderingen av programforslag i DKS- portalen. Mine undersøkelser tyder derfor på at definisjonen av musikkprodusentrollen behandles i henhold til hva den enkelte ilegger dette begrepet. Dette varierer i den grad man har fokus på produksjonsarbeid eller ikke. Undersøkelsen viser dermed at det er en felles forståelse av rollen som «fagansvarlig for musikk» hvor deres kompetanse benyttes i kvalitetssikringen av programforslag, og i årsprogrammeringen. Selv om det er en forent forståelse av rollen som fagansvarlig, foreligger det også en todeling av informantenes foretrukne arbeidsbetegnelse. Flere viser til tittelen *musikkprodusent* som foretrukken arbeidsbetegnelse. Andre viser til at de foretrekker fagansvarlig, der de ilegger et overordnet ansvar for musikktilbudet, og at det skal innfri ordningens overordnede mål og føringer. Det legges også vekt på fra samtlige informanter at kompetansehevende tiltak for deres rolle handler om egen innsats, og deltakelse på arrangementer knyttet til kunst- og kulturformidling til barn og unge. Markedet for musikk er et av møteplassene.

Et interessant funn som har dukket opp er rollens kompleksitet og tidligere ansvarsområder sett opp mot dagens situasjon. Et særlig interessant funn er at *turnékonsultenten* i Rikskonsertene hadde tilnærmet lik arbeidspraksis som rollen som fagansvarlig for musikk. Dette kan igjen indikere at handlingsrommet for å praktisere produksjonsarbeid, for enkelte har blitt nedtonet. I sammenheng med dette peker noen av informantene på at omleggingen har medført større ansvar i administreringen av tilbudet, mens andre ser mulighetene i at omleggingen medfører

større handlingsrom for valg av programinnhold opp mot tidligere produksjonskrav og økonomiske forhold. Det skal også nevnes at samtlige av informantene opplever fylkessammenslåingen i 2020 som et ekstra ledd i endring av rollens tittel og ansvarsområder, mens andre ser det som en mulighet til å utvikle et bedre tilbud. Dette kan igjen indikere at musikalsk produksjonsarbeid ikke nødvendigvis har blitt prioritert i overføringen av det musikalske ansvaret hos enkelte. Hva dette betyr for rollen og for utformingen av det fremtidige musikalske tilbudet er fortsatt usikkert.

Den kulturelle skolesekken har som kjent mange profesjonelle aktører og samarbeidspartnere som lager innhold til skolesekken. I tillegg ser man på informantenes svaranalyser at de alle er opptatt av å sikre elever i sine regioner et godt tilbud. De som jeg har snakket med har lang erfaring og flesteparten har kompetanse fra produksjonsarbeid, som legger gode forutsetninger for musikktilbudet der de er. Grunnen til dette slik jeg ser det, handler om deres erfaringsgrunnlag i å se helheten av hva elevene får fra deres reise fra første klasse på barneskolen til siste året på videregående. Det handler videre om at de har erfaring med å veilede utøvere i hva som forventes av dem, og hvilken målgruppe de forskjellige produksjonene har. Dette viser Vandvik (2018) i historikken om oppstarten av musikkprodusentrollen, hvor det ble satt mange kompetansekrav til rollen. Videre har man også sett hvordan programrådsarbeidet i Rikskonsertene gav gode forutsetninger for musikktilbudet, og at det foregikk kontinuerlig kvalitetssikring. Man ser dermed at likestillingen av kunstuttrykkene i DKS har gitt gode forutsetninger for de andre kunstuttrykkene i DKS, og at omleggingen har gjort at man har en nasjonal enhet som er bindeleddet mellom sektorene kulturliv og skole.

Det som likevel peker seg ut som en forutsetning for kvaliteten i tilbudet handler om opplevd kvalitet gjennom en søknadsportal, fremfor opplevd kvalitet gjennom fremføring. Om tilbudet i dag forutsettes av innmeldte programforslag, handler det i stor grad om at aktørene som sender inn forslag klarer å formidle sin kunstneriske idéverden. Det handler videre om at oppfatning og opplevelse av et innmeldt forslag, der man ikke har produksjonsarbeid som en forutsetning for utvalget, kan peke i retning av at mange gode idéer blir tilsidesatt til fordel for «ferdige» produksjoner. I overført betydning kan dette bety at ordningens kunstsatser er avhengige av gode nasjonale aktører som bidrar til å lage innhold, samt til å kvalitetssikre innholdet. Uten en nasjonal aktør for musikken kan dette bety at det musikalske tilbudet forutsettes av evalueringsarbeidet hos de forskjellige regionale og lokale DKS- administrasjonene. Her viser kvalitetsrapporten til Kulturtanken fra 2018-2019 at bruk av fagråd i programmeringsprosessen til årsprogrammet er varierende, noe som kan utfordre kvalitetskravene til ordningens musikktilbud.

Kvalitet må bygges, men også tas vare på. I DKS finnes det et tydelig kvalitetsforløp som er med på å skape, bevare og forvalte kvalitet i ordningen. Med dette innbefatter det et ansvar om kompetansebygging, evaluering og kvalitetssikring av tilbudet. Disse har vi sett er viktige komponenter som virkeliggjør kvalitetsbegrepet i ordningen fra idé til persepsjon (Rogers, 2017). Tidligere har vi sett at det ble stilt kompetansekrav til musikkprodusentene, men om disse kravene nå forutsetter andre kompetansekrav og arbeidsmåter, kan dette indikere at den opparbeidede kompetansen som produsent står i fare for å vannes ut i møte med andre oppgaver.

6.2 Validering av funn

Med denne oppgaven har jeg ønsket å belyse problemstillingen:

«Hva er musikkprodusentrollen i DKS?». Jeg har med den valgte problemstillingen ønsket å belyse følgende underliggende forskningsspørsmål:

- Hvordan foregår kvalitetssikringen av musikktilbudet i dag?
- Har den musikkfaglige kompetansen som skolekonsertprodusent blitt videreført i ny organisering av tilbudet?
- Har overføring av det musikalske ansvaret medført mer aktivt produksjonsarbeid for rollen?

Jeg har ønsket å finne ut hva som la grunnlaget for at denne rollen ble til, og hvordan utviklingen av rollen har tatt form. Nærmere bestemt var formålet med denne oppgaven å gi et nyttig bidrag til feltet om hvor rollen er på vei. Med mine undersøkelser har jeg ønsket å søke innover i en kompleks ordning, som har vist seg å være utfordrende å orientere seg i.

Grunnen til dette har blant annet vært at undersøkelsen har tatt for seg et område som har vært under store endringer de siste årene. Dette har igjen hatt følger for organiseringen av ordningen regionalt og lokalt. Å undersøke en ordning som har blitt påvirket av mange ytre faktorer som utviklingen av skolekonsertordningen, fylkessammenslåing og koronapandemien, har derfor vært utfordrende. Den kulturelle skolesekken er en kompleks ordning med mange aktører og samarbeid mellom ulike sektorer. Jeg har ønsket å belyse hva som har medvirket til at vi har denne ordningen ved å se på de kulturpolitiske linjene, for å videre vise til grunnlaget for den nasjonale satsningen. Videre har jeg ønsket å belyse hvorfor rollen som musikkprodusent har vært viktig for utformingen av det profesjonelle musikktilbudet i DKS, det har derfor foreligget som en nysgjerrighet hos meg å søke innover i rollen om overføringen av det musikalske

ansvaret etter omleggingen har ivaretatt den rollen, eller ikke. Derfor har det vært et ønske å se på de ulike begrepene som rollen blir omtalt med. Dette har resultert i å søke innover i en rolle med mange forskjellige titler. Med forskjellige titler følger forskjellig ansvar. Med forskjellig ansvar formes nye roller. Det har derfor vært krevende å samle alle titlene under en og samme rolle, uten å endre den fundamentale meningen i rollens utgangspunkt. Dette er noe som jeg heller ikke har ønsket å fremme.

Det er avslutningsvis viktig å legge frem at formålet med forskningen har vært å belyse rollen gjennom informanter som selv besitter rollen. Det har derfor vært hensiktsmessig å se på den ut ifra forskjellige hold og synspunkter, og ikke minst på den historiske opprinnelsen til rollen. Det har vært viktig å få frem hva slags kvalitetskriterier som blir vektlagt i utformingen av musikktilbudet, og derfor undersøke hva som tidligere har lagt føringene for kvalitetssikringen. De kvalitative intervjuene har hatt som formål å skape innsikt i hva de enkelte informantene som besitter rollen i dag har opplevd og opplever. Dette betyr at undersøkelsen ikke har hatt som formål å generalisere hele feltets musikkprodusenter eller fagansvarlige for musikk. Men derimot å kunne vise til eventuelle tendenser på feltet.

6.3 Forslag til videre forskning

Fordi undersøkelsens formål har vært rettet mot en konkret rolle i DKS- ordningen, har forskningen ikke belyst hva slags følger avviklingen av Rikskonsertene kan ha hatt på kunstfeltet og musikerne. Denne undersøkelsen åpner imidlertid opp for å vise til hva slags følger det har hatt for rollen som musikkprodusent i møte med omlegging, som videre kan relateres til musikere som yrkesgruppe. Gjennom undersøkelsene kommer det fram at rollen er viktig i utvelgelsen av musikkproduksjoner fra portalen. Og at ønskevistmodellen legger føringene på hvordan kvalitet kan vurderes. Imidlertid åpner dette også opp for at vurderinger av kunstnerisk kvalitet kan tolkes ulikt, og dette kan bety at mange gode programforslag ikke blir del av tilbudet.

Hva har omleggingen kostet musikklivet og musikerne som yrkesgruppe?

Dette kunne vært interessant å dykke dypere inn i, for å belyse viktigheten ved å opprette en ny nasjonal aktør for musikken i DKS. I undersøkelse av dette dukket det opp i Scenekunstbruket sin årsrapport 2021 at arbeidet med å opprette et «musikkbruk» har pågått siden 2016. Her er formålet blant annet å opprette en ordning for å styrke og utvikle musikkformidling for et ungt publikum:

«Vi har siden 2016 arbeidet med å etablere et Musikkbruk med samme ordninger og formidlingsnettverk som Scenekunstbruket. Ved å samle disse kunstuttrykkene under en performativ overbygging ville vi, med tilført kompetanse på musikk, raskt kunne ha en egen ordning for å styrke utviklingen av musikk for et ungt publikum og formidlingen av den. Vi har jobbet med å løfte opp Musikkbruket for politikere og organisasjoner, og Norsk teater- og orkesterforening, Creo og flere organisasjoner på musikkfeltet støtter opprettelsen av Musikkbruket, som vil løse noen sentrale utfordringer på musikkfeltet for barn og ungdom. Det er et flertall blant partiene på Stortinget om opprettelsen av Musikkbruket, og i tilleggsproposisjonen til Statsbudsjettet 2022 fra Støre-regjeringen ble Musikkbruket satt som eget punkt for det som skulle utredes i løpet av 2022» (Scenekunstbruket årsrapport 2021,s.12)

Dette feltet kan undersøkes ytterligere. Å ha et kompetansesenter for musikkformidling rettet mot barn og unge har mange positive ringvirkninger. Som Scenekunstbruket peker på, er det fremdeles et umettet behov for å ha en nasjonal aktør for musikken. Dette for å fortsette videreutviklingen av feltet. Det kunne derfor vært interessant å undersøke nærmere hva de sentrale utfordringene på musikkfeltet til barn og unge er i dag, og hva som kreves for å løse dem.

7 Litteratur

- Adorno, T. W. (1997). *Aesthetic Theory*. London, Continuum.
- Anda, Ø. (2020) «Staten, fylkeskommunen og Den kulturelle skolesekken»- Hvordan store forventninger i Oslo blir til virkelighet i Nordland og Møre og Romsdal. (Masteroppgave. Fakultet for økonomi.) NTNU- Open. URL: <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/3015577>
- Arnold, M. (1960). *Culture and anarchy*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Aanesen, K. H. (2021, 23.Mai). Bourdieu om kapitalformer og habitus. NDLA. <https://ndla.no/article/31449>
- Bourdieu, P. (1995). *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo, Pax.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Breivik, J.K og Christophersen, C. (2013): *Den kulturelle skolesekken – 3- årig forskningsprosjekt om DKS*. Uni Rokkansenteret og Høgskolen i Bergen. Kulturrådet fagbokforlaget
- Berklee Online. (u.å.) «Music production: What Does a Music Producer Do?» <https://online.berklee.edu/takenote/music-production-what-does-a-music-producer-do/>
- Borgen, J. S. & Brandt, S. (2006). *Ekstraordinært eller selvfølgelig? – Evaluering av Den kulturelle skolesekken i grunnskolen*. Norsk institutt for studier av forskning og utdanning. Rapport 5/2006. Oslo: NIFU STEP
- Christensen, T. W. (2017). *Når musikken gir mening- Kommunikasjon om kvalitet i skolekonserter*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk/NOASP
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Den kulturelle skolesekken (2021,16.Juni) *Årsrapport 2021*. https://cdn.innocode.digital/kulturtanken/uploads/2022/06/DKS-Årsrapport_2021_Enkeltsider.pdf
- Den kulturelle skolesekken.(u.å. a). Økonomi. Hentet fra: <https://www.denkulturelleskolesekken.no/forside/om-dks/om-dks-okonomi/>
- Den kulturelle skolesekken.(u.å. b). Om DKS. Hentet fra: <https://www.denkulturelleskolesekken.no/forside/om-dks/>
- Den kulturelle skolesekken.(u.å. c). DKS for utøvere. Hentet fra: <https://www.denkulturelleskolesekken.no/forside/om-dks/utover/>
- Den kulturelle skolesekken. (u.å. d).DKS-portalen. Hentet fra: <https://www.denkulturelleskolesekken.no/dks-portalen/>

Den kulturelle skolesekken. (u.å. e). Om aktører og produksjoner. Hentet fra:

<https://www.denkulturelleskolesekken.no/forside/om-dks/om-dks-aktorer-og-produksjoner/>

Direktoratet for forvaltning og IKT.(2009). *Nye tider- nye takter?*

En gjennomgang av Rikskonsertene. 2009. (Difi-rapport 2009, s.7) Hentet fra:
https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kkd/kultur/rapporter-og-utredninger/nye_tider-nye_takter-difi-rapport2009-3.pdf?id=2294425

Hepworth-Sawyer, & Golding, C. (2011). *What is music production?*

a producer's guide: The role, the people, the process (1st edition.). Focal Press.

Holhus, K., Espeland, M. (u.å.) *Skole og konsert –fra formidling til dialog (DiSko):*

Resultater, funn og implikasjoner.

<https://cdn.innocode.digital/diskometoden/uploads/2021/02/DiSkos-resultater-funn-og-implikasjoner.pdf>

Iversen, M. H. (2020) «Veldig magisk på relativt kort opprigg- forvaltning av Den kulturelle skolesekken på fylkes- og kommunenivå» (Masteroppgave i styring og ledelse, OsloMet - storbyuniversitetet, Fakultet for samfunnsvitenskap, Oslo.)

ODA-Open.URL:https://oda.oslomet.no/oda-xmlui/bitstream/handle/10642/9262/Iversen_MSL2020.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Johnson, N.,Egeberg, I., Brøyn, E.N., Aas, B.S. (2015) *Riktig eller Viktig.* Regjeringen.

https://kudos.dfo.no/fles/b4d/b4d1fb2186f7832390ad600daa3d23ce59cdca662cdb8eb653e6460d2cdb52f4/v-0979b_riktig_eller_viktig_2015.pdf

Jonvik, M. (2017). *Diskusjonar om Distinksjonen, og distinksjonar i diskusjonen.*

<https://www.idunn.no/doi/10.18261/issn.1504-291X-2017-02-04>

Kulturtanken.(2022, 16.Juni). *Årsrapport 2021.*

<https://www.kulturtanken.no/ressurs/dks-arsrapport-2021/>

Kulturtanken.(2021, 16.Juni). *Årsrapport 2020.*

<https://www.kulturtanken.no/ressurs/dks-arsrapport-2020/>

Kulturtanken.(2020, 18. Juni). *Årsrapport 2019.*

<https://www.kulturtanken.no/ressurs/dks-arsrapport-2019/>

Kulturtanken.(2019a, 19.Juni). *Årsrapport 2018.*

<https://www.kulturtanken.no/ressurs/dks-arsrapport-2018/>

Kulturtanken.(2019b). *Kvalitetsarbeid i Den kulturelle skolesekken 2018–2019- Rapport fra kartlegging av fylkes- og direktkommunenenes systematiske arbeid med kvalitet i 2018–2019.* <https://www.kulturtanken.no/prosjekt/kvalitet-og-formidling/>

Kulturtanken.(2018, 6.April). *Årsrapport 2017*.

<https://www.kulturtanken.no/ressurs/kulturtankens-arsrapport-2017/>

Kulturtanken. (25. Mars 2017). *Årsrapport 2016*. Regjeringen.

https://www.regjeringen.no/globalassets/departementene/kud/tildelingsbrev-og-arsrapporter/kulturtanken-aarsrapport-og_riksrev-beretn-2016.pdf

Kulturtanken.(u.å. a) *Disko-prosjektet*. Hentet fra: <https://www.kulturtanken.no/prosjekt/disko/>

Kulturtanken.(u.å. b). *Om oss*. Hentet fra: <https://www.kulturtanken.no/om-oss/>

Kulturtanken.(u.å. c). *Vårt mandat*. Hentet fra: <https://www.kulturtanken.no/om-oss/mandat/>

KUF (1997) Læreplanverket for den 10årige grunnskolen (L97).

Oslo: Kirke, utdanning og forskningsdepartementet.

Kvalvik, Mari. H.(2013, 30.April).Rapportering for skolekonserter. Produksjonshåndboka.

<http://www.produksjonshandboka.no/artikler/2015/10/15/rapportering>

Larsen, H. (2012). *Kulturbegrepets historie i den nye kulturpolitikken*.

Universitetet i Oslo. <https://www.duo.uio.no/handle/10852/34844>

Lohn, A. S(2012) «Rikskonsertene og musikkformidlingen i et nytt årtusen»- En

studie av musikkpolitiske prosesser. (Masteroppgave i kunstkritikk og kulturformidling.

Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, Det humanetiske fakultet.) NTNUopen.

URL:<https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/227465/discover?query=lohn&submit=>

Mangset, P. & Hylland, O. M. (2017). *Kulturpolitikk: organisering, legitimering og praksis*.

Oslo: Universitetsforlaget

Meld. St. 18. (2020-2021). *Oppleve, skape, dele - Kunst og kultur for, med og av barn og*

unge.Kulturdepartementet.<https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-18-20202021/id2839455/>

Marked for musikk (u.å) *Om oss*. Hentet fra: <https://www.markedformusikk.no/om-oss/>

Produsent (i musikk) (2021, 15.Juli) I Store norske leksikon.

Hentet 24. oktober 2022 fra: https://snl.no/produsent_-_i_musikk

Produsent (i engelsk og amerikansk teater) (2021, 14.Desember) I Store norske leksikon. Hen

tet 24. oktober 2022 fra https://snl.no/produsent_-_i_engelsk_og_amerikansk_teater

Produsent.(14.Juni,2021.). i Store norske leksikon.

Hentet 10. Oktober 2022 fra: <https://snl.no/produsent>

Rikskonsertene. (2015). *Årsrapport 2014*. Kulturdepartementet.

<https://www.regjeringen.no/globalassets/departementen>

- Rikskonsertene (u.å.). Samarbeidsavtale. (kopi av tilsendt privatdokument fra 2014)
<https://sttic1.squarespace.com/sttic/561b5fd6e4b0beb4167429b1/t/561d0af5e4b06f4c8f70ee47/1444743925055/Samarbeidsavtalen.pdf>
- Rogers, S. (2017) «*Evaluering og kvalitetsarbeid i Den kulturelle skolesekken*»
(Masteroppgave) Fra: Tilsendt privat
- Rogers, S. (u.å. a).Lærdom fra programråsvurderinger. Oslo: Kulturtanken – Den kulturelle skolesekken Norge. Hentet 20.08.2022, fra:
<http://www.produksjonshandboka.no/artikler/2016/1/15/lrdom-fra-programrdsvrderinger>
- Rogers, S. (u.å. b). Bruk av Ønskekvistmodellen i programråsarbeid. Oslo: Kulturtanken – Den kulturelle skolesekken Norge. Hentet 20.08.2022, fra:
<http://www.produksjonshandboka.no/kvalitetssikring> –
- Røyseng, S. (2007). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse.*
The University of Bergen. <https://hdl.handle.net/1956/2316>.
- Reisegg, Ø. (2022, 31.Juli). Norsk kulturpolitikk. i Store norske leksikon.
Hentet 22. april 2022 fra: https://snl.no/Norsk_kulturpolitikk
- Ruud, E. (2021,18.desember). Musikk. I Store norske leksikon.
Hentet 24. oktober 2022 fra: <https://snl.no/musikk>
- Scenekunstbruket (2021) *Årsrapport 2021.*
https://www.scenekunstbruket.no/wp-content/uploads/2022/04/Scenekunstbruket_arsrapport_2021_web_medium_res.pdf
- Skrede, T.(2018, 26. Mars) Givende møte eller massiv kamelsluking? Ballade.
<http://www.ballade.no/sak/givende-mote-eller-massiv-kamelsluking> –
- Solhjell, D. (1995). *Kunst-Norge: en sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen.*
Oslo: Universitetsforlaget.
- St.meld. nr. 27 (1983–84):16, *Nye oppgaver i kulturpolitikken. Tillegg til St.meld.nr.23 (1981-82) Kulturpolitikk for 1980-åra.* Kultur- og vitenskapsdepartementet.
- St.meld. nr. 61 (1991–92):10, *Kultur i tiden.* Kulturdepartementet.
https://www.stortinget.no/no/Saker-og_publicasjoner/Stortingsforhandlinger/Lesevisning/?p=1991-92&paid=3&wid=d&psid=DIVL1566&s=False
- St.meld.nr.40 (1992-93)...vi smaa, en Alen lange; Om 6-åringer i skolen- konsekvenser for

- skoleløpet og retningslinjer for dets innhold. Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet. https://www.stortinget.no/no/Sakeropublikasjoner/Stortingsforhandlinger/Lesevisning/?p=199293&paid=3&wid=d&psid=DIVL1111&pgid=d_0993
- St. meld.nr38 (2002-2003). *Den kulturelle skolesekken*. Kultur- og kyrkjedepartementet <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-38-2002-2003-/id197053/>
- St.meld.nr. 8 (2007-2008) *Kulturell skulesekk for framtida*. Kultur- og Kirkedepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/Stmeld-nr-8-2007-2008-/id492761/>
- Svendsen, T. O. (2022, 3.April). Produsent (i film). I Store norske leksikon. Hentet 24. oktober 2022 fra: https://snl.no/produsent_-_i_film
- Thorsen, D.E.(12.Oktober 2022). Politikk. i Store norske leksikon. Hentet 2.Oktober 2022 fra: <https://snl.no/politikk>
- Tindvik, F. (2021, 25.November). Først i landet med kulturtilbud til alle barnehager. Vtfk. <https://www.vtfk.no/aktuelt/forst-i-landet-med-kulturtilbud-til-alle-barnehager/>
- Tjora, A., Skirbekk, S., Tjernshaugen, A. (22. Februar, 2021). Rolle. I Store norske leksikon. Hentet 10. Oktober 2022 fra: <https://snl.no/rolle>
- Tveit, R.O. og C. Christophersen. (2013). *Portvaktane. Om utvalsprosessar i DKS*, i J.-K. Breivik og C. Christophersen (red.) *Den kulturelle skolesekken – en tekstsamling*, (Notat 2), Bergen: Uni Rokkansenteret.
- Vandvik, T. (red) (2018). *For barn og unge*. Oslo: Akademisk publisering
- Vestheim, Geir (1995). *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*. Oslo, Samlaget.
- Williams, R. (1976). *Keywords: a vocabulary of culture and society*. London, Fontana/Croom Helm.
- Weihe, H.J.W. (2022, 20.September). Pierre Bourdieu. I Store norske leksikon. Hentet 20. april 2022 fra: https://snl.no/Pierre_Bourdieu
- Wæhle, E. Dahlum, S. Grønmo, S. (2020, 14.mai) Case-studie. I Store norske leksikon. Hentet 22. oktober 2022 fra: <https://snl.no/case-studie>
- Østbye, H., Helland, K., Knapskog, K., & Larsen, L. O. (2013). *Metodebok for Mediefag*. 4. Utg. ed. Bergen: Fagbokforlaget

8 Vedlegg

8.1 Informasjonsskriv og samtykkeskjema

Vil du delta på forskningsprosjektet: “*Fra musikkprodusent til fagansvarlig*”?

Formål

Formålet med dette forskningsprosjektet er å rette et lys mot musikkprodusentens rolle i Den kulturelle skolesekken. Forskningen vil ta for seg oppstarten av produsentrollen i Rikskonserterne og hvordan denne rollen har utviklet seg, og eventuelt endret seg med tiden innenfor Den kulturelle skolesekken.

Som en del av forskningen vil det være interessant å se på arbeidsoppgaver knyttet opp mot programmering av innhold til DKS og som en naturlig del av dette vil kvalitetsbegrepet om DKS-produksjoner være med.

Overordnede spørsmål:

Hva betyr det å være musikkprodusent/fagansvarlig for musikk i DKS?

Hvordan blir rollen oppfattet av de som besitter den?

Hvilke arbeidstitler blir helst benyttet, og har tittelen samsvar med arbeidsoppgavene rollen innehar?

Denne forskningen er en del av min mastergrad som ferdigstilles høsten 2022.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Institutt: Instituttet for musikkvitenskap ved Universitet i Oslo

Student: Miriam Vesterøy Kjølén

Veileder: Hans Weisethaunet

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Du får spørsmål om å delta ettersom du besitter rollen som fagansvarlig for musikk/Musikkprodusent i DKS. Jeg har valgt et tilfeldig utvalg av fagansvarlige for musikk/musikkprodusenter i DKS som til sammen utgjør 8 personer, du er en av disse.

Hva innebærer det for deg å delta?

Hvis du sier ja til å delta, vil du motta intervjuet på e-post. Det kvalitative forskningsintervjuet er kategorisert som et ‘datastøttet intervju’ og legger vekt på at du som informant får muligheten til å ytre deg uten press utenfra som for eksempel en intervjusituasjon med en tidsramme.

Spørsmålene vil dreie seg to hovedområder:

1. Om din rolle som produsent/fagansvarlig

2. Om utvalg og programmeringen av DKS tilbudet

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykke tilbake uten å oppgi noen grunn.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil kun benytte oss av opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

Kun jeg og min veileder Hans Weisethaunet fra Instituttet for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo vil ha tilgang på informasjonen fra deg.

Navnet og kontaktopplysningene dine vil jeg erstatte med en kode som lagres på egen navneliste adskilt fra øvrige data. Lagret datamateriale vil være kryptert på egen minnepinne, og pc koblet fra nettverk når jeg arbeider med det. Jeg vil også i størst mulig grad anonymisere deg i oppgaven.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Prosjektet skal etter planen avsluttes 01. November 2022. Personopplysninger på e-post som er oppbevart som en del av prosjektet vil slettes ved prosjektets slutt.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Instituttet for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo har Personverntjenester vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke opplysninger vi behandler om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene
- å få rettet opplysninger om deg som er feil eller misvisende
- å få slettet personopplysninger om deg
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger

Hvis du har spørsmål til studien, eller ønsker å vite mer om eller benytte deg av dine rettigheter, ta kontakt med:

Student/prosjektansvarlig: Miriam Vesterøy Kjølén

e-post: Miriam.kjolen@gmail.com

tlf: 92840904

Professor/Veileder: Hans Weisethaunet ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitet i Oslo
e-post: hans.weisethaunet@imv.no
tlf: +47 22854787

Vårt personvernombud ved Universitet i Oslo : Roger Markgraf-Bye
e-post: personvernombud@uio.no
tlf: +47 90822826

NSD- Norsk senter for forskningsdata AS
e-post: personverntjenester@nsd.no
tlf: 55 58 21 17
Med vennlig hilsen

Prosjektansvarlig
(Student)

Miriam Vesterøy Kjølén

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet '*Fra musikkprodusent til fagansvarlig*', og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

*å delta i datastøttet forskningsintervju

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

8.2 Intervjuspørsmål

Datastøttet forskningsintervju: «Fra musikkprodusent til fagansvarlig»

1. Kan du fortelle litt om din egen bakgrunn og hva du jobber med i DKS?
2. Har du flere arbeidsoppgaver/ stillinger ved siden av å være fagansvarlig/produsent i DKS?
3. Hvordan oppfatter du som rollen som
 - a) fagansvarlig for musikk i DKS
 - b) musikkprodusent i DKS
 - c) Hva foretrekker du selv å bruke som din arbeidstittel?
4. Har din arbeidspraksis/ tittel gjennomgått endring som følge av omleggingen fra Rikskonsertene?
 - a) Ja, kan du beskrive på hvilken måte
 - b) Nei, kan du utdype
5. Hvordan oppfatter du DKS sitt oppdrag?
6. Hvilke muligheter ser du i ditt arbeid?
7. Finnes det noen utfordringer,
 - a) kan du peke på hvilke utfordringer du opplever og hvorfor,
 - b) hvordan tror du dette kan bedres?
8. Hva opplever du som det viktigste du gjør i jobben din og hvorfor?
9. Hvis det var noe du kunne endret til det bedre, hva ville det vært og hvorfor?

Produksjon og utvelgelse:

10. Hvilke føringer har du/kommunen/fylket for programmeringen i DKS?
11. Hvordan velger dere ut forslag fra DKS- portalen og hva er din rolle opp i dette?
12. Hvilke prioriteringer og hensyn vektlegger du i skapelsen av nyproduksjon i DKS og hvorfor?
13. Hvordan vektet kunsten opp mot læreplanen?
14. Bruker du/dere noen «kvalitetsverktøy» for å måle kunstnerisk kvalitet?
 - a) Ja, utdyp hvilke og hvorfor
 - b) Nei, utdyp hvorfor ikke og hvordan det gjøres av dere