



UiO • Universitetet i Oslo

MUSIKERENS UTFORDRINGER I EGEN ARBEIDSHVERDAG

*– og hva som kan bidra til en opplevelse av
stabilitet*

Thea Sørli Paulsrud

Masteroppgave i musikkvitenskap

30 studiepoeng

Institutt for Musikkvitenskap

Humanistisk Fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

03.05.2021

Copyright © 2021 by Thea Sørli Paulsrud

Musikerens utfordringer i egen arbeidshverdag: Og hva som kan bidra til en opplevelse av stabilitet

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Musikerens utfordringer i egen arbeidshverdag
– og hva som kan bidra til en opplevelse av stabilitet

Sammendrag

Denne masteroppgaven utforsker jobbtilværelsen til musikere innen rytmisk musikk i Norge i dag. Som musiker i Norge forholder man seg til private parter i en pulserende musikkbransje, samt staten som rammeverk og mulig støtteapparat for jobbsituasjonen. I dagens musikkbransje kan de som skaper og utøver musikk anses å være under press. Samtidig søker Norge stabilitet og fleksibilitet for kunstfeltet. Basert på seks semi-strukturerte kvalitative intervjuer forsøker denne studien å besvare hva dagens musiker kan oppleve som utfordrende, og videre hvilke faktorer eller tiltak som kan bidra til stabilitet, i en sammensatt og uforutsigbar arbeidshverdag. I masteroppgaven presenteres begrepet «yrkesmusikeren». Begrepet har til hensikt å favne de ulike individene, arbeidsformene og jobbhverdagene som finnes blant dem som har det å skape og utøve musikk som sitt primære levebrød og driver egen næring. Til tross for at den enkelte musiker kan finne det utfordrende å ta stilling til alle elementene egen arbeidshverdag består av, og usikkerheten som til enhver tid er en del av den, kommer det i oppgaven fram at tilværelsen kan oppleves stabil i noen grad. Avhandlingen antyder at en så stabil tilværelse som mulig vil kunne bidra til at yrkesmusikeren kan vie mer av sin tid og kapasitet til å skape og utøve musikk, og oppnå den kreative utfoldelsen en ønsker. Funnene som avdekkes i studien peker på grep den enkelte yrkesmusikeren eller staten kan ta, og demonstrerer viktigheten av å videre utforske hva som kan gjøre jobbsituasjonen *så stabil som mulig*.

Emneord: musiker, musikkbransjen, økonomi, entreprenørskap, opphavsrett, musikkmiljø, kapital, fellesskap, interesseorganisasjoner, kulturpolitikk, utfordring, stabilitet

Abstract

This master thesis explores the work situation of musicians within the field of rhythmic music in Norway. As a musician in Norway, one relates to private bodies in a pulsating music industry, and to the government as a provider of a regulative framework and as a possible source of support. In today's music industry, those who create and perform music can be understood to be under pressure. At the same time Norway seeks stability and flexibility for the arts profession. Based on six semi-structured qualitative interviews, this study tries to answer what the today's musician might experience as challenging, as well as what factors might help provide stability, in a complex and unpredictable economic life. In this master thesis, the term "working musician" (in Norwegian: "yrkesmusikeren") is presented. The term's purpose is to embrace all the different individuals and work structures confronting those who runs her or his own business, and whose primary income derives from creating and performing music. Despite the challenges related to handling all the different elements of one's own work situation, and the always present uncertainty, the musician can to some degree experience a stable existence. This dissertation suggest that a stable-as-possible existence will help the musician devote more time and capacity to creating and performing music and achieve the creative space needed. The findings of this thesis point to actions the musician, as well as the Norwegian state, might take, and demonstrate the importance of further investigation into how a musician's working life might be made as stable as possible.

Keywords: musician, music industry, economics, entrepreneurship, copyright, music milieu, capital, togetherness, work union, cultural politics, challenge, stability

Forord

Endelig sitter jeg med en hel masteravhandling på skjermen. Prosessen har vært engasjerende, lærerik, spennende og beinhard. Det er en skrekkblanda fryd å nå skrive forordet, men jeg er aller mest stolt av arbeidet jeg har lagt ned.

Først og fremst vil jeg takke de seks reflekterte og engasjerte musikerne som har latt seg intervju i denne studien. Det har vært innmari givende å jobbe med dere og deres erfaringer. Uten dere, ingen oppgave. Tusen takk for tilliten!

Jeg vil rette en stor takk til min veileder Yngvar Kjus, som med stødighet har hjulpet og utfordret meg gjennom hele prosessen. Takk for at du har hatt trua, vært positiv når jeg har tenkt at det rakner – og taua meg inn igjen når jeg hatt lyst til å diskutere alle små problemstillinger jeg har møtt på veien.

Takk til alle venner (og medmusikere) som har latt meg skravle i vei om opphavsrett, kontraktbetingelser, økonomi og forhandling til alle døgnets tider. Ekstra takknemlig er jeg for at dere har tatt meg med på lufteturer og strengt bedt meg om å ta noen magadrag innimellom slaga. Og holdt rundt meg når det er det eneste som funker.

Takk til Even Skatrud Kruse, som særlig i starten av prosjektet føret min nysgjerrighet for musikeres arbeidshverdag gjennom ivrig sparring i gangen på Blindern.

Jeg vil også rette en takk til Anne Danielsen, som min sjef på RITMO har du gitt meg arbeidsoppgaver som har inspirert og motivert stort. Jeg setter virkelig pris på mulighetene og rådene jeg har fått, også i forbindelse med denne oppgaven.

Takk til Mormor, Pappa, Lasse, Ask, Andrea og Even F. som i innspurtfasen har hjulpet med gjennomlesning og korrektur. Takk til Chris for engelsk språkvask i sammendraget.

Takk til Rebecka.

Til slutt, takk til familien min, som er verdens beste heilagjeng.

God lesning.

Thea Sørli Paulsrud
03. mai 2021, Universitetet i Oslo

Innholdsfortegnelse

1. Introduksjon.....	s. 1
1.1 Problemstilling og bakgrunn.....	s. 2
1.2 Oppgavens struktur og avgrensninger.....	s. 5
2. Yrkesmusikeren i lys av faglitteraturen.....	s. 6
2.1 Musikeren som kulturentreprenør.....	s. 6
2.2 Musikeren som artistentreprenør.....	s. 7
3. Yrkesmusikeren i Norge.....	s. 8
3.1 Yrkesmusikeren og Norges rammer for næringsdrift.....	s. 8
3.1.1 Ansatt, selvstendig næringsdrivende eller frilanser?.....	s. 8
3.1.2 Opphaver, utøver eller produsent?.....	s. 9
3.2 Yrkesmusikeren og Norge som støtteapparat.....	s. 11
3.2.1 Offentlig finansiering til skapelse og utøving av musikk.....	s. 11
3.2.2 Krisepakker til kulturlivet som følge av Covid-19.....	s. 12
3.2.3 Interesseorganisasjoner.....	s. 12
4. Yrkesmusikeren i møte med øvrige parter i musikkbransjen.....	s. 12
4.1 Yrkesmusikerens mulige samarbeidspartnere ved utgivelse av innspilt musikk.....	s. 13
4.2 Yrkesmusikerens mulige samarbeidspartnere ved konsertproduksjon.....	s. 14
5. Yrkesmusikeren i kunstsosiologisk perspektiv.....	s. 14
6. Metode.....	s. 16
7. Analyse og referat fra intervjuene.....	s. 21
7.1 Yrkesmusikerens utfordringer i egen arbeidshverdag.....	s. 22
7.1.1 Det sammensatte inntektsgrunnlaget: «Mange bekker små»	s. 22
7.1.2 Praktisk gjennomføring av arbeidshverdagen.....	s. 24
7.1.3 Opplevelse av usikkerhet.....	s. 26
7.1.4 Balansegangen mellom kunsten og næringen.....	s. 28
7.2 Yrkesmusikerens opplevelse av stabilitet.....	s. 31
7.2.1 Musikkmiljøet og kollegaer: Yrkesmusikeren og fellesskapet.....	s. 31
7.2.2 Samarbeidspartnere og interesseorganisasjoner: Å innhente hjelp.....	s. 35
7.2.3 Erfaring og syklusperspektiver.....	s. 37
7.2.4 Kunstnerisk integritet og trygghet i egen posisjon.....	s. 40

8. Hovedfunn og diskusjon.....	s. 42
8.1 Den frie arbeidshverdagen: En nødvendig utfordring?.....	s. 42
8.2 Å forholde seg til usikkerhet.....	s. 44
8.3 Forhandlinger og samarbeid.....	s. 45
8.4 Kunstnerisk integritet versus allsidighet.....	s. 46
8.5 Musikerfellesskapet og musikerlivets naturlige syklus.....	s. 47
9. Konklusjon.....	s. 49
10. Litteraturliste.....	s. 55
11. Vedlegg.....	s. 60
Vedlegg 1: Facebook-innlegg for rekruttering til studien.....	s. 60
Vedlegg 2: Intervjuguide 1.....	s. 61
Vedlegg 3: Intervjuguide 2.....	s. 62
Vedlegg 4: Informasjonsskriv og samtykkeerklæring.....	s. 63
Vedlegg 5: Tilbakemelding fra NSD.....	s. 66
Vedlegg 6: Eksempel på transkripsjon.....	s. 69

1. Introduksjon

Den som jobber som musiker i Norge, må til enhver tid forholde seg til en sammensatt musikkbransje i kontinuerlig endring. Hvorvidt musikeren evner å forholde seg til disse endringene, og på hvilken måte musikeren manøvrerer sitt arbeid, kan være avgjørende for om musikeren faktisk kan ha musikken som levebrød. Som musiker selv, og omgitt av venner i samme jobbsituasjon, er jeg nysgjerrig på hvordan musikeren kan forholde seg til de pulserende aspektene og prosessene i musikkbransjen og samtidig ha tid og frihet til å skape og utøve musikk. Hvilke utfordringer kan den selvstendig næringsdrivende musikeren møte på, og på hvilken måte kan arbeidstilværelsen oppleves stabil i noen grad?

For å kunne si noe om musikernes utfordringer og arbeidstilværelse, må man kunne forstå hvem musikerne er. Som del av et musikermiljø i Norge, har jeg et inntrykk av at musikere som yrkesgruppe er vanskelig å definere. I faglitteraturen kan vanskeligheten blant annet forklares med at yrkesgruppen er sammensatt, og veien mot et etablert musikervirke er gjerne svært individuell for den enkelte musiker (Haynes & Marshall, 2017; Aslaksen, 2004). Arbeidsoppgavene til en musiker er mange, forskjellige, endrer seg over tid – og sammensatt på en måte som gjerne skiller seg fra en annen musikers jobbstruktur. Musikkrelatert arbeid kan være hovedinntekt eller biinntekt. Inntektskilder kan eksempelvis være konserter og festivaler, salg og strømming av innspilt musikk, salg av musikkverk, bestillingsverk, synch, offentlig støtte, undervisning eller forskjellige ansettelsesforhold i kortere eller fast tidsrom.¹

En musiker må blant annet ta stilling til hvilken tilknytning hen vil ha til arbeidslivet.² En musiker kan være ansatt, selvstendig næringsdrivende eller frilans (Eidsvold-Tøien et al., 2019, s. 84). Den enkeltes selskapsform eller ansettelse vil være avgjørende for hvordan den administrative delen av arbeidshverdagen ser ut. Centre for Creative Industries ved Handelshøyskolen BI har i rapporten *Hva Nå – Digitaliseringens innvirkning på norsk musikkbransje* utredet noen utviklingstrekk i musikkbransjen i Norge (Eidsvold-Tøien et al., 2019).³ Registrert foretak regnes her som en fellesnevner for aktive musikere, og det ser i dag ut til at enkeltpersonforetak er den vanligste selskapsformen (Eidsvold-Tøien et al., 2019, s. 85).

Musikeren er en del av og må forholde seg til en musikkbransje i kontinuerlig endring. Digitalisering og teknologisk utvikling har de siste tiårene introdusert og etablert nye fremgangsmåter for produksjon, distribusjon og konsumpsjon av musikk (Haynes & Marshall,

¹ Synch: *synchronization*. Med dette menes å kombinere, eller synkronisere, musikk med levende bilder, eksempelvis i TV, reklame og film (Wentz & Battaglia, 2018, s. 38).

² Hen: Kjønnsnøytralt pronomen (Det Norske Akademi For Språk og Litteratur, 2021).

³ *Hva Nå – Digitaliseringens innvirkning på norsk musikkbransje*. Senere henvist med kortnavn *Hva Nå*.

2017, s. 1974). Nyere aktører, som strømmetjenester, har bidratt til endrede maktstrukturer og pengestrømmer i musikkindustrien. Samtidig som et større musikklandskap har blitt tilgjengelig for publikum, kan konkurransen om publikums oppmerksomhet sies å ha blitt intensivert. For de musikerne som har komposisjon som inntektskilde, har utviklingen også virket inn på hvordan opphavsretten kan brukes. Opphavsretten kan forklares som dét som muliggjør kjøp og salg av musikk, fordi noen har rettigheter i den (Wikström, 2020, s. 19). Endrede praksiser i musikkfeltet og hvordan vi som publikum tar i bruk musikk, har utfordret opphavsrettens effektivitet og virkemåte med tanke på dens rolle som insentiv til kunstnerisk nyskaping (Toynbee 2004; Théberge, 2004).

Musikeren i Norge må også til enhver tid forholde seg til de muligheter eller begrensninger som er lagt av Regjeringen og offentlig støtteapparat. Hvilke målsettinger Norge har for kulturlivet, og hvilke verktøy som tas i bruk for å nå målsettingene, vil variere i tråd med hvem som leder landet. Musikeren har i perioden denne studien har blitt gjennomført, måttet forholde seg til en Høyre-regjering, med statsminister Erna Solberg (H) og Abid Raja (V) som kulturminister. Norges siste Kulturmelding slår fast at mål om det å skape kunst og kultur av ypperste kvalitet skal ligge til grunn for landets kulturpolitikk (Meld. St.8 (2018-2019), s. 8). Kunst og kultur påpekes som essensielt i samfunnets demokratiutvikling, sosiale fellesskap og økonomiske verdiskaping. På grunnlag av dette pålegges kunstpolitikken å legge til rette for stabilitet, fleksibilitet og fornying på alle kunstfelt (Meld. St.8 (2018-2019), s. 45).

De som vil leve som musikere i musikkbransjen, er i dag under press. Den nevnte rapporten *Hva Nå* anslår vekst i antall musikere i Norge, og avdekker at den økonomiske posisjonen for utøvende og skapende er svekket i den digitale økonomien (Eidsvold-Tøien et al., 2019 s. 150). Andelen musikere med ansettelse synker, samtidig som andelen selvstendig næringsdrivende med lavere inntekt øker (Eidsvold-Tøien et al., 2019, s. 90). Økt antall musikere, store aktørers forsterkede innvirkning på forbrukervalg, utvikling når det gjelder distribusjonspraksis, samt endrede pengestrømmer og maktstrukturer i bransjen, er alle prosesser som direkte påvirker den selvstendige yrkesmusikerens arbeidslandskap.

1.1 Problemstilling og bakgrunn

Musikernes omgivelser består av både private parter i en kommersiell musikkbransje, statlige reguleringer og offentlige støtteapparat i kontinuerlig utvikling. Deres arbeidshverdag kan se ut til å bestå av å skape og fremføre musikk, men også en rekke administrative oppgaver forbundet med samarbeid med øvrige bransjeaktører og drift av eget selskap. Jeg er nysgjerrig på hvordan en slik tilværelse oppleves, og hvordan den kan manøvreres. Dette har ledet til en

totelt problemstilling for studien: (1) Hva erfarer yrkesmusikeren som utfordrende i egen arbeidshverdag i møte med offentlig støtteapparat og private parter i musikkbransjen? For eksempel har jeg lurt på hvorvidt det administrative arbeidet og relasjoner til andre parter går på bekostning av det som trolig i utgangspunktet drev musikeren inn i musikkfeltet; nemlig det å skape og utøve musikk. Videre spør jeg: (2) Hvilke faktorer eller tiltak kan for yrkesmusikeren bidra til en opplevelse av stabilitet i en musikkbransje i stadig utvikling? Her er jeg nysgjerrig på om tilværelsen som musiker oppleves like kaotisk som det den kan høres ut som, og hva det eventuelt er som gjør at den oppleves trygg på tross av den uforutsigbarheten den er preget av.

I problemstillingen tar jeg i bruk begrepet *yrkesmusikeren*. Med yrkesmusikeren mener jeg musikeren som har musikken som sitt primære levebrød og driver egen næring. Yrkesmusikeren kan være utøver, artist og/eller låtskriver. Yrkesmusikeren kan ha et variert inntektsgrunnlag og kan være kontraktfestet i noen deler av jobben sin. I tidligere utgitte studier om musikere og andre kulturaktøres virke, er ulike begreper om en lignende skikkelse tatt i bruk. Per Mangset og Sigrid Røyseng tar i boka *Kulturelt Entreprenørskap* (2009) i bruk begrepet *kulturentreprenøren*. Benevnelsen kan forstås som kunstneren som også er entreprenør: En selvstendig arbeidsstyrke i kulturnæringen. I denne studien vil begrepet være for vidt, fordi det omfatter alle kulturfelt. Anne Lorentzen (2009), som har skrevet et kapittel i samme bok, bruker *artistentreprenøren* om artister og musikere som «gjør alt selv». I det ligger å utgi musikk på eget selskap, markedsføre og distribuere den – og å selv ta den økonomiske risikoen forbundet med produksjonen (Lorentzen, 2009, s. 70). Jeg anser også dette begrepet som noe upresist for musikerne jeg omtaler her. Yrkesmusikeren kan være en artistentreprenør, men personen kan også gjøre levebrød av å utøve andres musikk, eller jobbe tett i band. Yrkesmusikeren kan også inngå samarbeid med andre bransjeaktører, i hele eller deler av sin virksomhet. Mangset og Røyseng (2009) og Lorentzens (2009) begreper vil likevel være til hjelp for å forstå yrkesmusikerens arbeidshverdag. Dette utdypes i kapittel 2.

Yrkesmusikeren møter i problemstillingen offentlig støtteapparat og private parter i musikkbransjen. Det offentlige støtteapparatet betyr i denne sammenheng Norge som et rammeverk for den enkelte musikers økonomiske og juridiske forhold, samtidig som staten fungerer som et støtteorgan, eksempelvis ved tilskuddsordninger. Dette utdypes videre i kapittel 3. Med private parter menes øvrige aktører i musikkbransjen; alle de – enkeltpersoner, selskaper eller organisasjoner, som er en del av verdiskapningsprosessen som bygger på musikken. Fordi staten som støtteorgan kan være bidragsytende for musikerens mulighet til å tjene penger på musikk, kan også statlige organisasjoner med dette som formål

til en viss grad regnes som bransjeaktører. Utenom offentlige støtteapparat og private parter vil yrkesmusikeren i Norge kunne forholde seg til en tredje sektor, hvor interesseorganisasjonene befinner seg. Dette belyses i avsnitt 3.2.3.

I tidlig fase av prosjektet inntraff den globale utbredelsen av viruset Covid-19. I Norge innførte Regjeringen 12. mars 2020 inngripende tiltak for å bremse smittespredning. Blant forbudene som ble innført, var særlig forbud mot kulturarrangementer inngripende i norske yrkesmusikere (så vel som hele live-sektoren innen kultur) sitt virke. Konserter ble avlyst, og musikksektorens mange aktører, deriblant yrkesmusikerne, mistet store inntekter. Låtskriver og musiker Frida Ånnevik uttalte blant annet til avisen VG 13. mars 2020:

Folk mistet et halvt års inntekt på et kvarter i går. Det er heftig. Det vil ta lang tid å bygge det opp igjen. Jeg skjønner at det er mange ting i samfunnet som er viktigere enn kunstnere, men vi er allerede en utsatt gruppe. Det er dritvanskelig (...)

(Østbø, Guldbrandsen & Ighanian, 2020)

Covid-19 er ikke en del av denne studiens problemstillinger. I denne oppgaven innlemmes pandemien likevel som en situasjon som belyste og belyser flere av aspektene ved yrkesmusikerens selvstendige næringsdrift. Betydningen av den enkelte aktørens relasjon til staten, samt avtaler den enkelte hadde med øvrige bransjeaktører, har under pandemien kanskje blitt tydeligere enn noen gang tidligere.

Denne studien vil først og fremst kunne være relevant for yrkesmusikerne. Hvor stor denne gruppen er, er vanskelig å slå fast. Creo, fagorganisasjon for kunstnere tilsluttet Landsorganisasjonen i Norge (LO), har ifølge sine hjemmesider over 9000 medlemmer (Creo, 2021). Det finnes ingen tydelige tall på hvor mange av deres medlemmer som er selvstendig næringsdrivende musikere. I tillegg finnes det flere andre interesseorganisasjoner for musikere, og en musiker kan ha medlemskap hos flere av dem. Gramo, vederlagsorganisasjon på vegne av musikkutøvere og produsenter, rapporterer i *Hva nå* om kraftig vekst i antall medlemmer i perioden 1997-2017 (Eidsvold-Tøien et al., 2019, s. 81). Mot 4917 medlemmer i deres utøversektor i 1997, var det i 2017 21426 medlemmer. Tallene er en pekepinn på hvor mange som er bidragsytende som utøvere eller produsenter på innspilt musikk i Norge. Man kan ikke slå fast at alle disse har musikken som levebrød.

Interesseorganisasjoner vil også kunne finne studien interessant, nettopp for å kunne støtte oppunder sine medlemmer. For Kulturdepartementet og statlige organer involvert i musikkbransjen, vil studien kanskje kunne bidra til diskusjon om hvordan lette musikerens arbeidshverdag – dersom det er en ønsket utvikling. Ut ifra Norges kulturpolitiske ståsted, vil

jeg anta at en så problemfri drift som mulig er tiltenkt den selvstendige yrkesmusikeren, så lenge det kan bidra til et stabilt, fleksibelt og utviklingsdyktig musikkfelt.

1.2 Oppgavens struktur og avgrensninger

For å kunne forstå yrkesmusikernes utfordringer og videre hva som virker stabiliserende i deres tilværelse, har jeg valgt å vie en større del av oppgaven til å forklare yrkesmusikeren og det hen i arbeidshverdagen må ta stilling til, i lys av faglitteraturen. Samtidig etterspørres yrkesmusikerens erfaringer, og studien er derfor basert på seks kvalitative forskningsintervjuer med det jeg omtaler som yrkesmusikere.

I teoridelen tar jeg først opp tråden om musikeren som kulturell entreprenør, og videre artistentreprenør (Mangset, 2009; Lorentzen 2009). Disse etablerte begrepene bidrar til å forstå hvem yrkesmusikeren kan være. Deretter ser vi på yrkesmusikerens relasjon til staten, som rammeverk og støtteapparat i arbeidshverdagen (kap. 3). I kapittel 4 gjør jeg rede for relasjoner den enkelte yrkesmusikeren kan ha til øvrige parter i bransjen. Her har jeg valgt å sette søkelys på noen samarbeidsformer som kan oppstå i det musikeren vil utgi innspilt musikk eller spille konserter. Til sist i teoridelen ser jeg på yrkesmusikeren og dens relasjoner i et kunstsosiologisk perspektiv (Solhjell & Øien, 2012). Innsikt i relasjonene som ligger til grunn for yrkesmusikerens tilværelse, vil være en viktig del av å forstå utfordringene, og videre de stabiliserende faktorene yrkesmusikeren opplever.

Det metodiske arbeidet, og avgrensninger knyttet til det, presenteres i kapittel 6. Deretter følger analysen i kapittel 7, hvor nøkkelmomenter i intervjuene presenteres. De analytiske hovedfunnene knyttes i diskusjonen tett til aspektene lagt fram i teoridelen.

Studiens tema er stort. En rekke avgrensninger har vært nødvendig som følge av at yrkesgruppen musikere er kompleks, og den enkelte yrkesmusiker har en sammensatt tilværelse. Fordi statlige reguleringer og støtteordninger er innvirkende på hvordan musikeren driver sin næring, tar jeg kun for meg musikere som manøvrerer innenfor norske retningslinjer. Jeg har videre fokusert på musikere som vil plassere seg innen rytmiske musikkjangre, fordi det i dette feltet er færrest faste ansettelser for musikere (Eidsvold-Tøien et al., 2019, s. 91). Yrkesmusikeren jeg har søkt i denne studien kan innenfor den rytmiske musikken gjerne plasseres i flere sjangre eller sjangerkrysninger.

Blant avgrensningene gjort i denne studien, har jeg også utelatt yrkesmusikerens relasjon til publikum. Denne relasjonen er selvsagt essensiell i yrkesmusikerens hverdag, fordi det er hos publikum musikken konsumeres. Medier og sosiale medie-plattformer kan i forlengelse av dette anses som en part yrkesmusikeren må forholde seg til. For yrkesmusikeren kan medienes bruk av musikk, bidra til økte vederlagsinntekter og større

publikumsgruppe (Frith, 2004, s. 179). Plattformen som Instagram og YouTube kan i dag anses som en essensiell del av relasjonen mellom musikeren og publikum (Baym, 2018). Med tanke på denne oppgavens omfang, er ikke medier og publikumsrelasjonen i seg selv gjort rede for. Det er likevel viktig å anerkjenne publikum som en grunnleggende del av yrkesmusikerens tilværelse og virke, og samtidig ta høyde for at medier og sosiale medier kan innvirke på arbeidshverdagen.

2. Yrkesmusikerens i lys av faglitteraturen

For å kunne forstå yrkesmusikerens utfordringer i egen jobbtilværelse, vil det være avgjørende å forstå hva yrkesmusikerens jobb går ut på. Howard S. Becker (1984) forsto det eksempelvis slik at enhver aktør innen kunstverden har en samling konkrete oppgaver som kan regnes som kjerneoppgaver i dens kunstnervirke (s. 34). Å fremføre musikk er en slik kjerneoppgave for musikeren. Disse kjerneoppgavene er ikke statiske, verken når det gjelder innhold eller nødvendighet (Becker, 1984, s. 38). Å skrive musikk eller produsere den selv, har først i senere tid blitt ansett som kjerneoppgaver (Lorentzen, 2009, s. 71). Med antakelse om at musikere i større grad tar hånd om det forretningsmessige knyttet til sitt musikervirke, antyder Lorentzen (2009) i sin studie om artistentreprenøren en ny kjerneaktivitet hos musikeren: Forretningsvirksomhet. Funnene rapportert i *Hva Nå*, hvor det som nevnt innledningsvis blant annet framlegges at antall selvstendig næringsdrivende musikere øker, kan tyde på at dette stemmer (Eidsvold-Tøien et al., 2019, s. 90).

2.1 Musikeren som kulturentreprenør

Dersom vi anser forretningsvirksomhet som en av yrkesmusikerens kjerneoppgaver, vil evnen til forretningsvirksomhet i møte med bransjeaktører (og staten) kunne være avgjørende for både sosial og økonomisk stabilitet i bransjen. Sosiolog og kulturforsker Per Mangset tar i boka *Kulturelt entreprenørskap* (2009) i bruk begrepet kulturentreprenøren; en slags hybrid mellom kunstneren og entreprenøren. I lys av Mangsets (2009) studie kan yrkesmusikerens anses som en kulturentreprenør i den forstand at hen er en selvstendig kreativ arbeidsstyrke innen musikk, altså kultur (s. 14).

Mangset (2009) påpeker i sin studie av kulturentreprenøren at det er mye som skiller det økonomiske og det kulturelle (s. 36). Entreprenøren har for eksempel gjerne økonomisk motiv for innovasjon, mens den kulturelle kunstneren kanskje vil vektlegge kunstnerisk anerkjennelse og tydelige distanseringer mellom høy og lav kvalitet på kunsten (Mangset, 2009, s. 35). Samtidig er det aspekter som forener de to. Blant annet kan både entreprenøren og kunstneren anses å være sterkt motivert for sitt prosjekt, være drevet av ønsket om

nyskaping, og samtidig være utsatt for høy risiko og usikkerhet (Mangset, 2009, s. 36). Om figuren som innehar disse fellestrekkene skriver Mangset (2009, s. 14):

Kulturentreprenørene fremstår dessuten som risikotakende mikroentreprenører på et konkurranseorientert og fragmentert kulturarbeidsmarked. De arbeider oftere med midlertidige enn med langsiktige prosjekter. De må stole mer på sosial kapital, i form av uformelle nettverk og kompetanse, enn på formell kompetanse og prosedyrer i sine karrierestrategier.

Per Mangset har blant annet adoptert begrepet om kulturentreprenøren fra Leadbeater og Oakley (1999). De vektlegger allsidighet hos kulturentreprenørene: I musikkens kontekst kan de gjerne ta for seg både fremføring, produksjon, konsertarrangement og markedsføring (Leadbeater & Oakley, 1999, s. 11). Kulturentreprenørene karakteriseres også ved å verdsette selvstendighet, kreativitet og frihet til utfoldelse, høyere enn økonomisk fortjeneste og ambisjoner om forretningsmessig vekst (Leadbeater & Oakley, 1999, s. 22-23). En ansettelse i et større selskap ville ikke kunne gi samme frihet og fleksibilitet i den kreative prosessen kulturentreprenøren vektlegger (Leadbeater & Oakley, 1999, s. 24). Leadbeater og Oakley (1999) kommer i sin studie også frem til at formell utdanning kan ses på som lite viktig for kulturentreprenørens evner i arbeidslivet. Et studiested kan likevel være nettverksbyggende, noe som igjen er en viktig ressurs for kulturentreprenøren som gjerne inngår kreative samarbeid (Leadbeater & Oakley, 1999, s. 21).

2.2 Musikeren som artistentreprenør

Yrkesmusikeren vil kunne forstås som en kulturentreprenør, men blant kulturentreprenørene finnes det mange kunstformer med tilhørende spesifikke praksiser. Anne Lorentzen (2009) har som nevnt innledningsvis tatt i bruk begrepet artistentreprenøren. Artistentreprenørskap kan ses som en mulig driftsform for musikere, men som med omfattende arbeidsmengde og -innhold, ikke er gunstig for alle (Lorentzen, 2009, s.75). Artistentreprenøren «gjør alt selv» og tar dermed også den økonomiske risikoen knyttet til produksjon og distribusjon av egen musikk. Rapporten *Hva Nå* slår fast at utgivelser på eget plateselskap har blitt vanligere blant musikere og artister i perioden 2007-2017 (Eidsvold-Tøien et al., 2019, s. 2). Dette kan peke på at flere musikere og artister «gjør alt selv».

Lorentzen (2009) forstår artistentreprenøren som en kompleks skikkelse, som dels er et resultat av bransjemessig utilstrekkelighet, og dels en naturlig utvikling i tråd med musikkbransjens innbydelse til at man *kan* gjøre alt selv (s. 70). Når det gjelder bransjemessig utilstrekkelighet, peker Lorentzen (2009) på sine informanternes opplevelse av mangler i samarbeid med andre bransjeaktører. Et eksempel er følelsen av at man ikke får formidlet det

musikalske uttrykket man ønsker, eller at avtalene som tilbys ikke er gunstig for artistens næringsdrift (Lorentzen, 2009, s. 76-77). Tanken om at musikkbransjens oppbygning motiverer til å «gjøre alt selv», kan blant annet forklares dersom man anser musikkbransjen som en opphavsrettsbransje (Wikström, 2020). Dersom en musiker eller artist «gjør alt selv», vil hen inneha alle rettighetene til musikken, og dermed være den som har økonomisk fortjeneste av at musikken brukes. Samtidig muliggjør den teknologiske utviklingen at man faktisk kan spille inn, produsere og distribuere musikk fra eget hjem eller hjemmestudio (Morris, 2015; Kjús, 2019; Spilker, 2018).

3. Yrkesmusikeren i Norge

Yrkesmusikeren i Norge vil i sin arbeidshverdag forholde seg til staten som ramme for næringsdrift, men også som et støtteorgan og direkte eller indirekte del av egen inntekt.

3.1 Yrkesmusikeren og Norges rammer for næringsdrift

Fordi yrkesmusikeren må være registrert med foretak for å kunne fakturere inntekt, vil de statlige rammene for næringsdrift være relevante for den enkelte. I Norge er enkeltpersonforetak (ENK) den vanligste selskapsformen blant musikere, men selskap med delt ansvar (DA), ansvarlig selskap (ANS) eller aksjeselskap (AS), er også eksempler på selskapsformer som benyttes (Eidsvold-Tøien et al., 2019, s. 85). De ulike selskapsformene vil svare til ulike statlige rammer for hvordan den enkelte musikeren kan drifte sin næring, og videre ulike sosiale rettigheter hen har (NAV, 2020a).

3.1.1 Ansatt, selvstendig næringsdrivende eller frilanser?

Valg av selskapsform er noe yrkesmusikeren må ta stilling til, og det kan være innviklet å sette seg inn i hva som vil være beste løsning for en selv. Enkeltpersonforetak (videre forkortet ENK) kan være gunstig for musikere fordi det ikke stiller krav til kapitalinnskudd, og drives for musikerens egen regning og risiko (Altinn, 2020a).⁴ ENK'et har kun én eier, i dette tilfellet musikeren selv. Med ENK har man for eksempel ikke bokføringsplikt, og kan dermed unngå utgift for regnskapsføring fordi man gjør det selv (Altinn, 2020b). I stedet leverer enkeltpersonforetaket skattemelding for næringsdrivende. Når det gjelder rettigheter, har man ved enkeltpersonforetak krav på kun 80% av sykepengegrunnlaget fra 17. sykedag, og man har ikke krav på dagpenger ved arbeidsledighet (Altinn, 2020b). Ved tidligere nevnte ANS eller DA har man de samme sosiale rettighetene som ved enkeltpersonforetak, men deler ansvar med en eller flere andre personer (Altinn, 2020b). Dette kan eksempelvis være aktuell selskapsform for et band, hvor bandmedlemmene deler det økonomiske ansvaret seg imellom.

⁴ Altinn: Alternativ Innrapporteringskanal for økonomiske data (Altinn, 2021). En internettportal for privatpersoner, næringsliv og offentlige etater, deriblant Skatteetaten.

Dersom musikeren, alene eller sammen med andre, velger å stifte et AS, vil musikeren kunne være ansatt i selskapet, og ha rettigheter deretter (Altinn, 2020b). En musiker ansatt i eget AS har begrenset ansvar i form av aksjekapitalen. Til gjengjeld er det generelt flere formelle krav som stilles til drift av AS. Et eksempel er bokføringsplikt, som gjerne forutsetter at man engasjerer en regnskapsfører (Altinn, 2020c). Som ansatt i eget AS har man krav på 100% av sykepengegrunnlaget fra første sykedag, først i AS'ets sikkerhet, deretter dekket av NAV fra dag 17 (Altinn, 2020c).⁵ Som ansatt har man også krav på dagpenger ved arbeidsledighet (Altinn, 2020c).

En musiker med enkeltpersonforetak omtales i Lov om folketrygd (Folketrygdloven, 1997) som *frilanser* eller *selvstendig næringsdrivende*. Forskjellen på de to vil blant annet være at frilanseren mottar lønn etter at skatt er trukket, og leverer skattemelding for lønnstakere, mens den selvstendige næringsdrivende vil fakturere sine kunder (NAV, 2020a). Frilanseren er likevel ikke ansatt, og oppdragene er enkeltstående (Folketrygdloven, 1997, §1-9). Fordi rapporten *Hva Nå* anser det å fakturere for oppdrag som en fellesnevner blant musikere i Norge, vil det være grunnlag for å tro at musikere gjerne er selvstendig næringsdrivende (Eidsvold-Tøien et al., 2019, s. 85). Ved langvarige prosjekter, kan musikeren samtidig tenkes å undertegne en frilanskontrakt og motta lønn etter skatt for prosjektet (NAV, 2020a). I så måte kan musikeren være både selvstendig næringsdrivende og frilanser.

3.1.2 Opphaver, utøver eller produsent?

For yrkesmusikeren er også Norge som stat innvirkende på hvordan man kan tjene penger på og beskytte musikken man lager. Norge er gjennom Bernkonvensjonen (tilsluttet i 1896), WIPO (tilsluttet i 1974) og Europaparlamentets Opphavsrettsdirektiv, innlemmet i EØS-avtalen, pliktig i å ved nasjonalt lovverk regulere beskyttelse av intellektuell eiendom, derunder musikk (Torvund, Lund & Lassen, 2020; Laing, 2004, s. 73; Lund, 2009; Stiftelsen Lovdata, 2021). I Norge kommer denne reguleringen frem i Norges Lov om opphavsrett til åndsverk (Åndsverkloven, 2018).⁶ For å kunne få økonomisk utbytte av musikken sin, vil det være viktig for yrkesmusikeren å forstå rettighetene hen har i egen musikk.

Opphavsrettens mening er å balansere opphaverens interesse av å verne sine verk og allmennhetens interesse av tilgang til kunnskap og kunst (Torvund, 2019, s. 23). Opphavsretten vil oppstå hos musikeren(e) som låtskriver eller tekstforfatter i det hen skaper et verk, for musikeren gjerne en låt, og har en varighet på 70 år etter utløpet av opphaverens dødsår (Torvund, 2019, s. 17; Åvl., 2018, §11). Musikeren vil da regnes som opphaver. Fordi

⁵ NAV: Arbeids- og velferdsforvaltningen. Forvalter de norske velferdsordningene som dagpenger, sjukepenger og barnetrygd (NAV, 2020b).

⁶ Åndsverkloven. Senere henvist med kortnavn Åvl.

opphavsretten ikke verner om idéene om en låt, vil det være hvordan elementene presenteres som én låt, som er det faktiske verket. Det opphavsrettslige spørsmålet vil da kunne bli hva som gjør en låt til sin egen; en problemstilling som er sitt eget studium verdig.

Opphavsrettens bestemmelser kan kategoriseres som økonomiske og ideelle rettigheter (Torvund, 2019, s. 85). De ideelle rettighetene viser til de etiske aspektene ved bruk av et verk, som for eksempel å bli navngitt, så langt det er mulig, ved bruk av låta (Åvl., 2018, §5). Dette er ikke noe en opphaver kan gi avkall på. De økonomiske rettighetene innebærer opphaverens rett til å utnytte verket økonomisk, altså å kunne tjene penger på det (Torvund, 2019, s. 86). Det er kun opphaveren som har lov til å fremstille eksemplarer av verket, og gjøre det tilgjengelig for allmennheten (Åvl., 2018, §3). Et lydopptak kan regnes som et eksemplar. For å utnytte verket økonomisk kan det gjøres tilgjengelig eksempelvis via platesalg eller en strømmepattform. De økonomiske rettighetene kan overdras, for eksempel til et plateselskap eller forlag (Théberge, 2004, s. 141). Vederlagsinntektene vil da ikke komme musikeren til gode. Musikkbransjens markeds kontroll kan sies å virke negativt for opphavsrettens evne til å beskytte de som skaper musikken sine interesser, fordi låtskrivere og tekstforfattere gjerne ser seg nødt til å selge sine økonomiske rettigheter til større selskaper (Toynbee, 2004, s. 124).

Selv om opphavsretten juridisk oppstår når låta har blitt til, vil det å registrere verket hos en forvaltningsorganisasjon bedre kunne sikre vederlagsinntekter (Eidsvold-Tøien et al., 2019, s. 76). I Norge er det TONO, opprettet i 1928, som forvalter de økonomiske rettighetene på vegne av låtskrivere, og krever inn vederlag for bruk av verker ved fremføring og kringkasting (TONO, 2021a). På deres hjemmesider kan de som skriver musikk, registrere sine verker. De som bruker musikk i offentlig rom er pliktig å rapportere dette, slik at TONO kan innhente vederlagsinntekter fra konsertarrangører, for så å utbetale vederlag til den eller de som innehar opphavsretten (TONO, 2021b).

Dersom yrkesmusikeren utøver på innspilling av en låt som noen andre har skrevet, vil yrkesmusikeren inneha utøvende rettigheter (Åvl., 2018, §16). Disse rettighetene er ment å verne om de kunstneriske prestasjonene i et verk, og understreker utøverens rett til vederlag ved offentlig bruk av innspillingen (Åvl., 2018, §16). Den som har sørget for innspillingen ved økonomisk investering, har produsentrettigheter i lydopptaket (Åvl., 2018, §20). Personen som innehar disse rettighetene, kan omtales som mastereieren; eieren av lydopptaket (Eidsvold-Tøien et al., 2019, s. 17; Torvund, 2019, s. 201). Gramo, som er den norske vederlagsorganisasjonen for utøvere og mastereiere, fordeler vederlag når lydopptak brukes i det offentlige rom (Gramo, 2021). Mastereieren kan hos Gramo registrere de som bidrar utøvende på innspillingen, før Gramo fordeler vederlagsinntekter deretter.

I henhold til Åndsverkloven (2018) kan altså musikeren være både opphaver, utøver eller produsent, avhengig av på hvilken måte hen bidrar til fremstillingen av et musikkverk.⁷

3.2 Yrkesmusikeren og Norge som støtteapparat

Yrkesmusikeren kan oppleve å ha Norge som et støtteorgan og samarbeidspartner i sin arbeidshverdag. Innledningsvis i denne studien tok jeg opp hvordan ulike verktøy tas i bruk for at Norge skal nå sine kulturpolitiske målsettinger. I de neste to kapitlene vil jeg peke på to direkte støtteordninger Norge står for, som er spesifikt rettet mot blant annet yrkesmusikeren; [3.2.1] offentlig finansiering til skapelse og utøvelse av musikk og [3.2.2] krisepakker utstedt i forbindelse med Covid-19. Deretter vil jeg peke på en sektor som ikke er offentlig, men som kan virke støttende i den norske musikerens arbeidshverdag; [3.2.3] interesseorganisasjoner.

3.2.1 Offentlig finansiering til skapelse og utøving av musikk

I rapporten jeg gjennomgående har trukket frem empiriske funn fra, *Hva Nå*, presenteres en verdiskapningsmodell ment å forklare musikkbransjen og dens aktører, og hvordan økonomi skapes og forvaltes av dem (Eidsvold-Tøien et al., 2018, s. 15). Støtteordninger/offentlig finansiering i bransjen anses her som en støttefunksjon som innvirker på skapelse, fremføring, produksjon og distribusjon av musikk.

Substansiell statlig støtte til kunst, kultur og media er en del av den sosialdemokratiske arven, hvilket vil si at kunstnere (og institusjoner) kan motta finansiell støtte for sitt virke (Kjus, 2019, s. 6). Norsk kulturråd, opprettet i 1965, forvalter Norsk kulturfond og rådfører staten i kulturspørsmål (Kulturrådsloven, 2013, §3). Som nevnt innledningsvis søker Norge et kunstfelt av ypperste kvalitet. Hva kvalitet er, er dog kilde til diskusjon i politikken, så vel som faglitteraturen og musikkfeltet (Eliassen, 2016, s. 11). Kvalitetsbegrepet er vanskelig å definere, og kan brukes ulikt i forskjellige kontekster, men erfares av mange som en betydelig størrelse i ulike sammenhenger (Eliassen, 2016, s. 22). Kulturrådet er ment å opprettholde en armlengdes avstand mellom kunstfeltet og politiske myndigheter (Røyseng, 2014, s. 68). Armlengdeprinsippet innebærer at kunstfagkyndige tar kunst- og kulturfaglige beslutninger, blant annet ved å vurdere kunstnerisk kvalitet, slik at ikke politiske interesser skal kunne styre kunstneriske valg (Røyseng, 2015, s. 5).

I Kulturmeldinga (2018-2019, s. 7) uttrykkes hvordan den statlige støtten er spesielt viktig i en tid hvor store aktører i økende grad legger premisser for forbrukervalg, som igjen presser kulturuttrykkenes mangfold. Blant annet tildeles arbeidsstipender til utøvende kunstnere for å «gje kunstnarar høve til å vidareutvikle kunsten sin og ha kunstnarleg aktivitet

⁷ Produsenten er her den som har bidratt økonomisk til fremstillingen av lydopptaket, og er dermed ikke det samme som en studioprodusent.

som sitt hovudyrke» (Kulturrådet, 2020). Kulturrådet har også tilskuddsordninger rettet mot spesifikke prosjekter, som konsertoppsetninger eller innspilling av musikk.

3.2.2 Krisepakker til kulturlivet som følge av Covid-19

Yrkesmusikerne har i likhet med mange andre, hatt et hardt inntektsbortfall som følge av koronapandemien. Anslagsvis tilsvarer tapet over halvparten av selvstendig næringsdrivende og frilansere i musikkbransjens gjennomsnittlige årsinntekt (Gran et al., 2020, s. 3).

Regjeringen etablerte derfor en kompensasjonsordning for kultur, frivillighet og idrett, ment å økonomisk avhjelpe krisesituasjonen (Regjeringen, 2020; NAV, 2021). For frilansere og selvstendig næringsdrivende er ordningen ment å kompensere inntektsbortfallet. Aksjeselskap har også kunnet søke kompensasjonsordning. Samtidig har yrkesmusikere ansatt i eget AS kunnet permittere seg selv, og i motsetning til selvstendig næringsdrivende hatt rett på dagpenger – som forklart i kap. 3.1.1.

3.2.3 Interesseorganisasjoner

Yrkesmusikeren kan organisere seg i medlemsorganisasjoner som jobber for ens interesser. Interesseorganisasjonene faller ikke innunder den offentlige sektoren, men er heller ikke en del av den private sektoren (Thorsen, 2020). Interesseorganisasjoner innen kunstfeltet er likevel delaktige i kulturpolitikken, og har tradisjon for å ha ganske sterk innflytelse på statlige bestemmelser om kunst og kultur (Mangset, 2015, s. 43). Med formål om å jobbe for sine medlemmers interesser, og samtidig inneha tilgang til politiske beslutningsarenaer, kan interesseorganisasjonene til medlemmenes fordel innvirke på eksempelvis utforming av støtteordninger (Røyseng, 2014, s. 67). En interesseorganisasjon passende yrkesmusikeren kan med andre ord forstås som yrkesmusikerens påvirkningskanal mot staten (Røyseng, 2014; Mangset 2015).

Eksempler på interesseorganisasjoner for musikere i Norge er Creo og GramArt, men det finnes en rekke mindre organisasjoner med sjanger- eller instrumentspesifikasjoner. I tillegg til å jobbe for musikernes interesser i politikken, kan interesseorganisasjonene tilby musikeren hjelp på flere hold. Hva interesseorganisasjonene tilbyr yrkesmusikeren vil variere, men juridisk bistand, forsikringer eller diskusjonsforum er eksempler på medlemsfordeler (Creo, 2021; GramArt, 2021). Medlemskontingent vil avhenge av gitt organisasjon.

4. Yrkesmusikeren i møte med øvrige parter i musikkbransjen

Yrkesmusikeren må forholde seg til andre parter i musikkbransjen, og kan velge å inngå samarbeid med dem. Disse gjenspeiles blant annet i verdiskapningsmodellen Centre for Creative Industries har lagt til grunn for utredningene i rapporten *Hva Nå* (Eidsvold-Tøien et

al., 2019, s. 15).⁸ En rekke lignende modeller er laget i forsøk på å forklare musikkbransjen. Patrik Wikströms (2020) forståelse av musikkbransjen som en opphavsrettsindustri er et eksempel på teori som anerkjenner samarbeid mellom bransjens mange parter som musikkbransjens essens. I Jørn Dalchows (2019) bok *Hjelp jeg er i Popbransjen!* forklares de ulike partenes funksjon og virke i grove trekk, men fordi deres arbeidsmåter er tett knyttet til spesifikke avtaler, er det vanskelig å standardisere en beskrivelse av dem. Yrkesmusikeren kan for eksempel inngå et samarbeid med et management. Potensielt vil et management kunne ta ansvar for alle de utenom-musikalske delene av en yrkesmusikers virke, fra kontraktinngåelser til pitching og markedsføring (Graham, 2019, s. 58). Hvordan avtalen med en musiker ser ut, og hva samarbeidet innebærer, vil utover det i stor grad være individuelt (Dalchow, 2019, s. 31).

Som Lorentzen (2009) viser i sin definisjon av artistentreprenøren, er samarbeid med øvrige parter ikke nødvendigvis noe musikeren ønsker. Jeg vil i påfølgende kapitler vise noen samarbeidsformer som *kan* oppstå i det yrkesmusikeren vil [4.1] utgi innspilt musikk og [4.2] spille konserter. Disse samarbeidsformene kan yrkesmusikeren inngå på egenhånd, eller som del av et band.

4.1 Yrkesmusikerens mulige samarbeidspartnere ved utgivelse av innspilt musikk

Yrkesmusikeren kan ved innspilling og/eller utgivelse av egen musikk inngå samarbeid med et plateselskap. Samarbeidet, formulert i en kontrakt, kan gi musikeren økonomisk og kreativ hjelp til innspilling, produksjon, markedsføring og/eller distribusjon (Wikström, s. 60-62). Til gjengjeld kan, eller må, yrkesmusikeren tilby delvis eller hel overdragelse av sine økonomiske rettigheter i musikken (Toynbee, 2004, s. 124). Kontrakten, eksempelvis en platekontrakt, vil kunne være basert på en standardisert kontrakt, men ha individuelle tilpasninger og omfang. Kontrakten vil kunne si noe om den økonomiske risikoen plateselskapet tar, samarbeidets tenkte varighet og hvor tett samarbeidet skal være (Eidsvold-Tøien et al., 2019, s. 70-71).

For yrkesmusikeren som låtskriver vil det kunne være aktuelt å inngå en avtale med et musikkforlag. Et musikkforlag vil kunne bistå låtskriveren med låtutvikling og pitching, klarering av låter til synch og sampling, eller innhenting av vederlagsinntekter (Musikkforleggerne, 2019). Samarbeidet fastslås normativt i en vederlagskontrakt, hvor betingelsene gjerne innebærer overdragelse av rettigheter (Towse, 2016, s. 142). Hvor stor andel forlaget vil ha av vederlagsinntektene, avhenger av hvor stor risiko de tar. For en uetablert låtskriver kan det være sannsynlig å lande på en 75-25% fordeling, eller enda

⁸ Centre for Creative Industries ved Handelshøyskolen BI. Senere henvist BI:CCI.

skeivere, i forlagets favør (Towse 2016, s. 145). For yrkesmusikeren vil det være gunstig å allerede kunne vise til en suksessfull katalog i strømmetall eller salgstall, og dermed kunne kreve en høyere vederlagsandel i en langvarig kontrakt (Towse, 2016, s. 143).

4.2 Yrkesmusikerens mulige samarbeidspartnere ved konsertproduksjon

For yrkesmusikeren kan livescenen være en viktig del av arbeidshverdagen. Ifølge rapporten *Hva Nå* utgjør konsert- og festivalvirksomhet gjennomsnittlig 40% av selvstendige næringsdrivende og frilansere i musikkbransjens inntekt (Eidsvold-Tøien et al., 2019, s. 92). I samme undersøkelse kommer det frem at 87% av selvstendig næringsdrivende og frilansende musikere hadde konsert og festival-virksomhet som inntektskilde (Eidsvold-Tøien et al., 2019, s. 91). Tallene i deres utredning er hentet fra 2017, og altså før koronapandemien.

I møte med livescenen kan yrkesmusikeren velge å inngå kontrakt med et bookingbyrå eller bookingagent. Et bookingbyrå kan bistå yrkesmusikeren med alle bookingavtaler, og gjerne legge opp turnéplaner og sørge for en gjennomførbar logistikk når det gjelder reise mellom konsertscener, tekniske ridere og andre ting som må på plass ved fremføring (Dalchow, 2019, s. 266). Bookingbyrået vil til gjengjeld ha en andel av inntekten, fra konserthonorar og/eller billettinntekter (Dalchow, 2019, s. 281).

5. Yrkesmusikeren i kunstsosiologisk perspektiv

Som beskrevet i de foregående kapitlene, er yrkesmusikeren en person som må forholde seg til private parter i musikkbransjen og offentlige støtteapparat. I Mangset (2009) sin beskrivelse av kulturentreprenøren, kommer det som vist i kapittel 2.1 fram at det sosiale nettverket er viktig for kulturentreprenøren. Rapporten *Hva Nå*, og verdiskapningsmodellen som ligger til grunn for den, viser hvordan musikknettverket kan dra økonomisk nytte av samarbeid med hverandre (Eidsvold-Tøien et al., 2019, s. 15). Dersom man følger Mangsets (2009) forståelse om at kulturentreprenøren gjerne verdsetter andre ting enn økonomisk vinning, vil det likevel være nyttig å forstå samarbeidspartnere som mer enn mulig økonomisk gunstig for yrkesmusikeren. En inngang til å forstå musikerens relasjoner, utfordringer og muligheter knyttet til dem, kan være gjennom en kunstsosiologisk forståelse av musikkfeltet.

Musikeren kan i et kunstsosiologisk perspektiv forstås som en agent eller aktør i kunstfeltets delfelt musikk (Solhjell & Øien, 2012). Med grunn i Pierre Bourdieus sosiologiske modell, hvor kunstfeltet kan forstås som et område i det sosiale felt, har Dag Solhjell og Jon Øien (2012) forklart det norske kunstfeltet som et sosialt system. I Bourdieus forståelse dannes det sosiale felt i det sosiale rom, hvor posisjoner som agenter kan befinne seg i, besitter bestemt *feltspesifikk kapital* (Aakvaag, 2008, s. 155). Kunstfeltet, musikkfeltet, eller videre jazzfeltet, vil kunne anses som eksempler på felt som hver har former for, og

mengde av, spesifikk kapital. Enhver agent og enhver posisjon innehar en mengde og sammensetning av kapital, som skaper distinkte relasjoner til øvrige agenter og posisjoner i og utenfor feltet (Bourdieu, 1995, s. 33). Kapital kan forstås som begrensede ressurser. Kapitalen kan være maktbringende fordi agenten i relasjon til andre kan dra fordeler i det sosiale rom, og videre det sosiale felt, ved nettopp å inneha og beskytte sin kapital (Aakvaag, 2008, s. 151). Økonomisk kapital, politisk kapital, kulturell kapital, sosial kapital og symbolsk kapital er eksempler på kapitalformer.

I Solhjell og Øien (2012) sin forståelse er kunstfeltets symbolske kapital særlig markant som den kunstneriske anerkjennelsen – makten til å anerkjenne hva som er kunst, og hva som er god kunst (s. 29). Politisk kapital kan i kunstfeltet anses som aktørenes evne til å oppnå offentlig støtte gjennom politisk troverdighet, og økonomisk kapital er videre forenlig med aktørenes evne til å oppnå inntekter med grunnlag i kunstfeltet (Solhjell & Øien, 2012, s. 29). Kunstfeltet er også karakterisert ved sin grad av sosial kapital, ifølge Solhjell og Øien (2012) sett i aktørenes evne til å dra fordeler av sosial omgang med andre aktører i og utenfor kunstfeltet. Til sist er kulturell kapital gjeldende ved at aktørene med posisjon i kunstfeltet evner å utnytte sine kulturelle kunnskaper og ferdigheter (Solhjell & Øien, 2012, s. 29).

Solhjell og Øiens (2012) aktører svarer til Bourdieus (1995) agenter; et subjekt som representerer en kombinasjon av kapital, og som handler innenfor det sosiale feltet på vegne av sin kapital og posisjon. Solhjell og Øien (2012, s. 30) skriver:

Dette tilsvarer i musikkområdet at det er bestemte band, scener, produsenter, publikum, festivaler, journalister og kritikere som sogner til for eksempel jazz, rock eller danseband. Jo mer erfaring man har fra et kunstfelt, jo mer har man lært å skille mellom posisjoner i det og hvilke agenter som sogner til dem.

I denne forståelsen vil musikeren først og fremst kunne forstås som en aktør i kunstfeltet, dernest i musikkfeltet, og videre som en aktør innad i en musikk sjanger eller et musikkmiljø. Musikeren vil inneha en viss mengde og en viss kombinasjon av kapital som distanserer hen fra andre aktører i det gitte feltet. Eksempelvis vil musikeren i musikkfeltet ha andre interesser, og en annen kapitalkombinasjon enn plateselskapet. Musikerenes posisjon i feltet vil avhenge av hens samlede kapital og være avgjørende for hvordan hen handler i møte med andre aktører. Enhver aktør vil ha interesser knyttet til sin posisjon – og etterstrebe å forsvare eller øke kapitalen en besitter (Solhjell & Øien, 2012, s. 31). Dette kan igjen føre til konflikt mellom aktører med ulike interesser og ulik kapital i et gitt felt. Med andre ord kan musikeren, med sin kapital, komme i konflikt med andre aktører, fordi musikeren har andre interesser enn andre aktører i

feltet. «Det alle er enige om, er imidlertid verdien av dét det er verdt å strides om – feltets spesifikke kapital» (Solhjell & Øien, 2012, s. 31). I denne sammenheng vil det altså være musikkfeltets spesifikke kapital som er verdt å strides om, som kanskje best kan sammenfattes som musikken.

Ifølge den kunstsosiologiske forståelsen av musikeren i musikkbransjen vil altså relasjon til andre aktører i feltet kunne bidra til en økt samlet kapital, men også være kilde til konflikt med andre aktører. I denne undersøkelsen vil jeg videre være oppmerksom på yrkesmusikerens posisjon i kunstfeltet med tanke på utfordrende og stabiliserende sider ved deres arbeidshverdag.

6. Metode

I denne studien etterspørres hva yrkesmusikeren erfarer som utfordrende i egen arbeidshverdag i møte med offentlig støtteapparat og private parter, og hva som kan gjøre arbeidshverdagen stabil i noen grad. For å forstå yrkesmusikerens arbeidshverdag, har jeg til nå grovt beskrevet noe av det yrkesmusikeren må ta stilling til. Viten om hvordan arbeidshverdagen *kan* se ut for yrkesmusikeren, sier likevel lite om hvordan en yrkesmusiker i Norge i dag manøvrerer i praksis, og de erfaringer den enkelte gjør seg.

I denne studien har jeg, som nevnt innledningsvis, ansett en kvalitativ metodologisk tilnærming som hensiktsmessig metode. Jeg har valgt å intervju seks yrkesmusikere. Ifølge Kvale og Brinkmann (2015) søker det kvalitative forskningsintervjuet «å forstå verden sett fra intervjupersonens side» (s. 20). Etter grundige vurderinger anser jeg denne søken som samsvarende med mitt ønske om å forstå yrkesmusikerens arbeidssituasjon. Jeg har ønsket å se yrkesmusikeren fra et froskeperspektiv; tett og nært, fremfor i et mer overordnet fugleperspektiv. En kvantitativ metode ville i dette tilfellet kunne gi et overblikk over yrkesmusikerens arbeidshverdag, og sagt noe om hvor skoen trykker mest for flest. Her har for eksempel rapporten *Hva Nå* bidratt med kunnskap om tendenser i musikkbransjens utvikling som helhet (Eidsvold-Tøien et al., 2019). Kompleksiteten Solhjell og Øien (2012) tilskriver det norske kunstfeltet, og de sammensatte beskrivelsene Mangset (2009) og Lorentzen (2009) gjør av kulturentreprenøren og artistentreprenøren, kan etter min mening derimot antyde at *komplekse arbeidshverdager* kan skapes av *kombinasjonen av praksisene og relasjonene* som ligger til grunn for de musikalske aktivitetene. Den enkeltes håndtering av alle elementene hans jobb består av, vil i sum kunne være kilde til utfordringer. For å omfavne dette har jeg ansett det som mest treffende å gå dypere inn i et utvalg yrkesmusikerers opplevelse av den sammensatte arbeidshverdagen.

For å best mulig kunne få innsikt i yrkesmusikerens levde erfaringer, er mine informanter det jeg omtaler som yrkesmusikere. Det vil si personer som har musikken som jobb, med utøving og/eller låtskriving som en sentral del av arbeidshverdagen og inntektsgrunnlaget. I tråd med dette er informantene musikere som har vært eller er selvstendig næringsdrivende og som i løpet av karrieren har inngått samarbeid med øvrige aktører i bransjen. Høyere utdanning innen musikk har ikke vært et kriterium for yrkesmusikeren jeg ville intervjuer, men i ettertid av intervjuprosessen viser det seg at alle informanter har dette til felles. I hvilken grad utdanningen gjenspeiles i deres opplevelse av eget arbeid, er ikke vektlagt i denne studien. I et større prosjekt ville det vært spennende å se om yrkesmusikere med og uten utdanning stiller seg forskjellig til egen næringsdrift. Som studien til Leadbeater og Oakley (1999) tilsier, omtalt i kapittel 2.1, kan studietiden ha hatt stor betydning for deres nettverksbygging i musikkbransjen.

Antall informanter bør svare til det antall personer det er nødvendig å intervjuer for å komme frem til kunnskapen man søker, samt studiens omfang (Brinkmann & Kvale, 2018, s. 10). Jeg anser seks informanter som et passende antall, i tråd med studiens problemstillinger. Flere informanter ville kunne gitt et bredere grunnlag for å identifisere generelle utfordringer yrkesmusikere står ovenfor, og ville også åpnet for å se informantenes opplevelser opp mot hverandre. Denne studiens tidsaspekt problematiserer dog dette. Seks informanter vil likefullt kunne skildre seks ulike arbeidssituasjoner med tilhørende utfordringer, og dermed gi grunnlag for å kunne besvare studien.

Blant de seks informantene i denne studien, er det tre kvinner og tre menn. Jeg har sterkt vurdert å ha et tydelig kjønnsperspektiv i problemstilling og utredning. Likevel har jeg ansett det som et så omfattende bidrag til oppgaven, som tross sin viktighet, ikke ville samsvare med prosjektets størrelse. En biologisk kjønnsfordeling blant informantene bidrar likevel til et datamateriale som gjenspeiler både kvinnelige og mannlige yrkesmusikerens manøvrering i arbeidshverdagen. Fordi det kun er seks informanter, vil datamaterialet ikke med sikkerhet kunne avdekke eventuelle kjønnsbetingede forskjeller.

Informantene er i alderen 28-49 år. De er alle etablerte i faste prosjekter, og fyller flere hatter i sin jobbhverdag. Informant 1 og 3 jobber eksempelvis hovedsakelig med eget band, men gjør sammen med bandet både utøvende og kompositoriske oppdrag. Informant 2 jobber hovedsakelig med én artist som utøver i band, men har andre prosjekter som studiomusiker, lydtekniker eller produsent ved siden av. Informant

4 anslår at hen i arbeidsmengde er 50/50 musiker og komponist. Informant 6 er hovedsakelig utøver og artist, men underviser også litt ved siden av. Informant 5 er anser seg som låtskriver, utøver og artist, men er også aktiv med verv i en organisasjon. Informantene beveger seg innen flere sjangre, deriblant pop, punk, jazz – og plasserer seg gjerne i sjangerkrysninger. Informant 1 og 3 har i løpet av de siste årene stiftet AS sammen med respektive bandkollegaer, hvor bandprosjektet er deres hovedprosjekter. De øvrige informantene drifter næringen som enkeltpersonforetak.

Informantene i denne studien ble rekruttert gjennom eget nettverks nettverk, med god hjelp i Facebook som verktøy. Fremgangsmåten er sterkt inspirert av *the snowball effect* (Browne, 2005). Som musiker og musikkvitenskapstudent, er eget nettverk bestående av personer som kan sees relevante for denne undersøkelsen. For å nå fram til personer jeg ikke selv har en relasjon til, henvendte jeg meg til egne bekjente med spørsmål om forslag til personer jeg burde ta kontakt med. I tillegg skrev jeg tidlig i prosessen et Facebook-innlegg hvor jeg etterspurte musikere som ville dele sine erfaringer. Innlegget ble skrevet før endelig metode var fastsatt, men tematikken var den samme (se vedlegg 1). Innlegget resulterte i at jeg mottok en rekke spennende henvendelser fra venners venner. Kontakten med informantene ble etter rekruttering opprettholdt på e-post.

Med utgangspunkt i at yrkesmusikerens arbeidshverdag er individuell og mangesidig, anså jeg det som fornuftig å semistrukturere de kvalitative forskningsintervjuene (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 22). Det semistrukturerte formatet bunner også i et ønske om å kvalitetssikre intervjuet. Ifølge Kvale og Brinkmann (2015) er et godt intervju kjennetegnet av kortere spørsmål med lengre svar fra informanten, at det i stor grad blir tolket og verifisert underveis, og at det er selvkommuniserende i å ikke kreve særlige kommentarer for å forstås (s. 194). Med verifisering underveis menes at jeg som intervjuer i intervjusituasjonen kan sjekke hvorvidt mine eventuelle fortolkninger stemmer med det informanten ønsker å formidle.

En intervjuguide ble brukt som rettesnor i intervjuene, men ble i tråd med semistrukturens formål ikke fulgt slavisk. Jeg utarbeidet først en intervjuguide med overordnede spørsmål rundt tre hovedområder: (1) Personalia og jobbsituasjon, (2) Samarbeidspartnere og benyttede støtteapparater, (3) Opplevelse av egen jobb og arbeidshverdag (se vedlegg 2). Etter mer tilegnet kunnskap, og et testintervju jeg kommer tilbake til, består den endelige intervjuguiden (vedlegg 3) av 11 spørsmål med utgangspunkt i den første intervjuguiden. Et fjerde område, (4) Covid-19, ble etablert

som et aktuelt. Spørsmålene i andre intervjuguide er noe mer spissede, for å ikke oppleves for overgripende i intervjusituasjonen.

I respekt for mine informanter har jeg fulgt etiske retningslinjer for kvalitativ forskning (Kvale & Brinkmann, 2015). Informantene ble i forkant av intervjuet informert om studiens formål og mulige konsekvenser, risikoer og fordeler, ved deltakelse i forskningsprosjektet (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 104). Informantene ble via e-post tilsendt informasjonsskriv og samtykkeerklæring som understreker deres rett til innsyn i deres dokumentasjon og til å når som helst kunne trekke seg fra studien (se vedlegg 4). Alle informantene undertegnet samtykkeerklæringen, som bekrefter at deltagelsen er frivillig (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 104). Informasjonsskrivets innhold ble gjentatt muntlig i intervjusituasjonen. Interessen for studiens tematikk og formål var gjennomgående positiv hos informantene.

Konfidensialitet og anonymitet har vært et grunnleggende prinsipp for å kunne gjennomføre denne undersøkelsen. Jeg har forsøkt å balansere den anonymitet som kreves for å beskytte mine informanter, og en delvis transparens som understreker deres erfaringer og refleksjoners slagkraft, samt studiens validitet (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 106). Valideringen, vurdering av gyldighet, er ellers noe som gjennomsyrrer hele forskningsprosessen, fra valg av metode, til intervjugjennomføring, transkripsjon, analyse og denne teksten (Kvale & Brinkmann 2015, s. 277). Informantene har samtykket til at deres alder, kjønn og yrke offentliggjøres. Dette kan gjøre informantene gjenkjennbare for leseren, men er ansett som nødvendige kontekster for å forstå informantenes arbeidssituasjon. Eksempelvis vil alder kunne si noe om erfaring og fartstid i bransjen. Kjønnnet er identifisert gjennom kjønnsbalansen i studien, men er utover det anonymisert. Navn, bandnavn, utdanningsinstitusjoner og navn på samarbeidspartnere er anonymisert. I snakk om interesseorganisasjoner, er informantnummer utelatt ved sitat for å ikke kunne spore informantens spesifikke organisasjonstilhørighet. Anonymiseringen er ment å beskytte informantene som ved å ha uttalt seg om økonomi, kontraktbetingelser og/eller andre jobbrelasjoner, har oppgitt sensitiv informasjon.

Intervjuenes form og relasjonene informantene og jeg etablerte, kan ha virket inn på hvilken informasjon informantene opplevde som komfortabelt å dele. Dette har gjennomgående blitt tatt stilling til ved anonymisering. Spesifikke hendelser i norsk musikkbransje, som i sin samtid har hatt bred mediedekning, vil være vanskelig å

skildre uten at informantenes identitet avdekkes. Av hensyn til informantene har noe informasjon derfor blitt luket ut, til tross for at det kunne vært interessant for min studie.

I april 2020 ble ett intervju avholdt per telefon, med grunn i daværende smittevernsrestriksjoner under koronapandemien. I ettertid har dette intervjuet fungert som et testintervju, og blitt utelatt fra studien. Avgjørelsen om å utelate intervjuet bunner særlig i at min relasjon til informanten kan anses som nær nok til å virke inn på håndtering av datamaterialet. Lærdommen har ledet til at jeg ikke har noen relasjon til de faktiske informantene i studien, utover forskningsprosessen. Intervjuguiden ble i etterkant også blitt endret noe. Testintervjuet pekte blant annet mot at informantens medlemskap i interesseorganisasjoner kanskje burde vies mer plass i studien.

Etter endringer i intervjuguide, og endelig godkjenning av prosjektet fra NSD i mai 2020 (se vedlegg 5), ble intervjuene gjennomført i perioden september 2020 – januar 2021. Koronapandemien har påvirket gjennomføringen av intervjuene, med stadig nye retningslinjer for blant annet fysisk møte med andre personer. De to første intervjuene ble gjennomført på Kulturhuset i Oslo, etter enighet med de gjeldende informantene. Opptak for transkripsjon ble gjort med mobiltelefon med mikrofon, samt Ipad som et sikkerhetsopptak. De fire siste intervjuene ble gjort i den digitale konferanseplattformen Zoom, også etter enighet med informantene. I disse intervjuene ble lydopptaksfunksjonen i Zoom benyttet, samt sikkerhetsopptak på mobiltelefon. Til tross for et par avbrytelser grunnet ustabil nettverksforbindelse, fungerte videointervju fint. I forkant av intervjuene var jeg bekymret for at dét å møtes over nett skulle skape en slags barriere mellom informantene og meg, men jeg opplevde kommunikasjonen som svært åpen og tillitsfull. Kanskje kan til og med dét at informanten befant seg i eget hjem ha virket komfortabelt i intervjusituasjonen.

Egen posisjon som selvstendig næringsdrivende musiker ved siden av studieløpet, har vært essensielt for min interesse og nysgjerrighet i denne studien. Faglitteraturen jeg har tilegnet meg kunnskap fra, har vært kilde til diskusjon og dyptgående refleksjon i samtale med medmusikere og andre kollegaer. Samtidig har min egen posisjon vært noe jeg har måttet være påpasselig med å ikke la farge studien og intervjuene i for stor grad. Etter kontinuerlig vurdering av eget ståsted, har jeg kommet frem til at det har vært fordelaktig at jeg er i startgropa av egen tenkt musikerkarriere, og at den til nå har vært på deltid. Jeg opplever selv å ha flere spørsmål enn erfaringer rundt egen jobbsituasjon. Jeg tror det har kommet frem som en sult etter, og åpenhet for, kunnskapen jeg måtte finne.

Intervjuene har en samlet varighet på omlag fem timer; hver av dem spekket med interessante refleksjoner og bemerkninger om livet som yrkesmusiker. Mine analyser tar

utgangspunkt i intervjuene i transkribert form. Jeg gjennomførte selv transkriberingen, og gjorde det med tanke om at materialet skulle være grunnlag for meningsanalyse (se transkripsjonsutdrag, vedlegg 6). Transkripsjonen bør likefullt være så ordrett som mulig, og inneholde den informasjonen som behøves for at den skal samsvare med virkeligheten (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 211). Jeg har etterstrebet en detaljert transkripsjon tilnærmet lik informantens talespråk. Der hvor ordstillingen gjorde uttalelser som i muntlig form hadde en tydelig mening, men skriftlig ble unøyaktig, valgte jeg å endre ordstillingen slik at meningen ikke misforstås.

Det analytiske arbeidet bærer tydelig preg av datamaterialets størrelse. Blant annet var sortering av materialet en utfordring, men sterkt nødvendig del av prosessen. Parallelt med transkriberingen noterte jeg meg hva jeg anså som nøkkelmomenter i intervjuene, for å opprettholde en oversikt over informantens beretninger. Senere valgte jeg, inspirert av en sorteringsmetode beskrevet i *Masteroppgaven*, å systematisere materialet med utgangspunkt i mine problemstillinger (Everett & Furseth, 2012, s. 146). Jeg skrev ut to eksemplarer av hvert intervju, hvor første eksemplar var beregnet på utfordringene informanten opplever eller har opplevd i sin arbeidshverdag. Andre eksemplarer ble brukt til å markere ut hva den enkelte opplever som stabiliserende i uforutsigbar jobbsituasjon. På denne måten har jeg kunnet sortere samtaleinnholdet mot å hovedsakelig besvare første problemstilling, deretter andre problemstillinger. Det har blant annet vært interessant å se at temaene som omtales som utfordrende, også er temaer som omtales som stabiliserende – men på andre måter. Et eksempel er forholdet til offentlige ordninger, som Kulturrådet eller NAV; søknader til dem kan være tungt papirarbeid, men det kan resultere i en opplevelse av stabilitet.

7. Analyse og referat fra intervjuene

Jeg har valgt å konkretisere mine analytiske funn i åtte nøkkelmomenter som har vært fremtredende i intervjuene. Innunder yrkesmusikerens erfarte utfordringer i egen arbeidshverdag presenteres: (1) Det sammensatte inntektsgrunnlaget, (2) Praktisk gjennomføring av arbeidshverdagen, (3) Opplevelse av usikkerhet og (4) Balansegangen mellom kunst og næring. Innunder stabiliserende aspekter ved egen arbeidshverdag har jeg konkretisert nøkkelmomentene: (1) Musikkmiljøet og kollegaer, (2) Samarbeidspartnere og interesseorganisasjoner, (3) Erfaring og syklusperspektiver og (4) Kunstnerisk integritet. De til sammen åtte momentene er presentert i tråd med den todelte problemstillingen, og derunder i en traktform: de konkrete, spesifikke funnene knyttet til driftsform er presentert først. Deretter presenteres funnene som i større grad knyttes til følelser om egen arbeidssituasjon.

7.1 Yrkesmusikerens utfordringer knyttet til egen arbeidshverdag

I denne studien etterspør jeg i første problemstilling hvilke utfordringer yrkesmusikeren erfarer i egen arbeidshverdag i møte med offentlig støtteapparat og private parter. Det viser seg at utfordringene i grove trekk kan knyttes til at jobbstilen er flersidig og sammensatt, og alltid bærer preg av uforutsigbarhet.

7.1.1 Det sammensatte inntektsgrunnlaget: «Mange bekker små»

Alle informantene i denne studien forteller om sammensatte arbeidshverdager, blant annet som følge av at den enkelte har flere oppdragsgivere og samarbeidspartnere. Hver enkelt informant har flere hatter, og inntekten kommer fra flere hold. Informant 5 anser seg selv som både artist, musiker og låtskriver, har et styreverv og underviser i perioder. Informanten påpeker hvordan det er summen av de mange små inntektskildene som muliggjør musikken som levebrød:

Jeg tenker at det er en sånn «mange bekker små»-greie. Sånn at jeg tjener på en måte ikke mye penger ett sted, men jeg har samlet alle de ulike, hva skal jeg si – aktivitetene jeg tenker at jeg er god på, da. Har jeg prøvd å samle liksom som jobben min. Og innsett at jeg kan ikke kun leve av å spille og dra på turné, og jeg kan ikke kun leve av å undervise, for det vil jeg ikke. Jeg er ikke glad nok i å undervise, på en måte. Sånn at det er veldig sånn fragmentert. Det er veldig mange små beløp som totalt sett gjør at det blir en hel inntekt, da.

Samtlige av de andre informantene beskriver lignende tankegang rundt det å samle aktiviteter man mestrer og trives med, som sammen utgjør arbeidshverdagen.

Antall inntektskilder og variasjonen i hva oppdragene går ut på, er gjerne direkte knyttet til behovet for inntekt. Flere av informantene forteller om hvordan de i starten av karrieren hadde flere inntektskilder og jobbet med flere prosjekter enn det de gjør nå, etter at deres hovedprosjekt eller foretrukne arbeidsoppgaver dekker inntektsbehovet. Informant 3 underviste og skrev musikk for andre i større grad før. I dag brukes det meste av tiden på eget bandprosjekt. Informanten forteller at det ofte ble gjort prosjekter ved siden av bandet, som å skrive musikk til barne-TV eller reklamer. Etter hvert som bandet tjente mer penger og tok opp mer tid, ble prosjektene utenom færre. Informant 6 forteller om hvordan hen i startgropa av egen karriere hadde en større undervisningsstilling ved en utdanningsinstitusjon. Etter hvert som egen utøvende karriere slo fart, har undervisningen blitt en mindre del av arbeidshverdagen og informantens totale inntekt. Fordi informant 6 trives med å undervise, har hen beholdt en liten stilling – et valg som bunner i ønsket om å undervise litt, fremfor at biinntekten er avgjørende for å dekke inntektsbehovet. Her er det altså noe annet enn økonomisk vinning som driver

informant 6. Samtidig muliggjør det at informantens utøvende prosjekter dekker hens inntektsbehov, valget om å kun undervise i den mengden informanten selv ønsker.

Ingen av informantene omtaler den sammensatte arbeidshverdagen med de mange inntektskildene som problematisk i seg selv. Det som derimot kan oppleves utfordrende, er å skulle forklare egen arbeidssituasjon til statlige organer eller andre aktører utenfor musikkbransjen. Informantenes selskapsform spiller som nevnt i kapittel 3.1.1 inn på hvilke sosiale rettigheter den enkelte har. Både informant 5 og informant 6, som begge har enkeltpersonforetak, har gjort seg opp erfaringer rundt kontakt med NAV i forbindelse med fødsel. Informant 6 forteller om sin opplevelse med søknad om foreldrepenger:

Jeg må jo si at jeg synes det var litt frustrerende. Og jeg tenker at det er såpass mange som er selvstendig næringsdrivende og som har en sammensatt yrkesaktivitet liksom, at det må kunne gå an å lage hvertfall ett skjema som ligner litt på det vi holder på med, at det ikke er kjøp og salg av fisk, liksom. Altså hallo, det er ikke det det er på noe vis, jeg ble litt frustrert må jeg si. I begge omgangene med foreldrepermisjon, at det ikke finnes en boks å tikke som hvertfall ligner bittelitt, da. Det er mulig det finnes det nå, nå er det jo ni år siden jeg hadde [foreldre]perm sist. Kanskje ting har endra seg, det kan man jo håpe på.

Informant 5 forteller også om samme søknadsprosess. Informanten forteller at hen tok utgangspunkt i at NAV ikke kom til å forstå jobbsituasjonen, og fremla dokumentasjon på inntekt deretter. Dokumentasjonen omfattet da årsregnskap fra de tre siste år, lønns slipper fra et vikariat i en undervisningsstilling og et eget brev som beskrev jobbsituasjonen.

... jeg prøvde liksom å sikre meg at alle arbeidsgiverne mine stod listet opp, i tillegg til TONO da. Og det gikk jo bra, jeg bare brukte veldig lang tid på å få inn alt og hente all informasjon. (...) Så det er liksom noe med at NAV-systemet er ikke laget eller rigget helt for å forstå det vi gjør. Og da er det litt sånn at i stedet for å legge seg ned og gråte, så må man jobbe veldig for å få dem til å forstå, da.

Informant 5 forventet med andre ord at prosessen kom til å være omfattende, og tok utgangspunkt i at egen situasjon ikke ville passe inn i de standardiserte skjemaene hos NAV. Selv om man er forberedt på at prosessen kan bli omfattende, kan den likevel omtales som utfordrende ved at det oppleves usikkert å ikke kunne kjenne igjen egen arbeidshverdag i skjema utfyllingen.

Det viser seg at en flersidig inntekt også vil kunne være problematisk i møte med parter som banken. Ved søknad om boliglån vil det for eksempel være større sikkerhet for en

bank å kunne se en fast arbeidsgiver på papiret, fremfor å ha en låntaker med uforutsigbar inntekt og flere oppdragsgivere. Informant 3 beskriver en slik situasjon, og forteller at det iblant føles som om man som selvstendig næringsdrivende musiker «ligger noen sånne steg under alle enkle svar» en fast ansettelse vil kunne gi. Sett informant 3, 5 og 6 sine erfaringer under ett, kan man forstå det som utfordrende for yrkesmusikeren å få egen arbeidsstil til å passe inn i samfunnssystemer bygget rundt faste ansettelser og andre arbeidsrutiner.

7.1.2 Praktisk gjennomføring av arbeidshverdagen

Informantene trekker frem ulike aspekter ved gjennomføringen av arbeidshverdagen som utfordrende. I tillegg til at yrkesmusikerens arbeidshverdag er flersidig når det gjelder oppdragsgivere, er deres tilværelse bestående av mange forskjellige arbeidsoppgaver – både musikalske og ikke-musikalske. Blant informantene skilles det tydelig mellom kreativt og administrativt arbeid. Informant 5 anslår for eksempel at 50% av egen arbeidstid går med til administrative oppgaver, i form av søknadsskriving, booking og e-post. Dette er noe som samsvarer med å jobbe helt alene, som ifølge informanten kan beskrives som utfordrende. Nettverket av samarbeidspartnere og kollegaer blir ikke like synlig i kontorarbeidet. Det å være i studio eller reise på turné er «gulroten» for informant 5, og er dét som gjør de administrative oppgavene verdt det.

Å balansere de kreative musikalske gjøremålene og de administrative oppgavene kan være vanskelig i seg selv. De administrative oppgavene er gjøremål som de fleste helst skulle sett at ble gjort jevnlig, som TONO-registrering eller e-post-kommunikasjon med samarbeidspartnere. Samtidig har yrkesmusikerne kreative arbeidsoppgaver som krever deres fulle fokus 'når det skjer'. Informant 6 forteller om hvordan det kan være utfordrende å få de gjøremålene som helst skulle vært gjort kontinuerlig, til å samsvare med de gjøremålene som forekommer mer stykkevis:

Det kommer jo i klump. Altså, den ytre virksomheten da, hvis jeg kan si det sånn – altså hva jeg faktisk skal gjøre en dag - om det er en konsert, turné eller om jeg skal sitte i en stipendkomité, eller ha øvelse med bandet mitt, eller om jeg skal ta unna alle mailene, eller regnskap eller sånn; jeg har ennå ikke blitt veldig flink til å ta det tik-tak. Jeg har blitt bedre med åra. Men jeg tror det gjelder veldig mange, at vi vil aller helst spille og synge sammen med musikere. Om det er i studio eller på øvinger eller turné eller hva som helst. Hvertfall har jeg det sånn, det utøvende er veldig i senter av det jeg gjør. (...) Det er da det faktisk foregår. Men så er det jo alt det andre, det er regnskap og kontakt med booking, ferdigstilling av album eller registrering i TONO – det er jo titusen sånne kontortype-ting. Som jeg prøver å bli flinkere til å jevne utover, sånn at det kan gå litt sånn tik-tak, da.

Yrkesmusikeren vil i tråd med dette aller helst spille musikk, men de administrative oppgavene må likevel gjøres i arbeidshverdagen. Når de kreative arbeidsoppgavene kommer, blir gjerne de administrative oppgavene utsatt til senere.

Blant papirarbeidet som omtales av alle informanter som tidkrevende, er det å søke finansiell støtte hos instanser som for eksempel Kulturrådet. Flere av informantene uttrykker hvordan dette kan være omfattende arbeid, fordi musikalske prosjekter skal beskrives grundig med ord, og deres viktighet og egenart skal argumenteres for. Samtidig er det bred enighet blant informantene om at det å ha fått innvilget finansiell støtte har vært svært viktig, eller til og med avgjørende, for å kunne gjennomføre musikkprosjekter. Noen av informantene påpeker også at søknadsprosessen kan være fin for det kommende prosjektet, nettopp fordi man får konkretisert dets innhold med ord. I så fall er søknadsskriving en del av kontorarbeidet, som på en side er utfordrende fordi det tar tid og krever grundig refleksjon rundt eget prosjekt. På den andre siden kan søknadsskrivingen resultere i økonomisk drahjelp som bidrar til gjennomføringen av musikalske prosjekter.

Informantene fremstiller egne jobbhverdager som i intervaller. Arbeidsstrukturen er gjerne preget av å jobbe intensivt når det er et oppdrag som skal skje, og å selv skape arbeidsoppgaver når det er stille på oppdragsfronten. Samtlige av de intervjuede virker å etterstrebe en struktur i en innholdsrik og varierende hverdag, og flere har laget seg egne rutiner for gjennomføring av både kreative og administrative oppgaver. Informant 3 har dialog med sin medmusiker i bandet hver dag, ansikt til ansikt eller digitalt. De to sender idéer eller akkordrekker frem og tilbake, som en rutiner arbeidsmetode. Utover det er det oppdragene som legger føring for arbeidstid:

Men så er det veldig – det er ikke sånn at jeg jobber fra ti til fem. I det hele tatt. Jeg er veldig sånn at jeg jobber når det skjer. (...) jeg er fornøyd med det. Men hvis det går for lang tid hvor det ikke skjer noe, da får jeg dårlig samvittighet og føler meg ubrukkelig. Da må jeg ta opp dataen og bare presse ut no greier, liksom. (...) Når vi jobber mye med eventer og live-ting, så gjør vi jo det, og fyller tiden med det. Så det er forskjellig hva arbeidsmengden står i, liksom. Eller, hvor arbeidsmengden ligger.

Informant 2 forteller om en lignende arbeidshverdag. Når hen ikke utøver på konserter, forsøker informant 2 i likhet med informant 3 å opprettholde interne rutiner som å gå i studio og utforme idéer. Informant 2 sier at det er for å «ikke daffe helt, liksom». Informant 4 påpeker at selv om hen ønsker å strukturere enkelte deler av arbeidshverdagen mer, er hen avhengig av «å styre skuta» selv. Selv foretrekker informant 4 ofte å jobbe ettermiddag og kveld, og tror at selvbestemt struktur er

nødvendig for den kreative prosessen. Strukturen som settes av yrkesmusikerne, tilsier med andre ord ikke at de ønsker en arbeidshverdag fra åtte til fem. Strukturen som etterstrebes, kan heller forstås som et grep for å sikre kreativ aktivitet i løpet av en dag som i utgangspunktet er uten konkrete planer.

Én av de ikke-musikalske gjøremålene som nevnes som utfordrende å strukturere, men som likevel gjerne skulle vært det, er regnskapsføringen. Alle informanter med enkeltpersonforetak gjør dette selv. Informant 1 og 3, som i dag er ansatt i eget AS, har tidligere gjort regnskapsføringen selv. Informant 4 forteller om hvordan hen opplever å ha kontroll på økonomien, men at det raskt blir et skippertak som må tas før næringsoppgaven skal leveres i mai hvert år. Informant 2 antyder det samme:

Jeg tenker alltid at jeg gjerne skulle brukt litt mer tid på det, hvertfall når skattemeldinga kommer. Da tenker jeg sånn; åh, neste år, da skal jeg liksom ha mye bedre system, også bare; nei, der glemte jeg det igjen.

Alle informantene forteller om hvordan det å føre regnskap, og å føle at man har kontroll på det, har vært en læringsprosess. Det mest utfordrende virker å være å opprettholde kontinuerlige rutiner for regnskapsføringen. Kanskje er derfor det å være trygg på regnskapsføringen basert på erfaring, men det å skulle strukturere en slik arbeidsoppgave blir utfordrende fordi andre deler av arbeidshverdagen skjer i intervaller. Det bør nevnes av noen av informantene har tatt i bruk programvaren Fiken – et regnskapsføringsprogram som kan bistå små bedrifter (Fiken, 2021). De gjeldende informantene forteller om en raskere måte å føre regnskapet på, blant annet fordi man kan legge inn kvitteringer via scanning på mobil. Til gjengjeld betaler de et mindre månedlig beløp (Fiken, 2021). Dette kan forstås som et bevis på at det er mulig å forenkle deler av kontorarbeidet, uten at yrkesmusikeren for eksempel må engasjere en regnskapsfører.

7.1.3 Opplevelse av usikkerhet

Alle informantene forteller om hvordan den grunnleggende usikkerheten forbundet med selvstendig næringsdrift i en pulserende bransje, kan være utfordrende. Blant annet kan det være vanskelig å skulle forutse hvordan egen tilværelse ser ut ved neste musikkutgivelse. Man kan ikke forutsi hvordan den vil bli tatt imot av publikum og anmeldere, eller hvordan det vil gjenspeiles i bookinger og strømmetall. Informant 3 anser den usikkerheten som har ligget i bunnen av egen tilværelse i stor grad og over lang tid, som noe av det som har vært vanskeligst ved jobben. Informanten opplever at usikkerheten kan ligge flere steder, blant annet i det at man ikke kan forutse oppdrag og egen inntekt langt frem i tid. Informant 5 har

også kjent usikkerheten på kroppen, og tror at koronasituasjonen har tydeliggjort hvor uforutsigbar tilværelsen som selvstendig næringsdrivende er.

(...) hvis jeg først går inn i den tanken om at shit, det kan jo være at den neste plata kommer ikke til å få så mye omtale, eller du kommer ikke til å bli lista på radio, eller det kommer ikke til å bli så mye spillejobber – så kan jeg jo få litt panikk av det. For det er jo aldri noen garanti for at ting skal bare rulle og gå.

Usikkerheten informant 3 og 5 beskriver, kan omtales som «nobody knows principle» (Havens & Lotz, 2012, s. 17). Hvordan publikum tar imot ny musikk, er umulig å forutsi; et risikomoment og faktum som tilskrives alle industrier dreid rundt kulturelle «handelsvarer» (Havens & Lotz, 2012, s. 17).

Informant 6 omtaler også usikkerheten som noe som ligger i bunnen av egen jobbtilværelse, og den kan være krevende å forholde seg til. I informant 6 sin opplevelse kan utfordringen blant annet ligge i viten om at man kontinuerlig lager sin egen jobb, noe som aldri vil kunne bli helt stabilt eller forutsigbart. Usikkerheten kan være direkte forbundet med det å presentere noe nytt for publikum, og det uforutsigbare ved å ikke vite om det vil bli godt tatt imot:

Jeg er sikker på at jeg skal overleve det neste året og halvåret og sånt, og det er fordi det er den horisonten man planlegger med. Men så er jeg jo aldri sikker på hvordan det skal slå neste gang jeg lager noe nytt. Det er jo ikke trygt, det er ikke det. Det er ikke mulig å forutse.

Informant 6 tror likevel at man som selvstendig næringsdrivende musiker ikke kan «være helt risikoavers», og at man i en slik tilværelse bør håndtere usikkerheten ved å sikre virksomheten sin så godt det er mulig. Informanten forteller om sparing på bufferkonto som et hjelpemiddel når inntektene kan utebli. Dette er noe flere av informantene forteller om som en måte de forsøker å sikre seg på i en uforutsigbar hverdag. Et annet verktøy vil kunne være forsikringer, men det er ingen av informantene som forteller om eksempelvis sykeforsikring som sikkerhet fordi man er selvstendig næringsdrivende (se avsnitt 3.1.1).

Informant 5 forteller også om en uro knyttet til det å fremvise noe nytt, og hvordan usikkerhet i det musikalske kan henge sammen med usikkerhet i jobbtilværelsen. Etter endt utøvende musikkutdannelse opplevde informantene at mange av hans medstudenter og venner raskt oppnådde stor suksess. Da informantene ikke selv opplevde en slik start på musikerkarrieren, var det en prosess å bli trygg på egen vei:

... jeg følte meg nok ikke helt trygg i det musikalske, og det farget nok også litt de valgene jeg tok da. At jeg var veldig sånn på søker'n etter bekreftelse fra folk. (...) Og jeg tror hvis

man begynner som veldig ung, i tjuårene da, og skal på en måte lage en artistkarriere, så tror jeg man kan bli - eller jeg ble i hvertfall veldig sånn blendet av hele suksess-biten av det. (...) Jeg opplevde jo at mange av mine venner hadde stor suksess ganske tidlig. De hadde liksom laget én plate, også fikk de seksere kastet etter seg i alle aviser. Så det å på en måte godta at det ikke var min veg, var også en veldig, veldig lang prosess. For jeg trodde på en måte kanskje at jeg skulle ha en like lett inngang til musikkbransjen, da. Så det har tatt meg ganske lang tid å på en måte komme over det, og også ikke se seg til høyre og venstre i forhold til hva alle andre gjør.

For informant 5 kom dermed usikkerheten til syne som tvil på egne musikalske ferdigheter og posisjon i bransjen.

Uforutsette hendelser kan også være kilde til usikkerhet. Informant 4 reflekterte eksempelvis under intervjuet over hvordan hen ikke har noen sikkerhet ved sykdom eller skade like før en periode med mye konserter. En annen uforutsett hendelse er selvsagt koronapandemien og de medfølgende restriksjonene som blant annet har satt en stopper for konsertvirksomhet. Informant 1 er glad for at kompensasjonsordningene som følge av pandemien har fungert i hens tilfelle, men synes det er utfordrende å tenke på usikkerheten som egentlig ligger til grunn:

Nå er det jo støtteordninger og sånn – men, jeg vet ikke når jeg kan tjene penger igjen, liksom. Og det er jo en skremmendes tanke å ha over seg; at man er fullstendig på nåde med støtteordninger for å kunne få lønning neste måned.

Alle intervjuede i denne studien har mottatt økonomisk kompensasjon eller stipend som følge av pandemien, enten som selvstendig næringsdrivende eller som permittert fra sitt eget AS. Informantene har benyttet seg av ordningene i ulik grad, da samtlige har kompensert eget inntektstap ved eksempelvis å vie mer arbeidstid til kompositoriske oppdrag. Alle uttrykker takknemlighet for at ordningene finnes, men påpeker at usikkerheten knyttet til konsertavlysninger og inntektstap likevel har vært utfordrende.

7.1.4 Balansegangen mellom kunsten og næringen

Alle informantene forteller at næringsdriften kan være krevende. Utfordringene kan blant annet komme til syne i forhandlingssituasjoner med mulige samarbeidsparter. Informant 3 forteller om hvordan bandet har hatt diskusjoner om hvor mange prosenter, fra hvilken inntekt, den aktuelle samarbeidsparten skal få. Informanten har erfart at hvor mye vedkommende skal ha, varierer i tråd med hens erfaring og fartstid. I disse situasjonene forteller informanten at fordelingen må diskuteres, fram til man til slutt lander en enighet. Informant 3 har likevel stor forståelse for hvorfor diskusjonene oppstår, og tror at det blant

annet henger sammen med at også samarbeidspartnere lett kan føle eierskap til prosjektene det jobbes med.

Informant 4 trekker også frem forhandling om rettighetsandeler i åndsverk som mulig kilde til diskusjon, med medfølgende utfordringer. Som trommeslager og komponist opplever informanten ofte å tilføye rytmiske elementer i samarbeidsprosjekter. Som beskrevet i kapittel 3.1.2 må rettighetene i verket fordeles mellom de involverte i skapelsesprosessen. Samtidig kan skillet mellom et verk og innspillingen av verket være utydelig. Innspillingen kan utgjøre verket, men det vil i tråd med opphavsretten og de nærstående rettighetene, ha ulike rettigheter knyttet til seg. I slike tilfeller kan det bli utfordrende å vite hvorvidt en elektronisk trommebeat skal gi rettigheter i verket eller utøvende rettigheter i innspillingen. Tradisjonelt har rytmer i verket gjerne blitt ansett på lik linje som tradisjonsmusikk; som allemannseie (Frith & Marshall, 2004, s. 11). Informant 4 tar til orde for at også rytmikken kan være en tydelig karakteristikk for en låt. Forhandlingsprosessen og fordelingen man ender opp med, varierer i informant 4 sin opplevelse ut ifra hvem man samarbeider med:

Sånn som [artistnavn] har en veldig tydelig, ålreit og flink manager som er veldig sånn «ring, vi snakker på forhånd, sånn her kommer vi til å gjøre det». Dette er på en måte dealen, også er man inn eller ut på det. Det er veldig fint, for da vet man hva man har å gjøre med. Mens med andre er det mer sånn at det alltid blir en litt klein samtale etter man har gjort noe. At man er redd for å på en måte stagnere den kreative prosessen ved at man begynner å snakke om tall og sånn. Men jeg har ennå ikke vært i noen sånn, heldigvis da, store diskusjoner.

I tråd med hva informant 4 forteller, kan forhandlingsprosessen forstås som utfordrende både fordi den kan oppleves ukomfortabel for begge parter, og fordi det kan være vanskelig å vite hva som er en god prosentfordeling av rettighetene.

I likhet med informant 3 har informant 4 reflektert rundt hvorfor forhandlingsprosesser kan bli vanskelige. Informant 4 har blant annet erfart at det å skulle krediteres riktig kan bli en større jobb enn det det kunne vært, fordi parten man jobber med, ikke forstår viktigheten av krediteringen:

Men det er alltid en ekstra kamp man må ta, av en eller annen grunn så er det litt sånn. Bare å bli riktig kreditert på Spotify er på en måte noe som betyr mye for meg fordi jeg har lagt ned så mye kjærlighet i produktet. Og som sikkert betyr veldig lite for de som sitter og faktisk gjør det – men det blir liksom aldri gjort. Man må liksom sende ti mailer da, på en sånn dum liten ting, som tar sånn to sekunder. Men det er kanskje vanlig hos de som er skapende da, at man vet hva som ligger bak. En ting er timene og det fysiske arbeidet, men det andre er jo på en måte det emosjonelle rundt det, da. Det blir veldig emosjonelt, og det

er kanskje vanskelig for de som kun jobber med det strategiske og økonomiske rundt det å sette seg inn i, da.

Informant 4 har selv måttet ta initiativ for at kreditering i låtene hen har vært med på å lage, skal bli riktig. I tråd med de ideelle rettighetene i Åndsverksloven, har som nevnt i avsnitt 3.1.2 en opphaver rett til å bli navngitt så langt det er mulig. Etter informant 4 sine beskrivelser er det derimot tydelig at en opphaver uansett bør forsikre seg om at hen faktisk blir navngitt.

Informant 5 tror at musikere i de fleste tilfeller selv er nødt til å være svært initiativtakende, og påpeker viktigheten av selv å forstå forhandlingsprosessene og avtalene man inngår:

Men det er jo, når du er 22 år liksom, og får et platekontraktstilbud, så kan man godt på en måte bli litt sånn blendet av det. At et eller annet kult label har lyst til å signe deg, eller at et bookingbyrå har lyst til å signe deg, også tror man kanskje at da vil på en måte ting bare gå av seg selv. Men jeg tror de aller fleste erfarer at det for de færreste går av seg selv, så du må hele tiden være en drivkraft og holde deg oppdatert, da, på hva er det som skjer, hva står det i kontrakten, hva er det du har bundet deg til? Og det burde jo selvfølgelig egentlig ha vært et fast fag som lærte unge musikere om det da, for det er ganske mye å lære seg hvis du først skal drive med musikk, da. Og kunne leve av det.

Informant 5 tror også at det kan være utfordrende å finne ut av hvilke samarbeidspartnere og strategiske markedsvalg som vil være gode for en selv. Etter å ha forsøkt ulike løsninger, har informanten landet på å utgi egen musikk under eget selskap, og heller dra nytte av samarbeid med promo- og bookingbyrå. Samarbeidene innebærer og krever at informanten selv tar initiativ når promo- og bookingprosessene skal settes i gang. Informanten er tydelig på at det er byråene som jobber for hen:

For de jobber med masse artister, og jeg er ikke en stor artist i deres stall. Så det har vært en prosess å på en måte bli trygg nok til å ikke gå inn i det med følelser og tenke at «ingen bryr seg om meg», men heller tenke at det jeg holder på med er dritviktig – hvis ikke dere gidder å gjøre den jobben, så må jeg gå til noen andre.

Informant 5 viser seg her som en artistentreprenør (se avsnitt 2.2). Uttalelsen vitner om at det kan være utfordrende å selv styre hele skuta, fordi man ikke kan la seg knekke av tvil og selvkritikk. Samtidig forteller informanten at det å være så ansvarlig for egen karriere gir hen trygghet, fordi informanten selv har kontrollen.

Informant 1 har opplevd det som vanskelig, men viktig, å finne en god balanse mellom det å være kreativ og skapende – og å tenke på næringsdrift og strategi. I startgropa av

karrieren gjorde informanten og bandet det meste selv, noe som iblant kunne lede til en slags indre konflikt hvor informanten følte seg dratt mellom kunstneriske prioriteringer og strategiske næringsvalg. Informanten mener at dersom man lar næringsstrategi ta for stor plass i virksomheten, vil det gå ut over den kreative prosessen.

Samtidig så er man jo opptatt av å overleve, og faktisk få noen penger av det. For får man penger, så kjøper man seg tid og kapasitet til å legge ennå mer energi inn i [bandet] igjen. (...) Så den her balansegangen mellom å være smart, og ha en strategi, har vært viktig for oss. Og det har vært litt problemet med å være for mye manager for seg selv.

Informant 1 beskriver her det faktum at en viss økonomisk gevinst muliggjør å kunne bruke tiden på musikk. I informanten og bandets tilfelle ble et management til sist løsningen på det som opplevdes som en konflikt mellom kunsten og næringen.

Informant 6 beskriver også krysningen mellom kunsten og markedet som krevende, men essensielt for virksomheten sin. Informanten tror at dersom hen lager noe kun med tanke på hva som kan selge, eller nå ut bredest mulig, vil det bli 'tilgjort' - og skinne igjennom at musikken ikke er ektefølt i utøvingen. Samtidig, om musikken skal kunne være levebrød, må musikken hen utøver, være noe publikum kan ta imot. Informanten anser det som et grensesnitt:

Men det er det jeg synes er interessant og da, å finne det punktet hvor jeg liksom gjør mitt egentligste på en måte, og treffer liksom min kunstneriske blink som best jeg kan. Etter all min evne og samvittighet og tankekraft – og alt som er. Og på en måte prøve å skyte opp til den blinken, og samtidig finne det grensesnittet hvor det er helt sant, og det samtidig er mulig for folk å oppleve, oppfatte og ta imot det på en måte. Og det krysset er krevende, men jeg tror at, i hvertfall for meg, at det er i krysset veldig mye foregår og, da.

Det kan her være interessant å ha Bourdieus kapitalbegreper i bakhodet. Målet om å utøve det informanten selv opplever som kunstnerisk kvalitet og samtidig gjøre et inntrykk på publikum, kan kanskje forstås som at informantens ideal er musikalske prosjekter som både høyner informantens kulturelle og sosiale kapital.

7. 2 Yrkesmusikerens opplevelse av stabilitet

Utfordringene yrkesmusikerne i denne studien opplever, kan sies å i grove trekk kunne i at arbeidshverdagen er flersidig og uforutsigbar. Samtidig er det aspekter i den sammensatte tilværelsen som bidrar til en opplevelse av stabilitet.

7.2.1 Musikkmiljøet og kollegaer: Yrkesmusikeren og fellesskapet

Flere inntektskilder og oppdragsgivere var noe av det som kunne oppleves utfordrende for yrkesmusikerne i møte med statlige organer eller aktører utenfor musikkbransjen. I tillegg kan

det som beskrevet i kapittel 7.1.2, være utfordrende å få en innholdsrik hverdag med mange ulike arbeidsoppgaver, kreative som administrative, til å gå opp. Samtidig er relasjonen til andre i samme bransje noe alle informanter trekker frem som stabiliserende i tilværelsen. Informantene er først og fremst alle delaktige eller ledere i band. Tilhørighet og felleskap skaper trygghet, og band eller miljø har for informantene bidratt til en opplevelse av et sikkerhetsnett.

For informant 5 ble tryggheten hen opplevde i bandet, synliggjort da informanten skulle forfølge egen solokarriere. Bandet informanten driftet sammen med to medmusikere etter endt utdanning, hadde gått veldig bra – med Spellemann-nominasjon og bookingforespørsler fra aktuelle festivaler.

Og så da det bandet ble lagt litt på is og jeg skulle starte for meg selv, så var nok det litt sånn wake up call da, på et vis. For da jeg startet det soloprojektet, så var det jo ikke sånn i det hele tatt. Da var jeg bare en av mange (...) som sang pop, på en måte. Så det har vært en ganske lang prosess å finne en trygghet i at det jeg holder på med er bra, da. For da fikk jeg kanskje ikke den samme bekreftelsen som jeg hadde gjort med [bandet]. Med [bandet] så delte jeg også ansvaret med de to andre, mens nå sto jeg plutselig helt sånn alene om å være trygg, da.

Informanten opplevde altså både en kunstnerisk trygghet i å være flere om prosjektet, men også sikkerhet i at bandmedlemmene stod sammen om administrative oppgaver. Samtidig er det verdt å merke seg at informanten valgte å satse på eget soloprojekt, noe som kanskje kan vitne om et ønske om å ha større grad av selvbestemmelse.

For informant 1 har det vært ett eget band som har vært eneste og gjeldende prosjekt siden start, og hens arbeidshverdag og sosiale liv har vært så godt som uatskillelig:

Jeg har aldri spilt i noen andre band. (...) Vi traff jo hverandre på videregående, og vi ble kompiser, og så begynte vi å spille i band sammen. Også hoppa det ganske fort. Så når vi flytta ut, flytta vi ut sammen. Vi bodde sammen, når vi flytta ut, og vi var med hverandre 24 timer i døgnet, liksom. [Bandet] var alt; vi spiste sammen, vi sov sammen, vi reiste sammen, vi lagde ting sammen, vi slappa av sammen – altså alt. (...) Det har virkelig vært en gave i livet mitt. Jeg har aldri følt meg alene i hele mitt liv, så det har vært utrolig fint.

Informant 1 er i dag ansatt i eget bands AS, som de har stiftet sammen. Ingen av de andre informantene forteller om like tette relasjoner, men for mange er musikalsk samarbeid tuftet på høy tillit og nære vennskap. Informant 3 driver også AS sammen med sin bandkollega, og de to har jobbet sammen siden start. Hen forteller at det ligger mye trygghet i å jobbe tett med den andre, fordi man er to om både gleder og usikkerheter.

Både informant 1 og 3 har som følge av ansettelse i eget AS, skriftlig kontrakt med den/de andre involverte i respektive AS. Informant 6, som driver egen tilværelse som enkeltpersonforetak, trekker også fram eget band og medmusikere som viktige og tette samarbeidspartnere. Informanten har ikke en skrevet kontrakt med bandmedlemmene, men anser det heller ikke som nødvendig.

Også føler jeg jo på en måte at den sterkeste kontrakten jeg har – det er jo med bandet mitt. Men det er jo ikke en kontrakt, det er ikke skrevet noe. Og det kan man på en måte ikke holde på med heller, for man er nødt til å ha den vibrante motivasjonen. Den litt sånn naturlige responsen både sosialt og musikalsk. Så i det øyeblikket det opphører så må jo det få lov til å opphøre. Det er jo sånn det skal være, på en måte. Men det er jo absolutt den viktigste referansen min – det er jo musikerne mine.

For informant 6 vil med andre ord en skriftlig kontrakt med eget band kunne oppleves som ødeleggende for den sosiale og musikalske relasjonen hen opplever at de har. Informant 4 forteller om at denne tankegangen er vanlig i hens utøvende musikkprosjekter. Informanten kan ikke huske å ha skrevet kontrakt med medmusikere i bandsammenheng, og opplever kontrakter som mer vanlig i kompositoriske engasjement.

Informant 2, som har undertegnet kontrakt med en artists AS, viser tydelig i snakk om kontraktsforhandling at hen er en del av et band. Dette er forskjellig fra i andre temaer i intervjuet, hvor informanten snakker i jeg-form. I forkant av kontraktsforhandlingene hadde et tidligere bandmedlem kritisert kontraktbetingelsene, slik at de ble reforhandlet. Når vi snakker om forhandlingene, bruker informant 2 «vi» og «dem»; bandet er hens tilhørighet:

Og man kan jo forsåvidt si at kontrakten som jeg har skrevet under på, var et slags resultat av det, men de hadde vel også en tilsvarende kontrakt før det. Og det var vel egentlig ingen av oss som helt følte at vi hadde så mye bruk for den kontrakten, for det var uansett en slags muntlig avtale. (...) Men det dukket opp et par ting som man ikke hadde snakket om fra før, som jo var greit å ha med i en kontrakt.

Det kommer her fram at informanten ikke opplever kontrakten hen har undertegnet som særlig viktig for eget jobbforhold. Tilliten til menneskene hen jobber med, og de muntlige avtalene hen har inngått, er kanskje det som veier tyngst i samarbeidet. Samtidig må det påpekes at informanten forteller at noen detaljer var fint å få kontraktsfestet. Fordi informanten bytter drastisk fra «jeg» til «vi»-form i snakk om kontraktbetingelser, kan man spørre seg om tilhørigheten i bandet har vært innvirkende på hvordan hen stiller seg til kontraktinngåelsen. Er det noe som går skeis i samarbeidet med artistens AS, med eller uten

skriftlig kontrakt, er det noe som går skeis for alle bandmedlemmene. De er i samme båt, og kanskje skaper det en tillit som leder til en opplevelse av stabilitet.

Alle informantene har i lengre tid jobbet i prosjekter uten kontraktinngåelser med medmusikere, men som særlig informant 2 og 6 belyser, er kanskje ikke den skriftlige avtalen nødvendig. For informant 1 og 3 er det tydelig at vennskapet til deres nærmeste samarbeidspartnere var forut for selskapsavtalen med dem. Det ser ut til at tillit og muntlige avtaler er det primære i samarbeid mellom musikere, og at eventuelle skriftlige avtaler konstrueres på sikt, dersom en av partene opplever behov for det. Informant 6 tror at dét at Norge er et lite land med et musikkmiljø lite nok til at en musiker vil kjenne de fleste andre, gjør at det er relativt trygt å inngå musikersamarbeid uten kontrakter.

Altså jeg opplever det helt genuint at det er en veldig åpenhet og nysgjerrighet, en inkluderende holdning ovenfor andre musikere, at man er nysgjerrig på andre musikers kompetanse. Og det synes jeg er skikkelig, skikkelig fint. Også er det det at det ligger jo også et veldig sikkerhetsnett i det. Ikke bare det at vi krysser sjangermessig, men at vi er i et miljø som er så lite at det blir transparent på et vis da. Det gjør jo at det er vanskelig å få til dette her uten å være en del av et kollegium på en måte. Det er vanskelig å være en sånn solo-flyer på en måte. Og det er bra. For det gir deg liksom en sånn, både et nettverk arbeidsmessig, men også et fellesskap da, som jeg synes er ordentlig fint.

I et musikkmiljø hvor det er kort vei musikerne imellom, men også mellom musikerne og andre private parter, kan det tenkes at eventuelle uærligheter vil kunne gå utover ens posisjon i feltet. Dersom en yrkesmusiker opplever en part som urimelig eller uærlig, vil erfaringene være noe andre kollegaer kan lære av. Denne transparensten er som informant 6 beskriver, noe som gjør at musikkmiljøet i Norge kan oppleves trygt når det gjelder inngåelser av samarbeid.

Samtlige av informantene har rådført seg med eget nært nettverk når beslutninger om musikernæringen skal tas. Herunder for eksempel kontraktinngåelser med samarbeidspartnere som ikke er musikere, eller rådføring om grep som kan tas i egen markedsføringsstrategi. For selv om musikerne ikke nødvendigvis har for vane å inngå skriftlige kontrakter med hverandre, beskrives det som normativt ved samarbeid med private parter. Informant 3 forteller at hen gjerne rådfører seg med venner og kollegaer i samme situasjon før hen tar større beslutninger. Da informanten og bandkollegaen stiftet AS, kom for eksempel hens far, som også er musiker, med råd om at de burde endre selskapsform. Informant 4 forteller om lignende prosedyrer, og finner god hjelp i eget musikknettverk:

Men, jeg er heldig, og kjenner mange som jobber rundt artistene, og som ikke nødvendigvis jobber med meg som artist, men som jobber med artister jeg jobber med, da. Eller band jeg

jobber med. Og det er veldig lett å ringe de, eller sende de en mail. Det er jo så lite, liksom, miljø, og det er veldig enkelt å spørre om hjelp.

Kanskje kan man si at vissheten om musikkmiljøet som et felt, og det å kjenne sin egen posisjon i dette feltet, gir en opplevelse av stabilitet (Solhjell & Øien, 2012). Yrkesmusikeren kan dra nytte av å kjenne andre i samme bransje, som kanskje har erfaringer å dele.

7.2.2 Samarbeidspartnere og interesseorganisasjoner: Å innhente hjelp

Som vist i kapittel 7.2.1 henter samtlige av informantene støtte og hjelp hos nære medmusikere eller andre relasjoner i bransjen. Videre viser interesseorganisasjonene seg som essensielle rådgivere for den enkelte. Alle informantene er medlem i én eller flere interesseorganisasjoner, og juridisk bistand har særlig vært en flittig brukt hjelpefunksjon. Interesseorganisasjoner har hjulpet informantene med å forstå kontraktinnhold, og hvorvidt betingelsene er rimelige. Informant 3 forteller at hen og bandet har brukt en interesseorganisasjon aktivt som støtte i kontraktsforhandlinger, og anser den juridiske bistanden som en nødvendighet. Informant 1 har også mottatt lignende veiledning, senest i forbindelse med en kontrakt omhandlende å skrive musikk til teater. I denne situasjonen har kontrakten blitt sendt mange ganger frem og tilbake, først fra oppdragsgiveren til bandet, derifra til interesseorganisasjonen, som igjen har kommet med klare instruksjoner om hva som bør endres i kontraktbetingelsene. Etter flere revideringer kom partene til enighet, og kontrakten ble undertegnet. Informant 1 mener at uten hjelpen fra interesseorganisasjonen, ville kontraktens innhold vært mindre gunstig for hen og bandet, uten at de nødvendigvis hadde visst det selv.

Selv om alle informantene har funnet hjelp i interesseorganisasjoner, har de brukt forskjellige organisasjoner. Samtlige av informantene har gjort seg opp erfaringer om at enkelte interesseorganisasjoner passer hens jobbtilværelse bedre enn andre, og har derfor byttet interesseorganisasjoner underveis. For eksempel anser én av informantene GramArt som en mer riktig interesseorganisasjon for seg, enn Creo. Informanten forteller at hen anser GramArt som en passende interesseorganisasjon, fordi hen i større grad kjenner seg igjen i sakene de fremmer. Valget av interesseorganisasjon har også vært et økonomisk valg, om hvor informantene føler at nytteverdien av medlemskap samsvarer best med det hen betaler i medlemskontingent:

Og i tillegg så føler jeg at de taler, for meg som frilanser, selvstendig næringsdrivende musiker i rytmisk musikk, så føler jeg ikke at de taler så mye min sak. [I Creo er det] liksom litt mer folk som er ansatt i orkestre og folk som er ansatt i kulturskolen og klassiske frilansere, kanskje. Det er liksom de eneste sakene jeg nesten hører om. Og det var vel også grunnen til at jeg hoppet til GramArt, og de er jo på en måte egentlig for meg, eller band og artister og sånt da.

Det er kun denne informanten som ikke er medlem i Creo, og samtlige av informantene har medlemskap flere steder. En av informantene ble for eksempel nylig medlem av Creo, men er også medlem av GramArt, NOPA og Norsk Jazzforum.

Flere av informantene har inngått samarbeid med private samarbeidspartnere. Informant 4 har for eksempel funnet hjelp i management og booking-samarbeid. I hens erfaring er manageren blant annet mer rutinert enn hen selv når det kommer til kontraktinngåelser. Dette opplevdes som lettende, både når det gjelder frustrasjon over å ikke enkelt få oversikt over formalitetene – og fordi kontraktbetingelser etter informantens mening er kjedelig å bruke tid på. Informant 1 har sammen med sitt band også inngått samarbeid med management, og opplever det som frigjørende at noen andre forvalter administrative ting. I starten av karrieren hadde de ikke et slikt samarbeid. Den gang gjorde de alt selv, delvis av nødvendighet og delvis for å lære seg de ulike sidene av egen virksomhet. Informant 1 og bandet fant det utfordrende å balansere kreativ utfoldelse og «papirarbeid». Se kapittel 7.1.4.

Det er ikke vårt ansvar å finne på lure og smarte ting. Vårt ansvar er å skape shit, liksom. Og det er vi jo utrolig privilegerte som har muligheten til å kunne ha. Å kunne ha manager, og til å kunne ha booking, og å ha folk som gjør det her for oss. Men det frigjør mye kapasitet, da, til å kunne gjøre det vi er gode til.

Med en manager på laget, opplever bandet å kunne rette fullt fokus mot musikken.

Informant 6 har funnet en nødvendig sparringspartner i sin agent, og hen skulle ønske at et slik samarbeid ble inngått tidligere.⁹ Også for informant 6 har samarbeid med noen som kan forvalte administrasjon, frigitt tid til å kunne utøve og skape musikk. Agenten er for informanten en hjelpende hånd når det kommer til booking, markedsføring og strategi. Informanten påpeker at agenten ikke trenger å innvirke på det kunstneriske, men opplever det likevel som hensiktsmessig at agenten forstår hens kunstneriske uttrykk. Samarbeidet er kontraktfestet, men i likhet med samarbeidet med eget band, opplever informant 6 tillitsforholdet som essensielt og grunnleggende for at resultatet skal bli så godt som mulig:

Men jeg opplever at det vesentligste for meg i så måte, er at jeg har noen samarbeidspartnere som er tett på meg og som jeg faktisk stoler på og som min erfaring sier at jeg har grunn til å stole på. Både i den forstand at de representerer meg ordentlig, det er jo det viktigste hvertfall for booking-agent og sånn på en måte, at de snakker med folk på en ordentlig måte når de snakker på vegne av meg. Det er fryktelig viktig for meg. (...) det er jo et tillitsforhold mer enn det er en kontrakt, på en måte. Men det har virkelig endra min

⁹ Agent: Begrep brukt av informanten. Agenten har i dette tilfellet lignende funksjon som en manager.

arbeidssituasjon, det at jeg fant den fyren som gjør den forvaltninga. Og det er jo en frustrasjon for veldig mange, at man ikke har den.

Som nevnt har informant 5 valgt å utgi musikk selv, og har undertegnet avtaler med booking og promo-byrå. Basert på erfaringer anser hen det ikke som nødvendig å være signert med flere aktører. På denne måten innhenter hen hjelp i samarbeidspartnere der hen selv anser det som fruktbart. Informanten har blant annet kommet fram til at hen selv kan gjøre jobben et plateselskap ville gjort, og ser ikke behovet for en manager for øyeblikket. Grad av selvstendighet i arbeidet og hvorvidt det er gunstig eller ikke å jobbe med private samarbeidspartnere, vurderes kontinuerlig:

... jeg liker å ha kontrollen. Og jeg klarer på en måte å gjøre alt selv også. Jeg skjønner det økonomiske (...) Nå som jeg også har kommet over det at jeg ikke er redd for å mase, som jeg synes var veldig vanskelig før, så har det også gjort det veldig mye lettere. Uten at jeg må mase på noen andre, som skal mase for meg. Det blir liksom et unødvendig ledd da. Men det er jo hele tiden vurderinger jeg gjør, på en måte; Hvor mye skal jeg involvere andre, og hvor mye vil jeg styre selv?

Spørsmålene inforamt 5 stiller oppsummerer noen av vurderingene alle informantene forteller at de har måttet ta stilling til. Et overgripende dilemma kan for yrkesmusikeren altså se ut til å være hva man selv skal gjøre av arbeidsoppgaver, og hva man kan eller bør få andre parter til å gjøre for seg.

7.2.3 Erfaring og syklusperspektiver

Samtlige av informantene trekker frem egne erfaringer som viktige rettesnorer for hvordan det er lurt å strukturere og drifte sin arbeidshverdag og næring. Noen av informantene har fått et syklusperspektiv på egen tilværelse, noe som kan bidra til en opplevelse av stabilitet.

Informant 5 beskriver blant annet hvordan hen har slått seg til ro med at det kommer til å ordne seg økonomisk; det er gode perioder, og det er dårligere perioder – men det kommer til å gå bra. Holdningen bunner i egen erfaring, og også at informantens far har erfart det som selvstendig næringsdrivende. Samtidig påpeker informanten at hen har tatt aktive grep for å sette seg i en posisjon hvor hen ikke er avhengig av en veldig stor inntekt for å klare seg.

Informant 6 finner også en viss trygghet i erfaringen om at det har gått bra til nå, og at det derfor er stor sannsynlighet for at det kan gå bra en stund til. Som informant 6 selv uttrykker det: «Og jeg er like lykkelig hver gang det går rundt, på et vis da. Og det gjør det jo, og har gjort i trede år. Så jeg kan jo ikke klage. Jeg kan jo egentlig ikke være redd heller, men det er man altså, likevel». Uforutsigbarheten er der, samtidig som informanten vet at det erfaringsmessig har gått fint. Informant 4, som har en fartstid på om lag ti år, beskriver

lignende erfaring. Informant 4 tror at mye av årsaken til at det har «rulla og gått greit» uten nevneverdige nedturer, har vært at hen både har oppdrag som utøver og komponist. For informant 4 gir det en opplevelse av stabilitet. For eksempel opplevde informanten under pandemien at når én inntektskilde ble revet bort, kunne den andre inntektskilden vies mer kapasitet.

Informant 4 opplever også at musikerlivet, til tross for sin uforutsigbarhet og at framtidsutsiktene ikke er særlig lange av gangen, er preget av rutine:

Det er liksom bare alltid noen som gir ut album på våren og på høsten, så de er på en måte dekt. Og sommeren er liksom alltid festivaler. Jeg har minst å gjøre ved juletider da, for jeg er aldri med på noe julekonsert. Eller, det er lite sånne ting. Men det er helt greit. (...) Så det er på en måte, selv om det er veldig fritt og sånn, så føler jeg vel egentlig at hele bransjen følger et slags sånn tannhjul, som er veldig repetitivt, egentlig. Med sommeren som en sånn hoved – der skjer det veldig mye. Også er det litt sånne klubb-turnéer på høsten og våren. Året er veldig kort, så det er på en måte, ehm, ja. Så det blir litt sånn, selv om det er åpent og fritt og sånn, så er det ganske rutinebasert, egentlig.

Informant 2 sikter også til rutinelignende strukturer under turné, noe som bidrar til en opplevelse av stabilitet. For informanten oppleves jobbhverdagen i turnéer som ganske forutsigbar. Informanten forteller at turnéene gjerne bookes ett år i forveien, slik at man stort sett vet hva man kommer til å være opptatt med en stund frem i tid.

Samtlige av informantene omtaler erfaringer de har gjort seg som essensielle for hvordan de praktiserer jobben sin i dag – det være seg i forhandling, valg om hvordan det er gunstig å utgi musikk, eller hvilke aktiviteter hen ønsker å vektlegge i arbeidshverdagen sin. Informant 1 forteller om hvordan hen forholder seg annerledes til nye samarbeid og planer, fordi hen har erfart at det gjerne er mye mer snakk enn handling i musikkbransjen:

Men det har absolutt vært lekser, åh her tok vi feil - satsa på feil hest liksom, eller signert på feil kontrakt ... For gudene skal vite; i musikkbransjen er det så mye prat, liksom. Og folk snakker og snakker om alt de skal gjøre, men så er det bortskjemte middelklassekids som er i Oslo for å finne seg sjøl, og som ikke har en dritt å gjøre her, liksom. Som bare ikke gjør jobben sin – og det er mye hard learned lessons i det. Men sånn er det jo liksom (...) Jeg har en veldig mye bedre magefølelse nå, enn det jeg hadde da jeg var 17. (...) Ja, som liksom kan calle folk og sånt. Og det tror jeg er helt naturlig å få, for det ER så mye prat. Lære seg å vite hvem som er hel ved.

Informant 4 forteller også om hvordan hen har blitt mer kritisk i vurdering av hvilke prosjekter hen velger å delta i. Informanten forsøker i større grad å lese folk i første møte, og har måttet lære seg å stole på egen magefølelse. Informant 4 forteller at hen før var redd for å

si nei til prosjekter, fordi det kunne slå eventuelle ringvirkninger for andre jobber. Denne frykten bunnet igjen i erfaringen om at informanten alltid har fått jobber som resultat av bekjenskaper og foregående jobber; hen har aldri søkt en jobb. Med tiden har Informant 4 likevel erfart at prosjekter hen ikke opplever å kunne jobbe godt med, eller prosjekter som kan gå på bekostning av hva hen selv kan stå inne for, er prosjekter det er lurt å takke nei til. Både fordi det da ikke blir et prosjekt informanten opplever å kunne yte godt i, og at prosjektet i ettertid ikke er noe informanten stolt kan vise fram som portefølje.

Informant 3 utgir i dag musikken sin selv, et bevisst valg med grunn i erfaring om langsiktig lønnsomhet ved å eie masteren til egen musikk. Tidligere var informanten og bandet kontraktsfestet et plateselskap, men fordelingen av inntektsstrømmen fra innspillingene gjorde samarbeidet mindre økonomisk gunstig enn det å selv stå ansvarlig for utgivelsen. Informant 5 er i en prosess med sikte på samme ordning som informant 3; eie egne mastere. Informanten forteller at det er tidkrevende å innhente rettighetene fra tidligere plateselskaper, og strømmeinntektene er ikke i seg selv en stor del av informantens helhetlige inntekt. Basert på lyttertallene fra hens utgitte plater, har informanten likevel funnet ut at det på lang sikt vil være mest økonomisk å inneha alle rettigheter selv, og dermed motta alle inntekter fra strømmeplattformene. Både informant 3 og informant 4 har her tatt en vurdering av hvorvidt jobben foregående plateselskaper har gjort, og resultatene det har gitt, har samsvart med fordelingen av de gjeldende inntektene.

Informant 6, som er den av informantene med lengst fartstid, forteller om hvordan perspektiv på egen situasjon og rammer for hvordan man jobber, endrer seg gjennom karrieren. Hvilke rammeverk du har for å gjøre prosjekter, og hvordan du forholder deg til egen tilværelse, vil ifølge informanten kunne ses i sammenheng med erfaring. Samtidig gjør denne kontinuerlige utviklingen i egen jobb, at man jevnlig må vurdere egen situasjon:

Altså, hvis du snakker med en musiker som har holdt på i tre år, som er on a high end-likksom, og som er «den nye vinen», så vil de si noe helt annet på det tidspunktet enn det de vil gjøre ti år etterpå. Hvor de fortsatt er, og de har sin anerkjennelse, og de er liksom helt på høyden av sin glans. Men de er ikke lenger «den nye vinen», og ikke de som blir spurt om å spille på alle festivaler. Og i det øyeblikket du ikke er det, så er situasjonen en helt annen reint økonomisk, ikke sant. Og det setter en helt annen ramme for hvordan du skal arbeide. Og det der, det går jo i bølger da, viser det seg. Det må det jo gjøre også, i et relativt lite land. For vi skal jo liksom både ha veteraner og talenter, og unge og gamle og høyre og venstre. Det må jo ligge et sånn demokrati liksom i hvordan man fordeler det her markedsmessig også. Og ikke sant, når det er sånn, siden det er sånn at det varierer – at det er sånn i noen perioder og sånn i noen perioder, så vil disse rammene på en måte tikke inn

og lekke inn i prosjektet ditt. (...) Så du får liksom tatt pulsen på hvorfor du holder på, ganske ofte.

I informant 6 sin erfaring vil rammene for hvordan man kan drive egen musikernæring endre seg i tråd med hvor man er i karrieren, som igjen vil gjenspeiles i hvordan man forholder seg til egen tilværelse.

7.2.4 Kunstnerisk integritet og trygghet i egen posisjon

Trygghet eller tiltro til egen kunst og egen posisjon i bransjen, bidrar ifølge informantene til en opplevelse av stabilitet. Egen erfaring og nettverk tilsier at det informantene skaper eller utøver, er noe noen vil høre på, samarbeide om, eller etterspørre. Informant 6 sier at tilliten til egen plass i bransjen, hens anseelse og hens plass hos publikum, har kommet med årene.

Informant 4 har reflektert rundt hvordan det til tross for endrede formater og lyttestrukturer, alltid vil være rom for musikk i samfunnet. Dersom du skal overleve i utviklingen, er uansett det viktigste at det du skaper eller utøver, er bra:

Jeg må slå meg litt sånn til ro med at det er alltid noen som lager musikk, det er alltid noen som skal på turné. Folk vil alltid dra på konserter. Så selv om mediene alltid endrer seg, og man blir nødt til å tilpasse seg nye måter å vise kunst på, så vil det alltid være et behov for det. For folk vil alltid ha det på en eller annen måte, og noen må lage det. Så jeg føler meg ganske trygg på det. Men, motivasjonen min er jo på en måte det at man må lage noe bra. Skal man få en stemme i alt sammen, så må det være bra. Og folk er ikke dumme, folk vil ha det som er bra. Så det er inspirasjonen og motivasjonen til å jobbe mye, da.

Hva som her regnes som «bra», vil være grunnlag for en ny diskusjon. I denne sammenhengen kan man si at poenget er at yrkesmusikeren selv anser musikken som kvalitetssikker. Informant 3 forteller at hen har opplevd egen tilværelse som stabil de siste årene, men at det ikke betyr at den musikalske produksjonen kan vies mindre kapasitet eller innsats:

Jeg har gjort det de siste årene, på en måte. Men jeg skjønner at hvis ikke vi lager musikk som vi blir fornøyde med, så vil ikke arbeidet være der, på en måte. Jeg føler at det er stabilitet der, men jeg vet også at det er avhengig av produksjon. Det skjer jo ikke av seg selv, men det er en stabilitet der, og det føles bra, absolutt.

Det å kontinuerlig skape musikk, som anses å være av god kvalitet, er i så måte kilde til en opplevelse av stabilitet.

Informant 5 opplever at økt tillit til egne musikalske vurderinger og beslutninger har trygget hen i arbeidshverdagen, og gjenspeiles i hvilke valg informantene gjør når det kommer til egen virksomhet:

Nå er jeg litt sånn «ikke se meg tilbake»-aktig. Altså, jeg er veldig sånn, jeg er veldig klar på hvilken plate – jeg skal gi ut en ny plate nå i august, og jeg er veldig klar på hvorfor jeg skal gi ut den og hva det skal være. Jeg har på en måte ikke spurt folk om råd, om jeg skal gi ut den plata, hvis du skjønner. Eller sånn «synes du dette er bra» - jeg driter litt i om [promoselskapet] og [bookingbyrået] synes at det er bra. Og det gjorde jeg, før var jeg veldig opptatt av at booking og promo måtte synes at det var bra, hvis du skjønner. (...) Sånn «åja, hvordan klarte de å lage det sånn» eller «hvem er det hun har jobbet med på den plata». Det har jeg også sluttet med, nå er jeg mye mer sånn, jeg vet på en måte hva jeg kan gjøre da, og hvor min plass er. Og den er nok ikke like kommersiell, eller den treffer nok ikke like bredt. Eller den kunne kanskje har gjort det, men jeg har ikke hatt den store kommersielle suksessen ennå. Men det er egentlig ikke så viktig for meg lenger, heller.

Etter en prosess mot å bli trygg på egne kunstneriske beslutninger, oppleves det i dag trygt for informant 5 å stå i egen kunstnerisk integritet. Tilliten til egne evner og prosjekter, skinner over i en opplevelse av stabilitet i arbeidshverdagen.

Informant 4 forteller at det å ha flere bein å stå på, kan være nyttig – både på kunstnerisk og næringsmessig plan. Selv har informanten endret syn på egen musikk, og ser den gjerne mer visuelt og sammensatt enn tidligere. Dette er forbundet med en trygghet i egne ferdigheter, så vel som nysgjerrighet på å tilegne seg ny kunnskap. Informant 4 opplever at hens ferdigheter kan være nyttige i bredere forstand enn det å jobbe med faktisk lyd:

Før så tenkte jeg sånn at med en gang man begynner å gjøre alle andre ting utenfor musikken så har man feilet på en eller annen måte, da. Men det synes jeg jo ikke nå i det hele tatt. Og hvis man på en måte gjør sånne ting, så tror jeg at det vil spille positivt inn på det andre man driver med, og musikken man driver med.

Informant 4 kan her forstås som allsidig, og også tilpasningsdyktig. I koronapandemien benyttet for eksempel informant muligheten til å tilegne seg nye kunnskaper, for å kunne presentere musikken sin mer visuelt i konsert med strømme-format. Tilpasningsdyktighet er noe flere av informantene viser, og kan kanskje sies å henge tett sammen med kunstnerisk integritet og troen på egne ferdigheter. De har tiltro til hva de kan, men fremstår som nysgjerrige og ivrige etter å utvikle sine prosjekter. Om en plan ikke går som tenkt, må den endres for å ikke ha stillstand i den kreative arbeidshverdagen. Eksempelvis har informant 3 og informant 5 begge skrevet ny musikk og spilt inn plater under koronapandemien – til tross for at planen i utgangspunktet var en annen for foregående år. Som beskrevet i kapittel 2.1 kan allsidighet og fleksibilitet anses som en styrke hos en kulturentreprenør, som til enhver tid skaper eget arbeid.

Informant 1 anser dét at hen og bandet kan legge fullt fokus på det musikalske er deres styrke og integritet som band. Informanten tror at dersom enkelte prosjekter hadde blitt gjennomført, som kanskje har vært fristende når det gjelder økonomi, men strider med det hens band står for, ville det på lang sikt kunne satt kjepper i hjulene for bandets integritet. Av den grunn anser informanten det som lurt å i sitt tilfelle sette musikken i førersetet for næringsmessige valg – og at det kanskje er nettopp det som har gjort at bandet har opplevd en stabilitet når det gjelder publikumsmasse og forespørsler:

For hvis [bandets] integritet i det vi gjør forsvinner – hva er igjen? Hvis vi ikke kan holde opp til det vi sier og det vi er, så er det ingenting igjen, liksom. Så long term, vi snakka om short cuts og smarte valg, så ville kanskje det smarte valget være til forkleinelse for vårt band da.

Den nevnte allsidigheten og tilpasningsdyktigheten bør i så fall ikke være så prangende hos yrkesmusikeren at den går på bekostning av det hen anser som kunstnerisk kvalitet. Kanskje kan man si at allsidighet er en stabiliserende faktor, så lenge yrkesmusikeren opplever å kunne stå inne for det kunstneriske og musikalske resultatet.

8. Hovedfunn og diskusjon

Hovedfunnene i analysen peker på noen generelle tendenser rundt hva yrkesmusikeren opplever som utfordrende i egen arbeidshverdag, og videre hva som kan bidra til en opplevelse av stabilitet i tilværelsen.

8.1 Den frie arbeidshverdagen: En nødvendig utfordring?

Intervjuene i denne studien bekrefter yrkesmusikerens arbeidstilværelse som flersidig og kompleks. Den enkeltes situasjon, med sammensatt inntektsgrunnlag og ulike arbeidsoppgaver, bunner i et sterkt ønske om å skape og utøve musikk – og friheten som finnes i å selv bestemme over egen jobbhverdag. Selvstendigheten tilbyr muligheter, men bringer også med seg utfordringer. Yrkesmusikerens arbeidsform kan blant annet være vanskelig å få til å passe inn i det samfunnet som er utenfor musikkbransjen. Denne studiens intervjuer peker på to spesifikke situasjoner; å skulle få innvilget boliglån, og søknadsprosessen for foreldrepenger hos NAV. Begge situasjonene er vanskelige for yrkesmusikeren fordi det er mange oppdragsgivere å vise til, fremfor én fast arbeidsgiver, og inntekten er flersidig og uforutsigbar. Når det gjelder boliglån for selvstendig næringsdrivende musikere, kan det være forståelig at en bank ikke ønsker en låntaker som *kanskje* kan bevilge lånet. Informant 3, som forteller om komplikasjonene ved boliglån, har riktignok ganske nylig stiftet AS hvor hen selv er ansatt. Det vil kunne være spennende å se om selskapsformen vil ha utslag på utsiktene for

boliglån i framtida. Samtidig er ikke banken et offentlig støtteapparat, slik NAV kan regnes som. Ordningen med foreldrepenger er ment å være stabiliserende for de som skal bli foreldre i Norge, men kan for musikere være utfordrende fordi tilværelsen ikke nødvendigvis blir forstått av NAV og deres skjemaer. Hvorvidt denne utfordringen er overførbar til andre velferdsordninger, kan ikke sies med sikkerhet ut ifra denne undersøkelsen. Blant utvalget informanter er det for eksempel ingen som har opplevd sykdomssituasjoner som har krevd kontakt med NAV. Her er det dermed et hull i datamaterialet.

Yrkesmusikerens frie og sammensatte arbeidshverdag består av kreativt arbeid som gjerne kommer i intervaller, og administrative oppgaver som for informantene helst skulle vært gjort kontinuerlig. De administrative oppgavene beskrives som en stor del av jobben. Å få kabalen av arbeidsoppgaver til å gå opp, er utfordrende. Når yrkesmusikeren er på turné eller konsert, er det der det skjer – og ExCel-arket eller e-post-tråden må vente. Samtidig kan oppgaver som regnskap oppleves vanskelig og tidkrevende, både fordi det krever en kompetanse om hvordan det skal gjøres – og fordi det ikke er der yrkesmusikeren vil legge sin arbeidsmengde.

Selvstendighet tilbyr likefullt en rekke muligheter, og den frie arbeidshverdagen er noe yrkesmusikeren setter pris på. De jobber ikke mandag til fredag, åtte til fire – og de ønsker heller ikke det. Informant 4 omtaler til og med fleksibiliteten som en forutsetning for kreativt arbeid. Leadbeater og Oakley (1999) fant som beskrevet i kap. 2.1 ut det samme i sin studie av kulturentreprenørene. De forklarer den selvstyrte arbeidshverdagen som en nødvendighet for den kreative jobbtilværelsen, og en grunn til at kulturentreprenøren bør være selvstendig (Leadbeater & Oakley, 1999, s. 24). De eventuelle strukturene yrkesmusikerne setter for seg selv, kan dermed forstås som knyttet til å sikre egen kunstnerisk aktivitet, fremfor et ønske om fast arbeidsforhold og -tid. Strukturen som søkes, og i noen former kreves for administrative oppgaver, kan sies å utfordre fleksibiliteten og den kreative aktiviteten yrkesmusikeren ønsker. Et mål for den enkelte vil da kunne være å lette de administrative oppgavene.

Utfordringene knyttet til å være den selvstendige, frie yrkesmusikeren, kan forklares i det kunstsosiologiske perspektivet presentert i kapittel 5. Yrkesmusikeren vil i følge Bourdieu (1995) inneha en spesifikk kapital knyttet til sin posisjon som musiker i musikkfeltet (s. 33). I andre sosiale felt, eller utenfor musikkfeltet, vil yrkesmusikerens posisjon være en annen, fordi feltet og de øvrige aktørene er annerledes. For yrkesmusikeren kan eksempelvis ordninger skapt for enkeltpersoner i Norge være lite passende, nettopp fordi ordningene ikke er basert på enkeltpersoner som er selvstendige i musikkbransjen. Samtidig søker Norge

stabilitet og fleksibilitet for enkeltutøvere i kulturfeltet, og det blir stadig flere selvstendig næringsdrivende musikere i musikksektoren (Eidsvold-Tøien et al., 2019, s. 90; Meld. St.8 (2018-2019), s. 45). For å imøtegå yrkesmusikerens behov for frihet i jobbhverdagen, som igjen leder til kreativ utfoldelse, vil staten kanskje kunne gjøre stabiliserende grep ved å spisse eller forenkle rammeverkene for de små aktørene i kunstfeltet. Individualiteten som i denne studien tilskrives den enkelte yrkesmusikeren, vil selvsagt gjøre det utfordrende å standardisere eksempelvis søknadsskjemaer hos NAV rettet mot yrkesgruppen. Likefullt vil kanskje små endringer, som valg av formuleringer i statlige dokumenter, være gjennomførbare og hensiktsmessige endringer som bidrar til at yrkesmusikeren kan kjenne seg igjen i dem. I intervjuene kommer også regnskapsstøtte fram som et nyttig hjelpemiddel, vist i regnskapsprogrammet Fiken (se kap. 7.1.2). Tjenester som dette vil kanskje kunne bidra til effektivitet yrkesmusikerens kontorpult, og frigjøre tid til å skape og utøve musikk.

8.2 Å forholde seg til usikkerhet

Yrkesmusikerne i denne studien er bredt enige om at det er utfordrende til enhver tid å skulle forholde seg til usikkerheten som er en del av egen tilværelse. Som kulturentreprenør er yrkesmusikeren alltid i et risikofylt og konkurransedrevet miljø (se kap. 2.1). I tillegg står yrkesmusikeren med enkeltpersonforetak personlig ansvarlig for økonomien, men også en yrkesmusiker ansatt i *eget AS vil være avhengig av at næringen har nok økonomisk gevinst til at en kan livnære seg (Altinn 2020a; 2020c). Informantene i denne studien forteller om hvordan de aldri med sikkerhet kan vite hvordan neste musikkprosjekt vil slå an, både når det gjelder kunstnerisk anerkjennelse og økonomisk vinning. Usikkerheten kan lede til at man begynner å vurdere egne evner, eller egen posisjon og samlede kapital i musikkfeltet om du vil, opp mot andre musikere i feltet. Vissheten om at uforutsette hendelser kan sette voldsomme kjepper i hjula for næringen og derfor også den personlige tilværelsen, kan også være kilde til opplevelse av usikkerhet. Under koronapandemien har informantene kunnet støtte seg på ekstraordinære offentlige støtteordninger. Den konstante uforutsigbarheten er likevel, pandemi eller ei, utfordrende.*

Det avgjørende for yrkesmusikeren vil da være hvordan hen velger å forholde seg til usikkerheten. Denne studien viser at hvilke grep som kan være til hjelp for den enkelte, er svært individuelt. For én yrkesmusiker kan situasjonen tilsi at det vil være gunstig å stifte et AS, for å ha rettigheter som ansatt (se kap. 3.1.1). For en annen kan det være mer hensiktsmessig å ha et ENK, men for eksempel overlate noe ansvar til et management. Det som likevel kommer fram i denne studiens intervjuer, er at yrkesmusikeren med erfaring finner ut av hvordan hen best kan forholde seg til egen opplevelse av usikkerhet. For en musiker uten

erfaring, vil det dermed kanskje være vanskeligere å skulle forholde seg til usikkerheten. Samtlige av informantene i denne studien kan anses som etablerte, selv om de har forskjellig fartstid. Ut ifra datamaterialet som ligger til grunn her, er det derfor vanskelig å si noe om hvordan den ferske musikeren, uten høy grad av erfaring, forholder seg til usikkerhet. Basert på denne studiens informanternes erfaringer, kan det likevel tenkes at andre stabiliserende faktorer eller tiltak, kan være ekstra viktige for en yrkesmusiker i etableringsfasen. Eksempelvis tilhørighet i et musikkmiljø, eller å aktivt søke hjelp hos interesseorganisasjoner – noe som trekkes fram i påfølgende kapitler.

8.3 Forhandlinger og samarbeid

I møte med private parter, både medmusikere og andre aktører i feltet, kan det være vanskelig for yrkesmusikeren å føre forhandlinger. Først og fremst kreves det, som informant 3 og 4 beskriver i kap. 7.1.4, at man er bevisst på hva man forhandler om. Hvilke konsekvenser vil for eksempel en rettighetsfordeling eller overdragelse av rettigheter ha for yrkesmusikeren? For å kunne føre slike forhandlinger bør yrkesmusikeren som opphaver og/eller utøver ha en generell oversikt over Åndsverksloven. Yrkesmusikeren bør også vite hva som er eget ønskelig resultat av forhandlingen, og hvor mye som kan avvike fra dette ønskelige resultatet uten at det blir ugunstig for en selv. Samtidig blir kanskje situasjonen ekstra utfordrende når økonomisk gevinst ikke er drivkraften i yrkesmusikerens virke. Informantene i denne studien anser konserter, studiotid, samspill og publikumsmøter som det viktigste i tilværelsen. Dette er aktiviteter i arbeidshverdagen som ifølge kunstsosiologien gir sosial og kulturell kapital, og som kan lede til symbolsk kapital (Solhjell & Øien, 2012, s. 29). Fordi yrkesmusikerne lever av å skape og utøve musikk, er det tydelig at en bærekraftig økonomisk kapital også er en del av yrkesmusikerens ønskete posisjon i musikkfeltet. Det er likevel sjeldent økonomisk fortjeneste som er mest tungtveiende for, eller årsaken til, virket deres – noe også Leadbeater og Oakley (1999) fant ut i sin studie (kap. 2.1). Samtidig vil det være aktører i musikkfeltet som er mer opptatt av økonomisk gevinst enn kunstnerisk anerkjennelse. I møte med en aktør med andre interesser og ressurser enn en selv vil det derfor kunne oppstå utfordrende diskusjoner eller forhandlinger. Et eksempel er informant 4 som har måttet legge inn ekstra innsats for å bli riktig kreditert på strømmepattformene, beskrevet i kap. 7.1.4.

Denne studien viser at yrkesmusikeren i vanskelige situasjoner kan innhente hjelp, for eksempel hos interesseorganisasjoner i det man skal inngå kontraktfestet samarbeid. Dette kan anses som et aktivt grep for opplevelse av stabilitet, nettopp fordi man søker hjelp for å forstå eller manøvrere i egen arbeidshverdag. Utfordrende forhandlinger kan ende i gode samarbeid med private parter, som igjen kan virke stabiliserende i yrkesmusikerens hverdag. Alle

informantene samarbeider med private parter. De samarbeidene som yrkesmusikerne beskriver som lettende i arbeidshverdagen, virker dog å ha en ting til felles: Yrkesmusikeren har ønsket samarbeidet og vært bevisst på hva det skal resultere i. Samarbeidet beskrives ikke som en nødvendighet for hele yrkesmusikerens virke, men som et målrettet grep for å frigjøre tid til kreativt arbeid, utvide turnéene eller nå en større publikumsgruppe.

Selv om man innhenter hjelp på noen områder av musikervirksomheten sin, vil yrkesmusikeren dermed måtte ta stilling til hvilke samarbeid som er mest hensiktsmessig for egen situasjon. Som Lorentzen (2009) påpeker, muliggjør dagens musikkbransje at man kan ta hånd om alle sider av egen musikknæring selv, men på grunn av arbeidsmengden passer det ikke nødvendigvis for alle (s. 75-76). Informant 1 og 6 har eksempelvis funnet det gunstig å ha et management eller en agent som tar for seg mye av det næringsstrategiske arbeidet. Valget om management er basert på *erfaringen* om at andre samarbeidsformer eller «å gjøre det selv» ble en uriktig løsning for dem. For yrkesmusikeren vil utfordringen da kunne være å skulle vurdere hva som er de mest gunstige avtalene å inngå. Intervjuene i denne studien tyder på at yrkesmusikerne gjør lurt i å gjøre en *kontinuerlig* vurdering av egen arbeidshverdag, og til dels markedsverdi: Hva fungerer, hva fungerer ikke – og hvordan kan jeg bedre tilværelsen uten å tape økonomisk, samtidig som kreativ utfoldelse får blomstre? Forut for et hvert samarbeid vil initiativet til en slik vurdering ligge hos yrkesmusikeren. Egen tilværelse kan med andre ord sies å være tett knyttet til grad av initiativ, som artistentreprenør så vel som yrkesmusiker med kontraktsfestede samarbeid.

8.4 Kunstnerisk integritet versus allsidighet

Yrkesmusikerne verdsetter kunstnerisk anerkjennelse. Som flere av informantene forteller, bunner egen virksomhet til syvende og sist i at man skaper *bra* musikk. Hva bra musikk er, lar jeg være åpent for tolkning, men i denne studien viser yrkesmusikerne at deres mål er at musikken skal gjenspeile det de anser som kunstnerisk kvalitet. For informantene har kunstnerisk integritet kommet til med erfaring og fartstid, og blitt noe som bidrar til en opplevelse av stabilitet. Samtlige har erfart at produksjon av *bra musikk* leder til *kunstnerisk anerkjennelse* og økonomisk gevinst. Informant 1 forteller om sine kunstneriske valg som en form for strategi: Jobbene du har gjort, er din portefølje, og bør så langt det lar seg gjøre samsvare med dine kunstneriske preferanser. Informant 6 og informant 4 forteller om hvordan de med tiden har funnet trygghet i egne musikkaktiviteter og posisjon i musikkfeltet, både blant medmusikere, private parter og publikum. Informant 3 forteller om tilliten til egen publikumsgruppes tilstedeværelse. Hens opplevelse av stabilitet er tett knyttet til produksjon av ny, bra musikk.

For yrkesmusikeren vil det derfor først og fremst være viktig at musikken hen skaper og utøver, er av god kvalitet; alle andre deler av tilværelsen bygger på den. I denne sammenhengen er det spennende å se til Kulturrådet og tilskuddsordningene for kunstfeltet i Norge (se kap. 3.2.1). Som nevnt i studiens innledning, påpekes det i Kulturmeldinga at «Målet om å skape kunst- og kulturuttrykk av ypperste kvalitet må ligge til grunn for kulturpolitikken» (Meld. St.8 (2018-2019), s. 8). Kulturrådet må med andre ord i høyeste grad forholde seg til kvalitetsbegrepet når de forvalter det norske kunstfondet gjennom tilskuddsordninger. Kvalitetsbegrepet er dermed noe yrkesmusikeren, så vel som staten, anser som essensielt for yrkesmusikerens virke.

Samtidig som yrkesmusikerne i denne studien setter lit til sin kunstneriske integritet, fremstår de som allsidige. Fordi egen jobbtilværelse er grunnet i å skape eller utøve musikk, vil yrkesmusikeren i en viss forstand alltid måtte være nytenkende og kreativ. Denne egenskapen er regnet som en styrke i det kulturelle entreprenørskapet (se kap. 2.1). Mangset (2009) peker blant annet på hvordan innovasjon er en iboende del av kulturentreprenøren, men at nyskapingen er motivert av noe annet enn økonomisk fortjeneste (s. 35). Et eksempel er informant 4, som i begynnelsen av karrieren hadde en tanke om at dersom man gjorde noe annet enn musikk, hadde man mislyktes som musiker. Senere har informanten begynt å tenke mer visuelt om sin musikk, og ønsker å fremstille den på en måte som favner både øyne og øre. Informant 4 kan dermed forstås som allsidig, og kanskje også tilpasningsdyktig sine omgivelser. Denne studien går ikke inn på hvordan musikkbransjen er endret når det gjelder formater og hvordan vi konsumerer musikk. Evnen til å vise musikk på en måte som appellerer til flere sanser hos publikum, kan likevel tenkes å samsvare godt med konseptet om og utbredelsen av sosiale medier (se kap. 1.2). Som selvstendig næringsdrivende musiker vil det å være allsidig og fleksibel kanskje kunne være fordelaktig i en pulserende musikkbransje. På samme tid er det her offentlige støtteorganer som Kulturrådet kommer inn for å fremme mangfold på kunstfeltet, slik at ikke det kommersielle markedet alene legger føringer for musikken som lages. Allsidigheten trenger riktignok ikke å være en motsetning til den kunstneriske integriteten. Sett i tråd med musikerens eget ønske om å lage *bra* musikk, kan man likevel kanskje si at allsidigheten (og eventuell tilpasningsdyktighet) kun er stabiliserende så lenge yrkesmusikerens kunstneriske integritet ivaretas.

8.5 Musikerfellesskapet og musikerlivets naturlige syklus

Yrkesmusikerne i denne studien har med sin fartstid oppnådd erfaring og syklusperspektiver som kan virke stabiliserende i tilværelsen. Viten om at det har gått bra til nå, og at karrieren derfor trolig kan stå på beina en stund til, trykker yrkesmusikeren. Samtlige av informantene

beskriver et spennende perspektiv på at musikkbransjen til tross for sin uforutsigbarhet, kan forstås i sykluser. Yrkesmusikeren kan skrive musikk, eller innøve ny musikk, spille den inn i studio for så å dra på turné. Så lenge de skaper ny musikk etter en konsertsesong, vil det være rom for enda en runde med live-opptredener etterpå. Denne holdningen til egen arbeids-hverdag er ikke et synlig tema i faglitteraturen, og det hadde vært interessant å se hvorvidt syklusperspektivet er utbredt blant yrkesmusikere.

Samtidig fremstår tilhørigheten i et musikkmiljø som et aspekt som i stor grad bidrar til en opplevelse av stabilitet hos yrkesmusikeren. Informantene forteller om en kunstnerisk og administrativ trygghet i bandkonstellasjoner, og gode sparringspartnere i andre musikere i feltet. Tillit og vennskap til medmusikere fremstår som viktigere for yrkesmusikeren enn å skulle inngå formelle kontrakter i samspillkonstellasjoner. Disse funnene står i stil med Mangsets (2009) beskrivelse av kulturentreprenøren: «De må stole mer på sosial kapital, i form av uformelle nettverk og kompetanse, enn på formell kompetanse og prosedyrer i sine karrierestrategier» (s. 14). Alle informantene i denne studien har riktignok høyere utdanning i musikk, men sett i lys av faglitteraturen er dette ikke en streng nødvendighet for tilværelsen. Utdanningen kan dog tenkes å ha virket positivt inn på det sosiale nettverket (Leadbeater & Oakley, 1999, s. 21). Uansett er musikkmiljøet ensbetydende med fellesskap for yrkesmusikeren. Samtale, diskusjon og samarbeid med likesinnede som må forholde seg til de samme tingene som en selv i arbeidshverdagen, virker å resultere i delte erfaringer og kunnskap, som igjen oppleves stabiliserende.

Det norske musikkmiljøets størrelse kan også forstås som viktig for yrkesmusikerens opplevelse av stabilitet. Musikkfeltet i Norge oppleves av informantene i denne studien som lite nok til at de fleste aktører kjenner til hverandre, eller at det i det minste er kort vei til å bli kjent. Yrkesmusikerne beskriver relasjonene musikerne imellom som preget av engasjement og rådgøring i både sosiale, kunstneriske og næringsmessige deler av arbeidshverdagen (se kap. 7.2.4). Det kan tenkes at dersom en aktør i musikkfeltet med en annen posisjon forsøker å inngå samarbeid som vil føre yrkesmusikeren i grøftekanten, økonomisk eller når det gjelder kunstnerisk anerkjennelse, vil det raskt være kjent blant de øvrige aktørene i feltet. Den uærlige parten vil trolig svekke sin samlede kapital, nettopp fordi den ikke anses som troverdig. Som en aktør i musikkfeltet, et kulturfelt, vil mangel på gode relasjoner og nettverk kunne være utfordrende for videre drift i bransjen, også for de aktørene som vektlegger økonomisk gevinst (Solhjell & Øien, 2012; Mangset 2009; Leadbeater & Oakley 1999). Økonomisk slagkraft vil selvsagt kunne ta en aktør langt i enhver industri (Eidsvold-Tøien et al., 2019), men fordi musikkfeltets verdiskapning også i aller høyeste grad spiller på sosialt

nettverk, kan dårlig sosialt rykte tenkes å være svært skadelig. Som nevnt tidligere innhenter yrkesmusikerne hjelp fra interesseorganisasjonene i dét de skal inngå kontraktfestede avtaler med private parter. Samtidig virker det altså som om yrkesmusikerne finner mye støtte i hverandre når beslutninger i de individuelle virksomhetene skal tas. Musikerne finner hverandre i å ha lignende interesser og ressurser, rådfører hverandre, og fremstår til en viss grad som samlet i møte med de mer økonomisk driftede aktørene i musikkfeltet. Tilliten til hverandre og troen på transparens i det norske musikkfeltet bidrar til en opplevelse av stabilitet.

9. Konklusjon

Denne studien har belyst noen av de utfordringene yrkesmusikeren møter i sin arbeidshverdag i møte med private parter i musikkbransjen og statlig støtteapparat. Samtidig viser det seg at tilværelsen som enkeltstående aktør i en uforutsigbar bransje kan oppleves stabil i noen grad. Funnene i studien kan bidra til å identifisere noen av tiltakene yrkesmusikeren kan gjøre for å trygge egen arbeidshverdag, og peker også på forbedringspotensialer i de statlige rammeverkene hen manøvrerer innenfor.

Yrkesmusikeren møter på utfordringer i tilværelsen som enkeltstående aktør i et konkurransedrevet, risikofyllt og komplekst sammensatt musikkfelt. For yrkesmusikeren, som først og fremst ønsker å «spille og synge sammen med musikere» (informant 6), kan det oppleves frustrerende å måtte ta stilling til de mange utenom-musikalske arbeidsoppgavene som medfølger musikervirket. Yrkesmusikeren må ta stilling til aktiviteter som krever kompetanse langt utover musikalske ferdigheter. Selv om papirarbeidet ikke er kreativ musikalsk utfoldelse, er yrkesmusikerne i denne studien tydelige på at godt gjennomført administrativt arbeid er en forutsetning for deres levedyktighet som yrkesmusikere. Tid investert i en tilskuddssøknad kan svare til muligheten til å spille inn den neste plata. Booking-mailene må skrives og følges opp for at turnéene kan skje. Men forut for papirarbeidet må musikken være *bra*. Musikken må svare til et grep om kvalitet – hos yrkesmusikerens kunstneriske integritet, hos Kulturrådets stipendkomité, hos ønskelige private samarbeidspartnere, hos publikum – eller hos dem alle. For yrkesmusikeren vil utfordringen da kunne ligge i å ha tid og kapasitet til å lage bra musikk, samtidig som det administrative arbeidet er ryddig og fruktbart for videre musikknæring.

Hvordan yrkesmusikeren velger å organisere de utenom-musikalske oppgavene, vil direkte innvirke på muligheten til å legge tid og krefter i musikken. Hva som er en gunstig rigg av det administrative arbeidet, er derimot vanskelig å konkretisere. Yrkesmusikerne i denne studien skildrer seks ulikt sammensatte arbeidshverdager, og ulike erfaringer om hva

som er gode løsninger for egen arbeidshverdag. Individualiteten jeg tilskriver yrkesmusikerne kan støttes opp av begrepet om kulturentreprenøren, og funnene gjort i rapporten *Hva Nå* (Leadbeater & Oakley, 1999; Eidsvold-Tøien et al., 2019). Den kunstsosiologiske forståelsen av yrkesmusikeren som en aktør i musikkfeltet, forklarer også de individuelle interessene og ressursene den enkelte innehar (Solhjell & Øien, 2012, s. 31). Hva som oppleves som gode administrative løsninger og god balansegang i tidsbruk mellom arbeidshverdagens deler, vil kunne ha like mange riktige svar som det det finnes levedyktige yrkesmusikere.

Det at yrkesmusikeren er en enkeltstående aktør i musikkfeltet kan forstås som en forutsetning for den sammensatte arbeidshverdagen. Yrkesmusikerens frihet muliggjør å kunne «jobbe når det skjer» (informant 3). Den selvstyrte arbeidshverdagen samsvarer med yrkesmusikerens egenskap og behov for fleksibilitet for kreativ utfoldelse. Dette kan også forstås som en årsak til at yrkesmusikeren ikke bør være under et ansettelsesforhold; selvstendigheten er en nødvendighet for den innovative og kreative tilværelsen (Leadbeater & Oakley, 1999, s. 24). Mangelen på fast ansettelse og forutsigbar inntekt er samtidig det som i noen tilfeller kan være utfordrende i møtet mellom yrkesmusikeren og offentlig støtteapparat eller parter utenfor musikkbransjen. Som informant 3 formulerte det: «Det er akkurat som om jeg ligger noen sårne steg under alle enkle svar». Med tanke på at Norge søker stabilitet og fleksibilitet for utøverne i kunstfeltet, ment å «gje kunstnarar høve til å vidareutvikle kunsten sin og ha kunstnarleg aktivitet som sitt hovudyrke» (Kulturrådet, 2020), vil dette kanskje være et område hvor staten kan bidra til enklere svar for yrkesmusikeren.

I og med at yrkesmusikeren faktisk driver en næring, må statens retningslinjer for næringsdrift selvfølgelig følges. Det kan likevel tenkes at det fra statens side kan utbedres rammeverk med tydeligere sikte på små næringer innen kunstfeltet. Arbeidshverdagen til en yrkesmusiker ser annerledes ut enn for de som driver med «kjøp og salg av fisk» (informant 6 om utfylling av skjema hos NAV). Foreldrepengesøknaden hos NAV er et eksempel som har kommet tydelig fram i denne studien, men utfordringen er kanskje overførbar til andre møter mellom yrkesmusikeren og offentlig støtteapparat. Med tanke på interesseorganisasjonenes posisjon, kan dette også være et problemområde hvor de kan bidra ved å påvirke i de politiske beslutningsarenaene.

Som følge av at yrkesmusikeren er en enkeltstående aktør i et pulserende, risikofyllt og uforutsigbart musikkfelt, forholder yrkesmusikeren seg alltid til en form for usikkerhet. Det kan være utfordrende å skulle stå rakrygget i uforutsigbarheten, og ta stilling til egen sårbarhet. Som yrkesmusikerne i denne studien tydelig poengterer, er dette noe man er nødt til å lære seg å leve med, dersom man skal være yrkesmusiker. Man kan ikke være helt

«risikoovers» (informant 6) i en bransje hvor formelle arbeidsforhold som beskrevet i forrige avsnitt, ikke anses å være ideelt.

Denne studien viser like fullt at yrkesmusikere tar aktive valg som, så lenge de gir resultater som samsvarer med yrkesmusikerens interesser, kan virke stabiliserende. Hvilke løsninger som virker tryggende for den enkelte er individuelt. Informant 4 og 6 finner trygghet i å overlate noe av det administrative arbeidet til private parter, mens informant 5 finner trygghet i å selv ha overordnet kontroll på alle deler av sin virksomhet. Informant 1 og 3 har begge valgt å stifte aksjeselskap, noe som også juridisk minsker deres personlige risiko i tilværelsen som yrkesmusiker. Alle yrkesmusikerne i denne studien rådfører seg med interesseorganisasjoner de har inngått medlemskap hos. Grepene yrkesmusikerne har tatt, har ikke fjernet deres opplevelse av usikkerhet, men kan forstås som tiltak som gjør den enkeltes uforutsigbare situasjon *så stabil som mulig*. utfordringene yrkesmusikerne møter ved å konstant være utsatt for opplevelsen av usikkerhet, understreker nødvendigheten av å utforske hva som oppleves stabiliserende i yrkesmusikerens arbeidshverdag. Koronasituasjonen har synliggjort problemstillingen ytterligere. Tilgang til kunnskap om hva som *kan* bidra til stabilitet, vil kunne hjelpe den enkelte yrkesmusiker å raskere manøvrere seg fram til de mest stabiliserende og passende tiltakene for egen arbeidssituasjon.

Til tross for at yrkesmusikerne befinner seg i et konkurransedrevet og uforutsigbart musikkfelt, opplever yrkesmusikerne i denne studien at tilværelsen i noen grad er stabil. Med fartstid har de gjort seg opp erfaringer som spiller inn på hvordan de forholder seg til og forstår egen livssituasjon. Erfaringene er grunnlag for hvordan yrkesmusikerne i denne studien har valgt å organisere egen musikertilværelse. I tillegg virker erfaringene å gjøre yrkesmusikerne tryggere på egne evner innen både næringsdrift og musikk. Som yrkesmusiker med etablert posisjon i musikkfeltet, kan man også tilegne seg en forståelse av sykluser i livsstilen, som igjen viser seg å kunne være betryggende og motiverende tankerekker. Den etablerte posisjonen i musikkfeltet er i tillegg kilde til opplevelse av stabilitet fordi den er basert på den enkeltes relasjon til andre aktører i feltet. Yrkesmusikerne opplever å ha et sikkerhetsnett i eget miljø. Her finnes et spennende poeng: Å være én aktør i det pulserende musikkfeltet kan være kilde til utfordring for yrkesmusikerne fordi hen må ta stilling til og hånd om mange ulike oppgaver, ulike relasjoner og usikkerheten som preger hele tilværelsen. Samtidig er det å være en del av musikkfeltet noe som, ifølge funnene presentert i denne studien, i aller høyeste grad kan virke stabiliserende for den enkelte. Yrkesmusikerne finner hjelp og støtte i hverandres erfaringer – i band er man sammen om oppturer og nedturer, og i midlertidige prosjekter kan de fungere som hverandres

oppdragsgivere. I studier av kulturentreprenøren påpekes også dette: Aktøren er avhengig av sin selvstendighet, fleksibilitet og frihet, men søker gjerne sammen med andre i kreative kollektiv (Leadbeater & Oakley, 1999, s. 24; Mangset, 2009, s. 14).

Jeg har i denne studien ansett feltteorien og Bourdieus kapitalbegreper som nyttige for å forstå de utfordrende og stabiliserende aspektene ved yrkesmusikerens arbeidshverdag. Det ville vært spennende å se nærmere på betydningen av de ulike kapitalformene, og hvordan de spiller inn på den enkelte musikers tilværelse. I forlengelse av og sammenheng med dette, ville også en videre utforskning av betydningen av kvalitet for yrkesmusikerens opplevelse av stabilitet i tilværelsen, vært svært interessant.

En av utviklingene rapporten *Hva Nå* poengterer, er skaperne og utøvernes svekkede økonomiske situasjon i musikkfeltet, som følge av endrede maktstrukturer og pengestrømmer (Eidsvold-Tøien et al, 2019). Bourdieus kapitalbegreper kan være et lite bidrag til ytterligere å forstå problematikken, og blant annet gi et bilde på hvorfor yrkesmusikeren kan oppleve møtet med private parter som utfordrende. Fremfor å først og fremst søke økonomisk gevinst, søker yrkesmusikeren også å forsvare og høyne sine andre kapitalformer. I møte med aktører i musikkfeltet som i større grad drives av økonomisk gevinst, vil konflikter kunne oppstå fordi man har ulikt ønsket utbytte av samarbeidet. En fyldigere forståelse av musikkbransjen yrkesmusikeren er en del av og forholder seg til, ville trolig kunne gi en mer finmasket forståelse av yrkesmusikerens utfordringer. I en større studie ville det eksempelvis vært interessant å finne ut av hvordan kunstsosiologiens distinksjon mellom høy- og lavkultur i kunstfeltet spiller inn på yrkesmusikerens opplevelse av egen arbeidshverdag (Solhjell & Øien, 2012, s. 32). Lorentzen (2009) innlemmer disse begrepene i sin studie av artist-entreprenøren ved å skille mellom storskala- og småskalaartister, noe som kanskje kunne vært til inspirasjon ved videre arbeid med denne studien (s.78).

I denne studien kommer erfaring frem som noe stabiliserende i tråd med den enkeltes fartstid. Samtidig har alle informantene i denne studien høyere utdanning innen musikk. Selv om Leadbeater og Oakley (1999) anser høyere utdanning som relativt lite viktig for kultur-entreprenøren, ville det vært interessant å se nærmere på hvorvidt utdanningsinstitusjonene forbereder sine studenter på utfordringene som kommer frem i denne studien. Likeledes ville det med et større datamateriale, vært spennende å se på eventuelle forskjeller i utfordringene til en musiker i etableringsfasen, utdanning eller ei – og de en allerede etablert musiker har.

I videre arbeid med problemstillingene presentert i denne studien, ville det også vært spennende å vie plass til et kjønnsperspektiv. Til tross for at det er kjønnsbalanse i datamaterialet som ligger til grunn for mine undersøkelser, er omfanget ikke stort nok til å

avdekke eventuelle kjønnsbetingede utfordringer eller stabiliserende aspekter i yrkesmusikerens arbeidshverdag. Et annet aspekt som ikke bringes inn i denne oppgaven, er medier og sosiale mediers plass i yrkesmusikerens arbeidshverdag. Dersom dette innvirker på hvordan den enkelte yrkesmusiker jobber, vil kanskje også denne delen kunne by på opplevelser av utfordringer og/eller stabilitet.

Problemstillingene jeg har tatt for meg, setter føringer for studien ved bruk av begrepene yrkesmusiker, private parter og offentlig støtteapparat. Yrkesmusiker har i mitt syn vært et nødvendig begrep for å kunne favne de mange sammensatte arbeidsformene som finnes blant dem som lever av å skape og utøve musikk. Begrepet om kultur-entreprenøren og artistentreprenøren har vært behjelpelig for å kunne definere yrkesmusiker som en form for kulturentreprenør, som i noen tilfeller kan være en artistentreprenør. I denne studien har jeg likevel sett til de som har musikken som primær inntektskilde. Det ville videre også kunne være nyttig å se på utfordringene til de mange musikerne som bare delvis lever av musikk.

Distinksjonen mellom private parter og offentlig støtteapparat tydeliggjør at yrkesmusiker forholder seg til både privat og offentlig sektor. Det kunne likevel vært interessant å studere forholdet mellom det private og det offentlige i kunstfeltet ytterligere. Offentlige tilskuddsordningers innvirkning på flere deler av musikkbransjens verdikjede, kan peke på at skillet mellom dem har flere nyanser enn det som kommer frem her. Begrepet om offentlig støtteapparat avgrenser også oppgaven til å dreie seg om det norske musikkfeltet. En yrkesmusiker som manøvrerer innenfor et annet lands rammeverk, vil dermed kunne ha helt andre premisser for sin arbeidshverdag – og like så andre opplevelser av utfordring og stabilitet. Et annet spennende faktum er også dét at selv om yrkesmusikerens arbeidshverdag preges av statlige reguleringer, manøvrerer yrkesmusiker, så vel som de private partene i musikkfeltet, gjerne i en global og digital musikkbransje (Eidsvold-Tøien et al., 2019; Maasø & Hagen, 2020). Verdensomspennende strømmetjenester, som Spotify og Apple Music, har eksempelvis vokst kraftig det siste tiåret, særlig i vestlige land (Hagen, 2015, s. 626; Maasø & Hagen, 2020, s. 18). Å se den norske yrkesmusikerens arbeidshverdag i lys av dette, ville kanskje kunne lokalisert hens utfordringer som globale eller nasjonale. For Norge, som søker stabilitet og fleksibilitet i kunstfeltet, kunne en slik type klargjøring bidratt til å avdekke eventuelle spesifikke tiltak som kan støtte oppunder den norske yrkesmusiker i dét hen også skal møte en verdensomspennende musikkbransje.

Overordnet virker det som om dét yrkesmusiker opplever som mest utfordrende i egen arbeidshverdag, også er et av de mest stabiliserende tiltakene yrkesmusiker kan gjøre

for egen tilværelse: *Å kontinuerlig være oppmerksom på og vurdere egen situasjon.* Det er utfordrende å skulle ha oversikt over og kunnskap om alle de ulike elementene egen arbeidshverdag består av, ta stilling til underliggende usikkerhet i egen posisjon, og finne den balansegangen for musikk og utenom-musikalske aktiviteter som er den mest hensiktsmessige for at akkurat *du* skal kunne lage musikk og leve av det. Samtidig vil det å kunne forstå sin egen situasjon være en forutsetning for å tilegne seg erfaring, og kunne vite hvorvidt beslutninger man gjør samsvarer med det man ønsker å oppnå i egen musikertilværelse. For å kunne ivareta sine interesser i tilværelsen som yrkesmusiker, må yrkesmusikeren vite hva ens interesser er. Denne studien demonstrerer hvordan den enkelte musiker som selvstendig aktør har et ansvar for å innhente seg kunnskapen som behøves. Samtidig har staten, og musikernes interesseorganisasjoner med deres posisjon, mulighet til å bidra til å forenkle manøvreringen yrkesmusikeren må foreta seg.

Litteraturliste

- Aakvaag, G. C. (2008). *Moderne sosiologisk teori*. Abstrakt forlag.
- Altinn. (2020a, 1. juli). *Enkeltpersonforetak*. Altinn. <https://www.altinn.no/starte-og-drive/starte/valg-av-organisasjonsform/enkeltpersonforetak/>
- Altinn. (2020b, 3. juni). *Valg av organisasjonsform*. Altinn. <https://www.altinn.no/starte-og-drive/starte/valg-av-organisasjonsform/>
- Altinn. (2020c, 1. juli). *Aksjeselskap (AS)*. Altinn. <https://www.altinn.no/starte-og-drive/starte/valg-av-organisasjonsform/aksjeselskap/>
- Altinn. (2021, 22. januar). *Om Altinn-samarbeidet*. Altinn. <https://www.altinn.no/om-altinn/om-altinn-samarbeidet/>
- Aslaksen, E. K. (2004). *Ung og Lovende: Unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*. Abstrakt Forlag.
- Baym, N. K. (2018). *Playing to the Crowd: Musicians, Audiences, and the Intimate Work of Connection*. New York University Press.
- Becker, H. S. (1984). *Art Worlds*. University of California Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax Forlag.
- Brinkmann, S. & Kvale, S. (2018). Planning An Interview Study. I *Doing Interviews*, 2. Utg. (s. 39-56, pdf.: 1-16). SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781529716665.n4>
- Browne, K. (2005). Snowball sampling: using social networks to research non-heterosexual women. *International Journal of Social Research Methodology*, 8(1), 47–60. <https://doi.org/10.1080/1364557032000081663>
- Creo. (2021). *Om Creo*. Creo. <https://creokultur.no/om-creo/>
- Dalchow, J. (2019). *Hjelp, Jeg er i Popbransjen!* (3. utg.). Daworks Books.
- Det Norske Akademi for Språk og Litteratur. (2021). *Hen*. Det Norske Akademis Ordbok. https://naob.no/ordbok/hen_2
- Eidsvold-Tøien, I.; Theie, Ø.; Gjems, M; Molde, A.; Gaustad, T.; Sommerstad, H.; Espelien, A. & Gran, A. (2019). *Hva nå – Digitaliseringens innvirkning på norsk musikkbransje* (1). BI Centre for Creative Industries.
- Eliassen, K. O. (2016). Innledning. I K. O. Eliassen & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 7-22). Norsk Kulturråd.
- Everett, E. L. & Furseth, I. (2012). *Masteroppgaven: Hvordan begynne – og fullføre*. Universitetsforlaget.
- Fiken. (2021). *Funksjoner*. Fiken. <https://fiken.no/funksjoner>

- Folketrygdloven. (1997). *Lov om folketrygd* (LOV-1997-02-28-19). Lovdata.
<https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1997-02-28-19>
- Frith, S. (2004). Music and the Media. I S. Frith & L. Marshall (Red.), *Music and Copyright*, 2. utg (s. 171-188). Edinburgh University Press.
- Frith, S. & Marshall, L. (2004). Making Sense of Copyright. I S. Frith & L. Marshall (Red.), *Music and Copyright*, 2. utg (s. 1-18). Edinburgh University Press.
- Graham, P. (2019). *Music, Management, Marketing, and Law: Interviews Across the Music Business Value Chain*. Springer Nature Switzerland.
- GramArt. (2021). *Om oss*. GramArt. <https://www.gramart.no/om-gramart/>
- Gramo. (2021). *Om Gramo*. Gramo. <https://www.gramo.no/om-gramo/om-gramo>
- Gran, A., Kristensen, L. K., Molde, A., Hagen, A. N. & Booth, P. (2020). *Krise og kreativitet i musikkbransjen – koronapandemien 2020*. (1). BI Centre for Creative Industries.
- Hagen, A. N. (2015). The Playlist Experience: Personal Playlists in Music Streaming Services. *Popular Music and Society*, 38(5), 625-645.
<https://doi.org/10.1080/03007766.2015.1021174>
- Havens, T. & Lotz, A. D. (2012). *Understanding Media Industries*. Oxford University Press.
- Haynes, J. & Marshall, L. (2017). Beats and tweets: Social media in the careers of independent musicians. *New Media & Society*, 20(5), 1973-1993. <https://doi.org/10.1177/1461444817711404>
- Kjus, Y. (2019). The Use of Copyright in Digital Times: A Study of How Artists Exercise Their Rights in Norway. *Popular Music and Society*, 2019-12-01, 1-17.
<https://doi.org/10.1080/03007766.2019.1698206>
- Kulturrådet. (2020). *Arbeidsstipend*. Kulturrådet. <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/arbeidsstipend>
- Kulturrådsloven. (2013). *Lov om Norsk kulturråd* (LOV-2013-06-07-31). Lovdata.
<https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2013-06-07-31?q=lov%20norsk%20kulturr%C3%A5d>
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015). *Det Kvalitative Forskningsintervju* (3. utg.). Gyldendal Norsk Forlag.
- Laing, D. (2004). Copyright, Politics and the International Music Industry. I S. Frith & L. Marshall (Red.), *Music and Copyright*, 2. utg (s. 70-85). Edinburgh University Press.
- Leadbeater, C. & Oakley, K. (1999). *The Independents: Britain's new cultural entrepreneur*. Demos.

- Lorentzen, A. H. (2009). Artistentreprenøren som «gjør alt selv». I P. Mangset & S. Røyseng (Red.), *Kulturelt entreprenørskap* (s. 69-105). Fagbokforlaget.
- Lund, A. M. (2009, 15. februar). *WIPO*. Store Norske Leksikon. <https://snl.no/WIPO>
- Maasø, A. & Hagen, A. N. (2020). Metrics and decision-making in music streaming, *Popular Communication*, 18(1), 18-31. <https://doi.org/10.1080/15405702.2019.1701675>
- Mangset, P. (2009). Fortellinger om kulturelt entreprenørskap. I P. Mangset & S. Røyseng (Red.), *Kulturelt entreprenørskap* (s. 11-46). Fagbokforlaget.
- Mangset, P. (2015). Om den korporative tradisjonen i nordisk kulturpolitikk - med særlig vekt på den svenske kulturpolitikens historie. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 18(1), 41-65. https://www-idunn-no.ezproxy.uio.no/nkt/2015/01/om_den_korporative_tradisjonen_i_nordisk_kulturpolitikk_m
- Mangset, P. & Røyseng, S. (2009). *Kulturelt entreprenørskap*. Fagbokforlaget.
- Meld. St. 8 (2018-2019). *Kulturens kraft: Kulturpolitikk for framtida*. Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-8-20182019/id2620206/>
- Morris, J. W. (2015). *Selling Digital Music, Formatting Culture*. University of California Press.
- Musikkforleggerne. (2019). *Musikkforlagets rolle*. Musikkforleggerne. <https://www.musikkforleggerne.no/om-musikkforleggerne/forlagets-rolle/>
- NAV. (2020a, 23. november). *Er jeg selvstendig næringsdrivende, frilanser eller arbeidstaker?* NAV. <https://www.nav.no/no/person/innhold-til-person-forside/nyttiga-vite/er-jeg-selvstendig-naeringsdrivende-frilanser-eller-arbeidstaker>
- NAV. (2020b, 7. mai). *Kva er NAV?* NAV. <https://www.nav.no/no/nav-og-samfunn/om-nav/fakta-om-nav/kva-er-nav>
- NAV. (2021, 23. april). *Midlertidig ordning for selvstendig næringsdrivende og frilansere som mister inntekt på grunn av koronautbruddet*. NAV. <https://www.nav.no/no/person/innhold-til-person-forside/nyheter/midlertidig-ordning-for-selvstendig-naeringsdrivende-og-frilansere-som-mister-inntekt-pa-grunn-av-koronautbruddet#chapter-1>
- Regjeringen (2020, 18. mars). *Stor kompensasjonsordning til kultur, frivillighet og idrett*. Regjeringen. <https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/stor-kompensasjonsordning-til-kultur-frivillighet-og-idrett/id2693889/>

- Røyseng, S. (2014). Kulturpolitikk og lobbyisme: En casestudie av det dansepoltiske oppsvinget under Kulturløftet. *Sosiologi i dag*, 44(1), 66-89.
<http://hdl.handle.net/11250/2375627>
- Røyseng, S. (2015). Konsensus og konflikt i kulturpolitikken. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 18(1), 4-7. https://www-idunn-no.ezproxy.uio.no/nkt/2015/01/konsensus_og_konflikt_i_kulturpolitikken_-_innledning_12015
- Solhjell, D. & Øien, T. (2012). *Det Norske Kunstfeltet*. Universitetsforlaget.
- Spilker, H. S. (2018). *Digital Music Distribution: The Sociology of Online Music Streams*. Routledge.
- Stiftelsen Lovdata. (2021). *Opphavsrettsdirektivet*. Lovdata.
<https://www.europalov.no/rettsakt/opphavsrettsdirektivet/id-3555>
- Théberge, T. (2004). Technology, Creative Practice and Copyright. I S. Frith & L. Marshall (Red.), *Music and Copyright*, 2. utg (s. 139-156). Edinburgh University Press.
- Thorsen, D. E. (2020, 8. juni). Sivilsamfunn. I *Store Norske Leksikon*.
<https://snl.no/sivilsamfunn>
- TONO. (2021a). *Om TONO*. TONO. <https://www.tono.no/om-tono/>
- TONO. (2021b). *For kunder*. TONO. <https://www.tono.no/kunder/>
- Torvund, O. (2019). *Opphavsrett for begynnere* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Torvund, O.; Lund, A. & Lassen, B. S. (2020, 23. november). *Bernkonvensjonen*. I Store Norske Leksikon. <https://snl.no/Bernkonvensjonen>
- Towse, R. (2016). Copyright and Music Publishing in the UK. I I. Rizzo & R. Towse (Red.), *The Artful Economist* (s. 133-151). Springer International Publishing.
https://doi.org/10.1007/978-3-319-40637-4_8
- Toynbee, J. (2004). Musicians. I S. Frith & L. Marshall (Red.), *Music and Copyright*, 2.utg (s. 123-138). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wentz, B. & Battaglia, M. (2018). *Music Rights Unveiled: A Filmmaker's guide to Music Rights and Licensing*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315562018>
- Wikström, P. (2020). *The Music Industry: Music in the Cloud* (2. Utg). Polity Press.
- Østbø, S.; Gulbrandsen, E. A. & Ighanian, C. G. (2020, 13. mars). Artist-Norge fortviler: - Folk mistet et halvt års inntekt på et kvarter. *VG*.
<https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/OpAqb1/artist-norge-fortviler-folk-mistet-et-halvt-aars-inntekt-paa-et-kvarter>

Åndsverkloven. (2018). *Lov om opphavsrett til åndsverk mv.* (LOV-2018-06-15-40). Lovdata.
<https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2018-06-15-40>



Thea Sørli Paulsrud

13. mars 2020 · 🌐



Hei!

Jeg skriver masteroppgave v/ Musikkvitenskap, UiO, om musikeres arbeidsvilkår. Planlagt prosjektslutt er først om et år, men fordi temaet de siste dagene har blitt ekstra synlig, rekker jeg opp hånda nå.

Er du selvstendig næringsdrivende eller frilanser og har musikk som hovedgjefte? Har du tanker om dine arbeidsvilkår? Jeg trenger hjelp og innspill til oppgaven min! Datainnsamlinga mi er i gang.

Fra høsten av vil jeg starte fokusgrupper for diskusjon om musikeres økonomiske og juridiske arbeidsrammer. Hvordan kan en musiker manøvrere sin arbeidshverdag i møte med statlig byråkrati og kommersielle parter? Foreløpig er det i løpet av tidlig høst tenkt to samlinger per fokusgruppe.

Jeg har så lyst til å skrive en relevant og aktuell oppgave. Hvis du synes fokusgruppe-deltakelse høres interessant ut, send meg gjerne en mail. Jeg vil komme tilbake med mer informasjon. Om du har lyst til å sende en mail med en gang, for å generelt dele tanker om dine arbeidsvilkår, tas det også i mot med åpne armer, blank kladdebok og nypisset blyant.

Ta vare på hverandre!

Hilsen Thea Sørli Paulsrud
på ***KONTAKTINFO*** om



8 kommentarer 20 delinger

INTERVJUGUIDE

Masterprosjekt av Thea Sørli Paulsrud
Institutt for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo

Overordnet tema: Frilans og selvstendig næringsdrivende musikeres arbeidsvilkår.

Problemstilling: Hvilke utfordringer opplever yrkesmusikeren i møte med statlig byråkrati og den kommersielle bransjen, og hvordan kan den enkelte møte disse på en levedyktig måte hva gjelder levevilkår og økonomisk trygghet? Hvordan forholder yrkesmusikeren seg til statlige virkemidler som opphavsrett og kulturrådet? Hvordan manøvrerer kunstneren for eksempel i møte med komplekse kontraktbetingelser ved innledning til forlagssamarbeid?

Gjennomføring: våren 2020.

- Hva jobber du med; bakgrunn, arbeidsforhold?
- Hvordan ser en typisk arbeidsdag/uke ut for deg?
- Hva oppleves utfordrende i arbeidsdagen?
- Hvordan forholder du deg til utfordringene?
- Dersom noe er utfordrende i arbeidshverdagen - hvordan tror du dette kan bedres?

Intervjuguide

Masterprosjekt av Thea Sørli Paulsrud
Institutt for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo
Veileder: Yngvar Kjus

Overordnet tema: Frilans og selvstendig næringsdrivende musikeres arbeidsvilkår.

(1) Personalialia og jobbsituasjon

- Arbeidsforhold: Hva jobber du med? Interesseorganisasjoner? Kontrakter?
- Hva tenker du om å drifte egen næring?
- Hvordan gjennomføres næringsdriften?

Klar strategi eller ikke?

(2) Samarbeidspartnere og benyttede støtteapparater

- Ved kontraktinngåelser, hvordan har du forholdt deg?

Kontraktbetingelser, rådgivning?

- Har du mottatt statlig støtte?

I hvilken form?

- Sosiale støtteordninger: foreldrepenger, pensjon, sykdom?

Hvordan har det opplevdes?

(3) Opplevelse av egen jobb

- Dersom lang fartstid: Har du opplevde endringer i holdninger og rutine i egen arbeidshverdag?
- Føler du at arbeidstilværelsen er stabil i noen grad? Hva stabiliserer?
- Opplever du å ha oversikt over egne rettigheter og arbeidsvilkår?

Har du oppsøkt hjelp?

- Er det noe du vil si er særlig utfordrende ved å drifte egen musikknæring?

(4) Covid-19

- Covid 19: Har ny situasjon gjort deg oppmerksom på noe nytt mtp. egne arbeidsforhold?

Vil du delta i forskningsprosjektet «Musikerens arbeidsvilkår»?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å belyse utfordringer norske yrkesmusikere møter i sin arbeidshverdag. I dette skrivet gis informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Prosjektet er ment å fremheve utfordrende aspekter ved yrkesmusikerens arbeidsvilkår. Forskningen vil inngå i mitt masterprosjekt. Hvilke utfordringer opplever yrkesmusikeren i møte med statlig byråkrati og den kommersielle bransjen? Hvordan kan utfordringene møtes av den enkelte og yrkesgruppen på en bærekraftig måte hva gjelder levevilkår og økonomisk trygghet?

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Institutt for Musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo er ansvarlig for prosjektet.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Utvalget er trukket fra personlig nettverk samt dets forgreninger. Som aktiv yrkesmusiker med fartstid og erfaring, oppleves du som relevant kilde i dette forskningsprosjektet.

Hva innebærer det for deg å delta?

Hvis du velger å delta i prosjektet innebærer det et personlig intervju, som vil vare i ca. 45 minutter. Intervjuet vil innebære spørsmål om din arbeidshverdag og dine arbeidforhold, hva du opplever som utfordrende i arbeidslivet som frilans/selvstendig næringsdrivende musiker, og hvordan du manøvrerer arbeidsdagen som musiker og bedrift i en bransje i endring.

Jeg vil ta lydopptak og notater fra intervjuet, til bruk i videre analyse i prosjektet.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket.

Jeg, Thea Sørli Paulsrud (masterstudent ved Institutt for Musikkvitenskap, Universitetet i Oslo), samt rådgiver Yngvar Kjus, vil ha tilgang til informasjonen.

Navnet og kontaktopplysningene dine vil jeg erstatte med en kode som lagres på egen navneliste adskilt fra øvrige data, som et tiltak for å sikre at ingen uvedkommende får tilgang til dine personopplysninger.

Yrke (arbeidssammensetning, f.eks. lærer og selvstendig næringsdrivende gitarist), alder, og kjønn vil være opplysninger som publiseres. Eventuelle institusjonsnavn, eller parter du har undertegnet kontrakt med vil ikke publiseres.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Opplysningene anonymiseres når prosjektet avsluttes/oppgaven er godkjent, noe som etter planen er juni 2021. Lydopptak samt personopplysninger slettes. Transkripsjon av intervjuet vil ivaretas, med anonymiserte personopplysninger.

Dine rettigheter

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

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- å få slettet personopplysninger om deg, og
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

På oppdrag fra Universitetet i Oslo har NSD – Norsk senter for forskningsdata AS vurdert at behandlingen av personopplysninger i dette prosjektet er i samsvar med personvernregelverket.

Hvor kan jeg finne ut mer?

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

- *Universitetet i Oslo* ved Thea Sørli Paulsrud, theaspa@student.imv.uio.no / +47 41733571 eller rådgiver Yngvar Kjus, yngvar.kjus@uio.no.
- Vårt personvernombud: Roger Markgraf-Rye, personvernombud@uio.no

Hvis du har spørsmål knyttet til NSD sin vurdering av prosjektet, kan du ta kontakt med:

- NSD – Norsk senter for forskningsdata AS på epost (personverntjenester@nsd.no) eller på telefon: 55 58 21 17.

Med vennlig hilsen

Thea Sørli Paulsrud
(Masterstudent)

Yngvar Kjus
(Forsker/veileder)

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Musikerens arbeidsvilkår*, og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta i personlig intervju
- at opplysninger om meg publiseres slik at jeg kan gjenkjennes (Yrke, alder, kjønn)

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

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

NSD NORSK SENTER FOR FORSKNINGSDATA

NSD sin vurdering

Prosjektittel

Frilans og selvstendig næringsdrivende musikers arbeidsvilkår

Referansenummer

566946

Registrert

10.03.2020 av Thea Sørli Paulsrud - theaspa@uio.no

Behandlingsansvarlig institusjon

Universitetet i Oslo / Det humanistiske fakultet / Institutt for musikkvitenskap

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Yngvar Kjus, yngvar.kjus@imv.uio.no, tlf: 4792084733

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Thea Sørli Paulsrud, paulsrudthea@gmail.com, tlf: 41733571

Prosjektperiode

09.03.2020 - 30.06.2021

Status

26.05.2020 - Vurdert

Vurdering (1)

26.05.2020 - Vurdert

Det er vår vurdering at behandlingen av personopplysninger i prosjektet vil være i samsvar med personvernlovgivningen så fremt den gjennomføres i tråd med det som er dokumentert i meldeskjemaet 26.05.2020 med vedlegg, samt i meldingsdialogen mellom innmelder og NSD. Behandlingen kan starte.

MELD VESENTLIGE ENDRINGER

Dersom det skjer vesentlige endringer i behandlingen av personopplysninger, kan det være nødvendig å melde dette til NSD ved å oppdatere meldeskjemaet. Før du melder inn en endring, oppfordrer vi deg til å lese om

hvilke type endringer det er nødvendig å melde:

https://nsd.no/personvernombud/meld_prosjekt/meld_endringer.html

Du må vente på svar fra NSD før endringen gjennomføres.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle særlige kategorier av personopplysninger om fagforeningsmedlemskap og alminnelige kategorier av personopplysninger frem til 30.06.2021.

LOVLIG GRUNNLAG

Prosjektet vil innhente samtykke fra de registrerte til behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at prosjektet legger opp til et samtykke i samsvar med kravene i art. 4 nr. 11 og art. 7, ved at det er en frivillig, spesifikk, informert og utvetydig bekreftelse, som kan dokumenteres, og som den registrerte kan trekke tilbake.

Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes uttrykkelige samtykke, jf.

personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a, jf. art. 9 nr. 2 bokstav a, jf. personopplysningsloven § 10, jf. § 9 (2).

PERSONVERNPRINSIPPER

NSD vurderer at den planlagte behandlingen av personopplysninger vil følge prinsippene i personvernforordningen om:

- lovlighet, rettferdighet og åpenhet (art. 5.1 a), ved at de registrerte får tilfredsstillende informasjon om og samtykker til behandlingen
- formålsbegrensning (art. 5.1 b), ved at personopplysninger samles inn for spesifikke, uttrykkelig angitte og berettigede formål, og ikke viderebehandles til nye uforenlige formål
- dataminimering (art. 5.1 c), ved at det kun behandles opplysninger som er adekvate, relevante og nødvendige for formålet med prosjektet
- lagringsbegrensning (art. 5.1 e), ved at personopplysningene ikke lagres lengre enn nødvendig for å oppfylle formålet

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

Så lenge de registrerte kan identifiseres i datamaterialet vil de ha følgende rettigheter: åpenhet (art. 12), informasjon (art. 13), innsyn (art. 15), retting (art. 16), sletting (art. 17), begrensning (art. 18), underretning (art. 19), dataportabilitet (art. 20).

NSD vurderer at informasjonen som de registrerte vil motta oppfyller lovens krav til form og innhold, jf. art. 12.1 og art. 13.

Vi minner om at hvis en registrert tar kontakt om sine rettigheter, har behandlingsansvarlig institusjon plikt til å svare innen en måned.

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

NSD legger til grunn at behandlingen oppfyller kravene i personvernforordningen om riktighet (art. 5.1 d), integritet og konfidensialitet (art. 5.1. f) og sikkerhet (art. 32).

For å forsikre dere om at kravene oppfylles, må dere følge interne retningslinjer og eventuelt rådføre dere med behandlingsansvarlig institusjon.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

NSD vil følge opp ved planlagt avslutning for å avklare om behandlingen av personopplysningene er avsluttet.

Lykke til med prosjektet!

27.4.2021

Meldeskjema for behandling av personopplysninger

Kontaktperson hos NSD: Tore Andre Kjetland Fjeldsbø
Tlf. Personverntjenester: 55 58 21 17 (tast 1)

T: Yes. **Har du noen tanker om å drifte egen næring? Hvis du skal tenke at musikken er en næring?**

I: Ikke så veldig mye utover ... Altså, min egen økonomi er jo på en måte min bedrift, så det er ikke så mye - bortsett fra å skrive skattemelding, så tenker jeg ikke såå mye på det, liksom. Men jeg ser ikke så veldig på det som en bedrift, da det er så lite jobb på en måte å drive det.

T: Ja. Så du bruker ikke så mye tid på administrative ting – du får spille mest?

I: Ja. Eneste er fakturaer og skattemeldinger, da. Jeg tenker alltid at jeg gjerne skulle brukt litt mer tid på det, hvertfall når skattemeldinga kommer. Da tenker jeg sånn; åå, neste år, da skal jeg liksom ha mye bedre system, også bare; nei, der glemte jeg det igjen.

T: Ja, det er sånn det er. **Men, hvordan gjennomføres arbeidshverdagen din – har du en slags arbeidsuke eller strategi?**

I: Ja, jeg prøver å få gjort noe hver dag. Sånn som nå [i Korona] står jeg opp ca. halv ni, som jeg synes er et bra middel for å komme opp og gjøre noe. Når jeg har den strukturen er det litt lettere å klare å gjøre noe, om det så er to timer hvor jeg prøver å lage musikk, og føler at i dag er det skikkelig ræva – så har jeg hvertfall fått til noe, da.

T: Ja. Før korona, var det tydelig arbeidshverdag?

I: Ja, da er det mer sånn at man gjør det som skjer. Det var veldig mye reising og spilling, hvertfall det siste halvåret av 2019. Og da er det litt begrensa hva man kan velge å gjøre. Da våkner man opp ett eller annet sted, også er det et par timer til lydprøve, også er det middag og så er det konsert – og så drikker du litt for mye øl, også går du og legger deg. Det blir litt sånn. Men sånn, kanskje ikke med en gang man kom hjem, men et par tre dager etterpå, så var det liksom å prøve å gjøre ett eller annet – og ikke daffe helt, liksom.

