



En analyse av norsk, kristen musikkindustri

Basert på økonomirealistisk grunnlag, kulturelle faktorer og Bibelens etiske og moralske grunnlag, kan vi snakke om en bærekraftig økonomi innenfor den norske, kristne musikkindustrien anno 2017?

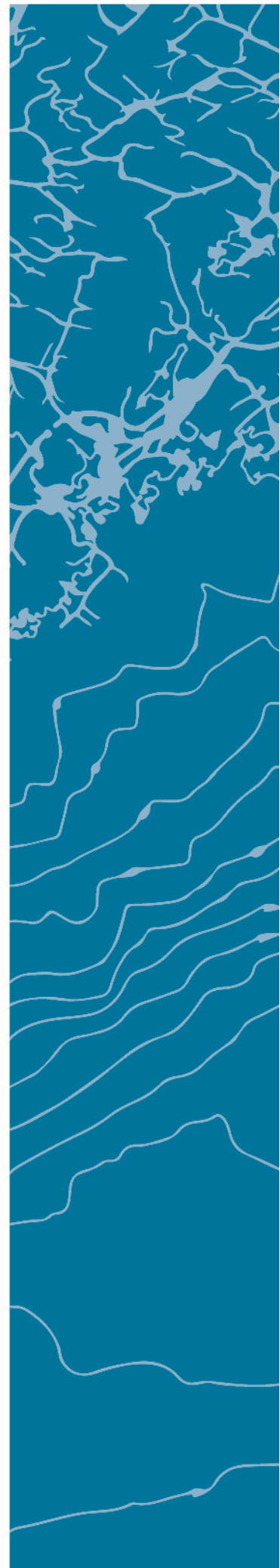
KJELL TORE MYRE

VEILEDER

Daniel Nordgård

Universitetet i Agder, 2017

Fakultet for kunsthøgskolen



Forord

Jeg ønsker å takke mine medstudenter for to flotte år på Music Management-studiet ved Universitetet i Agder. Gjennom disse årene har jeg oppnådd en større interesse for faget enn hva jeg hadde trodd på forhånd, og jeg er takknemlig for alle kollokvie-grupper og samtaler jeg har hatt med mine medstudenter, som har bidratt til dette. Takk også til alle forelesere som har bidratt med sin lærdom i de forskjellige områdene faget har beveget seg inn på. En spesiell takk til min veileder, Daniel Nordgård, som har hjulpet meg både med sin ekspertise rundt faget, men også med sin gode støtte og positive engasjement over temaet som var valgt. Takker også for at han var ærlig og tydelig om at jeg måtte "få ræva i gir" de siste to-tre månedene!

Jeg ønsker å takke mine respondenter for tiltro til prosjektet, samt åpne og ærlige svar rundt et tema som på flere måter kan oppleves som vanskelig og ubehagelig.

Til slutt vil jeg takke alle mine gode venner som har bidratt med støtte og tålmodighet, samt en fantastisk familie som har bidratt med gode og varme ord. En spesiell takk utnevnes til min far og min bror som har gjort en praktfull jobb med å korrekturlese avhandlingen.

Kristiansand 20. mai 2017

Kjell Tore Myre

Sammendrag

Den kristne musikkindustrien i Norge er en mindre del av en større musikkindustri. Når en skal analysere denne industrien, må en trekke inn flere faktorer som kan underbygge industriens funksjon, da den – som andre industrier – har særegne trekk som gir industrien karakter. Økonomi, kultur og Bibelen er tre trekk som vil stå som grunnpilarer for problemstillingen: "Basert på økonomirealistisk grunnlag, kulturelle faktorer og Bibelens etiske og moralske grunnlag, kan vi snakke om en bærekraftig økonomi innenfor den norske, kristne musikkindustrien anno 2017?"

Fra to forskjellige utgangspunkt – et individualistisk og et bransjemessig utgangspunkt – vil det støttet av et teoretisk bakteppe som går i dybden på de tre faktorene, forskes på hvorvidt det er mulig for musikere og låtskrivere å overleve i en kristen musikkindustri. Kan vi i det hele tatt snakke om en kristen musikkindustri? Med det økonomiske i sentrum, trekkes de kulturelle faktorene og Bibelens etikk og moral inn for å gi fylde, samt nyanse til problemstillingen. Det er valgt en kvalitativ forskningsmetode, der seks personer som har, eller har hatt sentrale roller innenfor den kristne musikkindustrien, er blitt intervjuet for å få en dypere innsikt i både det individualistiske og det bransjemessige utgangspunktet. Basert ut ifra det empiriske grunnlaget for avhandlingen, diskuteres og analyseres datamaterialet videre i sammenheng med det teoretiske bakteppet. Som et resultat, er det vanskelig å gi et klart svar ettersom den kristne musikkindustrien er av en såpass liten økonomisk størrelse. Det som det derimot konkluderes med, er at det er rom for en bærekraftig økonomi om musikkindustrien fortsetter den positive stigningen som har vært, i kombinasjon med utbredt kunnskap om opphavsrettslige materiale, og nye, brukervennlige systemer som gjør det lettere for alle aktører på kristne musikkplattformer.

Innholdsfortegnelse

Forord	1
Sammendrag	2
Innholdsfortegnelse	3
1. Innledning	5
1.1. Problemstilling.....	5
1.2. Biografi.....	7
1.3. Belysning og avgrensning.....	8
1.3.1. Formål.....	8
1.3.2. Avgrensning.....	8
1.4. Disposisjon.....	10
2. Teoretisk grunnlag	11
2.1. Bærekraftig økonomi.....	12
2.2. Musikkindustrien.....	12
2.2.1. Den digitale utviklingen.....	13
2.2.2. Forretningsmodeller.....	15
2.3. Kristen musikk.....	17
2.3.1. Kristen musikk sjanger.....	18
2.4. Lover og rettigheter.....	19
2.4.1. Norske rettighetsorganisasjoner.....	21
2.5. Kultur.....	23
2.5.1. Den beskrivende og den dynamiske kulturforståelsen.....	23
2.6. Bibelen.....	25
2.6.1. Musikk.....	25
2.6.2. Økonomi.....	26
2.6.3. Arbeid.....	27
3. Metode	29
3.1. Kvalitativ forskningsmetode.....	29
3.1.1. Kvalitativ forskningsprosess.....	30

3.2. Intervju.....	31
3.2.1. Intervjuets struktur.....	32
3.2.2. Semi-strukturell utforming.....	33
3.2.3. Innsamling av data.....	33
3.2.4. Transkribering.....	34
3.3. Utelatte forskningsmetoder.....	35
3.3.1. Observasjon.....	36
3.3.2. Induktiv vs. Deduktiv.....	37
3.4. Reliabilitet og validitet.....	38
3.4.1. Etikk.....	39
3.4.2. Habilitet.....	40
3.5. Valg av intervjuobjekter.....	42
4. Fremstilling av data.....	46
4.1. Kristelig etikk og moral.....	46
4.2. Kulturelle faktorer.....	50
4.3. Økonomirealistisk grunnlag.....	54
5. Diskusjon.....	59
5.1. Bibelens etikk og moral.....	60
5.1.1. Tjeneste eller arbeid?.....	62
5.1.2. Den sekulære og den kristne musikkbransje.....	63
5.2. Det kulturelle aspektet.....	64
5.3. Verdien av musikk.....	66
5.4. Teknologiske fremskritt.....	69
5.5. Kunnskap om opphavsrett.....	72
6. Konklusjon.....	75
Litteraturliste.....	77

1. Innledning

Musikkindustrien er en omfattende bransje med et bredt spekter av sjangre og uttrykk, og er i konstant bevegelse. Det som har berørt bransjens utvikling mest de siste årene, er den digitale utviklingen som regelrett har kneblet det fysiske markedet og introdusert oss for en ny måte å ta i bruk musikk på. Dette har de siste årene ført til en generell nedgang for musikkindustriens økonomi. I denne avhandlingen ønskes det å rette fokus mot en spesifikk del av musikkindustrien – den kristne musikkindustrien – og belyse dens økonomiske situasjon. Her vil det sammenlignes med den sekulære musikkindustrien, bli lagt vekt på hva som har ført til dagens markedssituasjon, samt sees på hvordan dagens markedssituasjon utspiller seg. For å forske på dagens marked, må det derfor legges vekt på aspekter som påvirker det helhetlige bildet. Dette vil inkludere den generelle, økonomiske flyten ved kjøp og salg av kristen musikk, samt hvordan kristen musikk blir behandlet på sin egen arena.

På mange måter vil denne avhandlingen ha et todelt utgangspunkt som vil sentreres mot samme problemstilling. Det ene vil basere seg på det individualistiske, ved å se på personlige erfaringer og tanker rundt det å være en kristen musikkaktør i dagens kristne musikkbransje i Norge. Der det første punktet vil være en "individ mot bransjen"-tilnærming, vil det andre utgangspunkt gå andre veien. Her vil vi se på hva som ligger til grunn for at en økonomi innenfor den norske, kristne musikkbransjen kan være bærekraftig – der vi vil se på økonomiens posisjon samt verdien sett ut ifra et kristent livssyn. For å konkretisere dette, vil vi på den ene siden ta for oss hvordan kristne musikkaktører opplever å ha sitt virke innenfor både den kristne og den sekulære sektoren, samt sammenligne opplevelser og erfaringer. Samtidig vil vi på den andre siden undersøke hvordan den kristne musikkbransjen i Norge fungerer i praksis, både i sammenheng med utvikling over tid, men også med fokus på den foreliggende økonomiske funksjonen i dagens kristne marked. Disse to utgangspunktene vil fungere som de underliggende vinklingene for problemstillingen.

1.1. Problemstilling

Den norske, kristne musikkindustrien er på mange måter ikke et veldig omfattende tema, men den dekker allikevel et såpass bredt spekter at flere relevante spørsmål og problemstillinger oppstår. Basert på nyanseringen og vinklingen for avhandlingen presentert

tidligere i innledningen, vil spørsmålene vi ønsker å besvare, basere seg på bærekraftighet. Problemstillingen er valgt å lyde slik:

Basert på økonomirealistisk grunnlag, kulturelle faktorer og Bibelens etiske og moralske grunnlag, kan vi snakke om en bærekraftig økonomi innenfor den norske, kristne musikkindustrien anno 2017?

Vi ønsker å dele opp og forklare problemstillingen i tre deler som tar for seg de tre grunnpilarene presentert i problemstillingen.

Økonomirealistisk grunnlag: Det økonomiske aspektet ligger mest sentralt i problemstillingen, der vi stiller spørsmål knyttet til det å ha et realistisk syn på den økonomiske situasjonen i dagens kristne musikkindustri i Norge. Hvordan er markedssituasjonen for salg av kristen musikk, basert på royalties i form av fysisk salg og digitalt salg? Kan vi ved å se på nettopp denne markedssituasjonen, evaluere og ta et standpunkt for eller mot et eventuelt satsingsområde knyttet til det å ha en bærekraftig økonomi innenfor det gitte området? Hvilken påvirkning har de norske lover på hvordan den kristne musikkindustrien flyter, og bør vi se på eventuelle forandringer for å sikre en mer stabil og bærekraftig økonomi? Kan vi i det hele tatt snakke om en musikkindustri? Her vil vi undersøke hvordan økonomien har forandret seg, og se på hvilke faktorer som har påvirket industrien til å ta dagens form som markedssituasjon. I tillegg vil vi se på følgene og variablene som kan gi oss en indikasjon på i hvilken retning markedssituasjonen kan bevege seg i.

Kulturelle faktorer: Kulturelle forskjeller og likheter finner vi hvor som helst, spesielt basert på geografi, men også mellom alder og kjønn. Vi snakker i tillegg om kulturforskjeller mellom kirker og menigheter – mellom små, lokale bedehus og store generasjonsmenigheter som Filadelfiakirken i Oslo eller større sogn innenfor Den norske kirke. Kan en basert på disse faktorene finne forskjeller som påvirker den norske, kristne musikkindustrien i én form eller en annen? Sentrale spørsmål som stilles, knyttes oppimot oppfattelsen av økonomi innenfor kristen musikk. Har noen miljøer en mer åpen tilnærming til musikkøkonomi enn andre, og i

så fall hvorfor? Kan vi våge oss til å anse tematikken som tabu på enkelte områder?

Bibelens etikk og moral: Selv om det på mange måter vil betraktes som det svakeste grunnlaget i en markedsøkonomisk diskusjon, vil det samtidig i dette tilfellet bli ansett som det viktigste. Hele grunnlaget for at vi kan kalle det en kristen, norsk musikkindustri er av sitt utspring i den kristne bevegelsen i Norge. Kristendommens grunnverdier hentes ut ifra dens hellige skrifter, Bibelen, som forteller om hvordan mennesker bør ha sitt levesett gjennom råd og regler basert på etikk og moral. Gjennom enkelte bibelvers vil vi forsøke å gi et teoretisk bakteppe for hva Bibelen sier konkret om temaet – om musikk, økonomi og arbeid. Er det eventuelt åpent for å kunne tolke noen bibelvers på en annen måte sett i lys av kontekst? I forbindelse med sin egen menighet og andre menigheter som en ikke tilhører – når kan en regne det som tjeneste, og når kan en regne det som et arbeid?

1.2. Biografi

Personlig er jeg en kristen musiker – som kristen hele livet gjennom barndomstroen, og som musiker i litt færre år. Derfor ønsker jeg å belyse spørsmålene nevnt ovenfor; både av personlig erfaring og fordi jeg selv har en interesse av å finne ut av hvordan situasjonen er i Norge. Da jeg startet på videregående skole ved Drottningborg VGS i Grimstad, startet også min reise i musikken. Gjennom de tre årene ble jeg med i tre forskjellige lovsangsband hvor vi jevnt og trutt ledet lovsangen på møtene skolen arrangerte. Frem til i dag har det å være med i lovsangsarbeid, vært en sentral del av mitt liv hvor hen jeg har bodd, men det er ikke før inntil nylig jeg har forstått hvordan det opphavsrettslige materialet egentlig skal håndteres. Etter videregående tok jeg en bachelor i musikkteknologi, og flere og flere spilleoppdrag fulgte med – etter hvert medfølgende en såkalt ”symbolsk sum” som et flott, lite honorar. Etter den tid har mengden spilleoppdrag innenfor kirkelig sektor økt, samtidig som forskjellene mellom disse ”symbolske summene” og de betydelige honorarene har blitt større. Erfaringen jeg har tilegnet meg gjennom årene som musiker, setter standarden for det empiriske grunnlaget problemstillingen baserer seg på. Jeg har opplevd store forskjeller på honorarer mellom kirker, i tillegg til hendelser hvor avtaler er brutt og lovnader om lønn brytes. Jeg har i det store omfanget av fantastiske menigheter og kirker med gode og varme personligheter, i tillegg opplevd en grad av distanse ved å snakke om temaet. Dette får meg til å stille spørsmål rundt min egen posisjon som kristen musiker. Er det galt av meg som

kristen å ta imot penger for å lede lovsang? Hva sier Bibelen om penger? Personlig er det lite som kan slå tanken om å knytte sammen de to tingene som betyr mest for meg – musikk og Gud – for å kunne leve av det og ha det som mitt levebrød. Samtidig slår tanken meg; hvor går grensene for hva som er mulig, rent økonomisk, kulturelt og kristenmoralsk?

1.3. Belysning og avgrensning

Områder som ønskes å belyse handler om hvorvidt det er bærekraftig å la økonomi ha en posisjon i kristen musikkindustri i Norge, i form av kristne musikkaktører som selger musikk, musikk innenfor kristne settinger og kristne musikere.

1.3.1. Formål

Formålet med prosjektet er i stor grad å kartlegge og belyse spørsmålene som stilles rundt økonomi i en norsk, kristen musikkindustri. Det er ønskelig at resultatet av diskusjonen vil bli presentert til det offentlige og private kirke-Norge, og medvirke til videre samtale rundt tematikken. Sett i lys av nylige saker som omhandler økonomi innenfor kristne organisasjoner i Norge, anses det som nødvendig å understreke at det ikke foregår noen form for personlig agenda med denne oppgaven. Målet er å ha en objektiv tilnærming til situasjonens forløp, hvilke utfordringer som ligger til grunn i problemstillingen, samt se etter løsninger på disse utfordringene.

1.3.2. Avgrensning

Ved å ta for seg økonomien i den kristne musikkindustrien i Norge, er det tydelig at en avgrensning er nødvendig. En avgrensning i form av både område og omfang vil være nødvendig for å kunne holde seg innenfor både akademiske krav rundt prosjektet, samtidig som det er viktig ved en kvalitativ tilnærming som er valgt som forskningsmetode, å sikre et nyansert fokus på færre, enkelte problemstillinger. En avgrensning er allerede utført ved fremleggelsen av problemstillingen, i form av en avgrensning fra musikkindustrien; den kristne musikkindustrien. Rent geografisk vil vi vektlegge hvordan situasjonen utspiller seg i Norge, samtidig som en sammenligning med spesielt den amerikanske, kristne musikkindustrien, betraktes som interessant for å sette de økonomiske proporsjonene i perspektiv. Med den digitale utviklingen som en sentral faktor for nylige forandringer i

musikkindustrien, vil det legges vekt på denne perioden, samtidig som det blir naturlig å sammenligne med den økonomiske situasjonen i forkant av den digitale utviklingen.

Innenfor tematikken rundt den kristne musikkindustrien i Norge, er det en rekke punkter en kan belyse. For å få et nyansert fokus – i samsvar med den kvalitative forskningen som blir anvendt – må vi derfor avstå fra enkelte problemstillingsområder. Et av disse er festivaler, som således kan knyttes oppimot økonomiens funksjon, men som ikke betraktes som et viktig punkt i forskningen fordi vi betrakter festivalenes drift og funksjon som altfor generelle ved et bransjemessig utgangspunkt. Når vi snakker om hvordan økonomien beveger seg i den ene eller den andre retningen, vil festivalenes drift utgå som et eget punkt, og ikke være relevant i forbindelse med denne avhandlingen. Det festivalene vil bli posisjonert innenfor i denne avhandlingen, vil være innenfor begrepet en kristen arena, plattform eller sektor, i likhet med andre kirker og menigheter. Det er på disse områdene de kristne aktørene opererer, og som den kristne musikkindustrien baserer seg på. Kristne festivaler er viktige for å forklare den helhetlige økonomiske situasjonen i Norge, og dets sentrale posisjon vil derfor ikke bli utelatt fra oppgaven, men det vil heller ikke vektlegges.

Det at det er utfordringer knyttet oppimot økonomi innenfor musikkindustrien på et generelt grunnlag, er det liten tvil om, og ut ifra disse utfordringene oppstår det flere problemstillinger vi kan rette forskningen mot og undersøke. Tematikken som blir undersøkt i denne avhandlingen, baserer seg i all hovedsak på hvordan bransjens utvikling har ført med seg den kristne musikkindustrien, i den retning utviklingen har gått. Vi utelater derfor andre tilspissede sjangre som musikkindustrien spenner ut i. På tross av at vi avgrenser musikkindustrien til en spesifikk sjanger, og dermed utelater enkelte diskusjonsområder, vil flere av områdene tilknyttet den kristne musikkindustrien også kunne høre til på en generell musikkindustriell plattform. Det er derfor ikke gitt at utfordringene som blir presentert, kun hører til den kristne musikkindustrien, men de kan samtidig ligge til grunn for problemstillinger tilknyttet andre deler av industrien.

Andre relevante og interessante problemstillinger som er valgt å utelate, er i flere tilfeller utelatt på grunn av hvilke fagfelt disse problemstillingene opprinnelig har rot i. Ser vi blant annet mot problemstillinger som i hovedsak baserer seg på Bibelens etikk og moral, ville

dette gått under en religions- og etikkbasert diskusjon. Det samme kan sies om det kulturelle aspektet av avhandlingen, der vi ikke søker en diskusjon rundt kulturen i seg selv, men en diskusjon med hensikt i å forklare den økonomiske situasjonen. Det må påpekes at dette er en musikkindustriell diskusjon, og det vil derfor bli vektlagt å unngå en diskusjon som strekker seg for langt vekk fra denne kjernen.

1.4. Disposisjon

For å ha et stabilt utgangspunkt inn mot en forskningsprosess, må det først fremlegges et teoretisk grunnlag, og det er det teoretiske kapitlet oppgaven vil starte med. Her forklares ulike begreper og områder som blir benyttet videre i avhandlingen, samt en dypere tilnærming til problemstillingens tre grunnpilarer. Først vil vi sette fokus på musikkindustrien, før vi spisser oss inn mot den kristne musikkindustrien og avslutningsvis forklarer de juridiske aspektene på et generelt plan, og i sammenheng med den kristne musikkindustrien. Videre tar vi for oss definisjonen av kultur og hvordan vi kan forstå de kulturelle aspektene av forskjellige kirkesamfunn. Til slutt legges det til grunn en objektiv, teoretisk forklaring om hva Bibelen sier om musikk, økonomi og arbeid. I kapittel 3 redegjøres det for hvilke forskningsmetoder som er anvendt i forskningsprosessen. Her begrunnes valg av metode, valg av intervjuobjekter og en forklaring rundt oppgavens reliabilitet og validitet. Dette er viktig for å gi et objektivt og kritisk perspektiv på om forskningen er gjennomført på en etisk og troverdig måte. Avslutningsvis vil intervjuobjektene bli presentert med en liten biografi for å forklare hvilke roller de innehar som er sentrale for det empiriske grunnlaget. I kapittel 4 presenteres datamaterialet som gjennomgår de sentrale temaene avhandlingen legger vekt på, i form av svar gitt av intervjuobjektene. I kapittel 5 diskuteres og analyseres datamaterialet i sammenheng med det teoretiske bakteppet, ut ifra det empiriske grunnlaget. Trådene som legges ut vil forsøkes knyttes sammen til en konklusjon i kapittel 6. Her vil det konkluderes rundt problemstillingen og de utfordringene som er presentert, og til slutt gis et direkte svar til problemstillingen.

2. Teoretisk grunnlag

Ved enhver problemstilling, trengs det et teoretisk grunnlag for å kunne øke troverdigheten, og for å i det hele tatt kunne gjennomføre datainnsamlingen og gi en faglig vurdering av dette. Teorien som er anvendt, har basert seg på de tre grunnpilarene i problemstillingen og er forsøkt knyttet oppimot disse: det økonomirealistiske grunnlaget, det kulturelle grunnlaget og Bibelens grunnlag. I samsvar med dette forklares begreper og organisasjoner som er sentrale i avhandlingen, og som samtidig danner grunnlaget for problemstillingen.

Det er viktig å belyse utfordringer knyttet til problemstillingen i form av teorigrunnlag. I hovedsak har svært lite blitt skrevet om nevnte tema, men det vil bli lagt vekk på det musikkindustrielle utgangspunktet den kristne musikkbransjen har sitt utspring fra. Utover dette har det vært skrevet og forsket lite, om noe i det hele tatt, om og på den kristne musikkindustrien i Norge. En annen utfordring vil være Bibelens troverdighet. Åpenbart vil en forsker som tilhører en kristen tro, ikke kunne valideres på lik linje med en person som teologisk stiller seg på midten i det teologiske spørsmålet. En grad av subjektivitet vil derfor måtte tas med i betraktning ved utførelsen av en slik avhandling. Dette forklares videre i metodekapittelet (3.4.2. Habilitet). Samtidig er ikke utfordringen sentral for oppgavens utgangspunkt, da problemstillingen baserer seg på en gitt bevisstgjørelse om at Bibelen er troverdig. Vi vil derfor ikke legge opp til en diskusjon om Bibelens troverdighet, da dette tilhører andre fagfelt og heller ikke anses som relevant med hensyn til problemstillingens kontekst.

Det som vil bli gjort, for å styrke empiriens troverdighet, er å presentere det teoretiske grunnlaget som ligger til bunns for beskrivelsen av nåværende situasjon. Ved å bryte ned problemstillingen, kan vi ta for oss ulike konturer av ordlyden og dermed bevisstgjøre leseren på hva som er utgangspunktet for problemstillingen. Først vil vi se på selve målet med problemstillingen – ”kan vi snakke om en bærekraftig økonomi innenfor den norske, kristne musikkindustrien anno 2017?” Deretter vil vi se på hva som ligger i en kristen musikkindustri, før vi til slutt ser på basisen for problemstillingen – ”Basert på økonomirealistisk grunnlag, kulturelle faktorer og Bibelens etiske og moralske grunnlag...”

2.1. Bærekraftig økonomi

Hva legger vi i bærekraftig økonomi? På engelsk bruker vi ordet *'sustainability'* for ordet bærekraftig, som forklarer at noe varer over lengre tid (*'sustain'*). Vi snakker ofte om en bærekraftig utvikling i samfunnsrelaterte diskusjoner om miljø og sosiale forhold, der vi trekker frem hvordan vi skal tilrettelegge for et bedre samfunn og for en bedre verden for de neste generasjonene. Begrepet kom frem gjennom FNs verdenskommisjon for miljø og utviklings rapport "Vår felles framtid" fra 1987:

"Sustainable development is development that meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs." (FN, 1987, s. 41)

På samme måte kan vi snakke om en bærekraftig økonomi, der vi prøver å tilrettelegge for en best mulig økonomisk hverdag for videre generasjoner. Nyansert ned på et musikkrelatert nivå, kan vi stille oss spørsmålet om hvordan vi kan tilrettelegge for at musikere og låtskrivere – og da i dette tilfellet *kristne* musikere og låtskrivere – kan ha en tilfredsstillende økonomi gjennom sitt arbeid og sine verk i årene som kommer.

2.2. Musikkindustrien

Musikkindustrien er i dag en del av en kulturell underholdningsindustri som omsetter for flere milliarder i året, som brer seg over landegrensener, og som er i stadig utvikling. Et rikelig omfang av musikalske sjangre og miljø, skaper et nesten uendelig bredt spekter som påvirker det globale kultursamfunnet gjennom politikk, tradisjon og økonomi. Økonomi har med årene fått en sentral rolle der musikk i større grad har blitt et produkt kontra et kunstuttrykk, der man skal tjene penger på musikk. Allikevel finner vi musikk sjangre og -miljø som retter fokus mot musikkens rolle og hvilken effekt den kan ha på samfunnet. Jazzmiljøet retter seg blant annet nærmere kunstuttrykket, der musikkens rolle og utvikling er i fokus. I tillegg har vi blant annet folkemusikk som knyttes til uttrykksbasert kultur innenfor geografiske områder, folkegrupper eller tradisjoner. Den kristne musikk sjangeren som diskuteres i denne avhandlingen, strekker seg nærmere den effektfokuserte parten av

begrepet. Produksjonen av kristen musikk har som oftest som mål å berike det kristne samfunnet med sanger til bruk i kirker og menigheter. Dette vil presiseres senere i kapittelet.

2.2.1. Den digitale utviklingen

For å kunne gi et klart bilde av hvordan en industri fungerer i dag, er det ofte lettere om man forstår prosessen industrien har gått gjennom frem mot dens nåværende funksjon og posisjon. Der musikken har vært en del av det kulturelle bildet siden oldtiden, ble det gjort industri eller bransje av musikken da de første kopirettighetslovene ble introdusert for verdenssamfunnet. For musikkindustriens del var Bernkonvensjonen i 1886, den viktigste internasjonale avtalen utstedt for å verne kulturelle produkter som musikk, litteratur og senere film. Hesmondhalgh argumenterer for at disse kopirettighetslovene har understøttet eierskapet til kulturelle produkter, og som et resultat, samtidig understøttet den kulturelle industrien som helhet (Hesmondhalgh, 2013, s. 160).

Musikkindustrien har gjennom det 20. århundre kontinuerlig vært i utvikling gjennom introduksjon av nye musikalske former, nye opphavsrettslige avtaler og nye forståelser som i best grad kan beskrives som paradigmeskifter. Nærmest til vår tid definerer vi gjerne den digitale utviklingen som et slikt skifte, en utvikling som veltet om den musikkøkonomiske modellen og som la grunnsteinene for en ny æra av digitale bransjestrukturer.

Da Internett inntok musikkmarkedet på 90-tallet, førte det både med seg en rekke løsninger og en rekke utfordringer. På generelt basis åpnet det opp for nye og lettere forbindelser av nettverk og kommunikasjon mellom organisasjoner, strukturelle løsninger og privatpersoner. Tidligere var bransjemodellen basert på en sterk tilknytning mellom de store selskapene og privatpersonene, noe som bidro til at selskapene hadde en styrket posisjon. På den måten kunne selskapene kontrollere det meste av distribusjonen, slik at flyten av musikk gikk i en strømlinjet form mellom utgiverne og lytterne, men ikke mellom lytterne selv. Wikstrøm viser til hvordan teknologien som inntok markedet, bidro til å endre denne bransjemodellen. De nye forbindelsene gjorde at privatpersoner i større grad kunne dele, kommunisere og kontrollere med hverandre, noe som førte til en svekkelse i de store selskaperes evne til å kontrollere flyten av musikk (Wikstrøm, 2013, s. 5-6).

For lytterne var dette en positiv opplevelse, ettersom det åpnet opp for en større tilgjengelighet til musikk – riktignok ikke lovlig i starten. Såkalte peer-to-peer-nettverk (P2P) ble anvendt for å kunne laste ned, kopiere og spre såkalte torrent-filer i form av musikkfiler til andre lyttere, og spesielt var Napster en toneangivende faktor for hvordan musikk ble tatt i bruk. Napster, som var det første populariserte P2P-nettverket, ble startet av Shawn Fanning i 1999 (Wikstrøm, 2013, s. 66). Alt lytterne behøvde var en datamaskin med internettilkobling – noe som utover 90-tallet og inn mot år 2000 ble allemannseie. Menell regner Napsters ankomst som starten på den digitale æra av kopirettigheter (Menell, 2014, s. 218).

Resultatet av større tilgjengelighet, ble en økning rundt den ulovlige distribusjonen av musikk, hvor færre og færre opphavsmenn fikk kompensasjon for musikken. I kjølvannet av Napsters frembrudd, oppsto flere andre torrent-sider – som PirateBay – som bidro til å opprettholde lytternes tilgjengelighet til musikk etter at Napster stengte sine dører. Den økende bruken av fildelingstjenester bidro til et drastisk fall i det fysiske salget av musikk på midten av 2000-tallet, hvor vi gjennom IFPIs rapporter kan se en nedgang på \$12,1 milliarder i inntekter fra fysisk salg mellom 2005 og 2015 (IFPI, 2016, s. 9).

Musikkbransjen forsto etter hvert at den måtte tilpasse seg den digitale utviklingen, og salg av musikk ble derfor gjort tilgjengelig digitalt gjennom bl.a. Apples iTunes som ble lansert i 2003. Ved innføringen av strømmetjenester som Spotify (2008) og Apple Music (2015), fikk lytterne tilbud om full tilgjengelighet, enten gjennom en reklamebasert gratismodell, eller en forretningsmodell uten reklame og med tilleggstjenester, til en fast månedspris. Dette førte til en oppgang i det digitale salget, noe rapportene fra IFPI viser. Ifølge IFPI ble det i 2014 tjent inn like mye på digitalt salg som på fysisk salg, og kurven har i etterkant vært oppadgående for den digitale salgsandelen. Basert på tallene for 2016, står det digitale salget i dag for 50 % av markedsandelen i musikkmarkedet, mens det fysiske salget har hatt en 5 % nedgang fra 2015, til dagens 34 %. Ser vi på salgstallene i helhet, ser vi derimot en generell nedgang gjennom de siste årene.

“This growth, however, should be viewed in the context of the industry losing nearly 40% of its revenues in the preceding 15 years.” (IFPI, u.å.)

Denne nedgangen har riktignok tilsynelatende bremset opp, og gjennom økningen i digitalt musikk salg, ser det ut til at trenden er i ferd med å snu. Samtidig har den digitale utviklingen ført til at musikken har blitt mer tilgjengelig for folk flest, og ser vi på det teknologiske aspektet, har det også blitt enklere for musikere og organisasjoner å ta i bruk nye teknologiske verktøy som igjen kan bidra positivt til utvikling av ny musikk eller nye tjenester. Det har bl.a. blitt lettere for unge musikere med lite penger å få musikk ut på markedet, og for organisasjonenes del har de teknologiske verktøyene åpnet opp for nye modeller og tjenester som gagnar alle sider av musikkbransjen – både selskapene, musikerne og lytterne.

En stor utfordring for musikkbransjen i kjølvannet av den digitale utviklingen har vært musikkforbrukernes holdning til musikkens tilgjengelighet. Hvordan skulle musikkbransjen tilfredsstille en generasjon som vokste opp med gratis og lett tilgjengelig musikk, for samtidig å verne om rettighetsholdernes sikkerhet? Spotify har konsekvent brukt dette utgangspunktet til sin fordel ved å presentere seg som en plattform som genererer penger på en eksisterende forbrukeratferd som tidligere ikke genererte noe penger i det hele tatt. Som Marshall poengterer, er broen mellom Spotify og tidligere og eksisterende torrent-sider i tillegg relativt liten. Daniel Ek, grunnleggeren av Spotify var tidligere administrerende direktør for den populære torrent-klienten µTorrent, og tilpasset teknologien i Spotify til bl.a. nevnte P2P-teknologier. På denne måten har flere og flere musikkforbrukere sett seg villig til å betale for de abonnementene Spotify og andre strømmetjenester tilbyr. Tall fra Statista viser til en økning på 20 millioner betalende abonnenter hos Spotify fra mars 2016 til mars 2017, hvilket er en stigning på 40 % til det totale antall betalende abonnenter på 50 millioner (Statista, 2017).

2.2.2. Forretningsmodeller

Spotify betaler i dag om lag 70 % av sine månedlige inntekter til rettighetsholderne. Dette er på generell basis en normal prosentandel ettersom vi finner den samme andelen hos digitale og fysiske forhandlere (Marshall, 2015, s. 182). For rettighetsholderne derimot, er fordelingen av disse prosentene ut ifra dagens forretningsmodell, mindre gunstig. Det nåværende, dominerende prinsippet rundt dagens strømmetjenester, baseres rundt en forretningsmodell kalt pro-rata-modellen. Denne fungerer slik at fordelingen av inntektene

baserer seg på antallet strømminger en artist får ut ifra det totale antallet strømminger spilt av gjennom den gitte plattformen. Nordgård presenterer et eksempel i sammenheng med dette. Vi tar utgangspunkt i at en strømmetjeneste tar inn \$1000 på en måned for abonnementsavgifter, samt at det blir spilt av 50 000 strømminger på denne tjenesten i løpet av samme måned. 2500 av disse strømmingene kommer fra samme artist, hvilket er 5 % av det totale antallet strømminger. Medfølgende vil det da foregå en utbetaling tilsvarende 5 % av de \$1000 til denne artisten. Dette er tilsynelatende en naturlig og rettferdig del av markedsøkonomien, ettersom inntektene distribueres ut ifra markedsproporsjoner og antall strømminger (Nordgård, 2016, s. 182-183).

Utfordringene blir heller klarere når vi flytter fokuset fra artistene til abonnentene. Gjennom pro-rata-modellen vil en abonnents månedlige innbetaling gå inn i en pott som fordeles ut ifra prosentandelen strømminger. Fordelingen i seg selv er forståelig, men dette fører med seg det faktum at abonnenten ikke lenger kun betaler for musikken han eller hun har hørt på, men for all musikk. Om en familie betaler 100 kroner i månedlig abonnement for Spotify, og det eneste albumet som spilles denne måneden er Helene Bøksles "Det hev ei rose", vil disse 100 kronene også brukes til å betale for Kvelertaks "Nattesferd", Lars Vaulars "1001 hjem" og Hellbillies "Søvnlaus."

Flere av de mindre artistene som vi gjerne karakteriserer som nisje, har ofte en mindre, men svært dedikert fan-base som er sentral i søken etter nye forretningsmodeller. Spørsmålet ligger i om hvorvidt det kan utvikles en modell som kan knyttes opp mot den spesifikke bruken av musikk. En modell som det påstås kan svare til denne etterspørselen, kalles for en user-centric-modell – en brukersentrert modell. Denne modellen baserer fordelingen av inntektene ut ifra hva abonnenten lytter til, ikke ulikt slik det ble gjort da det fysiske salget i industrien var på sitt høyeste. Den ene forskjellen som ligger til grunn innenfor en slik modell, er at beløpet som betales, fordeles utover de faktiske artistene som blir lyttet på. Dette anses som en vesentlig mer rettferdig modell både for artister og for lyttere, men en omvelting av disse systemene krever store ressurser. I tillegg avslører to studier av Maasø (2014) og Pedersen (2014) presentert av Nordgård, at en overgang fra pro-rata-modellen til user-centric-modellen ikke vil utgjøre en merkbar økonomisk forskjell verken for de store eller de mindre artistene (Nordgård, 2016, s. 183-184).

Analysen som fører med seg at dedikerte tilhengere ofte lytter til et bredt spekter av musikk, mens majoriteten forbindes med topplistelåter, kan antyde hvorfor nisjemusikken har hatt en nedgang i etterkant av den digitale utviklingen. Nordgård mener dette gir grunnlag for å introdusere en lagvis oppdelt nivåbasert forretningsmodell for å kunne fange nettopp disse dedikerte tilhengerne. Spesielt dedikerte lyttere og tilhengere av en spesiell artist kan igjennom en slik modell få mulighet til å betale litt ekstra for ekstra goder, tilleggspakker e.l. som kan bidra til en mer bærekraftig og rettferdig økonomi for alle parter inkludert (Nordgård, 2016, s. 185).

2.3. Kristen musikk

Først av alt, hva skiller egentlig såkalt "kristen" musikk og "sekulær" musikk? Er det tekstene som er forskjellige, musikkens uttrykk, eller handler det om de musikalske aktørenes personlige livssyn?

På mange måter gjelder alle disse spørsmålene, og en skal være forsiktig med å putte begrepet musikk i en bås – også på generelt basis på grunnlag av sjangre. Når går rock over til å bli metall? Eller hvordan setter vi rammene for om en låt skal kalles jazz, rock eller fusion? På samme måte bør vi også være forsiktig med å klassifisere en låt, et band eller et uttrykk for kristent. Allikevel kan man anta at det er klare ytterpunkter, blant annet ved uttrykk innenfor religiøse omgivelser hvor det er et tydelig kristent budskap som presenteres i teksten, eller at det blir brukt et spesielt musikalsk uttrykk som har røtter langt tilbake i kirkesammenheng. Under sistnevntes definisjon kan vi blant annet kategorisere salmer som kristne ut ifra sangenes mål og mening – salmene blir brukt i en kristelig setting, til et kristelig formål, med et kristelig budskap.

Samtidig kan det diskuteres om hva som gjør en låt kristen. Terry B. Ewell skrev i sin tid som professor på West Virginia Universitet om dette temaet i artikkelen "What is Christian in Music?" Som Ewell påpeker er det spesielt én ting som gir et tydelig svar på definisjonsspørsmålet, og det er som han skriver:

"For the most part Christians have agreed only on the criteria of text: words should be biblically based or in accord with Christian doctrine and theology." (Ewell, 1997)

Ewell mener samtidig at teksten i seg selv ikke er nok for å definere musikk som kristent:

“Upon examining the musical choices of Christian churches today and in the past, a skeptic might convincingly assert that apart from text there is no element or elements that make certain music distinctly "Christian." The criteria by which Christians have chosen music is ambiguous at best and sometimes even contradictory. Yet I and perhaps others are not comfortable with the conclusion that the only "Christian" element in music is the text. Surely we experience other Christian elements in music.” (Ewell, 1997)

For noen vil det å ha trommer i en kristen sang, kanskje føles veldig delt, og for noen vil det kanskje til og med oppleves som en hån mot ens egen tro. På den andre siden vil trommene for andre kanskje være essensielt for at låten i det hele tatt skal kunne ha det uttrykket det ønskes å ha. Her handler det om preferanser, om hva vi selv liker og ikke liker. Ewell henviser til hva apostelen Paulus skrev om i Romerbrevet 10, og trekker paralleller til mat:

“Paul’s solution to Christian dietary dilemmas of his day was to avoid labeling types of foods as "Christian" or "pagan," rather he focused on the experience of the believer to determine what was right before God. Taste, conscience, and the law of love provided guidance for the Christian to determine which foods to eat and when to eat them. Likewise taste, conscience, and the law of love provide guidance for our musical choices.”

Kristen musikk regnes derfor som subjektiv og basert ut ifra en persons egne preferanser – sett i en musikalsk kontekst. I tillegg anser vi tekstens innhold og relevans som uunnværlig for definisjonen av kristen musikk.

2.3.1. Kristen musikk sjanger

På tross av hvordan kristen musikk blir tolket og oppfattet, opererer kristen musikk som en egen sjanger på lik linje med andre sjangre innenfor den globale musikkindustrien. Hva som i en musikkindustriell kontekst regnes og ikke regnes som kristen musikk, er opp til plateselskap, forhandlere, distributører og andre overordnede musikkorganisasjoner å vurdere. Den kristne musikk sjangeren er i Norge en sjanger som får lite oppmerksomhet,

noe som kan antas å ha sammenheng med sjangerens svake økonomiske posisjon. TONOs årsrapport fra 2015 viser at av den totale omsetningen på 588 516 050 kr, lå andelen fra gudstjenester på beskjedne 2 368 373 kr (TONO, 2015, s. 28).

Der den kristne musikkjangeren får lite annerkjennelse i Norge, er kristenmusikkens posisjon en helt annen i bl.a. USA. Under årets Grammy Awards var det plass til fem kategorier blant de totalt 84 forskjellige kategoriene som omhandlet kristen musikk. Til sammenligning ble jazz-sjangeren tildelt like mange kategorier, mens country fikk fire kategorier og blues-sjangeren kun fikk to kategorier tildelt (Grammy, 2017). I et intervju Dagen gjorde med daglig leder i Spellemann, Hildegunn Olsbø, anser ikke Spellemannprisen kristen musikk som en egen sjanger, men sier samtidig at alle låter blir vurdert på lik linje med den sjanger låtene tilhører.

”Kategoriene i Spellemann er basert på lydbilde og ikke på innhold eller tema. Kristen eller annen religiøs musikk vil derfor bli kategorisert ut fra hvilken type musikk det er.”
(Algrøy, 2017)

Det er tilsynelatende få forskjeller mellom den kristne musikkindustrien og den sekulære musikkindustrien, om vi ser bort ifra de størrelsesmessige variablene. Det blir derfor vanskelig å sette rammer for hva den kristne musikkindustrien inneholder i og med at en kristen musikkjanger tilsynelatende er av subjektiv form. I avhandlingen er det blitt valgt å nyansere disse rammene til å handle om musikk som brukes i kirkerommet med hensikt i å bidra til og fremme kirkelig aktivitet. Musikk som produseres spesifikt for bruk i kirkerommet, samt utførelse av slik musikk, og økonomien dette er tilknyttet, er derfor vektlagt ved definisjonen av den kristne musikkindustrien i Norge.

2.4. Lover og rettigheter

12. mai 1961 vedtok Norges myndigheter loven om opphavsrett til åndsverk. Det refereres til et utdrag fra de tre første paragrafene, gjengitt fra lovdata.no:

”§ 1. Den som skaper et åndsverk, har opphavsrett til verket.” (Åndsverkloven, 1961)

”§ 2. Opphavsretten gir innen de grenser som er angitt i denne lov, enerett til å råde over åndsverket ved å fremstille varig eller midlertidig eksemplar av det og ved å gjøre det tilgjengelig for almenheten, i opprinnelig eller endret skikkelse, i oversettelse eller bearbeidelse, i annen litteratur- eller kunststart eller i annen teknikk.” (Åndsverkloven, 1961)

”§ 3. Opphavsmannen har krav på å bli navngitt slik som god skikk tilsier, så vel på eksemplar av åndsverket som når det gjøres tilgjengelig for almenheten.” (Åndsverkloven 1961)

Dette er rammene for hvordan åndsverkloven fungerer i Norge i dag, og er opparbeidet for å kunne gi opphavspersonene en trygghet rundt egne verk. Videre forklares det i loven hvilke områder dette gjelder (med uthevelse på de relevante uttryksmåtene):

”Med åndsverk forståes i denne lov litterære, vitenskapelige eller kunstneriske verk av enhver art og uansett uttryksmåte og uttrykksform, så som

1) skrifter av alle slag,

2) muntlige foredrag,

3) sceneverk, så vel dramatiske og musikkdramatiske som koreografiske og pantomimer, samt hørespill,

4) musikkverk, med eller uten tekst,

5) filmverk,

6) fotografiske verk,

7) malerier, tegninger, grafikk og lignende billedkunst,

8) skulptur av alle slag,

9) bygningskunst, så vel tegninger og modeller som selve byggverket

10) billedvev og gjenstander av kunsthåndverk og kunstindustri, så vel forbildet som selve verket,

11) kart, samt tegninger og grafiske og plastiske avbildninger av vitenskapelig eller teknisk art,

12) datamaskinprogrammer,

13) oversettelser og bearbeidelser av verk som er nevnt foran.” (Åndsverkloven, 1961)

Et av spørsmålene som kan trekkes ut av problemstilling vinkles inn mot såkalte "performing rights" eller rettigheter om bruk av musikk i offentlig sektor. Ifølge TONO vil dette si at de som skriver og eier musikk som fremføres offentlig – opphavspersonene – skal ha gitt sin tillatelse til den som står ansvarlig for fremførelsen av musikken (TONOa, u.å.).

2.4.1. Norske rettighetsorganisasjoner

TONO er en norsk organisasjon som beskytter og forvalter rettighetene til musikere og låtskrivere i Norge. Forvaltningen omfatter både de individuelle rettighetshaverne som er tilknyttet TONO gjennom ulike kontrakter, samt rettighetshaverne som er knyttet oppimot TONOs søsterselskaper rundt om i verden. TONO er et non-profit selskap som innkasserer vederlag fra offentlige fremførelser som kringkasting gjennom radio, TV, strømminger etc., og som deretter deler ut midlene tilbake til rettighetshaverne (TONOb, u.å.).

Ved å se på tallene fremlagt i en rapport fra 2014 om kunstnerøkonomien igangsatt av Kulturdepartementet, ser vi en stabil økning i fordelingsresultater der TONO i 2013 nådde 396,8 millioner kroner – en økning på nesten 200 millioner kroner på ti år (209,3 mill. kr i 2002) (Kulturdepartementet, 2015, s. 75). De siste årene har en av de mest signifikante vekstøkningene skjedd innenfor den digitale sektoren. I 2008 var de digitale inntektene ifølge TONO på 800 000 kr, mens det i 2013 hadde økt til 73,9 millioner (Martinsen, u.å., s. 2).

Kirkelig sang og musikk regnes per definisjon som offentlig fremførelse, og all musikk som spilles i en menighet eller en kirke, skal i utgangspunktet på lik linje med all annen musikk, kompenseres for tilbake til opphavspersonene, om det så måtte være store verdenskjente lovsangsband som Hillsong United eller mer lokale artister som Marie Hognestad. I Norge inngår derimot staten årlige avtaler med TONO for musikkfremføring ved gudstjenester og seremonier i Den norske kirke og øvrige trossamfunn (Regjeringen, 2017). Dette forutsetter gratis adgang og religiøs forkynnelse til gudstjenesten, og medfører at man som arrangør innenfor en kristen sammenheng slipper å måtte betale av egen lomme for musikken som spilles (TONO, 2014).

CCLI (Christian Copyright Licensing International) er en verdensomfattende organisasjon som har utspring i 26 land. I Norge tilbyr CCLI én lisens som dekker all bruk av tekst i kirkelig sammenheng, både i fysisk og digitalt format, og ved projisering på vegg. Rettighetshaverne får gjennom lisensen royalties for all bruk så lenge sangene blir rapportert fra menighetene, og menigheten får selv en frihet i form av å kunne benytte tekstene til enhver tid uten å måtte kontakte hver opphavsperson (CCLLa, u.å.). Der offentlig fremførelse av musikk blir dekket av staten, er ikke dette tilfelle i form av offentlig bruk av tekst. Et unntak er ifølge CCLI ved kjøp av salmebøker og annen sangbok i fysisk form, der lisensene inngår som en del av prisen (CCLLb, u.å.).

Kopinor har på mange måter den samme funksjonen som CCLI i form av å sikre opphavsmennenes rettigheter ved bruk av tekst i offentlig sektor. Der CCLIs oppgave derimot konsentreres om å sikre rettigheter til kirker og trossamfunn, dekker Kopinor et mye bredere spekter. Kopinors oppgave er å forhandle og inngå avtaler om kopiering og åndsverk, med statlig og kommunal administrasjon, skoler, næringsliv, organisasjoner og som nevnt, kirker og trossamfunn i Norge. Organisasjonen består av 22 medlemsorganisasjoner og har 23 ansatte (Kopinor, u.å.).

Kopinor og CCLI har på sett og vis samme agenda i forbindelse med rettighetsforvaltning i kirker, men de opererer på to forskjellige måter. CCLI selger årslisenser til hver menighet der avgiften baserer seg på forsamlingens gjennomsnittlige besøkstall. Kopinor har på sin side inngått avtaler med Norges Kristne Råd, og Den norske kirke gjennom KA (Kirkelig arbeidsgiver- og interesseorganisasjon). Her betales årlige vederlag basert på hver enkelt menighets medlemsantall innenfor NKR (Kopinor, 2013), og basert på innbyggertallet i DNKs enkelte fellestråd (Kopinor, 2017).

Selve oppgaven til menighetene er i praksis å måtte fylle ut skjemaer for bruk av opphavsrettslig materiale. Ved fremførelse av musikk må menighetene fylle ut et rapporteringsskjema med informasjon om hvilke låter som har blitt brukt, hvem som er arrangør, og hvem som er tekstforfatter. Dette skjemaet må fylles ut fysisk, og deretter sendes inn til TONO hvert kvartal. CCLI har det siste året tatt i bruk online-rapportering som gjør prosessen i stor grad enklere. Her kan menighetene fortløpende rapportere inn bruk av

låter før, under eller etter gudstjenesten. Kopinor har på sin side ingen rapportering, men fordeler vederlagene kollektivt til de opphavsmennene som søker om dette.

2.5. Kultur

Det snakkes ofte om kulturforskjeller i det norske samfunn. Vi har nordlendinger som kommer til Sørlandet og ikke forstår hvorfor folk ikke har det bedre enn "greit", vi har folk fra byene som møter utfordringer på bygdene når bussen ikke går hvert tiende sekund, og vi har kristne som får "kultursjokk" i møte med andre kristne når uttrykksformer som tungetale eller flaggveiving kommer inn i bildet. Alt er generaliserte eksempler som selvfølgelig skal tas med en klype salt, men det sier kanskje noe om tilhørighet og hvordan vi ønsker å verne om vår identitet. Hva ligger i ordet kultur? Øyvind Dahl definerer ordet slik:

"Ordet kultur bygger på de latinske substantivene cultura, som stod for dyrking av jorden, og cultus, som stod for dyrking av gudene. Det betegner altså en menneskelig aktivitet som på den ene siden innebærer en bearbeidelse av naturen – en foredling – og på den andre siden en åndsaktivitet." (Dahl, 2013, s. 34)

Kultur er altså menneskeskapt, fordi vi tillegger kultur til forskjellige aspekter av livet. Det kan tillegges innenfor humanvitenskapen og kunsten (musikk, film, litteratur), velferdspolitik og organisasjonsliv (klesstil, verktøy, idrett), historie (tradisjon, språk, tro), samfunnsvitenskap og sosialantropologi (sørlandsk kultur, idrettskultur, kirkekultur), og innenfor kommunikasjon (normer, identitet, koder) (Dahl, 2013, s. 34). Det vi ønsker å se på, som forholder seg til hvordan musikkbransjen fungerer fra sted til sted, baserer seg i stor grad på sosialantropologien. Opplever vi at forståelsen av musikk er forskjellig mellom kirkesamfunn? Hvordan er så forståelsen mellom kirkelig og sekulær musikkbransje? Snakker vi om et verdibegrep – hvilken verdi gir vi musikk?

2.5.1. Den beskrivende og den dynamiske kulturforståelsen

Dahl velger å dele opp begrepsforståelsen av kultur i to deler: den beskrivende kulturforståelsen og den dynamiske kulturforståelsen. Den beskrivende kulturforståelsen legger vekt på at kulturen er en fellesnevner for en gruppe mennesker. I en slik forståelse ønsker vi å finne fellestrekk for menneskene innenfor grupper, som kan bidra til å forstå den

helhetlige kulturelle ideen. Innenfor disse gruppene finner vi gjerne koder, tankeganger og handlinger som er forankret i samfunnets kulturelle historie, og som blir ansett som selvfølgeligheter. Disse elementene kan, som Dahl poengterer, være bevisste eller ubevisste. Det den beskrivende kulturforståelsen gjør, er nettopp det å *beskrive* dette, noe som ved observasjon og analyse kan resultere i å finne ut av hva som er essensielt for hver enkelt gruppe (Dahl, 2013, s. 35-39).

På den andre siden har vi den dynamiske kulturforståelsen. Der det beskrivende kulturbegrepet forteller oss hvordan det kollektivistiske – nærmest stereotypiske – bildet av en gruppe mennesker fungerer, har det dynamiske kulturbegrepet et mye mer personlig preg. Dahl definerer det slik:

”Med en dynamisk kulturforståelse er kultur ikke noe et menneske har, men noe posisjonerte individer gjør gjeldende i det sosiale spillet overfor andre mennesker.” (Dahl, 2013, s. 42)

Vi snakker altså om at kultur ikke er forankret, men at kultur skapes mellom mennesker. Forståelsen rundt dette begrepet fokuserer på at mennesker har forskjellig utgangspunkt, med egne tanker, valg og handlingssett som gjør det vanskelig for et menneske å bli satt i bås. Kulturer kan ikke utvikle seg av seg selv, men mennesker kan utvikle kulturen gjennom samspill med hverandre. Ungdom utvikler en musikkultur ved å lytte til hverandres musikk og snakke om hva de selv liker eller ikke liker. Selv om det i stor grad kan diskuteres om hvorvidt det er lytterne selv som velger å like topplistolåtene av egne preferanser, eller om det likes av den grunn at låtene blir promotert som topplistolåter, ser vi allikevel at musikkulturen er vesentlig forskjellig fra 50-tallet til den dag i dag. Mennesker *er* ikke kultur alene, men aktiviserer de kulturelle faktorene i samspill med andre, slik at vi derfor kan kalle mennesker for ”bærere av kultur” (Dahl, 2013, s. 42-43).

Som Dahl videre påpeker, trenger vi både et beskrivende og et dynamisk kulturbegrep for å ha en realistisk forståelse av et kulturelt samfunn. Det er konteksten som er avgjørende for hvilken metode som tas i bruk (Dahl, 2013, s. 45). I avhandlingen ønsker vi å se på hvilke kulturelle faktorer som ligger til grunn for de forskjellene vi ser mellom kirkesamfunn, og det

er ikke like innlysende hvilken kulturforståelse vi skal ta utgangspunkt i her. På den ene siden har vi kirkesamfunn som er preget av tradisjoner, felles verdier og en kultur som går i arv. Det kan både være styrkende og samtidig svekkende for hvilken retning kirkesamfunnet går i. På den andre siden har vi individer som preger kirkesamfunnet, som gjør at kulturen hele tiden gjennomgår prosesser. Det denne kirka var for fem år siden, er ikke nødvendigvis slik den er i dag. Igjen kan dette være både styrkende og svekkende for hvilken retning kirkesamfunnet går mot. Begge disse forståelsene av kultur ser vi i forskjellige kirker og menigheter – i det ene tilfellet kan det ha opparbeidet seg en kultur som har ”satt seg i veggene”, mens det i det andre tilfellet kan være personer med sentrale posisjoner som i samspill med andre skaper kulturen fortløpende.

2.6. Bibelen

Kristen musikkøkonomi er det overordnede temaet i denne avhandlingen, og det ønskes som nevnt i innledningen å rette fokus på hva kristendommen sier om dette temaet. For å kunne undersøke hva som er det teologiske fokus på disse faktorene, må vi søke i bibeltekstene, som jo er kristendommens fundament. Hva nevnes om musikk, hva nevnes om arbeid, og hva nevnes om økonomi? Slås disse begrepene på noen som helst måte sammen? Det anses forøvrig som nødvendig å understreke at bibelversene som trekkes frem, brukes som et teoretisk bakteppe for den overordnede musikkindustrielle problemstillingen. Det er derfor ikke ment å anvende bibelversene i en teologisk diskusjon, men til berikelse for diskusjonen og forståelsen rundt den kristne musikkindustrien. Noen av bibelversene er sitert fra engelske oversettelser grunnet språklig vektlegging av enkelte ord eller uttrykk.

2.6.1. Musikk

Det står svært mye om musikk i Bibelen, og det er til og med blitt tilegnet en hel bok (Salmenes bok) til musikk, der Kong David er kreditert som låtskriver av omtrent halvparten av de 150 salmene som er nedskrevet. Tilbake i oldtidens jødiske kulturer ser vi at musikk hadde en sentral rolle, der det står skrevet at Moses og israelittene sang jubelsalmer etter å ha unnsloppet fangenskapet i Egypt. Et helt kapittel i 2. Mosebok har gitt plass til dette, hvor det også står skrevet at Moses' søster dro med seg kvinnene i folkemengden:

”Så tok (...) Mirjam, som var profet, en tromme i hånden, og alle kvinnene fulgte etter henne, slo på tromme og danset. Mirjam sang i vekselsang med dem.” (2. Mos: 15, 20-21, 2011)

Som vi ser, blir musikk knyttet opp mot fest og jubel, der selve lovsangen er sentral. I Salmenes bok ser vi alle konturene av begrepet lovsang, der begrepet også kunne bli brukt om klagesanger, takkesanger og bønnesalmer. Denne definisjonen ser vi også i dagens lovsangstekster, og det er derfor dette anses som relevant for tekstmaterialet i dag. I Det nye testamente skriver Paulus i sine brev til efeserne og kolosserne om hvordan menighetene burde anvende musikk og lovsang:

”Og syng sammen, la salmer, hymner og åndelige sanger lyde! Syng og spill av hjertet for Herren.” (Ef: 5, 19, 2011)

Denne vinklingen gjør at vi også kan trekke paralleller til menighetens oppfattelse og kultur for musikk i gudstjenesten. Menighetene som Paulus skrev til, ble sterkt oppfordret til å la musikken være en sentral del av fellesskapet, og gjennom tidens løp har den blitt utviklet til å inngå som en administrativ del av menigheter og kirker rundt om.

2.6.2. Økonomi

Hva sies så om økonomi og penger i Bibelen? Skriftene er tydelige på pengers posisjon i samfunnet, der det i oldtiden – som nå – var en bærebjelke for handel. Penger kan også bidra til trygghet for å kunne dekke kostnader ved sykdom, krig og fattigdom.

”For wisdom is a defence, and money is a defence.” (Fork: 7, 12, KJV)

Det som derimot er hovedfokuset på penger i Bibelen, er begjæret og avhengigheten etter penger. Selv om penger er en nødvendighet for at vi skal kunne leve og ta del i et samfunn, anser Bibelen mange steder penger for å være et transparent objekt uten særlig mer verdi enn seg selv. Kong Salomo er i Bibelen kjent for spesielt to ting: visdom og en stor rikdom, og det er fra nettopp Salomo vi finner vers som:

”Den som er glad i penger, blir aldri mett på penger. Den som elsker rikdom, får aldri vinning nok. Også dette er forgjeves.” (Fork: 5, 9, 2011)

Bibelvers som ofte tas ut i dagens kirkesamfunn, er versene som omhandler den overdrevne kjærligheten til penger – der penger blir det sentrale i enkeltpersoners liv. Paulus skriver om dette:

”Har vi mat og klær, skal vi nøye oss med det. Men de som vil bli rike, faller i fristelser og snarer og gripes av mange slags tåpelige og skadelige begjær som styrter mennesker ned i undergang og fortapelse. For kjærligheten til penger er roten til alt ondt. Drevet av den er mange ført vill, bort fra troen, og har påført seg selv mange lidelser.” (1. Tim: 6, 8-10, 2011)

Jesus sa også om dette:

”No one can serve two masters. Either you will hate the one and love the other, or you will be devoted to the one and despise the other. You cannot serve both God and money.” (Luk: 16, 13, NIV)

I den norske oversettelsen blir ordet *’mammon’* tatt i bruk. Ifølge Store norske leksikon er ordet *’mammon’* av arameisk eller hebraisk opprinnelse og betyr penger, rikdom og jordisk gods, og blir ofte brukt i økonomiske diskusjoner for å beskrive selve begjæret etter det verdslige – og i de fleste tilfeller konkretisert til penger (Store norske leksikon, 2009).

2.6.3. Arbeid

I oppgaven presenteres personer som har musikk som sitt levebrød, på flere ulike stadier. Aktørene har valgt å arbeide med musikk gjennom både utøvende og administrativt arbeid, og i kombinasjon med pastorstillinger. I Bibelen står det også veldig mye om arbeid og lønn, men her deles det mellom hva som er samfunnsmessig arbeid og hva som er ”kristelig arbeid.” I jødisk tradisjon finner vi i Det gamle testamente opphavet til sabbatsdagen som et av de ti bud:

”Husk sabbatsdagen og hold den hellig. Seks dager skal du arbeide og gjøre all din gjerning, men den sjuende dagen er sabbat for Herren din Gud. Da skal du ikke gjøre noe arbeid (...)” (2. Mos: 20, 8-10, 2011)

Dette prinsippet har vedvart til den dag i dag, der søndagen gjennom norsk lov blir regnet som en helligdag, og alle andre dager regnes som arbeidsdager. En musiker opererer ikke nødvendigvis ut ifra disse premisene, og diskusjonen vedrørende søndagsarbeid tas ikke her. Innenfor kirker og menigheters rammer snakkes det ofte om tjeneste – da det aller meste i kirkene og menighetenes virke, baserer seg på dugnadsarbeid. I forskningsprosessen har flere av kandidatene blitt spurt om hvordan de skiller arbeid og tjeneste innenfor kirke. Paulus skriver i Kolosserbrevet blant annet dette om sistnevnte:

”Alt arbeid skal dere gjøre helhjertet, for det er Herren og ikke mennesker dere tjener. Og dere vet at Herren skal gi dere sin arv som lønn. Tjen Herren Kristus!” (Kol: 3, 23-24, 2011)

Det er grunn til å tro at det å være musiker var et yrke på lik linje med andre posisjoner ved det kongelige hoff. Selv om det ikke står direkte at musikerne var ansatt, ble de ofte tilkalt – slik som David ble av Saul da han jobbet under ham (1. Sam: 16, 14-23, 2011). Med tanken om at også enkelte hadde musikk som sitt yrke, kan vi trekke linjer opp mot det Paulus skriver i Romerbrevet. Dette er kanskje det tydeligste vi kan finne om det Bibelen sier om økonomi og arbeidskraft:

”Betal også skatt av samme grunn. For myndighetene er Guds tjenere og har ansvar for alt slikt. Gi alle det du skylder dem. Betal skatt til den som skal ha skatt, toll til den som skal ha toll, vis respekt for den som skal ha respekt, gi ære til den som skal ha ære.” (Rom: 13, 6-7, 2011)

I den engelske oversettelsen brukes ordet *’revenue’* for ordet *toll*. I den internasjonale musikkindustrien er det også *’revenue’* som blir brukt for flyten av inntekter i forbindelse med salg og inntjening på musikk.

3. Metode

Når en skal ta for seg en problemstilling, er det essensielt å finne en forskningsmetode som belyser temaet på best mulig måte. Innenfor forskningsprosjekter utført i et vitenskapelig domene, betraktes den kvalitative og den kvantitative metode for de mest sentrale forskningsmetodene. For å gå teoretisk til verks med dette prosjektet, anses en empirisk tilnærming for å samle inn kvalitativ data som den mest relevante for gitte tema. Metoden som vil brukes, vil derfor basere seg på dybdeintervjuer, der det gjennom datainnsamlingsprosessen ønskes å intervjues seks personer. Valget av disse intervjuobjektene baserer seg på hvilke områder de selv representerer og/eller har kompetanse til å kunne legge ut informasjon om. Intervjuobjektene er nøye utvalgt for å kunne dekke mest mulig av et fagområde med sin kompetanse, samtidig som de selv har hatt eller har en sentral posisjon innen feltet. Dette begrunnes med en nødvendighet om å kunne samle inn mest mulig kvalitative data på et minimalt antall kilder, og for å kunne sikre en holdbar troverdighet som vil kunne dekke et større fagfelt på en god måte. Temaet som er gitt, er som nevnt vinklet todelt i form av et individualistisk felt og et bransjemessig felt. Derfor vil en slik kvalitativ forskningsmetode som nevnt, være den eneste relevante forskningsmetode når vi søker personlige svar fra individer som har sitt virke i bransjen.

3.1. Kvalitativ forskningsmetode

Kvalitative forskningsmetoder tas i bruk når en ønsker å hente inn kvalitative data – det vil si data som har de fundamentale røttene i mening og erfaring. Repstad sier ordet "kvalitativ" viser til kvalitetene, altså egenskaper og/eller karaktertrekk ved enkelte fenomener. Det handler altså om å karakterisere (Repstad, 2007, s. 16).

Disse kvalitative svarene har tradisjonelt blitt hentet inn gjennom forskning som har basert seg på observasjon eller intervjuer – forskningsmetoder som begge fører til en tettere kontakt mellom forsker og forskningsobjekt. Følgelig reiser disse tilnærmingene etiske og metodologiske spørsmål som kan gi utfordringer for videre gjennomføring av forskningsprosjekter (Thagaard, 2013, s. 11). Disse utfordringene skal vi se nærmere på senere.

3.1.1. Kvalitativ forskningsprosess

En kvalitativ forskningsmetode fører med seg en prosess som tar høyde for fleksibilitet, noe som løser opp fastlåstheden med hensyn til prosjektets problemstilling. Tove Thagaard skriver om dette:

”Kvalitative metoder kjennetegnes av et fleksibelt forskningsopplegg. Det innebærer at forskeren kan arbeide parallelt med de ulike delene av prosessen. Definisjonen av problemstillingen (...) representerer utgangspunktet for forskningsprosessen. Men problemstillingen kan utdypes og forskningsdesignen kan revideres i løpet av prosjektet. Dermed blir det et gjensidig påvirkningsforhold mellom utforming av problemstilling, innsamling av data og analyse og tolkning.” (Thagaard, 2013, s. 31)

Dette har blitt gjenspeilet i stor grad gjennom dette prosjektet, hvor ideen til problemstillingen har vært satt fra starten av, men tankeprosessen har vært løpende gjennom hele prosjektet. Problemstillingen har beveget seg fra svevende og lite konkrete spørsmål, inn mot en tydeligere nyansering av hva som er blitt ønsket å forske på. Denne prosessen har blitt påvirket både gjennom intervjuene som har blitt gjennomført, samt gjennom den generelle skriveprosessen. Tjora skriver at det ofte vil være hensiktsmessig å legge til datainnsamlingen tidlig i et forskningsprosjekt da det kan øke muligheten til å justere bruk av teori og perspektiver slik at resultatet fremstår i økende grad som interessant i den empiriske analysen (Tjora, 2012, s. 13).

Thagaard nevner også at når en gjennom kvalitativ forskning gjerne bruker teoretiske antakelser, kan det føre til en endring i både analyse og datainnsamling – hun knytter det oppimot en ”syklisk modell.” Der dens motsetning – den lineære modellen, som preger kvantitativ forskning – baserer seg på en kronologisk gjennomførelse av de enkelte aspektene i forskningsprosessen, overlapper disse enkelte aspektene hverandre innenfor den sykliske modellen.

”Tolkning og analyse kan ikke skilles fra hverandre, fordi arbeid med å få oversikt over dataene også innebærer at forskeren tenker over deres betydning og utvikler perspektiver på hvordan dataene kan forstås.” (Thagaard, 2013, s. 32)

Samtidig påpeker Thagaard i tillegg at den kvalitative forskningsprosessen, på tross av overlappingene, til en viss grad kan inndeles i ulike faser (Thagaard, 2013, s. 33):

- Den tidligste fasen baserer seg på forskningsdesignet, der en forsøker å formulere problemstillingen og de medbrakte forskningsspørsmålene. Dette blir utgangspunktet for forskningen.
- Den neste fasen innebærer den formen for datainnsamling som er valgt, og gjennomføringen av dette. Her må det tas høyde for et forhold mellom forsker og forskningsobjekt – i dette tilfelle intervjuobjekter – der ytre og indre faktorer kan påvirke datainnsamlingen.
- I en senere fase i prosessen, analyserer man og tolker dataene som er samlet inn. Dette innebærer en omskiftning i kontakten med dataene; der det tidligere var et forhold basert mellom forsker og forskningsobjekt, er det nå et forhold basert mellom forsker og tekst.
- I den siste fasen, blir funnene presentert og prosjektet avsluttes.

Den nevnte fleksibiliteten har også forenklet datainnsamlingen ved at intervjuene har fått færre faste rammer, men i større grad blitt gjennomført som samtaler.

3.2. Intervju

Et intervju er en verbal interaksjon mellom to eller flere parter. Hensikten med et intervju er at det hjelper oss til å kunne oppdage intervjuobjektene personlige meninger og erfaringer, og det kan til tider gi oss nye perspektiver rundt temaer og problemstillinger. Her baserer vi oss ikke lenger på antakelser om hvorvidt en gruppe mennesker mener noe om et gitt tema, men vi blir presentert for enkeltmenneskers informasjon basert på deres livssituasjon. I en sosial interaksjon mellom to eller flere individer, må vi samtidig inkludere utenforliggende faktorer når vi skal analysere og vurdere datainnsamlingen. Kontekst og setting, samt forskers personlige agenda, er alle faktorer som kan påvirke intervjuets flyt og validitet. Aksel Tjora forklarer hvordan vi bør plassere oss i midten av disse to ytterpunktene:

”På den ene siden fremhever vi betydningen av hvordan den sosiale interaksjonen mellom forsker og den som intervjues preger utviklingen av kunnskap og bidrar til å utvikle perspektiver på intervjupersonens tidligere erfaringer. (...) På den andre siden fremhever vi

også betydningen av at intervjupersonen gir uttrykk for kunnskaper, erfaringer og synspunkter som reflekterer hennes eller hans kulturelle og sosiale omgivelser.” (Tjora, 2012, s. 95-96)

Som Repstad påpeker, kan en kritisere intervjuemetoden for å fokusere for mye på intervjuobjektens personlige meninger, og ved det neglisjere materielle og sosiale strukturer og rammevilkår – de kan bli satt ut av kontekst. Derfor er det viktig å ha kunnskap om intervjuobjektens kontekst, samt å la intervjuene ved intervjuobjektens like utgangspunkt, handle om utgangspunktene i sin kontekst (Repstad, 2007, s. 76).

3.2.1. Intervjuets struktur

Et forskningsintervju kan gjennomføres på flere ulike måter, og selve intervjuets utforming kan bevege seg mellom et strukturelt intervju og et ikke-strukturelt intervju (Thagaard, 2013, s. 97-98). Ved å bevege oss mot ytterpunktene av et strukturelt intervju, er spørsmålene utformet på forhånd, og går i en fastsatt, kronologisk rekkefølge, hvor vi nærmest beveger oss inn i periferien til den kvantitative forskningsmetoden. Man kan ved fordel stille de samme spørsmålene til alle intervjuobjektene, for så deretter å ha et større grunnlag for å kunne sammenligne svarene. På den andre siden av skalaen beveger vi oss mot et mindre strukturelt intervju. Her er gjerne hovedtemaet bestemt på forhånd, mens resten av intervjuet beveger seg i fri retning. Det kan med andre ord kalles en samtale. Her kan det underveis i samtalen dukke opp nye, relevante temaer som forskeren ikke nødvendigvis har tenkt på i forkant, som igjen kan føre til dypere dykk mot samtaletemaer som kan underbygge hovedtemaet. Det blir uformelt, noe som kan føre til at intervjuobjektet føler mindre press og i større grad kan åpne seg for forskeren. Mellom disse to ytterpunktene av intervjuets utforming, finner vi det semi-strukturelle intervjuet. Denne formen for intervju er typisk i en kvalitativ forskningsmetode i og med at det foreligger et fritt spillerom med faste rammer. Som posisjonen på skalaen tilsier, vil et semi-strukturelt intervju ha en samtalebasert flyt, samtidig som man har en rekke spørsmål som et utgangspunkt. Det er viktig å være åpen for hvilken retning samtalen kan ta, men man bør samtidig ha holdepunkter for ikke å drifte for langt vekk fra hovedtemaet. Skal det være mulig å få til en god flyt, er det viktig å kunne lage en behagelig kontekst for intervjuobjektet. Dette innebærer å presentere seg selv, fremlegge sin agenda og sikre intervjuobjektets

personvern, spesielt om det foreligger sensitiv informasjon rundt temaet. Dette diskuteres videre under 3.4. Reliabilitet og validitet.

3.2.2. Semi-strukturell utforming

I denne avhandlingen har intervjuene hatt en semi-strukturell utforming. Hensikten har basert seg på den kvalitative tilnærmingen ved å kunne ha et empirisk utgangspunkt som har kunnet åpne opp for videre utdyping av temaer og problemstillinger. Empirien har blitt testet ved at spørsmålene har blitt fremlagt på en måte som har medført at intervjuobjektene har fått større rom til å uttrykke seg. Ved å gi intervjuobjektene åpne spørsmål, har de kunnet respondere med åpne svar. Hovedlinjene i avhandlingens problemstilling anses i så stor grad som åpne for diskusjon, at direkte svar uten mulighet for tilleggsinformasjon, hadde ført til en stagnasjon i avhandlingens utvikling. I og med at den underliggende teorien i hovedlinjene er såpass svak, har det blitt ansett som hensiktsmessig å kunne teste ut empirien hos intervjuobjektene. I spesifikk forstand kan vi bl.a. se på spørsmålene vedrørende økonomi som anses som tabu i kristne settinger. Dette var en påstand basert på personlige tanker og erfaringer. Som vi derimot vil se i fremleggelsen av datainnsamlingen, mente de fleste intervjuobjektene at dette ikke var tilfelle. På samme måte har intervjuobjektene sett seg enig i andre påstander og teorier som har blitt lagt frem. Dette er nyttig for både forsker og respondent, i og med at det skapes en plattform som åpner for dynamisk informasjonsutveksling. Påstander styrkes og svekkes nesten kontinuerlig, noe som bidrar til å styrke empiriens grunnlag, og som etter analyse av datainnsamlingen, kan brukes i avhandlingens diskusjon med større troverdighet.

3.2.3. Innsamling av data

Gjennomføringen av et semi-strukturelt intervju slik det er gjennomført i denne avhandlingen, fører til at datainformasjonen bærer et muntlig preg. Dette er på mange måter en styrke i form av at det er mulig å ivareta en åpen samtale. Samtidig støter vi på noen utfordringer ved analysen av materialet i etterkant. Det er blitt brukt lydopptak ved gjennomføringen av intervjuene, dels fordi det er så mange essensielle detaljer en ikke vil gå glipp av innenfor materialet, samt at lengden på hvert av intervjuene har gjort det vanskelig å få med seg alt gjennom notater underveis. Ved å avstå fra videoopptak under intervjuene, blir det vanskeligere å i etterkant kunne tolke og analysere nonverbal kommunikasjon. Slik

nonverbal kommunikasjon kan være ansiktsuttrykk og kroppsspråk som kan påvirke konteksten av svarene. Det har blitt gjort forsøk på å legge merke til dette underveis i intervjuene som har vært ansikt-til-ansikt og over videooverføring. To av intervjuene hadde derimot tekniske problemer, som førte til at det ble vanskelig å kunne se personene som ble intervjuet. Det nonverbale har ved senere analyse og oppfatning, ikke påvirket svarenes kontekst i noe særlig grad, og det har derfor heller ikke blitt vektlagt ved fremvisningen av datainnsamlingen. Ved lydopptak har det vært en stor fordel å kunne transkribere for å kunne gjengi ordrett det som har blitt sagt, og bruke dette som en primærkilde.

3.2.4. Transkribering

Transkriberingen av intervjuene til denne avhandlingen er utført på den måten som selv er vurdert som mest hensiktsmessig, i og med at man som Tjora påpeker, ikke kan anvende en objektiv oversettelse (Tjora, 2012, s. 144). Hvilke ord og setninger man skal ta med, og hvorvidt det anses nødvendig å ta med lydord, er vurderinger som må tas av hver enkelt forsker. I denne avhandlingen har transkriberingen gått over to runder. Den første runden har vært en tilnærmet direkte avskrivning av lydopptaket, i den forstand det har latt seg gjøre å høre hva som er blitt sagt. Her har det derimot blitt valgt at lydord som "hmm", "ehh" og "øhm", erstattes med "... " for å beskrive en setningsbrytning. Et eksempel på hvordan en setning så ut etter første transkriberingsrunde:

"Jeg tror ikke du finner skille på alle.. på alle områdene, men.. men det er jo.. jeg kjenner ikke mange.. altså hvis jeg blir spurt om å spilt.. spille på en eller annen festival, så.. så.. de eksisterer ikke de summene om man hadde hatt med en.. en pop-artist for tre.. tre like dager liksom."

I den andre runden har setningene blitt kuttet ned, repetering av ord som "men.. men", er fjernet, samt bindeord og endeord som "så", "jo", "liksom" og "ikke sant" er forsøkt kortet ned. Det har i tillegg vært nødvendig å omstrukturere setningsoppbygningen for å kunne passe inn i en mer skriftlig form, samtidig som det har vært fokus på å ikke miste selve innholdet og meningen bak setningene. Under vises det til samme setning som henvist i forrige avsnitt, etter andre transkriberingsrunde:

”Jeg tror ikke du finner skille på alle områdene, men hvis jeg blir spurt om å spille på en eller annen kristen festival, eksisterer ikke de summene om man hadde hatt med en pop-artist å gjøre for tre like dager.” (Sagen i personlig intervju, 2017)

Grunnen til at dette gjøres, er for å få poenget til intervjuobjektet tydeligere frem, og for at det i større grad kan passe inn i en akademisk formulert oppgave som primærkilde. Det er viktig i slike omformuleringer å være nøye og fokusert i arbeidet, for ikke å skylle vekk essensen i poenget, da det ved en annen formulering kan feiltolkes. Om leseren tolker setningen slik at poenget blir forstått på en annen måte enn hva som var opprinnelig ment, har det skjedd et feilgrep i transkriberingen. Det blir et etisk spørsmål. Grunnen til at denne delen er såpass utsatt, forstås i hvordan forskeren posisjonerer seg. Med en gang datamaterialet går fra sin opprinnelige kilde til en ny plattform – slik som i transkribering – vil forskeren bli en del av tolkningen. Når vi da skal analysere teksten, er det viktig å ta dette i betraktning. Til fordel har transkriberingen i denne forskningsprosessen blitt utført av forsker selv. Der det i større forskningsprosjekter og ved større mengde materiale som skal transkriberes, ofte brukes eksterne forskningsassistenter, øker det sjansene for feiltolkning og manglende informasjon som kan få betydning for analysen (Tjora, 2012, s. 145).

3.3. Utelatte forskningsmetoder

Ved valg av forskningsmetoder, ses det som nødvendig å forklare hvorfor en velger den ene metoden over den andre. En generell tankegang når en ser på forskjellene mellom kvalitative og kvantitative forskningsmetoder, er at kvalitativ forskningsmetode baserer seg og henvender seg til dybde og innsikt, mens kvantitativ forskningsmetode fremhever på andre måter en mer overordnet forklaring og oversikt. Som Aksel Tjora påpeker innledningsvis i ”Kvalitative Forskningsmetoder”, er det mye riktig i denne generelle karakteristikken, men han sier samtidig at det dekker for de mer vesentlige forskjellene mellom forskningsmetodene (Tjora, 2012, s. 22).

Tjora trekker blant annet frem argumentasjon rundt subjektivitet kontra objektivitet. Det blir for enkelt å velge en kvalitativ forskningsmetode fordi vi ønsker de subjektive svarene, når subjektivitet også er en bærefaktor for kvantitativ forskning. Vi søker alltid etter individenes synspunkter, mens forskjellene gjerne baseres på eksterne faktorer. Tjora nevner blant

annet tolkning av sosiale situasjoners påvirkning på intervjuobjektene respons, ved at vi gjennom kvalitativ forskning i større grad kan sette oss inn i intervjuobjektets situasjon om vi har en lengre samtale, kontra det å ringe en person og kreve et kjapt svar i løpet av fem sekund. Svarene kan følgelig bli forskjellige, og resultatene bør derfor analyseres ut ifra disse premisene. En kvantitativ forskningsmetode er viktig for å avdekke et større felt, og vi kan ved større sammenhenger oppdage interessante mønstre knyttet til demografi, geografi, politisk holdepunkt, jobb, utdanning o.l. (Tjora, 2012, s. 24).

I sammenheng med tematikken knyttet oppimot denne avhandlingen, hadde det vært både relevant og interessant å illustrere situasjonen med tall som kunne vist til blant annet hvor mange kirker og menigheter som rapporterer inn til TONO og CCLI jevnlig. Ved et større omfang av oppgaven, ville nok kvantitative metoder bli brukt for å anskaffe disse tallene, men vi anser situasjonene som såkalt "allmenn viten", situasjoner som i dette tilfelle henviser til mangel på innrapportering – noe som også blir bekreftet fra intervjuobjektene side som alle innehar sentrale posisjoner i musikkbransjen. Samtidig vil det som Tjora påpeker, ved pragmatiske hensyn, øke troverdighet ved publikasjoner og presentasjoner i småformat – som for eksempel avisartikler, om en kan henise til grafer, søyler og lignende diagram gjennom kvantitativ forskning. Om en skal presentere kvalitativ forskning vil det måtte modereres og minimaliseres, noe som vil føre til at de sentrale elementene av intervjuobjektene meninger, vil kunne forsvinne (Tjora, 2012, s. 32).

I samsvar med oppgavens formål, vil det tas opp til vurdering å nettopp avlegge en slik kvantitativ forskning i kjølvannet av oppgavens levering, for til slutt å publisere funnene i en artikkel som ønskes publisert i småformater som nettopp aviser.

3.3.1. Observasjon

Innenfor kvalitativ forskningsmetode har vi også utelatt å bruke kvalitativ observasjonsmetode, da fokuset har vært å ha en intersubjektiv generering til intervjuobjektene. Det vil ifølge Tjora si at det skapes en dynamisk dialog mellom intervjuer og intervjuobjekt. Enkelte spørsmål kan skape reaksjoner grunnet personlige erfaringer eller opplevelser som kan påvirke svarene, men som da i tillegg kan gjøre forskeren videre opplyst om situasjonen og medføre nye, relevante spørsmål (Tjora, 2012, s. 24).

Observasjonsstudier er en godt tilegnet forskningsmetode om vi ønsker å observere, analysere og trekke slutninger av sosialantropologiske problemstillinger og scenarier. Observasjonsstudier kan være både deltakende og ikke-deltakende, ut ifra hva som er ønskelig i forskningsprosessen.

”Observasjon har den verdi at den gir forskeren et mer direkte inntak til sosial interaksjon og sosiale prosesser, der spørreundersøkelser og dokumentanalyse ofte bare kan gi indirekte, annenhånds informasjon. Selve den sosiale interaksjonen mellom mennesker (...) blir av mange sett på som samfunnsforskningens virkelige kjernetema.” (Repstad, 2007, s. 33-34)

Ved å se nærmere på deler av problemstillingen som baserer seg på hvordan vi som mennesker gir musikken verdi, beveger vi oss på mange måter inn mot nettopp disse sosialantropologiske scenariene. Hvorfor anser vi det som tiltak å fylle ut et kort skjema som i det lange løp medvirker til både utbetalt lønn for et stykke arbeid, samt en bærekraftig musikkproduksjon? Hva er den generelle forståelsen av hvordan vi gir musikk verdi i dagens samfunn kontra hvilken verdi den hadde for 20 år siden? Observasjonsstudier kan gi rom for slike spørsmål knyttet til samfunnsforskningen. I dette tilfellet vil disse områdene i større grad basere seg på en sosiologisk og samfunnsvitenskapelig tilnærming til relevante spørsmål knyttet mot problemstillinger basert på etikk og moral, og vekk fra den musikkindustrielle diskusjonen.

3.3.2. Induktiv vs. deduktiv

I samsvar med Tjoras tolkning av begrepene induktiv og deduktiv informasjonsanalyse, blir den deduktive tilnærmingen sett på som nærmere tilknyttet kvantitativ forskning. Ved deduktiv metode, anvender vi ifølge Alnes logikken på teorier og antakelser, og trekker slutninger gjennom testing og undersøkelse (Alnes, 2015). Dette er det motsatte av hva som er blitt brukt gjennom forskningsmetodene som er blitt anvendt i denne avhandlingen, da vi heller fører en induktiv metode basert på at vi trekker slutninger ut ifra observasjoner av enkelttilfeller (Tjora, 2012, s. 26). En skal derimot være påpasselig vedrørende induktivitet, der en ved det en kaller full induktivitet prøver å legge til side all form for personlig vurdering og forståelse. En slik tilnærming finner vi bl.a. gjennom forskningsstrategien

”Grounded Theory” – en kvalitativ forskningsmetode utviklet av sosiologene Barney Glaser og Anselm Strauss i 1967. ”Grounded Theory” var ment å utvikle teori som var ’grounded’ i det innsamlede empiriske datamaterialet, hvor datamaterialet talte for seg uten en subjektiv tilnærming som kunne påvirke teorien utviklet på grunnlag av materialet (Postholm, 2005, s. 87). Som Postholm påpeker, vil det å legge fullstendig til side alle former for subjektive, individuelle teorier, i praksis være helt umulig. Gjennom dette prosjektet er problemstillingen i tillegg basert ut ifra subjektive, individuelle teorier, noe som ved bruk av ”Grounded Theory”-strategien ville fungert mot sin hensikt.

3.4. Reliabilitet og validitet

Hvordan skal vi kunne sikre gjennomføringen av forskningsanalysen på en troverdig måte? Ifølge Vettenranta, beskriver reliabiliteten hvor godt analysen forsvarer fortolkninger. Har forsker vært konsekvent i gjennomføringen av forskningsmetoden, og kan forskningens stabilitet gå over tid og på tvers av metoder og andre forskere? Vi kan også bruke ordet ”pålitelighet” om det samme begrepet (Vettenranta, 2005, s. 169). Thagaard skriver videre:

”Forskeren må argumentere for reliabilitet ved å redegjøre for hvordan dataene er blitt utviklet i løpet av forskningsprosessen. Hvor gode data har forskeren fått? Argumentasjonen skal overbevise den kritiske leser om kvaliteten på forskningen, og dermed også verdien av resultatene.” (Thagaard, 2013, s. 202)

Reliabiliteten kan knyttes opp mot både vurdering av hvordan forskeren har anvendt og videreutviklet informasjon, samt kvaliteten av den informasjon prosjektet baseres på. En måte å styrke reliabiliteten på, er å gjøre forskningsprosessen transparent – dvs. at prosessen forklares trinnvis og i detaljer, slik at det blir lettere å gjøre en konstruktiv vurdering av arbeidet. I transkriberingsarbeidet har det vært fokus på å ikke endre selve poenget i skriften, men det estetiske med den hensikt å la det få innpass i avhandlingens akademiske preg. Henvisninger til intervjuobjektene slik som sitater, må derfor ses i lys av transkriberingsprosessens forløp. Det er samtidig viktig å understreke som tidligere nevnt, at forsker blir en del av tolkningen under transkriberingen, noe som tilsier at gyldigheten til resultatene må vurderes ut ifra dette. Vi kaller dette for validitet, ved at vi undersøker om tolkningene som har kommet frem, er gyldige sammenlignet med det vi faktisk har studert.

Vettenranta forklarer validitetskriteriet som:

"(...) om fortolkningen av utsagnet er rimelig dokumentert og logisk konsekvent."

(Vettenranta, 2005, s. 170)

I denne avhandlingen har tolkningen av oppgavens kontekst forandret seg underveis, i og med at ny informasjon har kommet opp gjennom de kvalitative intervjuene. Dette fører til at validiteten styrkes, i og med at teorien bak problemstillingen styrkes. Oppgaven er derimot gjennomført alene, noe som tilsier en mangel på styrke i form av innfallsvinkler og synspunkter, som igjen går ut over oppgavens reliabilitet.

3.4.1. Etikk

Det vil både ved dybdeintervjuer og observasjonsstudier, være strenge krav om personvern. Aksel Tjora referer til observasjonsstudier av sykehuspasienter hvor en vil kunne få sensitiv informasjon om pasientene som ikke må komme på avveie (Tjora, 2012, s. 198). Vi kan trekke paralleller over til musikkbransjen. Økonomi bringer på alle områder med seg et risikomoment i form av skadeliggjøring på en person eller organisasjons rykte. Konfidensiell informasjon kan også ved misbruk, resultere i oppsigelser eller saksøking på bakgrunn av straffeloven § 207: Krenkelse av forretningshemmelighet. Ifølge loven kan en person som lekker konfidensiell informasjon innenfor en bedrift – det være seg en artists management, plateselskap e.l., risikere bot eller fengsel inntil to år (Straffeloven, 2015).

Det har derfor vært nødvendig å undersøke fordelene og ulempene ved å navngi eller anonymisere intervjuobjektene. Ved å anonymisere intervjuobjektene frigis det antakeligvis friere spillerom og mindre press, når en utfører en slik kvalitativ forskningsmetode som er utført i denne avhandlingen. Det har derimot ikke forløpt nødvendighet for å anonymisere intervjuobjektene, av flere grunner. Det har på den ene siden ikke gjennom noen av intervjuene kommet frem informasjon som har vært konfidensiell, og som samtidig har vært relevant. I enkelte tilfeller har det kommet frem historier eller annen informasjon som det ikke har vært ønskelig å ha med fra intervjuobjektene side, men som derimot har styrket empirien. For problemstillingens del har det i tillegg vært ønskelig at intervjuobjektene ikke ble anonymisert, i og med at deres posisjon og identitet ble ansett som viktig for å styrke

oppgavens troverdighet. Formålet med oppgaven har vært å se på problemstillingen i lys av intervjuobjektene egne meninger og tanker, samt erfaringer og reaksjoner intervjuobjektene har fått gjennom sine karrierer. Derfor har det blitt ansett som nødvendig å kunne understreke disse premissene ved hjelp av intervjuobjektene sentrale posisjoner i den kristne musikkbransjen.

Det er samtidig viktig å fokusere på tilliten mellom intervjuer og intervjuobjektet, i forhold til enkelte uttalelser, som nevnt tidligere i avsnittet. Om enkelte utsagn ikke ønskes knyttet til navn, eller som i tilfelle over – at enkelte utsagn ikke ønskes sitert i det hele tatt, men har blitt tatt med i det underordnede empiriske utgangspunktet for problemstillingen, må dette selvfølgelig tas hensyn til. Om tilliten ikke er til stede mellom intervjuer og intervjuobjekt i forhold til sensitive temaer, kan det gå utover intervjuets kvalitet (Tjora, 2012, s. 107).

I etterkant av hvert intervju har dermed intervjuobjektene blitt spurt om de kan bli navngitt i avhandlingen. Dette har vært for å sikre og beskytte intervjuobjektene mot å bli overkjørt om deres svar ble ønsket anonymisert. Alle intervjuobjektene gikk med på å bli navngitt.

3.4.2. Habilitet

Som nevnt i biografien er forsker av denne avhandling, Kjell Tore Myre, godt representert innenfor miljøet som tematikken springer ut fra. Myre har i flere år drevet med musikk, og gjennom dette opparbeidet seg et bredt og variert nettverk med andre musikere. Han har aldri spilt i noen sekulære band, men har derimot hatt flere jobber som freelancemusiker utenfor kirkelig sektor. Det er dog innenfor den kirkelige sektoren han har hatt mesteparten av sitt virke. Myre spiller jevnlig i menigheter, kirker og på kristne leirer, i all hovedsak som en del av en tjeneste som han riktignok ikke tar honorar for. Han har derimot en rekke spillejobber innenfor den kirkelige sektor han tar honorar for, basert på hans personlige prinsipp om å spille gratis i menighetene han har en tilknytning til, og ta honorar for menigheter utenom. Dette prinsippet blir presentert og formulert som et videre diskusjonstema i intervjuene. Utenfor det å ha spillejobber rundt omkring, har også Myre deltatt i innspillinger som ligger ute til fysisk salg og i strømmetjenester. Han står derimot ikke oppført som opphavsmann på noe av musikken, og bør i så grad ikke ha noen innvirkning på oppgavens reliabilitet.

Det at Myre selv er kristen, kan også spille inn på oppgavens troverdighet. Han har vært dette hele livet, og har derfor gjennom årene fått oppleve mange sider av Norges kristendom. Han har besøkt en rekke menigheter, konferanser, leirer, stevner og festivaler, og lever på sett og vis med en fot innenfor flere trossamfunn og organisasjoner. Som barn var han med familien i det lokale bedehuset med tilknytning til Indremisjonsforbundet, før han i ungdomsalder tok steget videre til Frikirken. Gjennom sin videregående opplæring, gikk han på skole eid av Norsk Luthersk Misjonssamband, før han i studentlivet har satt sine røtter i menigheter tilknyttet Misjonskirken Norge. Det siste året har han i tillegg vært ansatt som ungdomsarbeider i Den norske kirke.

På tidspunktet for intervjuene, hadde forsker ingen personlig bekjentskap til noen av intervjuobjektene. Han visste i mer eller mindre grad hvem de var og hvilke områder de dekket, og hadde følgelig sine egne ideer og forestillinger om hva disse personene representerte, i forkant av intervjuene. Dette påvirket ikke intervjuobjektene svar i seg selv, men forsker stilte ikke samme spørsmål til alle intervjuobjektene, da enkelte spørsmål ble ansett som mer relevante for noen enn andre. Det ble ikke ansett som hensiktsmessig å bl.a. stille Asbjørn Kjølberg fra CCLI, spørsmål om hvorfor han drev med kristen musikk. I intervjuet viste det seg riktignok at Kjølberg selv er musiker, men målet med intervjuet var å få en bransjemessig vinkling der bransjens funksjon var i fokus.

Thagaard skriver at det å ha tilknytning til temaet som forskes på, kan være både hensiktsmessig, men samtidig virke mot sin hensikt. Det kan føre til en større forståelse og dypere innsikt av materialet:

”De erfaringene forskeren har i miljøet, gir grunnlag for gjenkjennelse og blir et utgangspunkt for den forståelsen hun eller han etter hvert kommer frem til. Tolkningen utvikles i relasjon til egne erfaringer.” (Thagaard, 2013, s. 206)

Samtidig kan en tilknytning til miljøet som blir forsket på, bære med seg sine begrensninger:

”På den andre siden kan tilknytningen til miljøet føre til at forskeren overser det som er forskjellig fra egne erfaringer. Forskeren blir dermed mindre åpen for nyanser i de situasjonene som studeres.” (Thagaard, 2013, s. 206)

Thagaard påpeker at en posisjon i miljøet som studeres, altså ikke nødvendigvis vil styrke forskningens validitet. Det blir viktig for forskeren å presentere sitt ståsted slik at tolkningene kan vurderes på grunnlag av dette, og det vil altså bli leserens oppgave å vurdere hvorvidt forskerens posisjon kan ha påvirket tolkningen av forskningsmaterialet.

En utfordring som kan spille inn, er selve posisjonen og rollen Myre har som musiker i den kirkelige sektor. Om en forsker forsker på og har problemstillinger knyttet oppimot sitt eget virke, kan det utenfra fort antas at det ligger en skjult, personlig agenda bak forskningen. Det som anses som viktig ved slike utfordringer, vil være å være åpen og ha en bevisst holdning til oppgavens formål, for at oppgaven i seg selv kan tolkes på en så objektiv måte som mulig. Som en tilleggsfaktor knyttet oppimot agendafaktoren, og som i tillegg kommer tydelig frem i intervjuene, kan det nevnes at Myre jobber som ungdomsarbeider i en menighet der musikk blir brukt ukentlig, uten å rapportere inn til TONO eller CCLI. Det har ikke blitt gjort, delvis grunnet en prosentstilling som ikke gir rom og kapasitet til det administrative arbeidet som kommer i tillegg, delvis grunnet at forståelsen av rapporteringssystemets funksjon ble oppdaget underveis i forskningen, og delvis grunnet forskers troverdighet vedrørende situasjonen. I problemstillingen som stilles er kirkene som ikke rapporterer, en utsatt gruppe. For å senke garden, og påpeke at dette ikke er en offensiv rettet mot disse, har Myre valgt å ikke rapportere for å vise en åpen holdning til denne utsatte gruppen. Formålet med oppgaven er i større grad å kunne opplyse, snarere enn ”å ta noen.”

3.5. Valg av intervjuobjekter

Essensen i en kvalitativ forskningsmetode er å hente inn få, men presise og omfattende data. Til motsetning fra en kvantitativ spørreundersøkelse, der det ikke er viktig hvem hver og enkelt av de ”3000 respondentene” er, må vi være reflekterte og grundige ved valg av intervjuobjekter til et kvalitativt intervju. Det sier seg selv at relevansen til valgt tema er

grunnleggende for at informasjonen som hentes ut, skal kunne brukes, samtidig som det er viktig å velge ut personer som har en viss tyngde innenfor fagfeltet. Som Repstad presiserer:

”Hovedkriteriet for å komme med i utvalget er alltid om forskeren regner med at de aktuelle personene har relevant informasjon for prosjektets problemstilling, enten det er meninger, kunnskap, holdninger, erfaringer eller annet som etterlyses. Det er problemstillingen som avgjør hvem det kan være aktuelt å intervju, og denne rammen må fastsettes skjønnsmessig.” (Repstad, 2007, s. 81)

Tjora kaller et slikt utvalg for å være strategisk eller teoretisk (Tjora, 2012, s. 145). I og med at norsk, kristen musikkindustri ikke er et omfattende og rikt fagfelt, har det vært utfordrende å velge ut intervjuobjekter. Det har derfor vært ønskelig å velge ut personer som på hver sin måte spesialiserer seg på egne felt innenfor temaet, samt overlapper til andre felt. Et eksempel på dette er David André Østby som primært har lovsang som sitt spesialfelt, men som samtidig har en rik forståelse av det juridiskbaserte feltet som omhandler opphavsrett. Asbjørn Kjølberg, som jobber som konsulent for rettighetsorganisasjonen CCLI, er også musiker, som gjør at man får et innblikk og en styrket, gjensidig forståelse fra begge sider av saken. På forhånd ble det valgt å intervju seks personer. Intervjuene ble gjort over en lengre periode, fra november 2016 til april 2017, og på forskjellige plattformer. Det var i hovedsak ønskelig å møte alle intervjuobjektene og ha samtalen ansikt-til-ansikt, men dette lot seg i et par tilfeller ikke gjøre. Da ble kommunikasjonen overført gjennom Skype/Google Hangout-samtaler, eller over telefon. Alle intervjuene ble tatt opp på to måter; gjennom facetime-opptak på en personlig MacBook, og gjennom taleopptak på mobiltelefonen. Sistnevnte metode ble ikke gjort på intervjuet som ble gjennomført over telefon.

Ivar Skippervold

Den første personen som ble intervjuet var Ivar Skippervold. Ivar Skippervold er i dag prest i Den norske kirke hvor han engasjerer seg i religionsdialogen ut ifra en kulturplattform, men han er kanskje mest kjent med en lang fartstid bak seg i musikkbransjen. Ifølge seg selv har Ivar holdt på som låtskriver av kristen barnemusikk i 25 år, med blant annet en rekke musikkspill på kassett som het ”Historier som lever.” Sammen med Arnold Børud, Rune

Larsen og Kjell Fjalsett, dannet han også kvartetten "Frisk Luft" – med musikk preget av amerikansk gospel. Ivars første utgivelse, "Hiroshima og Spurven", var forøvrig den andre kassettutgivelsen det tidligere plateselskapet PolyGram gav ut – hvorav den første utgivelsen var Flåklypa. (Skippervold i personlig intervju, 2016)

Bjørn Aslaksen

Den andre personen som ble intervjuet var Bjørn Aslaksen. Bjørn Aslaksen ble av mange regnet som en såkalt "lovsangsartist" på 90-tallet, og gav ut sin første plate i 1989. Han har tidligere jobbet som freelancemusiker i fire-fem år, og har også jobbet som musikkpastor. Bjørn har i dag gått vekk fra lovsangsplattformen, og gir ut egen musikk i vise-country-landskapet med sanger fra eget liv, bibelhistorier etc.

Jarle Waldemar

Den tredje personen som ble intervjuet var Jarle Waldemar. Jarle Waldemar jobber med trosopplæring for barn og unge, og reiser rundt med pakker fylt med sang, musikk, prekener og trylling. Sammen med kona Karine, har Jarle de siste 15 årene laget kristne produkter med stort innhold, til inspirasjon og oppmuntring for både barn og barneledere. Han har også drevet mye med musikk, og har gitt ut åtte CD-er, hvorav han har et tall på samlet antall strømminger tilsvarende ca. 2,5 millioner avspillinger (Jarle Waldemar, u.å.).

Håkon Sagen

Den fjerde personen som ble intervjuet var Håkon Sagen. Håkon jobber som freelancemusiker med gitar som hovedinstrument. Han spiller også fast for artister som Gabrielle og Ina Wroldsen, samt er gitarist i Black-Jazz-bandet Shining og trioen Addiktio. Som freelancemusiker optrådte han nylig på både Spellemannprisen med Astrid S, og sammen med Icona Pop under Nobels Fredspriskonsert. Samtidig jobber han som musikk lærer ved Fjellhaug Bibelskole, og har tidligere spilt med utallige kristne lovsangsartister som Rudi Myntevik, Paul Grønseth og David André Østby.

David André Østby

Den femte personen som ble intervjuet var David André Østby. David André Østby er lovsangspastor i Filadelfiakirken i Oslo, og har gitt ut musikk både sammen med

ungdomsarbeidet i menigheten (UngFila), og som artist alene. Albumene med UngFila ble lansert i henholdsvis 2004, 2005 og 2009, samt en EP i 2012 som inneholdt tre salmer i moderne drakt. Østbys individuelle album kom ut i 2007, 2009 og 2014, hvorav det siste med navnet "Eksplasjon" regelrett har eksplodert i bruk i norske menigheter, og på strømmetjenester. På Spotify har låten "Gi Meg Jesus" nådd over 540 000 avspillinger, mens resten av låtene har rundt 200 000 avspillinger. I et intervju med avisen Dagen, forteller ekspert på digitale medier, Marius Karlsen, om imponerende tall basert ut ifra norsk målestokk:

"Det som er interessant er ikke bare det samlede antallet avspillinger, men hvordan de fordeler seg. Mange artister har én hit som trekker voldsomt opp, men Østby har jevnt over veldig mange avspillinger på sine låter, sier Karlsen." (Algrøy, 2017)

Asbjørn Kjølberg

Den siste som ble intervjuet var Asbjørn Kjølberg fra CCLI. Asbjørn er ikke ansatt, men jobber som konsulent for CCLI. Dette innebærer opplysningsarbeid for menigheter, og hjelp til de menighetene som eventuelt trenger det. Videre ligger det i hans oppgaver å ha kontakt ut mot låtskrivere og informere dem om mulighetene som ligger i å ha låtene tilknyttet CCLI. På tross av at han ikke er ansatt, fungerer Asbjørn som CCLI sin kontakt i Norge.

I etterkant opplevdes det at det ble en litt skjev fordeling av intervjuobjekter, der det til tross for forskjellige arbeidsområder, ble litt mye fokus på den individualistiske tilnærmingen til problemstillingen (fem mot en intervjuobjekter). Det hadde nok holdt med to-tre av de som driver på med musikk som virke, slik at en heller kunne intervjuet to-tre som representerte overordnede rettighetsorganisasjoner som TONO, CCLI, Kopinor, KKV etc.

4. Fremstilling av data

Som nevnt i innledningen, støtter problemstillingen seg på tre pilarer som teoretisk utgangspunkt; det økonomirealistiske grunnlaget, de kulturelle faktorene og Bibelens etikk og moral. Valget av forskningsmetode baserte seg på to innfallsvinkler – det individualistiske og det bransjemessige – og samlet sett har det teoretiske bakteppet og det empiriske grunnlaget blitt utgangspunktet for datainnsamlingen. De kvalitative intervjuene har som nevnt i metodekapittelet, vært preget av å være semi-strukturelle og samtalebasert. Dette har påvirket intervjuene i den form av at det blir vanskelig å kronologisk fremstille svarene, for så å sammenligne svarene mellom intervjuobjektene. Det har derimot blitt anvendt holdepunkter som bidrar til at tematikken stort sett holdes på likt nivå gjennom de fleste intervjuene, og som bidrar til at vi allikevel kan sammenligne og presentere flere svar rundt samme spørsmål. Det ene unntaket er intervjuet med Asbjørn Kjølberg i CCLI, der det har vært ønskelig å fokusere på hvordan CCLI som organisasjon opplever musikkbransjen, og ikke Kjølbergs personlige synspunkt. I løpet av intervjuet med Kjølberg kom det allikevel frem relevant informasjon som i større grad kan knyttes opp mot hans egne tanker, men dette er i hovedsak knyttet opp mot de samme spørsmålene som ble stilt i retning CCLI som organisasjon.

Det har blitt valgt å dele presentasjonen av datainnsamlingen inn i de tre grunnpilarene, samtidig som det forsøkes å lage en rød tråd gjennom fremstillingen av materialet, med essensen av bærekraftig økonomi som en gjennomgående faktor. Enkelte av spørsmålene som er stilt og noen av samtaleemnene som er berørt, kan på mange måter gå over flere områder, og det er derfor utfordrende å kategorisere dem under ett enkelt område. Emnene har derfor blitt plassert innenfor det område som anses som mest relevant, og det anses som hensiktsmessig å tolke emnene i lys av dette.

4.1. Kristelig etikk og moral

I spørsmålet om hva økonomi har å si for intervjuobjektene som kristne musikkaktører, responderer flere at økonomien er viktig for å kunne ha et levebrød. Når musikken har blitt en del av aktørenes jobb, poengteres det at det er nødvendig med en profitt for at det skal gå rundt.

”Ja, for meg så har det en stor betydning fordi om det ikke går rundt, kan jeg ikke gjøre det. Det handler jo om at vi er nødt til å lage produkter som når ut så lenge dette er jobben min. Jeg har holdt på med dette i 15 år, men har levd av det i åtte år, så derfor er det helt avgjørende at økonomien er sunn og at økonomien gir lønn så lenge dette både er min og kona sin jobb.” (Waldemar i personlig intervju, 2016)

”Det er syv-åtte år siden jeg begynte å ville leve av musikk for det var da jeg var ferdig med å studere. Jeg var gift, men hadde ikke barn – kona hadde en stabil inntekt, og vi kunne klare oss på ganske lite. Så økonomien hadde en rolle, men det var viktig for meg å gjøre jobber for å komme meg ut – man er jo sin egen reklameplakat. Jeg vet at man ikke får de feteste og best betalte jobbene i starten, det tar gjerne litt tid, så man må si ja til mer enn man gjør etter hvert, og da har også økonomien en rolle i det. Samtidig, når man har munner å mette, og man er vekke fra barn og familie, så forandrer det seg litt. Da må man kvote ned på de jobbene man får lite betalt for.” (Sagen i personlig intervju, 2017)

Ettersom Aslaksen i større grad holdt på med kristen musikk på 90-tallet, og ikke i så stor grad i dag, fikk han spørsmål om økonomi var sentralt i perioden han var aktiv.

”Ja, det var den. Det var en periode der jeg var freelancemusiker i hvert fall i fire-fem år, og da var vi avhengig av honorarer og inntekter gjennom platesalg etc. Jeg har hatt perioder av mitt liv der jeg har levd av musikken min og da hadde det selvfølgelig en vesentlig rolle. Da var jeg småbarnsfar, så da var det jo veldig viktig hva jeg kunne få inn.” (Aslaksen i personlig intervju, 2016)

Bortsett fra poenget med at økonomi er viktig for å kunne ha et levebrød, trekker Skippervold frem produktet fremfor profitten i kristne sammenhenger:

”Utover det er det jo alltid noen som prioriterer profitt fremfor produkt, og i en kristen sammenheng sånn som jeg ser det, så er det først og fremst produktet som er interessant – mer enn profitten. Pengene kan vi tjene både her og der, men det er et budskapsrelatert produkt hvor budskapet har så mye tyngde, at det overstyrer for de fleste hva vi ønsker med å være på den arenaen.” (Skippervold i personlig intervju, 2016)

Ut ifra egne erfaringer og miljø, har intervjuobjektene individuelle svar på hvorfor de holder på med kristen musikk. Det kan ofte være tilknyttet en forståelse av at dette er noe aktørene har følt seg kompetent innenfor, samtidig som det kan ha vært et ønske eller en drøm.

”Det er definitivt ikke på grunn av pengene. Det har egentlig vært drømmen min fra jeg ble med i musikkarbeidet, fordi menigheten hadde behov for noen som kunne spille og synge. Jeg opplevde et sted i livet både et – for å si det på ”godt kristent” – et kall, og samtidig en åpen dør for å kunne begynne å drive med det som etter hvert ble min store hobby – musikk kombinert med menighet.” (Østby i personlig intervju, 2017)

”Man har lyst til å gi noe videre, og man ser at både musikk, film og bøker, treffer. Det er spesielt musikk, men musikken har en stor tradisjon i den kristne sammenheng, som gjør at jeg har ønsket å fortelle noe gjennom det jeg holder på.” (Waldemar i personlig intervju, 2016)

Med utgangspunkt i utøvende musikk, har intervjuobjektene dette har gjeldt, blitt spurt om hva de tenker om det å skille tjeneste og jobb. Noen anser jobben som tjeneste, men syntes allikevel det er et vanskelig skille.

”Altså, er det mulig å skille det så klart? Nei, det er det ikke. Noen ganger er man i en sammenheng som ikke har økonomi til å levere noe penger. (...) Du dealer stadig, og dette gjelder alle på denne her arenaen som heter religion.” (Skippervold i personlig intervju, 2016)

”Nei, det er kanskje et litt vanskelig skille. Spiller man i den menigheten man går i, så tenker jeg tjeneste. Jeg forventer ikke å få betalt for å spille på gudstjeneste i menigheten. Skal en spille på en festival som ikke har noe konkret med menigheten å gjøre, så tenker jeg at det er litt annerledes. Da fungerer man litt mer som en innleid musiker. Spiller man med en kristen artist som får betalt for å spille i andre menigheter eller festivaler, så tenker jeg det også som jobb. Jeg tror talere også ser det litt på samme måten.” (Sagen i personlig intervju, 2017)

For andre har det vært lettere å skille dette personlig, men som ser at det ut ifra et objektivt perspektiv, kan være utfordrende.

”Ja, jeg tenker at min jobb er en tjeneste, og jeg tenker at det er likhetstegn mellom de to, fordi at man gir så mye av tid, krefter og ressurser inn i det man står i. Derfor tenker jeg at det er det samme, men om du tjenestegjør i egen menighet blir det litt annerledes.” (Waldemar i personlig intervju, 2016)

”Selv om jeg reiste mye rundt i begynnelsen av 20-årene har det alltid vært viktig for meg å ha min faste frivillige tjeneste i menigheten. For meg er det viktig å ikke være en artist, men å være en lokal lovsangsleder. Derfor har det vært enkelt for meg å skille det, også fordi det ikke har vært noe inntektsbringende for meg å hatt en jobb hele tiden.” (Østby i personlig intervju, 2017)

Det ble også løftet frem spørsmål om hvordan intervjuobjektene selv tolker Bibelen rundt denne tematikken. Enkelte av intervjuobjektene ble derfor presentert med 1. Tim: 6, 10 (2.6.2. Økonomi) og bedt om å kommentere om dette kan knyttes oppimot den kristne musikkbransje.

”Jeg tenker vi er langt unna det. Det er lite jeg har sett av kristen musikkbransje, men nå er jo jeg ingen stjerne som har oversikt over det her. Nei, det er veldig mye idealisme, og det er mye pasjon for det man tror på.” (Aslaksen i personlig intervju, 2016)

”Jeg tenker at mye av disse tingene handler om tilbedelse. Vi har nok hatt en tradisjon i våre kirkekretser der alt som ikke handler om Ordet – alt av lys, røyk, samt mye av musikken i tillegg – har vært sett på som en støysender for Ordet. I vår protestantiske tradisjon, så er det Ordet som er det viktige. Og redselen for at man kommer i veien for forkynnelsen av Ordet, er ganske stor.” (Østby i personlig intervju, 2017)

4.2. Kulturelle faktorer

Ut ifra den andre pilaren ønsker vi å fremlegge data som viser til spørsmålene knyttet til kultur. Her undersøkes blant annet forskjeller mellom sekulær og kristen musikkbransje, og forskjeller innad i kirkesamfunnene. Sett bort ifra det teologiske aspektet, hvilke skillelinjer kan vi trekke mellom en sekulær og en kristen musikkbransje, og finner vi enkelte likhetstrekk? Det finnes både store og små kirkesamfunn i Norge, og med et grovt estimert antall på to-tre tusen forskjellige menigheter og kirker, vil det naturlig oppstå sentrale forskjeller. Spørsmålene som er stilt har basert seg på disse kulturforskjellene, bl.a. om hvorvidt temaet som undersøkes, blir ansett som tabu. Noen av intervjuobjektene mente det ikke gjør det nå – at det er større forståelse for at musikere også må ha et levebrød.

*”Nei, jeg tror at alle forstår at skal du få ting til å svive, så handler det om penger.”
(Skippervold i personlig intervju, 2016)*

”Ikke så mye nå lenger. Før opplevde jeg nok i større grad at folk rynket på nesen da de skulle ha besøk, og jeg sa at jeg skulle ha honorar. Det opplever jeg ikke nå, men det kan jo være at de som ikke vil betale, unngår å invitere meg.” (Waldemar i personlig intervju, 2016)

Samtidig tenker andre at tanken ligger til stede, men at det kan være forskjeller mellom menighetene.

”Det er vanskelig å generalisere der, fordi at en menighet er vinklet forskjellig som mennesker. Du har menigheter som er veldig rause og som ønsker å gi deg det du trenger pluss pluss. Og så har du de som spør når de ringer til deg om: ”du har mulighet til å gjøre det gratis?”” (Aslaksen i personlig intervju, 2016)

”Den sitter ganske dypt i oss, og man kjenner nesten en vemmelighet når man hører om amerikanske lovsangsledere som tjener millioner av kroner.” (Østby i personlig intervju, 2017)

Et sentralt spørsmål knyttet til kulturforskjeller som problemstillingen støtter seg oppimot, handler om forholdet mellom sekulær og kristen musikkbransje. Her har intervjuobjektene presentert sine tanker om hvorvidt det er et skille.

”Det som skiller mest handler om hva denne musikken skal gjøre med folk. Den skal ikke være selvforherligende – nå sier jeg ikke at sekulærmusikk er det, men noe av det er jo definitivt det. Men hvis kristen musikk blir selvforherligende, da har man tapt. Så det er jo kanskje det jeg tenker er hovedforskjellen – at det nok generelt sett er mer fokus på verdier. I tillegg tror jeg ofte at mye musikk handler om å tjene menigheten sin, og skrive om sanger som skjer i menigheten.” (Sagen i personlig intervju, 2017)

”Jeg har fortsatt troa mi og tror på det samme, men ifra å gå ifra å være en tydelig profilert kristen artist, og så klare å etablere seg inn på det profane markedet, det er en vanskelig vei. Jeg vil ikke si det er umulig. Samtidig er det en kristen frykt i det profane markedet, hvorav jeg har hatt noen eksempler på folk som har vært med på plata mi, og som ikke vil ha navnet sitt der fordi de ikke ville forbindes med noe som er kristent. Og sånn er hele musikkindustrien.” (Aslaksen i personlig intervju, 2016)

”Altså i prinsippet, ingenting. Så prinsipielt, aktuelt og reelt så handler det om i kristen sammenheng at det er en trosformidling. Og i den andre så er det som oftest, i hvert fall i store deler av det, underholdningsformidling. Det er ikke derved sagt at underholdning er noe som ikke har mening. Det kan være knyttet til medmenneskelighet, ideer knyttet til politiske oppfatninger eller hva det måtte være. Men i utgangspunktet er islam og kristendom de religionene som har et forkynnende oppdrag, og sånn sett er de som etablerer seg innenfor kristensegmentet, de er i en type meddelelse som heter forkynnelse. (...) Så der er det mange segmenter, mange lag av formidling også innen kristendom, akkurat som det er innen allmennkulturen – det er mange lag av formidling innenfor underholdning. Samtidig er det jo i prinsippet å levere og få penger tilbake, under forutsetning at du skal leve av det.” (Skippervold i personlig intervju, 2016)

Hva så med forskjeller innad mellom trossamfunn?

”Ja, Den norske kirke har mer penger enn de frikirkelige. Det gjør at Den norske kirke har mulighet til å arrangere større ting enn det de frikirkelige kan, ettersom de frikirkelige i større grad baserer på frivillighet. I tillegg er det også en del forskjeller på store og små menigheter. Noen små menigheter inviterer fordi ting holder på å gå skikkelig dårlig, mens store menigheter ikke nødvendigvis er så ivrig på å invitere fordi de har nok frivillige – de har nok kvalitet i seg selv. En del store vil derimot kunne slå på stortromma en gang i blant og invitere store artister.” (Waldemar i personlig intervju, 2016)

”Det som kan være litt snodig er jo at på mindre steder, f.eks. på bedehus eller lignende, går alle sammen og lager en svær happening. Man skraper sammen det man har for å få den og den artisten til å komme. Det tror jeg man kanskje ikke ser i like stor grad i en større menighet.” (Sagen i personlig intervju, 2017)

Når det gjelder å rapportere inn musikk som blir brukt i menigheter, fremmes spørsmålet om hvorvidt dette i det hele tatt gjøres.

”Jeg vil påstå at det er en av de største forsømmelsene i Norge, i hvert fall innenfor kultursektoren. Det er så mye som blir spilt som aldri blir sendt inn.” (Skippervold i personlig intervju, 2016)

” Her er det så mange hull, det er så mye som ikke rapporteres inn at det er ikke sant.” (Skippervold i personlig intervju, 2016)

”Jeg tror det blir vanskelig å få til fordi det finnes jo disse gudstjeneste-TONO-skjemaene som man egentlig skal fylle ut, men som det er veldig få som gjør. I frikirkelig sammenheng består mye av frivillighet, og da vil dette være en administrativ funksjon som man kanskje hopper over.” (Waldemar i personlig intervju, 2016)

”Det må leveres inn hvilke sanger som brukes på gudstjenester, og det tror jeg ikke blir gjort. Jeg tror ikke det er noe krav eller at det er strengt nok.” (Sagen i personlig intervju, 2017)

”Det er vanskelig å regne ut dette, men jeg tror nok at kun 10 % av sangene mine rapporteres inn.” (Østby i personlig intervju, 2017)

”Jan Honningdal har tidligere sagt at han har sluttet å tenke på hvor mye penger han har gått glipp av som låtskriver gjennom året, fordi kirker ikke har rapportert inn. Da han opererte på 80-90-tallet, var det enda dårligere systemer for det her. Jeg har tenkt at i en sang som ”All Because of You”, som jeg vet har blitt brukt mye gjennom mange år, hvor lite som var synlig av de inntektene. Der tenker jeg mange låtskrivere har gått glipp av mye.” (Østby i personlig intervju, 2017)

CCLI har ingen statistikk på hvor mange som rapporterer inn musikk og tekst som blir brukt, men antyder en forskjell mellom menigheter.

”Nei, vi har vel ikke noe statistikk på hvor flinke de er på å rapportere. Det har vi ikke gjort. Vi har brukt litt tid på hvorfor det er viktig, men så ser vi også at de største menighetene er de som kanskje er flinkest til å rapportere, og det er de som har det største grunnlaget for utbetaling av royalty.” (Kjølberg i personlig intervju, 2017)

Hva sier dette om kulturen som skapes i kirkene, er det bevisst?

”Det er bare å rapportere selv, så det er egentlig bare sløvheter. Kjerringa mi er så gal på meg for at jeg ikke har gjort det. Så er det jo det med respekten for opphavsrett og sånn.” (Aslaksen i personlig intervju, 2016)

”Man tenker at 99,99 %, kanskje 100 % av gangene en sang ikke rapporteres inn, ikke er av ond vilje. Det er rett og slett fordi man ikke vet – fordi kunnskapsnivået om det er for lavt. Jeg har brukt sanger i mange år uten å rapportere, så jeg er like skyldig. Det er ikke alltid jeg har rapportert inn mine egne sanger heller. Det går ofte på at man ikke har tid eller kapasitet. Deretter foreldes det, og så blir det borte.” (Østby i personlig intervju, 2017)

”Det har nok hatt litt å si da Kopinor gikk inn med sin offensiv – da var de veldig på at menigheter ikke trengte rapportere, og alt var så enkelt – du skulle bare betale en avgift. Og

da har menigheter trodd at man ikke trenger å rapportere noe som helst, så veldig mye av min tid har gått til å prøve å forklare forskjellen på TONO og kopiering, og at du faktisk er pliktig etter norsk lov å rapportere begge deler. Folk har derimot trodd at: "ja, men hvis vi har rapportert til TONO, da har vi vel gjort det vi trenger?" Så det er veldig mye forvirring rundt omkring, og det har vært litt vanskelig å få ordentlige svar." (Kjølberg i personlig intervju, 2017)

4.3. Økonomirealistisk grunnlag

Problemstillingen spør om det er mulig å snakke om en bærekraftig økonomi anno 2017. Innenfor økonomidelen søker vi derfor etter informasjon som kan si noe om den norske, kristne musikkindustriens ståsted rent økonomisk. Er det nok inntekt for kristne artister og opphavsmenn til å kunne ha dette som et levebrød? Vårt teoretiske bakteppe sier noe om hvordan den digitale utviklingen har påvirket musikkbransjen – hvordan har dette påvirket den kristne musikkbransjen? Er det juridiske aspektet i form av rapporteringssystem, hensiktsmessig og praktisk for opphavsmenn og menigheter? Disse spørsmålene kulmineres til slutt i en forklaring og forståelse av den økonomiske situasjonen i Norge, både i dag og for 10-20 år siden. Ingen av intervjuobjektene lever av kristen musikk alene i dag, men tidligere var det ifølge noen av aktørene større muligheter for dette.

"Og så solgte jeg så mye, og det var så mye inntjening og forespørslers, at det kunne bli et levebrød – noe det ble i 20 år." (Skippervold i personlig intervju, 2016)

"Jeg ga ut min første plate i 1989, det er jo noen år siden, så det var vel midt på 90-tallet at jeg hadde en periode der jeg levde av musikk." (Aslaksen i personlig intervju, 2016)

I dag må arbeidet med kristen musikk kombineres med andre stillinger.

"Nå er musikken hos oss en del av det store bildet, vi lager i tillegg både bøker og filmer ved siden av musikken." (Waldemar i personlig intervju, 2016)

"Jeg kan jo lene meg litt på inntjening av andre produkter, og som på en måte kan være med på å bære musikken." (Waldemar i personlig intervju, 2016)

”Jeg har en tredelt arbeidsbeskrivelse. Det ene er å være lovsangspastor for Filadelfiakirken, der vi snart har fire kirker i Oslo og omegn. Det innebærer å ha hovedansvaret for lovsang, medarbeidere, det kreative vi gjør, og gudstjenester. Det andre ansvaret er en toårig lovsangslinje på bibelskolen, der vi trener nye lovsangsledere. Det tredje er det jeg gjør utenfor kirkens vegger, for eksempel at jeg reiser. Det jeg gjør på nasjonale samlinger, for eksempel på LED17 eller Skjærgårds, går under denne tredje biten. Den tredje biten er forøvrig også noe jeg gjør både i arbeidstiden og noe jeg gjør på fritiden. Det jeg gjør i arbeidstid på LED, er noe som dekkes av min arbeidsgiver, noe som innebærer at jeg ikke tar honorar for det. Da gjør jeg det som en del av min jobb her, men det jeg gjør på min fritid, det hender det at jeg fakturerer for på mitt eget firma.” (Østby i personlig intervju, 2017)

I sammenheng med det kulturelle skillet, finner vi også økonomiske skiller som gjør det vanskelig for en kristen musikkartist å kunne leve av dette alene.

”Jeg tror ikke du finner skille på alle områdene, men hvis jeg blir spurt om å spille på en eller annen kristen festival, eksisterer ikke de summene om man hadde hatt med en pop-artist å gjøre for tre like dager.” (Sagen i personlig intervju, 2017)

Da den digitale utviklingen satte i gang sin påvirkning på musikkbransjen, fikk også de kristne aktørene kjenne på ettervirkningene.

”Ja, det som var kroner i gamle dager, regnes som ører nå. Sånn er det. Da man hadde konserter før var man jo ute og hadde med seg CD-er fysisk, og folk kjøpte det – de satte det på i bilen og hørte på det.” (Skippervold i personlig intervju, 2016)

”Det var den første plata jeg definitivt solgte mest av, så salgstallene har jo gått nedover i forhold til det du sier der.” (Aslaksen i personlig intervju, 2016)

”Ja, man merker det, men kanskje på en litt rar måte, nemlig det at artistene man spiller med, tjener mindre penger enn de gjorde før. (...) Samtidig går ikke musikerhyra like lett opp som den hadde gjort før – fordi artistene tjener mindre penger, og man jobber med

lavere budsjetter i forhold til produksjon av konserter. Som sagt var hyra for 15-20 år siden omtrent lik som den er nå. Og det er rart, men det tror jeg er mye på grunn av den digitale utviklingen. For man skjønner i Norge at det ikke kommer mer penger inn. Det kommer mindre penger inn enn det gjorde før, veldig mye mindre på platesalgbiten. I tillegg tror jeg fokuset til artistene endrer seg fra å skape en helstøpt plate med en god historie, til at man blir nødt til å få noe på radioen.” (Sagen i personlig intervju, 2017)

”Jeg merket ikke så mye til det personlig. (...) De som lider mest er nok låtskriverne, fordi det er veldig vanskelig å tjene penger på musikk salg. Derfor var det viktig for meg å ta eierskapet selv i form av å eie min egen master og distribuere den direkte. Da slipper man dette mellomledet som tar 30 % av inntektene. Som rettighetseier syntes jeg man får overraskende mye tilbake fra Spotify. Selv om det i mitt vedkommende definitivt ikke vil kunne bety at det er noe å leve av, men som jeg sa til Dagen, er det nok til at jeg kan forsvare finansiering av nye prosjekter.” (Østby i personlig intervju, 2017)

For noen er det ikke før de siste årene man har merket en nedgang.

”Nei, det var ikke noe problem, fordi barnemusikken som jeg har vært i, har holdt seg. Den har holdt seg relativt stabil inntil ett-to år siden. Da ser man at det dupper.” (Waldemar i personlig intervju, 2016)

Foruten enklere, tekniske løsninger som nevnes senere, har CCLI ikke blitt direkte påvirket av den digitale utviklingen. De ser derimot at det, som i resten av musikkbransjen, har vært en nedgang i salget, men at bransjen gjennom strømmetjenestene, nå har tatt en positiv vending.

”Vi jobber jo ikke med selve musikken, for vi jobber med tekst og det grafiske. For oss har det derfor ikke forandret seg i så stor grad, fordi at det er nye opphavsmenn – det skjer hele tiden. Sånn jeg ser det fra min side som musiker, så ser jeg selvfølgelig at CD-salget som var en veldig stor del av de kristne musikernes inntektskilde, har falt dramatisk. (...) Omstillingen inn mot det digitale og mot stream, den har jo vært der. Samtidig ser vi nå at det blir mer tilgjengelig, ungdommen får mer tak i det og bruker det i mye større grad, og det

blir dermed mer treff i tillegg, på grunn av tilgjengeligheten. Jeg har snakket med noen det siste halve året, og de sier at det nå faktisk begynner å komme inn penger igjen. Ikke bare på CD-salg når de er ute – for det tenker vi at vi kanskje har en to til fem år til å kunne tjene noe på, men nå begynner det faktisk å komme penger inn ifra streamingtjenestene i tillegg. I starten var det nesten ikke noe, men det ser ut for meg at spesielt ungdommene bruker det mediet, og har tilgang til mye mer musikk enn det de hadde før. Dermed hjelper jo det for den økonomiske delen, for de norske, kristne opphavsmennene også.” (Kjølberg i personlig intervju, 2017)

Gjennom de kulturelle faktorene ser vi at det på generelt basis er lav kunnskap om det juridiske aspektet av musikkbruk. Enkelte av intervjuobjektene har derfor blitt utfordret til å fortelle om hva de tenker kan gjøres for å bedre situasjonen.

”Det første er kunnskap, mens det andre er strukturer og systemer. Jeg har prøvd å få skape dialog mellom en organisasjon som f.eks. ACTA forlag – som sitter på masse noter – med CCLI – som sitter på forvaltning av rettigheter, ved å opprette et system. Dette er ikke bare min fortjeneste, men jeg har vært i samtaler om at de som sitter på rettigheter på noter, får det inn på en plattform der man både kan hente notene og registrere bruken av notene samtidig. (...) Jeg tror definitivt at det er veien å gå, at man øker kunnskap, at man finner bra systemer, og får folk til å jobbe sammen. Det jeg får fra CCLI er noen hundrelapper i året – det er økende utbetaling, men det er hundrelapper foreløpig. Det betyr at det ikke er nok kirker som har kommet på det. Det er altså der det står. Jeg tror det må være en plattform der man finner sangene, kan rapportere inn sangene og overføre automatisk. Jeg er sikker på at det finnes en måte å gjøre det på som blir bedre.” (Østby i personlig intervju, 2017)

”Det som CCLI har hatt i mange år i utlandet, det er noe som heter SongSelect – som er en tilleggstjeneste hvor du får tilgang på originallåter med noter og besifring. De som har en CCLI-lisens, har i tillegg kunnet tegne en SongSelect-avtale og få tilgang til det. Det har foreløpig ikke vært mulig i Norden, på grunn av datasystemer som ikke fanger opp flere språk, i tillegg til globale avtaler. I løpet av 2017 vil det nok forhåpentligvis komme.” (Kjølberg i personlig intervju, 2017)

”Det som jeg har kommet til, som er det aller viktigste, det er å være litt ute i miljøene, og der har lovsangsnettverket – Lovsang.no vært en utrolig viktig brikke. Jeg tror også dette med SongSelect, vil være med på å kunne hjelpe til med det her, fordi at da opplever menighetene at det er noe mer enn at de bare må rapportere.” (Kjølberg i personlig intervju, 2017)

5. Diskusjon

I diskusjonen skal vi fremlegge analyse av datamaterialet som presentert i forrige kapittel. Ved bruk av en kvalitativ forskningsmetode er det rom for at problemstillingens essens formes gjennom forskningsprosessen. Det betyr ikke en forandring i problemstillingens kjerne og grunnpilarer, men heller det at vi oppdager nye innfallsvinkler som former det empiriske utgangspunktet. Vi ser en forandring der skillet mellom de tre grunnpilarene forminskes, der de i større grad går hånd i hånd, som resulterer i at tematikken som diskuteres blir overordnet og satt i spor mot selve problemstillingen. Intervjuene som har fremvist ny informasjon og vist til hva som kanskje *egentlig* er utfordringene, har i stor grad påvirket denne omformingen. I starten av diskusjonen vil vi derfor kort presentere hovedpunktene fra det empiriske grunnlaget.

1. Man kan ikke leve av kristen musikk alene. I Norge, hvor økonomien generelt er på et lavt nivå sammenlignet med store musikkindustrier som i USA, Storbritannia og Japan, er det få som kan leve av musikk. Enda vanskeligere blir det å kunne overleve i et kristent marked, der andelen av pengestrømmen er mye lavere enn i den sekulære musikkbransjen. Skal en leve av kristen musikk i dag, må en kombinere dette med andre jobber i tillegg.

2. Det er store forskjeller mellom sekulær og kristen musikkøkonomi. Det blir nevnt store forskjeller fra honorar fra spillejobber i en sekulær sektor, til honorar fra spillejobber i en kristen sektor. Musikernes Fellesorganisasjon (MFO) har i sitt styre presentert anbefalte minstesatser der kirkemusikere bør kreve halvparten av beløpet som musikere i en sekulær sektor anbefales å kreve. Hva forteller dette oss om kulturen som skapes i det norske musikkmiljøet?

3. Det er uvitenhet knyttet til rapportering. Gjennomgående i alle intervjuene har dette vært et ensidig svar på spørsmålet om det er nok kunnskap rundt rapportering. David André Østby estimerte at prosentandelen av hans egen musikk som blir rapportert inn, kun ligger på 10 %, samtidig som det ble uttrykt at dette kun var grunnet uvitenhet. Samtidig kan det ligge et administrativt arbeid til grunn, som ikke blir fordelt til de ansvarlige, og som dermed blir lagt "ned i bunken." Det er nok generelt sett en økende grad av kunnskap om

rapporteringen i kirker og menigheter rundt omkring, men det er selve gjennomføringen og betydningen av åndsverksloven, som ikke blir vektlagt grunnet uvitenhet.

4. Det er tabu å snakke om musikkøkonomi. Dette har enkelte av intervjuobjektene i større grad merket tidligere i sine karrierer, enn det de gjør i dag. Samtidig er det store forskjeller på oppfattelsen av dette mellom menigheter og kirker, der forskjellige tolkninger av Bibelen blir grunnlag for differanse. Det er selve synet på økonomi som ligger til grunn her, og det er her vi trekker inn forskjellene på tjeneste og lønnet arbeid. Selve verdien av musikk blir et avgjørende emne i diskursen vedrørende musikkøkonomi i den kirkelige sektoren.

5. Den digitale utviklingen har kneblet den kristne økonomien. Det fysiske salgets nedgang har ført til en generell nedgang i den globale musikkindustriøkonomien. Opphavsmenn og artister har de siste 10-20 årene opplevd en merkbar nedgang i inntekt, samtidig som etterspørselen etter musikk aldri har vært høyere. Oppgangen i digitalt salg er sakte, men sikkert økende, og det er tydelig at dette er et satsingsområde for musikkbransjen, samtidig som det globale musikkmarkedet totalt sett fortsatt er et godt stykke unna nivået det tidligere lå på. Økonomien i det kristne musikkmarkedet har parallelt merket samme nedgang og oppgang i inntekter, og det må også her satses mer på digital musikk for at den kristne musikkøkonomien kan være av betydning.

5.1. Bibelens etikk og moral

I hvilken grad er det relevant å trekke inn Bibelens etikk og moral i en diskusjon som i hovedsak er preget av musikkindustrielle spørsmål? Det teoretiske bakteppet forteller oss mye om hva Bibelen sier om musikk, økonomi og arbeid, og uten dette aspektet, ville dette på mange måter vært en diskusjon i den generelle, sekulære musikkindustrien. Det kristne fundamentet ligger altså til grunn for problemstilling og tema, og må analyseres i lys av dette. I fremleggelsen av datamaterialet ble det forklart hvorfor intervjuobjektene holder på med kristen musikk, og hvorfor de anså det som viktig. Et ønske om å "gi det videre" og være med på å berike den viktige delen av et norsk kristenliv – som musikk er – er sentrale punkter for motivasjonen til de kristne musikkaktørene. For mange krever dette en form for finansiering når nye prosjekter skal drives, der utgifter som oppstår, må dekkes. Samtidig

uttrykker intervjuobjektene viktigheten av en sunn økonomi for å kunne ha dette som et levebrød.

I et teologisk forum kunne elementene rundt den bibelske tolkingen av musikkarbeid i kirker og menigheter blitt diskutert mye mer omfattende, men vi velger her å begrense oss til det vi kan trekke inn i en musikkindustriell diskusjon. Det teoretiske bakteppet forteller oss som nevnt hva Bibelen sier om musikk, økonomi og arbeid, men sier ingenting om kombinasjonen av disse tre elementene. Det blir derfor uklart å definere hvordan en skal forholde seg til det musikkøkonomiske aspektet, da en må sette sammen de ulike elementene og selv tolke kombinasjonen. Tolkningen av enkelte bibelvers gir oss derimot en indikasjon på hvordan enkelte kirker og menigheter kan legge til grunn sitt syn på de økonomiske faktorene som diskuteres, noe som kan hjelpe oss i analysen av de kulturelle aspektene som forklart senere. Synet på hvordan det bibelske påvirker det økonomiske synet innenfor kirkelig sektor, var delt mellom intervjuobjektene som ble spurt om dette. På den ene siden snakkes det om at musikken og alt det den fører med seg – høy lyd, lys, røyk etc. – kan oppfattes som en støyangivende faktor ved mottakelsen av det kristne budskapet for enkelte, og at det derfor blir unødvendig å bruke av økonomien på dette. Østby snakker her om en nøysomhet som ligger dypt i oss i sammenheng med det musikkøkonomiske aspektet.

“Den sitter ganske dypt den nøysomheten eller tanken. Den sitter ganske dypt i oss, og man kjenner nesten en vemmelse når man hører om amerikanske lovsangsledere som tjener millioner av kroner.” (Østby i personlig intervju, 2017)

Østby snakker samtidig om en motstand ved å ta opp dette som et samtaleemne. Vi kan gjerne knytte dette oppimot spørsmålet som baserer seg på om det musikkøkonomiske blir ansett som tabu, ettersom utgangspunktet for en slik betraktning vil ha sine røtter ifra bibelsk tolkning. De fleste intervjuobjektene mente derimot at det ikke lenger oppfattes som tabu, selv om dette har vært eksisterende tidligere. Mennesker er innforstått med at man trenger en økonomi for å kunne ha et levebrød. Ut ifra dette kan det derfor antas at det med økende kunnskap, skapes en bedre forståelse vedrørende økonomiens posisjonsnødvendighet. Disse analysene kan brukes for å kunne forstå det kulturelle tankemønsteret

som ledes i den kirkelige sektoren, hvilket trekker oss videre mot kulturen som skapes fra de kristne musikkaktørene.

5.1.1. Tjeneste eller arbeid?

Et av de mest sentrale elementene av diskusjonen rundt etikk og moral tilknyttet den kristne musikkindustrien, handler om hvorvidt vi snakker om en tjeneste eller et arbeid. Dette er et av de viktigste hovedpunktene i begrunnelsen av, og forklaringen av hvorvidt vi kan snakke om en bærekraftig økonomi i den kristne musikkindustrien i Norge. På den ene siden har vi kirker og menigheters innstilling på det å betale for kristen musikk, mens vi på den andre siden har de musikalske aktørenes innstilling på det å ta betalt for utførelse eller produksjon av kristen musikk. Dette er tydelig et vanskelig spørsmål i og med at det er nødvendig med en vektlegging av subjektivitet og et personlig tanke sett for å avgjøre skillet mellom tjeneste og arbeid. Mange anser det å bruke sine talenter og egenskaper, som en tjeneste til hele det kristne samfunn, mens andre grenser dette ned til sine menigheter eller kirker de har tilhørighet til. Utøvelse av musikk er ikke fastlåst til å være en arbeidstittel eller noe man er tvunget til å generere penger av. Det kan like greit være en hobby, en livsstil eller en uttrykksform, og det vil derfor være umulig å anse musikeryrket som en beskyttet tittel. Det kreves ingen utdanning i dag for å kunne kalle seg profesjonell musiker – det er noe enhver som tjener penger på musikk kan kalle seg. Dette skaper utfordringer ettersom det kan skape usikkerhet, både kvalitetsmessig og økonomisk. For musikerne som til vanlig holder en standard tariff, vil det kunne oppleves uforutsigbart når en ikke vet hva arbeidsgiverne har mulighet til å tilby. Ofte ser vi yngre, ambisiøse musikere som blir tilbudt spillejobber med lave honorar, ta disse jobbene fordi de ønsker seg et navn innenfor en musikkindustri som nært utelukkende legger vekt på kontakter og nettverk. Musikerne med lengre erfaring blir gjerne ikke tilbudt disse jobbene, fordi de legger seg på et nivå som de selv anser som essensielt med hensyn til eget levebrød, men som arbeidsgiverne enten ikke ønsker eller kan forholde seg til. Dette mener Sagen kan føre til en skummel trend.

”Samtidig betyr ikke det at man ikke gjør det, og det er jo det man forstår; at det ikke er sånn at ingen vil gjøre den jobben. Men jeg tror at man skyter seg selv i leggen, om hyra begynner å gå ned. Det tror jeg man taper på, for man vil holde et lavere nivå på musikken. Det vil også være færre folk med erfaring, både i det å spille, men også hvis ting ikke

fungerer, så får man det til å fungere hvis man har litt erfaring. Jeg sier ikke at det er den utviklingen nå, men det er en veldig viktig oppgave.” (Sagen i personlig intervju, 2017)

Det snakkes altså om at kvaliteten på musikken som produseres og utføres, kan falle i takt med en svakere flyt av økonomi innenfor musikkindustrien. Om terskelen for kvalitet på diverse plattformer i industrien senkes, tror Sagen det vil se mørkt ut for de musikerne som holder høyest nivå, og som legger seg på et tilsvarende økonomisk nivå.

”Ja, da vil de beste mest sannsynlig forsvinne. Jeg mener ikke at det er det som har skjedd med oss som har blitt eldre (...) Men jeg håper det ikke blir mindre enn det var, fordi jeg tenker at det er viktig at kristen musikk holder følge med resten av verden, og følger med på utviklingen. Hvis ikke vil ikke de unge i dag høre på kristen musikk.” (Sagen i personlig intervju, 2017)

5.1.2. Den sekulære og den kristne musikkbransje

Om vi sammenligner den kristne og den sekulære musikkbransje, ser vi tilsynelatende tydelige skillepunkter som indikerer at kirker og menigheter ikke forventes å betale musikere like mye som i den sekulære sektor. Musikernes Fellesorganisasjon (MFO) setter sammen en rekke minstesatser som de anbefaler at musikere i forskjellige sektorer bør ta per spillejobb. Dette gjelder både dirigenter, seminarholdere, studiomusikere og teknikere, samt musikere innen konsert og kirke. MFO anbefaler en minstesats pr. musiker, pr. konsert tilsvarende minimum 4310 kr, mens det i kirkesammenheng anbefales en minstesats på 2050 kr (MFO, 2017). MFO forklarer det slik:

”Forklaringen er at et konserthonorar på kr 4.310 i praksis ofte skal dekke et helt dagsverk, mens en kirkelig handling er vesentlig raskere overstått. Når det gjelder øvingstid forut for kirkelige handlinger, vil du se at det er mulig å kreve ekstra betalt, f.eks. hvis repertoaret er ukjent på forhånd. Men jeg vil presisere at vi ikke snakker om kirkekonserter her. Det handler om gudstjenester, bisettelser, bryllup.” (MFOs medlemservice, 2017)

I praksis ser vi dermed at skillet mellom den sekulære og den kristne musikkbransje, tilsynelatende ikke er så stort allikevel. Det er ingen forskjeller på det å utøve musikk i en

kirke, på en pub, eller på et cruiseskip, for den saks skyld – selve utøvelsen av en spillejobb innebærer å spille et instrument i en sammenheng innenfor en gitt tidsramme, og det er denne tidsrammen MFO presiserer at utgjør forskjellen. Samtidig er realiteten slik at det i begge bransjene vil være store variabler ut ifra hva den gitte konsertscene eller kirke har å tilby av honorar til musikere. Innenfor begge sektorene vil forskjellene være store ut ifra konsertarrangørens eller trossamfunnets budsjett, og det kan i flere sammenhenger bli gitt større honorar i kirkesammenheng enn på en sekulær arena. På tross av at den sekulære og den kristne musikkbransjen dermed er like i praksis, ser vi forskjellene komme til syne fra et overordnet, generelt perspektiv. Sagen, som har erfaring som musiker i store settinger – både kirkelig og sekulært – påpeker at summene som forhandles med større artister ikke er i nærheten av det en kan forvente i de største kirkelige samlingene, eller med de største kristne artistene i Norge (Sagen i personlig intervju, 2017). Hos de større artistene er summene ifølge Sagen betydelig høyere, og kan i enkelte tilfeller ligge på det dobbelte av hva man kan forvente i en kirkelig setting. Årsaken til dette er åpenbart de store økonomiske variablene som ligger til grunn, da det generelt sett ligger mer penger i den sekulære musikkbransjen enn den kristne musikkbransjen, som nevnt i det teoretiske kapittelet (2.3.1. Kristen musikk sjanger).

5.2. Det kulturelle aspektet

For å ta tak i det kulturelle aspektet, må vi se på hvordan kultur utspiller seg i kirker og menigheter. I utgangspunktet snakker vi om forskjellige trossamfunn som gjerne kan ha ulike tolkninger av bibelske tekster, og som opererer forskjellig i drift. Samtidig bør de ansatte og andre som påvirker menighetenes drift og innhold, i like stor grad tas med i betraktningen. Som det blir forklart gjennom det teoretiske utgangspunktet, har vi to forskjellige begreper som dreies rundt det samfunnsvitenskapelige aspektet vi kaller kultur. Vi anser den beskrivende og den dynamiske kulturforståelsen for to innfallsvinkler mot samme menneskelige aktivitet, der forskjellene ligger i hvordan vi skal tolke og forstå denne aktiviteten sett i lys av samfunnsmessige drivkrefter. Der den beskrivende kulturforståelsen forklarer kultur basert på et kollektivistisk utgangspunkt, forklarer den dynamiske kulturforståelsen kultur basert på et individualistisk utgangspunkt.

Det er som tidligere nevnt ikke innlysende hvilken forståelse vi skal ta i bruk ved analysen av det sosialantropologiske aspektet rundt kultur i kirker og menigheter. På den ene siden kan vi med den beskrivende kulturforståelsen forklare hvordan enkelte kirker, menigheter eller trossamfunn med sine tradisjoner og tanker, forholder seg til et sett med kulturelle ideer. Dette kan ha sammenheng med det enkelte trossamfunns teologiske tolkning – f.eks. ved spørsmål om dåp, musikalsk uttrykk eller forhold til økonomi. "Slik har det alltid vært", har blitt hørt, ikke bare i kirken, men også på andre kulturelle plattformer. Det at et kollektiv kan være fastlåst til en kulturell idé, er ikke noe vi bare ser i kirker og menigheter, men som også kan være like gjeldende for organisasjoner, bygdesamfunn, den generelle musikkindustrien etc. Således er det viktig å vise til at utfordringene som er knyttet til tematikken, også er sentrale punkter i en sekulær musikkindustri diskurs.

På den andre siden kan vi med den dynamiske kulturforståelsen forklare et kulturelt tankesett i et trossamfunn ut ifra de ulike individene samfunnet består av. Et trossamfunn vil som oftest ha en kjerne av mennesker som enten fungerer som ledere, eller som er faste kirkegjengere. I tillegg vil man ofte ha såkalte "besøkende" i trossamfunn, som ikke nødvendigvis anses som fast tilknyttet et trossamfunn, eller som kun er innom en sjelden gang. Kulturen vil her være i stadig forandring ettersom menneskene aktiviserer de kulturelle faktorene i samspill med hverandre, og vi kan på den måten anta at gjennom en dynamisk kulturforståelse, vil kjernene i de ulike trossamfunnene ha størst forutsetning for å bidra til en forandrende kultur.

Ut ifra en dynamisk kulturforståelse snakkes det gjerne om hvordan kulturen blir påvirket og formet ut ifra indre faktorer. Hva om en retter fokuset på ytre faktorer – på hvilken måte kan dette bidra til formingsprosessen av den kulturelle essensen i ulike trossamfunn? De ytre faktorene må ikke forveksles med de erfaringer og tanker som blir anvendt i forståelsen av indre faktorer, som mennesker tar med seg inn i selve formingsprosessen. Her snakker vi om ytre faktorer som påvirker formingsprosessen direkte fra sine utgangspunkt. I sammenheng med tematikken som diskuteres i denne avhandlingen, kan vi bl.a. trekke inn administrative forandringer som tvinger frem en forandring i de kulturelle ideene. På andre kulturplattformer, som i et idrettslag, kan kulturen som dannes mellom aktørene – spillerne, trenerne, frivillige o.l. – bli forandret ved store tilskudd fra kommunal kasse. I spørsmålet om

disse forandringene er positive eller negative, må dette ses i lys av konteksten. Ofte vil svaret være relativt, og oppleves forskjellig for de forskjellige aktørene som knyttes oppimot kulturen.

For at rettighetsorganisasjoner skal kunne nå ut med kunnskapen om kopirettighet, må det skje et kulturelt skifte i mange kirker og menigheter. For å nå ut med denne kunnskapen, bør organisasjonene som en ytre faktor, ha en forståelse av hvordan kulturen i kirkene og menighetene kan forklares. Dette er krevende i og med at kulturen kan forstås å være bygd opp ulikt i trossamfunn, samtidig som mennesker er ulike i hvilken grad de er mottakelige for endringer. Kulturforskjellene kommer til uttrykk i Aslaksens uttalelse om det å betale for musikk i menigheter.

”Det er vanskelig å generalisere der, fordi at en menighet er vinklet forskjellig som mennesker. Du har menigheter som er veldig rause og som ønsker å gi deg det du trenger pluss pluss. Og så har du de som spør når de ringer til deg om: ”du har mulighet til å gjøre det gratis?”” (Aslaksen i personlig intervju, 2016)

5.3. Verdien av musikk

Ifølge en artikkel skrevet på nettsidene til Music Norway, er nordmenn blant de mest verdifulle musikklytterne i verden. Det er gjennom IFPIs rapporter vi ser at hver nordmann i gjennomsnitt brukte \$20,3 (ca. 175 kr i dagens valuta) på musikk i 2015, kun \$0,8 (ca. 6,8 kr) mindre enn britene som topper listen. Dette ekskluderer områder som konserter og festivaler, og er kun basert på musikk salg og strømmeabonnementer. Kathrine Synnes Finnskog, direktør i Music Norway, sier at dette viser at nordmenn, på grunn av bransjens ønske om å tilpasse seg nye modeller til fordel for lytterne, har en vilje til å betale for musikk (Buflaten, 2016a).

Totalt sett har det også vært en økning i totalomsetningen av musikk i Norge de siste årene. IFPIs årsrapport viser at det i 2016 totalt ble omsatt for 698 mill. kr – en økning på 6,9 % fra 2015. Det er tydelig at strømming står for den største markedsandelen i dagens musikkmarked, der den med 83 % hadde en omsetning på 580 mill. kr i 2016 – en økning på hele 14,3 % fra 2015. Andelen norsk musikk ligger forøvrig på rundt ¼ av denne omsetningen

(IFPI, 2017, s. 7-8). Finnskog antyder en optimisme i den norske musikkindustrien om dagen:

"There is an optimism in the industry today. Instead of fighting it we've adapted to new revenue models and see more and more great artists coming up every day. With it we see the industry as a whole growing, giving businesses the opportunity to continue to build a stronger industry and develop new acts and artists." (Buflaten, 2016b)

Nordmenn er altså i økende grad villige til å betale for musikk, og sett i lys av en økning i totalomsetningen av musikk i Norge, kan vi også anta at det går bedre for norsk, kristen musikk om dagen. David André Østby mente selv å ha sett en økning på sine egne salgstell.

"Jeg mener å ha sett en økning i utbetalinger hos meg, som kan ha noe med at jeg også har flere låter ute i sirkulasjon. Det kan ha noe med at noen låter brukes mer, slik som Gi Meg Jesus, som har blitt brukt veldig mye." (Østby i personlig intervju, 2017)

Han sier her at det kan ha noe med å ha flere låter i sirkulasjon, og vi skal ikke se bort ifra at dette stemmer. Asbjørn Kjølberg i CCLI har på sin side sett en økning i bruken av norsk, kristen musikk de siste årene.

"Og det syntes jeg også har vært en dreining når jeg ser at gjennom de siste fire-fem årene, har flere og flere kristne miljøer sett mot hverandre og begynt å jobbe sammen. Vi har fått mer norsk lovsang nå enn det har vært tidligere, da man ofte har brukt mye engelsk. Mange menigheter var kanskje oppe i en 50-60 % – det så vi på rapportene – med engelske tekster." (Kjølberg i personlig intervju, 2017)

For å bevege oss tilbake til verdien av musikk, presenterer Sagen noen interessante synspunkter. For det første har private husholdninger basert på tall fra SSB i 2012, en gjennomsnittlig forbruksutgift på 436 000 kr. Dette var en samlet økning på 5,7 % fra 2009, der "kultur og fritid" i dag står for 10 % og kategorien "andre varer og tjenester" står for 28 % av de totale forbruksutgiftene. De resterende kategoriene "matvarer og alkoholfrie drikkevarer", "bolig, lys og brensel" og "transport", står for de resterende prosentene (SSB,

2013). Det er dette Sagen påpeker, det at folk bruker nok av penger på materielle verdier som ikke nødvendigvis er livsnødvendige.

"Jeg betaler for kaffe, og går jeg ut på en kafé, så koster det kanskje 40 spenn for en kaffe. Samtidig kan ikke folk betale 70 kroner for en plate. Altså, det er egentlig helt ute, og folk bruker hundrevis-tusenvis av kroner i måneden på.. kaffe. Problemer er ikke at vi ikke har penger, men vi velger hva vi skal bruke det på." (Sagen i personlig intervju, 2017)

Det Sagen her mener, henger nok sammen med nedgangen av fysisk salg, og ikke nødvendigvis at folk ikke ønsker å betale for musikk – det ser vi allerede gjennom IFPIs statistikker. Illustrasjonen om de 70 kronene henviser til et enkelt kjøp av en plate, som igjen henger sammen med at folk flest ikke lenger er villige til å betale flere mindre enkeltbeløp når de har all verdens musikk et par klikk og en 100-lapp unna (eller gratis for den saks skyld). For det er nettopp denne tilgjengeligheten som er sentral. Det andre synspunktet Sagen presenterer videre, baserer seg på nettopp dette. Om tilgjengeligheten til musikk hadde blitt strammet inn og prisen presset opp, ville folk fortsatt betale for musikk?

"Så lenge musikk er gratis, og man i tillegg får tak i det med god samvittighet, at det er lett tilgjengelig, at kvaliteten er god og utvalget stort, da sier det seg selv at det ikke kommer til å si noe. Hadde Spotify kostet 500 kroner i måneden, hvor mange er det som ville hatt det da, om det kun var eneste alternativet? Jeg tror det er ganske mange som hadde betalt." (Sagen i personlig intervju, 2017)

Musikk er tilsynelatende en så stor del av våre liv, at vi i bunn og grunn ikke kan gi den en pris. Folk vil alltid skape og lytte til musikk, og dette kan på mange måter være et utgangspunkt for en videre diskusjon rundt de etiske spørsmålene knyttet til musikk. Vi kan si at folk ønsker å ta del i musikken, enten det er som skaper eller som lytter. Verdien av musikk har vært og vil alltid være sentral, og folk er i økende grad villige til å betale for det. Hvorfor sitter artistene fortsatt igjen og føler det er dårlige tider? Hovedgrunnen ser vi i fordeling av inntekter, både med hensyn til hvor mye artistene får fra strømmetjenester, samt hvor mye tredjeparter som plateselskap, managere, distributører etc., tar i kompensasjon for de ulike tjenestene. Her er det allikevel grunn til å være optimistiske med

tanke på den oppadgående retningen musikkindustrien går i, og som i sammenheng med utviklingen av nye teknologier og strukturer, kan føre til mer rettferdige og inntektsgivende løsninger for artistene.

5.4. Teknologiske fremskritt

Den digitale utviklingen har ført med seg mye de siste årene, både på godt og vondt. Nedgangen i musikkmarkedet er på mange måter en direkte årsak til dette, der P2P-nettverk har forandret den lineære pengestrømmen til å bli av en i høyere grad uforutsigbar natur. Som nevnt tidligere, og som Wikstrøm påpeker, har de store selskaperes kontroll blitt satt til side for lytternes tilkobling. Det er på mange måter lytterne som bestemmer hvilken retning musikkindustrien skal ta, med et mengdebehov som nå har strukket seg til nærmest hele den musikalske katalog. Lyttere vil ha tilgang til alt av musikk, og de vil ha den tilgangen hvor de enn befinner seg. Som respons til den ulovlige fildelingen som den digitale utviklingen dro med seg, ble mange lyttere og organisasjoner saksøkt – 5500 søksmål ble sendt inn i 18 land i Europa frem til 2006 (Wikstrøm, 2013, s. 155). Vi kan trekke paralleller til det Kopinor gjorde her i Norge, da de for tolv år siden gikk hardt ut mot kirker og menigheter med pengekrav.

”For tolv år siden tok CCLI kontakt med Kopinor for å se om man kunne jobbe sammen – hvor CCLI presenterte hvordan de jobbet, fortalte viktigheten for menigheter og at det var et marked der. Da hadde ikke Kopinor vært opptatt av menigheter i det hele, og de begynte å jobbe veldig målrettet – og kanskje litt hardt – inn mot en del menigheter ved å bruke lovens arm, og si at ”hvis ikke dere har dette på plass, så har vi mulighet til å ilegge dere store bøter.” Mange menigheter ble veldig skremt av dette, og gjennom den måten de har jobbet på, har det også vært litt tungt for oss.” (Kjølborg i personlig intervju, 2017)

”På et tidspunkt fikk mange menigheter ganske store etterregninger fordi de gjorde opp en avtale som de ikke informerte om. Menigheter var ikke klar over det, og ble så etterregnet for to år. For eksempel ble Filadelfia Oslo dermed pålagt en 100 000,- i etterregning uten å vite hvorfor.” (Kjølborg i personlig intervju, 2017)

Som Kjølberg sier, har CCLI de siste årene opplevd det som tungt å arbeide med informeringen rundt opphavsrett. I ettervirkningene av den digitale utviklingen har ikke musikkindustrien hatt et godt rykte, mye grunnet dens strenge og direkte fokus på økonomi. Når dette presset kommer fra flere kanter, er det forståelig at menigheter kan ha et negativt standpunkt til den juridiske delen av opphavsrett. Da det i tillegg kan oppfattes som uoversiktlig og knotete å få i gang det administrative arbeidet rundt opphavsrett i kirker og menigheter, er nødvendigheten rundt det å få på plass gode, men brukervennlige systemer, vesentlig for å kunne øke gjennomføringen av rapportering i kirker og menigheter.

I dag må menigheter rapportere inn tekster som blir kopiert eller brukt offentlig, og sanger som blir brukt ved offentlig fremførelse. Dette innebærer to forskjellige rapporteringsskjemaer, samt en avgift som baserer seg på det gjennomsnittlige besøkstallet i kirka eller menigheten. Denne avgiften er ved offentlig fremførelse betalt av staten, og det må derfor ikke betales for å spille opphavsrettslig musikk i menigheter og kirker. Ved kopiering og anvendelse av tekst, blir dette ikke dekket av staten, og det må derfor kompenseres av menigheten eller kirken der teksten blir brukt. Kort oppsummert innebærer det én fysisk rapport til TONO for fremførelse av musikk, og én digital rapport samt en avgift til CCLI eller Kopinor for tekstbruk. Her må man ha oversikt over alle sangene som har blitt brukt innenfor et fast tidsrom, samt hvem som er låtskriver og arrangør, for å kunne rapportere inn og la pengene bli forvaltet til de rettmessige opphavspersonene. For at denne prosessen skal gjøres enkel og brukervennlig, har CCLI i første omgang blant annet vært frempå med online-rapportering. På denne måten kan man rapportere rett etter sangene har blitt brukt.

”For et år siden fikk vi en Online-Report som gjør at alle i menigheten som holder på med dette, kan registrere seg inn på kontoen til menigheten, og dermed rapportere. Alle som har en funksjon som kan gjøre det, kan rapportere etter møtene, hvor de krysser av for sanger de har brukt. Da ligger hele databasen av det som er mest brukt, der. I tillegg kan de også føre inn egne ting manuelt som vi da sjekker ut, for ofte kan det være opphavsmenn som kanskje enda ikke har fått ordnet sin avtale, eller som ikke har visst om det – så vil det dermed komme inn etter hvert.” (Kjølberg i personlig intervju, 2017)

Grunnen til at TONO ennå ikke har gått inn for en digital form for rapportering, er som Kjølberg sier, grunnet store kostnader i utviklingen av elektroniske verktøy. I tillegg kan man spørre seg om det ikke hadde vært mer effektivt med en fellesrapportering, i og med at det er samme sang som skal rapporteres til to forskjellige rettighetsorganisasjoner. Dette har det ifølge Kjølberg blitt forsøkt på, men grunnet usikkerhet rundt statens fremtidige dekning av avgiften tilknyttet offentlig fremføring i kirke, har det vært vanskelig for TONO å kunne knytte seg opp mot en annen organisasjon (Kjølberg i personlig intervju, 2017).

Kjølberg nevner også en annen funksjon som er lansert i CCLI utenlands – SongSelect – som fungerer som en tilleggsavtale tilgjengelig for de som har tegnet lisensavtale med CCLI. Gjennom lisensavtalen får man tilgang til å bruke opphavsrettslig materiale, samt en katalog med originalmusikk med noter og besifring som lett kan transponeres opp og ned. Denne avtalen er ennå ikke blitt lansert i Norge grunnet forskjellige datasystemer og globale avtaler, men Kjølberg sier at lanseringen er like rundt hjørnet også her til lands. Samtidig understreker Kjølberg at det er et omfattende arbeid tilknyttet en slik innføring av et nytt elektronisk system, og Norges begrensede økonomiske posisjon i den globale musikkindustrien gjør at de økonomiske midlene som kreves, må anskaffes i Norge.

”Det har foreløpig ikke vært mulig i Norden, på grunn av datasystemer som ikke fanger opp flere språk, i tillegg til globale avtaler. Det er på vei nå, da de la om et system for et år siden, som gjør at de har muligheten for det. I tillegg har de nettopp blitt ferdig med å tegne nye avtaler med alle opphavsmennene i hele verden, slik at dette kan spres over alt. (...) I løpet av 2017 vil det nok forhåpentligvis komme. Men det fører med et arbeid her i Norge for å få inn norsk materiell, ettersom det i utgangspunktet ikke ligger her. Tekster er ganske raskt å få inn, men skal man ha med et noteblad vil det ta litt lengre tid. Det er snakk om noen som må sitte og gjøre en jobb, og da er det jo økonomi dette er snakk om. Og Norge er ikke så stort på verdensbasis, som betyr at man i stor grad må finne midler innad i landet.”
(Kjølberg i personlig intervju, 2017)

Det blir interessant å følge utviklingen som pågår, i og med at systemer og programmer kontinuerlig blir oppdatert og lansert. De teknologiske verktøyene som har inntatt musikkindustrien, legger til rette for en tilkobling som utvikles til å nå ut bredere og bredere.

Der de digitale teknologiene tidligere har hatt et tilnærmet antagonistisk forhold til musikkindustrien, har musikkindustrien de siste årene omfavnet den digitale utviklingen, noe som har vist seg å ha vært viktig for å snu den negative økonomiske trenden. Med hensyn til den kristne musikkindustrien, gjelder det å ta i bruk de teknologiske verktøyene slik at det kan skapes oversiktlige og brukervennlige systemer som reduserer de strukturelle utfordringene ved rapportering.

5.5. Kunnskap om opphavsrett

Vi ønsker å skille begrunnelsen til hvorfor det ikke rapporteres mer inn fra kirker og menigheter, inn i to deler: den bevisste og den ubevisste. Det er vanskelig å skille dette ettersom de personene som går inn under den bevisste gruppen, ofte er bevisst på *at* opphavsretten finnes, men ikke nødvendigvis forstår hvordan rapporteringen fungerer. Som eneste rene, kristne rettighetsadministrative aktør i Norge, driver CCLI et hardt arbeid for å gjøre folk oppmerksomme på hvordan loven fungerer. Med det sagt, er Kjølberg tydelig på at CCLI ikke ønsker å være en offensiv mot kirker og menigheter, men heller bruke tid på å forklare og fortelle om hvordan systemene fungerer.

”Kunnskapen er jo egentlig å få det på at: ”hvorfor har vi egentlig CCLI?” Jo, det handler om de menneskene, de som skriver sanger, de som har fått et kall ifra Gud – at de skal ha mulighet til å gjøre dette her. Og i tillegg får dermed menighetene, på en lovlig måte, tilgang til dette. Forhåpentligvis vil det føre til er at det blir en slags dugnad at: ”ja, vi betaler en liten slant.” Til sammen så vil det bety mye for de som skriver musikk, også om en da klarer å knytte på dette med TONO i tillegg.” (Kjølberg i personlig intervju, 2017)

Det er viktig å påpeke at den kristne musikkindustrien ikke er særegen når det gjelder musikk og inntjening på dette. Dette gjelder like mye for låtskrivere og artister i sekulære miljøer. Selv om mange lager musikk for ens egen del, er musikk en sjanger av kunstbegrepet, som således viser til en institusjon der fremvisning av noe en selv har formet, er sentralt. Man ønsker å vise frem det man har skapt, og man ønsker at det skal generere en interesse. Østby forklarer dette ut ifra et kristent perspektiv:

”Enhver som skaper, samme hvor kristen man er, ønsker å bli hørt. Man ønsker at det man lager skal genere en interesse, et bruk, og kanskje til og med kunne genere økonomi som en bonus.” (Østby i personlig intervju, 2017)

Dette kan overføres til å være en hvilken som helst kunstners stemme, der det å bli hørt ligger til den menneskelige natur – og da spesielt en kunstners natur. Det er derfor – både i en sekulær og en kristen bransje – viktig å skille mellom kunstnere som arbeider for uttrykk og kunstnere som arbeider for profitt. Den underliggende moralen og etikken skiller allikevel kristne kunstnere i den forstand fra sekulære kunstnere, både i form av uttrykk og i form av profitt. Det er på et generelt plan, tanken bak som er forskjellig. Snakker vi om en kristen musikers ønske om å lage musikk, der uttrykket er i fokus og der ønsket er å få vist frem musikken, er det nærliggende å forstå at denne musikeren ønsker dette for å berike det kristelige samfunn han eller hun er en del av. Det denne musikeren ønsker, er at den kristne musikkjangeren skal vokse og utvikles, og det er her man blant annet kan trekke inn tjenestebegrepet. Når vi snakker om den kristne musiker som ønsker å lage musikk, og samtidig har et fokus om å tjene penger må vi være forsiktige for ikke å generalisere. Her menes ikke det å gjøre profitt på kristen musikk i form av å utnytte markedet, som så fint illustrert i episode ni ”Christian Rock Hard”, sesong syv av satireanimasjonsserien South Park, der gutten Eric Cartman former et band kalt Faith+1 hvor tekstene er direkte overført fra populære kjærlighetssanger (foruten å legge til ordet ”Jesus” bak hver setning), og som dermed blir svært populære. Det vi mener her er å kunne tjene penger på musikk for å kunne ha dette som et levebrød, som så de fleste av intervjuobjektene har eller tidligere har hatt.

Det er tydelig at det er store uklarheter hos menigheter, kirker og hos enkeltpersoner om hvordan opphavsrett fungerer, og det er dette som tydelig kommer frem i intervjuene med både Østby og Kjølberg. Begge er sentrale i lovsangsplattformen Lovsang.no der ønsket har vært at plattformen skal fungere som samlende for alle lovsangsmiljø i Norge. Hvert år arrangerer Lovsang.no en lovsangskonferanse på Østlandet som hvert år samler flere og flere lovsangsmusikere, lovsangsledere, teknikere eller andre som har en fot innenfor lovsang i sine respektive menigheter og kirker. Her har det blitt holdt appeller for å bevisstgjøre rundt opphavsrett og rapportering, og Kjølberg presiserer at økumeniske

konferanser og festivaler som favner bredt, bidrar til å lettere kunne presentere den nødvendige informasjonen rundt temaet.

”I de siste årene så har du jo også konferanser som favner veldig bredt i hele lovsangsarbeidet, noe som gjør at informasjonen går lettere ut. Det er lettere å ha et nettverk å spre dette på, og dermed så begynner flere og flere menigheter å forstå det. Dette har gjort at vi har fordoblet lisensen de siste fire årene i Norge.” (Kjølberg i personlig intervju, 2017)

Det er tidligere nevnt at kirker og menigheter i større grad har klart å jobbe sammen, og i sammenheng med at flere festivaler og konferanser favner bredt, er det lettere å nå ut med informasjonen i dag enn for 10-15 år siden. I tillegg kan det antas at med tidens løp har flere fått med seg hvordan musikkindustrien fungerer ut ifra den digitale utviklingens formasjon. Vi snakker om en ny musikkindustri som i all hovedsak er preget av digitale tjenester og en økende grad av tilgjengelighet på globalt nivå, og i takt med den økende graden av kunnskap rundt hvordan dette fungerer, er det grunn til å anta at dette vil øke kunnskapen rundt flere deler av industrien – for eksempel opphavsretten.

6. Konklusjon

Gjennom dette prosjektet har vi tatt for oss den kristne musikkindustriens drift, med utgangspunkt i problemstillingen. I løpet av forskningsprosessen og diskusjonen, har det oppstått flere løse tråder som må knyttes sammen for å kunne gi et helhetlig bilde av den kristne musikkindustriens situasjon. I konklusjonen skal disse trådene først presenteres, før vi knytter dem sammen og presenterer resultatet. Til slutt skal det forsøkes å gi et fornuftig og direkte svar til selve problemstillingen.

Vi ønsket å se dette fra to forskjellige perspektiver – det individualistiske og det bransjemessige perspektivet. Ved grundigere forskning rundt problemstillingens tre grunnpilarer, ble det tydelig at det bibelske og det kulturelle utgangspunktet baserte seg på det individualistiske, mens det økonomiske i større grad tilhørte det bransjemessige perspektivet. Samlet sett var det tydelig at alle tre pilarene var viktig for å støtte om problemstillingen, der det ene gav sammenheng med det andre. Ut ifra det bibelske bakteppet, var det utfordrende å gi en generell, objektiv tolkning av symbiosen økonomi og musikk, da det ikke finnes direkte henvisninger til temaet. Det har derfor vært nødvendig å betrakte dette som en subjektivt tilnærmet tolkningsoppgave for de aktuelle aktørene – for både musikere og de ulike trossamfunn. Ideene og tankene er tilsynelatende varierte, og vi må se dette i lys av de ulike kulturene som er formet på de ulike plattformene. Det er viktig for både musikere og låtskrivere innenfor den kristne musikkindustrien, å få en god mottakelse ved utfoldelse av sitt musikalske uttrykk. Dette gjelder forøvrig generelt i musikkindustrien, men ettersom dette er en spisset og spesifikk sjanger, må dette ligge til grunn på den kristne plattformen for at musikkaktørene som opererer innenfor gitte plattform, skal kunne overleve i bransjen. Her oppleves det, som intervjuobjektene påpeker, variert med henhold til respons fra de ulike trossamfunnene. Det er ikke sagt at det er en bevisst holdning om å nekte musikerne kompensasjon, men det viser heller til en tradisjon eller en kultur som er bygd opp rundt uvisshet. En løsning på denne utfordringen, som på sett og vis ble fremstilt under diskusjonen, viser til at en som en ytre faktor må klare å nå ut med kunnskap. Med økende kunnskap er det grunn til å tro at det vil bedre forståelsen rundt det økonomiske, og bidra til en positiv, kulturell forandring. For å begrunne dette, trekker vi frem hvilken verdi vi gir musikk. På et generelt grunnlag *vil* folk flest fortsatt betale for

musikk, så lenge det gjøres enkelt og tilgjengeligheten er stor. På samme måte er det grunn til å tro at folk flest også vil betale musikere og låtskrivere, så lenge de blir presentert med den riktige kunnskapen. Det at det er en vilje til å betale for musikk, ser vi ut ifra statistikkene som viser en positiv økning i musikkindustriens økonomi, i hovedsak innenfor digital musikk, men òg spesielt innenfor den norske musikkindustrien.

Der kunnskap har en viktig funksjon i det å gjøre folk bevisste på økonomiens betydning for musikkindustrien, spiller også nytenkning og innovasjon en viktig rolle i å opprettholde en stabil økonomi for den kristne musikkindustrien. Kjølberg fortalte om systemer som nettopp har blitt lansert, samt systemer som er forventet å lanseres i nær fremtid, som vil gjøre det enklere for kirker og menigheter å forholde seg til opphavsrettslig materiale. Om dette samtidig kan knyttes opp mot flere systematiske samarbeid på tvers av organisasjoner, vil det gjøre rapporteringsprosessen betraktelig lettere og mer oversiktlig. Utfordringen i Norge er som nevnt at et samarbeid mellom TONO og CCLI, ikke anses å være nært forestående grunnet den usikre situasjonen rundt statens vederlagsdekning. Sett fra musikerne og låtskrivernes side, vil det samtidig være interessant å se hvilke endringer en eventuell omveltning av dagens strømmemodeller, vil kunne tilføre musikkindustrien. Strømmetjenester er tilsynelatende fremtiden for hele musikkindustrien, samt den kristne fløyen, og det vil derfor være nødvendig å utvikle disse tjenestene om det ønskes å gi mer rettferdig og riktig kompensasjon til musikerne og låtskriverne.

Så, basert på økonomirealistisk grunnlag, kulturelle faktorer og Bibelens etiske og moralske grunnlag, kan vi snakke om en bærekraftig økonomi innenfor den norske, kristne musikkindustrien anno 2017? I dag er den norske, kristne musikkindustrien en veldig liten del av den totale musikkindustrien i form av økonomisk flyt. Det er sammenlignet med resten av industrien, lite som kommer inn og lite som kommer ut. Kan vi derimot snakke om en bærekraftig økonomi? Som nevnt ved den teoretiske definisjonen, kan vi heller stille oss spørsmålet om vi er i stand til å tilrettelegge for at kristne musikere og låtskrivere kan ha en økonomi rundt sitt musikalske arbeid, og som derfor vil gi dem et levebrød i årene som kommer. Gjennom utbredt kunnskap og nye, brukervennlige systemer, kan vi i kombinasjon med en musikkindustri som går i riktig retning, fastslå at det i hvert fall vil være rom for det.

Litteraturliste

Bøker

Dahl, Ø. (2013). *Møter mellom mennesker: Innføring i interkulturell kommunikasjon*. Oslo, Norge: Gyldendal Norsk Forlag AS

Hesmondhalgh, D. (2013). *The Cultural Industries* (3. utg.). Los Angeles/London/New Delhi/Singapore/Washington DC: SAGE Publications

Nordgård, D. (2016). Lessons from the world's most advanced market for music streaming services. I P. Wikstrøm, R. DeFillippi (Red.), *Business Innovation and Disruption in the Music Industry* (s. 175-190). Storbritannia/USA: Edward Elgar Publishing.

Postholm, M. B. (2005). *Kvalitativ metode: En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier* (2. utg.). Oslo, Norge: Universitetsforlaget.

Repstad, P. (2007). *Mellom nærhet og distanse: Kvalitative metoder i samfunnsfag* (4. rev. utg.). Oslo, Norge: Universitetsforlaget.

Thagaard, T. (2013). *Systematikk og innlevelse: En innføring i kvalitativ metode* (4. utg.). Bergen, Norge: Vigmostad & Bjørke AS.

Tjora, A. (2012). *Kvalitative Forskningsmetoder* (2. utg.). Oslo, Norge: Gyldendal Norsk Forlag AS.

Vettenranta, S. (2005). En fenomenologisk reise inn i de unges livsverden. I M. B. Postholm (Red.), *Kvalitativ metode: En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier* (2. utg.) (s. 159-175). Oslo, Norge: Universitetsforlaget.

Wikstrøm, P. (2013). *The Music Industry: Digital media and Society Series*. Storbritannia, USA: Polity Press

Artikler

Marshall, L. (2015). 'Let's keep music special. F--- Spotify', on-demand streaming and the controversy over artist royalties. *Creative Industries Journal*, 8(2), 177-189. DOI: 10.1080/17510694.2015.1096618

Menell, P. (2014). This American Copyright Life: Reflections on re-equilibrating copyright for the Internet age. *Journal, Copyright Society of the U.S.A.*, 201-337. Hentet fra <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2347674>

Rapporter

FN. (1987). *Report of the World Commission on Environment and Development: Our Common Future*. Hentet fra <http://www.un-documents.net/our-common-future.pdf>

IFPI. (2017). *Musikkåret 2016: IFPI Norges årsrapport*. Hentet fra https://dl.dropboxusercontent.com/u/26234926/%C3%85rsrapport_IFPI_2016.pdf

IFPI. (2016). *Global Music Report: Music consumption exploding worldwide*. Hentet fra <http://www.ifpi.org/downloads/GMR2016.pdf>

Kulturdepartementet. (2015). *Kunstens autonomi og kunstens økonomi*. Hentet fra <https://www.regjeringen.no/contentassets/88795435d5904390918338514afcdcf4/kunstner-okonomi-utgreiing-28jan2015.pdf>

TONO. (2015). *Årsrapport 2015*. Hentet fra https://www.tono.no/wp-content/uploads/2016/05/TONO2015_skjerm_ensidig_org_02.pdf

Nettsider

Algrøy, E. (2017, 11.02). Når langt ut med kristen lovsang. Hentet 11.05.17 fra <http://www.dagen.no/Nyheter/str%C3%B8mme-suksess/N%C3%A5r-langt-ut-med-kristen-lovsang-445287>

Alnes, J. H. (2015, 14.04). Deduktiv metode. Hentet 29.03.17 fra

https://snl.no/deduktiv_metode

Buflaten, E. (2016a, 26.04). Only one country spends more on music than Norwegians.

Hentet 05.05.17 fra <http://musicnorway.no/2016/04/27/norwegians-valuable-fans-world/>

[Buflaten, E. \(2016b, 01.03\)](#). IFPI Norway report: Physical sales up 30%. Hentet 05.05.17 fra

<http://musicnorway.no/2016/03/02/ifpi-norway-report-physical-sales-30/>

CCLI. (u.å.). Lisenser. Hentet 23.07.17 fra <http://eu.ccli.com/no/lisenser/>

CCLI. (u.å.). Ophavsrettsloven. Hentet 23.07.17 fra [http://eu.ccli.com/no/hva-er-](http://eu.ccli.com/no/hva-er-copyright/opphavsrettsloven/)

[copyright/opphavsrettsloven/](http://eu.ccli.com/no/hva-er-copyright/opphavsrettsloven/)

Ewell, T. B. (1997, u.d.). What is Christian in Music? Hentet 22.03.17 fra

<http://www.leaderu.com/aip/docs/ewell.html>

Grammy. (2017, u.d.). Winners and nominees, 59th Annual Grammy Awards. Hentet

19.05.17 fra <https://www.grammy.com/grammys/awards/59th-annual-grammy-awards>

IFPI. (u.å.). Facts and Stats. Hentet 03.05.17 fra <http://www.ifpi.org/facts-and-stats.php>

Jarle Waldemar. (u.å.). Om Waldemar inspirasjon. Hentet 05.04.17 fra

<http://www.jarlewaldemar.no/kontakt>

Kopinor. (u.å.). Dette er Kopinor. Hentet 29.04.17 fra <http://www.kopinor.no/om-kopinor>

Kopinor. (2013, 27.11/04.10). Sentral avtale om kopiering av opphavsrettslig beskyttet

materiale. Hentet 29.04.17 fra <http://www.kopinor.no/avtaletekster/kopieringsavtale-for-norges-kristne-rd>

Kopinor. (2017, 03.04/31.03). Sentralavtale om kopiering. Hentet 29.04.17 fra <http://www.kopinor.no/avtaletekster/sentralavtale-om-fotokopiering-o-l>

Martinsen, W. (u.å.). Innspill til arbeidet med utredning om kunstnerøkonomi. Hentet 19.03.17 fra https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kud/styrer_raad_utvalg/kunstavdelingen/kunstnerokonomi/tono.pdf

Musikernes fellesorganisasjon. (2007, 01.04). Frilans smartkort. Hentet 12.05.17 fra <http://www.musikerorg.no/s.cfm/70-115/frilans-smartkort>

Regjeringen. (2017, 16.05). Kunstnerøkonomi. Hentet 19.05.17 fra <https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/visuell-kunst/innsiktsartikler/kunstnerpolitikk--stipendordninger/id461263/>

Statista. (2017, u.d.). Number of paying Spotify subscribers worldwide from July 2010 to March 2017 (in millions). Hentet 11.05.17 fra <https://www.statista.com/statistics/244995/number-of-paying-spotify-subscribers/>

Statistisk sentralbyrå. (2013, 17.12). Forbruksundersøkelsen, 2012. Hentet 07.05.17 fra <https://www.ssb.no/inntekt-og-forbruk/statistikker/fbu/aar/2013-12-17#content>

Store norske leksikon. (2009, 14.02). Mammon. Hentet 15.04.17 fra <https://snl.no/mammon>

TONO. (u.å.). For deg som bruker musikk. Hentet 23.03.17 fra <https://www.tono.no/kunder/>

TONO. (u.å.). Om TONO. Hentet 23.03.17 fra <https://www.tono.no/om-tono/>

TONO. (2014, 30.04). Kirker og øvrige trossamfunn. Hentet 23.03.17 fra <http://www.tono.no/artikkel/kirke/>

Lover

Straffeloven. (2015). *Lov om straff*. Hentet 30.03.17 fra

https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2005-05-20-28/KAPITTEL_2-6?q=taushetsplikt#KAPITTEL_2-6

Åndsverkloven. (1961). *Lov om opphavsrett til åndsverk m.v.* Hentet 19.05.17 fra

<https://lovdata.no/dokument/NL/lov/1961-05-12-2>

Annet:

MFOs medlemservice. (2017). Chat-samtale med "Trond B." på MFOs nettside.