

«Problemet er at hele kulturfeltet ble skåret over samme kam»

Hvordan har pandemien påvirket livemusikken i Norge, med fokus på populærmusikk og festivaler?

AMALIE ØYESVOLD RASMUSSEN

VEILEDER

Michael Rauhut

Universitetet i Agder, 2022

Fakultet for Kunstfag

Institutt for Rytmask Musikk



Forord

Denne oppgaven er skrevet i forbindelse med min mastergrad i Project Management for Music and Stage ved Universitetet i Agder. Arbeidet med masteroppgaven har vært en utfordrende og lærerik prosess, med oppturer og nedturer.

Gjennom arbeidet har jeg fått verdifull kunnskap om hvordan pandemien har påvirket livemusikken i Norge, og hvordan denne tiden har vært for utøvere og aktører.

Først vil jeg takke mine to informanter som stilte opp til intervju og delte åpent med meg om deres opplevelser, erfaringer og tanker. Jeg er veldig takknemlig for at dere deltok og kom med mye bra innspill til oppgaven. Jeg vil også takke alle respondenter som tok seg tid til å svare på spørreundersøkelsen min. Uten alle dere ville ikke denne oppgaven blitt realisert.

Jeg vil takke medstudentene mine for to fine år, med sosiale opplevelser og god støtte gjennom arbeidet med masteroppgaven. En stor takk til samboer, familie og venner for at dere hele veien har vist støtte og kommet med motivasjon under denne perioden. Også vil jeg gi en stor takk til Frøydis som har tatt seg tid til å korrekturlese oppgaven.

Til slutt ønsker jeg å benytte anledningen til å rette en stor takk til min dyktige veileder, Michael Rauhut som har kommet med konstruktiv kritikk, motivasjon og gode tips gjennom arbeidet.

Mai 2022, Kristiansand

Amalie Øyesvold Rasmussen

Sammendrag

12. mars 2020 stengte den norske regjeringen ned store deler av samfunnet vårt på grunn av den pågående pandemien. Nedstengningen rammet kultursektoren i Norge hardt. Formålet med denne masteroppgaven var derfor å se hvordan pandemien har påvirket livemusikken i Norge og konsekvenser det har ført med seg. Med tanke på at livemusikken kan omhandle ulike felt i kultursektoren har jeg måttet avgrense oppgaven. Problemstillingen lyder slik: *«Hvordan har pandemien påvirket livemusikken i Norge, med fokus på populærmusikk og festivaler?»*

Målsettingen til oppgaven er å bidra med kunnskap og forståelse hvordan pandemien har påvirket livemusikken sett fra tre perspektiver: aktør, utøver og publikum. For å kunne se på problemstillingen fra de ulike perspektivene har jeg i denne studien benyttet meg av «Mixed Methods» som er en kombinasjon av kvalitativ og kvantitativ metode.

Den kvalitative metoden består av semi-strukturerte forskningsintervju hvor utvalget består av en aktør og en utøver som jobber heltid i musikkbransjen. Begge intervjuene ble tatt opp med båndopptaker og transkribert. Et sentralt funn i intervjuene er at pandemien helt klart har ført med seg store konsekvenser for utøver og arrangør. Konsekvensene er koblet sammen med økonomi, arbeidsledighet og publikum.

Intervjuene var med på å danne grunnlaget for spørreundersøkelsen i den kvantitative tilnærmingen. Spørreundersøkelsen ble delt på nett, hvor formålet var å få en oversikt over publikumsvaner og deres tanker om fremtiden til livemusikken. Funnene fra undersøkelsen tyder på at respondentene har hatt et stort savn av livemusikk under nedstengningen. Publikum er åpne for å dra på flere konserter og festivaler nå som samfunnet er åpnet opp igjen. De viser også stor håp og tro til at livemusikken i Norge vil kunne komme seg tilbake til hvordan den var før pandemien igjen.

Innholdsfortegnelse

FORORD	2
SAMMENDRAG	3
FIGUR- OG TABELLOVERSIKT	5
1.0 INNLEDNING	6
1.1 BAKGRUNN OG AVGRENSNING	8
1.2 PROBLEMSTILLING	9
1.3 OPPBYGNING	9
2.0 LITTERATURGJENNOMGANG	10
2.1 HISTORISK BAKGRUNN	10
2.1.1 Populærmusikk	10
2.1.2 Livemusikk	11
2.1.3 Festivaler	13
2.2 LIVEMUSIKKEN I NORGE FØR PANDEMIEN	14
2.2.1 Viktigheten av livemusikken	15
2.3 KONSEKVENSER AV PANDEMIEN	17
2.3.1 Arbeidsledighet	17
2.3.2 Økonomi	19
2.3.3 Digitalisering	20
2.4 FREMTIDEN TIL LIVEMUSIKK	21
3.0 METODE	23
3.1 VALG AV METODE	23
3.2 KVALITATIV METODE	25
3.2.1 Kvalitativt forskningsintervju	25
3.2.2 Utvalg	26
3.2.3 Intervjuguide	27
3.2.4 Gjennomføring av intervjuene	28
3.2.5 Validitet og reliabilitet	30
3.2.6 Min rolle som forsker	31
3.3 KVANTITATIV METODE	32
3.3.1 Spørreundersøkelse	32
3.3.2 Utvalg	34
3.3.3 Gjennomføringen av spørreundersøkelsen	34
3.3.4 Validitet og reliabilitet	36
4.0 ANALYSE AV RESULTATER	37
4.1 RESULTAT AV KVALITATIVT FORSKNINGSINTERVJU	37
4.1.1 Bakgrunn	37
4.1.2 Hvordan dagliglivet endret seg	38
4.1.3 Søknader og stimuleringsordninger	39
4.1.4 Fremtiden til livemusikken	44
4.2 RESULTAT FRA SPØRREUNDERSØKELSEN	50
4.2.1 Bagrunnsinformasjon av respondentene	50
4.2.2 Ansatte i kulturbransjen	52
4.2.3 Publikumsvaner før og etter pandemien	54
4.2.4 Digitale konserter	56
4.2.5 Fremtiden til livemusikken	59
4.2.6 Oppsummering	62
5.0 DRØFTING	63
5.1 KRITIKK TIL OPPGAVEN	71
6.0 KONKLUSJON	72
6.1 VIDERE FORSKNING	73

7.0 LITTERATURLISTE.....	74
VEDLEGG.....	77
VEDLEGG 1: INFORMASJONSSKRIV	77
VEDLEGG 2: SAMTYKKEERKLÆRING.....	80
VEDLEGG 3: VURDERING FRA NSD	81
VEDLEGG 4: INTERVJUGUIDE.....	84
VEDLEGG 5: SPØRREUNDERSØKELSE.....	85

Figur- og tabelloversikt

Figur 1: «Kjønn»	50
Figur 2: «Alder»	51
Figur 3: «Jobber du i kulturbransjen?».....	51
Figur 4: «Hva jobber du med innenfor kulturbransjen?»	52
Figur 5: «Hvordan synes du støtteordningene for kulturbransjen har fungert?»	53
Figur 6: «Har fordelingen av midler i bransjen vært rettferdig?»	53
Figur 7: «Hvor mange konserter dro du på årlig før pandemien?»	54
Figur 8: «Hvor mange festivaler dro du på årlig før pandemien?»	55
Figur 9: «Foretrekker du å dra på konserter eller festivaler?»	55
Figur 10: «Digitale konserter»	56
Figur 11: «Ranger hvor bra du synes digitale konserter fungerte!»	57
Figur 12: «Vil du at digitale konserter skal fortsette?»	58
Figur 13: «Kommer du til å dra på flere konserter/festivaler når pandemien er over?»	59
Figur 14: «Faktorer som avgjør om du vil dra på flere konserter/festivaler etter pandemien»	59
Figur 15: «Vil en høy billettpris stoppe deg fra å dra på konserter?»	60
Figur 16: «Kan livemusikken i Norge komme tilbake til hvordan den var før pandemien?» ..	61

1.0 Innledning

Hver dag gjennom hele året holdes det konserter rundt om i Norge (Kleppe et al., 2019, s. 7) som alle er avhengig av et publikum. Opera, teater, dans og musikk foregår foran publikum og da ofte store saler som er fylt med alt fra et par hundre til flere tusenvis av mennesker. Det å dra på kulturopplevelser var en del av hverdagen til mange og er noe vi gjerne gjør sammen med venner og familie for å få et avbrekk fra hverdagen, samtidig som at kultursektoren er helt avhengig av å ha oss i publikum i salene for å kunne tjene penger til å fortsette med det de gjør. Kleppe spurte forskjellige arrangører om hva de mente kunne defineres som en vellykket konsert, og alle informantene hans nevnte publikum og deres reaksjoner. Om publikum var fornøyd og om «dei smilte når dei gjekk ut frå lokalet», kunne man si at en konsert var vellykket (Kleppe et al., 2019, s. 125). På grunn av nedstengningen ble ikke dette lenger mulig å ha noe publikum i salen, og det er konsekvensene av dette det skal sees nærmere på i denne oppgaven.

Den 30. januar 2020 erklærer Verdens helseorganisasjon (WHO) at utbruddet av coronaviruset er en global folkehelsekrise. Etter dette iverksatte myndighetene og regjeringen fortløpende nye tiltak for å begrense spredningen av viruset (Regjeringen, u.å.). Et par måneder etter dette, skulle vi i Norge få den første nedstengningen av landet vårt:

«- I dag kommer den norske regjeringen med de sterkeste og mest inngripende tiltakene vi har hatt i Norge i fredstid. Det er helt nødvendig.»
— Erna Solberg, 12. mars 2020 (Regjeringen, u.å.).

Lite visste vi den gang at denne nedstengningen skulle ha så store og langvarige innvirkninger på hverdagen vår og samfunnet generelt. Fra den 12. mars 2020 kunne vi verken samle små eller store folkemengder lenger, verken ute eller hjemme, vi måtte i stedet holde oss isolerte hjemme for å unngå spredningen av coronaviruset. For kultursektoren hadde dette store konsekvenser.

På regjeringens egne sider er det satt opp en tidslinje som gir oversikt over alle tiltak som er blitt innført siden 12. mars. Jeg skal ikke ta for meg hele lista, men konsentrerer meg om hvordan noen av disse har påvirket kultursektoren. Denne oppgaven skal fokusere på

livemusikken, og det er derfor kun regler og begrensninger knyttet til den, jeg skal se nærmere på.

12. mars, ble det innført et forbud mot kultur- og idrettsarrangementer. Etter dette ble det sakte, men sikkert en liten økning fra mai til august 2020 over antall publikummere som kunne delta på kulturarrangementer, så lenge det ble holdt én meter avstand. I august igjen måtte det bremse litt opp. I oktober 2020 ble det åpnet for et lite antall publikum som kunne være til stede på utendørsarrangementer. Dette førte senere til å gjelde alle arrangementer der publikum måtte sitte i fastmonterte seter. Denne ordningen ble kortvarig. Nye nasjonale og strengere smitteverntiltak ble innført 9. november 2020, og disse varte til siste halvdel av januar 2021 (Regjeringen, u.å.).

Etter å ha gått gjennom julen 2020 med begrensninger, ble tiltakene som kun skulle vare til siste halvdel av januar ikke bare forlenget, men regjeringen gikk ut og sa at «de fleste arrangementer bør utsettes eller avlyses» (Regjeringen, u.å.). I februar fikk bransjen endelig mulighet til å ha en liten økning i publikum. Reglen om at publikum skulle sitte på fastmonterte plasser, ble tatt bort og det ble heller et krav om at alle i publikum skulle sitte på faste, tilviste plasser. Igjen ble dette en kortvarig glede for kulturbransjen, da det allerede under en måned senere i mars 2021, kom en ny anbefaling om å avlyse alle planlagte arrangementer. Slik fortsatte det, et steg frem og to tilbake fram til 25. september 2021 klokken 16.00 da vi **endelig** kunne feire at «Norge går over til en normal hverdag med økt beredskap. Ingen restriksjoner knyttet til sosial kontakt eller arrangementer» (Regjeringen, u.å.). Endelig kunne vi klemme, danse og feire med venner, familie og ukjente igjen. Det var ikke lengre noe begrensninger på konserter eller andre arrangement, og vi kunne for første gang siden starten av 2020 ha et normalt, sosialt liv.

I løpet av denne perioden kom nyheten om en ny virusvariant som hadde blitt oppdaget i Sør-Afrika. Den viste seg å være så smittsom at vi på nytt fikk nye tiltak og restriksjoner fra regjeringen (Regjeringen, u.å.).

Dermed startet kulturbransjen (og samfunnet) en ny runde med fram og tilbake av regler i slutten av november 2021. Det ble på nytt begrensninger, kohorter, dilemma om fastmonterte eller tilviste plasser og forskjellige regler på med eller uten sitteplasser, og innendørs eller utendørs arrangement. Etter å ha gått gjennom tidslinjen er det lett å forstå at det ikke kan ha vært så lett å følge alle regler og vite hvilke regler som gjelder for akkurat det og det

tidspunktet, de endret seg raskt, og ikke alle var like lette å forstå. Heldigvis ble ikke den «nye» nedstengningen i slutten av 2021 like langvarig som den i mars 2020, for allerede 1 februar 2022, fjernet regjeringen for andre gang, antallsbegrensninger på arrangementer helt. Den 12. februar 2022, ble på nytt alle forskriftsfestede tiltak mot coronaviruset fjernet, forhåpentligvis for siste gang og slik har det heldigvis holdt seg, i hvert fall mens denne oppgaven skrives (Regjeringen, u.å.).

1.1 Bakgrunn og avgrensning

Formålet med oppgaven er å få en dypere forståelse for hvordan pandemien har påvirket livemusikksektoren i Norge i de siste 2 årene, og hvordan konsekvensene av dette eventuelt vil påvirke bransjen i årene fremover.

I denne oppgaven vil jeg se på hvordan pandemien har påvirket livemusikken. Jeg skal se på statistikker, undersøkelser og intervjuer som er gjort i denne perioden. Oppgaven vil ikke komme med en løsning på problemet og hvordan det skal fikses, men heller se på hvordan det er sannsynlig at fremtiden for livemusikken ser ut, samtidig som det blir sett litt på hvordan ulike situasjoner har blitt håndtert for dem som jobber med livemusikk til daglig. Det vil også bli sett på hvordan situasjonen har blitt oppfattet av publikum og hvordan de tenker nå som samfunnet har åpnet opp igjen.

Studien skal undersøke hvordan pandemien har påvirket aktører og utøvere gjennom denne perioden. Siden kulturbransjen innebærer alt vi har av kultur i Norge, er det nødvendig å avgrense oppgaven. Denne oppgaven vil derfor fokusere på populærmusikk og festivaler, noe som også kommer frem i problemstillingen. Grunnen til denne avgrensningen er at kulturbransjen og livemusikk har et så stort felt at jeg har blitt nødt til å kutte det ned på grunn av størrelsen på oppgaven, og på grunn av tidsbegrensninger. Ved mere tid og et større omfang kunne det vært veldig aktuelt og sett på hvordan pandemien har påvirket andre deler av kultursektoren også.

Grunnen til at jeg valgte å se nærmere på hva som har foregått i kultursektoren er fordi det er en sektor jeg forhåpentligvis skal jobbe i etter fullført studie, da på arrangørsiden. Derfor er interessen for å få bedre forståelse av hva som har skjedd og hvordan det har blitt håndtert viktig for min framtid som prosjektleder i denne sektoren, slik at jeg kan komme inn i

bransjen med forhåpentligvis en bedre forståelse av hvordan alt fungerer og henger sammen. Oppgavens avgrensning til populærmusikk og festivaler henger sammen med at det er innen det feltet jeg ønsker å jobbe. Forventningene til å arbeide med oppgaven er å få en bedre oversikt over hvordan det har blitt håndtert og samtidig få sett på problemstillingen fra tre ulike perspektiver ved hjelp av kvantitativ og kvalitativ metode.

1.2 Problemstilling

Etter å ha tatt for meg studiens bakgrunn og avgrensning har jeg valgt å utarbeide problemstillingen slik:

Hvordan har pandemien påvirket livemusikken i Norge, med fokus på populærmusikk og festivaler?

I lys av problemstillingen har jeg også utarbeidet tre forskningsspørsmål som skal være med på å svare på den overordnede problemstillingen. Forskningsspørsmålene lyder slik:

Hvordan har pandemien påvirket livemusikken i Norge sett fra en utøvers perspektiv?

Hvordan har pandemien påvirket livemusikken i Norge sett fra en aktørs perspektiv?

Hvordan har pandemien påvirket livemusikken i Norge sett fra et publikumsperspektiv?

1.3 Oppbygning

Oppbyggingen av oppgaven vil bestå av at jeg i kapittel 2 vil ha en litteraturgjennomgang hvor jeg kort tar for meg den historiske bakgrunnen for populærmusikk, festivaler og livemusikk. Her vil jeg også se på hvordan livemusikken i Norge var før pandemien, konsekvenser av pandemien og til slutt fremtiden til livemusikken sett i lys av tidligere forskning.

I kapittel 3 blir det tatt for seg studiens metode, her blir det gjort rede for valg av metode, utvalg av informanter til intervju og respondenter til spørreundersøkelsen og gjennomføringen av både kvalitativ og kvantitativ metode. Videre vil det komme en analyse av resultatene i kapittel 4, før det i kapittel 5 blir en drøfting av resultatene som blir satt i sammenheng med forskningsspørsmålene og teorien. Til slutt i kapittel 6 blir det avslutning hvor jeg svarer på problemstillingen og oppsummerer de viktigste funnene i oppgaven.

2.0 Litteraturgjennomgang

2.1 Historisk bakgrunn

For å kunne diskutere hvordan pandemien har påvirket live-musikken i Norge er det viktig å først ta for seg bakgrunnen. I denne delen skal det derfor sees nærmere på hva som menes med populærmusikk, livemusikk og festivaler og hvordan det har blitt en så stor del av mennesker sin hverdag.

2.1.1 Populærmusikk

«Populærmusikk» er et begrep som blir brukt i det dagligtale, men å definere den nøyaktige meningen med begrepet har vært veldig vanskelig siden det har endret seg historisk og betydningen varierer i forskjellige kulturer. Middleton velger å definere populærmusikken på denne måten: «Popular music. A term used widely in everyday discourse, generally to refer to types of music that are of lower value and complexity than art music, and to be readily accessible to large numbers of musically uneducated listeners rather to an elite.» (Middleton, 2001, s. 128).

For å definere populærmusikk er det en vanlig tilnærming å koble popularitet med omfanget av aktivitet. Dette kan måles på tre forskjellige måter (Middleton, 2001, s. 128).

Den første måten er å måle forbruket, ved at man for eksempel teller salg av noter eller innspillinger. Det kan ofte tenkes at det er rimelig å forvente at populærmusikk skal ha stort publikum, men på grunn av metodiske utfordringer er det vanskelig å få troverdige målinger. Denne tilnærmingen kan ikke ta hensyn til kvalitative i forhold til kvantitative faktorer: ved at for eksempel gjentatte høringer ikke telles med. Den andre tilnærmingen er å koble populariteten opp mot formidlingsmidler, og da spesielt med utviklingen av massemedier. Historien til populærmusikken er nært knyttet opp mot massedistribusjonsteknologiene. Et stykke som beskrives som populærmusikk slutter ikke være det når det blir spilt av en amatør eller fremført live. En siste tilnærming er å koble populariteten mot sosiale aktiviteter, da enten for en bestemt klasse eller et massepublikum. Her er skillet mellom produksjon av folket og for folket, som fanger opp en forventning i begrepet populærmusikk (Middleton, 2001, s. 128).

I en slik analyse kan man betrakte populærmusikk som et enkelt generisk system.

Populærmusikkens særegne praksis kommer fra et sett med konvensjoner som organiserer

funksjon, form, mening, stil, publikum og passende diskurs. Det er på dette nivået populærmusikk har en tendens til å bli definert som, musikk som er tilgjengelig for store publikum. Ofte bestående av korte stykker, i kjente stiler og det kreves ikke teoretiske kunnskaper for å kunne forstå populærmusikken. Innenfor dette systemet så er det tre funksjonelle kategorier populærmusikken faller innenfor, disse er underholdning, dans eller bakgrunn (Middleton, 2001, s. 141).

2.1.2 Livemusikk

I dette kapitlet vil jeg hovedsakelig ta for meg boken *Everyone Loves Live Music* av Fabian Holt, når jeg kort skal gå gjennom historien til livemusikken.

I boken til Holt hevder han at ideen om livemusikk ble utviklet på 80-tallet. Det var en følge av et tiår med profesjonalisering og vekst i rockekonsertindustrien i USA og Storbritannia. (Holt, 2021, s. 16). Når man skal se på hvordan «livemusikk» ble et mesterkonsept med musikalsk fremføring, startet det gjennom en rebranding av konsertindustrien og en psykologisk respons på en stor endring i musikkens økonomi. Populære medier og musikkindustrimagasiner spilte en stor rolle i å tolke denne endringen, ved at de for eksempel publiserte historier om hvordan livemusikken ble mer og mer lønnsomt (Holt, 2021, s. 12). Ifølge Holt ble endringen fra rockekonsertindustri til livemusikk fremmet i et stevne i London i 1989, hvor noen promotører samlet seg sammen for å starte opp det som skulle bli International Live Music Forum (ILMF). ILMF er et internasjonalt nettverksarrangement for forskjellige fagfolk innenfor feltet. I tillegg til at ILMF ble opprettet kom også fagbladene *Audience* og *IQ Magazine* ut i 1999 og 2003. Hvis vi hopper frem i tid kan vi se at ILMF har vokst seg til et stort arrangement, da de i 2018 hadde mer enn tusen deltakere fra fler enn seksti land (Holt, 2021, s. 16).

I kontinental-Europa tok rockeklubber i bruk det nye begrepet og omdøpte seg til livemusikkforeninger på begynnelsen av 2010-tallet, da de forstod hvilken kommunikativ kraft denne betegnelsen ga dem. Dette var spesielt siden de ønsket å vokse som en industri. Samtidig som dette skjedde led de uavhengige rockeklubbene av tapte markedsandeler til festivaler og en økt korporatisering (Holt, 2021, s. 17).

Samtidig i Europa på 2010-tallet ble begrepet livemusikk tatt opp. Tidligere hadde interessen for populærmusikk i den Europeiske Union vært veldig begrenset og ubetydelig, men en ny vekst av økonomisk kulturpolitikk gjorde at bedriftsindustriens tale om livemusikk førte til en gylden mulighet for å omstrukturere EUs musikkpolitikk. I 2016 laget EU-kommisjonen derfor en ny agenda for musikk rundt denne diskursen under påvirkning av industrilobbyister (Holt, 2021, s. 17).

På bare to tiår har nå livemusikken inntatt en sentral posisjon i bransjen, politikk, media og forbrukerkulturen (Holt, 2021, s. 19). Livemusikk har nå blitt til et begrep de fleste kjenner til og er en del av hverdagen til mange folk ikke bare her i Norge, men også i store deler av verden. I Storbritannia har livemusikk vært en av de mest levende delene av musikkøkonomien det siste tiåret. I Frith sin artikkel fra 2007 ser han nærmere på hvorfor fremveksten av digital musikk skal ha betydd en nedgang for livemusikk, og hvordan de har snudd det (Frith, 2007, s. 1).

Den første grunnen han nevner er at økonomer, da også Baumol og Bowen, har hevdet at livemusikk ikke kan oppnå stordriftsfordeler, eller kutting av lønnskostnader for å kunne konkurrere med masseunderholdningsmediene. Grunnen til at Frith hevder dette er at f.eks. et publikum som er på en klassisk konsert ofte blir begrenset av akustikken. På grunn av dette hever konsertarrangører prisene raskere enn inflasjonen. Om vi ser på massemediene kan vi tydelig se at de kan ha nytte av stordriftsfordelene. De kan gjøre musikken som er på den klassiske konserten tilgjengelig for et globalt marked via teknologiske midler og samtidig reduserer produksjonskostnadene, mens som de holder prisene på varene sine under inflasjonen (Frith, 2007, s. 1—2).

Videre når vi ser på økonomi og ytelse, er argumentene til Baumol og Bowen gyldige. Det vil alltid være en begrensning på hvor mange som kan sitte i publikum under en konsert, dette på grunn av sikkerhet, plassbegrensning og akustikk (Frith, 2007, s. 3). Men på grunn av at livemusikk er så viktig for publikum og betyr mye for dem, har arrangører funnet løsninger for å kunne håndtere de store kostnadene og problemene som dette medfører. De har derfor valgt å utvide antall solgte billetter ved at arrangørene finner nye store arenaer som artisten/bandet kan spille på. Samtidig som de finner nye løsninger med store arenaer har de også utvidet omfanget av turnéene til artistene, slik at artistene/bandet spiller flere steder slik

at flest mulig skal få muligheten til å oppleve dem. I tillegg har det også blitt utviklet en ny begivenhet innenfor musikk som kalles festivaler (Frith, 2007, s. 4).

2.1.3 Festivaler

Begrepet «festival» kan man generelt oppfatte som en åpen tilgjengelig hendelse som er preget av livlig munterhet eller feiring, en festival varer som oftest i noen dager og kan være satt sammen av ulike arrangementer (Tjora, 2013, s. 12). Festivaler kan gi mening til publikum på flere forskjellige måter, men ofte er det sosiale fellesskapet under en festival en av de viktigste grunnene til at folk deltar (Tjora, 2013, s. 31). De store festivalene hvis man måler ut fra publikum opererer som regel innenfor populærmusikksjangeren, med noen få unntak så klart (Kleppe et al., 2019, s. 45).

Samtidig som festivaler kom som en ny type begivenhet, dukket det også opp økonomiske problemer innen livemusikken. Festivaler bruker mye penger på å hente inn verdenskjente artister. Dette på grunn av to faktorer, den ene er at prisene på artister blir stadig høyere og den andre er at det er en pågående konkurranse mellom ulike aktører. Utviklingen kan forklares ved at det har blitt et økt fokus på livemusikk fra både publikum og artister, som igjen fører til en økning i tilbud og etterspørsel. Artistene på sin side opplever at det er en nedgang i inntekter fra den innspilte musikken og flytter dermed oppmerksomheten sin til livemusikken, mens publikum igjen bruker mindre penger på innspilt musikk og har derfor mer penger til å bruke på konserter (Nordgård, 2013, s. 12).

Når det gjelder de økonomiske problemene ved å booke store artister ligger utfordringene først og fremst hos publikum. Publikum forventer å hele tiden se verdenskjente artister på festivalen(e) de velger å dra på. Dette er med på å føre en forventning det er vanskelig for arrangørene å imøtekomme hvert år. Festivalene legger dette presset på seg selv ved at de hvert år booker noen av de største artistene. Dette skaper store overskrifter fordi de stadig vil overgå seg selv, fordi de lever av å selge forventninger og sprengre grenser. Dette bidrar til at publikum vil ha det nyeste hvert år. Arrangørene legger listen høyt, og derfor er det vanskelig om de ikke får tak i de største. Da er risikoen stor for at publikum heller velger en av de andre festivalene som kanskje har klart å booke disse (Nordgård, 2013, s. 14).

2.2 Livemusikken i Norge før pandemien

I Norge har det blitt holdt offentlige konserter helt fra midten av 1700-tallet og fremover (Kleppe et al., 2019, s. 32). Det holdes også ca. 900 festivaler årlig, dette inkluderer festivaler innen musikk, mat, sport, film, teater, litteratur og historie (Festivaler, u.å.). Det er vanskelig å finne tall som kun viser antall musikkfestivaler vi har i Norge, men i 2014 ble det holdt en undersøkelse som tok for seg norsk festivalstatistikk. Denne undersøkelsen tok for seg ca. 200 festivalarrangører (Kunnskapsverket, 2014). Mange av helårsarrangørene i Norge arrangerer festivaler og mange festivaler arrangerer også konserter gjennom hele året. Innenfor populærmusikksjangeren er Quartfestivalen et eksempel. Quartfestivalen som ble arrangert fra 1991-2009, markerte seg som en av de store. I løpet av den tiden vokste det frem flere og flere festivaler rundt om i hele Norge (Kleppe et al., 2019, s. 44).

I denne delen skal jeg se nærmere på hvordan livemusikken i Norge var før pandemien ved å se på litt forskjellig statistikk. Her ønsker jeg å få en oversikt over hvor aktive nordmenn var på å dra på konserter og festivaler, i tillegg til at jeg også vil se på økonomien til konsert- og festivalarrangører ved å blant annet se på hvordan pengene fra det offentlige ble fordelt. Etter å ha sett på hvordan livemusikken var i Norge før pandemien, går jeg i kapittel 2.2.1 nærmere inn på viktigheten av livemusikken.

I boken *Engasjement og arrangement*, har forfatterne presentert statistikk som sier noe om hvor mye publikum går på konserter. Fra 1991 til 2004, økte antallet personer som dro på konserter. Fra 2004 flatet dette tallet ut. Helt siden den gangen har deltagelsen ligget på ca. 60% av befolkningen (Kleppe et al., 2019, s. 56). I Kunnskapsverkets rapporten fra 2017 kan man lese at det er mer komplisert å finne antall besøkende på festivaler enn et enkeltarrangement. Festivaler selger ofte flere billettyper, det kan variere fra dagspass til festivalpass som gir deg adgang til alle arrangementer på hele festivalen. Ved at det gjøres på denne måten får man lettere oversikt over antall personer, men vanskelig å få tall på hvor mange publikum som deltar på hvert av de enkelte delarrangementene. Men de konkluderte likevel med at det var registrert 1,1 millioner personbesøk fordelt på 602 festivaldager, på et utvalg hvor kun 51% av festivalene svarte (Ericsson, 2017, s. 17 & 42).

Når man skal se på støtten til helårsarrangører og festivaler, ser man at statlig støtte går i en større grad til festivaler, men det har også vært en vekst i statlig støtte til helårsarrangører i de

siste årene (Kleppe et al., 2019, s. 170). Av totalt 8,1 milliarder som er satt av i budsjettet til kultur i 2017, går ca. 1,2 milliarder til musikkformål. Her får festivalene i overkant av 150 millioner, mens de ulike helårsarrangører får rundt 75 millioner. Arrangørstøtteordningen er for helårsarrangører likevel den viktigste støtten deres, mens festivalene kan søke om støtte gjennom ordningen for musikkfestivaler (Kleppe et al., 2019, s. 116).

Ved å se på arrangørfeltet de siste årene kan vi se at det er et ord som tydelig har vært med på å forme feltet, og det er profesjonalisering. Hele feltet har gått gjennom en eller annen form for profesjonalisering. De som var profesjonelle fra før av har nå blitt enda mer profesjonelle, det samme gjelder frivillige hvor alle har blitt mer profesjonelle eller helprofesjonelle (Kleppe et al., 2019, s. 175). Kravet om at de som jobber i kulturbransjen skal opptre profesjonelt, kommer fra at når et ledd i kjeden blir profesjonalisert, blir det også automatisk stilt samme krav til de andre. En slik profesjonalisering har også sin pris. Ved krav om profesjonalitet går kostnadene på en rekke områder opp. Dette fordi konsertlokalene og sikkerhetstiltakene skal være innenfor offentlige krav det same skal regnskapsføring og skjenking. Det skal være høy kvalitet på teknisk utstyr som brukes samtidig som at de som håndterer det skal være profesjonelle. Det er mange utgifter for en arrangører å dekke med inntekten fra konserten (Kleppe et al., 2019, s. 175—176). Det er derfor nødvendig med offentlig støtte til arrangører slik at de klarer å få alle leddene i kjeden sin til å gå rundt økonomisk. Hvis ikke kan det i verste fall føre til at man mister både frivillige arrangører, kulturhus og en god del konserter i alle sjangrer (Kleppe et al., 2019, s. 178).

2.2.1 Viktigheten av livemusikken

Siden dette er et komplekst fenomen, kommer jeg kun til å fokusere på noen få fasetter. Å høre og å lage musikk gir ofte positive resultater innen velvære og helse. I flere tiår har musikk blitt brukt som intervensjon for stressreduksjon. Det blir derfor sagt at musikk er en nødvendighet i livene våre (Pokharel, 2021, s. 101).

I 2010 kom en artikkel av Packer og Ballantyne som handler om virkningen deltakelse av musikkfestivaler har for unges psykiske og sosiale velvære, «The impact of music festival attendance on young people's psychological and social well-being». Packer og Ballantyne fokuserer i sin artikkel på de positive sidene, selv om de er klar over at det kan være negative konsekvenser knyttet til deltagelse på musikkfestivaler (Packer & Ballantyne, 2010, s. 165).

Det er blitt foreslått av tidligere forskning at musikkfestivaler tilbyr deltagerne unike muligheter for engasjement med musikk. Festivaler varer som regel i flere dager, hvor publikum ofte camper eller overnatter på festivalområdet. Dette knytter deltakerne mer til festivalsammenhengen. Det å være på en festival og være engasjert i musikken med mange andre som også er der av samme grunn, kan bidra til å skape en følelse av fellesskap. Deltagerne blir knyttet sammen i en større kultur som gir dem muligheter til å engasjere seg og være med i sosiale aktiviteter. Det har også blitt foreslått at musikkfestivalene gir deltakere en mulighet til å kunne engasjere seg i identitetsarbeid, hvor de kan reflektere over deres egne forståelse av seg selv og dyrke seg nye uttrykk for selvidentiteten (Packer & Ballantyne, 2010, s. 165).

Packer og Ballantyne gjennomførte også en undersøkelse i forbindelse med denne artikkelen hvor man fikk et innblikk i tankene til unge som nylig har deltatt på festivaler. Her kom det frem at selv om de fleste i undersøkelsen så på musikken og artistene som en grunnleggende faktor for opplevelsen som en helhet, nevnte de også at atmosfæren var en viktig del, hvor det etter hvert ble klart at musikk bare er én ingrediens av helheten. Selve opplevelsen av å gå på en festival startet ofte flere uker om ikke måneder før selve festivalen starter. Dette på grunn av forberedelsene og forventningene som er med på å bidra til en oppbygging av spenning. Forberedelser og forventninger bygger opp spenningen. Den positive følelsesmessige påvirkningen av festivalen førte i noen tilfeller til at de som deltok, så annerledes på livet etterpå. De ble mer åpne for å snakke om seg selv, noe som gjorde at de fikk personlig vekst. Dette viser oss at ved å delta på musikkfestival kan være både rett måte og sted til å nå ut til grupper som ellers er vanskelige å nå (Packer & Ballantyne, 2010, s. 168—170).

Torgeir Nærland hadde i 2012 et intervju med Simon Frith som hevder «det er blant annet gjennom engasjement i musikkbaserte fellesskap at vi utvikler sosial identitet og i forlengelsen politiske verdier» (Nærland, 2012, s. 61). Frith fikk spørsmålet om hva det er med musikk som gir identitetsskapende egenskaper, hvor han svarte at han tror det har noe med erfaringen av musikk og gjøre, ved at det er sosialt orientert. Hvis man liker musikk, går man ofte på konserter med andre mennesker, lytter eller danser sammen, det blir en del av ditt sosiale liv (Nærland, 2012, s. 62).

Videre spør Nærland, «Du argumenterer for at musikalske verdivurderinger ikke bare reflekterer sosial bakgrunn, men også virker produktivt i forhold til identitet og etiske verdier.

Hvordan kan dette være relevant med tanke på hvordan vi utvikler politiske verdier og meninger? ...» (Nærland, 2012, s. 66). Frith forteller her at det er et spørsmål han aldri har klart å formulere et svar han blir fornøyd med, men han sier at «i den forstand at politikk innebærer mobilisering av visse typer argument i forhold til sosial identitet, så er musikk i den sammenheng et viktig redskap» (Nærland, 2012, s. 66). Det Frith mener er at politikk og identitet er sammenvevd hvor musikken kan spille en sentral rolle. Dette ved at den kan føre til at folk føler de hører sammen, slik kan musikken bli politisk viktig. «Hvorvidt denne identitetsdannelsen leder til etisk riktig tenkning er et helt annet spørsmål» sier han videre og legger på at «musikk kan ha en effekt i forhold til hvordan folk i bred forstand forstår seg selv som en del av verden, uten at musikken fra utgangspunktet av er venstre- eller høyrevridd» (Nærland, 2012, s. 66).

2.3 Konsekvenser av pandemien

Ved at Norge og hele verden ble stengt ned på grunn av pandemien, har det som et globalt fenomen utløst en bred forskningsinteresse. Jeg skal derfor i denne delen se på hvordan konsekvensene av pandemien har påvirket kulturbransjen i Norge. Dette skal jeg undersøke ved å se på ulike rapporter gjort på oppdrag fra kulturrådet.

«Koronakrisen går svært hardt utover kultursektoren og vi har behov for å analysere situasjonen og identifisere nødvendige tiltak» — Kristin Danielsen (Kulturrådet, 2020).

Her kommer jeg til å ta for meg tema som arbeidsledighet, økonomi og digitalisering innenfor kulturbransjen. Jeg skal konsentrere meg mest mulig om det som omhandler livemusikk. Utvalgene for undersøkelsene i de forskjellige rapportene er ikke forskjellige.

2.3.1 Arbeidsledighet

I oktober 2020, kom Menon Economics ut med en rapport laget på oppdrag fra kulturrådet. Rapporten handlet om «et halvt år med koronakrise i kultursektoren». Utvalget for denne rapporten er over 3000 kunst- og kulturutøvere og rundt 900 kulturbedrifter/organisasjoner og er basert på to store spørreundersøkelser som ble gjennomført i mai og september i 2020. (Grundfeld et al., 2020, s. 4).

De som jobbet med rapporten, kom med et anslag som viser at 32% av inntektene i kultursektoren har falt bort fra mars 2020 til oktober 2020. Spørreundersøkelsen de hadde i september i forbindelse med denne rapporten viser også at 77% personene og 81% av bedriftene har opplevde tap av inntekter siden den 12 mars (Grunfeld et al., 2020, s. 4).

Videre i rapporten kommer det frem at rundt 18% av utøvere som jobbet enten med kultur eller kunst på heltid før pandemien kom har nå endret status til deltidsarbeider eller arbeidsledig. Det er også stor prosentandel som oppgir at de nå ikke lenger jobber innenfor kultur og kunst, mens 17% av utøverne i september har vurdert å skifte bransje. Når rapporten ser på mulige langsiktige effekter av koronakrisen for denne sektoren, er det ikke gitt hvor stor den permanente exiten til flere av utøverne vil bli. I spørreundersøkelsen var det 2677 personer som jobbet helt eller delvis med kunst- og kulturfeltene, av disse har 20% oppgitt at de ikke lenger har det yrket, mens 12% av de har endret retning helt (Grunfeld et al., 2020, s. 5—6).

I en ny rapport fra kulturrådet som kom i desember 2021 var «utvalget for denne rapporten utgjør om lag 8% av kunstnerbefolkningen, men dette anslaget er altså svært usikkert». (Kleppe & Askvik, 2021, s. 13). I denne rapporten stod det at for musikere har arbeidstiden under pandemien gått ned mer enn den har gjort for bildekunstnere for eksempel, mens størst nedgang i arbeidstiden hadde de som jobbet innen populærmusikken. De jobbet i gjennomsnitt 370 timer mindre i året. Det utgjør en reduksjon på ca. 2,5 månedsverk (Kleppe & Askvik, 2021, s. 16). Gjennom spørreundersøkelsen i forbindelse med den nye rapporten fikk kunstnere spørsmål om i hvor stor grad de frykter å ikke lengre kunne jobbe med kunst etter pandemien. For utøverne innen populærmusikk som i stor grad har konserter som en stor del av sin jobb, svarer over 20% at frykten er i en «svært stor» eller «stor» grad (Kleppe & Askvik, 2021, s. 47—48). Utvalget for denne rapporten utgjør om lag 8% av kunstnerbefolkningen,

Selv om det i rapporten fra kulturrådet i 2020 blir satt lys mot både kunst- og kulturfeltet, er det forskjell i hvordan disse ulike feltene ble rammet. Med pandemien var det først de utøvende kulturformene som ble rammet hardest. Grunnen til dette er at møteplassen mellom for eksempel en musiker og publikum på en arena eller scene nå blir behandlet som en stor risiko for smitte. Etter det første halvåret konkluderer Menon Economics med at det fremdeles

er den utøvende delen av kulturen og produksjonsapparatet deres som lever med de strengeste restriksjonene som har store konsekvenser økonomisk (Grunfeld et al., 2020, s. 9).

2.3.2 Økonomi

I juni 2021 kom det en ny delrapport fra kulturrådet, som blant annet tok for seg en gjennomgang av kompensasjonsordning for arrangører og underleverandører i kultursektoren, og en stimuleringsordning for kulturlivet (Bekeng-Flemmen, 2021, s. 1).

Ved starten av juni i 2021 ble det delt ut 2,7 milliarder kroner til 5383 mottakere gjennom de to ordningene. Her det det mange små mottakere, men de største summene har gått til et fåtall store. Dette er noe som er i samsvar med innretningen på ordningene. I

kompensasjonsordningen vil en aktør som har store tap også kunne motta store summer, mens aktører med litt mindre tap vil motta et mindre beløp (Bekeng-Flemmen, 2021, s. 7). I stimuleringsordningene har 17% av søkerne mottatt rundt 85% av hele beløpet de søkte om, men i kompensasjonsordningene har 13% av søkerne mottatt rundt 75% av totalbeløpet (Bekeng-Flemmen, 2021, s. 7).

Musikk er det kulturområdet hvor flest virksomheter har mottatt støtte. Avhengig av hvordan man sorterer virksomheten, kan det være så mye som at halvparten av begge to ordningene har gått til musikkområdet. Her har også film, scenekunst og andre former for arrangørvirksomhet også vært de som har mottatt store deler av tildelingene. (Bekeng-Flemmen, 2021, s. 8).

Av kunstnere som søkte på minst én eller flere former for støtte er det 63% av utøvere innen populærmusikk som har benyttet seg av muligheten. En annen tabell fra kulturrådet sin rapport fra desember 2021, viser gjennomsnittlig beløp som kunstnerne har oppgitt at de har mottatt i støtte gjennom de ulike ordningene. For musikk er det de utøvende populærmusikerne som har mottatt mest. Fra kultursektoren har de i gjennomsnitt mottatt 44 418kr og fra NAV 41 908kr. Her telles det med flere forskjellige former for støtte og ikke bare kompensasjonsordningen eller stimuleringsordningen, men også blant annet kriseordninger, støtteordninger, kommunale kriseordninger eller pengehjelp av ulike former fra NAV (Kleppe & Askvik, 2020, s. 52—54).

Ved hjelp av de ulike ordningene og løsningene fra myndighetene har det ført til at generelt færre bedrifter enn hva som var forventet, har gått konkurs på grunn av pandemien. Ved at antall konkurser har vært mindre enn man først forventet, kan man si at det er en mulighet for at ordningene har virket i hvert fall på kort sikt (Nordisk Ministerråd, 2021, s. 36)

2.3.3 Digitalisering

Når vi ser på konsekvensene av pandemien, må vi også trekke inn digitaliseringen av musikken. Selv om dette ikke nødvendigvis er en direkte konsekvens av pandemien er dette et tema som har blitt tatt opp igjen nå på grunn av den store veksten av strømming som har skjedd i denne tiden. I følge MIDIA kom det til 100 millioner nye abonnemeter på musikkstrømmetjenester i løpet av 2020, hvor nesten 25% av alle disse opprettet abonnemeter i løpet av pandemien (Ryssevik et al., 2022, s. 13).

Selve digitaliseringen startet i 2008 da mange ulike strømmetjenester ble lansert og da blant annet Spotify som regnes som den mest holdbare av dem (Hesmondhalgh, 2019, s. 298). I 2015 publiserte Morris og Powers en artikkel som handlet om at det hadde skjedd et betydelig skifte i folk sitt forbruk av strømmetjenester. I slutten av 2014 hadde strømmetjenester økt med hele 39%, mens antall «betal-per-nedlastning» hadde gått ned med 8% (Morris & Powers, 2015, s. 107).

I Norge har vi har tatt i bruk abonnementsbaserte musikkstrømmetjenester raskere enn fleste andre marked rundt i verden. Markedsandelen for on-demand musikkstrømmetjenester oversteg med 75% i Norge i 2014, Norge blir derfor sett på som ledende på dette området. Samtidig med denne veksten har andelen av markedet som omhandler musikk som er produsert i Norge blitt redusert. Dette har ført til debatter der artister og plateselskaper har kommet med bekymringer over at utbetalingene deres fra musikkstrømmetjenester minsker og en generell bekymring for hvorvidt strømmeforformatet har en økonomisk bærekraft (Nordgård, 2016, s. 175). Det er viktig å huske at selv om strømmetjenester er i vekst betyr ikke det at inntektene til rettighetshaverne til dem som lager musikken øker i takt med veksten av strømmetjenestene (Ryssevik et al., 2022, s. 13).

Det er også nødvendig å se på hvordan digitaliseringen har påvirket livemusikken. Økonomien til livemusikken strekker seg langt utover inntektene fra billettsalg og digital teknologi spiller en stor rolle i å feire formen til livemusikken. Fra en lokal konsert til den

globale festivalen strømmes, deles, lastes opp, lastes ned, anmeldes, se og se på nytt på nettet. Derfor er det viktig at den økende kraften til web 2.0- og 3.0-teknoliger må inkluderes i enhver analyse av livemusikken (Jones & Bennett, 2015, s. xiii).

Vi er nå i en tid hvor tilhengere kommuniserer med hverandre og de raskt får tilgang til konserter eller opptak, så lenge noen på konserten filmet og tok seg tid til å laste det opp på nettet. Det er flere måter publikum kan benytte seg av digital teknologi for å delta på en liveopptreden, den vanligste er nok at man under eller etter konserten deler videoopptak eller bilder på sosiale medier. Definisjonen «levende musikk» har takket være digitale teknologier blitt utvidet til å nå omfatte en rekke former som ikke krever at publikum og artisten deler samme tid eller til og med samme rom (Jones & Bennett, 2015, xiii).

2.4 Fremtiden til livemusikk

Det er umulig å kunne si noe om hvordan fremtiden til livemusikken vil se ut nå som samfunnet har åpnet opp igjen. Men i dette kapittelet skal jeg se litt nærmere på rapporten fra kulturrådet, «Gjenoppbygging av kultursektoren» som brukte spørreundersøkelser for å undersøke pandemiens påvirkning på publikum. Dette er noe jeg selv også kommer til å undersøke senere i oppgaven, men da med en spørreundersøkelse som kun vil ta for seg konserter, festivaler og andre tema som er relevante for oppgaven.

I rapporten fra juni 2021 tok undersøkelsen for seg hvilke forskjellige kulturtilbud publikum som regel benytter seg av gjennom et år, og hvilke de ser for seg å benytte etter pandemien. På spørsmål om hva de vanligvis dro på før pandemien svarte 88% konserter og 41% svarte festivaler. En stor del av utvalget er også positive til å benytte seg mer av kulturtilbud etter pandemien (Bekeng-Flemmen, 2021, s. 29).

Siden det i pandemien ikke lenger var mulig å oppleve konserter live eller benytte seg av andre kulturtilbud, ble det tidlig tatt i bruk digitale konserter og kulturarrangementer. Det har vært mye diskutert og omtalt om det er et mulig supplement eller erstatning for fysiske arrangementer. I utvalget til undersøkelsen har rundt en tredjedel ikke deltatt på noen form for digitale arrangementer, mens en tredjedel har deltatt og betalt for ett eller flere og den siste tredjedelen har deltatt uten å betale (Bekeng-Flemmen, 2021, s. 40). Av de som ikke har

deltatt på noen svarte nesten halvparten at grunnen er at det ikke interesserer dem (Bekeng-Flemmen, 2021, s. 42).

Videre undersøke de også om hvorvidt respondentene mente at digitale arrangementer ville ha en betydning for dem i fremtiden. Her mente 63% at det ville ha en liten betydning, 25% mente det ikke ville ha noen betydning i fremtiden og 12% mente at det ville ha en betydelig rolle (Bekeng-Flemmen, 2021, s. 43). Utvalget som i minst grad kunne se for seg at digitale arrangementer kommer til å spille en stor rolle etter pandemien, var dem som fikk spørreundersøkelsen enten fra konsertarrangører eller kulturhus (Bekeng-Flemmen, 2021, s. 44). Ut fra svarene kan det virke som at digitale konserter ikke har en framtid.

3.0 Metode

Etter å ha fastsatt rammene i undersøkelsen, tatt for meg teori og forskning knyttet til det relevante temaet, vil jeg nå presentere hvordan jeg har gått videre og benyttet meg av de ulike metodene. Samfunnsvitenskapen har til hensikt å kunne bidra med kunnskap om hvordan virkeligheten ser ut gjennom å gå metodisk til verks. Det handler om å samle inn data, analysere og deretter tolke, og dette er en sentral del av det som kalles empirisk forskning (Johannessen et al., 2016, s. 25). Samfunnsvitenskapelig metode skilles ofte i to kategorier, kvantitative og kvalitative metoder (Balsvik & Solli, 2018, s. 17).

I dette kapitlet blir det først presentert valget av metode, før jeg vil gå nærmere inn på hvordan prosessen av forskningen er gjennomført. I delkapittel 3.2 vil jeg se på kvalitativ metode, hvordan jeg har benyttet meg av et kvalitativt forskningsintervju og se på prosessen fra utvalg til transkribering. I delkapittel 3.3 tar jeg for meg kvantitativ metode og ser nærmere på hvordan jeg har utarbeidet og gjennomført en spørreundersøkelse. I begge delkapitlene vil jeg ta for meg validiteten og reliabiliteten til metodene.

3.1 Valg av metode

I denne forskningen har det blitt tatt i bruk en såkalt «Mixed Methods». En slik metodetriangulering gjør at man integrerer eller kombinerer både kvalitative og kvantitative forskningsmetoder. Ved en kombinasjon av metodene får man sett bedre på feltet man forsker på. Den kvalitative metoden er ofte en type forskning som ikke har noe forhåndsbestemte svar, mens kvantitativ metode har som regel det, siden det ofte blir tatt i bruk spørreundersøkelser som inneholder ferdigbestemte svarmuligheter (Creswell & Creswell, 2018, s. 14). Dermed kan vi få en bedre forståelse av forskningen. Både kvalitativt og kvantitative metoder bidrar på hver sin måte til en bedre forståelse av samfunnet vi lever i, og hvordan grupper og enkeltmennesker samhandler (Dalland, 2017, s. 52).

Vi kan gå tilbake til 1959 hvor opphavet til metodetriangulering startet med Campbell og Fisk som brukte forskjellige metoder for å kunne studere psykologiske trekk. Forskningen deres fikk andre til å kombinere de ulike metodene ved å ta i bruk både intervju og undersøkelser i forskningen. Tankene bak metodetriangulering kommer av at man så at alle metoder hadde svakheter, og ved å da kombinere både kvalitative og kvantitative kunne man nøytralisere svakhetene fra begge metodene (Creswell & Creswell, 2018, s. 14). I dag er det også vanlig å

se på kvantitativ og kvalitativ metode som komplementære i stedet for motsetninger (Ringdal, 2018, s. 109). Ved å bruke en metodetriangulering som kombinerer de to metodene får vi sett forskningen fra flere perspektiver, noe som er hovedtanken bak denne oppgaven.

Kombinasjonen av disse fører også til en mulighet hvor jeg kan se om de ulike metodene vil komme til en relativ lik konklusjon, eller om det vil være totale motsetninger. Uansett vil det gi et styrket resultat til oppgaven og forskningen, ved at vi får flere perspektiver på problemstillingen.

Boken til Creswell og Creswell tar for seg tre hovedmåter å bruke metodetriangulering på. Den første er *Convergent Mixed Methods Design* som er en form hvor forskeren slår sammen kvalitative og kvantitative data for å få en omfattende analyse av det man skal forske på. I denne metoden hentes det inn data fra begge metodene. Hovedmåte nummer to boken går gjennom er *Explanatory Sequential Mixed Methods* som går ut på at man først gjennomfører en kvantitativ forskningsmetode, deretter analyseres resultatet før man bygger videre på resultatet med en kvalitativ forskningsmetode. Den siste metoden er *Exploratory Sequential Mixed Methods* som er det motsatte av den forrige, her gjennomføres det først en kvalitativ forskningsmetode, deretter analyseres resultatet av den før man bygger videre på resultatet med en kvantitativ forskningsmetode (Creswell & Creswell, 2018, s. 15).

Av disse tre hovedmåtene å kombinere denne tilnærmingen på, var det beste valget for forskningen min å benytte seg av *Exploratory Sequential Mixed Methods*. Grunnen til at denne måten vil være beste alternativet er at jeg først ville gjennomføre kvalitativt forskningsintervju med en som lever av å jobbe med musikk, dra på turné og eventuelt også har en rolle innenfor livemusikken, og en aktør som er ansvarlig for noen av de største konsertene og festivalene i Norge. I intervjuene informerte jeg om spørreundersøkelsen som skulle dreie seg om publikums sine tanker om livemusikken før, under og etter pandemien. Dette ga intervjuobjektene mulighet til å komme med forslag til hva de eventuelt ønsket at jeg skulle inkludere i spørreundersøkelsen. I delkapittel 3.2 og 3.3 vil jeg gå nærmere inn på hvordan intervjuene og spørreundersøkelsen er utarbeidet, og hvordan gjennomføringen av de ulike forskningsmetodene blir gjort.

3.2 Kvalitativ metode

Ved å bruke kvalitativ metode i forskningen verdsetter man dybden av meningen og den subjektive erfaringen hos mennesket og i meningsskapende prosesser. Kvalitativ metode er mest brukt i utforskende eller beskrivende forskning (Leavy, 2017, s. 124). I kvalitativ metode er vi mer opptatt av å forstå hvordan mennesker oppfatter verden og mindre opptatt av årsakssammenhenger. Denne metoden gir meg som forsker en annen innsikt i livet enn hva en kvantitativ undersøkelse kan gjøre (Johannessen et al., 2016, s. 95).

I delkapittel 3.2 vil jeg først forklare hva et kvalitativt forskningsintervju er, før jeg ser på utvalget til intervjuene og deretter ta for meg intervjuguiden. Videre vil jeg se på gjennomføringen av intervjuene, opptak og transkribering, før det blir sett på validitet og reliabilitet. Til slutt i 3.2.6 vil jeg se på min rolle som forsker.

3.2.1 Kvalitativt forskningsintervju

Intervju betyr en «utveksling av synspunkter» mellom to personer som snakker sammen om et felles tema. Formålet med et kvalitativt forskningsintervju er å hente frem informasjon om hvordan andre mennesker opplever ulike sider av sin livssituasjon. Intervjuet vil gi forskeren en god innsikt i informantenes egne tanker, erfaringer og følelser (Dalen, 2011, s. 13). Kvale og Brinkmann sier at intervjueren og den som blir intervjuet er sammen om å produsere kunnskap. Samspillet mellom intervjuer og intervjupersonen er veldig viktig og krever respekt og empati fra meg som intervjuer (Dalland, 2017, s. 63). I forskningsoppgaven min har jeg valgt å intervju to informanter, disse vil bli presentert i delkapittel 3.2.2.

I et forskningsintervju er det ønskelig for forskeren å få belyst den aktuelle problemstillingen og temaet som er valgt ut i forhold til forskerens prosjekt. Derfor skilles det ofte mellom åpne og strukturerte intervjuer. I et åpent intervju legger man opp til at informanten har mulighet til å fortelle mest mulig fritt om sine livserfaringer. Ved å velge en åpen tilnærming på intervjuet vil det være krevende i forhold til at jeg som forsker ikke har noen formulerte spørsmål på forhånd og er derfor avhengig av at informantene er villige til å meddele seg. Derfor er det vanligst å anvende strukturert eller et semistrukturert eller halvstrukturert intervju. Ved å velge en slik intervjuform kan jeg på forhånd velge ut bestemte temaer jeg vil snakke med informanten om, slik er jeg sikret at jeg får svar på alt jeg lurer på (Dalen, 2011, s. 26). I mine forskningsintervju ville jeg ha et semistrukturert intervju ved at jeg på forhånd laget en

intervjuguide med spørsmål som jeg ville ha svar på til oppgaven min, men samtidig var jeg åpen for å snakke om det informantene har å si om det skulle dukke opp noe underveis. Jeg ville la informantene styre samtalen for det meste siden de begge hadde mye nyttig informasjon, men samtidig passe på at jeg fikk svar på alt jeg trengte.

Gjennom to kvalitative forskningsintervju, intervjuet jeg en aktør og en utøver for å få hjelp og kanskje svar på problemstillingen «Hvordan har pandemien påvirket livemusikken i Norge, med fokus på populærmusikk og festivaler?». Ved å ha et kvalitativt forskningsintervju vil jeg få en bedre forståelse for hvordan pandemien og restriksjonene faktisk har føltes for dem som har stått midt i situasjonen i to år. Slik får jeg se mennesket som har opplevd det og ikke bare tall og statistikker som vi så på i delkapittel 2.3.

3.2.2 Utvalg

Det kvalitative intervjuet sikter mot å gå i dybden, slik at antallet intervjupersoner kan ikke være for stort. Om man har gode samtaler med én til tre intervjupersoner kan det gi mye stoff til oppgaven (Dalland, 2017, s. 76). Når vi bruker en slik kvalitativ metode, er målet å komme nær innpå personene i den målgruppen vi ønsker å vite mer om. Hensikten med kvalitative intervju er fyldige beskrivelser, slik at jeg senere kan se på problemstillingen fra flere ulike sider. Vi kan derfor ikke bare trekke et tilfeldig utvalg av informanter, men heller finne dem som passer best inn i oppgaven (Johannessen et al., 2016, s. 113).

For å finne informanter til forskningsoppgaven min er det forskjellige utvalgsstrategier jeg kunne velge mellom. Jeg valgte å bruke kontakter, familie og venner til hjelp for å finne relevante informanter å intervju til oppgaven. Dem som ble valgt skulle også passe innenfor de kriteriene jeg hadde satt opp i forbindelse med oppgaven. Jeg ønsket å intervju mennesker som har jobbet lenge i kulturbransjen og som derfor har god og lang erfaring, noe som ville gi meg den informasjonen jeg trengte. Jeg ønsket derfor å intervju en som hadde erfaring med å arrangere konserter og festivaler i Norge. Jeg ville i tillegg til en aktør, også finne en utøver som har vært i bransjen lenge og som lever av å spille musikk.

Ved hjelp av familie kom jeg i kontakt med intervjuobjekt nummer en som passet helt perfekt til forskningsoppgaven. Etter intervjuet med aktøren satte han meg i kontakt med

intervjuobjekt nummer to, som gjerne ville bidra til denne oppgaven. Det å finne informanter på denne måten kalles en snøballmetode (Johannessen et al, 2016, s. 119).

For lettere å skille mellom hvem som har sagt hva, vil jeg nå presentere de to informantene nedenfor. Navnene er alias jeg har tildelt dem for å sikre at de forblir anonyme.

Utøver - Kim: Har jobbet i bransjen siden han var rundt 17 år og har over 20 års erfaring fra bransjen. Kim har jobbet som musiker på heltid siden han var 23 år, ellers har han også jobbet med forskjellige aspekter i bransjen som blant annet rigger, scenetekniker, produsent og studiomusiker.

Aktør - Chris: Har ca. 18 års erfaring fra bransjen. Chris har jobbet med alt mulig, blant annet tekniker, prosjektleder og turneleder. Nå jobber han som CEO i et firma som arrangerer noen av de største konsertene/festivalene i sin region.

For å rekruttere Kim og Chris tok jeg direkte kontakt med dem begge via mail, og deretter hadde jeg et kort telefonmøte eller møte over teams for å kunne svare på spørsmål de eventuelt hadde til oppgaven og intervjuet. I tillegg bestemte vi dato og tidspunkt for intervjuene. Det er også viktig at alle informantene får samme informasjon om hva som skal foregå (Johannessen et al., 2016, s. 126). Dette ble gjort ved at de begge fikk tilsendt informasjonsskriv og samtykkeerklæring i forkant av intervjuet, disse ligger vedlagt som vedlegg 1 og 2.

3.2.3 Intervjuguide

I et prosjekt som anvender intervju som en metode er det viktig å utarbeide en intervjuguide. Særlig viktig er en intervjuguide når man benytter seg av semistrukturert intervju, noe denne oppgaven gjør. En intervjuguide skal inneholde spørsmål og temaer som skal dekke de viktigste områdene studien vil belyse ved at man omsetter problemstillingen ned til konkrete temaer med underliggende spørsmål (Dalen, 2011, s. 26).

De innledende spørsmålene du lager i intervjuguiden og som du stiller først i intervjuet bør ikke være de mest sentrale eller følelsesladde temaene, men heller av en slik art at du får informanten til å føle seg avslappet og vel. Etter hvert kan det heller stille spørsmål som

fokuserer mer mot de temaene som er sentrale. Det er viktig å jobbe grundig med spørsmålene som skal inngå i intervjuguiden når man gjennomfører et kvalitativt forskningsintervju, siden det informantene forteller, vil være datamaterialet til oppgaven. Dette må være så fyldig som mulig. Som forsker må man tenke over hvordan man stiller spørsmålene slik at informantene føler seg trygg, og er villig til å åpne seg (Dalen, 2011, s. 27)

Som nevnt under 3.2.1 har jeg valgt å gjøre et semistrukturert intervju, dette gjenspeiles i intervjuguiden som ligger under vedlegg 4. Jeg har valgt å strukturere intervjuguiden mest mulig slik at jeg alltid hadde noe å støtte meg på under intervjuet da jeg ikke har mye erfaring fra før av med slike intervju. Spørsmålene i intervjuguiden er utarbeidet med tanke på å få mest mulig informasjon av informantens refleksjoner og egne tanker rundt påvirkningen til pandemien. Jeg skifter også mellom åpne, reflekterte spørsmål og spørsmål som er veldig enkle og konkrete.

3.2.4 Gjennomføring av intervjuene

Intervjuene ble gjennomført i uke 9 og 11 våren 2022. Dette ble bestemt av informantene så jeg passet på at det ble i en periode de hadde god tid og mulighet til å gjennomføre intervjuene. Begge intervjuene ble holdt over Zoom og Teams, siden vi bor i forskjellige byer var dette den beste løsningen.

Før gjennomføring av intervjuet er det viktig å klargjøre at du ikke er ute etter å bedømme eller vurdere det personen sier, men du skal kun forstå, samtidig som du nevner at det ikke er noe riktig og galt svar på spørsmålene som stilles (Dalland, 2012, s. 170).

Når intervjuet starter er det viktig at vi sikrer at den informasjonen som ble gitt informantene på forhånd, er forstått (Dalland, 2012, s. 169). Før hvert intervju hadde jeg en telefonsamtale eller en samtale over Zoom for å presisere formålet med intervjuet og oppgaven, slik at de skulle få en forståelse av hva jeg ville oppnå. Dette ble også gjentatt før jeg startet intervjuene, hvor jeg igjen gjentok hva som står i informasjonsskrivet som ble sendt ut, angående anonymitet og at datamaterialet ville bli holdt konfidensielt. Varigheten på intervjuene var mellom 1,5—2 timer og var ganske likt på begge. På slutten av intervjuene snakket vi litt generelt om hvordan intervjuet hadde vært og om det var noe annet de ville snakke om.

Ved et kvalitativt intervju er det vanlig at det dukker opp følelser og tanker hos informantene, det kan oppleves som at de har vært med på noe betydningsfullt. Noen kan også bli overrasket over seg selv ved at de faktisk har delt så personlige tanker med en fremmed. Intervjueren kan også lure på om spørsmålene har vært greie og meningsfulle, derfor vil det være verdifullt for begge parter å snakke om intervjuet etter det er ferdig (Dalland, 2012, s. 173—174).

Opptak

Under intervjuene benyttet jeg meg av en lydopptaker. På denne måten var jeg sikker på at jeg fikk med meg alt som ble sagt, noe som anbefales sterkt fordi det er så viktig å kunne ta vare på informantenes egne uttalelser (Dalen, 2011, s. 28). Et lydopptak vil og være med på å kunne fange opp stemmeleie og nyanser i språk til jeg skal transkribere (Dalland, 2017, s. 85). Det er også viktig å fortelle informanten om hvordan samtalen blir tatt vare på, og da blant annet nevne at den blir slettet etter transkribering og avslutting av oppgave. Det er også viktig å bekrefte i starten at det kun er du som skal høre på lydopptaket (Dalland, 2012, s. 169).

Jeg avklarte dette på forhånd med informantene og begge sa dette var greit. I informasjonsskrivet som ble sendt ut til dem på forhånd informerte jeg også om deres rett til at de når som helst kunne trekke sin deltagelse. I tillegg til dette slettet jeg også lydopptakene etter jeg fikk alt transkribert ned. Dette gjorde jeg slik at ingen kunne knytte uttalelsene til de forskjellige personene slik at de ble anonymisert.

I tillegg til å avklare med informantene måtte jeg også sende inn søknad til NSD, som er norsk senter for forskningsdata, før jeg kunne gjennomføre intervjuene. Dette for å forsikre meg at jeg følger deres retningslinjer under forskningen siden det er snakk om personopplysninger. Søknaden ble vurdert og godkjent, den ligger under vedlegg 3. Slik var jeg og informantene sikker på at intervjuene og opptaket av intervjuet ble gjort riktig i samråd med retningslinjene til NSD.

Transkribering av intervjuene

Transkribering er en ordrett utskrift fra et intervju, som brukes som grunnlaget for en analyse av dataen (Johannessen et al., 2016, s. 431). Det anbefales at jeg som forsker utfører transkriberingen av intervjuene siden dette er med på å gi meg en unik sjanse til å bli kjent med dataen jeg har samlet inn (Dalen, 2011, s. 55).

Det å skrive ut et intervju handler om å bevare mest mulig av det som ble sagt og skjedde under intervjuet. Når du skriver ned intervjuene gjenopplever du intervjuet på nytt med intervjupersonen, dette kan føre til at du kommer på ting som skjedde eller du får kanskje ideer om hvordan du skal tolke teksten. Siden det skriftlige språket er en del annerledes enn det muntlige, må man dele opp teksten (Dalland, 2012, s. 179). Ved å dele teksten inn i setninger fjerner man typiske ord som er vanlig i en muntlig samtale, blant annet «likksom» og «sånn» (Dalland, 2012, s. 180). Når jeg transkriberte ned intervjuene har jeg valgt å fjerne de typiske ordene Dalland nevnte, men også ord som «assa» og «eh», dette for å bedre få en flyt i teksten. Siden det ikke finnes noe universell kode eller form på hvordan transkripsjon av intervjuer skal gjøres, er det noen valg man selv må ta, da blant annet om ord som «eh» og lignende skal være med (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 208). Jeg har også valgt å ikke ta med hver gang jeg svarer «ja», «mhm» eller bekrefter det informantene sier, dette fordi det vil bryte opp teksten med informasjon som informantene kom med og er ikke nødvendige for oppgaven.

3.2.5 Validitet og reliabilitet

Validitet i kvalitative studier handler om troverdighet, overføringsverdi og bekreft barhet, enkelt kan vi si det som at vi undersøker er det vi undersøker. I en slik undersøkelse handler validiteten om vi har klart å samle inn data som er relevant for problemstillingen til oppgaven slik at slutningene som blir trukket er valide (Larsen, 2017, s. 93).

Intervjuene inneholder et lite utvalg, derfor er det viktig å se på hva jeg som forsker har gjort for å kunne sikre validiteten til oppgaven. Ved at jeg kun intervjuer to personer er det ikke representativt nok for å kunne konkludere hvordan aktører og utøvere føler om pandemien og de konsekvensene det har ført med seg. På den andre siden er jeg ikke ute etter å samle inn mest mulig statistikk via disse intervjuene, jeg er ute etter å høre om erfaringene til informantene jeg har valgt ut. Fordelen ved å gjøre det på denne måten er at jeg får innsikt av folk som står i problemet hver dag ikke bare på en teoretisk måte, men også praktisk. I tillegg har jeg benyttet meg av semi-strukturerte intervju som har gitt informantene mulighet til å selv kunne fortelle hva de synes er viktig å få frem i intervjuene. Som forsker har jeg prøvd å være litt passiv og latt informantene snakke mest mulig og ikke tilføyd så mye av mine egne tanker under intervjuene, men heller bekreftet og stilt oppfølgingsspørsmål til hva de fortalte.

I kvalitative studier er det ikke mulig å beregne og teste reliabiliteten ved hjelp av standardiserte metoder. Dette fordi at datamaterialet er ikke like strukturert som i kvantitative studier, og at innsamlingen av data ikke kan skilles ut som en egen fase i forskningsprosessen, men i stedet foregår den i tilknytning til tolkning og analyse (Grønmo, 2016, s. 248). I kvalitative studier blir opplegget til undersøkelsen utviklet mens datainnsamlingen pågår, til dels også avhengig av forskerens egne tolkninger og analyse av data. Datainnsamlingen vil være avhengig av hvem gjennomføres av og når studien gjennomføres, på grunn av dette er det blitt sagt at begrepet reliabilitet ikke er relevant når man skal gjøre en kvalitetsvurdering av kvalitative data (Grønmo, 2016, s. 249).

Selv om semi-strukturert intervju er med å bekrefte validiteten i oppgaven, kan man også bruke valg av intervjumetode som en kritikk til reliabiliteten i oppgaven. Grunnen til dette er at valg av semi-strukturert intervju kan gjøre det vanskelig for andre som skal forske på det samme senere og få inn samme data og resultat som jeg har fått.

3.2.6 Min rolle som forsker

Et intervju er en relasjon vanligvis mellom to deltagere, forskeren og informanten (Johannessen et al., 2016, s. 158). For å skape trygghet mellom forskeren og informanten uten at den som blir intervjuet skal få følelsen av at det er som en eksamen eller at det skal være forstyrrelser, er det viktig at man skaper en avslappet atmosfære (Johannessen, et al., 2016, s. 159).

Det viktigste under et intervju er å ha evnen til å vise genuin interesse for det informanten vil fortelle, samtidig som du er en god lytter. Dette handler om å vise anerkjennelse både ved måten det lyttes og spørres på overfor personen som har tatt seg tid til å bli intervjuet. Dette er helt nødvendig for at man skal kunne bruke intervjuet i en forskningssammenheng (Dalen, 2011, s. 32-33).

Paul Thompson har uttalt at det kreves «skikkethet» for å kunne utføre gode intervjuer. Han mener at forskeren må vise:

- Respekt og interesse for mennesker
- Evne til å vise empati, forståelse og toleranse for informantenes synspunkter
- Vilje til å lytte rolig

- Smidighet i egne reaksjoner (Dalen, 2011, s. 34—35).

Siden jeg ikke bor i samme by som informantene ble løsningen å holde intervjuet over Zoom og Teams. På denne måten kunne begge parter sitte en plass som var avslappende. I stedet for at det skulle føles anstrengt ble det heller en hyggelig samtale mellom to personer, som er interessert i samme tema. Jeg følte at begge informantene følte seg trygge og avslappet under intervjuet. Vi kunne ha samtaler om temaer som var utenfor selve intervjuet og jeg følte jeg fikk gode svar fra begge to. Det ble ikke en veldig oppsatt samtale hvor jeg stilte spørsmål, fikk svar, også gjentok prosessen seg igjen. Det var en fin flyt og ble mer en samtale hvor det ble naturlig å trekke inn spørsmålene som jeg hadde utarbeidet i intervjuguiden. Dalen (2011) sier også at det viktig å sette av god tid til intervjuet slik at det ikke blir noe hast med å avslutte, men at man heller får godt med tid til å avslutte intervjuet med en samtale og takke for informantens tid. Dette var noe jeg tok i betraktning da jeg satte opp intervjuene. Jeg passet på at jeg satte av 1—2 timer, slik at jeg var sikker på at vi skulle få tid til alt, og i begge intervjuene ble det til at vi ble sittende helt til nesten 2 timer hadde gått, noe som gjorde at vi fikk tid til en god avslutning.

3.3 Kvantitativ metode

Kvantitativ metode gir en beskrivelse av virkeligheten i tabeller og tall og krever et relativt stort antall enheter (Ringdal, 2018, s. 24). I en kvantitativ undersøkelse vil forskerne generalisere, dette vil si at de basert på et stort utvalg av personer vil trekke generelle slutninger (Balsvik & Solli, 2018, s. 20). Denne metoden er den som blir brukt mest når man skal innhente data fra samfunnet, noe jeg ville gjøre ved å ha en spørreundersøkelse for å få en bedre oversikt og forståelse over publikum sine tanker om livemusikken etter pandemien (Balsvik & Solli, 2018, s. 21).

Under delkapittel 3.3 vil jeg først ta for meg hva en spørreundersøkelse er, før jeg ser på utvalget til undersøkelsen. Deretter vil jeg se på gjennomføringen og utarbeidelsen av spørreundersøkelsen, før jeg til slutt vil ta for meg validiteten og reliabiliteten.

3.3.1 Spørreundersøkelse

Et strukturert spørreskjema gir oss mulighet til å kunne hente inn informasjon fra en stor gruppe mennesker. Spørsmålene er ferdig formulerte og standardiserte. Et kvalitetsmål på en

spørreundersøkelse er at respondentene svarer på akkurat de samme spørsmålene, stilt på samme måte og i lik rekkefølge (Dalland, 2017, s. 123).

Ved hjelp av en spørreundersøkelse kunne jeg samle inn data fra mange personer på relativ kort tid (Johannessen et al., 2016, s. 261).

Det er viktig at spørsmålene er så konkret som mulig. Dette gjør det lettere for respondentene å svare og gi detaljert informasjon. En slik undersøkelse kan gjøres veldig strukturert ved at jeg oppgir ulike svaralternativer på alle spørsmålene, eller ved at jeg har åpne spørsmål som gir respondentene mulighet til selv å skrive ned hva hen mener. Jeg har valgt å kombinere disse to alternativene. Dette gjør det enkelt for dem som svarer ved at de kun trenger å krysse av på hva de mener stemmer best med hva de selv tenker, mens jeg samtidig legger til rette for åpne spørsmål slik at de som har noe å tilføye får muligheten til det. Spørsmålene må utformes på en måte slik at det også kan gi et svar på problemstillingen(e) (Johannessen et al., 2016, s. 262-263).

Spørsmålene som oftest stilles i en slik undersøkelse kan vi dele inn i tre kategorier:

- Kunnskap, hva folk vet
- Handlinger, hva folk gjør
- Holdninger, hva folk mener

(Johannessen et al, 2016, s. 271).

I tillegg til disse tre kategoriene er det også vanlig å stille bakgrunnsspørsmål om blant annet alder og kjønn. På spørsmål som krever kunnskap, er det viktig at man har bakgrunnskunnskap slik at jeg vet at dem som svarer vet nok kunnskap til å kunne svare. Det folk mener er også av interesse. Her er det viktig å være klar over at det er deres personlige meninger og ikke nødvendigvis hva de egentlig mener eller ville ha gjort. Ofte kan folk oppgi meninger som er gode, men i praksis er det ikke en selvfølge at disse faktisk følges opp (Johannessen et al, 2016, s. 271).

Formålet med å ha en slik undersøkelse er at jeg får se tankene til dem som er publikum, som artistene og arrangørene er avhengige av for å kunne spille konserter. Gjennom denne spørreundersøkelsen vil jeg også få stor forskjell blant respondentene som gjør det mulig å se hvordan de ulike generasjonene tolker endringene som har skjedd.

3.3.2 Utvalg

Når man skal gjennomføre en undersøkelse er det viktig å tenke på størrelsen av utvalget. Hvis målet er å generalisere statistikk, er det ikke likegyldig hvor lite eller stort utvalget er. Det vil alltid oppstå en feilmargin når man velger et utvalg, fordi tilfeldige utvalg kommer alltid til å avvike fra populasjonen (Larsen, 2017, s. 40).

Før man bestemmer seg for hvordan utvalget skal være er det viktig å reflektere over hva man ønsker med undersøkelsen. Måten man plukker ut grupper eller personer på, kan få en avgjørende betydning for hvordan undersøkelsen blir og hvordan man kan bruke informasjonen som kommer inn. Derfor er det viktig at utvalget består av personer med viktige egenskaper som har samme sammensetninger som populasjonen (Larsen, 2017, s. 39).

Utvalget til spørreundersøkelsen har ikke noe klar avgrensning slik jeg hadde på utvalget til intervjuene av informantene. Siden spørreundersøkelsen blir delt på nett er det ingen oversikt over hvem jeg når ut til. Jeg ønsker å få svar fra dem som jobber i kulturbransjen og også fra dem som ikke gjør det. Hovedsakelig er utvalget alle som har pleid å gå på konserter før pandemien, slik at man nå kan sammenligne hvordan det eventuelt har endret seg, men det viktigste er å få svar fra mange respondenter i ulike aldersgrupper.

3.3.3 Gjennomføringen av spørreundersøkelsen

Selve gjennomføringen av spørreundersøkelsen ble gjort ved at jeg delte den på sosiale medier. Undersøkelsen ble delt i uke 14, rett før påskeferien for mange og jeg lot den ligge ute til uke 16. Dette slik at de som ikke hadde tid til å svare under ferien også fikk mulighet. Jeg fikk også familie og venner til å dele undersøkelsen på deres sider slik at jeg fikk mulighet til å innhente svar fra flest mulig, samtidig som jeg fikk en god blanding av kjønn og aldre

Utarbeidelse av spørreundersøkelsen

Målet med spørreundersøkelsen var å få en bedre oversikt over publikumsvaner før og etter pandemien. Hovedtemaene i undersøkelsen er: personlig informasjon, oversikt over antall konserter og festivaler de har pleid å dra på og hvordan de eventuelt har endret seg, hvilke faktorer som er avgjørende for at de skal dra på konserter/festivaler, opplevelsen av digitale

konserter og hvorvidt de tror at livemusikken i Norge kan fortsette som før. Til slutt er det et åpent spørsmål hvor de selv kan skrive hva de mener og tror.

En spørreundersøkelse innledes ved at det først blir definert formål og problemstillinger til oppgaven (Ringdal, 2018, s. 192). Før respondentene svarer på spørsmålene vil jeg informere om hvorfor jeg gjennomfører denne undersøkelsen og problemstillingen i oppgaven.

Personlig informasjon består av kjønn, alder og om de jobber i kulturbransjen.

Svaralternativene for alder er mange, slik at jeg tydelig kan se hvordan de forskjellige aldersgruppene svarer. Det er også relevant å koble undersøkelsen og svarene opp mot om de jobber i kulturbransjen eller ikke, siden de som gjør det kanskje er mer åpen for at alt skal gå tilbake til normalen igjen og vil støtte opp bransjen. Om de krysser av «ja» på spørsmål om de jobber i kulturbransjen vil de også få noen tilleggs spørsmål som handler om hva de jobber med, hvordan de synes støtteordningene for kulturbransjen har fungert og om de synes at fordelingen av midler i bransjen har vært rettferdig.

Spørsmålene med oversikt over hvor mange konserter og festivaler respondentene har pleid å dra på vil være relevante for sammenligning med senere spørsmål om hvor mange de kan tenke seg å dra på nå som alt er åpnet. Dette gjør at jeg kan se hvordan publikumsvanene har endret seg. I tillegg til disse er det også spørsmål om faktorer som er avgjørende for at de skal kunne dra på konserter/festivaler viktige. Svarene til respondentene her er interessant for å se om hva som er grunnen til at de vil dra på mer/mindre enn før. Dette gir også en oversikt over hva de tenker er viktig for dem, om de vil dra på masse for å støtte opp en bransje som har lidd masse under pandemien, eller om det heller handler om at de selv vil ta igjen for den tiden de har mistet.

Det er også relevant å stille spørsmål om digitale konserter siden det har vært aktuelt under pandemien. Om de krysser av «ja», på at de har deltatt på det vil de få noen ekstra spørsmål som går mer inn på dette temaet. På de ekstra spørsmålene får jeg se om de synes det har funket bra eller ikke, i tillegg til et åpent spørsmål hvor de selv kan velge å begrunne om hvorfor de likte det eller ikke likte det. Alle respondenter vil få et spørsmål de ønsker at det skal fortsette.

Siste spørsmålene vil handle om problemstillingen. De avsluttende spørsmålene er om publikum tror at livemusikken i Norge kan komme tilbake til hvordan den var i årene før

pandemien, og om de tror det kan holdes like mange konserter/festivaler som før og med like stort publikum. Her vil svaralternativene være «ja, nei, vet ikke, tror det kommer til å ta lang tid før vi er tilbake til der hvor vi var». Dette gir meg en forståelse av hva publikum tenker. I tillegg til det vil jeg på slutten ha et åpent spørsmål hvor de som vil kan tilføye tanker og meninger de eventuelt har om temaet.

3.3.4 Validitet og reliabilitet

Etter å ha bestemt hvilke variabler jeg ønsker å få med i undersøkelsen, er det to ting det er viktig å ta hensyn til. Disse er at det blir sikret en høy grad av reliabilitet og validitet, dette henger sammen med troverdigheten til undersøkelsen (Larsen, 2017, s. 45).

For å kunne måle påliteligheten til måleinstrumentet vi bruker, i denne sammenhengen et spørreskjema, kan vi skille mellom forskjellige typer validitet; innholdsvaliditet, begrepsvaliditet, overflatevaliditet og statistisk konklusjonsvaliditet (Gripsrud & Olsson, 2010, s. 99). I denne sammenheng blir det riktig å bruke overflatevaliditet som går ut på å argumentere for at formen for måling som er brukt er den rette (Gripsrud & Olsson, 2010, s. 101). Spørsmålene tar utgangspunkt i problemstillingen og teorien som er brukt i oppgaven. Datainnsamlingen kan brukes til å komme med anbefalinger og gi et lite innblikk i hvordan publikum ser for seg at publikumsvanene er endret eller ikke. Det er et spredt utvalg av alderen på respondentene som har svart på undersøkelsen, som var noe jeg ønsket.

Reliabiliteten fra den gjennomførte spørreundersøkelsen er hvorvidt vi kan stole på svarene som er gitt i undersøkelsen, da det kan være mange tilfeldige faktorer som kan påvirke hva respondentene har svart (Gripsrud & Olsson, 2010, s. 102). Siden spørreundersøkelsen er anonym har jeg ingen kontroll hvor jeg kan dobbeltsjekke om respondentene faktisk har svart det de egentlig mener, hva de ønsker å gjøre, eller om de bare har valgt et av alternativene uten at de nødvendigvis var helt enig i det. I spørsmål om f.eks. de kunne tenkt seg å dra på flere konserter/festivaler nå enn tidligere, kan respondentene si «ja» fordi det er noe de ønsker og vil gjøre, men som ikke blir gjennomført i praksis.

4.0 Analyse av resultater

I dette kapittelet vil det bli gitt en presentasjon av det empiriske materialet som er samlet inn gjennom de to kvalitative forskningsintervjuene og spørreundersøkelsen. Først blir resultatet av de kvalitative forskningsintervjuene gått gjennom, før jeg ser på resultatene fra spørreundersøkelsen.

4.1 Resultat av kvalitativt forskningsintervju

Dette delkapittelet vil ha lik oppbygning som intervjuguiden (*vedlegg 4*). Først tar jeg for meg bakgrunn, deretter tar jeg for meg hvordan det dagliglivet har endret seg under pandemien før vi går videre på hvordan støtteordninger har fungert og til slutt ser vi på jobb under pandemien og fremtiden til livemusikken.

4.1.1 Bakgrunn

Begge intervjuene startet med at jeg spurte informantene hva de jobber med, hvor lenge de har jobbet i bransjen, i tillegg til at vi snakket litt om hvordan en arbeidsdag -uke eller -år så ut før pandemien. I delkapittel 3.2.2 *utvalg* introduserte jeg informantene. Jeg legger på nytt ved en presentasjon av dem før jeg får gjennom resultatene.

Utøver - Kim: Har jobbet i bransjen siden han var rundt 17 år og har over 20 års erfaring fra bransjen. Kim har jobbet som musiker på heltid siden han var 23 år, ellers har han også jobbet med forskjellige aspekter i bransjen som blant annet rigger, scenetekniker, produsent og studiomusiker.

Aktør – Chris: Har ca. 18 års erfaring fra bransjen. Chris har jobbet med alt mulig, blant annet tekniker, prosjektleder og turneleder. Nå jobber han som CEO i et firma som arrangerer noen av de største konsertene/festivalene i sin region.

Etter å ha blitt mer kjent med informantene var det naturlig å spørre hvordan jobben deres så ut før pandemien.

Kim: Normalt gjorde jeg kanskje rundt 200-250 spillejobber på et år, men det gjelder alle typer, både store og små ... I tillegg har jeg har studio på dagtid som jeg jobber i.

Chris: Nei egentlig ganske likt som nå vil jeg si, bortsett fra at da kunne vi gjennomføre arrangementene. Siden vi jobber med internasjonale artister, så ligger vi alltid noen år frem i tiden. (...) Både før, under og etter pandemien, så har bookingen og den tidlige planleggingen av arrangementer vært lik.

Begge har ganske aktive jobber, hvor det vanligvis skjer ting hele tiden.

4.1.2 Hvordan dagliglivet endret seg

I denne delen spurte jeg informantene om hvordan det dagliglivet endret seg, og hvor lang tid det tok før de skjønnte alvorret med at kulturbransjen skulle bli nedstengt så lenge som den ble. For Kim tok det helt ut til sommeren før han begynte å innse hvordan pandemien skulle påvirket jobben hans. Da ble arrangementer kansellert eller flyttet på. Ved at de første kompensasjonsordningen etter hvert kom, så fikk han en månedlig «lønn». Kim benyttet seg av den første halvåret litt av og på til de månedene han trengte det, men etter hvert fant han seg også nye ting å gjøre:

Kim: Det dukket opp ting å gjøre underveis. Fordi jeg har vært såpass mange år i bransjen, med et navn ganske mange kjenner til ... så fikk jeg en del rare forespørsler fra folk som tenkte at «nei, vi kan jo spørre Kim om det, fordi han kan sikkert hjelpe oss» (...) Så det dukket opp en del jobber som ikke hadde noe med musikk å gjøre, men hvor noen bare tenkte at det kunne sikkert jeg fikse. (...) Det var ikke noe langsiktig, men jeg kunne bruke det jeg kunne da det dukket opp slike forespørsler.

Fordi han fikk slike spørsmål om å gjøre ting som han aldri hadde gjort før, har han tenkt litt som Pippi, «at det har jeg aldri gjort før, så det er jeg sikkert skikkelig god til». Kim har ikke noe tall på hvor mange konserter han har måttet avlyse eller flytte. Det er vanskelig å kunne gi et konkret svar fordi en ting er de jobbene som ble avlyst, men så er det alle de jobbene som aldri ble booket, fordi det var en for stor risiko å ta. Selv om han ikke lenger kunne ha like mange spillejobber, har han i tillegg til de andre jobbene benyttet mye av tiden sin i studio. Hvor han i stedet har prøvd å snu om situasjonen til noe positivt, lært seg nye ting og blitt flinkere i det han gjør. Han føler selv han har blitt mer kreativ musikalsk.

Kim: For meg var det bra med en sånn pause, tror jeg har blitt en bedre musiker av det
Intervjuer: Ut ifra dette, kan det virke som om du har fått utnyttet disse årene bra?
Kim: Ja, jeg tror kanskje det. Jeg tror grunnen til det er at jeg ikke har gått og ventet på at noen skal ta regninger eller ordne opp fordi jeg ikke har kunnet gjort ting som jeg har pleid å gjøre før. (...) . Vi kan ikke sitte med hendene i fanget og vente til at verden er tilbake til normalen ... for det kommer ikke til å skje på lenge. Det er ikke samme verden nå som det var før 12 mars 2020. Ting er annerledes, og det kommer til å være annerledes lenge.

Chris har vært heldig ved at han stort sett har kunnet jobbet som vanlig på kontoret gjennom pandemien. De som er ansatte på deltid har vært permitterte, men der har ikke bedriften som

Chris jobber i, vært arbeidsgiver. De ansatte har hatt egne foretak som har vært engasjert, hvor de har en avtale på faste månedlige honorarer. Ifølge Chris har det gått greit med aller fleste deltidsansatte, ved at de har blitt fanget opp av støtteordninger, i tillegg til at mange av dem også har andre jobber.

- Intervjuer: Hvordan har det gått med økonomien, har dere noe statistikk over hvor mye dere har tapt som bedrift?
- Chris: Nei, vi har ikke ført det, eller vi vet bare at det er veldig mye som er tapt! (...) Ved at vi er en bedrift som er strukturert på en måte slik at vi har veldig lite faste uunngåelige kostnader ... har vi da kunnet gått ned til en minimums drift, hvor vi har kunnet holdt det gående uten å blø for mye penger. (...) Vi var derfor ganske heldige med måten vi var organisert på, som har gjort at vi har kunnet brukt tid og ressurser på å planlegge fremover ... og bli bedre til pandemien er over.

Bedriften som Chris jobber i har vært heldige med den økonomiske delen når det gjelder permitteringer, men han forteller også at for de få som er faste ansatte, var det ingen som tok ut myr lønn i løpet av 2020.

Oppsummering

Ut ifra dette kan vi se at jobbmessig har hverdagen endret seg for både Chris og Kim, men de har virkelig snudd om på situasjonen og gjort det beste ut av det. De føler begge at de kommer ut av pandemien med mer motivasjon og nye måter å gjøre ting på. De har arbeidet med å bli enda bedre i jobbene sine.

4.1.3 Søknader og stimuleringsordninger

På temaet søknader og stimuleringsordninger under intervjuene, merket jeg det var noe som hadde vært frustrerende for begge under denne perioden. Dette er fortsatt et frustrasjonsmoment hos dem begge. De tenkte likt om mye, men aller mest om hva som hadde fungert dårlig og som burde vært annerledes.

I intervjuet med Chris sa han det hadde vært lett å forstå seg på søknadene og fylle dem ut, men at han samtidig syntes det var tydelig å se at kulturrådet ikke hadde kunnskap om den delen av feltet som kanskje ble hardest rammet, «den kommersielle populærkultur delen, som aldri tidligere har vært en del av kulturrådet».

På spørsmål om hvorvidt støtteordningene har fungert bra, eller har vært viktig for Chris, var dette svaret:

Chris: Hadde ikke klart oss to år uten nei, det hadde vi ikke. For vår del så har vi i løpet av to år i pandemien, kanskje fått støtte i ca. 6-7 måneder. Støtteordningen som først kom ble til for å kompensere for de arrangementene vi ikke kunne gjennomføre, og ikke for inntekten vi ville hatt. Siden vi ikke hadde noen arrangementer i første delen av pandemien, kunne vi derfor ikke søke for de månedene (...) Men senere ble forskriften gjort om, slik at vi fikk mulighet til å søke om kompensasjon for hele 2020. (...) Også startet vi opp normal drift fra mars 2021, for å kunne være klare til 2022.

I intervjuene kommer det frem at ingen av dem har brukt de forskjellige støtteordningene mer enn nødvendig, i kapittel 4.1.2 kom det frem at Kim også kun har brukt ordningene litt av og på i rundt et halvt år. De har med andre ord ikke søkt om mer penger enn hva de faktisk trengte, selv om begge var enige i at det fantes enkle muligheter de kunne ha utnyttet for å skaffe seg selv eller bedriften mere penger.

Kim: Jeg synes grunnpremisset med slike stipend eller kompensasjonsordninger er at det skal gi en liten hjelpende hånd når man trenger det, men jeg mener at når det er bærekraftig så er man såpass at man slutter å søke, slik at de som faktisk trenger pengene får de. I stedet for å gjøre «smarte trekk» ved at «hvis jeg gjør det sånn og sånn, kan jeg både tjene 200 000 kroner på jobben jeg skal gjøre, men jeg kan også få 150 000 kroner i kompensasjon som jeg egentlig ikke trenger». Men det går mer på det moralske synes jeg da.

Chris: Vi var fornuftige, eller mente selv at vi var fornuftige slik at vi ikke søkte på store summer, selv om vi absolutt kunne gjort det om vi fylte ut papirene i henhold til instruksene. (...) Enkelte har fått helt vanvittige summer, og de har jo ikke gjort noe galt de heller, sånn sett. Fordi vi så det og mange aktører pratet om at hvis du bare var litt blåøyd da du fylte ut papirene kunne du få veldig høye summer ved å krysse av de riktige boksene.

Da vi først snakket om stimuleringsordningene ble det naturlig å spørre om deres tanker om hvordan pengene har blitt fordelt, og om de syntes at noen skulle hatt mer eller mindre. Chris fortalte om mange som i forbindelse med søknadene ikke kunne «sjekke av noen bokser» som da førte til at de ikke kunne søke noen midler. Han brukte eksempel med et kulturhus. Et kulturhus er kommunalt eid, men samtidig er det et egnet AS som driftes som en kommersiell bedrift. De kunne ikke søke kompensasjon, men de fikk heller ikke noe støtte fra kommunen siden kommunen ikke har lov til å støtte AS. Derfor havnet de mellom ordningene, «eksempler på at ting treffer feil, det er godt tenkt, men det bommer».

Kim var også helt enig i det i sitt intervju. Han syntes det var frustrerende at store summer gikk til deler av bransjen som for eksempel holder til i Oslo. «Hvis du skyter inn masse

pengen der så vil det kanskje forplante seg nedover, men da bare der, ikke her hvor jeg er ... Da har man egentlig ikke stimulert bransjen, men man har stimulert en liten del av bransjen.» Han synes det er kjipt at mye av pengene har gått til festivaler som ikke er eid av norske selskaper. Pengene forsvinner på den måten ut av landet og «det hjelper jo ikke kulturhus og ungdomskubber». Han poengterer at han ikke tror at det er fordi det er korrumpert, men han tror det mer handler om at «de forstår rett og slett ikke hva vi holder på med»

Kim: Hvert år er det mange som utdanner seg til musikere som ikke jobber i bransjen? (...) Det er det som er vanskelig med og derfor er mange av løsningene og ordningene de kommer med for lettvinne, de prøver å komme opp med løsninger som skal funke for en hel bransje, men det går ikke å finne en løsning som er rettferdig. Det har ført til at de bare har puttet forskjellige yrker i en og samme bransje, også merker de den med kultur. Alt fra Kygo, Kurt Nilsen, symfoniorkester, ungdomsklubb ... opera og ballett, også skal vi alle inn i den samme boksen og få kompensasjon og støtte på de samme premissene.

Han nevner videre det samme som Chris var inne på ved at de som er flinke til å formulere seg og skrive, og som skjønner eller kjenner systemet er de som fikk mest penger ut av kompensasjonsordningene eller støtteordningene.

Et annen utfordring var kompensasjonen som kom for freelancere. Den baserte seg på gjennomsnittlig månedsinntekt fra 2019. I Kim sin bransje slår dette uheldig ut siden inntekten ikke er lik hvert år eller fra måned til måned. Noen har kanskje tatt seg mamma- eller pappaperm, men er ikke ansatt noen plass, så de har i stedet lagt av penger så de skulle klare seg økonomisk de året de skulle være hjemme. Da pandemien inntraff fikk de beskjed om at året 2019 var det som ble utgangspunktet på hvor mye penger de skulle få i måneden. Dette gikk utover de som kanskje ikke jobbet store deler av 2019, fordi de hadde spart opp på forhånd.

Kim Da hjelper det ikke å gi støtte til festivaler eller managementet til store artister, det hjelper ikke kulturbransjen i det hele tatt. For musikere er det en ting, men det største frafallet som er mest kritisk er på teknikersiden, det er det største problemet vi kommer til å se i årene fremover.

Stimuleringsordningene kom for å hjelpe kultursektoren til å kunne gjennomføre arrangementer innenfor de påleggene som er ble gitt av de offentlige myndighetene (Kulturrådet, 2022). Jeg ville derfor spørre begge informantene om det var noe de hadde benyttet seg av. Kim har vært med på å spille på konserter som er holdt via

stimuleringsordningen, men da har han vært leid inn, så han har ikke vært med på søknadsprosessen. «Noen ganger har det gått bra, andre ganger har det ikke gått så bra». Han har hatt et prinsipp under hele denne tiden, noe han har til vanlig når det ikke er pandemi også, som er at når arrangører har spurt hva han skal ha i betaling, så har han svart «jeg skal ha det samme som dere». Grunnen til dette er fordi det har vært så usikkert, og det er ofte folk han kjenner godt som har spurt han om å spille, som ikke nødvendigvis har det samme antallet jobber eller penger som han kan få. Derfor har han tenkt at, «det er kjipt av meg å si, jeg skal ha ti tusen for jobben, også får de kanskje ikke støtte også går de i minus, sant?». Derfor har han heller sagt at han vil ha samme som dem.

Kim: Ved å ta samme pris er man med å dra lasset sammen. De trenger meg for å kunne gjøre den jobben, og jeg trenger den jobben fordi at jeg jobber jo med dette. Hvis vi vinner så vinner vi alle og hvis det går til helvete så er risikoen fordelt likt på oss alle.

Bedriften Chris jobber i hadde ikke mange konserter med den stimuleringsordningen. De satte i gang arbeidet med å få gjort en del da de hørte rykter om stimuleringsordningen. Men de opplevde at mange artister hang etter, slik at når det ble en realitet måtte de varsle om at det ikke gikk fordi. Mange av de planlagte konsertene ble flyttet et halvt år frem i tid, og ble holdt våren 2021. De følte raskt at stimuleringsordningen fungerte i og for seg greit for dem som var underleverandører. For de som arrangører, var det en så høy risiko, at hvis de fikk ettersyn så forsvant det lille overskuddet de hadde mulighet til å ha, ut til regnskapsførere eller revisorer. I juni 2021, bestemte de seg for at det ikke skal holde flere konserter via stimuleringsordningen.

Chris: Normalt sett når man arrangerer en konsert så er det en viss risiko. Når man tar en risiko så kan tapet være stort, men plussene kan være like store om ikke større. Men nå kom vi i en situasjon hvor tapet kunne være vanvittig svært, mens overskuddet ikke fantes. Det var ikke verdt det rett og slett.

I tillegg syntes han at saksbehandlingen på støtteordningene var skuffende, «det var litt håpløst egentlig», og det førte ofte til at de måtte lage muntlige avtaler med aktører. Man setter av en dato og håpet at arrangementet kunne gjennomføres. Dersom det ikke ble noe av, så ble ingen belastet. Chris opplevde det som merkelig at han noen ganger som arrangør måtte ha en dialog med saksbehandleren i kulturrådet, fordi saksbehandleren mente at honoraret til artisten var for høyt. Så da måtte han plutselig bruke tid på å argumentere for at det ikke er noe han bestemmer, men en pris de har fått på hva det koster å leie inn artisten, og

ikke noe de kunne anklage han for. Det skulle være en «skjønnsmessig vurdering på honoraret i forhold til arrangementet størrelse osv.», men hva betyr egentlig det? Det førte til diskusjoner når det kom til produksjonen, «fordi produksjonen skulle skaleres i forhold til størrelsen», noe han da opplevde flere syntes ble feil, «størrelsen på produksjonen har ingenting om det er en eller tusen personer i salen, det handler om uttrykket artisten vil ha».

Chris: Honoraret til artisten/bandet bestemmes av uttrykket de ønsker å skape. Da kan ikke en saksbehandler vurdere at «jeg synes de har med seg for mye utstyr – de må gjøre det billigere». Da har jo halve hensikten med en slik stimulering gått bort, fordi hensikten var å gi underleverandørene midler og arbeid, da kan ikke noen sitte og bestemme «nei du kan ikke dra fire teknikere på tur, dere må være to».

Han oppleve at det var personavhengig alt etter hvem som var saksbehandler. Enkelte han snakket med fikk mye midler «og kunne bare peise på», mens andre ikke fikk noe. På turneer var det spesielt store forskjeller. For enkelte identiske søknader, ble det aldri stilt noen spørsmål, mens andre førte til diskusjoner.

Chris: Sånn er det, folk er folk, at det ikke er helt likt kan jeg forstå, men så store forskjeller blir for dumt. Det var også noe av dette som ble tunga på vektskåla vår. Dette ville vi ikke være med på lenger.

Kim på sin side opplevde at konserter ble avlyst, men om de ble avlyst på grunn av manglende stimuleringsordning, vet han ikke. Han forteller at han hadde jobber i fjor (2021), som han enda ikke har fått betalt for. Han og de han har spilt med har 100 000 kroner utestående, selv om de på forhånd har fått beskjed at de skal komme, «et halvår senere har vi ikke sett noe til pengene».

Kim: I en såpass usikker bransje som vi har, er det kanskje bare halvparten av det beløpet som bestemmer om du er nødt til å gå på nav eller om du faktisk kan klare deg en måned til ... Det er snakk om så ekstremt store summer. Vi er vanlige folk, og det er her man får bekreftelse på at de som sitter og styrer, ikke aner hva vi holder på med, de forstår ikke bransjen vår ... En ting er om et eventbyrå eller et stort management ikke får sine 100-150 000 kr, som er en helt annen sak, enn hvis en musiker som ar fått tilslag på 10 000 kroner ikke får de pengene.

Nå som vi har åpnet opp igjen merket også Kim at han fikk beskjed om «nei nå gir vi ikke stimuleringsordninger lengre, fordi det har åpnet igjen og det er ingen restriksjoner». Han og de han kjenner er klare til å spille igjen, men hva med publikummet deres? For publikum går

på konserter ennå. Det er ikke det han ser på som problemet, men det er heller det at noen er kanskje fortsatt redd for å gå ut blant folk. Enten på grunn av smitte, ikke nødvendigvis på for egne vegne, men også fordi de er redde for å eventuelt smitte familiemedlemmer med underliggende sykdommer, eller at de har en jobb som gjør at de fortsatt må ta spesielle hensyn. Det andre han sier som er problemet med dette er at siden pandemien har vart så lenge, er det ikke slik at «folk sitter hjemme med hendene i fanget og venter på at det endelig skal bli konsert igjen. Man finner seg nye ting å gjøre».

Etter denne tiden har det ført til store frustrasjoner for mange generelt i bransjen, hvor musikere/arrangører kanskje ikke gidder mer, fordi de enten ikke har fått penger eller at man kanskje føler at man ikke blir tatt så seriøst. Dette bekrefter Chris ved å si, «nei, og det stemmer, ingen i kulturbransjen ble tatt seriøst og blir fortsatt ikke tatt seriøst ... Det er klart det er frustrerende og gjør folk irriterte». Videre sier han **«problemet er at hele kulturfeltet ble skåret over samme kam»**. Både før, under og etter gjenåpningen har det vært diskusjoner om det har vært riktig eller ikke. «Det er et veldig stort felt og det er så mange motstridende interesser, som gjør at det sikkert er årsaken til at disse ordningen traff feil også».

Oppsummering

Både ulike søknader og ulike stimuleringsordninger har vært en hodepine under pandemien for begge informantene. Det har på noen punkter fungert greit, men samtidig har det vært lett å lure til seg penger. Eksempel på det var noe Kim nevnte. Noen hadde søkt om midler for arrangementer i byen han bor, hvor det søktes om støtte for 4 konserter som alle i utgangspunktet ville vært utsolgt. I realiteten ville kanskje så vidt 2 av disse konsertene vært utsolgt om de ble holdt i 2018-2019 forteller han, men siden ingen sjekker det opp har det vært for lett å lure med pengene på denne måten.

De er begge nøye med å si at de som har «lurt» systemet på denne måten, ikke har gjort noe galt heller, fordi det var jo mulig. Alt handlet i bunn og grunn hvordan du valgte å krysse av på søknadene, så ingen har gjort noe feil, men for Kim og Chris ble det feil å skulle utnytte systemet på denne måten, når de begge var enige i at det er andre som trengte pengene mer.

4.1.4 Fremtiden til livemusikken

Etter pandemien er det nok en del som har endret eller skaffet seg nye jobber og ikke lenger er en del av bransjen. Hvordan vil det påvirke fremtiden til livemusikken når vi mister noen av

de beste og med lengst erfaring. Kim sier at det kan føre til at det generelle nivået vil gå ned. Når han reiser på turne, og for eksempel skal møte husets teknikere er han avhengig av at hen kan svare på de spørsmålene som stilles og at hen vet hvordan utstyret skal bli håndtert. Hvis dette ikke er på plass, kan det føre til at Kim og hans band ikke kan spille der likevel. Han er redd vi mister bindeleddet mellom den nye generasjonen av teknikere og de som er godt etablerte. Han deler opp teknikerne i forskjellige grupper. Vi har 16-20 åringene som er nye, de semi-etablerte fra 25-35 og de som er eldre enn det. Om vi mister de semi-etablerte, «så er det en fare at vi om 5-10 år nesten ikke har noen unge teknikere igjen, det er en ytterst konsekvens».

Chris tar også opp dette i sitt intervju, hvor han sier:

Chris: Det er mange som har sluttet i bransjen, noen kommer nok helt sikkert tilbake, men mange synes nok det er ganske behagelig å jobbe i andre yrker. Jeg kjenner flere dyktige folk som har sluttet og begynt i andre jobber, men som tar på seg et eller annet prosjekt for å fortsatt kunne jobbe litt med det de synes er gøy. (...)
Det er jo en bransje hvor man lærer av erfaring, og da er det klart at hvis mange av de flinkeste har forsvunnet, så tar det mange år til de kan bli erstattet.

Dette har igjen medført at flere leverandører må si nei til arrangementer, fordi de ikke har kvalifisert personell, som gjør det vanskelig å få inn produksjoner sier han og legger til «det fører i verste fall til at flere av de mer useriøse hobbyfirmaene dukker opp». Chris forteller videre at vi helt klart har en spennende tid i møte, han har selv pratet med et par av de største managerne til de norske artistene som har måttet gjort om planene sine. «De har måttet nedskalere, og de har innsett at vi er ikke der vi var før pandemien, så de måtte redusere målsettingene deres, og det er jo et tydelig tegn på at det er noe som vil følge oss en stund.»

Siden digitale konserter har vært en stor del av pandemien, i hvert fall i starten, spurte jeg hvordan de syntes det har fungert fra en aktørs og utøvers perspektiv.

Chris fortalte at de diskuterte det i starten. De hadde samtaler med flere større konsertarrangører om de skulle slå seg sammen og sette opp en konsertserie. De var innom forskjellige muligheter, men konkluderte med at dette er noe som mest sannsynlig vil funke i en måned eller to også vil det dø gradvis ut. De valgte derfor ikke å gjennomføre det. I starten så han folk som tjente mange penger. Det var voldsomme summer, men de så også at etter

noen måneder så sank interessen. Da både med antall publikum og antall folk som «vippset» bidrag er vel enda lavere. «Så der fikk vi jo rett i den hypotesen.»

Kim på sin side startet med å gjennomføre live digitale konserter, som det gikk kjempebra med, men også han merket at interessen sank fort. De prøvde å gjøre det ordentlig med god kameraproduksjon og lydmann, for å opprettholde et høyt nivå. «De første gangene gikk det faktisk i pluss, men det gikk veldig fort over».

I sammenheng med digitale konserter, har jeg også skrevet om digitaliseringen og om det er fare for at strømmetjenesten kommer til å erstatte livemusikken. Jeg benyttet derfor muligheten til å ta opp det temaet i intervjuene til Kim og Chris. Kim har ikke Spotify selv, og det er et bevisst valg fra hans side, fordi han tenker «så lenge jeg ikke støtter det, kan jeg si hva jeg vil, men med en gang jeg betaler, kan ikke jeg som musiker klage på at de ikke betaler nok». Han synes heller ikke at strømmetjenester er bærekraftig og at den derfor ikke kan knekke livemusikken. Så klart er det noen unntak med noen veldig få som har ressurser, som gjør at man kan tjene en del penger på slike strømmetjenester sier han, men i realiteten er det kanskje kun en promokanal for de fleste artister.

Kim: Det er konserter du tjener på. Jeg jobber i studio hvor jeg produserer for andre ... skal det gjøres et album så koster kanskje det 150-200 000 kr, men hvordan skal du da kunne forsvare en slik utgift når du kanskje fått inn 200kr på spotify og ikke spiller noen konserter? Da ender vi bare opp med de som skriver låter og har mye penger på å realisere seg selv – det er jo ikke det som gjør at kulturen går fremover og at folk får gode opplevelser og får oppleve god musikk.

Så lenge han husker har det vært slik at man reiser rundt og har spillejobber, tjener penger på dem, bruker pengene som er tjent inn på å lage neste album, og slik går det i en sirkel, «det er det som har vært modellen alltid». Videre begrunner han hvorfor han mener digitaliseringen ikke kommer til å ta over, og det er fordi da vil ikke den sirkelen fungere lenger, «man investerer i en innspilling, får det ut og tjener ikke noe på det, men man kan tjene på konserter, men om man ikke skal det, hva er poenget da?». Det igjen fører til at den musikeren det er snakk om da må ha en annen jobb, som vil ta mye av tiden hen egentlig kunne brukt å i stedet lage nye låter. Han påpeker det økonomiske aspektet, men så sier han videre og, «når du har laget noe, så vil du som artist, gå ut å spille det for folk». Kim sier seg ikke uenig i at økonomien i konsertbransjen kan bli annerledes med tiden, men det faktumet at

musikere vil slutte å spille og folk vil slutte å sette pris på og høre på musikk, «nei, det tror jeg ikke».

Heller ikke Chris er overbevist om at strømmetjenester vil kunne ta over for livemusikken.

Chris: Nei, det tror jeg ikke, fordi det er to forskjellige ting. Det finnes en del mennesker som er mer opptatt av at andre skal se hva de gjør. Mange av de som går på konserter er mer opptatt av at andre skal se at de er på konsert i større grad enn av at de går på konsert på grunn av artisten/bandet.

Av folk han har snakket med, har han opplevd at flere sier at det ikke nødvendigvis handler om bandet som står på scenen, men det er heller selve opplevelsen av å være på en konsert med en artist som de hører på eller kjenner til. «Det kan ikke sammenligne med å sitte hjemme og høre på musikk».

Videre var det interessant å se om de tror at konserter og festivaler vil kunne fortsette som før.

Chris: Både ja og nei, eller det påvirkes jo når det ikke finnes folk og utstyr, men jeg tro nok at for vår del, og også for andre, så håper man jo at det kommer nok publikum. Og ikke minst at de vil komme til vårt arrangement i stedet for et annet arrangement.

Chris forteller også at det blir naturlig å ta ekstra forhåndsregler når man skal budsjettere, man tar ikke den samme risikoen som de gjorde for 2 år siden, og tenker seg en eller to ganger om. Samtidig merker han i mange tilfeller at det er lettere å snakke med artistene om det, om de kanskje skal gå for en lavere garanti og en høyere splitt, slik at ingen taper penger. «Det er i alle sin interesse å tjene penger.» Kim tror det vil bli mye usikkerhet rundt det i en overgangsfase, ved at folk har knyttet seg til andre ting, og at når de først skal dra på f.eks. konsert, skal det være ordentlig. Konserter av mindre størrelse og mindre kjente artister, tror han det vil ta litt lengre tid før det blir normalt å gå og oppsøke igjen, «det handler ikke bare om interessen i kultur, men også om de andre tingene som henger sammen med konsertopplevelsen».

I begge intervjuene valgte jeg å stille et avsluttende spørsmål om de tror pandemien har påvirket livemusikken i Norge.

Chris: Ja, jeg tror det vil ta ganske lang tid før vi kommer opp på det billettsalget som man har hatt før. I tillegg er vi mange år tilbake i tid i forhold til

forhåndssalg av billetter, noe som gjør ganske mye med likviditeten og risikoviljen til arrangører. Tydelig eksempler på det er at de mellomstore artistene selger nesten ingenting i forhold til hva de gjorde før. Da tørr man ikke som arrangør å ta risikoen på og booke de, som gjør at honorarene går ned. I tillegg er det også problemer med bemanning.

Kim svarte også «Ja ... ingen sitter med hendene i fanget over lenger tid og venter, vi finner oss noe å gjøre. (...) Mange har funnet seg nye interesser som de har valgt å fylle sine «friminutt» med, som tidligere gikk til kultur.» Det han mener med et «friminutt» i denne sammenhengen, er en tid man har til overs i hverdagen, som gir oss mulighet til å oppleve noe annet. «Det gjør noe med livskvaliteten til folk, at man opplever noe annet enn den typiske hverdagen». Så problemet blir at folk nå må velge mellom å fortsette med det de har gjort i løpet av de siste årene for å fylle dette «friminuttet» eller kultur. Noe som ikke er gjort med en gang.

Videre snakker Kim om at hvis man virkelig hadde vært interessert i å ta vare på kulturbransjen, hadde man først og fremst sørget for at alle under pandemien som er musikere og som kunne dokumentere at det var noe de levde av på heltid. Kunne få en kompensasjon slik at de hadde klart seg. Ikke mer, ikke mindre. «I stedet for å gi mye penger til festivaler, så heller vedlikehold kulturskoler og kulturhus», som har måttet stenge ned eller permittert folk. Han mener ikke at alt skulle gått som normalt, men nok til at det kunne holdt seg «stabil» slik at man er på plass når man skal åpne opp igjen. Han tror at de som styrer midlene ikke er interessert i å forstå, «de har kun vært interessert i den forretningsmessige delen av bransjen, men den har kun livsgrunnlag til å eksistere fordi alt det andre har fungert før». Han nevner også at vi er avhengige av kulturskoler og kulturhus for å fortsatt kunne bygge opp nye store artister her i Norge.

Kim: Det har vært rockeclubber å spille på, det har vært kulturhus, det har vært kulturskoler, det har vært et musikkmiljø på store og små plasser, der man som ung kommer inn og blir en del av et miljø, og ut av det blå kommer det plutselig en Sondre Justad. Men det kommer ikke ut av det blå (...)

Han frykter at måten kulturbransjen har blitt håndtert gjennom pandemien, vil absolutt ha noe å si for livemusikken. Han trekker spesielt frem de unge musikerne vi har som sitter hjemme, og nå plutselig ikke har noen plass å møte folk. De har ingen arena å spille på, eller bli kjent med andre musikere. Fordi det har blitt prioritert feil av utdelingen av midler og håndteringen

har ikke vært riktig, «det at man driver og skyter inn penger på ting som allerede har blitt stort, da undergraver man hele greien».

Oppsummering

Fremtiden til livemusikk vil først og fremst bestå av forskjellige store tap. Mange har sluttet i jobben eller skaffet nye, som har ført til at bransjen har mistet mange dyktige folk, og da spesielt på teknikersiden. Det kan ta mange år før disse er erstattet. Dette kan føre til at leverandører ikke kan holde like mange arrangementer og mange artister må derfor nedskalere. Digitale konserter er et usikkert tema fra informantene, hvorvidt det er noe de tror vil bli med oss videre i fremtiden. Digitaliseringen der imot er de begge sikre på, og det er at den ikke kommer til å ta over for livemusikken. Begrunnelsen deres er at man ikke kan sammenligne det å høre på musikk hjemme og det å være på en arena med alt fra noen hundre til flere tusen mennesker som alle er der for å oppleve den samme artisten eller bandet.

Både Chris og Kim er bekymret for fremtiden til livemusikken og om vi kan komme oss tilbake til der vi en gang var, de har begge troen på at det vil gå, men at det kan fort ta ganske lang tid. Det er mye som skal på plass igjen etter pandemien, de tenker spesielt på publikum som har laget seg nye vaner.

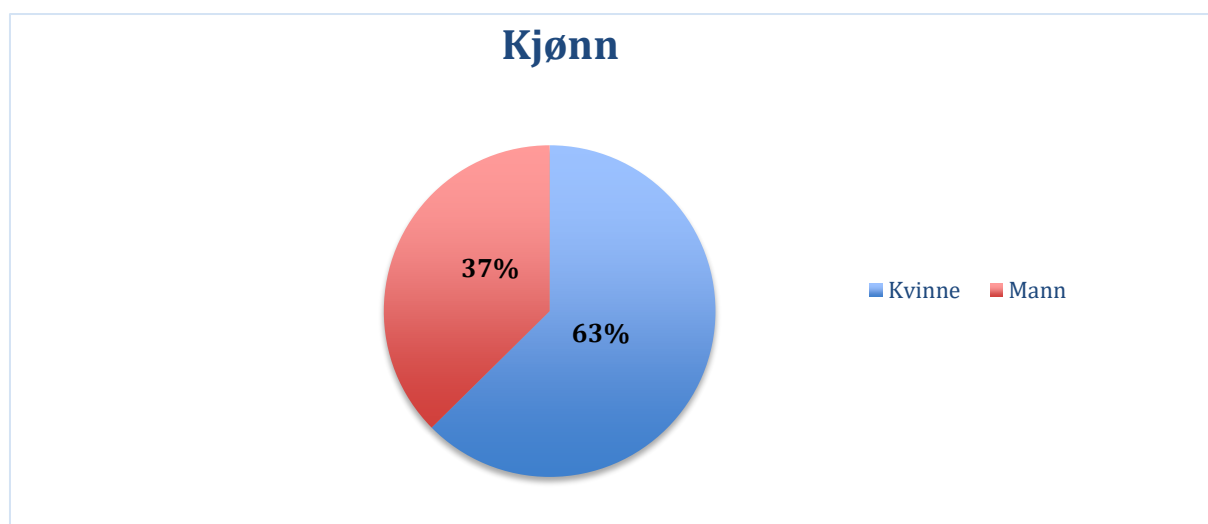
4.2 Resultat fra spørreundersøkelsen

I denne delen skal jeg presentere resultatet fra spørreundersøkelsen jeg gjennomførte. Som jeg skrev i delkapittel 3.3.1 *spørreundersøkelse*, var hensikten med denne spørreundersøkelsen å se hvordan vanene til publikum har endret seg fra før pandemien frem til nå, samtidig som jeg ville få kjennskap til deres tanker om fortsettelsen av livemusikken. Kapittelet er delt opp ved at jeg først tar for meg bakgrunnsinformasjon av respondentene, før jeg kort tar for meg resultatene til dem som jobber i kulturbransjen og deretter ser jeg på publikumsvanene til respondentene før og etter pandemien. Videre går jeg inn på spørsmålene om digitale konserter før jeg avslutter med deres vurdering av fremtiden til livemusikken.

Gjennom de to ukene spørreundersøkelsen lå ute fikk jeg til slutt **174** svar, hvor mesteparten av svarene kom allerede de to første dagene. I løpet av den siste uken dukket det opp 1-2 nye respondenter om dagen.

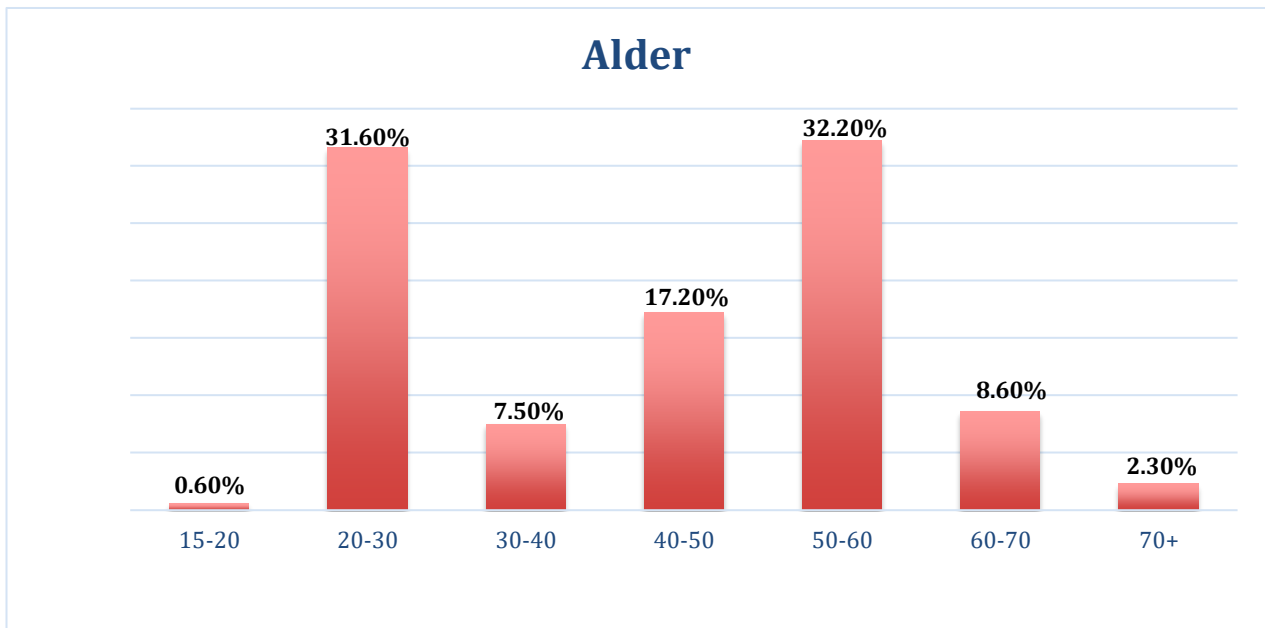
Alle svarene vil bli oppgitt i prosenter, bortsett fra spørsmål i figur 4, som handler om hva respondentene jobber med innenfor kulturbransjen. I delkapittel 4.2.2 og 4.2.4 er det bare et utvalg av respondentene som svarer på spørsmålene ut fra hva de har krysset av tidligere i undersøkelsen.

4.2.1 Bagrunnsinformasjon av respondentene



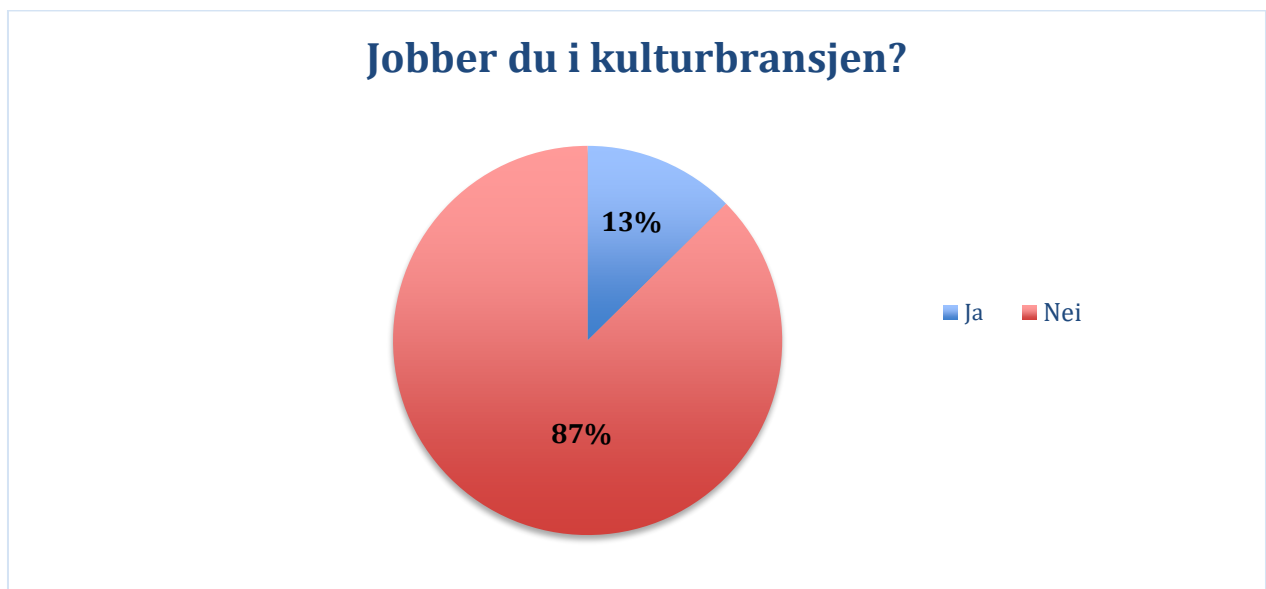
Figur 1: «Kjønn»

Hele 63% av dem som svarte på undersøkelsen var kvinner.



Figur 2: «Alder»

Siden jeg ikke har noe spesifikk aldersgruppe for problemstillingen ville jeg i stedet ha flest mulig aldersgrupper godt representert i undersøkelsen, noe det absolutt ble. Aldersgruppen 50-60 år er den som er best representert med 32,2%, mens aldersgruppen 20-30 ligger tett på med 31,6%.



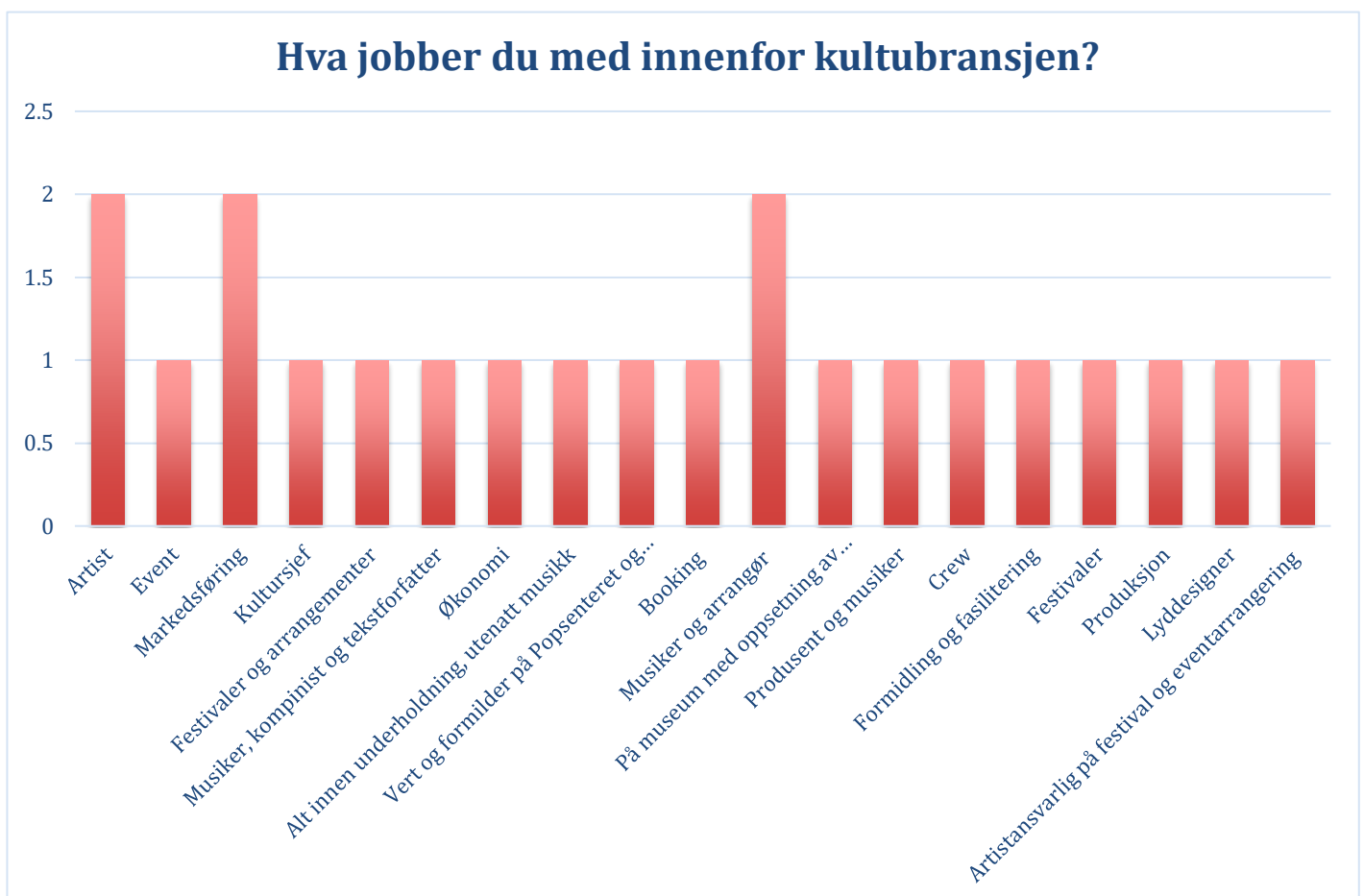
Figur 3: «Jobber du i kulturbransjen?»

På spørsmål om du jobber i kulturbransjen var det bare 13% av dem som svarte som jobbet i kulturbransjen. De 13% som svarte ja på dette spørsmålet, fikk noen ekstra spørsmål som legges frem i 4.2.2, mens de som svarte nei hoppet videre til spørsmålene i 4.2.3. I utvalget hadde jeg ikke noen plan med at måtte være mange i kulturbransjen som skulle svare. Jeg

håpet på en liten del fra kulturbransjen, slik at de kunne svare på de ekstra spørsmålene som er lagt inn som jeg da kunne bruke for å sammenligne noen av svarene med det som ble gitt av utøver og aktør i forskningsintervjuene.

4.2.2 Ansatte i kulturbransjen

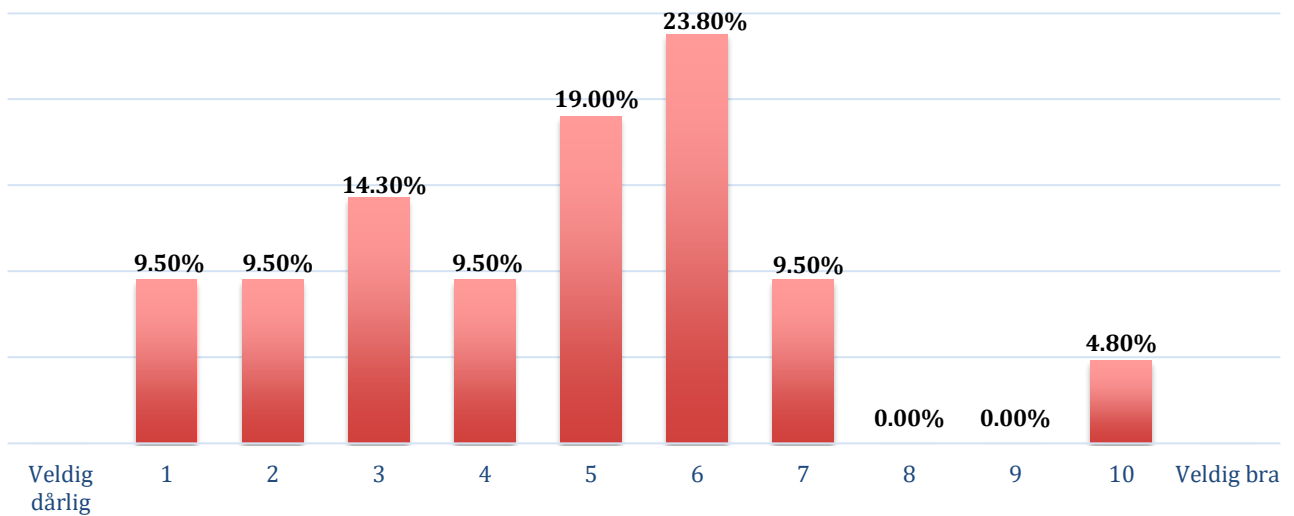
I dette delkapittelet som handler om ansatte i kulturbransjen er prosentene fordelt på de 22 respondentene som svarte ja til at de jobbet innenfor kulturbransjen.



Figur 4: «Hva jobber du med innenfor kulturbransjen?»

Av de 22 personer som svarte ja på at de jobbet innenfor kulturbransjen fikk deretter et spørsmål som spurte hva de jobbet med innenfor kulturbransjen. Her er feltet ganske godt spredt når det gjelder aktivitet.

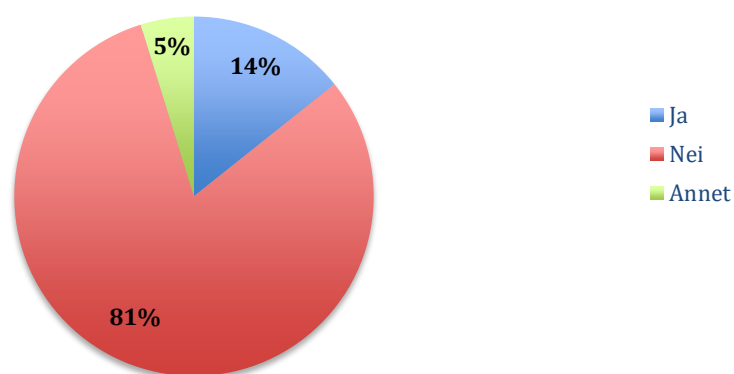
Hvor bra synes du støtteordningene for kulturbransjen har fungert?



Figur 5: «Hvordan synes du støtteordningene for kulturbransjen har fungert?»

Her fikk de spørsmål om å rangere hvor bra de synes støtteordningene for kulturbransjen har fungert på en skala fra 1-10, hvor 1 er veldig dårlig og 10 er veldig bra. Flesteparten holder seg til venstre på skalaen og over halvparten av dem som svarte er enten middels eller mindre fornøyd, noe som er veldig interessant og vil bli drøftet opp mot intervjuene.

Synes du fordelingen av midler i bransjen har vært rettferdig?

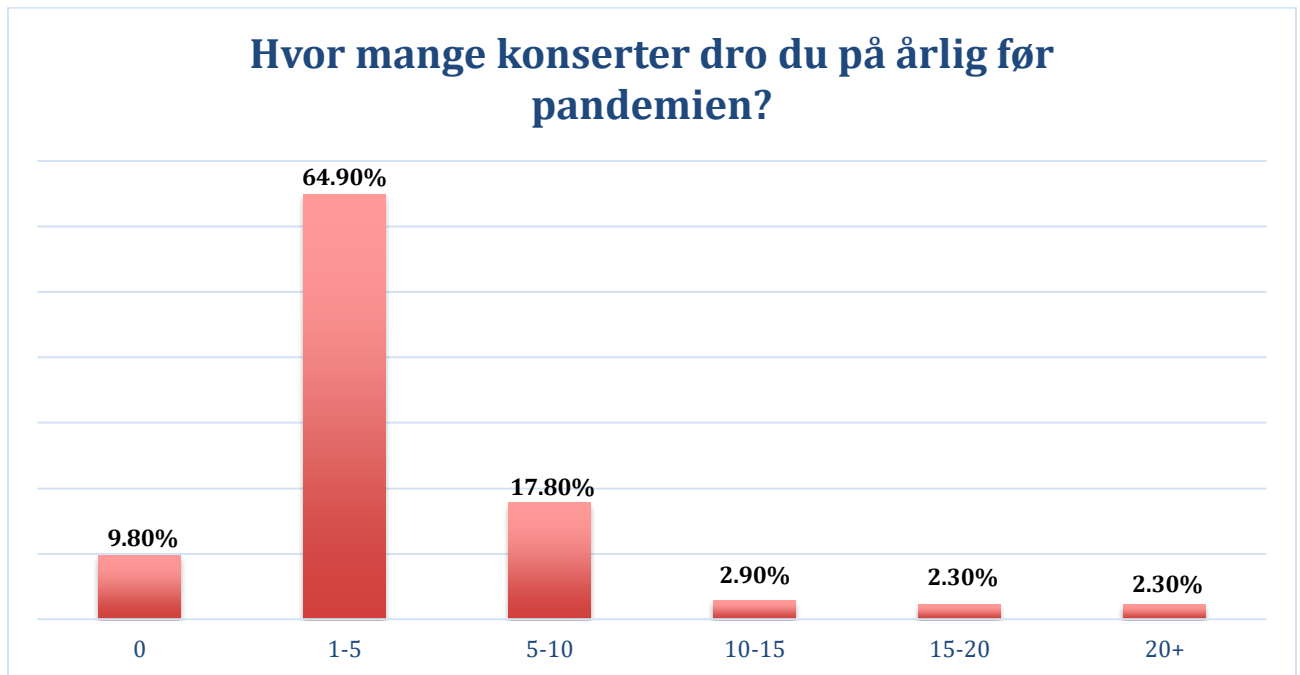


Figur 6: «Har fordelingen av midler i bransjen vært rettferdig?»

Her har nesten alle de 22 respondentene svar at «nei, fordelingen av midler i bransjen har ikke vært rettferdig», som er ganske interessant og vil også bli knyttet opp mot intervjuene og teori i neste kapittel.

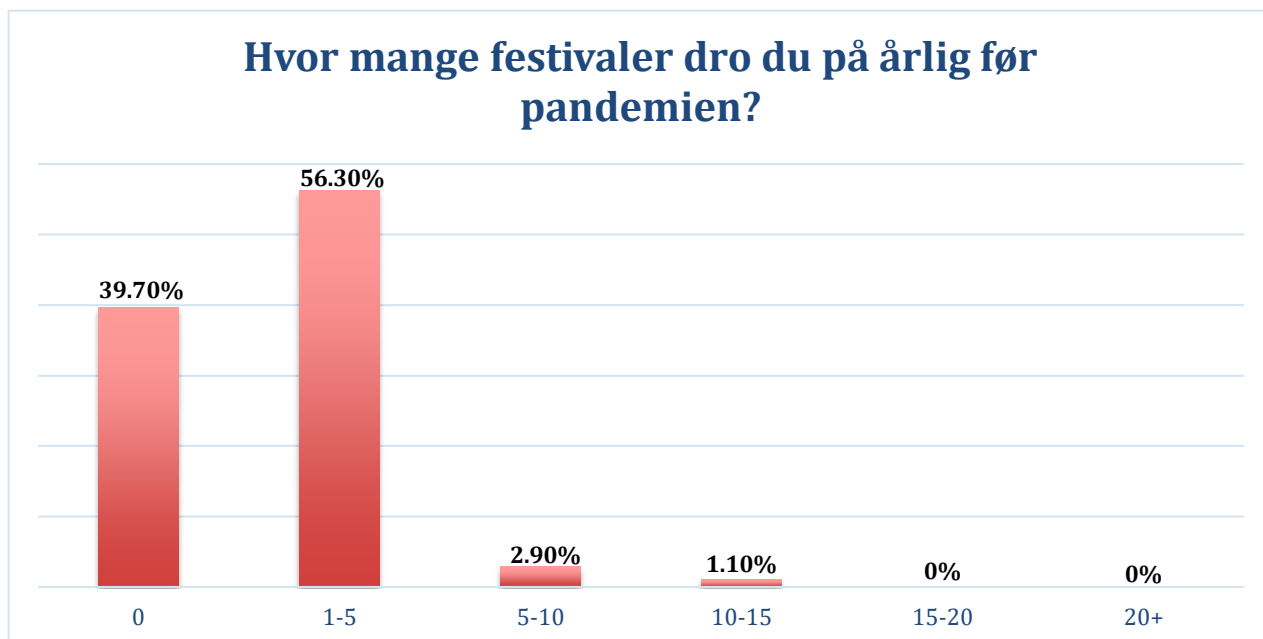
Etter at de som har jobbet i kulturbransjen har svart på disse spørsmålene, ble de sendt videre til neste del som handler om publikumsvaner før og etter pandemien. De som svarte nei, ble sendt til delen om publikumsvaner med en gang.

4.2.3 Publikumsvaner før og etter pandemien



Figur 7: «Hvor mange konserter dro du på årlig før pandemien?»

Over halvparten av alle respondentene dro på 1-5 konserter årlig før pandemien. Flesteparten av de resterende dro på 5-10 konserter årlig, mens 9,8% dro ikke på noen. 2,9% dro på 10-15 konserter årlig og 2,3% dro på mellom 15-20 konserter årlig, mens 20+ konserter årlig var det også 2,3% av respondentene som dro på.



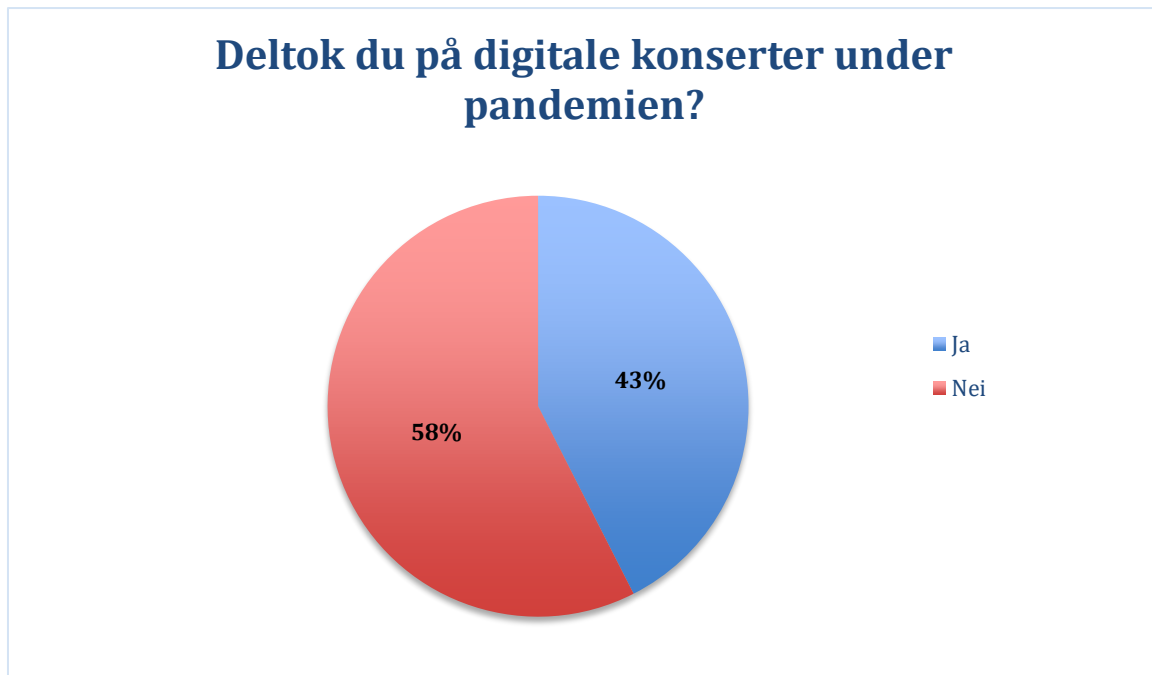
Figur 8: «Hvor mange festivaler dro du på årlig før pandemien?»

Flesteparten av respondentene dro på 1-5 festivaler årlig før pandemien, noe som utgjør 56,3%, mens hele 39,7% dro ikke på noen festivaler. 2,9% dro på mellom 5-10 festivaler årlig og 1,1% dro på 10-15. Her ser vi en ganske stor forskjell mellom antall årlige festivaler og konserter respondentene dro på. Det er flere av de som dro oftere på konserter. En viktig faktor her er pris, siden festivaler koster ofte mere og varer over flere dager, noe ikke nødvendigvis alle har tid til. Det er derfor kanskje flere heller dra på konserter oftere i løpet av et år enn festivaler. Konserter holdes og som regel i de fleste byer, mens festivaler er litt mer spredt rundt om i landet.



Figur 9: «Foretrekker du å dra på konserter eller festivaler?»

På spørsmål om de foretrekker å dra på konserter eller festivaler, ser vi helt tydelig at godt over halvparten, 74%, heller foretrekker konserter, mens 26% foretrekker festivaler. Dette var og noe vi kunne se på de to spørsmålene over som handlet om hvor mange konserter og festivaler de dro på årlig.



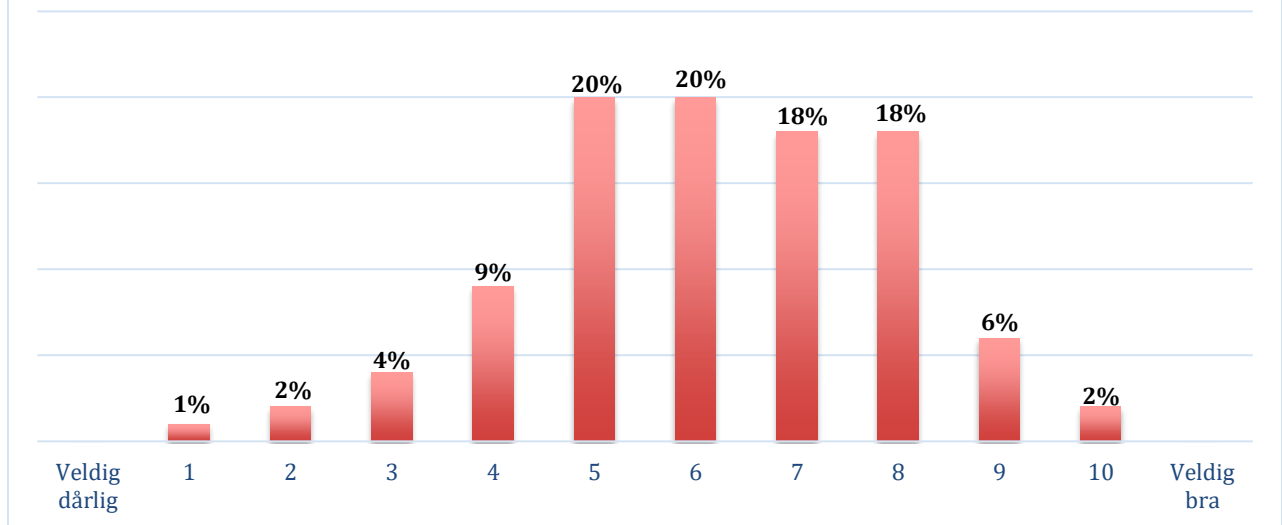
Figur 10: «Digitale konserter»

Siden digitale konserter har vært sentral under nedstengningen, i hvert fall i starten, ville jeg ha med noen spørsmål om dette. 43% har deltatt på noen digitale konserter som ble holdt, mens 58% har ikke det. De 43% som trykket ja ble deretter sendt til en egen del hvor de fikk noen tilleggsspørsmål som handlet om hvordan de syntes digitale konserter fungerte, mens de som trykket nei, gikk videre til siste del.

4.2.4 Digitale konserter

I denne delen er det kun et utvalg på 100 respondenter som er tatt med, ut ifra hva de svarte på spørsmålet i *figur 10*.

Ranger på en skala fra 1-10 hvor bra du synes digitale konserter fungerte



Figur 11: «Ranger hvor bra du synes digitale konserter fungerte»

De som deltok på digitale konserter, fikk et spørsmål som handlet om å rangere på en skala hvor bra de syntes at digitale konserter fungerte. Skalaen går fra 1-10 hvor 1 er veldig dårlig og 10 er veldig bra. Her ligger flesteparten på midten som gir et inntrykk av at det har fungert helt ok. 20% krysset av på 5 og 20% krysset av 6 på skalaen. Alt i alt gir denne skalaen et inntrykk av at respondentene syntes det har fungert helt greit, og noen likte det bedre, mens noen få er ikke imponert over digitale konserter.

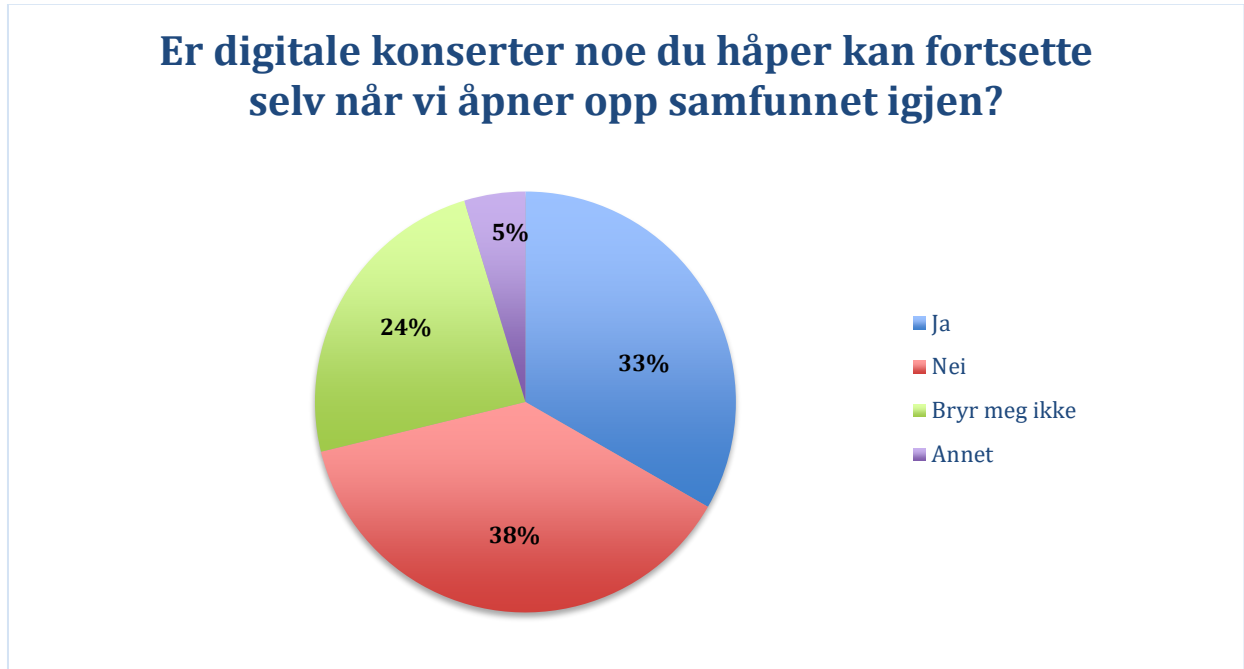
Til slutt i denne delen fikk respondentene et åpent spørsmål de kunne velge selv om de ville svare på eller ikke. Spørsmålet var:

«Gjerne begrunn hvorfor du likte digitale konserter, eller hvorfor du ikke likte det»

På dette spørsmålet var det 55 av de 100 respondentene som valgte å gi en begrunnelse.

Her var det forskjellige svar, så jeg kommer til å trekke ut det som var gjentagende fra flere av respondentene. Mange var enige i at det ikke kunne sammenlignes med å dra på konsert live siden man ikke fikk oppleve den samme stemningen med publikum, lys og lyd. Noen mente også at lyden og selve produksjonen rundt digitale konserter var litt så som så, men at det ble litt bedre etter hvert. Samtidig skrev også folk at det var gøy i starten, men etter hvert ble det kjedeligere. Noe annet som også dukket opp i svarene til flere var at de mente det var et godt tilbud med tanke på situasjonen vi var i. Det var fint å ha noe som gjorde at vi fortsatt fikk litt kultur i livene våre, siden vi alle uansett måtte holde oss hjemme. Ut ifra svarene virker det som om at savnet etter konserter har vært til stedet under hele pandemien,

og at muligheten til å oppleve digitale konserter var et supert tiltak og et bedre alternativ enn at det ikke skulle vært noen konserter i det hele tatt, eller som en person skrev: «et kjærkomment tiltak i en krevende tid».

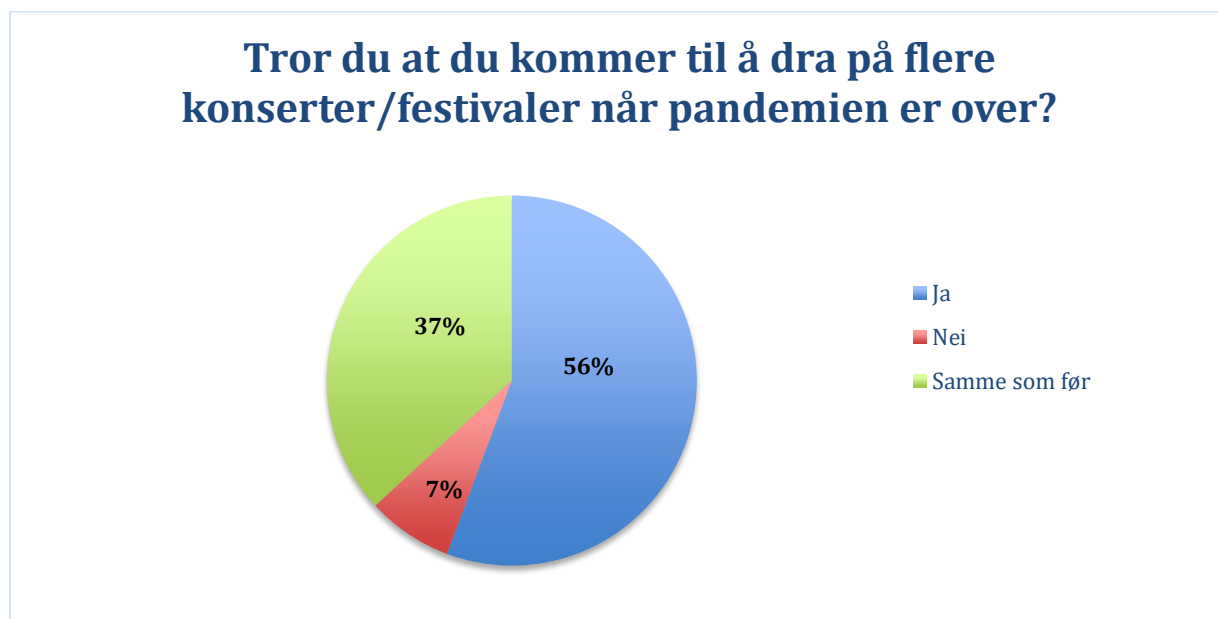


Figur 12: «Vil du at digitale konserter skal fortsette?»

Til slutt fikk de spørsmål om de håpte at digitale konserter skulle fortsette selv nå som samfunnet er åpnet opp igjen. 38% mente at de var noe de ikke ville skulle fortsette, 33% syntes at det er en mulighet som fortsatt bør være tilgjengelig, 24% av respondentene brydde seg ikke om det fortsatte eller ikke, mens 5% krysset av på annet og kom med egne begrunnelser til hvorfor/hvorfor ikke. Blant de 5% som krysset av på annet, delte flere av respondentene den samme begrunnelsen. Flere mente det kunne være et tilbud av og til da det er et godt alternativ, for at de som ikke kan reise på konserter likevel får muligheten til å oppleve dem.

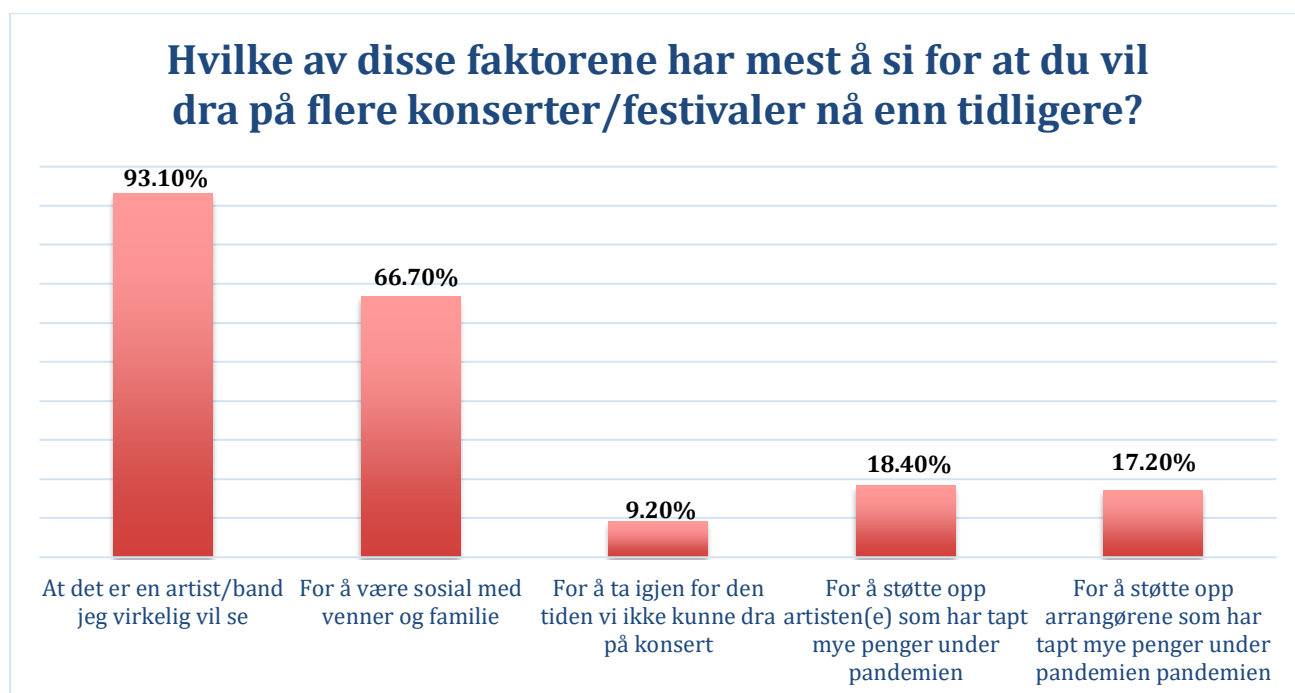
Etter de som deltok på digitale konserter har svart på disse spørsmålene, ble de også sendt videre til den siste delen av undersøkelsen.

4.2.5 Fremtiden til livemusikken



Figur 13: "Kommer du til å dra på flere konserter/festivaler når pandemien er over?"

På spørsmålet om de tror de kommer til å dra på flere konserter/festivaler når pandemien er over, svarte flertallet på 56% ja, 7% svarte nei, mens 37% sa de kom til å gå på like mange som før. Ulempen med et slik spørsmål er at det ikke alltid vil vise realiteten til dem som svarer, siden det kan være at respondentene ønsker å dra på flere konserter når pandemien er over, men ikke nødvendigvis får til å gjennomføre det.

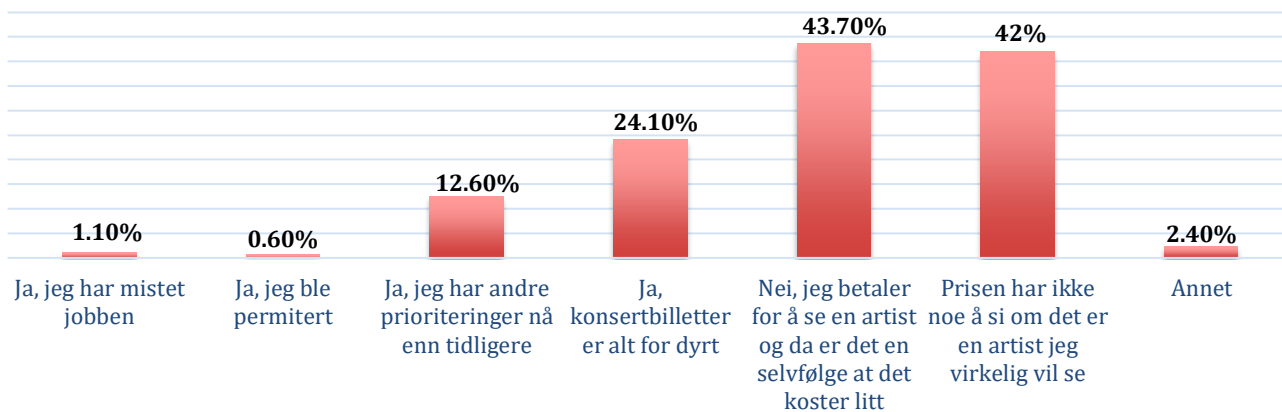


Figur 14: «Faktorer som avgjør om du vil dra på flere konserter/festivaler etter pandemien»

Her ble respondentene bedt om å krysse av på ulike faktorer som har mest å si om de vil dra på flere konserter/festivaler nå enn tidligere. Her kunne respondenten krysse av så mange faktorer hen ville og kombinere selv hva som var viktig. Vi kan se at 93,1% av alle respondentene krysset av «at det er en artist/band jeg virkelig vil se» som en viktig faktor, og på 66,7% ser vi at over halvparten ønsker å gjøre det «for å være sosial med venner og familie». Til sammen var det 73 av respondentene som valgte å krysse av på kombinasjonen av de to alternativene, mens 44 krysset kun av for «at det er en artist/band jeg virkelig vil se». Ellers på svarene kan vi se at 18,4% vil dra på flere konserter også for å støtte opp for artistene, mens 17,2% valgte det å støtte opp arrangørene som en faktor.

Det var også mulighet å krysse av på annet hvor én person gjorde det og skrev, «*Kulturelt påfyll gjør ekstra godt for psykisk helse og – det er også en viktig faktor*».

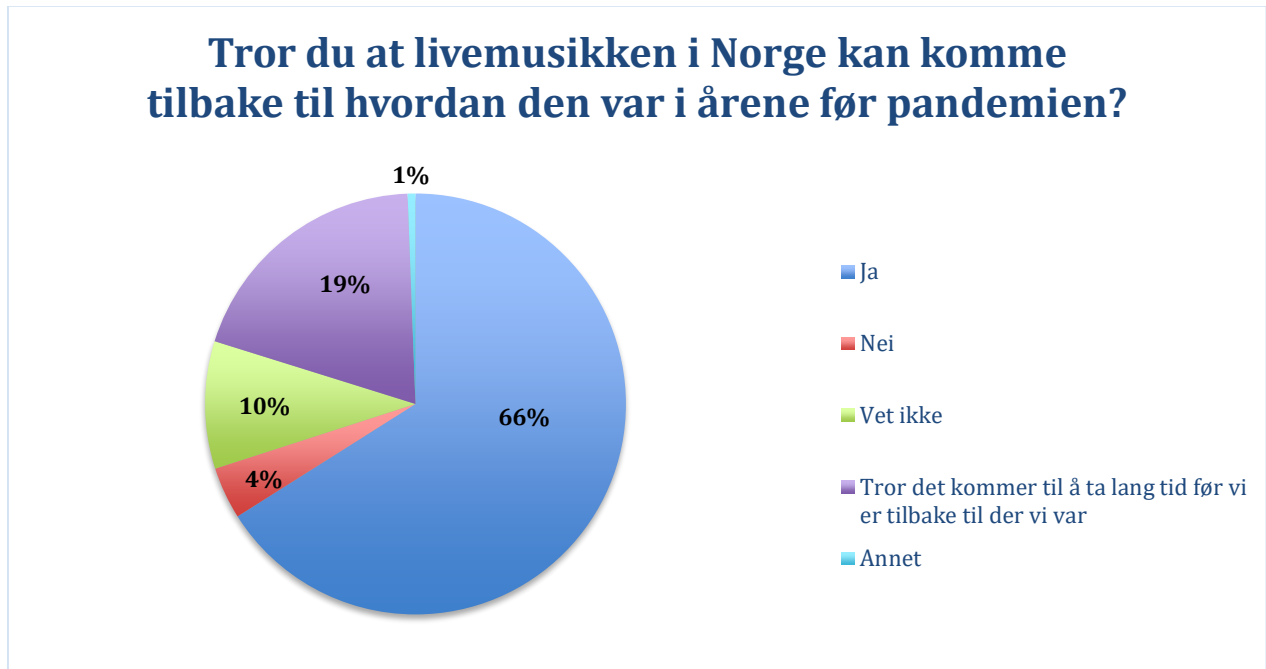
Det å dra på konserter kan være veldig dyrt, vil de høye prisene kunne være med på å stoppe deg fra å kunne dra på så mange konserter du egentlig har lyst til?



Figur 15: «Vil en høy billettpris stoppe deg fra å dra på konserter?»

Her ble respondentene stilt spørsmål om de høye prisene for å dra på konserter kan være med på å stoppe dem fra å kunne dra på så mange konserter de egentlig har lyst til. Flere alternativ kunne krysses av. 43,7% svarte «jeg betaler for å se en artist og da er det en selvfølge at det koster litt», og 42% svarte «prisen har ikke noe å si om det er artist jeg virkelig vil se», 27 personer krysset av for disse to alternativene sammen. Det er også 24,10% av dem som mener at «ja, konsertbilletter er alt for dyrt» og 12,60% krysset også av for «ja, jeg har andre prioriteringer nå enn tidligere». På dette spørsmålet er det også flere som krysser av en

kombinasjon av at det er for dyrt, men at samtidig så har ikke prisen noe å si om det er en artist de virkelig vil se. Selv om prisen kan være høy, er det artisten/bandet som spiller som er den største faktoren som avgjør hvor mange konserter publikum går på.



Figur 16: «Kan livemusikken i Norge komme tilbake til hvordan den var før pandemien?»

Det nest siste spørsmålet i undersøkelsen er om respondentene tror at livemusikken i Norge kan komme tilbake til hvordan den var i årene før pandemien. Her er det mange som har troen på at det vil gå seg til igjen, 66% sier «ja», mens 19% sier at «det kommer til å ta lang tid før vi er tilbake til der vi var». Faktisk bare 4% som tror vi ikke kommer til å klare det, mens 10% «vet ikke». Dette lover bra for livemusikken og viser at folk tror det er noe vi kan greie. Selv om vi har vært uten muligheten til festivaler og konserter under pandemien, har det vært et savn for folk flest som gjør at kulturbransjen forhåpentligvis kan gå tilbake til hva den var før pandemien. Selv om det nok vil ta en god stund før man er tilbake, har hvert fall respondentene på denne undersøkelsen troen.

Det aller siste spørsmålet i undersøkelsen er et åpent spørsmål som lyder slik:

«Er det noe annet du vil tilføye undersøkelsen og/eller spørsmålet ovenfor som handler om hvorvidt du tror at livemusikken i Norge kan gå tilbake til hvordan den har vært?»

Her fikk jeg inn 20 svar fra respondentene og jeg kommer til å trekke frem noen av disse.

Flere var enig i at pandemien har satt spor i hvordan vi bruker penger og prioriterer fritid ved at vi har fått oss nye vaner. Samtidig nevnte flere at vi kanskje nå setter mer pris på det å være

sosiale og dra på kulturelle arrangementer. Flere er enige i at vi sakte, men sikkert kommer tilbake igjen, men at vi har en stor jobb med å bygge opp mannskap igjen etter en stor kompetanseflukt og at mange i kulturbransjen ikke har greid seg pga manglende støtte og inntekt fra det offentlige.

4.2.6 Oppsummering

Ved hjelp av spørreundersøkelsen har jeg fått en bedre oversikt over hvordan publikum tenker etter pandemien, hva deres motivasjon er og hvordan de har opplevd denne perioden. Vi kan se et fellestrekk ved at de fleste tror de kommer til å benytte seg mer av konserter og festivaler nå som det endelig er tillatt igjen. Mange har følt på et stort savn etter arrangementer under nedstengningen, og syntes at digitale konserter har vært en fin mulighet å fortsatt få litt kultur inn i livene sine, selv om produksjonen til de digitale konsertene ikke alltid har vært helt på topp.

Motivasjonen til publikum for og endelig kunne dra på konserter igjen har vært å dra med familie og venner, og endelig å kunne se sin favorittartist live igjen. Over halvparten av respondentene har også troen på at livemusikken vil komme tilbake til der den var før pandemien, noe som er positivt å høre for dem. som jobber i kulturbransjen.

Jeg kommer ikke til å gå nærmere inn på resultatene fra spørreundersøkelsen her, da det er noe jeg vil drøfte videre i kapittel 5 opp mot forskningsspørsmålene.

5.0 Drøfting

I dette kapittelet vil jeg drøfte resultatene og sette dem i sammenheng med forskningsspørsmålene og teoriene. Forskningsspørsmålene lyder slik: «*Hvordan har pandemien påvirket livemusikken i Norge sett fra en utøvers perspektiv?*», «*Hvordan har pandemien påvirket livemusikken i Norge sett fra en aktørs perspektiv?*» og «*Hvordan har pandemien påvirket livemusikken i Norge sett fra et publikumsperspektiv?*».

Hvordan har pandemien påvirket livemusikken i Norge sett fra en aktørs perspektiv?

I oppgaven valgte jeg å intervju en aktør som jeg har kalt Chris. Fra Chris sitt perspektiv som aktør, har ikke pandemien endret så mye i hans arbeidshverdag. Han er med på å arrangere konserter og festivaler med kjente artister, hvor mye av jobben hans går ut på planlegging av arrangementer som skal finne sted noen år frem i tiden. Det har derfor vært mulig fortsatt å planlegge som før. Endringen har vært at de ikke har kunnet gjennomføre planene sine. Konserter har gjennom perioden avlystes eller utsettes, noe som har vært vanskelig for å få alt til å gå opp med datoer, ikke bare for artistene, men også for alle leverandørene som er med.

Tidligere i oppgaven tok jeg for meg at det holdes konserter daglig rundt om i Norge, samtidig som det holdes ca. 900 festivaler årlig (Festivaler, u.å.). Nordgård (2013), skrev om presset aktørene har, til at det hvert år forventes at de skal kunne booke de største og nyeste artistene. Nordgård nevner også at det er ikke kun publikum som skaper denne forventningen, men også arrangørene selv som hvert år legger listen høyt. Dette fører til store forventinger til hvem som skal spille på de ulike festivalene og en «kamp» om både artistene og publikum. På grunn av pandemien har Chris og de han jobber med, fått muligheten til å ta en pause og bruke all sin tid på å planlegge. De har brukt perioden hvor det har vært stopp for alle arrangementer, til å planlegge godt slik at de kan bli enda bedre i det de gjør til pandemien var over. Ved å utnytte denne tiden, kunne de sikre at deres fremtidige arrangementer blir så bra som mulig, ha de beste artistene og forhåpentligvis tiltrekke seg publikum.

I teoridelen så vi at i tillegg til at det er en kamp om publikum for arrangører, har det blitt høyere krav for at de som jobber i kulturbransjen, skal opptre profesjonelt (Kleppe et al., 2019). Dette er noe Chris frykter nå som samfunnet har åpnet opp igjen. Han sier at vi har mistet så mange gode folk i bransjen. Mange av disse vil ikke komme tilbake. Grunner til det kan være at de syntes det var mer behagelig og heller jobbe i andre yrker. På grunn av at

mange er blitt borte, har bransjen fått store tap når det gjelder de ansatte og alle leverandørene man er avhengig av for å holde en bra konsert eller festival. Han er redd for at vi nå vil få flere useriøse hobbyfirmaer inn i bransjen, noe som de lenge har kjempet for at det skal bli mindre av. Siden det har blitt så høye krav til at det skal være flinke og profesjonelle folk i bransjen, kan man kanskje ikke holde like mange arrangementer som det ble gjort før pandemien. Det er nå færre igjen av dem som var best i jobben sin, noe som fører til at de må fordeles på flere arrangementer. Chris fortalte at han også pratet med en del managere til norske artister, som nå har måttet nedskalere sine produksjoner, fordi vi er ikke der vi var, og konsekvensene dette har ført med seg vil følge oss en god stund til.

Ved at kulturbransjen har blitt mer profesjonalisert går kostnadene på flere områder opp. For at bransjen skal klare å få alle leddene i kjeden sin til å fungere, er de avhengig av offentlig støtte. I de siste årene har det vært en vekst i støtten til helårsarrangører, men av den statlige støtten går en større del til festivaler (Kleppe et al., 2019). I en rapport som tok for seg første halvår med pandemi kom det fram et anslag om at 32% av inntektene i kultursektoren fra mars 2020 til oktober 2020 har falt bort, mens 81% av bedriftene opplevde tap av inntekter siden 12 mars (Grunfeld et al., 2020). For arrangøren Chris var det ikke noe unntak. Under intervjuet kom det frem at de ikke har ført en oversikt over hvor mye penger de har tapt, men han vet at taper er stort. Han fortalte videre at bedriften deres hadde ikke klart seg disse to årene om det ikke var for støtteordningene som kom, selv om de kun trengte å benytte seg av den i 6-7 måneder.

Selv om støtteordningene har vært til stor hjelp for bedriften han jobber i, er han ikke helt fornøyd med hvordan de har fungert, «det er godt tenkt, men det bommer». Han synes også enkelte har fått helt vanvittige høye summer, som heller burde blitt fordelt til de som trenger det. Mange kunne ikke søke på søknadene heller fordi de ikke kunne sjekke av de riktige boksene, noe som han syntes ble for dumt, da det ofte var deler av bransjen som også er avhengig av støtte for at de skulle kunne klare seg gjennom pandemien. Tidligere forskning om pandemien viste til at den utøvende kulturformen ble hardest rammet, ved at møteplassen for artister og publikum ble sett på som en stor risiko for smitte. Dette har ført til store konsekvenser økonomisk. Ordninger som gjorde at arrangører fortsatt kunne holde på under pandemien har derfor vært nødvendige (Grunfeld et al., 2020).

Det kom også en stimuleringsordning fra regjeringen som skulle hjelpe kultursektoren å gjennomføre arrangementer (Kulturrådet, u.å.). Bedriften til Chris holdt ikke mange konserter gjennom denne stimuleringsordningen, da de etter hvert følte at det var en for høy risiko som arrangører å ta. I tillegg kom det fram at han syntes hele saksbehandlingen til støtteordninger var håpløst. Det at de som arrangører måtte diskutere med saksbehandlere om saker som lå utenfor deres kontroll ble rett og slett for dumt. Samtidig var det frustrerende at flere aktører i bransjen kunne søke på det samme grunnlaget, men likevel få forskjellig svar og ikke minst at det var store forskjeller når det gjaldt midlene de fikk utdelt.

Hvordan har pandemien påvirket livemusikken i Norge sett fra en utøvers perspektiv?

I det andre kvalitative forskningsintervjuet valgte jeg å intervju en utøver som jeg har kalt Kim. I en tidligere rapport i oppgaven kom det frem at 18% av dem som jobbet med kultur på heltid har nå endret status til arbeidsledig eller deltidsarbeider, og at 17% av utøverne har vurdert å skifte bransje (Grundfeld et al., 2020). For Kim var det ikke et alternativ å slutte med musikk, han gjorde derfor sitt beste med å ta på seg forskjellige jobber som kunne være relevante, selv det ikke var musikkrelatert. På samme måte som at Chris, aktøren, brukte tiden på å bli bedre i jobben sin, har Kim følt på det samme. Han følte det var bra med en pause og tror selv han har blitt en bedre musiker og mer kreativ musikalsk etter pandemien. Sånn sett kan man si at Kim har vært heldig, selv om situasjonen helt klart har vært vanskelig for han også. I Kleppe og Askvik sin rapport fra 2021, stilte de spørsmål til kunstnere om i hvor stor grad de fryktet at de etter pandemien ikke lenger kunne jobbe i bransjen. For utøvere innen populærmusikk svarte 20% at den frykten er i en «stor» eller «svært stor» grad (Kleppe & Askvik, 2021).

Stimuleringsordningene har vært nødvendige for en aktør, men også minst like viktig for en utøver. I Kim sitt tilfelle har han studio hvor han hjelper andre å spille inn låter og album, men som regel har han rundt 200 spillejobber i året. Når det plutselig ikke ble lov til å reise rundt å spille, forsvant også mye av inntekten til Kim i likhet med andre utøvere i bransjen. Under intervjuet sa han at han selv har måttet benytte seg av slike ordninger, for å ha nok inntekt. Selv trengte han kun å benytte seg av støtteordningene av og til i løpet av et halvår, da han var heldig med å få andre jobbtillbud, siden han har et navn som er godt kjent i sin bransje. Kleppe og Askvik (2021) som jeg introduserte i teorikapittelet, fant ut i sin rapport at av kunstnere som søkte på minst én eller flere former for støtte, var det 63% av utøvere innen populærmusikk som gjorde dette. Der de i gjennomsnitt har mottatt 86 326 kr fra

kultursektoren og NAV. I tillegg til at de har jobbet i gjennomsnitt 370 mindre timer i løpet av et år (Kleppe & Askvik, 2021). Kim har i likhet med Chris uttrykt sin frustrasjon over stimuleringsordningene i sitt intervju. Han synes det var for lett for mange i bransjen og «lure» til seg summer de aldri ville ha fått inn selv i 2019. «De prøver å komme med løsninger som skal gjelde for en hel bransje, men det går ikke å finne en løsning som er rettferdig».

Digitaliseringen sett fra aktør og utøver sitt perspektiv

Etter at jeg nå har tatt for meg de to første forskningsspørsmålene ville jeg ta en av teoriene i oppgaven felles og drøfte det opp mot resultatene fra forskningsintervjuet. Tidligere i oppgaven skrev jeg om at når man ser på konsekvenser etter pandemien, må vi også trekke inn digitaliseringen av musikken. I følge MIDIA kom det til 100 millioner nye abonnementer på musikkstrømmetjenester i løpet av 2020 (Ryssevik et al., 2022). Jeg skrev i kapittel 4 ned Kim og Chris sine tanker om de tror det vil være en fare for at strømmetjenester i tida fremover vil erstatte livemusikken.

Strømmetjenester har blitt en stor del av alle sin hverdag både før, under og etter pandemien, ved at vi alltid har musikken lett tilgjengelig rundt oss hele døgnet. Kim har selv ikke en konto på strømmetjenesten Spotify. Grunnen til det er at han synes det er alt for dårlige utbetalinger til artistene. Slik det ble tatt med tidligere i oppgaven må man huske at selv om strømmetjenestene er i vekst, betyr ikke det automatisk at inntekten til rettighetshaverne øker (Ryssevik et al., 2022).

På spørsmål om de tror digitaliseringen vil ta over for livemusikken, har ikke Kim eller Chris troen på det. Når man er en utøver slik som Kim er, forteller han at det er konsertene du som musiker tjener penger på. Det koster mye å produsere musikk, ved og kun legge ut låtene på for eksempel Spotify får du ikke nok penger inn til at det er lønnsomt, du blir da avhengig av en jobb til. Chris sier at det er to forskjellige ting. Den ene er opplevelsen av å stå i publikum med andre og dele opplevelsen med dem som kanskje er like fan av artisten eller bandet som det du er. Dette kan kobles mot det Packer og Ballantyne (2010) skrev som omhandlet at det å dra på musikkfestivaler, kan bidra til å skape en følelse av fellesskap. Deltagerne blir knyttet sammen i en større kultur (Packer & Ballantyne, 2010). Derfor vil man aldri kunne sammenligne det å sitte hjemme og høre på musikk med det å dra live på en konsert eller festival. Videre nevner Chris at digitaliseringen har vært med å påvirke deltagelsen på

konserter/festivaler, ved at mange som drar på disse arrangementene er like opptatt av at de vil at alle andre skal kunne se hva de gjør. Dette temaet tar Jones og Bennett (2015) opp i sin bok som jeg introduserte i kapittel 2, hvor de sier at takket være digitale teknologier har begrepet «levende musikk» blitt utvidet til å omfatte en rekke andre former som ikke krever at publikum og artist er til stede i samme rom. Det er lett for publikum å kunne dele at de er på en konsert ved å poste videoopptak eller bilder på sosiale medier under konserten. Dette fører også til at andre som ikke selv er til stedet likevel får oppleve konserten (Jones & Bennett, 2015).

Hvordan har pandemien påvirket livemusikken i Norge sett fra et publikumsperspektiv?

Det siste forskningsspørsmålet går på publikum, hvor jeg valgte å gjennomføre en spørreundersøkelse hvor jeg endte opp med å få 174 respondenter. Den største andelen av respondentene i undersøkelsen var kvinner, med 63%. Aldergruppene som var best representert var 50-60 år (32,2%) og 20-30 år (31,6%), men alle aldergruppene jeg satte opp, som vist i *figur 4*, fra 15-70+ er representert i undersøkelsen.

I *figur 7* så vi at før pandemien dro 64,9% av respondentene i undersøkelsen på 1-5 konserter årlig og 17,8% dro på 5-10 konserter årlig. Mens et fåtall av respondentene på rundt 2% av hver valgmulighet fra «10-15», «15-20» og «20+» dro på 10-20+ konserter årlig.

I *figur 8*, stilte jeg samme spørsmål bare at det gjaldt festivaler, her dro 56,3% av respondentene på 1-5 festivaler årlig, mens hele 39,7% dro ikke på noen festivaler, 2,9% dro på mellom 5-10 festivaler årlig og 1,1% dro på 10-15. Ut ifra disse to figurene ser vi at det er en større andel av respondentene som pleide å dra på konserter. Jeg stilte også et spørsmål om de foretrekker å dra på konsert eller festival, hvor 74% foretrakk konsert, mens 14% foretrakk festival.

Her kan vi sammenligne resultatet med Bekeng-Flemmen sin rapport fra juni 2021, hvor han også hadde en publikumsundersøkelse. Der stilte han spørsmål for å finne ut hva de vanligvis dro på før pandemien. 88% svarte konserter og 41% svarte festivaler. I denne undersøkelsen kunne respondentene velge flere alternativ, mens i min kunne de bare velge et alternativ. Likevel ser vi at flertallet helst drar på konserter i begge undersøkelsene (Bekeng-Flemmen, 2021).

Videre ville jeg i undersøkelsen se om respondentene tror de kom til å dra på flere konserter/festivaler når pandemien er over (*figur 13*). Her var over halvparten, 56%, positive

til å benytte seg mer av arrangementer etter pandemien og krysset av på ja, mens 37% ville verken gå på flere eller færre. Kun 7% av respondentene så ikke for seg å dra på flere konserter eller festivaler. I Bekeng-Flemmen sin rapport var også en stor del av utvalget positive til å benytte seg mer av kulturtilbud etter pandemien (Bekeng-Flemmen, 2021).

Siden jeg fikk bekreftet at flertallet vil dra på flere konserter/festivaler enn tidligere, er det interessant å se hvilke faktorer som har mest å si for at de vil dra. Samtidig ville jeg finne ut hva som kan stoppe dem fra å dra på så mange de egentlig har lyst til. Den største faktoren for publikum er at «det er en artist/band jeg virkelig vil se», etterfulgt med «for å være sosial med venner og familie». Frith sa i sitt intervju med Nærland at, hvis man liker musikk, drar man ofte på konserter med andre mennesker, lytter eller danser sammen, det blir en del av ditt sosiale liv (Nærland, 2012). Respondentene setter pris på å dele opplevelsen med andre. Det spiller en stor faktor om de ønsker å dra på konserter eller ikke. Av de som svarte på undersøkelsen krysset også 18.4% av at de vil dra på flere konserter for å støtte opp artistene, mens 17,2% valgte det å støtte arrangørene som en faktor. Kun 9,2% så på det å «ta igjen for den tiden vi ikke kunne dra på konsert» som en viktig faktor.

Det å dra på konserter eller festivaler kan være veldig dyrt, i hvert fall om man vil dra på mange. Når det var snakk om hva som kunne stoppe dem fra å dra på flere konserter og om prisene er for høye, svarte 43,7% med at «nei, jeg betaler for å se en artist og da er det en selvfølge at det koster litt», og 42% svarte «prisen har ikke noe å si om det er en artist jeg virkelig vil se». Det kan ut ifra dette se ut som at de fleste ikke bryr seg så mye om pris, det viktigste er hvilken artist/band som står på scenen. Resultatet her kan knyttes opp mot det Nordgård (2013) har skrevet er en av de økonomiske problemene arrangører har ved å booke store artister. Om en festival ikke har de riktige artistene, kan det være en høy risiko for at publikum heller velger en annen festival (Nordgård, 2013). I Nordgård sitt tilfelle snakket han kun om dette problemet knyttet til festivaler, men det kan være like avgjørende for en arrangør som holder konserter at de velger artister/band de vet vil tiltrekke seg publikum. Slik kan de være sikre på at det ikke blir en for høy risiko å arrangere og at de ikke risikerer at det ikke blir solgt nok billetter.

Ikke alle respondenter var kun fornøyde med at det er riktig artist som spiller, for 24,1% syntes at konsertbilletter er alt for dyre, mens 12.6% har fått andre prioriteringer nå enn de hadde før pandemien.

Oppsummering

Til slutt i kapittelet vil jeg ta for meg tre temaer jeg har fått svar på gjennom den kvantitative og kvalitative metoden som er blitt presentert i kapittel 4, som en slags oppsummering av forskningsspørsmålene.

Først vil jeg se på støtteordningene som har vært et tema jeg tok for meg i forskningsspørsmålene som handlet om hvordan pandemien har påvirket livemusikken i Norge sett fra en utøvers og aktørs perspektiv. Der kom det tydelig frem at begge var misfornøyde med hvordan ordningene fungerte. Store deler av disse ordningene har kommet ut feil. Alt fra hvordan man skal søke, diskutere saker som er utenfor deres kontroll og skeivfordeling av midler på søknader som er like. I spørreundersøkelsen fikk jeg inn 22 svar fra personer som jobbet innenfor kulturbransjen. Jeg stilte dem først et spørsmål om hvor bra de syntes støtteordningene for kulturbransjen har fungert. Her skulle de rangere på en skala fra 1-10. Over halvparten av dem som jobbet i kulturbransjen, var enten middels eller mindre fornøyd med hvordan ordningene har fungert. De ble også stilt et spørsmål om de synes at fordelingen av midler i bransjen har vært rettferdig, hvor 81% av de 22 respondentene svarte «nei». Vi kan derfor sammenligne svarene i undersøkelsen med intervjuene og se at det er en del likheter med hvordan de alle har oppfattet støtteordningene. Det har vært godt tenk, men som Chris fortalte under sitt intervju, «problemet er at hele kulturfeltet ble skåret over samme kam». Siden kulturbransjen er så stor og alle skal søke på samme premisser, vil det slå ut feil for deler av bransjen.

Digitale konserter tok av i starten av pandemien når det ikke lenger var mulig å dra live på konserter. Artister og arrangører satte raskt i gang prosessen med å få gjennomført det. Chris sin bedrift gjennomførte ingen digitale konserter, mens Kim holdt en del konserter gjennom dette konseptet. Digitale konserter fungerte veldig bra i starten og noen artister tjente store summer, men det dabbet fort av igjen. Bekeng-Flemmen (2021), hadde en spørreundersøkelse hvor han blant annet tok for seg hva publikum syntes om konseptet, digitale konserter. Jeg stilte også spørsmål om det i min undersøkelse, og vil derfor se på resultatene av de to undersøkelsene mot hverandre. I hans rapport tar han for seg alle former for digitale arrangementer, mens i min undersøkelse spurte jeg spesifikt etter om de hadde deltatt på digitale konserter.

Av respondentene fra undersøkelsen jeg gjennomførte, hadde 58% ikke deltatt på digitale konserter, mens 43% hadde deltatt. De 43% bestod av 100 respondenter, som videre fikk

spørsmål om å rangere hvor bra det har fungert, dette er vist i **figur 11**. Her la flesteparten av respondentene seg på midten av skalaen og oppover, som gir et inntrykk av at de syntes det hadde fungert helt ok. I **figur 12** spurte jeg om digitale konserter er noe de håper kan fortsette når samfunnet åpnes opp igjen, hvor 38% svarte «nei», 33% svarte «ja» og 24% svarte «bryr meg ikke». I rapporten til Bekeng-Flemmen hadde rundt en tredjedel ikke deltatt på noen former av digitale arrangementer, en tredjedel deltok og betalte for en eller flere, og den siste tredjedelen deltok uten å betale. De fikk også et spørsmål om dette var noe som ville ha en betydning for dem i fremtiden, hvor 63% svarte at det ville ha en liten betydning, 25% mente det ikke ville ha noen betydning og 12 % mente det ville spille en betydelig rolle (Bekeng-Flemmen, 2021).

Resultatene av de to undersøkelsene viser at flesteparten ikke har stor tro på at det er nødvendig med slike digitale konserter eller arrangementer etter pandemien. Dette gir kanskje en pekepinn på at det ikke vil være like relevant for artister og arrangører å fortsette med dette nå som samfunnet er tilbake til normalen, folk vil oppleve ting «live» igjen og er kanskje lei av å måtte sitte hjemme.

Siste spørsmålet som ble stilt både utøver og aktør i intervjuene og publikum i deres spørreundersøkelse var: «Tror du at livemusikken i Norge kan komme tilbake til hvordan den var i årene før pandemien». Her var det veldig positive tilbakemeldinger fra publikum, hvor 66% svarte «ja», 19% svarte «tror det kommer til å ta lang tid før vi er tilbake til der vi var» og 10% svarte «vet ikke». Av de 174 respondentene var det kun 4% som svarte «nei», og som ikke helt hadde troen på at vi vil kunne komme opp på samme nivå når det gjelder konserter, festivaler og publikum som vi var før pandemien. Chris og Kim har også troen på at vi en dag forhåpentligvis vil komme tilbake. Chris største bekymring er at det vil ta lang tid før vi kan komme opp på billettsalget vi har hatt tidligere, ved at vi har havnet mange år tilbake i forhold til forhåndssalg av billetter. Dette gjør noe med risikoviljen og likviditeten til arrangører. Kim sine bekymringer knyttet til spørsmålet, er at han er redd mange publikummere har funnet seg nye interesser de heller vil bruke fritiden sin på. På den andre siden er han også bekymret for skadene som har skjedd i kulturbransjen ved at det er blitt gitt så mye penger til store aktører. Han skulle heller likt å se at alle fikk riktig kompensasjon slik at de hadde klart seg, og kunne holdt seg stabile. Konsekvensene av at midler har blitt fordelt skeivt, frykter han vil ha noe å si for fremtiden til livemusikken, og da spesielt for de unge musikerne vi har, som nå kanskje har mistet kulturskoler, eller arenaer å spille på.

Drøftingen av resultatene viser oss forskjellige måter pandemien har påvirket livemusikken i Norge på fra ulike perspektiver. Det er mye som vil ta tid før vi kan komme tilbake på samme nivå som før, dette på grunn av økonomiske problemer, arbeidsledigheten og publikums interesse. Selv om det kommer til å ta sin tid, er fortsatt både utøver, aktør og publikum positive til at det er noe vi skal klare sammen, noe som lover godt for fremtiden, samtidig som usikkerheten er stor.

5.1 Kritikk til oppgaven

Forskningsarbeidet i denne oppgaven er knyttet til både kvalitativ og kvantitativ metode, som viser erfaringene og tankene som en aktør, utøver og publikum har om pandemien. Det at jeg har brukt både kvalitativ og kvantitativ metode, kan sees på både som en styrke og en svakhet. På bakgrunn av at studien har et begrenset utvalg og omfang, er det ikke mulig å generalisere resultatene. Resultatene vil imidlertid bidra til informasjon og et innblikk i hvordan pandemien har påvirket livemusikken, og hvordan det har vært for dem som har fått hverdagen sin endret. Målet mitt med oppgaven er å reflektere trender i personlige vurderingen.

Ved at jeg avgrenset oppgaven til festivaler og populærmusikk, får jeg ikke et helhetlig bilde av hvordan livemusikken i Norge har blitt påvirket av pandemien. Det var vanskelig å avgrense spørsmålene i undersøkelsen slik at respondentene svarte med fokus på kun populærmusikk og festivaler. Jeg har prøvd i stor grad å avgrense spørsmålene, men jeg vet ikke om alle respondentene har lest og tolket spørsmålene riktig. Dette er en svakhet i datamaterialet. I ettertid ser jeg også at jeg burde ha vært tydeligere i intervjuene hva fokuset på oppgaven er.

Det fantes ikke mye tidligere forskning fra Norge som kun tok for seg de to fokusområdene jeg valgte fra kulturbransjen. Men til tross for lite forskning vedrørende avgrensningen jeg har gjort i oppgaven, har den tidligere forskningen jeg har benyttet i studien likheter og samsvarer med informantene og respondentenes erfaringer.

6.0 Konklusjon

Denne oppgaven har hatt som formål å undersøke hvordan pandemien har påvirket livemusikken i Norge, med fokus på populærmusikk og festivaler. Oppgaven skulle ikke komme med noen fasit, men heller være en gjennomgang av hvordan det har vært. Gjennom oppgaven har jeg analysert problemstillingen fra ulike perspektiver. For å besvare problemstillingen har jeg benyttet meg av kvalitativ og kvantitativ tilnærming, hvor jeg har brukt intervju og spørreundersøkelse som metode. I denne delen vil jeg derfor komme med en konklusjon og oppsummering hvor jeg svarer på problemstillingen, før jeg til slutt kommer med forslag på videre forskning.

Jeg formulerte problemstillingen slik:

Hvordan har pandemien påvirket livemusikken i Norge, med fokus på populærmusikk og festivaler?

For å kunne svare på denne problemstillingen, utarbeidet jeg tre forskningsspørsmål som hjelp. Disse forskningsspørsmålene har jeg drøftet og oppsummert i kapittel 5. Ut ifra de tre forskningsspørsmålene har jeg fått en del informasjon som er til god hjelp når jeg skal svare på problemstillingen. Pandemien har ført til en problematisk og frustrerende periode for både aktører og utøvere. Det er stor risiko som ligger til grunn når samfunnet nå er åpnet igjen. Artister er klare for å spille og arrangørene er klare til å holde arrangementer, men er publikum klar for denne raske åpningen og har vi nok kvalifiserte folk?

Som aktør og utøver er man avhengig av å ha et publikum å spille for, og det at publikum nå har funnet seg nye aktiviteter å fylle sine «friminutt» med, er det ikke sikkert de er like klare for å gå på konserter igjen. Mange har skaffet seg nye hobbyer, men ut fra spørreundersøkelsen har savnet etter det å være sosial og dra på konsert aldri helt forsvunnet. Undersøkelsen viste også at det er mange som har stor interesse av å dra på konserter og festivaler, hvor halvparten av respondentene vil dra på mer nå enn de gjorde før pandemien. Kanskje har denne perioden også fått publikum til å sette mer pris på mulighetene de har og utnytte dem bedre. Som sagt var det ikke et veldig stort utvalg som svarte på undersøkelsen, men likevel en nok slik at man får en liten forståelse av hva folk tenker. Det er derfor et håp på at alt vil gå tilbake til normalen til slutt.

Tittelen på oppgaven «Problemet er at hele kulturfeltet ble skåret over samme kam», er et utdrag fra intervjuet med aktøren, Chris. Tittelen gir et innblikk i temaene som blir tatt opp i studien og setter ord på hvor frustrerende og krevende perioden har vært for både arrangører og utøvere. I begge intervjuene ble det påpekt flere ganger hvor vanskelig det har vært for dem å jobbe under denne perioden, med regler, restriksjoner og midler som forsvinner ut til alle kanter. Spesielt ble det flere ganger nevnt at man kan ikke samle mange forskjellige felt under samlebetegnelsen «kultur», det burde ha blitt delt opp og strukturert på andre måter. Det vil ha ført til en mer rettferdig behandling av alle parter.

Ved hjelp av teorien, metoden, resultater og forskningsspørsmålene kan jeg konkludere problemstillingen med at pandemien definitivt har påvirket livemusikken i Norge. Helt klart har aktører og utøvere lidd mest, med tanke på penger som er tapt. Det har vært en periode hvor alle støtteordninger som egentlig er godt ment, har slått ut feil, slik at det ikke har vært like rettferdig som det burde ha vært. Ikke bare er det store økonomiske tap for populærmusikken og festivaler, men bransjen har også som nevnt tidligere mistet mange dyktige arbeidere og det er dukket opp nye risikoer. Ingen vet alle konsekvenser pandemien har ført med seg og hvor langvarige de vil være, men at det kan bli en vanskelig periode å få alt tilbake til hvordan vi var i 2019 og årene før det, tror jeg de fleste er enige om.

6.1 Videre forskning

Det har vært interessant å jobbe med dette temaet, og jeg tror det er noe som blir gjenstand for ytterligere forskning i tiden som kommer. Det er først tidligere i år samfunnet, hvert fall her i Norge, endelig har åpnet opp igjen. Vi er nå i en fase hvor vi prøver å få alt tilbake til det «normalen» igjen etter en lang nedstengning. Det vil derfor være et stort behov for videre forskning i årene som kommer. Siden denne oppgaven kun tar for seg et lite utvalg, har det og vært spennende og sett resultater fra en relativt lik oppgave, men med et større utvalg, enten ved å benytte seg av flere intervjuer, fokusgrupper eller større og flere undersøkelser. Et forslag til videre forskning kan være å se mer på de langvarige konsekvensene pandemien har påført livemusikken, både Norge og i verden. Det har også vært interessant og tatt for seg flere deler av kulturbransjen og sammenligne konsekvenser og håndtering.

7.0 Litteraturliste

- Balsvik, E. & Solli, M, S. (2018). *Introduksjon til samfunnsvitenskapene bind 2*. (3. utg.). Universitetsforlaget.
- Bekeng-Flemmen, H. (2021). *Gjenoppbygging av kultursektoren: Pandemiens påvirkning på publikum og gjennomgang av kompensasjonsordning for arrangører og underleverandører i kultursektoren og stimuleringsordning for kulturlivet*. (Delrapport juni 2021). Kulturrådet. <https://www.kulturradet.no/documents/10157/c83ed661-7ab8-4e29-96b1-429e347b2644>
- Creswell, W, J. & Creswell, J, D. (2018). *Research design, qualitative, quantitative & mixed methods approaches*. (5. utg.). SAGE Publications.
- Dalen, M. (2011). *Intervju som forskningsmetode – en kvalitativ tilnærming*. (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Dalland, O. (2012). *Metode og oppgaveskriving*. (5. utg.). Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Dalland, O. (2017). *Metode og oppgaveskriving*. (6. utg.). Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Ericsson, B. (2017). *Nasjonal arrangørstatistikk 2016*. (Rapport 09/2017). Kunnskapsverket. https://www.konsertarrangor.no/media/2249473/2016_festivalogarrangorstat_pages.pdf
- Festivaler. (u.å.). *Festivaler*. Hentet 28 april, 2022 fra <https://www.visitnorway.no/aktiviteter-og-attraksjoner/hva-skjer/festivaler/>
- Frith, S. (2007). Live Music Matters. *Scottish Music Review*, 1(01), 1-17. Indeterminacy and Technology.
- Gripsrud, Silkoset, R., & Olsson, U. H. (2010). *Metode og dataanalyse: beslutningsstøtte for bedrifter ved bruk av JMP* (2. utg.). Høyskoleforlaget.
- Grunfeld, L., Westberg, N., Guldvik, M., Stokke, O., Erraia, J., Halvorsen, C., Booth, P., Gaustad, T., & Gran, A. (2020). Et halvt år med koronakrise i kultursektoren: Erfaringer og fremtidsutsikter. *MENON-publikasjon nr 131/2020*. <https://www.kulturradet.no/documents/10157/58e48c22-122d-4b9a-9e5d-b0667b41f540>
- Grønmo, S. (2016). *Samfunnsvitenskapelige metoder*. (2. utg.). Fagbokforlaget.
- Hesmondhalgh, D. (2019). *The Cultural Industries*. (4. utg.). SAGE Publications Ltd
- Holt, F. (2021). *Everyone Loves Live Music*. University of Chicago Press.

- Johannessen, A., Tufte, P. A. & Christoffersen, L. (2016). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. (5. utg.). Abstrakt forlag as.
- Jones, C. A., & Bennett, J. R. (2015). *The digital evolution of live music*. Elsevier Ltd.
- Kleppe, B. & Askvik, T. (2021). *Kunstnere og koronapandemien*. Kulturrådet. <https://www.kulturradet.no/documents/10157/e88d7f8e-acc1-438d-ace4-7583d912c0db>
- Kleppe, B., Berge, K. O. & Hjelmbrække, S. (2019). *Engasjement og arrangement: Ei bok om konsertar og konsertarrangering*. Fagbokforlaget.
- Kulturrådet. (2020). *Kulturrådet skal analysere koronakonsekvenser*. Hentet 9. mai 2022 fra <https://www.kulturradet.no/om-kulturradet/vis-artikkel/-/kulturradet-skal-analysere-koronakonsekvenser>
- Kulturrådet. (u.å.). *Stimuleringsordning for kulturlivet*. Hentet 4. mai 2022 fra <https://www.kulturradet.no/stotteordning/-/vis/stimuleringsordning-for-kulturlivet>
- Kunnskapsverket. (2014). *Nasjonal festivalstatistikk 2014*. Norske festivaler. https://norwayfestivals.com/sites/default/files/festival_statistikk.pdf
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju*. (3. utg.). Gyldendal Norske Forlag AS.
- Larsen, K. A. (2017). *En enklere metode – veiledning i samfunnsvitenskapelig forskningsmetode*. (2. utg.). Fagbokforlaget.
- Leavy, P. (2017). *Research Design: Quantitative, Qualitative, Mixed Methods, Arts-Based and Community-Based Participatory Research Approaches*. The Guilford Press.
- Middleton, R. (2001). “Popular Music in the West”. S. Sadie and J. Tyrrell (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 20, London/New York: Macmillan/Grove, pp. 128–153. [copy]
- Morris, J. M. & Powers D. (2015) *Control, curation, and musical experience in streaming music services*. (Creative Industries Journal, 8:2, p 106-122). Taylor & Francis, Ltd.
- Nordgård, D. (2016). Lessons from the worlds most advanced market for music streaming services. I P. Wikström and R. DeFillippi (Red.), *Business innovation and disruptions in the music industries*. (s. 175-190). Northampton: Edward Elgar Publishing.

- Nordgård, D. (2013). Norske festivaler og en musikkbransje i omveltning: Kunsten å balansere ønsker, forventninger og behov. I T, A, Hagen (Red.), *Festival! Mellom rølp, kultur og næring*. (s. 53-69). Cappelen Damm akademisk.
- Nordisk Ministerråd. (2021). *Covid-19-pandemiens effekter på kultursektoren i de nordiske landene*. Göteborg, Kulturanalyse Norden.
<https://pub.norden.org/nordiskkulturfakta2021-02/nordiskkulturfakta2021-02.pdf>
- Nærland, U, T. (2012). Musikkens politiske dimensjon - Et intervju med Simon Frith. *Norsk medietidsskrift*, 19(1), 61–67. <https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-2012-01-06>
- Packer, J., & Ballantyne, J. (2010). The impact of music festival attendance on young people's psychological and social well-being. *Psychology of Music*, 39(2), 164–181. <https://doi.org/10.1177/0305735610372611>
- Pokharel, R. (2021). Impact of Music on Mental Health. *Meds Alliance Journal of Medicine and Medical Sciences*, 1(1), 101–106. <https://doi.org/10.3126/mjmms.v1i1.42959>
- Regjeringen. (u.å.). Tidslinje: Myndighetenes håndtering av koronasituasjonen. Hentet 5.april 2022 fra <https://www.regjeringen.no/no/tema/Koronasituasjonen/tidslinje-koronaviruset/id2692402/>
- Ringdal, K. (2018). *Enhet og mangfold, samfunnsvitenskapelig forskning og kvantitativ metode*. (4. utg.). Fagbokforlaget
- Ryssevik, J., Misje, I. & Sætrang, S. (2022). *Trender i norsk og internasjonal musikkbransje. En kunnskapsoppsummering*. (Rapport 18:2021). ideas2evidence.
[https://musicnorway.no/uploads/documents/Rapporter/Trender i norsk og internasjonal musikkbransje.pdf](https://musicnorway.no/uploads/documents/Rapporter/Trender_i_norsk_og_internasjonalt_musikkbransje.pdf)
- Tjora, A. (2013). *Festival! Mellom rølp, kultur og næring*. Cappelen Damm.

Vedlegg

Vedlegg 1: Informasjonsskriv

Vil du delta i forskningsprosjektet

«Hvordan har pandemien påvirket live-musikken i Norge»?

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å se nærmere på hvordan du opplever at pandemien har påvirket live-musikken i Norge og hva du tror det vil si for bransjen videre i årene som kommer etter pandemien. I dette skrivet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

Formålet med denne masteroppgaven er å studere og se på hvordan kulturbransjen, og da hovedsakelig hvordan live-musikken har opplevd pandemien med tanke på nedstenging og tiltak som har forhindret oss i å leve som normalt. Fokuset i oppgaven vil være å få et innblikk i erfaringer som aktører og utøvere har, og i tillegg vil det være en spørreundersøkelse for å se hvordan publikum har opplevd denne perioden.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Universitetet i Agder, UiA er ansvarlig for prosjektet.

Hvorfor får du spørsmål om å delta?

Utvalget for dette prosjektet er aktører jobber med å enten arrangere konserter/evener/festivaler og/eller som er en utøver selv.

Hva innebærer det for deg å delta?

Hvis du velger å være med på dette prosjektet, vil det innebære for deg at du er med på et individuelt intervju som vil ta mellom 1 til 2 timer. Intervjuet vil inneholde forskjellige spørsmål om dine erfaringer og hvordan du har opplevd perioden, i tillegg til at jeg gjerne vil høre hvilke tanker du har satt deg selv om denne perioden og hvordan det har gått utover arbeidshverdagen din. Jeg tar notater og lydopptak under intervjuet.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. Det

vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

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

Opplysningene som kommer frem i intervjuet vil kun være tilgjengelig for meg som er prosjektansvarlig. For å sikre at ingen andre får tilgang på personopplysningene dine, vil navnet ditt og kontaktopplysningene dine bli erstattet med en kode som lagres på en egen navneliste adskilt fra øvrig data. Jeg vil også slette lydopptaket så fort jeg har fått transkribert det ned, slik at det ikke vil være mulig å direkte identifisere deg.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Opplysningene anonymiseres når prosjektet avsluttes og oppgaven er godkjent, noe som etter planen er sommeren 2022. Alle personopplysninger som er samlet inn om deg vil bli slettet, og vil ikke være mulig å spore.

Hva gir oss rett til å behandle personopplysninger om deg?

Vi behandler opplysninger om deg basert på ditt samtykke.

Dine rettigheter

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

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

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

- Prosjektansvarlig ved UiA, Amalie Øyesvold Rasmussen på epost (amalra@online.no/amalir16@uia.no) eller på telefon (97466226).

- Veileder ved UiA, Michael Rauhut (michael.rauhut@uia.no)
- Personvernombud ved UiA, Johanne Warberg Lavold (Personvernombud@uia.no)

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

- Personverntjenester på epost (personverntjenester@sikt.no) eller på telefon: 53 21 15 00.

Med vennlig hilsen

Prosjektansvarlig
Amalie Øyesvold Rasmussen

Vedlegg 2: Samtykkeerklæring

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet «hvordan pandemien har påvirket live-musikken i Norge», og har fått anledning til å stille spørsmål.

Jeg samtykker til å delta i et individuelt intervju.

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

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

NSD NORSK SENTER FOR FORSKNINGSDATA

Vurdering

Referansenummer

701906

Prosjekttittel

Masteroppgave "Hvordan har pandemien påvirket live-musikken i Norge"

Behandlingsansvarlig institusjon

Universitetet i Agder / Fakultet for kunsthøgskolen / Institutt for rytmisk musikk

Prosjektansvarlig (vitenskapelig ansatt/veileder eller stipendiat)

Michael Rauhut, michael.rauhut@uia.no, tlf: +4740618580

Type prosjekt

Studentprosjekt, masterstudium

Kontaktinformasjon, student

Amalie Rasmussen, amalra@online.no, tlf: 97466226

Prosjektperiode

17.01.2022 - 20.05.2022

Vurdering (1)

24.02.2022 - Vurdert

OM VURDERINGEN

Personverntjenester har en avtale med institusjonen du forsker eller studerer ved. Denne avtalen innebærer at vi skal gi deg råd slik at behandlingen av personopplysninger i prosjektet ditt er lovlig etter personvernregelverket.

Personverntjenester har nå vurdert den planlagte behandlingen av personopplysninger. Vår vurdering er at behandlingen er lovlig, hvis den gjennomføres slik den er beskrevet i meldeskjemaet med dialog og vedlegg.

TYPE OPPLYSNINGER OG VARIGHET

Prosjektet vil behandle alminnelige kategorier av personopplysninger frem til den datoen som er oppgitt i meldeskjemaet.

LOVLIG GRUNNLAG

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

Lovlig grunnlag for behandlingen vil dermed være den registrertes samtykke, jf. personvernforordningen art. 6 nr. 1 bokstav a.

PERSONVERNPRINSIPPER

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

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

DE REGISTRERTES RETTIGHETER

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

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

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

FØLG DIN INSTITUSJONS RETNINGSLINJER

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

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

MELD VESENTLIGE ENDRINGER

Dersom det skjer vesentlige endringer i behandlingen av personopplysninger, kan det være nødvendig å melde dette til oss ved å oppdatere meldeskjemaet. Før du melder inn en endring, oppfordrer vi deg til å lese om hvilke type endringer det er nødvendig å melde: <https://www.nsd.no/personverntjenester/fylle-ut-meldeskjema-for-personopplysninger/melde-endringer-i-meldeskjema>

Du må vente på svar fra oss før endringen gjennomføres.

OPPFØLGING AV PROSJEKTET

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

Lykke til med prosjektet!

Vedlegg 4: Intervjuguide








Intervjuguide

- 1. Introduksjon og bakgrunn** - Takker for å stille opp til intervju
 - 1.1 Hvor lenge har du jobbet i denne bransjen?
 - 1.2 Hvordan så vanligvis et år eller en arbeidsuke ut for deg? Var du mye ute og reiste?
- 2. Hvordan det daglige livet endret seg**
 - 2.1 Hva gjorde du når pandemien først kom, hvor lang tid tok det før du skjønnte alvoret med at kulturbransjen skulle bli nedstengt så lenge som den ble?
 - 2.1.1 Hvordan fant du løsninger på hva du skulle gjøre og hvordan du kunne fortsette tjene penger?
 - 2.1.2 Var det lett å få tilgang på informasjon om hvordan dere i bransjen skulle forholde dere til regler og hva dere skulle gjøre? Om du synes det ble for dårlig håndtert, gjerne si hvordan du ønsker at det i så fall skulle blitt gjort i stedet?
 - 2.2 For aktør: Hvordan har bedriften holdt seg gjennom pandemien, har dere kunne fortsette som før eller har det skjedd mye endringer, da blant annet ved antall ansatte eller økonomiske konsekvenser?
 - 2.3 For utøver: Hvordan har jobben din holdt seg gjennom pandemien?
 - 2.3.1 Har du noe tall på hvor mange konserter du har måttet avlyse eller flytte?
 - 2.3.2 Har pandemien ført til nye muligheter for deg, som du kanskje ikke vil ha gjort om situasjonen ikke ble som den ble?
- 3. Søknader og stimuleringsordninger**
 - 3.1 Etter hvert kom det søknader fra kulturrådet for at artister/bedrifter kunne søke om støtte for tapt inntekt. Hvordan synes du den løsningen har vært?
 - 3.1.1 Har det vært lett å forstå seg på søknadene?
 - 3.1.2 Har de ulike støtteordningene vært viktige for bedriften/deg? Ville du/dere ha klart dere uten støtten?
 - 3.1.3 Er du fornøyd med hvordan pengene har blitt fordelt ut, synes du noen skulle hatt mer/mindre?
 - 3.2 Har du benyttet deg av stimuleringsordningen? Har stimuleringsordningene gjort at dere har kunnet holdt/spilt konserter under pandemien?
 - 3.2.1 Evt om det har hindret deg i å holde/spille konserter pga forsinket svar på søknaden eller at du/dere ikke gikk den godkjent?
- 4. Jobb under pandemien og fremtiden til livemusikken**
 - 4.1 Har du noen erfaringer med digitale konserter under pandemien? – da både om du har arrangert selv eller benyttet deg av tilbudet.
 - 4.1.1 Hvordan synes du det har fungert? Er det noe du kan se for deg kommer til å fortsette etter pandemien?
 - 4.2 Hvordan tror du pandemien vil/har påvirket livemusikken i Norge?
 - 4.2.1 Tror du konserter og festivaler vil kunne fortsette som før?
 - 4.2.2 Merker du nå som samfunnet har åpnet opp igjen at publikum er med på når det gjelder kjøp av billetter eller går det treigt? – hva eventuelt tror du er grunnen til det?
 - 4.2.3 Tror du det vil være stor konkurranse om artister de neste årene (verdenskjente artister)? Eller tror du at pandemien har vært med på at vi setter mer pris på de artistene vi har her i Norge, og i stedet bruke de oftere og ikke kun se på internasjonale artister for å trekke publikum?
- 5. Takker for intervjuet og for at h*n stilte opp!**
 - 5.1 Er det noe mer du vil legge til i intervjuet eller nevne?
 - 5.2 Gå gjennom spørreundersøkelsen for å høre om de har noe innspill til hva de ville tatt med eller om det er noe spesielt de lurer på som de gjerne vil ha svar på.

Vedlegg 5: Spørreundersøkelse

Publikumsvaner før og etter pandemien - Google Skjemaer

27.04.2022, 16:49

Publikumsvaner før       Send  


Spørsmål Svar 174 Innstillinger

Publikumsvaner før og etter pandemien

Jeg studerer Project Management for Music and Stage ved UiA. Er nå på mitt siste år hvor jeg skriver en masteroppgave som handler om hvordan pandemien har påvirket livemusikken i Norge, med fokus på populærmusikk og festivaler.

I forbindelse med den håper jeg du kan ta deg tid til å svare på denne undersøkelsen om hvordan publikumsvanene dine var før pandemien, og hvordan du ser for deg at de er nå som samfunnet er åpnet opp igjen.

Undersøkelsen tar ca 2-3 minutter.

Kjønn 

Kvinne

Mann

Hen

Annet...

Alder *

15-20

20-30

30-40

40-50

50-60

60-70

70+

Jobber du i kulturbransjen? *

Ja

Nei

Annet...

Etter del 1 Fortsett til den neste delen



Del 2 av 5

Delti3el (valgfri3)



Beskrivelse (valgfritt)

Hva jobber du med innenfor kulturbransjen? *

Kort svartekst

Hvordan synes du støtteordningene for kulturbransjen har fungert? *

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Veldig dårlig Veldig bra

Synes du at fordelingen av midler i bransjen har vært rettferdig? *

Ja

Nei

Annet...

Etter del 2 Fortsett til den neste delen

Del 3 av 5

Delti3el (valgfri3)



Beskrivelse (valgfritt)

Hvor mange konserter dro du på årlig før pandemien? *

0

1-5

5-10

10-15

15-20

20+

Hvor mange festivaler dro du på årlig før pandemien? *

0

1-5

5-10

10-15

15-20

20+

Foretrekker du å dra på konsert eller festival? *

Konsert

Festival

Deltok du på noen digitale konserter som ble holdt under nedstengningen? *

Ja

Nei

Etter del 3 Fortsett til den neste delen



Del 4 av 5

Deltakelse (valgfritt)



Beskrivelse (valgfritt)

Hvis du deltok på noen digitale konserter, ranger på en skala fra 1-10 hvor bra du synes det fungerte *

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
Veldig dårlig	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	Veldig bra

Gjerne begrunn hvorfor du likte digitale konserter, eller hvorfor du ikke likte det

Lang svartekst

Etter del 4 Fortsett til den neste delen



Del 5 av 5

Delti3el (valgfri3)



Beskrivelse (valgfritt)

Er digitale konserter noe du håper kan fortsette selv når vi åpner opp samfunnet igjen? *

Ja

Nei

Bryr meg ikke

Annet...

Tror du at du kommer til å dra på flere konserter/festivaler når pandemien er over? *

Ja

Nei

Samme som før

Annet...

Hvilke av disse faktorene har mest å si for at du vil dra på flere konserter/festivaler nå enn tidligere? *

Kryss av de påstandene som passer deg best, flere kan krysses av

- At det er en artist/band jeg virkelig vil se
- For å være sosial med venner og familie
- For å ta igjen for den tiden vi ikke kunne dra på konserter
- For å støtte opp artisten(e) som har tapt mye penger under pandemien
- For å støtte opp arrangørene som har tapt mye penger under pandemien
- Annet...

Det å dra på konserter kan være veldig dyrt, vil de høye prisene kunne være med å stoppe deg *
fra å kunne dra på så mange konserter du egentlig har lyst til?

Kryss av på hvilke påstander som passer deg best, flere kan velges

- Ja, jeg har mistet jobben
- Ja, jeg ble permitert
- Ja, jeg har andre prioriteringer nå enn tidligere
- Ja, konsertbilletter er alt for dyrt
- Nei, jeg betaler for å se en artist og da er det en selvfølge at det koster litt
- Prisen har ikke noe å si om det er en artist jeg virkelig vil se
- Annet...

Tror du at livemusikken i Norge kan komme tilbake til hvordan den var i årene før pandemien? *

(at vi kan holde like mange konserter/festivaler som før, med like mange i publikum)

Ja

Nei

Vet ikke

Tror det kommer til å ta lang tid før vi er tilbake til der vi var

Annet...

Er det noe annet du vil tilføye undersøkelsen og/eller spørsmålet ovenfor som handler om hvorvidt du tror at livemusikken i Norge kan gå tilbake til hvordan den har vært?

Lang svartekst