FREDRIKSTAD KOMMUNE

Møteinnkalling
Samfunnsutvalget

Møtested: Fredrikstad rådhus, møterom Formannskapssalen
Tidspunkt: 08.10.2025 kl. 17:00

Eventuelle forfall meldes til Torill E. Kristiansen, telefon 69 30 56 16, e-post tokris@fredrikstad.kommune.no.

Varamedlemmer møter etter nærmere avtale.

Dersom du ønsker å få vurdert din habilitet, send nødvendig informasjon til utvalgsleder Marianne Klever Næss mainas@fredrikstad.kommune.no, med kopi til møtesekretær Torill E. Kristiansen tokris@fredrikstad.kommune.no.

Fredrikstad, 01.10.2025

Marianne Klever Næss (sign)
utvalgsleder

Saksliste

Saksnr.	Innhold	Hjemmel u.off.
OS 13/25	Kommunedirektørens orienteringer	
OS 14/25	Orientering om planprogram for ny samfunnsdel	
PS 38/25	Endringer i Kulturlova og konsekvenser for kommunen	
PS 39/25	Høring i Samfunnsutvalget NOU 2025:7 Musikklandet	
PS 40/25	Varmtvannsbasseng i Fredrikstad - status	
PS 41/25	Orientering om fordeling av driftstilskudd til idrettsforeninger 2025	
PS 42/25	Nærmiljøskoler - Bruk av skolene etter skoletid	
PS 43/25	Fredrikstad kino med kiosk etablert som et aksjeselskap	

OS 13/25 Kommunedirektørens orienteringer
OS 14/25 Orientering om planprogram for ny samfunnsdel

FREDRIKSTAD KOMMUNE

Saksnr.: 2025/24293
Dokumentnr.: 1
Løpenr.: 249101/2025
Klassering: C30

Møtebok

Behandlet av	Møtedato	Utvalgssaksnr.
Samfunnsutvalget	08.10.2025	38/25
Formannskapet	16.10.2025	
Bystyret	23.10.2025	

Endringer i Kulturlova og konsekvenser for kommunen

Kommunedirektørens anbefaler formannskapet å gi følgende innstilling til bystyret:
1. Saken tas til orientering og kommunedirektøren gis fullmakt til å tilpasse retningslinjer og rutiner som er påvirket av lovendringen.

Sammendrag
Samfunnsutvalget uttaler seg i saken.

Den nye *Lov om offentlege styresmakters ansvar for kulturverksemd (kulturlova),* som trådte i kraft 1. juli 2025, gir kommunene et tydeligere ansvar for kulturfeltet knyttet til ytringsfrihet og demokratisk deltakelse, krav til kommunal planlegging og armlengdes avstand. Fredrikstad kommune har allerede etablert en rekke tiltak som fremmer bred deltakelse og mangfold, gjennom både strategisk arbeid og konkrete tiltak ved de ulike avdelingene i virksomhet kultur.

Det er tre hoved endringer knyttet til den reviderte loven, ny formålsparagraf, forsterket prinsipp om armlengdes avstand og krav til kommunal planlegging. Endringen med størst konsekvens for kommunen er knyttet til prinsippet om armlengdes avstand, som betyr at kunst- og kulturfaglige vurderinger skal gjøres av personer med relevant fagkompetanse og ikke av politikere. Dette krever endringer iblant annet hvordan kulturtilskudd behandles, og Fredrikstad kommune må tilpasse sine rutiner for å følge loven.

Vedlegg

Vedlegg:
1 Lovdata - Kulturlova

Andre saksdokumenter (ikke vedlagt)
1) Kommunedelplan kultur 2019-2023
2) Kommuneplanens samfunnsdel – Fredrikstad mot 2030
3) Høring – Forslag til endringer i kulturlova bystyret 15.06.23
4) Meld St. 8 (2018–2029) Kulturens kraft – kulturpolitikk for framtida

Saksopplysninger

Den nye *Lov om offentlege styresmakters ansvar for kulturverksemd (kulturlova)* ble vedtatt i Stortinget den 25. mars 2025. Den trådte i kraft den 1. juli 2025, etter at den ble formelt kunngjort og fastsatt ved kongelig resolusjon den 9. mai 2025. Fredrikstad kommune sendte eget høringssvar i forbindelse med lovforslaget, vedtatt i bystyret 15.06.23. Den nye kulturloven gir kommunene et tydeligere ansvar og flere konkrete oppgaver knyttet til kulturfeltet. Den reviderte loven er vedlagt saken. De juridiske hovedprinsippene som presenteres i saken er drøftet med kommuneadvokaten.

Under følger en presisering av betydningen av endringene, hvordan kommunen imøtekommer dette i dag og hvilke konsekvenser lovendringene har for videre arbeid.

Ny formålsparagraf (§ 1)
Lovens formål er nå tydelig koblet til Grunnloven § 100, som krever at myndighetene legger til rette for et åpent og opplyst offentlig ordskifte. Kultur defineres som en del av samfunnets infrastruktur for ytringsfrihet, noe som gir kulturloven en mer prinsipiell og demokratisk forankring. Kommunene har dermed et ansvar for å legge til rette for bred deltakelse i kulturlivet, sikre at ulike stemmer og uttrykk får plass og at kommunen bruker kultur som verktøy for demokratisk deltakelse og offentlig samtale.

Dette ivaretas allerede gjennom arbeidet virksomhet kultur gjør, både gjennom strategiske tiltak og konkrete aktiviteter på alle avdelingene, herunder Fredrikstad bibliotek, Kulturskolen, Blå Grotte, St. Croix-huset, Fredrikstad kino og kulturutvikling. Ordninger og prosjekter sikrer brede muligheter for ytring. Et konkret eksempel på dette i 2025 er arrangementet Kulturkonfirmasjon, et årlig samarbeidsprosjekt mellom Ung Kultur Møtes, Den kulturelle skolesekken og Kulturskolen. På Kulturkonfirmasjonen blir alle byens 9. klassinger introdusert for et bredt spekter av kulturuttrykk gjennom verksteder, konserter, utstillinger og annet på St. Croix-huset. For 2025 er ytringsfrihet tema for arrangementet.

Virksomhet kultur er også aktiv bidragsyter når det gjelder koordinering av arealer til aktivitet og arrangementer. Ytringsfrihet i offentlig rom som parker, gater og torg kan begrenses hvor private eier allment tilgjengelige arealer ved å etablere egne regler for ytringer i disse rommene. Dette ser man eksempler på fra Løren torg i Oslo, hvor man i 2021 ikke tillot politiske markeringer eller stands. En slik begrensing av ytringsfrihet kan unngås ved å se på muligheten for kommunalt eierskap av slike arealer, eller sikre bestemmelser til bruk av disse arealene gjennom tinglyste rettigheter, som også sikrer allmenn ferdsel og opphold.

Selv om kommunen i dag jobber godt innenfor tilrettelegging for ytringsfrihet, er det mulig å bruke kultur som verktøy for demokratisk deltakelse og offentlig samtale i enda større grad.

Lovfesting av armlengdes avstand (§ 2a)
Loven slår fast prinsippet om armlengdes avstand mellom politiske beslutninger og kunstfaglige vurderinger. Formålet med bestemmelsen er å styrke den kunstneriske friheten og sikre integriteten til kunst- og kulturfaglige profesjoner. For kommunene innebærer dette at politikere ikke skal detaljstyre det kunstneriske innholdet, og at faglige vurderinger innen kunst og kultur skal ha faglig autonomi.

Eksempler på brudd med armlengdesprinsippet kan være politisk styring av hvilke kunstneriske verk eller perspektiver som skal vises i en utstilling, hvem som skal involveres, eller konkrete innholdsmessige valg knyttet til presentasjon og framføring. Et aktuelt eksempel er at utsmykkingskomiteen i Fredrikstad kommune i dag er ledet av en politiker, noe som framover vil være i strid med lovverket.

Den skjerpede vektleggingen av prinsippet om armlengdes avstand gjør at beslutningsprosesser knyttet til kulturtilskudd må organiseres annerledes. Dette betyr at

søknader om kulturtilskudd som krever kunst- eller kulturfaglig vurdering skal behandles og vedtas av faginstanser, ikke av politiske organer. En direkte konsekvens er at vedtaksmyndighet må delegeres fra politiske utvalg til fagpersoner.

Lovendringen begrenser ikke de folkevalgtes mulighet til å vedta rammer for kommunale kulturtjenester eller til å fastsette rammer for tilskuddsordninger for kunst- og kulturfeltet. Politikkens rolle skal fortsatt være å beslutte overordnede økonomiske prioriteringer og legge føringer for drift og utvikling.

I Fredrikstad kommune er det i dag ansatte med kulturfaglig kompetanse som vurderer søknader og foreslår innstilling, mens politikere fatter vedtak. Retningslinjene for de ulike ordningene påpeker at søknadene skal skjønnsmessig vurderes etter fastsatte kriterier. Dette gjelder blant annet festivaltilskudd, tilskudd til kunst- og kulturtiltak samt kulturstipend. Tilskudd som er faste kulturposter og vertskommunetilskudd vurderes på grunnlag av gjeldende kulturplan og er en del av første budsjettsak knyttet til tilskuddsrammen. Det utøves faglig skjønn også ved behandling av disse søknadene. Når det gjelder driftstilskudd til lag og foreninger som driver kulturarbeid, er det administrasjonen som har fått delegert myndighet til å behandle og fatte vedtak. Denne ordningen baserer seg på faste satser, blant annet knyttet til antall medlemmer og aktivitetsnivå.

Flere kommuner vurderer nå sine ordninger i lys av lovendringen, og Østfold fylkeskommune har allerede tilpasset sine tilskuddsordninger slik at vedtakene ikke lenger fattes av politiske utvalg, men av administrasjonens rådgiverteam innenfor feltet.

Krav til kommunal og fylkeskommunal planlegging §4, nytt andre ledd
Kommuner og fylkeskommuner må nå utarbeide en skriftlig oversikt over status og utviklingsbehov for kulturfeltet. De skal også fastsette overordnede mål og strategier for kultursektoren i arbeidet med planer, etter plan- og bygningslova kapittel 8 og 11. Dette åpner opp for å behandle kultur som en ressurs i kommunal tjenesteutvikling og strategisk medspiller i utviklingen av et helhetlig og inkluderende velferdssamfunn.

Fredrikstad kommune har egen kulturplan *Å skape rom - kunst og kultur i en liten verdensby, kommunedelplan for kultur i Fredrikstad 2019-2030.* Planen viser behov for utvikling og forbedring, og legger opp til hvordan man kan løse utfordringer på feltet. Det er også andre planer og strategier som tar for seg forskjellige aspekter med kulturarbeid. Eksempler på dette er *Arrangementsstrategien* (vedtatt av bystyret 10. desember 2020), *Strategi for frivillighet* (vedtatt av bystyret 24. oktober 2024), *Isegranstrategien* (vedtatt i bystyret 12. juni 2025), *AlleMed Fritidserklæringen for barn og unge i Fredrikstad* (vedtatt i bystyret 9. februar 2023), *kommunedelplan for kulturminner* (vedtatt av bystyret 7. september 2023), *strategi for Gamlebyen – En levende bydel i historiske rammer* (vedtatt av bystyret 1. desember 2021) og lokal plan for kulturskolen *Veksthuset* (vedtatt av tidligere kultur- og miljøutvalget 11. november 2020).

Bystyret vedtok 11. september 2025 at planprogrammet for kommuneplanens nye samfunnsdel skulle ut på høring. Planforslaget skal være klart i 2026, mens kommuneplanens samfunnsdel skal vedtas innen utgangen av 2026. Kulturlovens nye andre ledd i § 4 innebærer at kulturfeltets overordnede mål og strategier også må jobbes inn i den nye samfunnsplanen.

Når det gjelder å se kulturtjenester som en ressurs på tvers av sektorer er Fredrikstad kommune godt på vei. Virksomhet kultur er representert i flere arbeidsgrupper på tvers av fag og sektorer i dag. Noen utvalgte eksempler på dette er etablering og oppfølging av folkehelseplanen, *LeveMittLiv* (tverrfaglig temaplan for livslange tjenester, levekår og livsmestring for mennesker med nedsatt funksjonsevne) og *AlleMed – Fritidserklæringen for barn og unge i Fredrikstad*. Andre områder er uttalelser og innspill knyttet til flerbruk av

skoler og andre offentlige bygg, innspill til multifunksjon i utvikling av nye offentlige bygg og innspill til rutiner og reglementer, for eksempel utleiereglement for kommunen. Det jobbes også med å skape hyppigere kontakt i forbindelse med arbeidsoppgaver der kultur så langt ikke har vært like involvert, eksempelvis gjennom å bidra i framtidig reguleringsarbeid. Folkehelse og frivillighet med tilhørende store programmer som områdesatsing og Aktive Fredrikstad blir organisert som avdeling under virksomhet kultur i nær framtid, noe som kan bidra til ytterligere styrking av kultur som ressurs dette arbeidet. Det gir også en anledning til å bidra i større grad til å styrke strategisk planlegging av samarbeidet i lokalsamfunnene.

Det er i de senere årene vært flere organisasjonsendringer i kommunen som har medført at virksomhet kultur har fått en ny plassering i organisasjonsstrukturen i kommunedel Samfunn. Samtidig er det innført nye rapporteringssystemer, som Framsikt, med hovedfokus på økonomiske måltall. Budsjett, handlingsplan og tertialrapporteringer er nå i stor grad knyttet til overordnede mål for kommuneområdene. Både organisasjonsendringene og nye rapporteringssystemer gir behov for å vurdere hvordan status og utviklingsbehov for kulturfeltet best kan synliggjøres innenfor den nye organisasjonsstrukturen, slik at kommunen framover følger kulturlovens bestemmelser også på dette området.

Relevante bestemmelser
Lov om offentlege styresmakters ansvar for kulturverksemd (kulturlova)

Konsekvenser for sosial bærekraft
Lovens endringer styrker kommunenes ansvar for å fremme bred deltakelse i kulturlivet og sikre at ulike stemmer og uttrykk får plass i samfunnet. Dette bidrar til sosial bærekraft ved å gjøre kulturen til en arena for demokratisk deltakelse og offentlig samtale. Samtidig gir loven større kunstnerisk frihet, noe som styrker ytringsmangfoldet og åpner for nye perspektiver i samfunnsutviklingen.

Konsekvenser for økonomisk bærekraft
a) Økonomiske konsekvenser – drifts- og investeringsbudsjett
Lovendringen har ingen direkte betydning for kommunens økonomi per nå.

b) Samfunnsmessige konsekvenser
Lovendringen har ingen samfunnsmessige konsekvenser.

Konsekvenser for miljømessig bærekraft
Lovendringen har ingen konsekvenser for miljømessig bærekraft.

Ansattes medbestemmelse
Ikke relevant for saken

Vurdert for uttalelser i rådene
Saken er ikke sendt til rådene for gjennomgang og uttalelse. Saken omhandler orientering om lovendring med forslag til hvordan kommunen kan imøtekomme lovendringene. Aktuelle råd vil høres i forbindelse med justering av retningslinjer.

Vurdering
Sett i lys av de endringene som er vedtatt i den nye kulturloven, og påfølgende konsekvenser, ser kommunedirektøren at det er behov for å gjøre flere justeringer av både prosedyrer og retningslinjer lokalt for å imøtekomme de nye lovendringene. Størst endring vil finne sted i punktet om lovfesting av armlengdes avstand, som innebærer endring av dagens arbeid med behandling av tilskudd til kunst- og kultur, samt endring av komitesammensetning til for eksempel utsmykkingskomiteen.

<u>Ny formålsparagraf (§ 1)</u>

Kommunedirektøren anbefaler at det gjøres kartlegging for å få mer oversikt og klarhet i hvordan vi som kommune imøtekommer punktet om infrastruktur for ytringsfrihet, og justerer vårt arbeid deretter. Helt konkret skal det i første omgang gis innspill til framtidig sak om prinsipper for privateide offentlige arealer for å sikre at offentlige fellesarealer også er arenaer for ytringsfrihet.

Lovfesting av armlengdes avstand (§ 2a)
Innenfor dette området vil det forekomme flere justeringer av arbeidet for å imøtekomme lovendringene.

Kulturtilskudd
Når det gjelder behandling av framtidige søknader om kulturtilskudd anbefaler kommunedirektøren å gjøre en trinnvis implementering av den nye lovens bestemmelser.

For behandling av søknad om tilskudd for 2026 (med søknadsfrist 1. november 2025, og 1. april 2026) anbefales det at saksbehandling og vedtak foretas administrativt av ansatte i kommunen som har relevant kompetanse. Vurderingene gjøres skjønnsmessig og baserer seg på gjeldende kulturplan og gjeldende retningslinjer samt på de økonomiske rammene som er politisk besluttet og eventuelle overordnede (ikke kulturfaglige) føringer som politikerne setter i egne saker. Samfunnsutvalget orienteres om vedtakene i egen sak.

Dette et alternativ som er i tråd med hvordan noen byer i Norge utøver dette arbeidet allerede, og også hvordan Østfold fylkeskommunes praktiserer behandling og vedtak av kulturtilskudd. Alternativet krever ingen ekstra kostnader og er også et tidseffektivt alternativ ettersom man benytter fagansatte som allerede er involvert i saksbehandlingen.

Som videre oppfølging revideres aktuelle retningslinjer før søknadsfristene som gjelder 2027, der kulturfeltet involveres i revideringen. Disse retningslinjene vedtas politisk. Det kan samtidig gjøres utredninger for å vurdere alternative måter å behandle søknadene på i framtiden, der kostnadene med å justere arbeidet framkommer.

Juryarbeid og komiteer
Den nye loven gir behov for å foretas en justering i politikernes oppdrag i utvalg der kunst- og kulturfaglige vurderinger gjøres, eksempelvis i utsmykkingskomiteen. Det vil fortsatt være mulig med politisk deltakelse i komiteen, men ikke i rollen som leder av komiteen. Ordlyden i retningslinjen for kunst i offentlig rom må justeres deretter. Også andre komiteer, utvalg og jurydeltakelse må gjennomgås og endres for å imøtekomme lovendringene, eksempelvis kommunens Frederikprisjury, som foreslår/vedtar kulturstipend, idrettsstipend og Kong Frederiks Hederspris. Det samme gjelder innkjøpskomiteen for kunst. Dette er en ordning som i 2024 ble vedtatt satt på pause, mens sammensetningen av komiteen bør fortsatt justeres. Det er også politiske representanter som har styreverv i kulturinstitusjoner, eksempelvis Østfold kunstsenter. Slike styreverv, og øvrige aktuelle utvalg gjennomgås i 2026.

Krav til kommunal og fylkeskommunal planlegging (§ 4, nytt andre ledd)
På bakgrunn av omorganisering og nye rapporteringsrutiner ser kommunedirektøren det som viktig å sikre et fortsatt godt og målrettet planverk og rapporteringsrutiner for kulturfeltet. Det bør gjennomføres en evaluering av dagens rapporteringsrutiner og hvordan utviklingsbehovene presenteres. Dersom kartleggingen av dagens praksis opp mot ny kulturlov viser seg ikke være tilfredsstillende vil det utarbeides nye rutiner for dette i 2026.

Alternative løsninger

I saken foreslås en trinnvis implementering som følge av kommende søknadsfrister. Det er foreslått å vurdere alternative løsninger knyttet til tilskuddsforvaltning på sikt, etter involvering av kulturfeltet i kommunen, når retningslinjene revideres.

Konklusjon
Den nye kulturloven gir kommunene et tydeligere ansvar og flere konkrete oppgaver knyttet til kultur. Formålet med bestemmelsen i § 1 er å styrke den kunstneriske friheten og sikre integriteten til kunst- og kulturfaglige profesjoner. Videre er de øvrige justeringene av loven med på å sikre at kultur er en ressurs i kommunal tjenesteutvikling og strategisk medspiller i utviklingen av et helhetlig og inkluderende velferdssamfunn. Størst konsekvens for kommunen vil være det forsterkede prinsippet om armlengdes-avstand.

Kommunedirektøren sørger for at kulturfeltets utviklingsbehov, mål og strategier innarbeides inn i kommuneplanens samfunnsdel.

Kommunedirektøren anbefaler formannskapet å innstille til bystyret at saken tas til orientering og at kommunedirektøren gis fullmakt til å tilpasse retningslinjer og rutiner som er påvirket av lovendringen.

LOVDATA

Lov om offentlege styresmakters ansvar for kulturverksemd (kulturlova)

Dato	LOV-2007-06-29-89
Departement	Kultur- og likestillingsdepartementet
Sist endret	LOV-2025-05-09-14 fra 01.07.2025
Ikrafttredelse	01.08.2007
Kunngjort	29.06.2007
Rettet	27.09.2021 (faglige fotnoter fjernet)
Korttittel	Kulturlova

Jf. lov 7 juni 2013 nr. 31.

§ 1. *Føremål*

Lova skal leggja til rette for eit ope og opplyst offentleg ordskifte gjennom å fastleggja offentlege styresmakters ansvar for å fremja og leggja til rette for eit breitt spekter av kulturverksemd i tråd med prinsippet om armlengds avstand, slik at alle kan få høve til å delta i kulturaktivitetar og oppleva eit mangfald av kulturuttrykk.

0 Endra ved lov 9 mai 2025 nr. 14 (i kraft 1 juli 2025 iflg. res. 9 mai 2025 nr. 754).

§ 2. *Definisjonar*

Med kulturverksemd meiner ein i denne lova å
a. skapa, produsera, utøva, formidla og distribuera kunst- og andre kulturuttrykk,
b. verna om, fremja innsikt i og vidareføra kulturarv,
c. delta i kulturaktivitet,
d. utvikla kulturfagleg kunnskap og kompetanse.

§ 2 a. *Avstand til politiske styresmakter*

Avgjerder som i hovudsak skal baserast på kunstnarleg eller kulturfagleg skjønn, skal treffast av personar med relevant fagkompetanse. Politiske styresmakter kan ikkje overprøva eller instruera om innhaldet i slike avgjerder. Dette er ikkje til hinder for overordna styring gjennom økonomiske og juridiske rammer og generelle mål.

Første leddet gjeld ikkje
a. avgjerder basert på kulturmiljøfagleg skjønn, inkludert avgjerder om tildeling av tilskot til tiltak knytte til kulturmiljø, eller til ivaretaking av tradisjonshandverk når tilskotet har samanheng med slike tiltak
b. ved behandling av klage etter forvaltningslova § 28 andre leddet.

0 Tilføyd ved lov 9 mai 2025 nr. 14 (i kraft 1 juli 2025 iflg. res. 9 mai 2025 nr. 754).

§ 3. *Statens oppgåver*

Staten skal fremja og leggja til rette for eit breitt spekter av kulturverksemd over heile landet gjennom rettslege, økonomiske, organisatoriske, informerande og andre relevante verkemiddel og tiltak.

Staten skal utforma verkemiddel og gjennomføra tiltak for å fremja og verna eit mangfald av kulturuttrykk i samsvar med internasjonale rettar og plikter.

§ 4. *Fylkeskommunens og kommunens oppgåver*

Fylkeskommunen og kommunen skal syta for økonomiske, organisatoriske, informerande og andre relevante verkemiddel og tiltak som fremjar og legg til rette for eit breitt spekter av kulturverksemd regionalt og lokalt.

Fylkeskommunen og kommunen skal ha ei skriftleg oversikt over status og utviklingsbehov på kulturfeltet og fastsetja overordna mål og strategiar for dette feltet i arbeidet med planar etter plan- og bygningslova kapittel 8 og 11. Måla og strategiane bør vera eigna til å møta dei utfordringane som går fram i den skriftlege oversikta.

0 Endra ved lov 9 mai 2025 nr. 14 (i kraft 1 juli 2025 iflg. res. 9 mai 2025 nr. 754).

§ 5. *Felles oppgåver*

Staten, fylkeskommunen og kommunen skal syta for
a. at kulturlivet har føreseielege utviklingskår,
b. å fremja profesjonalitet og kvalitet i kulturtilbodet og leggja til rette for deltaking i kulturaktivitetar,
c. at personar, organisasjonar og institusjonar har tilgang til informasjon om ordningar med økonomisk støtte og om andre verkemiddel og tiltak.

§ 6. *Ikraftsetjing*

Kongen fastset når[1] lova skal ta til å gjelda.

1 Frå 1 aug 2007 iflg. res. 29 juni 2007 nr. 905.

FREDRIKSTAD KOMMUNE

Saksnr.: 2025/21299
Dokumentnr.: 2
Løpenr.: 250228/2025
Klassering: C00

Møtebok

Behandlet av	Møtedato	Utvalgssaksnr.
Samfunnsutvalget	08.10.2025	39/25

Høring i Samfunnsutvalget NOU 2025:7 Musikklandet

Kommunedirektørens innstilling

Kommunedirektøren anbefaler Samfunnsutvalget å fatte følgende vedtak:

1. Vedlagte forslag til høringsuttalelse oversendes Kultur- og likestillingsdepartementet som Fredrikstad kommunes uttalelse til forslag til endringer i kulturlova, jamfør vedlegg 1.

Sammendrag

NOU 2025:7 Musikklandet er en omfattende gjennomgang av hele musikkfeltet i Norge. Utredningen ser på musikkens rolle i samfunnet og gir anbefalinger på flere politikkområder. Rapporten, som er den første i sitt slag, dekker alt fra institusjoner, organisasjoner og frivillighet til musikkskapere, utøvere og virkemiddelapparat. I lys av Fredrikstad kommunes strategiske mål, vil NOU 2025:7 "Musikklandet" gi et solid faglig grunnlag for å vurdere hvordan kommunen kan styrke sitt eget musikkliv. Utredningen er relevant for å se på hvordan kommunen kan legge til rette for infrastruktur for musikk, støtte lokal musikkutøving og bidra til musikkens rolle i stedsutvikling og kulturpolitikk. Utvalgets anbefalinger om blant annet grønn omstilling i kulturbygg, kompetanseutvikling i bransjen og en mer rettferdig fordeling av midler, gir et godt utgangspunkt for å utforme en lokal musikkpolitikk.

Vedlegg

Vedlegg:
1 Høringssvar fra Fredrikstad kommune NOU 2025_7 Musikklandet
2 NOU 2025_7 Musikklandet

Andre saksdokumenter (ikke vedlagt)

Arrangementstrategi i Fredrikstad kommune
Å skape rom - kunst og kultur i en liten verdensby, kommunedelplan for kultur i Fredrikstad 2019–2030

Saksopplysninger

NOU 2025:7 "Musikklandet" legger frem flere forslag for en helhetlig musikkpolitikk som berører både nasjonalt, regionalt og kommunalt nivå. Utredningen, som er den første i sitt slag, har kartlagt hele musikkfeltet i Norge og peker på flere områder hvor det er behov for tiltak. Blant disse er de mest relevante for Fredrikstad kommune:

- Kommunene bør vedta ny rammeplan for kulturskolen. Rammeplanen skal styrke samarbeid mellom kulturskolen, andre kommunale tjenester (som skole, barnehage etc.) og frivilligheten.
- Musikk bør igjen gjøres til obligatorisk fag i lærerutdanningen, slik at kompetansen på musikk i skolen styrkes. Dette vil påvirke kommunene gjennom krav til lærere og undervisningstilbud.
- Forenkling og samordning av støtteordninger for kulturlivet og musikkutøvere, inkludert frivillige aktører, slik at det blir lettere å få støtte og planlegge over tid. Dette vil påvirke kommunenes rolle i tilskuddsforvaltning og samarbeid med lokale kulturaktører.
- Det anbefales at kommunene bør utvikle planer eller strategier for kulturarenaer (scener, konserthus, lokaler) – sikre god akustikk, universell utforming, flerbruk, og at skolebygg og kommunale bygg kan brukes som kulturarenaer utenom skoletid.
- Tilrettelegging for musikk og helse – kommunene kan få større ansvar for å samarbeide om musikkterapitilbud og sikre at tilbud er tilgjengelig for innbyggerne, og jevn fordeling mellom regioner.
- Investering og finansiering: forslag om etablering av et investeringsfond for kreativ næring, og mer stabile rammer for frivillig sektor slik at lokale aktører og kommunene kan planlegge langsiktig.
- Infrastruktur og grønn omstilling: Rapporten understreker viktigheten av å sikre tilstrekkelige og egnede lokaler for musikkaktivitet. Den anbefaler at det tenkes grønn omstilling i rehabilitering av eksisterende lokaler, samt ved investeringer og innkjøp av nytt utstyr.
- Kompetanseutvikling: NOU-en foreslår en satsing på kompetanseutvikling i alle ledd av musikkbransjen, fra skapere og utøvere til arrangører og frivillighet. En lokal tilrettelegging for slik utvikling vil styrke musikklivet i kommunen.
- Midler og stedsutvikling: Utvalget påpeker en skjevfordeling av midler og ønsker en mer rettferdig fordeling på tvers av sjangre. I tillegg fremheves musikkens viktige rolle i stedsutvikling, noe som gir kommunen et verktøy for å bruke musikk som et aktivt virkemiddel i by- og tettstedsutvikling.
- Økonomisk støtte og tilgjengelighet: NOU-en foreslår at kommunene fremmer bruk av kommunale husleietilskudd til både profesjonelle og frivillige kulturaktører. Samtidig etterlyses det en vurdering av hvordan tilskuddsordninger bidrar til universell utforming og tilgjengelighet.

Flere av forslagene som er lagt frem er allerede del eller delvis del av eksisterende planverk i Fredrikstad kommune, slik som *Å skape rom - kunst og kultur i en liten verdensby, kommunedelplan for kultur i Fredrikstad 2019-2030* og *Arrangementstrategi i Fredrikstad kommune*. Flerbruk og akustikk er også løftet frem i stadig flere offentlige nybygg og skoler i kommunen. Det gis i dag noe refusjon av husleie for kulturaktører, og ordningen både for leie av kommunale bygg og for refusjon av leie i private bygg er under revidering.

Innspill fra Fredrikstads musikkliv

Fredrikstad kommune har invitert det lokale musikklivet om å komme med innspill til kommunens høringssvar. Kommunedirektøren har gått ut via Fredrikstad musikkråd, kunngjøring på kommunens nettside, samt direkte e-postutsendinger til profesjonelle og frivillige musikkaktører. Innspillene er gitt i en kort spørreundersøkelse der også innsenderne kunne gi åpne svar og innspill. Spørsmålene var som følger:

Hvordan opplever dere at musikk bidrar til identitet og fellesskap i Fredrikstad?
Hvilke musikktiltak har du sett som særlig viktige for inkludering og livskvalitet?
Hvordan fungerer samarbeidet mellom frivillig, offentlig og profesjonell musikksektor i Fredrikstad?

Opplever du at dagens støtteordninger er tilgjengelige og relevante?
Hva slags koordinering eller samordning savner du fra kommunen?
Bør kommunen gjøre mer for å støtte minoritetsmusikk og kulturelt mangfold?

Kommunedirektøren fikk inn åtte svar, og oppsummert sier de følgende:

Opplevelse av musikkens betydning for identitet og fellesskap i Fredrikstad
- Musikk oppleves som en viktig del av byens kulturliv og identitetsbygging, spesielt for ungdom og marginaliserte grupper.
- Den skaper fellesskap på tvers av sosiale skillelinjer og gir mennesker mulighet til å være seg selv og finne likesinnede.
- Flere nevner korps, kor og lavterskeltilbud som viktige arenaer for sosial tilhørighet.

Viktige musikktiltak for inkludering og livskvalitet
- Gratis øvingsrom, bandworkshops og åpne scener (f.eks. på St. Croix og Rebellhuset) trekkes frem som inkluderende tiltak.
- Musikkterapi, skolebaserte musikkaktiviteter og festivaler nevnes som viktige for livskvalitet, særlig for barn, unge og personer med psykiske utfordringer.
- Økonomisk støtte til deltakelse i korps og kor er avgjørende for å inkludere personer med lav inntekt.

Samarbeid mellom frivillig, offentlig og profesjonell musikksektor
- Samarbeidet mellom frivillige og profesjonelle aktører oppleves som godt.
- Det offentlige oppleves som mindre synlig eller fraværende i noen tilfeller.
- Nedskjæringer i støtte til lokale musikkråd og voksenkorps skaper utfordringer for videre samarbeid og aktivitet.

Tilgjengelighet og relevans av støtteordninger
- Mange opplever støtteordningene som vanskelige å finne og forstå.
- Det etterlyses bedre veiledning, informasjon og en søknadsportal.
- Voksenkorps og voksne amatører føler seg ekskludert fra eksisterende støtteordninger, som ofte er rettet mot barn og unge.

Koordinering og samordning fra kommunen
- Det savnes bedre kommunikasjon, trygghet rundt lokaler og utstyr, og faste tider for bruk.
- Flere ønsker at kommunen ikke skal ta betalt for utlån av lokaler til frivillige musikkaktiviteter.
- Det foreslås at kommunen belønner musikkinnslag i bybildet, som konserter på offentlige steder.

Støtte til minoritetsmusikk og kulturelt mangfold
- Det er bred enighet om at kommunen bør gjøre mer for å støtte minoritetsmusikk og kulturelt mangfold.
- Tiltak som inkluderer ulike musikkstiler og minoritetsgrupper er ønsket, og det foreslås flere møteplasser og arenaer for utøvelse.

Eksempler på type musikkaktivitet
- Respondentene driver med blant annet kor, korps, rock, bluegrass, jazz, pop, klassisk, musikkterapi og lavterskeltilbud.

Relevante bestemmelser
Å skape rom - kunst og kultur i en liten verdensby, kommunedelplan for kultur i Fredrikstad 2019–2030
Arrangementstrategi i Fredrikstad kommune

Konsekvenser for sosial bærekraft
Utvalget bak NOU 2025:7 Musikklandet legger vekt på at musikkpolitikk ikke bare handler om kultur for kulturen sin skyld, men at musikk bidrar til samfunn som er mer inkluderende,

rettferdige og med god livskvalitet. Sosial bærekraft betyr blant annet at alle skal ha tilgang til musikkaktiviteter, uansett bakgrunn, funksjonsevne, geografi eller økonomi. Dette er særlig viktig for Fredrikstad kommune, der den største folkehelseutfordringen er sosial ulikhet i helse. Rapporten argumenterer for at deltakelse i musikklivet virker positivt på helse, trivsel, sosialt fellesskap og forebygging av utenforskap. Musikk sees som et virkemiddel for å styrke psykisk helse og sosiale bånd.

Konsekvenser for økonomisk bærekraft

a) Økonomiske konsekvenser – drifts- og investeringsbudsjett
   Forslagene som berører kommunene i NOU 2025:7 Musikklandet kan ha økonomiske konsekvenser. I hvilken størrelsesorden og på hvilket tidspunkt er usikkert og vil være beslutningspunkter i egne sak/er i fremtiden.

b) Musikklandet legger vekt på at musikkpolitikk ikke bare handler om kultur for kulturen sin skyld, men at musikk bidrar til samfunn som er mer inkluderende, rettferdige og med god livskvalitet. Rapporten argumenterer for at deltakelse i musikklivet virker positivt på helse, trivsel, sosialt fellesskap og forebygging av utenforskap. Musikk sees som et virkemiddel for å styrke psykisk helse og sosiale bånd.

Konsekvenser for miljømessig bærekraft

Rapporten understreker viktigheten av å sikre tilstrekkelige og egnede lokaler for musikkaktivitet. Den anbefaler at det tenkes grønn omstilling i rehabilitering av eksisterende lokaler, samt ved investeringer og innkjøp av nytt utstyr. Dette vil i så fall ha en positiv effektiv på miljømessig bærekraft i Fredrikstad kommune.

Ansattes medbestemmelse

Det vil være naturlig å involvere Kulturskolen og deres kompetanse i flere av punktene som angår Kulturskolen og andre musikkaktiviteter i kommunen.

Vurdert for uttalelser i rådene

Saken er ikke vurdert i andre råd.

Vurdering

Fredrikstad kommune står i en krevende økonomisk situasjon, med behov for stram prioritering av tjenester og investeringer de kommende årene. Forslagene i NOU 2025:7 *Musikklandet* peker på viktige satsinger for å styrke musikklivet, inkludering og samarbeid mellom profesjonelle, frivillige og offentlige aktører. Mange av tiltakene har klare gevinster for lokalsamfunnet, men vil samtidig kreve økte ressurser, både økonomisk og administrativt. Kommunedirektøren anbefaler at kommunen støtter hovedmålene og retningen i Musikklandet, men at gjennomføring av konkrete tiltak skjer gradvis og innenfor de økonomiske rammene kommunen har tilgjengelig. Kommunedirektøren anbefaler å sende inn vedlagte forslag til høringsuttalelse om NOU 2025:7 Musikklandet til Kultur- og likestillingsdepartementet som Fredrikstad kommunes uttalelse i saken.

Alternative løsninger

Samfunnsutvalget kan vedta at kommunedirektøren ikke sender inn vedlagte forslag til høringsuttalelse om NOU 2025:7 Musikklandet til Kultur- og likestillingsdepartementet som Fredrikstad kommunes uttalelse i saken.

Konklusjon

Kommunedirektøren anbefaler å sende inn vedlagte forslag til høringsuttalelse om NOU 2025:7 Musikklandet til Kultur- og likestillingsdepartementet som Fredrikstad kommunes uttalelse i saken.

Høringssvar fra Fredrikstad kommune: Høring av NOU 2025: 7 Musikklandet

Her følger høringssvar fra Fredrikstad kommune på høring fra Kultur- og likestillingsdepartementet NOU 2025:7 Musikklandet.

I lys av Fredrikstad kommunes strategiske mål, vil NOU 2025:7 "Musikklandet" gi et solid faglig grunnlag for å vurdere hvordan kommunen kan styrke sitt eget musikkliv. Utredningen er relevant for å se på hvordan kommunen kan legge til rette for infrastruktur for musikk, støtte lokal musikkutøving og bidra til musikkens rolle i stedsutvikling og kulturpolitikk. Utvalgets anbefalinger om blant annet grønn omstilling i kulturbygg, kompetanseutvikling i bransjen og en mer rettferdig fordeling av midler, gir et godt utgangspunkt for å utforme en lokal musikkpolitikk i Fredrikstad.

Flere av forslagene som er lagt frem er allerede del eller delvis del av eksisterende planverk i Fredrikstad kommune, slik som *Å skape rom - kunst og kultur i en liten verdensby, kommunedelplan for kultur i Fredrikstad 2019-2030* og *Arrangementstrategi i Fredrikstad kommune*. Flerbruk og akustikk er også løftet frem og styrket i stadig flere offentlige nybygg og skoler i kommunen. Det gis i dag noe refusjon av husleie for kulturaktører, og ordningen både for leie av kommunale bygg og for refusjon av leie i private bygg er under revidering.

Utvalget bak NOU 2025:7 Musikklandet legger vekt på at musikkpolitikk ikke bare handler om kultur for kulturen sin skyld, men at musikk bidrar til samfunn som er mer inkluderende, rettferdige og med god livskvalitet. Sosial bærekraft betyr blant annet at alle skal ha tilgang til musikkaktiviteter, uansett bakgrunn, funksjonsevne, geografi eller økonomi. Dette er særlig viktig for Fredrikstad kommune, der den største folkehelseutfordringen er sosial ulikhet i helse. Rapporten argumenterer for at deltakelse i musikklivet virker positivt på helse, trivsel, sosialt fellesskap og forebygging av utenforskap. Musikk sees som et virkemiddel for å styrke psykisk helse og sosiale bånd.

Det vil være naturlig å involvere Kulturskolen og deres kompetanse i flere av punktene som angår Kulturskolen og andre musikkaktiviteter i kommunen.

Fredrikstad kommune står i en krevende økonomisk situasjon, med behov for stram prioritering av tjenester og investeringer de kommende årene. Forslagene i NOU 2025:7 *Musikklandet* peker på viktige satsinger for å styrke musikklivet, inkludering og samarbeid mellom profesjonelle, frivillige og offentlige aktører. Mange av tiltakene har klare gevinster for lokalsamfunnet, men vil samtidig kreve økte ressurser, både økonomisk og administrativt.

Fredrikstad kommune kommunen støtter hovedmålene og retningen i Musikklandet. Samtidig ser vi at gjennomføring av konkrete tiltak vil måtte skje gradvis og innenfor de økonomiske rammene kommunen har tilgjengelig.

Slik stiller Fredrikstad kommune seg til de mest sentrale forslagspunktene for kommunene i NOU 2025:7 Musikklandet:

Rammeplan for kulturskolen

- **Anbefaling:** Støtte innføring av rammeplanen.
- **Begrunnelse:** Rammeplanen styrker kvalitet og samarbeid mellom kulturskolen, skole og frivillighet. Dette kan i stor grad gjøres gjennom organisatoriske grep og bedre samordning, uten nødvendigvis å øke kommunens driftskostnader vesentlig.
- **Forbehold:** Eventuelle økonomiske konsekvenser må vurderes særskilt i kommende budsjettprosesser.

Samarbeid med frivillig sektor og kulturliv

- **Anbefaling:** Støtte prinsippet om økt samarbeid, men uten å påta kommunen økte tilskuddsforpliktelser på kort sikt.
- **Begrunnelse:** Frivilligheten er en stor ressurs i Fredrikstad. Bedre samhandling kan gi mer kulturaktivitet uten store nye kostnader, men tilskudd må vurderes ut fra tilgjengelig økonomi.

Plan for kulturarenaer og bruk av kommunale bygg

- **Anbefaling:** Støtte forslaget om en overordnet strategi for kulturarenaer.
- **Begrunnelse:** Dette kan integreres i kommunens eksisterende planverk, og sikre at skolebygg og andre lokaler brukes effektivt.
- **Forbehold:** Nye investeringer i bygg og anlegg kan ikke prioriteres nå, men fremtidige prosjekter må planlegges med krav til akustikk, universell utforming og flerbruk.

Musikk og helse (musikkterapi)

- **Anbefaling:** Støtte intensjonen, men avvente implementering.
- **Begrunnelse:** Musikkterapi har dokumentert effekt, men kommunen må avvente nasjonale finansieringsmodeller og støtteordninger før det kan vurderes lokalt.

Forenkling av støtteordninger og langsiktig finansiering

- **Anbefaling:** Støtte forslaget.
- **Begrunnelse:** Forenkling av tilskuddsforvaltning og mer stabile rammer vil gagne både kommunen og lokale aktører uten å medføre direkte kostnader for Fredrikstad.

Innspill fra Fredrikstads musikkliv

Fredrikstad kommune har invitert det lokale musikklivet om å komme med innspill til kommunens høringssvar. Kommunedirektøren har gått ut via Fredrikstad musikkråd, kunngjøring på kommunens nettside, samt direkte e-postutsendinger til profesjonelle og frivillige musikkaktører. Innspillene er gitt i en kort spørreundersøkelse der også innsenderne kunne gi åpne svar og innspill. Spørsmålene var som følger:

Hvordan opplever dere at musikk bidrar til identitet og fellesskap i Fredrikstad?
Hvilke musikktiltak har du sett som særlig viktige for inkludering og livskvalitet?
Hvordan fungerer samarbeidet mellom frivillig, offentlig og profesjonell musikksektor i Fredrikstad?
Opplever du at dagens støtteordninger er tilgjengelige og relevante?
Hva slags koordinering eller samordning savner du fra kommunen?
Bør kommunen gjøre mer for å støtte minoritetsmusikk og kulturelt mangfold?

Kommunedirektøren fikk inn åtte svar, og oppsummert sier de følgende:

Opplevelse av musikkens betydning for identitet og fellesskap i Fredrikstad

- Musikk oppleves som en viktig del av byens kulturliv og identitetsbygging, spesielt for ungdom og marginaliserte grupper.
- Den skaper fellesskap på tvers av sosiale skillelinjer og gir mennesker mulighet til å være seg selv og finne likesinnede.
- Flere nevner korps, kor og lavterskeltilbud som viktige arenaer for sosial tilhørighet.

Viktige musikktiltak for inkludering og livskvalitet

- Gratis øvingsrom, bandworkshops og åpne scener (f.eks. på St. Croix og Rebellhuset) trekkes frem som inkluderende tiltak.
- Musikkterapi, skolebaserte musikkaktiviteter og festivaler nevnes som viktige for livskvalitet, særlig for barn, unge og personer med psykiske utfordringer.
- Økonomisk støtte til deltakelse i korps og kor er avgjørende for å inkludere personer med lav inntekt.

Samarbeid mellom frivillig, offentlig og profesjonell musikksektor

- Samarbeidet mellom frivillige og profesjonelle aktører oppleves som godt.
- Det offentlige oppleves som mindre synlig eller fraværende i noen tilfeller.
- Nedskjæringer i støtte til lokale musikkråd og voksenkorps skaper utfordringer for videre samarbeid og aktivitet.

Tilgjengelighet og relevans av støtteordninger

- Mange opplever støtteordningene som vanskelige å finne og forstå.
- Det etterlyses bedre veiledning, informasjon og en søknadsportal.
- Voksenkorps og voksne amatører føler seg ekskludert fra eksisterende støtteordninger, som ofte er rettet mot barn og unge.

Koordinering og samordning fra kommunen

- Det savnes bedre kommunikasjon, trygghet rundt lokaler og utstyr, og faste tider for bruk.
- Flere ønsker at kommunen ikke skal ta betalt for utlån av lokaler til frivillige musikkaktiviteter.
- Det foreslås at kommunen belønner musikkinnslag i bybildet, som konserter på offentlige steder.

Støtte til minoritetsmusikk og kulturelt mangfold

- Det er bred enighet om at kommunen bør gjøre mer for å støtte minoritetsmusikk og kulturelt mangfold.
- Tiltak som inkluderer ulike musikkstiler og minoritetsgrupper er ønsket, og det foreslås flere møteplasser og arenaer for utøvelse.

Eksempler på type musikkaktivitet

- Respondentene driver med blant annet kor, korps, rock, bluegrass, jazz, pop, klassisk, musikkterapi og lavterskeltilbud.

NOU Norges offentlige utredninger 2025: 7

Musikklandet

Flerstemt musikkpolitikk for framtiden



Norges offentlige utredninger 2025

Seriens redaksjon:
Departementenes sikkerhets- og serviceorganisasjon
Teknisk redaksjon

---

1. Felles ansvar, felles gevinst
   Kunnskapsdepartementet
2. Samfunnsvern og omsorg
   Justis- og beredskapsdepartementet og Helse- og omsorgsdepartementet
3. Ny kulturmiljølov
   Klima- og miljødepartementet
4. Grunnlaget for inntektsoppgjørene 2025
   Arbeids- og inkluderingsdepartementet
5. Kvinners arbeidshelse
   Arbeids- og inkluderingsdepartementet
6. Samboerloven
   Justis- og beredskapsdepartementet
7. Musikklandet
   Kultur- og likestillingsdepartementet

Ella Marie Hætta Isaksen på scenen under Riddu Riđđu-festivalen 2024

Forsidebildet viser artisten Ella Marie Hætta Isaksen på scenen under Riddu Riđđu-festivalen, som årlig avholdes i Nord-Troms. Artisten har svart-rødt antrekk og opptrer energisk foran et stort publikum i et grønt landskap. Hun lener seg dramatisk bakover med mikrofonen, mens publikum følger med. Bak publikum skimtes skog og fjelltopper.

NOU Norges offentlige utredninger 2025: 7

Musikklandet

Flerstemt musikkpolitikk for framtiden

Utredning fra et utvalg oppnevnt ved kongelig resolusjon 9. juni 2023.
Avgitt til Kultur- og likestillingsdepartementet 23. juni 2025.

Departementenes sikkerhets- og serviceorganisasjon
Teknisk redaksjon

Oslo 2025

ISSN 0806-2633 (online)
ISSN 0333-2306 (trykt utg.)

Aksell AS

Til Kultur- og likestillingsdepartementet

Musikkutvalget ble oppnevnt ved kongelig resolusjon 9. juni 2023 for å gi en helhetlig gjennomgang av det norske musikkfeltet som ser institusjoner, organisasjoner, frivillighet, skapere, utøvere og virkemiddelapparatet i sammenheng. Utvalget gir med dette sin utredning.

Oslo 23. juni 2025

Sigrid Røyseng
leder

Bjarne Dæhli	Lávre Johan Andersen Eira	Lene Furuli
Christina Hætta	Kim Wigaard Johansen	Torger Kielland
Tove Karoline Knutsen	Geir Luedy	Torgeir Uberg Nærland
Trude Marit Risnes	Anders Rønningen	Samsaya Sampda Sharma
Thomas Tvedt	Tone Østerdal	Sigrun Tara Øverland

Anja Nylund Hagen
sekretariatsleder

Mari Opsahl

Solveig Korum

Gunder Nordgården

Innhold

1 Opptakt og sammendrag 11
1.1 Sammendrag 12
1.1.1 Del I: Musikkens betydning for mennesker og samfunn 12
1.1.2 Del II: Musikklivets organisering og politikk 13
1.1.3 Del III: Musikk som næring 14
1.1.4 Del IV: Kunnskapsbehov framover 15
1.1.5 Utvalgets samlede anbefalinger 16
1.2 English Summary 20
1.2.1 Part I: The Significance of Music for Individuals and Society 20
1.2.2 Part II: The Organisation and Governance of the Music Sector .. 21
1.2.3 Part III: Music as an Industry 23
1.2.4 Part IV: Future Knowledge Needs 24
1.2.5 The Commission's Overall Recommendations 25

2 Om utvalget 30
2.1 Utvalgets tolkning av mandatet 30
2.2 En helhetlig gjennomgang 31
2.3 Utvalgets sammensetning og arbeidsform 33
2.4 Kunnskapsgrunnlag, involvering og innspill 33

Del I Musikkens betydning for mennesker og samfunn 35

Innledning til del I 37

3 Musikken i livet 39
3.1 Livets sang 39
3.2 Livskvalitet og menneskers muligheter 40
3.2.1 Musikk som påkobling 40
3.2.2 Musikk og menneskelig blomstring 41
3.3 Musikk som identitets- og fellesskapsbygger 42
3.4 Musikkens menneskemangfold ... 45
3.4.1 Kulturpolitikkens mangfolds-perspektiv 45
3.5 Oppsummering 48

4 Samfunnets musikk 49
4.1 Musikk som kunst 49
4.1.1 Musikkens kvaliteter 50
4.1.2 Musikkens sjangre 52
4.1.3 Uttrykksmangfoldets demokratiske kraft 53
4.1.4 Utvalgets vurderinger 55
4.2 Musikk og demokrati 55
4.2.1 Musikk og kollektive forståelses-rammer 56
4.2.2 Musikk og demokratibærende fellesskap 56
4.2.3 Den demokratiske offentlighetens andrestemme 58
4.2.4 Utvalgets vurderinger 59
4.3 Musikkens rolle i sivilsamfunnet .. 60
4.3.1 Organisasjonssamfunnets fram-vekst 60
4.3.2 Livskvalitet og læring gjennom frivillige musikkaktiviteter 61
4.3.3 Deltakelse i frivillige musikk-aktiviteter og demokrati 62
4.3.4 Musikkens rolle i tros- og livssyns-samfunn 63
4.3.5 Utvalgets vurderinger 64
4.4 Musikk, demokrati og krise-beredskap 65
4.4.1 Kulturens og kulturpolitikkens rolle i krig 65
4.4.2 Musikk som motstandskraft i kriser og krig 67
4.4.3 Musikkens rolle i militæret og blant ekstremister 69
4.4.4 Musikkens rolle for forsoning 69
4.4.5 Utvalgets vurderinger 70
4.5 Musikk i internasjonale relasjoner 70
4.5.1 Musikkens rolle i Norges omdømme, eksport og kulturelt diplomati 70
4.5.2 Musikk i internasjonal bistand 71
4.5.3 EØS-midlene for kultur 72
4.5.4 Nordisk samarbeid på musikk-feltet 73
4.5.5 Utvalgets vurderinger 74
4.5.6 Utvalgets anbefalinger 74
4.6 Musikkens samfunnsøkonomiske verdi og betydning for steds-identitet 75
4.6.1 Musikkens mulige ring-virkninger 75
4.6.2 Musikk og stedsattraktivitet 76
4.6.3 Samfunnets verdsetting av musikk 78
4.6.4 Utvalgets vurderinger 79
4.7 Musikk i utdanningen 79

4.7.1 Svakere læringsresultater og dårligere trivsel 80
4.7.2 Musikkens plass i utdanningen – historisk og i læreplaner 80
4.7.3 Læring i musikk og læring gjennom musikk 83
4.7.4 Sangens plass i skole, SFO og barnehage 84
4.7.5 Musikkens rolle i lærer-utdanningene 86
4.7.6 Musikkens plass i Den kulturelle skolesekken 87
4.7.7 Kulturskolen 87
4.7.8 Musikk i videregående opplæring 90
4.7.9 Utvalgets vurderinger 92
4.7.10 Utvalgets anbefalinger 93
4.8 Musikk som helse 95
4.8.1 Behov for nytenkning i helse- og omsorgspolitikken 96
4.8.2 En bredere tilnærming til helse og omsorg 96
4.8.3 Hva vet vi om musikkens virkning på helse? 97
4.8.4 Musikkterapiens rolle 99
4.8.5 Ulike musikkterapitjenester 100
4.8.6 Nasjonale tiltak 101
4.8.7 Utvalgets vurderinger 103
4.8.8 Utvalgets anbefalinger 104
4.9 Musikk og bærekraft 105
4.9.1 Sentrale definisjoner og dokumenter 105
4.9.2 Musikken og Agenda 2030 106
4.9.3 Arbeid med klima og miljø i musikksektoren 107
4.9.4 Musikalsk aktivisme og klima-rettferdighet 109
4.9.5 Veivalg for musikk og bærekraft .. 109
4.9.6 Utvalgets vurderinger 111
4.9.7 Utvalgets anbefalinger 111

5 Samisk joik og musikkliv 113
5.1 Joikens historie og betydning 113
5.2 Joiken møter verden: Et moderne samisk musikkliv vokser fram 115
5.3 Virkemiddelapparat og infra-struktur for samisk musikk og joik 117
5.4 Samisk musikkbransje nasjonalt og internasjonalt 119
5.5 Utdanning i joik og samisk musikk 123
5.6 Joikearkiver 124
5.7 Joik og rettighetsvern 124
5.8 Utvalgets vurderinger og anbefalinger 126
5.9 Samisk oversettelse 127

6 Nasjonale minoriteters musikkliv 143
6.1 Når blikket kommer utenfra 144
6.2 Kvensk/norskfinsk musikk 144
6.3 Skogfinsk musikk 146
6.4 Romanifolk/tater-musikk 147
6.5 Romsk musikk 150
6.6 Jødisk musikk 151

7 Samisk, minoritets- og folke-musikk: felles anliggender og muligheter for et levende tradisjonsmangfold 153
7.1 Historiske brudd og kulturell kontinuitet 153
7.2 Å skape rom for levende tradisjoner 154
7.3 Strukturelle barrierer og behov ... 155
7.4 Folkemusikkmiljøet som ressurs: byggverk over tid og bro til flere .. 156
7.5 Utvalgets vurderinger 158
7.6 Utvalgets anbefalinger 159

Del II Musikklivets organisering og politikk 161

Innledning til del II 163

8 Musikklivets organisering 165
8.1 Dimensjoner ved musikkfeltet 165
8.1.1 Profesjonelt og frivillig musikkliv – et uklart skille 167
8.1.2 Det offentlig baserte musikk-feltet 168
8.2 Oppsummering 171

9 Kulturpolitiske rammer for musikkpolitikken 172
9.1 Den sedimentære kultur-politikken 172
9.2 Prinsipper og hovedtrekk i norsk kulturpolitikk 173
9.3 Publikumsperspektivet i kultur-politikken 177
9.3.1 Publikum som kulturpolitisk aktør 178
9.3.2 Hva sier tallene om publikum? 178
9.3.3 Klasseforskjeller og kulturbruk ... 184
9.4 Kulturpolitikk i en ny virkelighet.. 185
9.5 Oppsummering 187

10 Statlige virkemidler for musikkfeltet 188
10.1 Dimensjoner ved virkemidlene 189
10.1.1 Eierskapsdimensjon – sektor-eierskap 189
10.1.2 Innretningsdimensjonen 190
10.2 Juridiske virkemidler på kulturfeltet 190
10.2.1 Kulturloven 190
10.2.2 Åndsverkloven og lov om kollektiv opphavsrett 192
10.2.3 Kulturrådsloven 192
10.2.4 Pengespilloven 193
10.3 Organisatoriske og økonomiske virkemidler på kulturfeltet 193
10.3.1 Departement, direktorater og armlengdesorganer 195
10.3.2 Virkemidler for det profesjonelle musikklivet 196
10.3.3 Sametingets virkemidler for joik og samisk musikk 217
10.3.4 Virkemidler for det frivillige og egenorganiserte musikklivet 217
10.3.5 Virkemidler for infrastruktur og kulturarenaer 229
10.4 Kompetanse- og nettverksbyggende virkemidler på kulturfeltet 230
10.5 Administrative og kommunikative virkemidler på kulturfeltet 231
10.6 Virkemidler i øvrige sektorer 234
10.6.1 Kunnskapssektoren 234
10.6.2 Næringssektoren og finanssektoren 237
10.6.3 Arbeids- og inkluderingssektoren 238
10.6.4 Barne- og familiesektoren 239
10.6.5 Helse- og omsorgssektoren 240
10.6.6 Utenrikssektoren 240
10.6.7 Forsvarssektor og justis- og beredskapssektor 240
10.6.8 Kommunal- og distriktssektoren .. 241
10.6.9 Tverrsektorielle innsatser 241
10.7 Oppsummering 242

11 Fylkeskommunale og kommunale virkemidler for musikkfeltet 244
11.1 Forholdet mellom forvaltningsnivåene 244
11.1.1 Kartlegging av virkemidler på regionalt og lokalt nivå 245
11.2 Fylkeskommunen – regional samfunnsutvikler 245
11.2.1 Fylkeskommunens virkemidler for musikkfeltet 246
11.3 Kommunen og det lokale kulturlivet 253
11.3.1 Kommunens virkemidler for musikkfeltet 254
11.3.2 Samarbeid mellom kommunen og musikkfrivilligheten 255
11.4 Samspill mellom forvaltningsnivåer og sektorer 257
11.4.1 Potensialet for sterkere regional musikkpolitikk 258
11.4.2 Oppsummering 259

12 Når musikkpolitikken møter musikklivets praksiser 260
12.1 Det profesjonelle musikklivet 260
12.1.1 Musikkinstitusjoner 260
12.1.2 Semiinstitusjoner 274
12.1.3 Festivaler 277
12.1.4 Helårsarrangører 279
12.1.5 Det frie musikkfeltet – opphavere og utøvere 280
12.1.6 Musikk som arbeidsliv 285
12.1.7 Talentutvikling i musikklivet 290
12.1.8 Høyere utøvende musikkutdanning 294
12.2 Frivillig og egenorganisert musikkliv 300
12.2.1 Organisert musikkfrivillighet og egenorganisert musikkaktivitet ... 301
12.2.2 Den organiserte musikkfrivillighetens røtter og strukturer 303
12.2.3 Paraplyorganisasjoner i musikkfrivilligheten 303
12.2.4 Korfeltet 305
12.2.5 Korpsfeltet 308
12.2.6 Orkesterfeltet 309
12.2.7 Andre organiserte ensembler 311
12.2.8 Fritidsklubbene 312
12.2.9 Utviklingstrekk og barrierer i musikkfrivilligheten 313
12.2.10 Musikkfrivillighetens erfaringer med virkemiddelapparatet 314
12.3 Infrastruktur for musikk 315
12.3.1 Fysisk infrastruktur – arenaer og lokaler for musikk 315
12.3.2 Rom for kultur i steds- og byutvikling 320
12.3.3 Musikkoffentligheten 321
12.4 Mangfold og sosial bærekraft i musikklivet – hvordan treffer virkemiddelapparatet? 327
12.5 Oppsummering 335

13 Utvalgets vurderinger og anbefalinger til musikklivets organisering og politikk 337
13.1 Virkemidler for det profesjonelle musikkfeltet 338
13.2 Virkemidler for det frivillige og egenorganiserte musikklivet 344
13.3 Virkemidler for infrastrukturen for musikk 346
13.4 Helhetlig musikkpolitikk på tvers av sektorer og forvaltningsnivåer .. 348

Del III Musikk som næring 351

Innledning til del III 353

14 Musikknæringen 355
14.1 Historisk sveip over musikk som næring 358
14.2 Å være musikknæring: definisjoner og grunntrekk 360
14.3 Musikk innenfor næringssektorens logikk 361
14.3.1 Musikknæringspolitikken – tidligere satsinger 364
14.4 Det næringsbaserte musikkfeltets organisering 366
14.4.1 Musikknæringens markeder 367
14.4.2 Musikknæringens verdikjeder 370
14.5 Oppsummering 373

15 Pengestrømmer 375
15.1 Musikkbransjens størrelse 377
15.1.1 Pengestrømmer i tre økonomiområder 380
15.1.2 Pengestrømmer fra innspilt musikk 382
15.1.3 Synkronisering 388
15.1.4 Pengestrømmer fra levende musikk 391
15.1.5 Eventer og private oppdrag 400
15.1.6 Pengestrømmer fra opphavsretten 405
15.1.7 Pengestrømmer fra utlandet: Musikkeksport 409
15.2 Oppsummering 413

16 Aktører og arbeidsliv 414
16.1 Musikkaktørenes funksjoner og innsats 414
16.1.1 Aktørenes mangfold 419
16.1.2 Navigasjonsmønstre 423
16.1.3 Fragmentering: mangesysleri og bransjeglidning 426
16.1.4 Behovet for en spesialisert bransje 428
16.1.5 Aktørenes organisering i næringslivet 430
16.1.6 Opphavere og utøveres økonomi .. 433
16.1.7 Bransjeaktørenes økonomi 435
16.2 Musikknæringen som arbeidsliv .. 437
16.2.1 Næringsdrift som forventning, nødvendighet og motivasjon 437
16.2.2 Musikkbransjen og arbeidslivets rammer 439
16.2.3 Musikerhelse og risikoen for trakassering 440
16.3 Oppsummering 441

17 Rammevilkår for musikk som næring 442
17.1 Virkemidler for næringsutvikling innenfor musikk 442
17.2 Næringspolitikkens næringsnøytrale innretting 444
17.3 Musikkrettigheter og rettighetsforvaltning 445
17.4 Oppsummering 447

18 Musikknæringens potensial og utfordringer 448
18.1 Næring for musikk i Norge 449
18.1.1 Norskandelen 450
18.1.2 Opplysningskontor for norsk musikk 451
18.1.3 Helhetlige og forpliktende satsinger 452
18.2 Innsats, risiko og begrenset kapitaltilgang 453
18.2.1 Gull som glipper 454
18.2.2 Konkurransedyktige selskaper 455
18.2.3 Bransjenes utfordringer i møte med virkemiddelapparatet 456
18.2.4 Innovasjonsbegrepet og kravet til nyskaping 457
18.2.5 Jakten på pengene 458
18.3 Musikkeksport 459
18.3.1 Eksport som politisk mål 460
18.3.2 Forutsetninger for eksport 463
18.4 Det næringsbaserte musikkfeltet og ønsket om kulturmoms 463
18.4.1 Hva er merverdiavgiften? 464
18.4.2 Utredninger og endringer 465
18.4.3 Musikkbransjens argumenter for mva. 468
18.5 Konsentrasjon i festivalmarkedet.. 474
18.6 Digitalisering og plattformisering av musikkbransjen 477
18.6.1 Bakgrunn og begreper 478

18.6.2 Perspektiver fra musikkbransjen .. 480
18.6.3 Digitaliseringspolitikk med betydning for musikkfeltet 487
18.7 Musikk og generativ kunstig intelligens 492
18.7.1 KI-modeller, opphavsrett og kommersielt identitetsvern 495
18.7.2 Opphavsrett til musikk skapt ved hjelp av kunstig intelligens 495
18.8 Oppsummering 496

19 Utvalgets vurderinger og anbefalinger til musikk som næring 498
19.1 Behovet for å utvikle bransjen i Norge 499
19.2 Behovet for kapital 500
19.3 Behovet for å styrke bransje-aktørene 501
19.4 Utfordringen med mva.-regel-verket 502
19.5 Musikkeksport 502
19.6 Plattformisering, kunstig intelligens og global konkurranse 503
19.7 Kulturpolitikkens rolle i utviklingen av musikknæringen.. 504
19.8 Musikknæringen som arbeids-livsarena 505

20 Kunnskapsbehov framover 508

21 Økonomiske og administrative konsekvenser 511

Litteraturliste 514

Vedlegg
1 Liste over skriftlige innspill 551
2 Utvalgets møteoversikt 553

Digitalt vedlegg:
Kramvig, Somby, Vassvik (2025) *Situasjonsbeskrivelse: Samisk musikk og joik.* Grunnlagsdokument til kapittel om samisk musikk og joik bestilt av utvalget.

Kapittel 1
Opptakt og sammendrag

Musikk finnes overalt i Norge. Den klinger i klubblokaler og klasserom, på sengekanten og på storscener, i barnekor og bandrom, i kafeer og konsertsaler, i taxier og på treningsstudioer. Den bærer minner og vekker følelser, den gir identitet og former fellesskap. Den er arbeid og lidenskap, kunst og hverdag. Vi er en befolkning av skapere, medskapere og mottakere i et landskap hvor musikken stadig gir lyd til livets mange rytmer.

Utvalget har valgt å kalle utredningen *Musikklandet – Flerstemt musikkpolitikk for framtiden* for å gi navn til dette mangfoldet – til det levende og sammensatte musikklivet som utspiller seg i hele landet og mellom oss alle.

Tittelen antyder et perspektivskifte: fra å forstå musikk som tilhørende et avgrenset politikkområde til å se den som en vev av sosiale, kulturelle og økonomiske sammenhenger som berører hele samfunnet, og som fordrer et tverrsektorielt perspektiv.

Tittelen er også et uttrykk for en ambisjon. For selv om Norge har vært og er et rikt musikkland, har ikke musikkpolitikken alltid rommet hele bredden. Stemmer har manglet. Erfaringer har ikke blitt hørt. Former for musikk har blitt oversett fordi de har vært nye, uorganiserte eller minoritetsforankrede, eller fordi de ikke har passet inn i etablerte sjangerforståelser og støtteordninger.

Undertittelen peker derfor på et kulturelt og sosialt mangfold. Mangfold oppstår når mennesker med sine likheter og forskjeller kommer sammen.[1] Denne utredningen favner det samiske musikklivet, nasjonale minoriteter og musikkpraksiser knyttet til nyere migrasjon og globalisering. Den favner både det profesjonelle og det frivillige, det organiserte og det spontane. Den minner oss om at musikkens verdi ikke bare skapes i rampelyset, men også i alt som bærer den fram: i rommene bak scenen, i det som deles mellom mennesker, og i øyeblikkene når noen lytter.

Musikk skapes og deles på mange måter. Det er en menneskelig aktivitet som krever tid, øvelse, følsomhet og samspill. I vår tid utfordres disse kvalitetene av teknologiske endringer som griper dypt inn i musikkens vilkår. Kunstig intelligens gjør det mulig å generere musikk på sekunder, men kan ikke erstatte det menneskelige nærværet, det kroppslige uttrykket, det fellesskapsbærende og relasjonelle som er kjernen i et levende musikkliv. Når maskiner overtar, må vi som samfunn stille spørsmålet: Hva er det vi ikke må miste?

Samtidig må også musikklivet ta inn over seg de langsiktige utfordringene vi står overfor. Klima- og bærekraftsspørsmålene vil prege hele samfunnet i tiårene som kommer. Et levende musikkliv kan ikke være løsrevet fra dette. Det må finne nye former, nye strukturer og bærekraftige måter å virke på – for framtiden trenger musikken, og musikken trenger en framtid.

Denne utredningen er et forsøk på å lytte til stemmene som utgjør *Musikklandet*. Det er en utredning som peker framover, og som anbefaler grep for et musikkliv som er mer inkluderende, mer robust og bedre rustet for det 21. århundret. Utvalgets mål er en musikkpolitikk som både speiler og støtter det mangfoldet av mennesker, uttrykk og fellesskap som allerede finnes i Norge – og som fortsatt vokser fram.

Velkommen til Musikklandet.

[1] Jf. Balansekunsts definisjon av mangfold. Balansekunst u.å.a

1.1 Sammendrag

Musikk er et av våre mest tilgjengelige og mangfoldige kulturuttrykk. Musikk binder mennesker sammen, uttrykker identitet og gir mening – som kunstform, fellesskapsarena og næringsvei. Denne utredningen er resultatet av et omfattende arbeid for å undersøke hva musikk betyr for enkeltmennesker, grupper og samfunn, hvordan det norske musikklivet er organisert og hvilke vilkår dets aktører virker under, samt hvilke muligheter og utfordringer som preger musikk som næring. Til sammen gir utredningen et kunnskapsgrunnlag som kan bidra til en mer helhetlig, framtidsrettet og flerstemt musikkpolitikk.

Norge har i dag et omfattende offentlig virkemiddelapparat for musikk, noe som i internasjonal sammenheng gir gode rammebetingelser for både profesjonelle og frivillige aktører. Likevel peker utvalget på at dette systemet er preget av lag-på-lag-politikk som har utviklet seg over lengre tid, og som har manglet tilstrekkelig koordinering, særlig på tvers av samfunnssektorer og forvaltningsnivåer. I tillegg har digitalisering, demografiske endringer, klimaomstilling og et fragmentert offentlig ordskifte skapt nye utfordringer og muligheter for musikklivet.

Utvalget fremmer med denne utredningen et nytt musikkpolitisk rammeverk. Det er forankret i et flerstemt perspektiv der mangfold, bærekraft, geografisk og sosial utjevning samt tverrsektorielt samarbeid står sentralt. Musikk forstås som kunst og kultur samtidig som musikken relateres til helse, utdanning, næring og øvrig samfunnsutvikling. Dette krever at politikken for musikkfeltet beveger seg fra en nokså ensartet styring innenfor kulturpolitikkens rammer til en politikk der virkemidler fra flere sektorer som helse, utdanning, utenriks, justis og arbeidsliv virker sammen og bedre kan fange kompleksiteten og potensialet i dagens musikkliv.

1.1.1 Del I: Musikkens betydning for mennesker og samfunn

Del I undersøker hvordan musikk gjør seg gjeldende på flere samfunnssektorer og livsarenaer. Her tydeliggjøres det hvordan musikk skaper verdi på mange måter samtidig, som kunst, men også som bidrag til demokrati, sivilsamfunn, identitet, sosial deltakelse, beredskap, internasjonale relasjoner, utdanning, helse og bærekraft. Musikkens betydning favner hele livsløpet – fra barnets første sanseerfaringer i mors mage til fellesskapsopplevelser i eldre år og sorgbearbeiding ved livets slutt. Musikk virker emosjonelt, kroppslig og relasjonelt, og utvalget drøfter hvordan dette gir grunnlag for livskvalitet.

Utredningen knytter musikken til vilkårene som må være til stede for å leve gode liv. Her utgjør resonansbegrepet (jf. Hartmut Rosa) og forståelsen av menneskelige muligheter (jf. Aristoteles, Nussbaum og Sen) viktige perspektiver. Begrepene brukes for å synliggjøre at musikk skaper en kobling til noe utenfor oss selv og gir mulighet for utvikling av menneskers potensial, både individuelt og kollektivt. Utvalget introduserer dessuten begrepet *potensialsvinn* (som en parallell til matsvinn) for å fange opp et tap av menneskelige ressurser, verdiskaping og samfunnsbidrag som oppstår når politiske rammer og virkemidler ikke fanger opp, støtter eller legger til rette for initiativet, kompetansen og utviklingspotensialet som finnes blant borgerne. Denne delen av utredningen viser hvilken rolle musikk spiller – og kan spille – i å realisere potensial i utdanning og som helseressurs.

Del I viser hvordan musikk skaper identitet, tilhørighet og fellesskap. Kapitlene løfter fram hvordan musikk både bærer og revitaliserer kulturarv og kan virke sosialt inkluderende. Musikkens betydning for identitet og livsmestring synliggjøres i alt fra hiphop som uttrykksform for flerkulturell ungdom via skeiv musikkpraksis til fellesskapsbygging i tradisjonsmusikkmiljøene. Musikk har en særlig rolle i å gi minoriteter en stemme. Samtidig problematiseres det hvordan kulturpolitikken historisk har forstått mangfold, og det pekes på konsekvensene dette har hatt for landets minoriteter.

Utredningen vektlegger samisk og nasjonale minoriteters musikkliv. Utredningen dokumenterer både marginalisering og fornyelse: joiken og andre samiske uttrykk har i lang tid vært undertrykt, men revitaliseres i dag i et spenn mellom kunstnerisk fornyelse og rettighetskamp. Også kvensk og romsk musikk er i vekst med nye generasjoner som kombinerer tradisjon og innovasjon, blant annet omtales det som er blitt kalt «den kvenske våren». Revitaliseringstiltak også blant skogfinner, romanifolket og jødiske miljøer trekkes fram. Her peker utvalget på behov for å forstå immateriell kulturarv som levd kultur og å anerkjenne minoritetsmusikklivets egenverdi.

Folkemusikk og folkedans trekkes fram i Del I som både lokal og nasjonal ressurs for sosial bærekraft. Det vises til hvordan disse praksisene historisk har bidratt til nasjonsbygging, men i dag også fungerer som møteplasser på tvers av generasjoner, bakgrunner og sjangre. Utvalget peker i

kapittel 7 på at forståelsen av folkemusikk må utvides til å inkludere flertradisjonelle uttrykk, både samiske, nasjonale minoriteters uttrykk og tradisjonsuttrykk fra etniske minoriteter i Norge, og at dette krever et bredere kulturpolitisk rammeverk.

1.1.2 Del II: Musikklivets organisering og politikk

Del II av utredningen analyserer det organiserte musikklivet og hvordan det støttes, forvaltes og rammes inn politisk. For å skape en analytisk ramme skiller utredningen mellom det frivillig baserte musikkfeltet, det offentlig baserte musikkfeltet og det næringsbaserte musikkfeltet. Innenfor det offentlig baserte musikkfeltet gjøres videre et begrepsmessig skille mellom institusjoner, semiinstitusjoner og det frie feltet. Utredningen introduserer begrepet om semiinstitusjoner for å fange aktører som befinner seg i en mellomposisjon mellom institusjoner og det frie feltet gjennom å ha opparbeidet stabil musikkvirksomhet over tid, ikke minst gjelder dette en del musikkensembler og festivaler som i mange år har mottatt offentlige tilskudd.

Utredningen gir en grundig og bredt anlagt gjennomgang av virkemidler, forvaltningsnivåer, støtteordninger og ansvarsdeling i det som i dag utgjør det kulturpolitiske landskapet for musikk i Norge. Et gjennomgående trekk ved musikkpolitikken er en sedimentær utvikling. Musikkpolitikken er bygget lag på lag over tid der nye støtteordninger og strukturer har kommet til uten at gamle har blitt tatt bort. Resultatet er et fragmentert og til dels uoversiktlig virkemiddelapparat preget av mange ulike forvaltningsorganer, uensartede kriterier og lite strategisk samordning. Dette skaper særlig utfordringer for aktører som må navigere i komplekse søknadssystemer med ulike rapporteringskrav og begrenset forutsigbarhet.

Utvalget dokumenterer at musikkpolitikken i dag strekker seg på tvers av mange samfunnssektorer: helse, utdanning, næring, justis, arbeidsliv og utenrikspolitikk, men at politikkutformingen i for liten grad fanger opp den tverrsektorielle virkeligheten. Det er behov for å tenke mer helhetlig om musikkens roller og verdier, og hvor disse sees i sammenheng med politiske mål utover kulturfeltet alene.

Hovedvekten av analysen i del II handler om de kulturpolitiske virkemidlene for musikkfeltet. I utredningen skilles det mellom juridiske, økonomiske, organisatoriske, kommunikative, administrative og kompetanse- og nettverksbyggende virkemidler. For det profesjonelle musikkfeltet viser rapporten at det er store ulikheter i fordeling og tilgang på statlige tilskuddsmidler, og at dette sterkest kommer til uttrykk i fordelingen mellom sjangre. Klassisk musikk og opera er sterkt representert i den faste institusjonsstrukturen, mens rytmiske sjangre, populærmusikk og minoritetsuttrykk i større grad må forholde seg til prosjektbaserte ordninger.

Innenfor det profesjonelle musikkfeltet er det særlig semiinstitusjonene som trekkes fram som en gruppe som faller mellom to stoler: de har etablerte strukturer og stabil virksomhet, men mangler den forutsigbarheten som gis til faste institusjoner. Det gjelder blant annet ensembler, festivaler og større formidlingsarenaer som i dag i hovedsak er avhengige av Kulturrådets årlige søknadsbaserte tilskudd, men som ofte er for store og komplekse til å kalles frie aktører. Disse har i liten grad adgang til langsiktig finansiering og er heller ikke en del av systemet for delt finansiering mellom stat, fylke og kommune som flere institusjoner er omfattet av.

Utvalget foreslår en mer funksjonell og differensiert virkemiddelpolitikk for det profesjonelle musikkfeltet som bedre fanger opp aktørenes ulike roller og behov. Det foreslås blant annet å vurdere justeringer i Kulturrådets tilskuddsordninger og å utvikle mer målrettede tiltak for semiinstitusjoner. På dette punktet er utvalget delt. Mens utvalgets flertall går inn for å etablere tilskuddsordninger under Kulturdirektoratet for institusjoner og semiinstitusjoner, går mindretallet inn for å overføre flere av semiinstitusjonene som i dag mottar støtte gjennom Kulturrådets ordninger, til statsbudsjettet. Et samlet utvalg peker på behovet for å etablere enklere og mer tilgjengelige støtteordninger for små aktører og nye initiativ. I tillegg pekes det på behovet for å anerkjenne publikum som en aktør i musikkpolitikken.

Utredningen gjør som nevnt et analytisk skille mellom det frivillig baserte musikkfeltet, det offentlig baserte musikkfeltet og det næringsbaserte musikkfeltet. Samtidig utfordres denne inndelingen av situasjonsbeskrivelsene som viser hvordan grensene mellom de ulike delene av feltet i praksis er flytende. Mange aktører i musikklivet opererer på tvers, og dagens virkemidler er i liten grad tilpasset denne hybride virkeligheten. Statlige økonomiske virkemidler for det frivillige og egenorganiserte musikkfeltet er i stor grad avgrenset fra virkemidler for det profesjonelle musikkfeltet. Det frivillige og egenorganiserte musikklivet inkluderer alt fra etablerte organisasjoner til uformelle og fleksible fellesskap – kor, korps, orkester og band som styrker lokalsam-

funn og gir læring og livskvalitet. Virkemiddelapparatet framstår som sammensatt og uoversiktlig, og utredningen har vist behov for samordning og forenkling samtidig som frivillighetens behov for autonomi og fleksibilitet ivaretas.

Infrastruktur for musikklivet forstås bredt som fysiske forutsetninger i form av scener, øvingsrom og utstyr og som en levende musikkoffentlighet med ulike kanaler og plattformer for formidling, bevaring, kritikk og refleksjon. Situasjonsbeskrivelsen viser mangler i tilgang på egnede lokaler og arenaer for musikkutøvelse, og den peker på den viktige rollen medier, musikkakademia, museer, bibliotek og arkiv spiller i et samlet økosystem for musikk.

Samspill mellom forvaltningsnivåenes virkemidler behandles også i del II. Virkemidler på statlig, fylkeskommunalt og kommunalt nivå utfyller hverandre i å tilrettelegge for musikklivet over hele landet, samtidig som det også i mange tilfeller er behov for bedre koordinering. Kommunene er i økonomisk bidrag en vel så viktig støttespiller som staten, særlig for det frivillige og egenorganiserte musikklivet. Fylkeskommunen som regional samfunnsutvikler har potensial til å ta et større samordningsansvar, blant annet i koblingen mellom musikk og andre sektorer, som helse, utdanning og næring.

Del II drøfter avslutningsvis hvordan offentlige virkemidler bidrar til mangfold og sosial bærekraft i musikklivet og viser at det fortsatt er mange barrierer som hindrer et reelt mangfold. Dette handler for det første om uttrykksmangfold som den ujevne tilgangen til virkemidler for ulike sjangre viser. For det andre handler det også om menneskemangfold; at mennesker med minoritetsbakgrunn eller funksjonsnedsettelser i mindre grad enn majoritetsbefolkningen har tilgang til ressurser, nettverk og arenaer for musikalsk deltakelse og utfoldelse. Utvalget framhever behovet for en mer helhetlig og strukturforankret mangfoldspolitikk der mangfold forstås som en forutsetning for et bærekraftig og demokratisk musikkliv.

Samlet peker del II på behovet for en mer helhetlig, fleksibel og framtidsrettet musikkpolitikk – en musikkpolitikk som kan møte feltets økende kompleksitet, sikre utrykksmangfold og menneskemangfold og støtte opp under både kunstnerisk kvalitet og samfunnsrelevans. Det utvalget har kalt en flerstemt musikkpolitikk.

1.1.3 Del III: Musikk som næring

Del III av utredningen viser hvordan norsk musikknæring rommer både kunstneriske og kommersielle verdier og trenger en politikk som speiler denne bredden. Det argumenteres for at en framtidsrettet musikkpolitikk for det næringsbaserte musikkfeltet må utvikles som et delt ansvar mellom kulturpolitikk og næringspolitikk, med tilpassede systemer som gagner både bransjen og samfunnet. Utredningen belyser hvordan det næringsbaserte musikkfeltet i Norge er organisert, hvilke drivkrefter og barrierer som finnes, og hvordan offentlige virkemidler påvirker næringsutvikling, vekst og verdiskaping.

Det norske musikklivet er rikt og variert, men musikkens økonomi og næringslogikker er ikke godt nok forstått og anerkjent, verken i feltet eller i den samlede politikken for kultur og næring. Musikknæringen er mangfoldig sammensatt; fra enkeltpersonforetak til større selskaper og fra nisjeorienterte aktører som jobber nasjonalt til eksportrettede virksomheter med globalt nedslagsfelt. Aktørbildet spenner fra blant annet musikere, komponister og dirigenter til management, plateselskap, konsertarrangører, studioeiere, forvaltere av rettigheter til utstyrsleverandører og aktører innen musikkterapi og instrumentmakeri. Motivasjon for næringsvirksomhet varierer fra å søke selskapsvekst og eksport til at næringsvirksomheten først og fremst er en praktisk måte å organisere egen kunstnerisk virksomhet på.

Del III redegjør for økonomien i musikknæringen og pengestrømmene i musikkens verdikjede fra skapelse til distribusjon og konsum. Pengestrømmer under økonomiområdene innspilt musikk, levende musikk og opphavsretten gjennomgås, inkludert synkronisering og event. Verdiskapingen i musikknæringen er tett knyttet til forvaltning av immaterielle rettigheter, og rettighetskompetanse blir framhevet som en avgjørende faktor for profesjonalisering og økonomisk lønnsomhet. Samtidig er systemene og avtaleverket fragmenterte og lite transparente, og de kan være vanskelige å navigere i. Denne kompleksiteten har økt med digitaliseringen, og det påvirker bransjens fordeling, organisering og mønstre for hvem som gjør hva.

Bransjen preges av kombinasjonsinntekter, uformelle nettverk og prosjektbaserte arbeidsformer. Den består hovedsakelig av små foretak og selvstendig næringsdrivende, noe som gir fleksibilitet og kreativitet, men også stor sårbarhet. Denne organiseringen har betydning for

utviklingspotensialet og arbeidslivsinnretningen. Utredningen peker på ubalanser i arbeidsvilkår, særlig når det gjelder kjønnsrepresentasjon, inkludering, sosial trygghet og karriereutvikling. Potensialet for å rekruttere bredere og behov for støtte til subkulturer og miljøer utenfor institusjonene understrekes. Begrepet *navigasjonsmønstre* introduseres for å beskrive hvordan aktører finner veier og bidrar til gründerskap, nyskaping og næringsutvikling i et landskap med få formelle strukturer og mange uforutsigbare faktorer.

Virkemiddelapparatet for næringsutvikling og lovverket som regulerer musikkrettigheter fungerer som viktige rammevilkår for musikknæringen. Utredningen peker på en del strukturelle utfordringer ved at det generelle virkemiddelapparatet for næring i liten grad er tilpasset musikkfeltets særtrekk. Musikkbransjen møter utfordringer med å innfri kravet til innovasjon, og ordningene er lite tilrettelagt for små aktører og næringsdannelse basert på immaterielle rettigheter. Utredningen gjennomgår også rettighetsforvaltning og relevante lover som påvirker musikknæringen, som i stor grad utvikles i samsvar med EU, men som samtidig utfordres av teknologiutviklingen .

En viktig innsikt er at musikknæringen ikke utgjør en enhetlig bransje, men favner mange ulike aktører, mål, strukturer og praksiser. Dette krever et helhetlig politisk rammeverk som ikke ser kunstnerisk og kommersiell virksomhet som motsetninger, men som gjensidig forsterkende dimensjoner. Resultatet av dagens politikk er at næringspotensialet i norsk musikk ikke realiseres godt nok på tross av et rikt mylder av talent og initiativ. Veien fra kunstnerisk kvalitet til bærekraftig næring blir heller ikke systematisk utnyttet av bransjen selv, og et behov for å styrke kompetanse og struktur i feltet kommer til syne. Dagens rammer og strukturer for norsk musikknæring er utilstrekkelig og skaper potensialsvinn når talent, rettigheter, selskap og innhold ikke utvikles kommersielt eller overtas av utenlandske aktører. Utvalget peker på at det ikke finnes én løsning på disse utfordringene, men at de krever helhetlig innsats for å løfte musikknæringen gjennom styrket kapitaltilgang, kompetanse, markedsarbeid, rettighetsforvaltning, rammevilkår som for eksempel mva.-regelverket og eksport. Musikkeksport kan ikke vokse uten at det også finnes solide nasjonale strukturer for musikknæringen. Behovet for en sterkere infrastruktur og bedre rammevilkår for musikknæring og rettighetsforvaltning synes både i musikkfeltets egen organisering og organiseringen av næringspolitikken. Del III gjennomgår også globale utviklingstrekk som digital plattformutvikling, kunstig intelligens og hvordan eierskap til musikk og framføringsarenaer flyttes ut av landet.

Til sist i del III presenteres utvalgets samlede vurderinger og anbefalinger knyttet til musikk som næring. Det framheves to avgjørende forutsetninger for å realisere vekst:

- Musikk må bli et reelt næringspolitisk anliggende. Det etterlyses økt forståelse innenfor virkemiddelapparatet og en aktiv og målrettet politikk for kulturell og kreativ næring, der musikknæringen anerkjennes som en vekstsektor.
- Bransjen selv må utvikle kompetanse og strukturer. Det trengs profesjonalisering, bedre selskapsbygging samt større bevissthet rundt rettigheter og forretningsmodeller.

1.1.4 Del IV: Kunnskapsbehov framover

Del IV av utredningen peker på hvilke kunnskapshull som må tettes for at politikken skal kunne utvikles i tråd med samtidens behov. Kapittelet bygger videre på resultater og vurderinger fra hele utredningen og peker på områder der det er særlige behov for forskning, datainnsamling og systematisk dokumentasjon.

Et sentralt anliggende er at en flerstemt musikkpolitikk for framtiden krever et kunnskapsgrunnlag som speiler musikkfeltets mangfold og kompleksitet. Dagens statistikk og forskning er for snevert utformet til å fange opp alt fra uformelle praksiser og minoritetsuttrykk til nye forretningsmodeller og digitale vaner. Utvalget påpeker at selv om Statistisk sentralbyrå og Kulturdirektoratet har forbedret kulturstatistikken de siste årene, er det fortsatt betydelige blinde flekker i det samlede datagrunnlaget.

Kunnskapsbehovene som identifiseres befinner seg på fem hovedområder:

1. Mangfold og representasjon

Det er et stort behov for mer kunnskap om samisk musikk, nasjonale minoriteters musikkuttrykk og musikkpraksiser blant nyere migrasjonsgrupper. I tillegg etterlyses mer systematisk oversikt over hvordan ulike grupper – særlig minoriteter og personer med funksjonsvariasjon – er representert i musikklivet både som utøvere og som publikum.

2. Barrierer og drivere for deltakelse

Utvalget peker på behov for mer forskning på hvordan strukturelle, økonomiske og kulturelle barrierer påvirker ulike gruppers muligheter til å delta. Kunnskap om hvordan musikklivet møter mennesker med funksjonsvariasjoner og hvilke tiltak som kan sikre reell inkludering etterlyses.

3. Publikum og musikkbruk

Dagens innsikt i publikums bruk av musikk, spesielt digital bruk, er fragmentert. Mye av den mest detaljerte kunnskapen er dessuten ikke offentlig tilgjengelig. Utvalget etterlyser både bedre offentlige data og mer finmasket innsikt i hvordan ulike publikumsgrupper forholder seg til musikk i det digitale landskapet.

4. Tverrsektorielt samspill og samfunnsverdi

Et viktig kunnskapsbehov handler om hvilke verdier musikk skaper i skjæringsfeltet mot andre sektorer, særlig utdanning, helse, næring og integrering. Det er behov for forskning som viser hvordan musikk kan bidra til sosial, økonomisk og miljømessig bærekraft. Her inngår også dokumentasjon av musikkens betydning for livskvalitet, mestring og fellesskap i ulike institusjonelle kontekster.

5. Musikknæringens utvikling

Utvalget peker på behov for en helhetlig og kontinuerlig bransjestatistikk som dekker hele verdikjeden i musikknæringen fra artister og komponister til forvaltere, mellomleddaktører, produsenter og teknologiselskaper. Særlig etterlyses bedre data etter at IFPI sluttet å publisere salgsstatistikk i 2020. I tillegg må det ryddes i næringskategorier og klassifiseringssystemer (som NACE-kodene), slik at kunnskapsgrunnlaget blir presist og relevant.

1.1.5 Utvalgets samlede anbefalinger

Kapittel 4, 5, 7, 13 og 19 inneholder eksplisitte anbefalinger.

Anbefalinger i del I Musikkens betydning for mennesker og samfunn

Kapittel 4: Samfunnets musikk

4.5 Musikk i internasjonale relasjoner

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Styrke Utenriksdepartementets og utenriksstasjonenes bruk av musikk som diplomatisk verktøy.
- Fremme nordisk kulturpolitisk samarbeid og samarbeid i Barentsregionen med særlig vekt på støtte til det flerkulturelle musikklivet som opererer på tvers av statsgrenser.
- Integrere musikk i Norges oppfølging av FNs bærekraftsmål.
- Styrke kulturkompetanse i bistand og innføre ordninger for kultur og musikk i bistand og samarbeid med det globale sør.
- Opprette varige samarbeid mellom Kultur- og likestillingsdepartementet, Utenriksdepartementet og Kunnskapsdepartementet om utvikling av prosjekter som kombinerer kultur, diplomati og kunnskap.

4.7 Musikk i utdanningen

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Gjøre musikk til et obligatorisk fag i grunnskolelærerutdanningen.
- Styrke musikkfaglig kompetanse og sang i barnehagelærerutdanningen.
- Prioritere generell musikkfaglig kompetanse i etter- og videreutdanningstilbudet for lærere.
- Innføre kompetansekrav for musikklærere i grunnskolen.
- Ruste opp musikkrom.
- Styrke samarbeidet mellom barnehager, grunnskoler, kulturskole, SFO og frivillig musikkliv i lokalsamfunnene.
- Kommunene bør vedta den nye rammeplanen for kulturskolen.
- Styrke musikkens plass i DKS gjennom kompetansetiltak og bedre samordning mellom skole, kulturskole og frivillig musikkliv.

Utvalgets anbefalinger til skolene oppsummert:

- Øke bruken av musikk som felles aktivitet.
- Øke bruken av musikk som læringsaktivitet i andre fag.
- Øke samarbeidet med kulturskole, SFO og frivillig musikkliv.

4.8 Musikk som helse

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Etablere tilskuddsordning for musikk og helse med søkbare midler til kommuner som vil lage helhetlige planer for utvikling av praksis innenfor musikk og helse.
- Etablere prøveprosjekter med sosiale resepter der deltakelse i musikkaktiviteter inngår.
- Opprette tilskuddsordning for demenskor.
- Lage oversikt over beste praksis for etablering og drift av musikkaktiviteter for ulike pasientgrupper.
- Etablere prosjektmidler som stimulerer til initiativ og økt gründerskap med utgangspunkt i musikk som helseressurs.
- Opprette musikkterapiutdanning i Nord-Norge, Tromsø.
- Initiere forskningsprosjekter om joikens helsefremmende potensial.
- Gi opplæring og ressurser til helsepersonell om hvordan joik kan brukes som verktøy i behandling og omsorg.

4.9 Musikk og bærekraft

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Utvikle virkemidler som synliggjør og styrker musikkens bidrag til oppnåelsen av bærekraftsmålene.
- Innføre klima- og miljøkrav i musikkrelaterte tilskuddsordninger med differensiert utforming tilpasset ulike aktørers forutsetninger og rammevilkår.
- Legge til rette for klimatiltak i musikksektoren gjennom veiledning, kompetanseprogrammer og egne tilskuddsordninger med insentiver for bærekraftige løsninger.
- Opprette en støtteordning for offentlig samtale og ytringsrom under Kulturdirektoratets klimaprogram.

Kapittel 5: Samisk musikk og joik

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Etablere et institusjonelt hjem for joik.
- Etablere en rettighetskategori for joik.
- Opprette et joikefond.
- Styrke utdanningstilbudet i joik og samisk musikk.
- Styrke profesjonelle ledd og bransjefaglige møteplasser i samisk musikkliv.
- Styrke samisk musikkeksport og internasjonalisering.
- Styrke Sametingets kulturbudsjett.

Kapittel 7: Samisk og nasjonale minoriteters musikkliv og folkemusikk

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Etablere et nasjonalt ressurssenter for immateriell kulturarv.
- Etablere et fond for utøvere innen tradisjonsmusikk.
- Utforme tilpassede støtte- og stipendordninger.
- Utvikle digital infrastruktur for immateriell kulturarv.
- Stimulere til etablering av partnerskap og nettverk mellom folkemusikkmiljøer og samiske og nasjonale minoriteters musikkmiljøer.
- Gi formidlingsinstitusjoner et tydelig ansvar for mangfold i tradisjonsmusikkfeltet.
- Utrede samspill mellom frivillighet og profesjonelle aktører.
- Integrere samisk og minoritetsmusikk i alle deler av utdanningssystemet.
- Skape likeverdige møteplasser og produksjonsfellesskap.
- Styrke synligheten av samisk og minoritetsmusikk i mediene.

Anbefalinger i del II Musikklivets organisering og politikk

Kapittel 13

Virkemidler for det profesjonelle musikkfeltet

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Utvalgets flertall: Etablere en tilskuddsordning for institusjoner og semiinstitusjoner i Kulturdirektoratet.
- Utvalgets flertall: Etablere en tilskuddsordning for musikksentre, organisasjoner og kompetansesentre i Kulturdirektoratet.
- Utvalgets mindretall: Overføre flere kulturpolitisk viktige satsinger til statsbudsjettet.
- Gjennomgå strukturen og politikken for regionoperaer og distriktsoperaer for å sikre at aktivitet og vilkår er bedre balansert.
- Øke midlene til musikkordningene i Kulturfondet, særlig ordningene for komposisjon og produksjon og arrangørstøtte. Fordelingen mel-

lom festivaler og helårsarrangører bør balanseres. (Anbefalinger knyttet til flere av Kulturfondets ordninger kommer i del III.).
- Styrke Statens kunstnerstipend og øke antallet hjemler til musikkfeltet.
- Etablere en nasjonal scene for samtidsmusikk.
- Forenkle rapporteringskrav på små tilskuddsmidler.
- Styrke mangfoldskompetansen og representasjonen av mangfold i forvaltningen og beslutte nde organer.
- Gjennomgå kriteriene i støtteordninger for profesjonell musikkvirksomhet slik at de ikke ekskluderer mennesker med funksjonsvariasjoner.

Utvalgets anbefalinger til musikkinstitusjonene oppsummert:

- Styrke arbeidet med publikumsutvikling og inkludering.
- Styrke kjønnsbalansen og øke mangfoldskompetansen og -representasjonen i nøkkelroller.
- Øke bruken av norsk samtidsmusikk og bestille flere verk av norske opphavere.

Utvalgets anbefaling til Den norske kirke oppsummert:

- Styrke musikkvirksomheten.

Utvalgets anbefalinger til talentsatsinger og institusjoner innenfor høyere utøvende musikkutdanning oppsummert:

- Styrke arbeidet for en mer mangfoldig rekruttering.
- Styrke arbeidet med å sikre at opplæringen er i samsvar med arbeidsvirkeligheten for profesjonelle musikere.

Virkemidler for det frivillige og egenorganiserte musikkfeltet

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Etablere flerårige, forutsigbare grunntilskudd med gradvis opp-/nedtrapping (for eksempel maksimalt 25 prosent endring per år).
- Innføre bredere bruk av objektive og etterprøvbare kriterier i driftstilskudd. Begrense antall navngitte tilskuddsmottakere og samle flere aktører i generelle ordninger.
- Forskriftsfeste at spillemidler skal forbeholdes det sivile samfunn, frivilligheten og andre ikkekommersielle kulturformål.
- Legge tilskuddsforvaltning til eksisterende paraplyorganisasjoner (f.eks. Norsk musikkråd).
- Forenkle byråkrati, og redusere antall forvaltere og ordninger.
- Støtte opp under initiativ som fører til at korfeltet og andre sjangermiljøer og organisasjoner kan konsolideres.
- Videreutvikle Tilskudd.no som saksbehandlingsverktøy.
- Styrke fylkesmusikkrådenes og regionale kulturkretsers rolle.
- Øke innsatsen for kompetanseutvikling i ensembleledelse, særlig for kor.
- Integrere kulturskolen tettere i kommunens planverk som ressurs for frivilligheten.
- Styrke forutsetningene for musikkaktiviteter i fritidsklubbene.
- Opprette en ressursgruppe for kunnskapsbygging og rådgivning for bedre tilrettelegging for mennesker med funksjonsvariasjoner.
- Harmonisere satsene for studietilskudd i Kultur- og likestillingsdepartementet og Kunnskapsdepartementet for lik studievirksomhet på musikkområdet.

Utvalgets anbefalinger til musikkfrivilligheten oppsummert:

- Utforske mulighetene for samordning og forenkling av organisasjonsstrukturene.
- Jobbe med bredere rekruttering og barrierefri deltakelse.
- Tilrettelegge for mennesker med funksjonsvariasjoner.

Virkemidler for infrastrukturen for musikk

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Kommunen som lokal planmyndighet bør ha en plan for kulturarenautvikling, som er integrert i det helhetlige kommunale planverket. Det bør stilles krav om kommunal arenaplan i tilknytning til offentlige investeringstilskudd.
- Se statlige tilskuddsordninger til kulturarenaer i sammenheng. Det bør sees særskilt på hvordan ordningene bidrar til universell utforming og tilgjengelighet.
- Kommunen som skoleeier må ta ansvar for at skoler fungerer som kulturhus utenom skoletid.

- Stille krav om akustisk egnede rom i alle nye skolebygg (NS 8178/ISO 23591).
- Fremme bruk av kommunale husleietilskudd til profesjonelle og frivillige kulturakører.
- Prioritere oppgradering og flerbruk av eksisterende bygg framfor nybygg.
- Forbedre tilgangen til kirkerom for musikk – vurdere kostnadsreduserende tiltak.
- Utarbeide nasjonal veileder for utvikling av kulturlokaler.
- Styrke kunnskapsgrunnlaget om behov for lokaler i hele musikkfeltet.
- Styrke satsingen på klimavennlig infrastruktur og bærekraftige arenaer gjennom støtte til tiltak innenfor gjenbruk, flerbruk, energieffektivisering og andre grønne investeringer.
- NRK bør utvikle en strategi for å synliggjøre nasjonale minoriteters musikk.
- Styrke redaksjonene for nisjemedier innen musikk gjennom ordningen for tidsskrift og kritikk i Kulturrådet.

Utvalgets anbefalinger til musikkfeltet oppsummert:

- Tenke grønn omstilling i rehabilitering av lokaler, investeringer og innkjøp av utstyr.
- Satse på kompetanseutvikling i alle ledd av bransjen; ta i bruk eksisterende ressurser som Grønt veikart og Kulturroms sjekkliste.

Virkemidler for en helhetlig musikkpolitikk på tvers av sektorer og forvaltningsnivåer

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Styrke koordineringen mellom musikkpolitikken og nasjonale sektorpolitikker. Det bør etableres et koordinerende ledd i Kultur- og likestillingsdepartementet for slik samordning.
- Fylkeskommunen som regional samfunnsutvikler bør styrke koblingen mellom musikkfeltet og andre politikkområder, som helse, miljø, utdanning og næring.
- Fylkeskommunen bør ta større ansvar for koordinering av fordypningstilbud i kulturskole og talentutvikling, og ivareta utdanningsprogrammet for musikk, dans, drama i videregående opplæring.
- Offentlige myndigheter bør legge til rette for partnerskap der næringsliv, sivilsamfunn og musikkfeltet utvikler bærekraftige løsninger, for eksempel innenfor grønn teknologi, sosial innovasjon og folkehelse.
- Statlige, fylkeskommunale og kommunale tilskuddsordninger må ivareta mangfold i uttrykk, sjangre, aktører og publikumsgrupper

Anbefalinger i del III Musikk som næring

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Satse helhetlig på musikk som næring som del av en tverrsektoriell musikkpolitikk og anerkjenne musikkens næringspotensial med tallfestede målsettinger for næringsutvikling og oppfølging i nasjonal bransjestatistikk.
- Gi Innovasjon Norge et tydeligere og større mandat for å utvikle et bedre tilpasset virkemiddelapparat for kreativ næring, inkludert musikkbransjen.
- Tilpasse virkemiddelapparatets innovasjonskrav til musikkbransjens særtrekk.
- Utrede opprettelse av et nasjonalt investeringsfond for musikknæringen.
- Sikre forutsetningene for oppstart, skalering og vekst av selskaper som forvalter musikkrettigheter, både for å sikre nasjonal bransjeutvikling og økt eksport.
- Fylkeskommunene bør styrke sin rolle i å legge til rette for kreativ næring, for eksempel gjennom særskilte oppdrag til sitt regionale Innovasjon Norge-kontor.
- Etablere et opplysningskontor for norsk musikk.
- Styrke velfungerende ordninger for markedsføring, for eksempel i Music Norway og Fond for lyd og bilde.
- Utrede om det bør innføres uoverdragelige vederlagsretter for bruk i strømmetjenester og ved opptrening av kunstig intelligens, og i så fall hvordan slike rettigheter bør utformes.
- Utrede en pensjonsordning for selvstendig næringsdrivende musikere.
- Øke kompetanse og sørge for konsistent saksbehandling i Nav for personer med lappeteppeøkonomi, samt bedre rådgivningstjenester om hvilke ordninger som gjelder, beregningsgrunnlag og kombinasjon av ytelser.
- Utvikle kompetanse og et systematisert kunnskapsgrunnlag for myndigheter, interesseorganisasjoner og arbeidsgiver-/arbeidstakerorganisasjoner for å sikre rimelig betaling for kunstnere.
- Utrede merverdiavgiftsgrunnlaget på kulturområdet generelt og musikkområdet spesielt med bransjeundersøkelser som kartlegger konsekvenser av en både null mva.-sats, lav

mva.-sats og full mva.-sats og frivillig momsregistrering.
- Styrke Kulturrådets ordning for publiseringsstøtte og prosjektstøtte til fonogram.
- Opprettholde en sterk og tydelig kulturpolitikk som motvekt til global markedsutvikling, plattformisering og maktkonsentrasjon.

Utvalgets anbefalinger til musikkbransjen oppsummert:

- Utforske muligheter for å øke størrelsen på selskapene i bransjen.
- Vektlegge mangfoldig rekruttering.
- Utvikle egen bransjekompetanse som bidrar til å sikre grunnlaget for næringsutvikling på aktørnivå.
- Utfordre egne holdninger til og innretning av musikk som næring i profilering, oppdragsvirksomhet og markedsføring av musikk.

Utvalgets anbefalinger for høyere musikkutdanning oppsummert:

- Styrke arbeidslivsrelevans og næringskompetanse innenfor høyere musikkutdanning.

1.2 English Summary

Music is one of our most accessible and diverse forms of cultural expression. It brings people together, expresses identity, and creates meaning as an art form, as a space for community, and as a pathway to livelihood. This report is the result of extensive work undertaken to explore what music means to individuals, groups, and society at large; how the Norwegian music sector is organised; the conditions under which its actors operate; and the opportunities and challenges that characterise music as an industry. Taken together, the report provides a knowledge base that can contribute to a more coherent, forward-looking, and polyphonic music policy.

Norway currently has a comprehensive set of public policy tools for music, which by international standards provides favourable framework conditions for both professional and voluntary actors. Nevertheless, the commission points out that this system has evolved through a layer-upon-layer policy logic over time, lacking sufficient coordination particularly across sectors and levels of governance. Furthermore, digitalisation, demographic changes, the climate transition, and a fragmented public discourse have created new challenges and opportunities for the music sector.

Through this report, the commission presents a new policy framework for music. It is anchored in a polyphonic perspective that emphasises diversity, sustainability, geographic and social equity, as well as cross-sectoral cooperation. Music is understood both as art and culture, while also being connected to health, education, business, and broader societal development. This calls for a shift from a relatively uniform governance within the boundaries of cultural policy to a more integrated approach, where policies from multiple sectors such as health, education, foreign affairs, justice, and labour work in concert to better capture the complexity and potential of contemporary musical life

1.2.1 Part I: The Significance of Music for Individuals and Society

Part I explores how music manifests itself across multiple sectors of society and arenas of everyday life. It highlights how music generates value in numerous ways simultaneously not only as art, but also as a contributor to democracy, civil society, identity, social participation, preparedness, international relations, education, health, and sustainability. The significance of music spans the entire life course from a child's first sensory experiences in the womb, to shared experiences in older age, and the processing of grief at the end of life. Music operates emotionally, physically, and relationally, and the commission examines how these qualities contribute to quality of life.

The report links music to the fundamental conditions necessary for living a good life. Central perspectives here include the concept of resonance (cf. Hartmut Rosa) and the understanding of human capabilities (cf. Aristotle, Nussbaum, and Sen). These concepts are used to demonstrate that music fosters a connection to something beyond oneself, and creates opportunities for the development of human potential both individually and collectively. The commission also introduces the term *loss of potential* to describe the loss of human resources, value creation, and societal contributions that occurs when political frameworks and policies fail to recognise, support, or facilitate the initiative, competence, and developmental capacity that exists among citizens. This part of the report shows the role that music plays - and can play - in realising potential in education and as a health resource.

Part I illustrates how music creates identity, belonging, and community. The chapters underscore how music both carries and revitalises cultural heritage, and can serve as a vehicle for social inclusion. The importance of music for identity and life mastery is made visible across a broad spectrum from hip hop as a form of expression for multicultural youth, to queer musical practices, to community-building in traditional music environments. Music plays a particularly important role in giving voice to minorities. At the same time, the report critically examines how diversity has historically been understood in cultural policy, and highlights the consequences this has had for the country's minority populations.

The report places particular emphasis on the musical life of the Sámi people and of national minorities. It documents both marginalisation and renewal: the *joik* and other Sámi forms of expression were long subject to suppression, but are now being revitalised in a dynamic space where artistic innovation converges with broader struggles for recognition, rights, and self-determination. Kven and Romani music are also experiencing growth, with new generations combining tradition and innovation a development described by some as «the Kven spring.» Revitalisation efforts among the Forest Finns, the Romani people, and Jewish communities are likewise highlighted. Here, the commission points to the need to understand intangible cultural heritage as lived culture, and to acknowledge the intrinsic value of minority musical life.

Folk music and folk dance are presented in Part I as both local and national resources for social sustainability. The report shows how these practices have historically contributed to nation-building, while today also serving as meeting grounds across generations, backgrounds, and genres. In Chapter 7, the commission argues that the concept of folk music should be expanded to encompass multi-traditional expressions including Sámi, national minority traditions, and traditional expressions from ethnic minorities in Norway. This, it concludes, requires a broader cultural policy framework.

1.2.2 Part II: The Organisation and Governance of the Music Sector

Part II of the report analyses the organised structures of the music sector, and how these are supported, managed, and framed through public policy. To provide an analytical framework, the report distinguishes between the voluntary-based music field, the publicly-based music field, and the market-based (commercial) music field. Within the publicly-based field, a further conceptual distinction is made between institutions, semi-institutions, and the independent field. The report introduces the concept of *semi-institutions* to capture actors that occupy an intermediary position between institutions and the independent field, having developed stable music activities over time. This particularly applies to certain music ensembles and festivals that have received public funding for many years.

The report provides a thorough and wide-ranging review of policy tools, levels of governance, funding schemes, and the division of responsibilities within what constitutes today's cultural policy landscape for music in Norway. A recurring feature of music policy is its sedimentary development: music policy has been built up layer by layer over time, where new funding schemes and structures have been added without phasing out the old ones. The result is a fragmented and at times opaque system of policy tools, characterised by a variety of administrative bodies, inconsistent criteria, and limited strategic coordination. This creates particular challenges for actors who must navigate complex application systems with varying reporting requirements and limited predictability.

The commission documents that music policy today stretches across numerous policy areas health, education, business, justice, labour, and foreign affairs yet policy design has to a limited extent captured this cross-sectoral reality. There is a need for a more integrated understanding of the roles and values of music, and how these align with political objectives beyond the cultural field alone.

The core of the analysis in Part II concerns the cultural policy tools for the music sector. The report distinguishes between legal, economic, organisational, communicative, administrative, and competence- and network-building policy tools. For the professional music sector, the report reveals significant disparities in the allocation and accessibility of state funding. These disparities are particularly evident in the distribution across genres: classical music and opera are strongly represented within the permanent institutional structure, while rhythmic genres, popular music, and minority expressions are to a much greater extent dependent on project-based schemes.

Within the professional music sector, semi-institutions are particularly highlighted as a group

that tends to fall between the cracks: they have established structures and stable operations, but lack the predictability afforded to permanent institutions. This applies to, among others, ensembles, festivals, and larger dissemination arenas that are currently largely dependent on annual project-based grants from Arts Council Norway, yet are often too large and complex to be classified as independent actors. These entities have limited access to long-term financing and are not part of the division of responsibilities between state, county, and municipality that applies to permanent institutions.

The commission proposes a more functional and differentiated policy framework for the professional music sector, one that better reflects the diverse roles and needs of its actors. This includes a review of the grant schemes administered by Arts Council Norway and the development of more targeted measures for semi-institutions. On this point, the commission is divided: while the majority supports establishing grant schemes under Arts and Culture Norway (the Norwegian Directorate for Culture) for both institutions and semi-institutions, the minority recommends transferring several semi-institutions currently supported through Arts Council schemes to the state budget. The commission as a whole emphasises the need for simpler and more accessible funding schemes for small-scale actors and new initiatives. It also highlights the importance of recognising the audience as an active stakeholder in music policy.

As previously noted, the report makes an analytical distinction between the voluntary-based, publicly-based, and commercially-based music fields. At the same time, this categorisation is challenged by the real-life situations described in the report, which reveal how the boundaries between these domains are often fluid. Many actors in the music field operate across sectors, and existing policy tools are poorly adapted to this hybrid reality. State-level economic policy tools for the voluntary and self-organised music sector are largely separated from those directed at the professional field. The voluntary and self-organised music scene encompasses everything from well-established organisations to informal and flexible communities choirs, brass/marching ensembles, orchestras, and bands that strengthen local communities and contribute to learning and quality of life. The policy tool landscape appears complex and fragmented, and the report identifies a clear need for coordination and simplification while also safeguarding the voluntary sector's need for autonomy and flexibility.

Music infrastructure is understood broadly as the physical conditions such as venues, rehearsal spaces, and equipment, but also as a vibrant public sphere for music, encompassing various channels and platforms for dissemination, preservation, critique, and reflection. The situational analysis highlights deficiencies in access to suitable spaces and arenas for musical activity, and points to the vital role played by media, music education institutions, museums, libraries, and archives within a holistic music ecosystem.

The interplay between policy tools at different levels of government is also addressed in Part II. National, county, and municipal measures complement each other in enabling musical activity across the country, but there is, in many cases, a need for better coordination. Municipalities are as important as the state in terms of financial support particularly for the voluntary and self-organised music sector. As a regional developer, the county authority has the potential to assume a greater coordinating role, including in connecting the music field with other policy areas such as health, education, and business.

Part II concludes by examining how public policy tools contribute to diversity and social sustainability within the music sector, and reveals that significant barriers still prevent the realisation of genuine diversity. This concerns, firstly, diversity of expression as evidenced by the uneven access to support mechanisms across musical genres. Secondly, it concerns human diversity; individuals with minority backgrounds or disabilities have, to a lesser extent than the majority population, access to resources, networks, and arenas for musical participation and expression. The commission highlights the need for a more comprehensive and structurally embedded diversity policy one in which diversity is understood as a prerequisite for a sustainable and democratic musical life.

Taken as a whole, Part II points to the need for a more coherent, flexible, and forward-looking music policy one capable of addressing the sector's increasing complexity, ensuring diversity of expression and diversity of people, and supporting both artistic quality and societal relevance. What the commission refers to as a *polyphonic music policy*.

1.2.3 Part III: Music as an Industry

Part III of the report illustrates how the Norwegian music industry encompasses both artistic and commercial value, and calls for a policy framework that reflects this breadth. It is argued that a forward-looking music policy for the market-based music field must be developed as a shared responsibility between cultural and industrial policy, with tailored systems that benefit both the industry and society at large. The report explores how the commercial music field in Norway is organised, what its drivers and barriers are, and how public policy tools influence business development, growth, and value creation.

Norway's music scene is rich and diverse, but the economics and commercial logics of music are not sufficiently understood or recognised neither within the sector itself, nor in the broader policy landscape for culture and business. The music industry is highly diverse: ranging from sole proprietorships to larger companies, and from niche actors operating nationally to export-oriented enterprises with a global reach. The spectrum of actors includes, among others, musicians, composers, conductors, artist managers, record labels, concert organisers, studio owners, rights administrators, equipment suppliers, and professionals in music therapy and instrument craftsmanship. Motivations for engaging in commercial activity vary from business growth and export ambitions to viewing enterprise as primarily a practical structure for organising one's own artistic practice.

Part III provides an overview of the economy of the music industry and the flow of funds along the music value chain from creation to distribution and consumption. Financial flows within the domains of recorded music, live music, and copyright are discussed, including synchronisation and events. Value creation in the music industry is closely tied to the management of intellectual property rights, and rights-related competence is highlighted as a critical factor for professionalisation and economic viability. At the same time, the contractual and regulatory systems are fragmented and opaque, and often difficult to navigate. This complexity has intensified with digitalisation, which in turn affects the organisation of the industry, its distribution mechanisms, and the roles and relationships between actors.

The industry is characterised by mixed income streams, informal networks, and project-based work structures. It is composed mainly of small enterprises and self-employed individuals, which fosters flexibility and creativity, but also exposes the sector to considerable vulnerability. This structure has consequences for development potential and working conditions. The report highlights imbalances in employment terms, particularly regarding gender representation, inclusion, social security, and career development. It underlines the potential for broader recruitment and the need to support subcultures and communities outside institutional settings. The concept of *navigational patterns* is introduced to describe how actors find pathways and contribute to entrepreneurship, innovation, and business development in a landscape with few formal structures and many unpredictable factors.

The policies that support business development and the legal frameworks regulating music rights constitute essential structural conditions for the music industry. The report identifies several structural challenges, noting that general business policies are not sufficiently adapted to the specific characteristics of the music sector. The music industry often struggles to meet conventional innovation criteria, and many policy schemes are poorly suited to small-scale actors or to business development based on intangible assets. The report also examines rights management and relevant legislation affecting the music industry most of which is developed in alignment with EU regulations, but increasingly challenged by ongoing technological developments.

A key insight is that the music industry is not a single, coherent sector, but a heterogeneous landscape of actors, objectives, structures, and practices. This diversity calls for a holistic policy framework one that does not regard artistic and commercial activity as opposites, but as mutually reinforcing dimensions. As it stands, current policies do not sufficiently realise the commercial potential of Norwegian music, despite an abundance of talent and initiative. The path from artistic quality to sustainable business is also not systematically cultivated by the industry itself, revealing a need for strengthened competence and organisational capacity across the field.

The current policy structures for the Norwegian music industry are inadequate and result in loss of potential when talent, rights, companies, and content are neither developed commercially nor retained nationally. The commission stresses that there is no single solution to these challenges; rather, they require a coordinated and long-term effort. This includes improved access to capital, competence development, market-building, rights management, and more suitable frame-

work conditions such as VAT regulations and stronger support for export initiatives. Music export cannot grow without solid national structures to support the music industry. The need for stronger infrastructure and more appropriate policies is evident both within the organisation of the music sector itself and in the way business policy is currently designed.

Part III also addresses global developments, including the rise of digital platforms, artificial intelligence, and the increasing relocation of music ownership and performance venues to actors outside of Norway.

Two key prerequisites for achieving growth are emphasised:

- Music must become a genuine concern of industrial policies. There is a need for greater recognition within the policy system and for active, targeted policies for the cultural and creative sectors, in which the music industry is acknowledged as a growth sector.
- The industry itself must develop competence and structures. There is a need for increased professionalisation, stronger enterprise development, and greater awareness of rights and viable business models.

1.2.4 Part IV: Future Knowledge Needs

Part IV of the report identifies critical knowledge gaps that must be addressed for policy development to meet the needs of contemporary society. This chapter builds on findings and assessments from across the entire report and highlights areas where there is a particular need for research, data collection, and systematic documentation.

A central concern is that a polyphonic music policy for the future requires a knowledge base that reflects the diversity and complexity of the music sector. Current statistics and research frameworks are too narrowly designed to capture the full range of activity from informal practices and minority expressions to new business models and digital habits. The commission notes that although Statistics Norway and Arts and Culture Norway for Culture have improved cultural statistics in recent years, significant blind spots remain in the overall data landscape.

The knowledge needs identified fall into five main areas:

1. Diversity and representation

There is a considerable need for more knowledge about Sámi music, the musical expressions of national minorities, and music practices among newer migrant communities. In addition, there is a need for a more systematic overview of how various groups particularly minorities and persons with disabilities are represented in the music sector, both as performers and as audiences.

2. Barriers and drivers of participation

The commission highlights the need for more research on how structural, economic, and cultural barriers affect different groups' opportunities to participate. There is also a need for better understanding of how the music sector engages with people with disabilities, and which measures can ensure genuine inclusion.

3. Audiences and music consumption

Current insights into how audiences use music especially digital consumption are fragmented. Much of the most detailed knowledge is not publicly accessible. The commission calls for improved public data and more fine-grained understanding of how different audience groups engage with music in the digital landscape.

4. Cross-sectoral interaction and societal value

An important knowledge need concerns the value music creates at the intersection with other sectors particularly education, health, business, and integration. There is a need for research that demonstrates how music can contribute to social, economic, and environmental sustainability. This includes documentation of music's significance for quality of life, empowerment, and community-building across various institutional contexts.

5. Development of the music industry

The commission points to the need for comprehensive and continuous industry statistics that cover the full value chain of the music sector from artists and composers to rights holders, intermediaries, producers, and technology companies. In particular, better data is needed following IFPI's discontinuation of published sales statistics in 2020. In addition, industry classifications and coding systems (such as the NACE codes) must be revised to ensure that the knowledge base is accurate and fit for purpose.

1.2.5 The Commission's Overall Recommendations

Chapters 4, 5, 7, 13 and 19 contain explicit policy recommendations.

Recommendations – Part I: The Significance of Music for Individuals and Society

Chapter 4: Music in Society

4.5 Music in International Relations

The commission's recommendations to public authorities, summarised:

- Strengthen the Ministry of Foreign Affairs and Norway's diplomatic missions in their use of music as a tool for diplomacy.
- Promote Nordic cultural policy cooperation and collaboration in the Barents Region, with particular emphasis on supporting multicultural musical life that operates across national borders.
- Integrate music into Norway's implementation of the UN Sustainable Development Goals.
- Enhance cultural competence within development cooperation, and introduce dedicated mechanisms for culture and music in aid and partnerships with the Global South.
- Establish lasting cooperation between the Ministry of Culture and Equality, the Ministry of Foreign Affairs, and the Ministry of Education and Research on the development of projects that combine culture, diplomacy, and knowledge.

4.7 Music in Education

The commission's recommendations to public authorities, summarised:

- Make music a mandatory subject in primary school teacher education.
- Strengthen music competence and singing in early childhood teacher education.
- Prioritise general music competence in in-service and continuing education programmes for teachers.
- Introduce qualification requirements for music teachers in primary education.
- Upgrade music rooms and facilities.
- Strengthen cooperation between kindergartens, primary schools, music and arts schools, after-school programmes, and voluntary music life in local communities.
- Municipalities should adopt the new national curriculum for music and arts schools.
- Strengthen the role of music within The Cultural Schoolbag (Den kulturelle skolesekken) through competence-building measures and improved coordination between schools, arts schools, and the voluntary music sector.

The commission's recommendations to schools, summarised:

- Increase the use of music as a shared activity.
- Increase the use of music as a learning resource in other subjects.
- Strengthen collaboration with arts schools, after-school programmes, and the voluntary music sector.

4.8 Music as Health

The commission's recommendations to public authorities, summarised:

- Establish a grant scheme for music and health, with funding available to municipalities wishing to develop comprehensive plans for practices within music and health.
- Launch pilot projects involving social prescribing, in which participation in music activities is included.
- Establish a dedicated grant scheme for dementia choirs.
- Compile an overview of best practices for initiating and running music activities for various patient groups.
- Introduce project funding that stimulates initiative and entrepreneurship based on music as a health resource.
- Establish a music therapy programme in Northern Norway, based in Tromsø.
- Initiate research projects on the health-promoting potential of *joik*.
- Provide training and resources to health professionals on how *joik* can be used as a tool in care and treatment contexts.

4.9 Music and Sustainability

The commission's recommendations to public authorities, summarised:

- Develop policy tools that highlight and strengthen music's contribution to achieving the Sustainable Development Goals.
- Introduce climate and environmental requirements in music-related grant schemes, with differentiated design adapted to the capacities and framework conditions of different actors.

- Facilitate climate action within the music sector through guidance, capacity-building programmes, and dedicated grant schemes offering incentives for sustainable solutions.
- Establish a funding mechanism under Arts and Culture Norway's climate programme to support public dialogue and spaces for free expression.

Chapter 5: Sámi Music and Joik

The commission's recommendations to public authorities, summarised:

- Establish an institutional home for *joik*.
- Introduce a dedicated rights category for *joik*.
- Create a *joik* fund.
- Strengthen educational opportunities in *joik* and Sámi music.
- Strengthen professional networks and industry arenas within the Sámi music sector.
- Enhance Sámi music export and internationalisation.
- Increase the Sámi Parliament's cultural budget.

Chapter 7: Sámi and National Minorities' Musical Life and Folk Music

The commission's recommendations to public authorities, summarised:

- Establish a national resource centre for intangible cultural heritage.
- Establish a fund for performers in traditional music.
- Design tailored support and grant schemes.
- Develop digital infrastructure for intangible cultural heritage.
- Stimulate the formation of partnerships and networks between folk music communities and Sámi and national minority music communities.
- Assign dissemination institutions a clear responsibility for diversity in the field of traditional music.
- Assess the interaction between voluntary and professional actors.
- Integrate Sámi and minority music across all levels of the education system.
- Create equitable meeting spaces and collaborative production environments.
- Strengthen the visibility of Sámi and minority music in the media.

Recommendations – Part II: The Organisation and Governance of the Music Sector

Chapter 13:

Policy Tools for the Professional Music Sector

The commission's recommendations to public authorities, summarised:

- Commission majority: Establish a grant scheme for institutions and semi-institutions under Arts and Culture Norway.
- Commission majority: Establish a grant scheme for music centres, organisations, and competence centres under Arts and Culture Norway.
- Commission minority: Transfer a greater number of strategically important cultural initiatives to the national budget.
- Review the structure and policy framework for regional and district opera institutions to ensure more balanced activity and conditions.
- Increase funding for music schemes under the Norwegian Cultural Fund, particularly those targeting composition, production, and organiser support. The balance between festivals and year-round organisers should be reviewed. (Additional recommendations concerning Cultural Fund schemes are found in Part III.)
- Strengthen the Government Grants for Artists scheme and increase the number of allocations dedicated to the music sector.
- Establish a national stage for contemporary music.
- Simplify reporting requirements for small-scale grants.
- Strengthen diversity competence and the representation of diverse perspectives in public administration and decision-making bodies.
- Review the eligibility criteria for professional music funding schemes to ensure they do not exclude individuals with disabilities.

The commission's recommendations to music institutions, summarised:

- Strengthen efforts related to audience development and inclusion.
- Improve gender balance and increase diversity competence and representation in key roles.
- Expand the use of Norwegian contemporary music and commission more works from Norwegian creators.

The commission's recommendation to the Church of Norway, summarised:

- Strengthen its music-related activities.

The commission's recommendations to talent programmes and institutions in higher music performance education, summarised:

- Enhance efforts to promote more diverse recruitment.
- Strengthen alignment between educational content and the realities of working life for professional musicians.

Policy Tools for the Voluntary and Self-Organised Music Sector

The commission's recommendations to public authorities, summarised:

- Establish multi-year, predictable core funding with gradual increases or reductions (e.g., a maximum change of 25 percent per year).
- Introduce broader use of objective and verifiable criteria in operating grants. Limit the number of named grant recipients and consolidate more actors into general schemes.
- Codify in regulation that lottery funds (spillemidler) are reserved for civil society, voluntary organisations, and other non-commercial cultural purposes.
- Delegate grant administration to existing umbrella organisations (for example the Norwegian Music Council).
- Simplify bureaucracy and reduce the number of administrators and funding schemes.
- Support initiatives that promote consolidation within the choral field and other genre-specific communities and organisations.
- Further develop *Tilskudd.no* as an administrative tool for application processing.
- Strengthen the role of county music councils and regional cultural centres.
- Increase efforts for skills development in ensemble leadership, particularly for choirs.
- Integrate municipal music and arts schools more closely into local planning as a resource for the voluntary sector.
- Strengthen the conditions for music activities in youth clubs.
- Establish a resource group for knowledge-building and guidance on improving accessibility for persons with disabilities.
- Harmonise the grant rates for study support across the Ministry of Culture and Equality and the Ministry of Education and Research, for equivalent educational activity in the field of music.

The commission's recommendations to the voluntary music sector, summarised:

- Explore opportunities for coordination and simplification of organisational structures.
- Work towards broader recruitment and barrier-free participation.
- Facilitate inclusion of persons with disabilities.

Policy Tools for the Infrastructure of Music

The commission's recommendations to public authorities, summarised:

- Municipalities, in their role as local planning authorities, should have a plan for cultural venue development, integrated into the overall municipal planning framework. A municipal venue plan should be a prerequisite for public investment grants.
- State funding schemes for cultural venues should be considered in relation to one another. Particular attention should be given to how these schemes contribute to universal design and accessibility.
- Municipalities, as owners of school buildings, must ensure that schools function as cultural centres outside of school hours.
- Require acoustically suitable rooms in all new school buildings (NS 8178/ISO 23591).
- Promote the use of municipal rent subsidies for professional and voluntary cultural actors.
- Prioritise upgrading and multi-use of existing buildings over new construction.
- Improve access to church spaces for music purposes; consider cost-reducing measures.
- Develop a national guide for the planning and development of cultural facilities.
- Strengthen the knowledge base on the need for facilities across the entire music sector.
- Increase investment in climate-friendly infrastructure and sustainable venues through support for measures such as reuse, multi-functionality, energy efficiency, and other green investments.
- NRK (the Norwegian Broadcasting Corporation) should develop a strategy to enhance the visibility of music from national minorities.
- Strengthen editorial offices for niche music media through the journal and criticism funding scheme administered by Arts and Culture Norway.

The commission's recommendations to the music sector, summarised:

- Embrace green transition in the renovation of premises, investments, and equipment procurement.
- Invest in competence development across all parts of the sector; make use of existing resources such as the Green Roadmap and Kulturrom's checklist.

Policy Tools for a Coherent Music Policy Across Sectors and Levels of Government

The commission's recommendations to public authorities, summarised:

- Strengthen coordination between music policy and national sector policies. A coordinating body should be established within the Ministry of Culture and Equality to facilitate such cross-sectoral alignment.
- County authorities, as regional developers, should enhance the links between the music sector and other policy areas such as health, environment, education, and business development.
- County authorities should assume greater responsibility for coordinating advanced programmes in municipal music and arts schools and for talent development, as well as safeguarding music programmes in upper secondary education.
- Public authorities should facilitate partnerships in which the business sector, civil society, and the music field co-develop sustainable solutions for example within green technology, social innovation, and public health.
- State, county, and municipal grant schemes must promote diversity in forms of expression, genres, actors, and audiences.

Recommendations – Part III: Music as Industry

The commission's recommendations to public authorities, summarised:

- Develop a comprehensive approach to music as an industry as part of a cross-sectoral music policy, and recognise the economic potential of music by setting quantifiable goals for business development and monitoring them through national industry statistics.
- Assign Innovation Norway a clearer and expanded mandate to develop a more suitable policy system for the creative industries, including the music sector.
- Adjust innovation requirements within the policy framework to reflect the specific characteristics of the music industry.
- Assess the establishment of a national investment fund for the music industry.
- Safeguard conditions for the establishment, scaling, and growth of companies managing music rights both to ensure national industry development and to increase export capacity.
- Establish an information office for Norwegian music.
- The county authorities should strengthen their role in facilitating the creative industries, for example by assigning specific tasks to their regional Innovation Norway office.
- Strengthen well-functioning schemes for marketing support, for example through Music Norway and the The Audio and Visual Fund (Fond for lyd og bilde).
- Assess whether inalienable remuneration rights should be introduced for use in streaming services and in the training of artificial intelligence, and if so, how such rights should be structured.
- Explore options for a pension scheme for self-employed musicians.
- Improve competence and ensure consistent case handling in the Norwegian Labour and Welfare Administration (NAV) for individuals with mixed-income livelihoods, as well as enhance advisory services concerning applicable schemes, calculation bases, and benefit combinations.
- Develop expertise and a systematic knowledge base among public authorities, interest organisations, and employers' and employees' associations to ensure fair remuneration for artists.
- Conduct a review of VAT regulations in the cultural field in general and the music sector specifically through industry surveys examining the consequences of zero-rated, reduced, and standard VAT rates, and voluntary VAT registration.
- Strengthen the Norwegian Cultural Fund's schemes for publishing support and project support for phonograms.
- Maintain a strong and clearly defined cultural policy as a counterbalance to global market developments, platformisation, and concentration of power.

The commission's recommendations to the music industry, summarised:

- Explore opportunities to increase company size within the industry.
- Emphasise diverse recruitment.
- Develop internal industry expertise that supports sustainable business development at the level of individual actors.
- Reconsider existing attitudes and approaches to music as a business in branding, commissioned work, and marketing strategies.

The commission's recommendations for higher music education, summarised:

- Strengthen labour market relevance and business skills in higher music education.

Kapittel 2
Om utvalget

Musikkutvalget ble oppnevnt ved kongelig resolusjon 9. juni 2023 for å gjennomføre en helhetlig gjennomgang av norsk musikkliv. Mandatet slår fast at utredningen skal se institusjoner, organisasjoner, frivillighet, skapere, utøvere og virkemiddelapparatet i sammenheng. Utredningen skal altså speile musikkfeltets mangefasetterte og sammensatte karakter.

2.1 Utvalgets tolkning av mandatet

Utredningens mandat er bredt, omfattende og ambisiøst. For å besvare mandatet har utvalget valgt å organisere mandatpunktene i tre overordnede temaer. Temaene er definert ut fra at musikk finnes og virker på mange områder og nivåer. Det første handler om musikkens betydning i enkeltmenneskers liv, for grupper og i storsamfunnet. Det andre handler om det organiserte musikklivet slik det utspiller seg i bredden mellom frivillig og profesjonell musikkvirksomhet. Det tredje handler om musikk som næring med utgangspunkt i at musikk skaper økonomiske verdier, og at ikke minst teknologiutvikling påvirker hvilke muligheter norsk musikk har, både i nasjonale og internasjonale markeder. Tredelingen har gitt en struktur for utvalgets arbeid og rapportens oppbygging.

Temaområde I: Musikkens betydning for mennesker og samfunn

Dette temaområdet tar utgangspunkt i at musikken finnes overalt i samfunnet og berører mennesker, sosiale grupper og samfunn utover det som vi gjerne forstår som det organiserte musikklivet. Under dette temaområdet identifiserer utredningen ulike måter musikk skaper verdi på for mennesker og samfunn. Musikk tas i bruk i menneskers liv på mange og ulike måter, og musikk bidrar til å skape ulike typer verdier på mange samfunnsområder. Her er et sentralt punkt at musikk er en del av ytringskulturen og er med på å styrke demokratiet vårt. Men utredningen peker også på hvordan musikken er innvevd i samfunnets strukturer, og at dette er med på å skape barrierer for deltakelse i musikklivet. Dette temaområdet dekker følgende punkter i mandatet:

- Utvalget skal identifisere ulike typer verdier som musikk bidrar til å skape for individer, grupper og samfunnet som helhet. Dette inkluderer blant annet direkte verdiskaping, økonomiske ringvirkninger, kunstnerisk verdi, verdi for kunnskap og ferdigheter, helse, kulturelle rettigheter, demokratisk ytringsrom, fellesskapsverdier og inkludering av ulike grupper i samfunnet.
- Utvalget skal undersøke hva som fremmer og hva som hemmer likestilling, deltagelse, inkludering og rekruttering i musikklivet, særlig blant barn og unge. Det skal identifisere hva som forårsaker skjevheter og barrierer for deltakelse.

Temaområde II: Musikklivets organisering og politikk

Dette temaområdet omhandler det organiserte musikklivet i sin bredde mellom frivillighet og profesjonell virksomhet. Det handler også om det offentlige virkemiddelapparatet som er etablert for å støtte opp om det organiserte musikklivet. Videre er temaområdet tett forbundet med noen dimensjoner som har bidratt til å forme og skape dynamikk i musikklivet og musikkpolitikken både historisk og i dag. Det er særlig tre dimensjoner som er sentrale her: forholdet mellom frivillig og profesjonelt musikkliv, mellom musikkinstitusjoner og det frie musikkfeltet og mellom sentrum og periferi. Dette temaområdet dekker følgende punkter i mandatet:

- Utvalget skal gjennomgå statlig virkemiddelbruk innenfor musikk og hvordan den bidrar til å sikre aktivitet i det frie feltet, frivilligheten og institusjonene. Virkemidler under alle aktuelle departementer skal inngå.

- Utvalget skal se på forholdet mellom statlig, regional og lokal finansiering. Dette innebærer en kartlegging og vurdering av den direkte statlige finansieringen til virksomheter med regionalt nedslagsfelt. Utvalget skal også se på regionale og lokale virkemidler innenfor musikk – både til det profesjonelle og frivillige musikklivet. Det vil også kunne være relevant å vurdere ansvars- og oppgavefordelingen mellom kommuner, fylkeskommuner og staten.
- Utvalget skal kartlegge samspillet og den gjensidige avhengigheten mellom det profesjonelle og det frivillige musikklivet.

Temaområde III: Musikk som næring

Det tredje temaområdet handler om status og potensial for musikk som næring. Her inngår spørsmål om pengestrømmer og verdikjeder, digitalisering, musikkeksport og musikkrettigheter. Under dette temaområdet dekkes følgende punkter i mandatet:

- Utvalget skal kartlegge musikknæringene i Norge, og utrede hvordan dagens ordninger for økt musikkeksport fungerer. Det skal se på hvordan de økonomiske rettighetene til norsk musikk forvaltes, identifisere eventuelle svakheter i næringskjeden, kompetansebehov, potensiale for utvikling av eksisterende næringsvirksomhet og hva som trengs for å øke eksportinntektene til norske utøvere og opphavere. Utvalget skal synliggjøre muligheter for å styrke konkurransekraft, verdiskaping og sysselsetting innenfor musikkfeltet.
- Utvalget skal utarbeide en oversikt over pengestrømmer i musikkfeltet tilknyttet økonomien i konsert- og turnévirksomhet, oppdragsvirksomhet, opphavsrettslige vederlag og økonomi for innspilt musikk.
- Utvalget skal se på utviklingen i publikums konsum av musikk som følge av den digitale utviklingen på feltet. Utvalget skal vurdere hvordan det kan etableres virkemidler for økt norskandel i strømming, radio og tv.
- Utvalget skal vurdere myndighetenes samlede digitaliseringspolitikk med betydning for musikkfeltet. Vurderingen skal løfte utfordringer i forholdet mellom nasjonal politikkutvikling og globale utviklingstrender, og myndighetenes mulighet for å regulere, justere, kompensere og/eller utvikle norske virkemidler i møte med plattformisering og markedsutvikling.

Denne tematiske tredelingen dekker alle punktene i mandatet så nær som det følgende: «Utvalget skal skaffe kunnskap og oversikt over musikklivet i Norge, inkludert internasjonal aktivitet. Gjennomgangen skal vurdere volum, innretning, samordning og arbeidsdeling på ulike nivå og gjennom hele musikklivets verdikjede, samt identifisere sjangerforskjeller og ulike behov innenfor disse.» Utvalget har vurdert at dette mandatpunktet på mange måter er en overgripende problemformulering som dekkes av gjennomgangen av de tre overordnede temaene samlet. På lignende vis er det temaer i enkelte av mandatpunktene som utvalget har vurdert at det ikke er hensiktsmessig å bare behandle isolert et sted i rapporten. Dette gjelder ikke minst spørsmålet om hva som fremmer og hemmer deltakelse i musikklivet, som inngår i det første temaområdet. De tre overordnede temaene er ikke gjensidig utelukkende. De bør snarere forstås i lys av hverandre.

2.2 En helhetlig gjennomgang

Mandatet understreker at utredningen skal gi et helhetlig og framtidsrettet bilde av musikklivet. Utvalget har valgt å tolke denne målsettingen med utgangspunkt i noen perspektiver, hvorav noen er angitt i mandatet og andre har vokst fram som del av arbeidet. For det første etterspør mandatet at utvalget ser virkemiddelbruk og lovverk i sammenheng på tvers av departementer og politikkområder. For det andre pekes det på at utredningen skal ha et langsiktig perspektiv som dekker hvordan musikkfeltet har utviklet seg over tid, hvordan situasjonen er i dag, og hvilke utviklingsbehov og muligheter det er i et langsiktig perspektiv. For det tredje peker mandatet på at utredningen skal ha hele landet som nedslagsfelt og se musikkfeltet i en lokal, regional, nasjonal og internasjonal kontekst. Slik kan mandatets mål om en helhetlig gjennomgang sees i lys av et tverrsektorielt perspektiv, et tidsperspektiv og et geografisk perspektiv. I tillegg har utvalget valgt å vektlegge et mangfoldsperspektiv og et bærekraftsperspektiv.

Det tverrsektorielle perspektivet er nødvendig for å fange opp hvordan musikkens virkeområde sprer seg ut i hele samfunnet, og hvordan virkemidler på tvers av politikkområder virker sammen i musikkpolitikken. Musikkpolitikk har tradisjonelt blitt forstått som relativt avgrenset til kulturpolitikkens forståelser og strukturer. Utvalget tar som utgangspunkt at kulturpolitikken fortsatt er musikkpolitikkens kjerne og avgjørende for

hvilke vilkår musikkvirksomhet opererer under. Samtidig fordrer en helhetlig gjennomgang at virkemidler på andre politikkområder som direkte eller indirekte berører musikkvirksomhet, sees i sammenheng med kulturpolitikken. Spørsmål om musikknæring og -eksport kan ikke besvares uten næringspolitikken. På samme måte kan ikke musikkens betydning for mennesker og samfunn identifiseres uten at helsepolitikken og utdanningspolitikken trekkes inn. Spørsmål om hvordan musikklivet fungerer for alle som har sitt profesjonelle virke der, kan ikke besvares uten at arbeidslivspolitikken er inkludert. Et tverrsektorielt perspektiv handler imidlertid ikke bare om å summere opp de ulike politikkområdenes betydning for musikklivet. Det handler også om å se hvordan ulike forståelser og virkemidler virker sammen.

Når det gjelder tidsperspektivet, prioriterer utvalget å legge fram historiske utviklingstendenser som er av betydning for de utfordringene musikkfeltet står overfor i dag. Det betyr at utredningen ikke tar mål av seg om å gi uttømmende historiske overblikk over feltet. I tillegg til å prioritere kartlegging og oversikt over nå-situasjonen i norsk musikkliv vil utredningen beskrive langsiktige utviklingsbehov i lys av hvordan musikkfeltet stadig endres i takt med samfunnsutviklingen.

Når det gjelder det geografiske perspektivet, ligger tyngdepunktet på det som foregår innenfor de norske landegrensene og Sápmi. Den internasjonale konteksten trekkes inn der det er direkte tematisk relevant, for eksempel i forbindelse med spørsmål om internasjonal kulturutveksling, eksport og bistand, og der det er relevant for å hente ideer, ikke minst til utviklingen av musikkpolitikkens virkemidler.

Selv om det er lite vektlagt i mandatet, mener utvalget at et helhetlig og framtidsrettet bilde av musikkfeltet i tillegg fordrer at utredningen har et tydelig mangfoldsperspektiv. Dette er ikke helt enkelt. Mangfoldsbegrepet brukes på såpass mange forskjellige måter at det står i fare for å miste et tydelig innhold. Utvalget har derfor valgt å konkretisere det med noen dimensjoner. For det første er den klingende musikken selv mangfoldig, det vil si at den kjennetegnes av et uttrykksmangfold. For det andre er mange ulike mennesker og sosiale grupper involvert i musikk på ulike måter og i ulik grad. Dette har vi valgt å kalle musikkens menneskemangfold.

Mangfoldsperspektivet tas inn i arbeidet på ulike måter. Når det gjelder menneskemangfoldet, som i stor grad har vært tyngdepunktet i kulturpolitikkens bruk av mangfoldsbegrepet, har det vært viktig å ta inn perspektiver som bidrar til å ta på alvor at landets befolkning ikke er homogen, og at minoriteter skal komme til orde på samme måte som majoriteten. Det har derfor vært viktig å synliggjøre underrepresenterte grupper, slik som samisk musikkliv, nasjonale minoriteter, innvandrergrupper og mennesker med funksjonsvariasjoner. Kjønnsperspektiver og klassespørsmål er også tatt inn. Utvalget har valgt å dedikere egne kapitler til det samiske musikkfeltet og de nasjonale minoritetenes musikkliv. Her løftes det særlig fram hvordan musikk og dans fungerer som identitetsmarkører og kulturbærere for grupper som i stor grad har vært utsatt for marginalisering og fornorskning. Mange av disse tradisjonene lever videre som muntlig og uformell kulturarv, og revitalisering skjer i stor grad gjennom grasrotinitiativ, kunstnerisk nyskaping og generasjonsbygging. Dette er en av mange måter som skaper uttrykksmangfold i musikken.

Bærekraftsperspektivet griper inn i alle disse dimensjonene. Musikkfeltet er tett knyttet til sosial bærekraft ved å være en arena for fellesskap, læring og kulturell deltakelse, og til økonomisk bærekraft som en del av den kreative næringen. Musikkens miljøavtrykk og potensial for klimabevisste praksiser drøftes i et eget kapittel (4.9). I tillegg har utvalget valgt å løfte fram alternative forståelser av bærekraft, som det samiske begrepet *birgejupmi*,[1] som betegner det å klare seg, berges og mestre. Dette begrepet rommer verdier som måtehold, overlevelseskapasitet og relasjon til både det fysiske og det sosiale landskapet og bidrar med et viktig perspektiv på bærekraft som en kulturelt forankret praksis.

Utredningen kombinerer beskrivelser av hvordan avgrensede deler av feltet fungerer internt, og hvordan de ulike delene av musikklivet både henger sammen og fungerer parallelt med hverandre. Å gå detaljert inn i hver del av musikklivet vil være umulig innenfor de rammene som utvalget er gitt. En for stor detaljrikdom vil også gå på bekostning av oppdragets mål om å se musikkfeltet i en helhetlig sammenheng på sektornivå og i møte med andre samfunnssektorer. Likevel vil enkelte deler av mandatet kreve beskrivelser som gjengir innsikt og kunnskapsgrunnlag i større dybde. Dette er nødvendig for at utredningen skal bli tilstrekkelig grundig. Utredningen har forsøkt å balansere disse hensynene.

---

[1] På lulesamisk omtalt som *bierggim* og *bierkenidh* på sørsamisk. Sametinget 2024

2.3 Utvalgets sammensetning og arbeidsform

Utvalget har bestått av 16 personer:
- Sigrid Røyseng, utvalgsleder og professor ved Norges musikkhøgskole og Handelshøyskolen BI, Oslo
- Bjarne Dæhli, stedfortredende daglig leder i Norsk jazzforum (generalsekretær i Norsk musikkråd fram til 31. desember 2024), Ski
- Lávre Johan Eira, musiker, joiker og låtskriver, Kautokeino
- Lene Furuli, rådgiver i LO, Oslo
- Christina Hætta, avdelingsleder i Samerådets kulturavdeling, Alta
- Kim Wigaard Johansen, dirigent, artist, sanglærer, forfatter og programleder, Oslo
- Torger Kielland, professor ved Universitetet i Bergen, Bergen
- Tove Karoline Knutsen, musiker og pensjonist, Tromsø
- Geir Luedy, manager og musikkprodusent i MADE Management, Bergen
- Torgeir Uberg Nærland, professor ved Universitetet i Bergen, Bergen
- Trude Marit Risnes, styreressurs og daglig leder i Leadership Symphony, Stavanger
- Anders Rønningen, leder for interessepolitisk arbeid i Kulturskolerådet og førsteamanuensis ved Universitetet i Sørøst-Norge, Tønsberg
- Samsaya Sampda Sharma, artist og låtskriver, Oslo
- Thomas Tvedt, artist, låtskriver og rådgiver i Statped, Oslo
- Tone Østerdal, direktør i Music Norway, Oslo
- Sigrun Tara Øverland, daglig leder i Sørnorsk jazzsenter, Kristiansand

Utvalgets sekretariat har bestått av disse personene:
- Anja Nylund Hagen, sekretariatsleder
- Mari Opsahl, sekretariatsmedarbeider
- Solveig Korum, sekretariatsmedarbeider
- Gunder Nordgården, konsulent

Møter hvor hele utvalget har vært samlet, har vært viktige for å få felles innsikt i ulike problemstillinger. Her har kompetansen til både eksterne gjester og utvalgets medlemmer stått sentralt for å danne et utgangspunkt for utvalgets vurderinger og anbefalinger. Utvalget har gjennomført 14 utvalgsmøter. Seks av disse ble gjennomført som hel- eller halvdagsmøter, sju som todagersmøter, mens et møte gikk over tre dager. Flere av utvalgsmøtene ble lagt til steder som bidro til at utvalget fikk møtt aktører i musikkfeltet rundt i landet. Utvalgsmøtene som ikke var i Oslo eller digitale, ble gjennomført i Vågå, Bergen, Alta og Kautokeino og Bodø. Utvalget har også besøkt andre steder, men da har musikkutvalget vært representert ved et mindre antall av utvalgets medlemmer samt av sekretariatet. En oversikt over utvalgets aktiviteter og hvor de har funnet sted, finnes i vedlegg 2. Utvalget har gjennom prosessen vært inndelt i grupper som har arbeidet med særskilte temaer i mandatet for utredningen.

2.4 Kunnskapsgrunnlag, involvering og innspill

Utvalget har basert seg på flere kunnskapskilder. For det første har forskningsbasert kunnskap vært viktig. Utredningen har basert seg på et bredt utvalg av foreliggende forskning som belyser generelle og spesielle trekk ved musikklivet nasjonalt og internasjonalt. Videre har utvalget bestilt enkelte forsknings- og utredningsoppdrag for å dekke deler av mandatet som foreliggende forskning og andre kunnskapskilder ikke gir tilstrekkelig grunnlag for å beskrive. Dette gjelder en gjennomgang og vurdering av det offentlige virkemiddelapparatet for musikk som Telemarksforsking har gjennomført.[2] Det gjelder også en oversikt over pengestrømmer på økonomiområdene konsert- og turnevirksomhet, oppdragsvirksomhet, opphavsrettslige vederlag og økonomi for innspilt musikk i et verdikjedeperspektiv. Dette oppdraget er gjennomført av Menon Economics i samarbeid med forskere ved Høyskolen Kristiania og Handelshøyskolen BI.[3] I tillegg har et grunnlagsdokument for kapittelet om samisk musikkliv blitt utarbeidet av de samiske forskerne Britt Kramvig, Ánde Somby og Tuula Sharma Vassvik (se digitalt vedlegg).

For det andre har utredningen gjort aktiv bruk av erfaringsbasert kunnskap. Denne er samlet inn gjennom generelle innspill som er levert på utvalgets nettside. Utvalget har mottatt 152 skriftlige innspill (se vedlegg 1 for en oversikt). Utvalget har aktivt brukt flere av innspillene i utformingen av rapporten. Etter faglig kvalitetssikring har enkelte beskrivelser blitt gjengitt direkte, mens de fleste er bearbeidet for å sikre en god språklig og faglig sammenheng. På denne måten har innspillene både forankret utredningen i praksiserfarin-

[2] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025

[3] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025

ger og bidratt til en balansert framstilling av musikklivets utfordringer og muligheter.

Andre viktige kilder er spissede, muntlige innspillsaktiviteter hvor hele eller deler av utvalget har møtt aktører i feltet og lyttet til situasjonsbeskrivelser, problemstillinger og forslag til løsninger. Innspillsaktivitetene har foregått både på og mellom utvalgets møter og er dokumentert i referater. Vedlegg 2 viser en oversikt over alle innspillsmøtene som har blitt avholdt, og over dem som har deltatt. Utvalget har lagt vekt på å fange opp innspill fra aktører som kanskje ikke alltid deltar i innspillsrunder, og har invitert en del aktører særskilt, enten til å sende skriftlige innspill eller til å delta i møter med utvalget.

Utvalget har gjennom prosessen lagt vekt på å bidra til en løpende dialog og diskusjon om relevante spørsmål rundt mandatets ulike punkter. Vi har derfor gjennomført innspillsmøter og deltatt i panelsamtaler på flere offentlige arenaer hvor ulike deler av musikklivet har vært samlet. Dette gjelder Trondheim Calling, Festspillene i Bergen, Vossa Jazz, Folkelarm, Vill Vill Vest, Kulturbæring – en konferanse om kulturen som driver for bærekraftige samfunn arrangert av Norsk kulturskoleråd og Norsk kulturforum i Bodø og by:Larm. Utvalget arrangerte også en debatt med utgangspunkt i det tverrsektorielle perspektivet på musikkpolitikken under Arendalsuka. Det meste av den utadrettede aktiviteten fant sted i 2024. I tillegg har utvalgslederen alene og sammen med andre i utvalg og sekretariat stått bak kronikker og debattinnlegg om aktuelle spørsmål. Dette gjelder musikkens betydning for å gi minoriteter en stemme i offentligheten,[4] plattformiseringen av musikkbransjen[5] og musikkens betydning i kriser og krig.[6]

---

4 Nærland og Røyseng 2023
5 Røyseng og Hagen 2024
6 Røyseng 2024

Del I
Musikkens betydning for mennesker og samfunn

Innledning til del I

Utvalget har som mandat å identifisere hvilke verdier musikk bidrar til å skape for mennesker og samfunn. Utvalget skal også undersøke hva som står i veien for at mennesker kan ta del i de verdiene musikk skaper. Det handler særlig om hva som fremmer og hemmer likestilling, deltakelse, inkludering og rekruttering i musikklivet, særlig blant barn og unge. Del I av utredningen fokuserer derfor på å identifisere hva musikk bidrar med på ulike nivåer i samfunnet. Dels handler dette om hva musikk betyr i enkeltmenneskers liv og for grupper og fellesskap, og dels handler det om hvilke verdier musikk bidrar til å skape i ulike samfunnssektorer og for samfunnet som helhet. Samlet gir dette begrunnelser for musikkpolitikken og et bakteppe for situasjonsbeskrivelsene i del II av det organiserte musikklivet og i del III av musikk som næring. Del I etablerer også utredningens mangfoldsperspektiv. Et viktig element i dette er å løfte fram tradisjonsmangfoldet innenfor musikk i Norge med særlig vekt på samisk og nasjonale minoriteters musikkliv.

Kapittel 3
Musikken i livet

Dette kapittelet har til hensikt å beskrive utvalgets perspektiver på hva musikk betyr for enkeltmennesker og sosiale grupper. Disse perspektivene fungerer samtidig som utvalgets begrunnelser for hvorfor vi trenger en treffsikker musikkpolitikk både innenfor og utenfor kulturpolitikken. Vi starter med å vise hvordan musikk er innvevd i menneskers liv på mangfoldige og betydningsfulle måter, og med å beskrive noen perspektiver på hvordan musikk henger sammen med menneskers livskvalitet. Deretter ser vi nærmere på hvilken rolle musikk spiller og kan spille i å etablere og styrke sosiale grupper og fellesskap. Dette berører også viktige spørsmål om i hvilken grad og på hvilke måter musikk bidrar til å favne et bredt mangfold av mennesker. Vi problematiserer også hvordan mangfold har blitt forstått i norsk kulturpolitikk.

3.1 Livets sang

Musikk er livsfølelse.[1] Musikk virker spontant på oss idet lydbølgen treffer kroppen. Musikk berører sansene og følelsene og aktiverer vår tilstedeværelse. Enkelte har hevdet at førspråklig erfaring med lyd og musikk er en viktig grunn til at musikk har en umiddelbar virkning på oss.[2] Fra før vi blir født, er lyd en av våre viktigste forbindelseslinjer til verden utenfor oss selv, og vordende foreldre oppfordres til å synge for den lille i magen. Når vi er nyfødte og ennå ikke har lært å snakke, er lyder viktige i å forme vår verden og vår kommunikasjon med den. Sangen går forut for talespråket i de flestes liv.[3] Ved livets slutt skal hørselssansen være den siste sansen vi mister,[4] og mange synger for sine døende på dødsleiet. Musikk er med andre ord med oss fra livets start til slutt og preger vår livsfølelse og livsrytme på mange og betydningsfulle måter.

Musikk har ofte en viktig plass ved livets store anledninger og overganger slik som dåp, navnefester, jubileer, bryllup og begravelser. Musikkopplevelser kan også være viktige når vi forstår vårt eget livsløp som en historie som henger sammen.[5] Musikk beveger seg i tid, og musikkopplevelser er tett forbundet med opplevelsen av tid. Minner om musikk vi opplevde alene eller sammen med andre eller på bestemte steder, kan inngå i «sangboka om livet vårt» eller «lydsporet» til en bestemt livsepoke.[6] Musikk brukes også til å forsterke eller regulere følelser i møte med hverdagen og livets opp- og nedturer.[7] Noen våkner til favorittlåta om morgenen, noen jobber og studerer til spesiallagde spillelister, mange har musikk på øret mens de reiser til jobb og skole, eller når de trener. Musikk er også en profesjonell arena som sysselsetter mange i ulike typer jobber og en fritidsaktivitet som fyller livet til mange. Dessuten kan musikk fungere som et lim i samfunnet som binder små og store grupper sammen og gir opplevelser av fellesskap og tilhørighet. Forskning viser at forbindelsen til og med er kroppslig: På konsert holder publikum pusten samtidig.[8]

1 Østerberg og Bjørnerem 2017, s. 16
2 Newhall 1952
3 Østerberg og Bjørnerem 2017, s. 64
4 Blundon, Gallagher og Ward 2020
5 DeNora 2000, s. 62ff; Ruud 1997
6 DeNora 2000, s. 62ff; Cook 2023, s. 70ff.
7 Skånland 2013
8 Jære 2025

Boks 3.1 Utdrag av åpningstale av Lars Saabye Christensen – skrevet til den offisielle åpningen av Kongsberg Jazzfestival onsdag 5. juli 2023

Det er bare å løfte blikket og vi vet at vi vet det: musikk er ganske enkelt fellesskap. Musikken er fellesskapet. Det er avgjørende. Slik gode musikere spiller hverandre enda bedre, forsterker vi, tilhørerne, hverandres opplevelse. Vi skjerper hverandres sanser og gjør oss også gode. Det er fellesskapets nåde. Det er en mulighet som det ikke må sløses med. Det krever gledens årvåkenhet. Det er en gave, både myk og hard, som snart kan åpnes. Det er en gave som ikke slites ut. Musikken er en fornybar ressurs. Musikk ligner til forveksling livet: plan og improvisasjon i det som heter skjønn forening. Musikk er hukommelse. En gang var jeg 14 år og satt på første rad i Universitetets aula og hørte Oscar Petersons trio og jeg har ennå frysninger i fingrene og gåsehud bak ørene, for det var da jeg bestemte meg for å bli forfatter. Musikk er en kalender hvor vi setter vårt merke i tiden. Kongsberg jazzfestival er en slik kalender. Åja, sier vi, det var det året Nigel Kennedy satte byen på hodet? Nei, det var det året Keith Jarrett skrev historie. Slik kan vi fortsette: Sonny Rollins, Garbarek, Redman, Buddy Guy. Og i år? I år var det året Rickie Lee Jones sang på tårene løs og Steamdome drev oss fra sans og samling og tilbake igjen og Brad Mehldau utførte hjertekirurgi uten bedøvelse på flygelet. Bare vent og hør. Vent og hør. Og når vi har hørt er vi ikke lenger de samme. Musikk er bevegelsen som beveger deg. Musikk er ånd og fysikk i enda en skjønn forening. Musikk er det store håndverket. Musikk er fellesskap. Det kan ikke sies for ofte. Derfor sier jeg det nesten igjen. Musikk er det individuelle fellesskapet. Det er avgjørende. Det er mer og mer avgjørende midt i denne globale ensomheten som bare blir større og større for hver dag som går og den private utilgjengeligheten der vi forsvinner ned i mobiltelefonenes bunnløse og tomme ekko som gjør oss til annenrangs borgere på den digitale søppelhaugen. Så var det sagt. (…)

Stillheten er ikke musikkens motsetning, men støyen er.

Støy er umenneskelig og derfor umusikalsk. Stillheten er musikkens nærmeste allierte. Stillheten er det rommet som musikerne møblerer med sin musikk. Denne stillheten tilhører ditt hjerte. Musikken tilhører alle.

3.2 Livskvalitet og menneskers muligheter

Hva kjennetegner et godt liv? Og hvilken rolle spiller musikk i et godt liv? Dette er spørsmål vi alle kan ha en formening om. Grunnleggende sett er politikkens oppgave og siktemål å legge til rette for at befolkningen kan leve gode liv. I dette delkapittelet skal vi trekke fram to hovedideer om musikkens betydning for livskvalitet. Den første handler om hvordan musikk forbinder oss med noe utenfor oss selv. Den andre handler om musikkens betydning for å realisere vårt potensial som mennesker.

3.2.1 Musikk som påkobling

Et av de mest framtredende trekkene ved livet i det moderne samfunnet er, ifølge sosiologen Hartmut Rosa, stadig høyere hastighet.[9] Mange opplever at tiden ikke strekker til. Opplevelsen av å være i en tidsklemme hvor det er langt mer man føler man burde gjort enn hva man rekker i løpet av en dag, ser ut til å være ganske utbredt. Dette er egentlig et paradoks. For i det moderne samfunnet er det mye som tar kortere tid enn noen gang tidligere. Mens en amerikareise under utvandringen på 1800-tallet kunne ta flere måneder, kan vi i dag fly over Atlanteren på noen timer. Teknologiutvikling har bidratt til at vi sparer tid på oppgaver vi før ville brukt langt mer tid på. Likevel opplever vi at vi får stadig mindre tid – mindre tid til familie, venner og meningsfulle aktiviteter. Livsrytmen går stadig raskere. Rosa påpeker at den raskere livsrytmen betyr at flere opplever et meningstap ved at forholdet mellom individet og omverdenen stilner.

Rosa mener at det ikke er realistisk å senke tempoet i det moderne samfunnet i betydelig grad. Svaret på den økte hastigheten er heller at mennesker må få mulighet til å oppleve resonans. Med resonansbegrepet peker Rosa på at et godt

9 Rosa 2019b

liv fordrer at vi er forbundet med noe utenfor oss selv: «en toveisbevegelse mellom individet og noe *annet*, der ute, i verden».[10] Det handler om at vi blir påvirket av noe utenfor oss selv som får oss til å respondere på en eller annen måte, slik også tekstutdraget ovenfor fra Lars Saabye Christensen uttrykker. Rosa bruker mange eksempler på musikkens betydning i denne sammenhengen. Det kan være så enkelt som at vi hører et musikkstykke som gir oss gåsehud, eller at tone og tekst eller bruddstykker av en sang fanger vår oppmerksomhet og utvider opplevelsen av et hverdagsøyeblikk.

Rosa mener at et godt liv fordrer at vi opplever resonans langs tre ulike akser: med andre mennesker, med noe materielt som vi omgir oss med eller bearbeider på arbeid eller opplæringsarenaer, og med noe som er større enn oss selv – slik som natur, kunst, historie eller religion.[11] Musikk kan skape resonans langs alle disse tre aksene. Som vi skal gå dypere inn i etter hvert, er musikk utgangspunktet for mange sosiale møteplasser og menneskemøter, enten det er som publikum på samme konsert eller som deltakere i musikkaktiviteter som kor, korps, band eller orkester. Musikkens evne til å forbinde mennesker gjennom opplevelser, uttrykk og referanser skjer også når den formidles via radio, strømmetjenester, i spill, tv, sosiale medier og andre medierte uttrykksformer. Musikk gir dessuten anledning til å møte noe materielt for eksempel i form av lyd, lokaler og instrumenter som vi kan fordype oss i, uttrykke oss gjennom eller bearbeide. Til sist gir musikk også eksistensielle erfaringer – erfaringer av forbindelser til eksistensen eller universet som sådan. Som Rosa formulerer det: «Når vi lukker øynene for å oppleve et stykke musikk, vender vi oss innover og utover på samme tid.»[12]

3.2.2 Musikk og menneskelig blomstring

Aristoteles og mange tenkere etter ham har pekt på at et godt liv handler om å få anledning til menneskelig blomstring.[13] Et godt liv handler om å realisere vårt menneskelige potensial – ressursene vi alle har i oss. Denne tilnærmingen vektlegger også at våre muligheter til å utvikle oss og realisere vårt potensial må skje i sosiale fellesskap. Forstått på denne måten er ikke lykke en tilstand, men en *prosess* hvor vi virkeliggjør oss selv og vårt potensial, og hvor vi både får og tar muligheten til å bidra til fellesskapet. Musikk kan være viktig i en slik sammenheng og gi mulighet til menneskelig blomstring.[14] Musikk kan med andre ord være viktig for menneskers livskvalitet. Denne forståelsen er i tråd med menneskerettighetstenkningen, hvor retten til kulturell deltakelse og personlig utvikling står sentralt. Både FNs menneskerettighetserklæring[15] og UNESCOs konvensjon om kulturelt mangfold[16] framhever kulturens betydning for menneskets verdighet og muligheten til å realisere egne evner og uttrykksformer. Dette utgangspunktet kan utdypes med det som har blitt kalt kapabilitetstilnærmingen.

Kapabilitetstilnærmingen er utviklet i forlengelsen av Aristoteles' ideer om det gode liv, særlig av den amerikanske filosofen Martha Nussbaum og den indiske økonomen Amartya Sen.[17] Her vil vi særlig vektlegge Nussbaums variant av denne tilnærmingen. Dette er en tilnærming som spesifiserer noen eksistensielle grunnvilkår som må være på plass for at noen skal kunne utvikle seg til å bli et helt og fullt menneske. Det handler om grunnleggende menneskelige muligheter: hva det er mulig for oss å gjøre, og hva det er mulig for oss å være. Dette kan utmyntes i tre aspekter – det emosjonelle, kroppslige og relasjonelle – som kan sette ord på musikkens betydning for å leve gode liv.

Mange har pekt på at musikk har en særlig sterk forbindelse til våre følelser.[18] Kapabilitetstilnærmingen legger vekt på menneskets mulighet for emosjonell tilknytning til mennesker og ting utenfor oss selv, til å føle kjærlighet, sorg, savn, takknemlighet og rettferdig harme. Dette er et grunnvilkår hvor musikken spiller en rolle. Musikkens emosjonelle kraft kan bidra til at vi utvikler større forståelse for eget og andres liv. Forståelse utvikles ikke bare gjennom tankevirksomhet, men kan komme til oss gjennom følelsene.[19] Når vi er glade eller lei oss, er følelsene relatert til noe som vi utvikler en forståelse for. Følelser er også sterkt knyttet til verdier.[20] Når vi blir berørt, lei oss eller sinte, er det fordi vi har opplevd noe som råker ved noe vi vektlegger som viktig. Musikk kan bidra til å skape, forsterke eller

10 Aurora Jacobsen Evenshaug i forordet til Rosa 2024, s. 17
11 Rosa 2019a
12 Rosa 2024, s. 133
13 Aristoteles 2013
14 Hesmondhalgh 2013
15 De forente nasjoner 1948
16 UNESCO 2005
17 Nussbaum og Sen 1993. Kapabilitetstilnærmingen har blitt lansert som en mulighet til å sammenligne livskvalitet på tvers av land og som et alternativ til BNP per innbygger.
18 Hesmondhalgh 2013. Se også Juslin 2010
19 Nussbaum 1990
20 Nussbaum 2004

regulere følelser, men ikke nødvendigvis på en slik måte at det kan artikuleres med klare ord og begreper.[21] Musikk kan nettopp være en måte å uttrykke følelser man ikke har ord for, på, og musikk kan åpne opp for forståelser som favner dype eksistensielle erkjennelser eller treffer i kortvarige blaff.

Musikken har ikke bare en forbindelse til følelsene våre, den treffer oss også kroppslig.[22] Noen ganger roer den kroppen, andre ganger får den oss til å kjenne oss energiske og til å (ville) danse. Musikk påvirker også vår oppmerksomhet og gir oss mulighet til å bruke våre sanser. Gjennom sin sanselighet er musikk en kilde til å oppleve personlig og sosial vitalitet. Den kan åpne oss for øyeblikket, for oss selv og for omgivelsene. En viktig grunn til at folk søker musikk, er nettopp at den åpner for estetiske erfaringer som oppleves kroppslig livsbejaende og emosjonelt intense samtidig. Et ord for å beskrive dette er *flyt*.[23] Flyterfaringer oppstår når vi føler vi går i ett med handlinger vi holder på med. Vi er i det. Vi kan til og med glemme bort både tid og rom. Å skape, utøve, lytte eller danse til musikk kan nettopp åpne for flyterfaringer.

Når vi kobler musikk til spørsmålet om hva som kjennetegner et godt liv, setter vi også musikken i et etisk perspektiv. Det handler om muligheten til å leve sammen med og orientert mot andre, anerkjenne og ha omsorg for andre mennesker og engasjere seg i samhandling med andre. Musikkforskeren Christopher Small har lansert begrepet *musicking*[24] for å tydeliggjøre at musikk ikke bør forstås som et substantiv. Musikk burde snarere forstås som et verb, som noe man gjør, en form for samhandling. Small understreker at uansett hvilken rolle man har, enten det er som skaper, utøver, publikum, lydtekniker eller frivillig på en konsert, så deltar man i musikkutøvelsen. I Smalls perspektiv er musikkens mening knyttet til relasjonene den gjør det mulig for oss å inngå i. Musikk gir på denne måten også et grunnlag for kollektive erfaringer.

Samtidig som musikk kan ha stor betydning for menneskers muligheter og livskvalitet, er den ikke fristilt fra samfunnets strukturer. Muligheten til å realisere sitt menneskelige potensial gjennom musikalsk deltakelse, enten det er ved å skape, utøve eller lytte til musikk og delta på andre måter, er ikke like tilgjengelig for alle. På samme måte som storsamfunnet preges av prosesser som skaper og reproduserer sosial ulikhet og barrierer for utfoldelse og deltakelse, byr musikklivet på arenaer hvor det kontinuerlig pågår prosesser som inkluderer og ekskluderer, og som gir noen former for musikkutøvelse og -opplevelse høyere verdi enn andre.

Basert på forståelsen av det etiske ansvaret som ligger i å legge til rette for at mennesker får mulighet til å utvikle sine ressurser og potensialer i det sosiale fellesskapet, har utvalget arbeidet med et begrep om *potensialsvinn*. Begrepet er en parallell til matsvinn, som betegner ressurser som går tapt gjennom hele verdikjeden, fra produksjon til konsum av mat, og som svekker bærekraftig utvikling. Potensialsvinn kan forstås som et strukturelt tap av menneskelige ressurser, verdiskaping og samfunnsbidrag som oppstår når eksisterende politiske rammer og virkemidler ikke fanger opp, støtter eller legger til rette for initiativet, kompetansen og utviklingspotensialet som finnes blant borgerne. Slik viser potensialsvinn til en form for ineffektivitet, ikke i aktørene selv, men i systemene som omgir dem. I denne utredningen ser vi forståelsen av potensialsvinn i sammenheng med musikklivets strukturer. Begrepet peker på hvordan manglende politisk tilrettelegging eller fragmenterte sektoransvar kan føre til at viktige bidrag til musikklivet og dermed samfunnslivet ikke realiseres.

Ved å bidra til menneskers emosjonelle, kroppslige og relasjonelle muligheter er musikk viktig for å realisere menneskers potensial. Musikk legger grunnlaget for mening, relasjoner, samhandling og kollektive erfaringer i sosiale fellesskap og spiller med dette en betydningsfull rolle som identitets- og fellesskapsbygger.

3.3 Musikk som identitets- og fellesskapsbygger

Selv om det er langt igjen til hele bredden av menneskelig mangfold er inkludert i musikklivet, kan musikk fungere samlende og sterkt identitetsskapende for små og store grupper. Musikk bidrar til utvikling og opplevelse av kollektiv identitet. Den britiske musikkviteren Georgina Born kaller musikken *hyperassosiativ;* den gir råstoff til sterke emosjonelle fellesskapstilknytninger som langt overskrider våre umiddelbare omgivelser.[25] Musikk bidrar til vår forståelse av hvem vi er, og i hvilke fellesskap vi hører til.

[21] Østerberg og Bjørnerem 2017, s. 17
[22] DeNora 2000; Hesmondhalgh 2013. Se også Juslin 2010
[23] Csikszentmihalyi og Csikszentmihalyi 1992
[24] Small 1998
[25] Born 2000

Norsk folkemusikk og folkedans, med sine særegne musikalske former som slåtter, springar, halling og gangar, har røtter som går flere hundre år tilbake. I møte med nasjonalromantikken på 1800-tallet ble disse uttrykkene løftet fram som symbolske markører for en egen norsk identitet. Komponister som Edvard Grieg og Ole Bull spilte en avgjørende rolle ved å inkludere elementer fra folkemusikken i sine verker, noe som bidro til en kollektiv opplevelse av norsk tilhørighet og kulturell egenart også i den norske kunstmusikken. Folkemusikken og dansen har imidlertid aldri vært statiske eller begrenset til historiske rammer – tvert imot lever og utvikler de seg aktivt i dagens Norge. Tradisjonen står sterkt i distriktene, men de senere årene har det også vært et tydelig oppsving i byene. Stadig flere unge engasjerer seg i leikarringer og folkemusikkbaserte klubbkvelder, for eksempel *Tuvas blodklubb* på Riksscenen, som har blitt en viktig møteplass for folkemusikkmiljøet i Oslo. I tillegg har det vokst fram en ny generasjon folkemusikere med bred musikalsk bakgrunn, og mange leker seg med sjangeroverskridende uttrykk, der elementer fra folkemusikken kombineres med alt fra jazz og elektronika til samtidsmusikk.

Det er likevel et viktig poeng at folkedans og folkemusikk i Norge i dag er og må forstås som noe *mer enn norsk folkemusikk*. Folkemusikken og folkedansen representerer tradisjoner som er kroppslige, relasjonelle og fellesskapsorienterte. Enten det er å stå i en dansesirkel, synge sammen eller spille i et lag, skaper de et fysisk og sosialt rom hvor mennesker møtes på tvers av generasjoner og bakgrunner. Denne fellesskapsfølelsen er ikke bare viktig for bevaring av tradisjonene, men kan også ha betydning for mental helse og trivsel.

Som identitets- og fellesskapsbygger har tradisjonsmusikken vært viktig for ulike minoriteters og andre samfunnsgruppers selvforståelse og samhold. Samtidig kan synliggjøring av flertradisjonell musikk i Norge bidra til en tydeliggjøring av flere gruppers sameksistens i landet, både i dag og opp gjennom tidene.

Musikken bygger også mindre sosiale fellesskap, basert på subkulturer og sjangerfellesskap og gjennom å utøve og oppleve musikk sammen. Musikkviteren Simon Frith har formulert dette på følgende måte:

> Music, we could say, provides us with an intensely subjective sense of being sociable. Whether jazz or rap for African-Americans or nineteenth century chamber music for German Jews in Israel, it both articulates and offers the immediate experience of collective identity.[26]



Figur 3.1 Kropp, klubb og folketoner

Folkemusikken og folkedansen er i stadig bevegelse – på tvers av sjangre, formater og publikumsgrenser. Her fra promoteringen av klubbkonseptet *Tuvas blodklubb* på Riksscenen. Bildet viser kropper i tett samspill med en kvinne som ser rett i kameraet i midten.

Foto: Ingvil Skeie Ljones

Også dansebandsjangeren skaper fellesskap og kollektiv identitet ved å samle mennesker rundt en felles musikkinteresse og sosiale møteplasser, særlig i form av konserter og festivaler der dans inngår. På dansebandfestivaler etableres midlertidige fellesskap der deltakerne – dansere, musikere og fans – deler verdier som glede, jordnærhet og sosial tilhørighet. Dansen både uttrykker og forsterker følelsen av samhold. Festivalene fungerer som sosiale og kulturelle høydepunkter i mange deltakeres liv og gir rom for å oppleve gjenkjennelse og bekreftelse på en felles identitet.[27]

---

[26] Frith 1998, s. 273

[27] Stavrum 2014

Fordi musikken har så sterk identitetsskapende og fellesskapsdannende kraft, vil musikken kunne gi minoritetsgrupper mulighet til å ta styring over fortellingen om seg selv.[28] Musikk kan gi synlighet, anerkjennelse og selvrespekt til grupper som ellers ikke har noen stemme, og som står på utsiden, som etniske minoriteter, seksuelle minoriteter, livssynsminoriteter eller andre minoriteter. I en elitedominert offentlighet som ofte har en problemorientert holdning til minoritetsgrupper, kan musikk skape alternative bilder.[29]

Musikktradisjoner og kulturuttrykk som tilhører samene som urfolk og de nasjonale minoritetene – jøder, kvener/norskfinner, rom, romanifolk og skogfinner – har over lang tid vært utsatt for marginalisering og usynliggjøring. Sannhets- og forsoningskommisjonen, som gransket fornorskingspolitikk og urett overfor samer, kvener/norskfinner og skogfinner, leverte sin rapport i juni 2023.[30] Rapporten viste de dyptgående negative konsekvensene for minoritetenes språk og kultur. Musikk- og kulturuttrykkene har til tross for undertrykking vist seg å ha sterk motstandskraft. Den «andre bølgen» samiske musikere og artister vever sammen musikalsk fornying, identitetspolitikk og rettighetskamp. Interessen for samisk musikk vokser, både i Norge og internasjonalt, og bidrar til å skape stolthet, selvtillit og status for det samiske. På samme måte har bevisstheten om kvensk kultur og tradisjon også økt og omtales som «den kvenske våren». Flere initiativ til både å videreføre og rekonstruere den kvenske tradisjonsmusikken og til å skape nye kvenske musikkuttrykk har gjort seg gjeldende de siste årene. Også andre nasjonale minoriteters musikktradisjoner er i ferd med å få større oppmerksomhet. Romanifolkets/taternes rike sangtradisjon, kjent for sin karakteristiske klang og historiefortelling, har fått en ny generasjon utøvere som både viderefører og fornyer uttrykket. Jødisk musikk i Norge, særlig klezmer-tradisjonen, har fått et oppsving gjennom festivaler og ensembler som kombinerer tradisjonelle elementer med moderne tolkninger. Skogfinske musikkuttrykk, er også gjenstand for revitalisering og interesse i nye musikalske sammenhenger. Romsk musikk, med sin dype forankring i internasjonale sigøynertradisjoner, er fortsatt lite synlig i det norske musikklandskapet, men har sterke utøvere som jobber for å bringe sjangeren ut til et bredere publikum. Samisk og de nasjonale minoritetenes musikkliv behandles mer detaljert i kapittel 5 og 6.

Blant andre eksempler på hvordan musikk spiller en sterk identitetsskapende rolle, er hiphopens rolle i å synliggjøre minoritetsungdommers egne erfaringer for majoritetssamfunnet. Her kan musikken være et sted hvor de som ofte ikke blir hørt, kan snakke høyest. Hiphop har alltid handlet om å gi en stemme til dem som ofte ikke får plass i den offentlige samtalen.[31] I Norge har sjangeren vokst fra å være en importert subkultur til å bli en av de sterkeste plattformene for minoritetsungdom. Det er en sjanger hvor man tar vare på hverandre, lærer av de eldre og løfter hverandre opp, kjent som «each one teach one»-prinsippet. I dette miljøet møtes unge for å *battle* på åpen scene, skrive tekster på ungdomsklubben eller lære seg *scratching* på B-Boy-workshops. Artister som Musti har brakt denne arven videre, og med sine tekster om oppvekst, identitet og tilhørighet har hun satt ord på opplevelsene til en hel generasjon med unge nordmenn med flerkulturell bakgrunn. Arif, Hakeem, Myra og Karpe har på sin side skapt en arena hvor både den personlige og den kollektive fortellingen veves sammen, der deres musikk fungerer som en bro mellom innvandrererfaringer og norsk majoritetskultur.

Mens hiphop gir en stemme til dem som føler seg utenfor, har den skeive musikkbevegelsen i Norge utfordret hva det betyr å være «innafor». Artister som girl in red, Metteson og Nils Bech bryter med tradisjonelle kjønnsnormer og viser at det finnes uendelig mange måter å være et menneske på. Musikken deres handler ikke nødvendigvis om politikk, men den gjør likevel politisk arbeid. Den åpner opp rom hvor mennesker kan se seg selv representert.

På Oslo Pride eller klubbkvelder på Fincken i Bergen skapes det frihetssoner, hvor mennesker kan være akkurat så flamboyante, så skjøre eller så kraftfulle som de vil. Dette er rom der musikken ikke bare er underholdning, men også bekreftelse: *Det finnes en plass for deg her.*

Men selv om mye er i endring, har majoritetssamfunnet fortsatt stor definisjonsmakt. På mange musikkscener er kjønn fortsatt en barriere. For jenter, transpersoner og ikke-binære kan scener og møteplasser som AKKS og LOUD! være viktige og trygge arenaer for utforskning og mestring av nye uttrykk, instrumenter og musikkteknologier, av konserter og nye vennskap.

---

28 Nærland og Røyseng 2023, Europakommisjonen og Hammonds 2023, s. 119

29 Europakommisjonen og Hammonds 2023, s. 119

30 Dokument 19 (2022–2023)

31 Chang 2005

3.4 Musikkens menneskemangfold

«Når mennesker kommer sammen oppstår likheter og forskjeller – det er menneskelig mangfold.»[32] Menneskelig mangfold kan være både synlig og usynlig. Synlige markører kan være kjønnsuttrykk, alder, hudfarge, synlig funksjonsvariasjon, religiøse symboler og dialekt. Men mye kan også være usynlig for oss: kjønnsidentitet, seksuell orientering, usynlig funksjonsnedsettelse, fysisk og psykisk helse, nasjonalitet, sivilstatus, livssituasjon, familiebakgrunn, økonomi, tro, livssyn, verdier, erfaringer og talenter. Vi er forskjellige på alle disse markørene, men noen typer forskjellighet gjør oss mer sårbare for diskriminering.[33] *Interseksjonalitet* er et perspektiv som ble introdusert av den amerikanske juristen og forskeren Kimberlé Crenshaw, og som brukes for å se på hvordan identiteter krysser hverandre og samvirker og påvirker menneskers muligheter.[34] Ordet kommer av «intersection» på engelsk, som betyr kryss eller krysning. Ofte kan ulike former for diskriminering samvirke, for eksempel på den måten at en musiker som er skeiv kvinne, møter andre former for diskriminering enn en musiker som er heterofil kvinne.

Med ordene vi bruker for å betegne menneskemangfoldet, følger også definisjonsmakt. Språk er makt. Betegnelser for å beskrive menneskemangfold er i stadig utvikling. Et eksempel er hvordan vi omtaler funksjonsforskjeller og variasjoner. «Funksjonshemming» er situasjonsbetinget og handler om hvordan omgivelsene møter oss. Samfunnet kan virke funksjonshemmende ved at det er et gap mellom et individs forutsetninger og omgivelsenes utforming eller krav. Vi kan alle ha tidvis funksjonsnedsettelse. Derfor brukes nå oftere betegnelsene funksjonsvariasjon eller funksjonsforskjeller for å beskrive mangfoldet. Østern mfl. bruker begrepet «normbrytende funksjonsvariasjon» for å tydeliggjøre et anerkjennende syn på menneskelig variasjon, samtidig som variasjonen anerkjennes som normbrytende og dermed krevende i den forstand at den bryter med samfunnets rådende funksjonsnormer.[35]

Kunnskapsgrunnlaget om det menneskelige mangfoldet i musikklivet er ujevnt, men det er rimelig å fastslå at deltakelsen i offentlig støttede musikkaktiviteter i liten grad speiler befolkningens mangfold. Snarere finnes det barrierer som bidrar til skjev deltakelse. Det skilles gjerne mellom økonomiske, kulturelle og sosiale barrierer for deltakelse. Økonomiske barrierer handler om kostnader ved å delta i musikkaktiviteter, ikke minst i form av billettpriser eller medlemskontingenter, som kan gjøre det vanskelig for en del å delta. Sosiale barrierer handler om hvordan sosiale relasjoner og nettverk spiller inn på muligheten til å delta i ulike aktiviteter.[36] Kulturelle barrierer handler om at våre kulturelle preferanser formes av vår bakgrunn. Disse barrierene virker ofte sammen. Økonomisk bakgrunn og situasjon kan påvirke både hvilke kulturelle preferanser du utvikler, og hvilke sosiale relasjoner og nettverk du inngår i. I del II av utredningen vil vi gå nærmere inn på hva vi vet om ulike gruppers deltakelse i musikklivet, både som publikum og som deltakende gjennom egenaktivitet.

Hvor stort rom det er for det utvalget har valgt å kalle musikkens uttrykksmangfold og menneskemangfold, henger sammen med strukturer og prosesser i storsamfunnet generelt og kulturpolitikkens forutsetninger og innretning spesielt.

3.4.1 Kulturpolitikkens mangfoldsperspektiv

Utvalget mener det er grunn til å problematisere hvordan mangfold så langt har blitt forstått i kulturpolitikken. Fornorskningspolitikken som særlig ble ført fra 1850-årene til 1960-årene, har bidratt til å usynliggjøre et musikalsk og kulturelt mangfold vi alltid har hatt i landet. Usynliggjøringen har også funnet sted i kulturpolitikken. Denne erkjennelsen skaper et behov for å etablere en mer grunnleggende og helhetlig forståelse av mangfold som utgangspunkt for utvikling av kulturpolitikk framover.

Norsk kulturpolitikk ble formet av nasjonsbyggingen på 1800-tallet. Her sto det sentralt å etablere hva norsk kultur var. Dette skulle begrunne ikke bare at landet trengte en kulturpolitikk, men også hvorfor Norge var en legitim nasjonalstat på sine egne premisser, uavhengig av våre naboland. Som Dag Østerberg har slått fast, er *stat* et politisk begrep, mens *nasjon* er et kulturbegrep. Det nasjonale forstås gjerne som «en folkegruppes felles språk, fortid, minner, tro, kunstneriske uttrykk, og knytter seg helst, om ikke nødvendigvis til et bestemt 'kulturlandskap'».[37] I en viss forstand kan nasjonalstater på denne måten forstås som kulturpolitiske størrelser. Nasjonalstatlige grenser og maktmidler legitimeres gjennom at

[32] Balansekunst u.å.a
[33] Balansekunst u.å.a
[34] Crenshaw 1989
[35] Østern, Olsen, Øyen, Lien og Holum 2023, s. 34-35
[36] Arnesen og Hansen 2024, s. 12-13
[37] Østerberg 1997, s. 17

menneskene som befolker nasjonalstatens territorium, kan identifiseres gjennom en særegen kultur. Forut for grunnlovsåret 1814 og selvstendighetsåret 1905, samt i de påfølgende tiårene, var det sterke nasjonale strømninger i norsk kulturliv på en rekke kunstområder, også i musikken. Et viktig motiv i denne fasen var at det nasjonale kunne bidra til politisk integrasjon ved å gi en klangbunn for statsmakten.[38] Musikkhistorikeren Erlend Hovland har formulert det slik:

> (…) gjennom musikalsk egenart kan en vordende nasjon få bekreftet sin identitet. Musikken kan bli omgjort til et sterkt politisk argument for frigjøring. Der hvor det finnes en musikk, finnes det en samlende identitet. Argumentet er som følger: ett folk, ett felles språk; én felles musikk; én felles identitet; en nasjon: en selvstendig stat.[39]

Musikk inngikk på denne måten i det store politiske prosjektet om politisk selvstendighet for Norge. Her framholder Hovland at folkemusikk fikk en særlig plass og ble mer framtredende for norske komponister enn for svenske og danske som opererte i nasjonale kontekster hvor det var mindre behov for nasjonal musikk enn i den norske frigjøringsprosessen. Man tenkte seg at folkemusikken gjenspeilte det genuint folkelige og dermed fanget opp nasjonens musikalske særegenhet. Ikke minst var dette en viktig kilde i Edvard Griegs og andre samtidige komponisters verker. Slik skulle musikken i neste runde bidra til å skape en nasjonal identitet. Lignende prosesser pågikk i land som Finland og Tsjekkia, som også kjempet for selvstendighet i samme periode.

Ideen om at en enhetlig nasjonal kultur utgjør en kjerne i kulturpolitikken, har holdt stand lenge. Riktignok slo St.meld. nr. 61 (1991–92) *Kultur i tiden* fast at

> Norge har til alle tider vært et flerkulturelt samfunn selv om hovedinntrykket er en homogen befolkning. Den samiske befolkningsgruppen tilhører urbefolkningen. Opp gjennom århundrene har utlendinger med en annen kulturell bakgrunn enn den norske slått seg ned her. Det nye i situasjonen er at Norge har fått innvandrere i et antall som er større enn det vi er vant til, at de kommer fra ikke-vestlige land, og at de som gruppe utgjør en permanent del av befolkningen.[40]

Det var likevel først med kulturmeldingen *Kulturpolitikk fram mot 2014* fra 2003 at forståelsen av nasjonal kultur som grunnlag for kulturpolitikken ble problematisert. Som bakteppe for denne problematiseringen pekte meldingen på nyere tendenser som globalisering og migrasjon. Videre slo meldingen fast at det var behov for å omdefinere forståelsen av nasjonal kultur:

> I dagens globale og multikulturelle situasjon må vi til ein viss grad redefinera omgrepet nasjonal kultur dersom vi innanfor kunstlivet skal gje plass for eit veksande mangfald av ulike kunstuttrykk. Vi må spørja oss sjølve i kva grad det lèt seg gjera og i kva grad det vil vera rett å halda fast ved ei førestelling om at kunst- og kulturlivet vårt fyrst og fremst er nasjonalt norsk og eine og åleine tilhøyrer ein vestleg kunsttradisjon.[41]

Denne offisielle erkjennelsen kom etter at kulturelt mangfold hadde blitt et tema og en målsetting i kulturpolitikken i løpet av 1990-årene. Der det lenge hadde eksistert en kulturpolitisk konsensus om at man måtte verne norsk kultur fra utenlandsk påvirkning, ble internasjonal kulturpåvirkning fra 1990-årene sett på som en kilde til berikelse.[42]

En viktig videreføring av dette tankegodset var *Mangfoldsåret 2008,* en nasjonal satsing på kulturelt mangfold initiert av Kulturdepartementet og koordinert av Norsk kulturråd. Ambisjonen var å gjøre kulturelle uttrykk fra minoritetsmiljøer mer synlige og å legge til rette for samarbeid mellom etablerte kulturinstitusjoner og nye kunstneriske stemmer.

Den omdefineringen av nasjonal kultur som kulturmeldingen fra 2003 tok til orde for, har vært viktig for å gi rom for en åpnere og mer dynamisk forståelse av hva som bør inngå i kulturbegrepet som norsk kulturpolitikk bygger på. En slik forståelse ble videreutviklet i Kulturutredningen fra 2013. Her ble det diskutert om ønsket om å fremme kulturelt mangfold innebar at begrepet om kulturnasjon mistet sin kulturpolitiske relevans. Imidlertid argumenterte utredningen for at ideen om Norge som kulturnasjon må forstås på en mer dynamisk måte enn innenfor «et snevert register av norske kulturuttrykk».[43] Utredningen tok til orde for at kulturpolitikken har et viktig

38 Østerberg 1997, s. 18
39 Hovland 2012, s. 220
40 St.meld. nr 61 (1991–92), s. 106
41 St.meld. nr. 48 (2002–2003), s. 38
42 Henningsen, Berkaak og Skålnes 2010, s. 23
43 NOU 2013: 4, s. 47

ansvar overfor kommende generasjoner for å ta vare på og stadig utvide mangfoldet av uttrykksformer i kulturlivet. Denne tilnærmingen var inspirert av filosofen Ronald Dworkin, som har hevdet at det normative grunnlaget for kulturpolitikken ligger i plikten hver generasjon har til å opprettholde og utvide variasjonsrikdommen i det kulturlivet den overlater til kommende generasjoner.[44] Videre ble det pekt på at når menneskene som utgjør nasjonen, endrer seg over tid, betyr det samtidig at de kulturelle uttrykksformene og dermed også de identitetsgivende fortellingene om hvem «vi» er, også endrer seg. Utredningen konkluderte med at det ikke er noen motsetning mellom kulturelt mangfold og begrepet kulturnasjon. Snarere ble det vektlagt at det å være en kulturnasjon handler om å opprettholde og utvide kulturelt mangfold, og at dette «er en oppbyggingsoppgave som aldri kan ferdigstilles».[45]

Utvalget stiller seg bak en slik normativ forståelse av kulturnasjonen som noe prosessuelt og dynamisk som bør utvikles og utvides i takt med det uttrykksmangfoldet og menneskemangfoldet som til enhver tid eksisterer. Samtidig mener utvalget det er viktig å problematisere historieskrivingen som lenge har lagt premissene for forståelsen av norsk kulturpolitikk på dette punktet, og med dette også grunnlaget for ambisjonene og arbeidet for mangfold i musikk- og kulturlivet. Det er åpenbart at migrasjon og globalisering i nyere tid har bidratt til et mer mangfoldig musikk- og kulturliv, og at det har skapt behov for en kulturpolitikk som favner dette. Det er også lett å støtte opp om det normative utgangspunktet om at hver generasjon har et ansvar overfor den neste for å videreføre og utvide bredden av kulturuttrykk som inngår i det vi forstår som kulturpolitikkens ansvarsområde. Imidlertid er premisset om at behovet for å favne et større kulturelt mangfold først har oppstått de siste tiårene problematisk.

Utvalget mener at sannhets- og forsoningskommisjonens rapport som ble lagt fram i 2023, er et dokument som må få betydning for hvordan kulturelt mangfold forstås i kulturpolitikken. Konstruksjonen av en nasjonal kultur på 1800- og utover 1900-tallet hvor visse typer musikk inngikk, innebar at musikkulturer som den samiske, kvenske, skogfinske, romske, jødiske og romani/tater, hvorav flere har eksistert i landet i flere hundre år, ble fortrengt og i flere tilfeller forbudt. Historien om Norge som en homogen kultur har lenge rådet i framstillinger av kulturpolitikken, og slik har kulturpolitikken også vært med på å usynliggjøre den mangfoldige musikk- og kulturarven vi har i landet. Sannhets- og forsoningskommisjonens rapport viser at dette har hatt en stor kostnad for det samiske folket og for våre nasjonale minoriteter. Videre stiller denne erkjennelsen også kulturpolitikkens forståelse og utvidelse av kulturbegrepet i et annet lys.

I den etablerte fortellingen om den norske kulturpolitikkens historie er det et sentralt punkt at kulturpolitikken i etterkrigstiden baserte seg på et nokså smalt kulturbegrep som ble forvaltet av et knippe kulturinstitusjoner. Ikke minst var etableringen av riksinstitusjoner for ulike kulturuttrykk viktig.[46] Da kulturbegrepet ble utvidet i 1970-årene, var det med utgangspunkt i at forståelsen av hva kultur er, måtte ligge nærmere den kulturopplevelsen og -aktiviteten folk hadde i sitt hverdagsliv. Dette førte til det utvidede kulturbegrepet hvor egenaktivitet, amatørkultur, idrett og ungdomsarbeid også fikk plass i kulturpolitikken.[47] Forbindelsen mellom sosiale grupper og kultur var sentral i utvidelsen av kulturbegrepet, men dette ble forstått i lys av geografi og sosial klasse. Det at Norge hadde flere minoriteter med kulturuttrykk de både identifiserte seg med og utøvde, ble ikke eksplisitt gjort til en beveggrunn for utvidelsen av kulturbegrepet.

Utvalget mener at den mangelfulle måten spørsmålet om kulturelt mangfold har blitt behandlet på i den kulturpolitiske historien, kan ha bidratt til å legge et lite hensiktsmessig grunnlag for å romme hele det kulturelle mangfoldet som samene som urfolk, de nasjonale minoritetene og nyere migrasjonsgrupper representerer. Som utvalget vil komme tilbake til, er det en fare for at når mangfold forstås som noe som kommer på toppen av det som oppfattes som kulturpolitikkens viktigste oppgaver og funksjoner, så blir behandlingen av problemstillingene overfladisk. Ikke minst er det fare for at mangfold blir en ambisjon som først og fremst gjør seg gjeldende i dokumenter, men som ikke blir realisert i praksis.[48] Den britiske forskeren Sara Ahmed har påpekt at mangfoldsarbeid ofte preges av et gap mellom symbolske forpliktelser på den ene siden og erfaringene til dem som på ulike måter bærer mangfold, på den andre.[49] Dette er et tankekors i arbeidet med en NOU.

---

44 Dworkin 1985

45 NOU 2013: 4, s. 47

46 Mangset og Hylland 2017, s. 47ff

47 St.meld. nr. 8 (1973–74) ; St.meld. nr. 52 (1973–74)

48 Ahmed 2007; Utsi og Danbolt 2024

49 Ahmed 2012



Figur 3.2 Konstantin Karakostas holder konsert med Disssimilis

Konstantin Karakostas med gitar og resten av Dissimilis holder nyttårsforestillingen Gatelangs i Operaen. Bildet viser en mann med langt, mørkt hår spiller elektrisk gitar med intens innlevelse på en scene. Han har et uttrykk av dyp konsentrasjon og lidenskap, mens håret flagrer og kroppen bøyer seg i takt med musikken.
Foto: Fredrik Varfjell / NTB

Det er likevel viktig å anerkjenne at mangfold og inkludering har vært et politisk mål for kulturlivet de siste tiårene. I Meld. St. 8 (2018–2019) *Kulturens kraft* heter det at

> Kulturlivet skal vere relevant og representativt for heile befolkninga og medverke til at enkeltmenneska får fridom og høve til å uttrykkje seg.

I Prop. 1 S (2024–2025) for Kultur- og likestillingsdepartementet er det overordnede målet for kultur- og likestillingspolitikken at

> alle skal ha frihet og mulighet til å leve et godt og trygt liv slik de selv ønsker. Derfor er det avgjørende å bygge ned barrierer og utjevne forskjeller slik at alle, over hele landet, fritt og på like fot kan delta og bidra på ulike samfunnsarenaer, i fellesskap og aktiviteter.[50]

Tilgang til kunst, kultur, idrett, frivillighet, frie medier og offentlig debatt anses som viktig både for individet og for samfunnet som helhet.

3.5 Oppsummering

Dette kapittelet har belyst musikkens mangfoldige betydning for enkeltmennesker, grupper og samfunnet som helhet. Musikk er innvevd i livsløpet, påvirker sanser og følelser, bidrar til livskvalitet gjennom å skape resonans og muligheter for menneskelig blomstring. Den er avgjørende for identitets- og fellesskapsbygging og kan gi en stemme til dem som ellers ikke blir hørt. Kapittelet har også pekt på at selv om kulturelt mangfold har blitt et mål i kulturpolitikken, har historiske prosesser, som fornorskningspolitikken, bidratt til å fortrenge og usynliggjøre musikktradisjoner, og det finnes fortsatt strukturelle barrierer som hindrer lik deltakelse. Vi kommer tilbake til utvalgets vurderinger og anbefalinger knyttet til menneskemangfoldet i musikken i relevante kapitler i alle deler av utredningen.

[50] Prop. 1 S (2024–2025), s. 11

Kapittel 4
Samfunnets musikk

Musikk finnes praktisk talt overalt i samfunnet: i konsertsaler og klasserom, i kirker og på kjøpesentre, på festivaler, i frisørsalonger, fengsler og forsvaret, i teatre, treningsstudioer og taxier, i barer og barnehager og på spisesteder, skoler, sykehus og sykehjem. En dimensjon i det mangfoldige musikklivet handler på denne måten om at musikk skapes, utøves og oppleves i mange ulike deler av samfunnslivet. Slik foregår musikalsk deltakelse og ulike typer musikkarbeid i tråd med ulike logikker som er sentrale på de samfunnsområdene det gjelder. Når musikk folder seg ut på ulike samfunnssektorer, gis den også et stykke på vei mening i tråd med logikkene som gjør seg gjeldende her. Musikk kan bety litt forskjellige ting og skape ulike typer verdi når den utspiller seg som en del av kunstlivet, næringslivet, sivilsamfunnet, utdanningssystemet og helsevesenet. Et viktig poeng i denne utredningen er med andre ord at musikken ikke kun angår det vi gjerne oppfatter som det organiserte musikklivet og alle aktørene som er sentrale her, men at musikken eksisterer, brukes og bidrar i hele samfunnet. Det er samfunnets musikk.

Tradisjonelt har kunstneriske verdier blitt oppfattet som å stå i et motsetningsforhold til andre verdier som musikk kan basere seg på og skape, slik som økonomiske verdier, deltakelsesverdier, pedagogiske verdier og helseverdier. Dette har ofte blitt forstått som en dikotomi mellom kunstens autonomi på den ene siden og instrumentell bruk av kunsten på den andre. Musikkviteren Nicholas Cook har imidlertid pekt på at det er mer realistisk å forstå ulike musikkaktiviteter langs et kontinuum hvor balansen mellom det rent estetiske og de sosiale og anvendte aspektene ved musikk varierer.[1] Spenninger mellom ulike logikker og verdiorienteringer finnes altså i musikkfeltet, men det er også en viktig erkjennelse at ulike logikker eksisterer parallelt og bidrar til at musikk kan skape ulike typer verdi i mange deler av samfunnet samtidig. Logikkene er ikke gjensidig utelukkende. For eksempel kan musikk som brukes innenfor opplæring, eller som opererer etter en økonomisk logikk, også ha kunstnerisk kvalitet og være nyskapende. Og omvendt, musikk som har blitt anerkjent som å være av ypperste kunstneriske kvalitet, kan gi læring og skape næring. Det er også viktig å ta med at selv om musikk skaper verdier for mennesker og samfunn som går utover de rent kunstneriske verdiene, er ikke musikk i seg selv verken god eller ond. Musikk kan brukes til både gode og onde formål og kan forsterke menneskers muligheter til begge deler.[2]

I dette kapittelet skal vi gå inn på flere samfunnsområder hvor musikk på ulike måter skaper verdi. Vi starter med musikkens verdi som kunst og går deretter over til å drøfte hva musikk bidrar med i demokratiet, i sivilsamfunnet, for beredskap, i internasjonalt kultursamarbeid og bistand, for økonomisk verdiskaping og stedsattraktivitet, innenfor utdanning, som helseressurs og i et bærekraftsperspektiv.

4.1 Musikk som kunst

Musikk er kunst. Det betyr at det skapes et vell av musikalske uttrykk som bidrar til den dimensjonen ved musikkens mangfold som utvalget har valgt å kalle musikkens uttrykksmangfold. Som en kunstnerisk uttrykksform kan musikk uttrykke estetiske ideer og gi form til menneskelige erfaringer, men også ha en gåtekarakter. Når musikk utfolder seg i tråd med kunstfeltets logikk, handler det gjerne om en søken etter høyest mulig kvalitet, mest mulig nyskaping eller videreføring av et originalt og tradert musikalsk uttrykk. Vi kan alle vurdere hvor godt eller dårlig vi liker en låt, en symfoni eller et stev, men et viktig trekk ved kunstfeltet er at spørsmål om kvalitet og nyskaping diskuteres og bedømmes i en kontinuerlig samtale mellom eksperter i feltet. Kunstens egenverdi eller kunst for kunstens skyld har

[1] Cook 2023, s. 6-7

[2] Cook 2023, s. 13-15

lenge vært et sentralt motto i kunstfeltet. Når musikk lages, utøves og oppleves i tråd med dette mottoet, vil det være kunstneriske kriterier som veier tyngst.

4.1.1 Musikkens kvaliteter

Det finnes flere måter å forstå hva musikk er, på, som har betydning for hvordan man vurderer dens kvaliteter. Med den vestlige kunstmusikken som utgangspunkt har musikk lenge blitt forstått i lys av verksbegrepet og med dette som noe som kan beskrives ut fra en rekke parametre, relativt uavhengig av konteksten musikken framføres i. Utgangspunktet for denne forståelsen er at musikk er lyd som følger en eller annen orden.[3] Slik kan musikk forstås som strukturer som består av melodilinjer, harmonier, polyfoni, klang og rytme, samtidig som musikk også har en stofflighet som er mer sanselig. Denne kombinasjonen gjør at vi kan erfare musikk både gjennom de strukturelle logikkene som bærer musikken, og gjennom den stoffligheten i musikken som appellerer til sanser og følelser.

Satt sammen til lydlig orden av strukturer, symboler, fraser og referanser skaper musikkens bestanddeler et stort mangfold av musikalske språk og ytringer. I disse kommer musikkens egenart og potensial til uttrykk ved at den oppleves som mer eller mindre vakker, interessant, slagkraftig, berørende, stygg, provoserende, betydningsfull og så videre. Et musikkuttrykks egenart gjør musikk gjenkjennelig og mulig å skille fra andre lyder. Egenarten i et musikkuttrykk definerer musikken både som kunstnerisk idé og kulturell ytring. Den gjør det mulig å skille mellom ulike stykker med musikk, enten det er poplåter, joiker, slåtter eller sonatesatser, og den gjør det mulig å plassere musikken inn i kategorier, for eksempel sjangre, tradisjoner, tidsepoker, steder, tilhørigheter, miljøer eller brukssituasjoner.

Musikkens uttrykksmangfold utgjør grunnlaget for at et musikkuttrykk skal kunne oppleves som originalt. Musikken trenger likevel ikke være ny for å være original. Et originalt uttrykk kan være både grensesprengende og nyskapende, for eksempel gjennom å bearbeide noe tradisjonelt. Det originale kan også referere til det opprinnelige. Det er med andre ord flere forståelser av hva originalitet er. Kilden til egenart i et musikkuttrykk kan for eksempel være tradisjon, relasjonelle forhold eller kollektive prosesser i frambringelsen av musikken. Dette vil i neste runde kunne påvirke hvordan originalitet og eierskap forstås. Samtidig reiser slike forhold noen spørsmål om rettighetsforvaltning knyttet til tradisjonsmusikk, ikke minst innenfor ulike typer tradisjonsmusikk slik som norsk folkemusikk og samisk joik. Dette kommer vi tilbake til i kapittel 5 og 7.

Musikk oppstår aldri uten bindinger til en etablert kontekst, historie og tradisjon. Musikk kan derfor ofte best fortolkes og forstås som en forlengelse av eller et brudd med andre musikkuttrykk. Plassert inn i en historie, tradisjon eller kontekst vil også musikkens uttrykksmangfold defineres av hvilken kvalitet den tilkjennes. Eller rettere sagt hvilke kvaliteter.

Noen kvaliteter kan forklares objektivt, som for eksempel musikkens styrke, klang, varighet, tempo, oppbygning, form og materialitet. Slike deskriptive kvaliteter er nyttige når vi skal forstå hvordan et musikkuttrykk er strukturelt og teknisk sammensatt. De er også viktige for å forstå hvordan musikkens uttrykksmangfold bunner i et vell av skapende praksiser der kreativitet, håndverk, profesjonalitet, utforsking, amatørskap og kompetanser virker side og side. I tillegg til måtene tekniske og praktiske kvalitetsvurderinger kan bidra til å definere et uttrykksmangfold på, vil kvalitet også defineres av skjønn.

Utøvelse av kunstfaglig skjønn står sentralt når musikk forstås som kunst. Kvalitetsforståelser som bygger på kunstfaglig skjønn, drøfter ikke alltid hva kvalitet *er*, men snarere hvordan kvalitet *fungerer*, og hvordan begrepet brukes i forskjellige sammenhenger – og da især estetisk kvalitet eller kunstnerisk kvalitet.[4] Skjønnsvurderinger tar ikke for seg kvaliteten som en absolutt eller gitt egenskap, men viser til et aspekt ved musikkuttrykket som «trer frem i kraft av en målestokk. Det som måles, måles alltid i relasjon til noe annet; det vil si at det forutsetter sammenligning av forskjellige objekter».[5] Slik musikk oppstår i relasjoner, og slik kontekster «endrer seg, følger det nødvendigvis at det til enhver tid er flere forskjellige kvalitetsbegrep i omløp som alle aktiveres i ulike vurderingssituasjoner».[6]

Problemet med å komme fram til endelige kvalitetsvurderinger kan også sees i sammenheng med hvordan vi forstår fenomenet musikk. Som vi har vært inne på, har den vestlige kunstmusikktradisjonen lenge brukt verksbegrepet som utgangspunkt, og mange etablerte forståelser av

[3] Østerberg og Bjørnerem 2017, s. 16

[4] Eliassen og Prytz 2016, s. 8

[5] Eliassen og Prytz 2016, s. 9

[6] Eliassen og Prytz 2016, s. 8

Boks 4.1 Kristine Tjøgersens komposisjonspraksis



Figur 4.1 Kristine Tjøgersen

Den norske komponisten Kristine Tjøgersen. Bildet viser en kvinne med lyst hår i hestehale som står foran en tett, grønn barhekk og ser rolig til siden. Hun har på seg briller, rød leppestift og en mørk topp med grønne blomster.
Foto: Rui Camilo/Ernst von Siemens

Kristine Tjøgersen (født 1982) er en norsk komponist som de senere årene har høstet stor anerkjennelse nasjonalt og internasjonalt. Hun arbeider også som komposisjonslærer ved Norges musikkhøgskole. Hennes komposisjonspraksis kjennetegnes av nysgjerrighet, fantasi, humor og presisjon. Natur i bevegelse og prosess gjenspeiles ofte i hennes verker. For å utvikle sine ideer samarbeider Tjøgersen med forskere og biologer og er opptatt av å skape musikk som gir tilgang til en skjult verden, for eksempel nattaktive dyr. Hvordan høres en flaggermus ut? De fleste av oss verken ser eller hører dem, men Tjøgersen kan oppdage selv de minste flaggermusene og har som regel en flaggermusdetektor med seg i veska. Samtidig er hun opptatt av at hun ikke bare skal legge naturens lyder direkte inn i sin musikk. Tjøgersen arbeider med lydene med respekt for at det er naturens lyder. Hennes tilnærming er snarere å finne ut hvordan instrumentene kan brukes til å forme en ny enhet ut av det. Her er hennes bakgrunn som utøver på klarinett også viktig. Gjennom musikken ønsker hun å gi naturen en stemme i konsertsalen og øke bevisstheten om verdifulle livsformer.

Tjøgersen er opptatt av å gi publikum helt spesielle lytteopplevelser som kan skape undring. Hun omtaler musikken sin som en form for magisk realisme. Hennes evne til å transformere observasjoner fra naturen til innovative musikalske uttrykk har etablert henne som en markant stemme i samtidsmusikken. I 2025 vant Tjøgersen som første norske komponist den prestisjetunge Ernst von Siemens Composer Prize, ofte omtalt som «det internasjonale musikklivets nobelpris». Hun er en av svært få kvinner som har fått denne prisen.

Tjøgersen opplever Oslos musikkliv som helt unikt i internasjonal sammenheng. Hun mener miljøet kjennetegnes av samarbeid på tvers av sjangre, noe som gir friske uttrykk og peker på at dette nå begynner å få internasjonal oppmerksomhet.

kvalitet henger sammen med det. Dette utgangspunktet har imidlertid blitt problematisert fra flere hold. På den ene siden har musikkviteren Lydia Goehr argumentert for at verksbegrepet tok form først rundt 1800, og at dette fikk flere konsekvenser for hvordan den vestlige kunstmusikken er innrettet.[7] Det innebar at komponisten ble det ubestridte sentrum, samtidig som det ble etablert normer for hvordan utøverne skulle være tro mot verket og komponistens intensjoner i sine framføringer. Verket som objekt ble tyngdepunktet framfor en forståelse av musikk som en kontinuerlig prosess som spiller seg ut i ulike sosiale kontekster. Slik forutsetter verksbegrepet et relativt fast og repeterbart musikalsk produkt, for eksempel en komposisjon nedtegnet i noter. Improvisasjonsmusikk handler derimot, selv med grundige forberedelser, i stor grad om det som manifesterer seg i øyeblikket. Selv om det finnes rammer og «noe» å improvisere over, er selve utfallet i stor grad formet av forhandlingen i øyeblikket – mellom musikere, instrumenter, rom og publikum. Dette perspektivet utfordrer et tradisjonelt verksbegrep basert på et fast, repeterbart produkt og framhever heller prosess, relasjon og den pågående, dialogiske skapelsen.[8] Også musikkviteren Christopher Small, som vi allerede har nevnt, er opptatt av at musikk ikke først og fremst bør tenkes på som et substantiv eller en ting, men snarere som en prosess hvor mange er med i musikkutøvelsen.[9] Problematiseringen av verkssentreringen har også vært knyttet til at denne forståelsen gir forrang til klassisk musikk framfor andre sjangre som forankrer musikkforståelsen i andre ideer. Samtidig er verksforståelsen utgangspunktet for opphavsretten og har kanskje derfor hatt stor gjennomslagskraft i store deler av musikkfeltet.

Denne utredningen legger til grunn en forståelse av uttrykksmangfold som åpner for at det finnes flere parallelle, og av og til konkurrerende, forståelser av kvalitet, som ikke nødvendigvis er sammenlignbare. Med de forståelsene av originalitet og kvalitet som er lagt fram over, anerkjennes det at musikk kan eksistere og forstås på ulike premisser. Musikken eksisterer i takt (eller utakt) med mer eller mindre definerte retningslinjer, preferanser og smaksidealer, etablert innenfor ulike kulturer, felt eller områder. Kvalitetene ved musikk kan også knyttes til hvorvidt musikk forstås i lys av verksbegrepet eller som en sosial prosess. Disse forståelsene har også ulik historie og forskjellig feste i ulike sjangre.

4.1.2 Musikkens sjangre

Sjangerbegrepet brukes for å kategorisere musikk og skille ulike typer musikk fra hverandre. Overordnet kan en sjanger derfor forstås som en kategorisering av musikk som deler felles kjennetegn. Sjanger kan defineres etter hvilken musikalsk tradisjon musikken tilhører, musikalske særtrekk, estetiske idealer, formidlingsform, livstil eller verdier og er et sentralt begrep i forståelsen av uttrykksmangfold.[10] Musikkfeltet opererer gjerne med noen hovedsjangre som pop, rock, jazz, folkemusikk, klassisk musikk og samtidsmusikk, som igjen deles inn i en rekke undersjangre som både mikses og flyter over i hverandre.

Hva et sjangerbegrep favner, og hvilke grenseoppganger som dras, har alltid vært i bevegelse. I møte med samfunnets generelle utvikling og i møter mellom mennesker, tradisjoner, historier og kulturer er sjangerbegrepene i flyt. For eksempel har teknologiutviklingen vist oss hvordan hjemmestudioproduksjon av samplebasert musikk, internettets remikskulturer og kunstig intelligens bidrar til at nye aktører kommer på banen. Atter en gang utvider både sjanger-, originalitets- og kvalitetsforståelser seg, og nye musikkuttrykk blir skapt med konsekvens for rammene av våre kunstforståelser.

Til tross for at sjangerforståelser er flytende, sammensatte, ikke-uttømmende og i stor grad egendefinerte, fungerer sjangre fortsatt som et viktig rammeverk for å forstå musikkens uttrykksmangfold. Sjangrene er knagger som bidrar til at man forstår hvilke musikkuttrykk det vises til, og hva som kan forventes. Videre får sjangre mening gjennom måtene de blir tatt i bruk på. Dette skjer i formidling og distribusjon, i framføring og profilering, i omtale av tilbud på scener, i opplæring og i media, i prisutdelinger, i anerkjennelser og i fordelingen av driftsmidler og tilskudd. Sjangerforståelser medvirker i tillegg når mennesker skal gjøre seg opp meninger og forståelser av sin egen smak og uttrykke sin tilhørighet og identitet som del av grupper og fellesskap. I musikklivet er det også visse spenninger mellom ulike sjangre, indre strider som av og til kommer til overflaten og ut i offentligheten som en kamp om ressurser og anerkjennelse.

Parallelt med musikkens sjangermangfold eksisterer et bredt tradisjonsmangfold[11] der ulike

7 Goehr 1994

8 Grydeland 2024

9 Small 1998. Se også Rønningen og Husebø 2022

10 Ruud 2022

skoler og systemer for læring og kompetanseutvikling bidrar til tradisjonsoverføring av håndverk og uttrykksformer. I tradisjonsmangfoldet tydeliggjøres forskjeller i perspektiver på roller og status blant musikklivets aktører. Dette kan for eksempel være synet på amatører versus profesjonelle musikeres bidrag i musikkutviklingen eller på hvordan publikum skal og bør oppføre seg. I et krysningspunkt mellom tradisjon og sjanger ligger også en rekke standarder, idealer og forventninger til framføringspraksis, dokumentasjon, innramming og opplevelse av musikken. Hvordan musikk kategoriseres i ulike sjangre eller tradisjoner, kan også påvirke hvilke forventninger til finansiering, hvilke forhold til ulike offentligheter, hva slags markedsorientering og hva slags næringsdannelse som gjør seg gjeldende. Dette vil vi komme tilbake til i del II og III av denne utredningen.

Samtidig er det mange som opplever sjangerbegrepene som begrensende for forståelsen av den musikalske praksisen de arbeider med. Dette har blitt tydelig gjennom flere synspunkter utvalget har møtt i løpet av arbeidet. For eksempel oppfattes folkemusikk gjerne, som vi allerede har vært inne på, som noe langt mer enn en sjanger. Folkemusikk er ikke bare musikk, det er også sosiale samværsformer rundt musikken. Betegnelsen samisk musikk henviser kanskje først og fremst til at det er musikk med et samisk opphav, og at musikken kan bevege seg innenfor flere sjangre. Tidligmusikk forstås av en del mer som en metodikk enn som en sjanger. Det er lett å skjønne at sjangermerkelapper kan virke begrensende og skape opplevelser av at det man jobber med, blir redusert til noe mindre enn det det er. Samtidig er kategorisering en av de grunnleggende tilnærmingene vi har når vi skal forstå et felt på en meningsfull måte.

4.1.3 Uttrykksmangfoldets demokratiske kraft

Uttrykksmangfold er en viktig forutsetning for musikkens samfunnsbyggende kraft. Gjennom et rikt uttrykksmangfold skapes musikkens samlede kraft som både kunst, ytringer, kommunikasjon, identifikasjon og kulturarv. Uttrykksmangfoldet bidrar til å opprettholde og utvide et levende kunstbegrep. Dette involverer prosesser hvor forståelser av originalitet og kvalitet oppstår, utvikles, brytes og videreføres. Dette er prosesser hvor musikk er med på å styrke demokratiet.

Gjennom musikkens uttrykksmangfold realiseres et mål om ytringsfrihet i musikklivet etter «idealet om at kunsten og kulturen som skapes i samfunnet så langt som mulig skal reflektere frie kreative prosesser og ikke være styrt av politisk press eller føringer».[12] Ytringsfrihetskommisjonen vektlegger flere perspektiver på kunstneriske ytringers sterke menneskerettslige vern, blant annet med grunnlag i musikkens betydning i demokratiet. Demokratibegrunnelsen rommer behovet for den åpenlyst politiske musikken, men også for ikke-politisk musikk fordi den synliggjør og åpner for et mangfold av tanker og perspektiver. Møter med musikk bidrar til utforskning og søken etter svar, på linje med forskning og vitenskap. Ytringsfrihet for musikere kan slik begrunnes i prinsippet om sannhetssøken i eksistensiell forstand. Musikk appellerer til følelser og sanser og kan derfor være fiktiv, assosiativ og symbolsk, men den kan likevel romme sanne erkjennelser og fremme spesifikke budskap.

Ytringsfrihetskommisjonen løfter fram behovet for toleranse og mangfold i et samfunn som to andre begrunnelser for kunstens plass i et demokrati. Musikkopplevelser kan bidra til at vi reflekterer over vår egen moral og våre egne standarder, sympatier og antipatier, og kan slik bidra til å øke vår toleranse i tid og rom og i forholdet vårt til andre mennesker og andre verdenssyn.

Den tydeligste koblingen mellom ytringsfrihet og musikk ligger kanskje likevel i autonomibegrunnelsen. Kunst bunner i et behov for å uttrykke seg og er en form for fri meningsdannelse. Det samme gjelder for alle som opplever musikken. Adgang til kunstopplevelser og informasjonsfrihet er en viktig del av det å bli formet som menneske. Et mangfold av musikalske ytringer skaper dermed klangbunn for identifikasjon og gjenkjennelse i enkeltmennesker og i grupper. Musikk resonerer sanselig, kroppslig og symbolsk. Det handler også om hvem musikken kommer fra, hvem den henvender seg til, hvilke relasjoner den skaper, hvor den finnes, og hva den sier.

Sist, men ikke minst, videreføres menneskeheten og dens felles uttrykk og erfaring gjennom ivaretakelsen av et bredt musikalsk mangfold over tid og i generasjoner. I 2003 vedtok UNESCO en universell erklæring om kulturelt mangfold. I erklæringens første artikkel trekkes det en parallell mellom det kulturelle mangfoldets betydning

[11] Begrepet tradisjonsmangfold brukes etter fra innspill fra Riksscenen.

[12] NOU 2022: 9, s. 278

for menneskeheten på den ene siden og det biologiske mangfoldets betydning for naturen på den andre:

> Kulturen antar forskjellige former gjennom tid og rom. Dette mangfoldet kommer til uttrykk i særegenheten og mangfoldet i identiteten til de grupper og samfunn som til sammen utgjør menneskeheten. Som kilde til utveksling, fornyelse og kreativitet er det kulturelle mangfoldet like nødvendig for menneskeheten som det biologiske mangfoldet er for naturen. Slik sett er det kulturelle mangfold menneskehetens felles arv, og det bør anerkjennes og opprettholdes til gagn for nålevende og framtidige generasjoner.[13]

Disse formuleringene understreker at musikk er en viktig del av menneskehetens fellesarv. Med en metafor kan det musikalske uttrykksmangfoldet som arvestoff sies å bestå av et genmateriale av etisk, estetisk, individuell, relasjonell og eksistensiell karakter. Slik binder musikkens uttrykksmangfold tradisjoner, samfunn og kulturer sammen gjennom generasjoner og tidsepoker.

Uttrykksmangfold har også stått sentralt som begrunnelse og ambisjon for kulturpolitikken. En av kulturpolitikkens viktigste ambisjoner, historisk og i dag, er å bidra til at et bredt mangfold av kunst og kulturuttrykk skapes og tilgjengeliggjøres. Fra kulturpolitikken ble etablert som et ledd i nasjonsbyggingen i 1814, har kulturpolitikken hatt som ambisjon å sørge for at den voksende variasjonsbredden i kulturlivet blir tatt vare på. Med dette har det blitt etablert virkemidler som kompenserer for markedssvikt, offentlig finansiering av kulturell infrastruktur i form av institusjoner, organisasjoner og arenaer for kulturvirksomhet og arbeid for å bygge bevissthet, identitet og fellesskap. Målet om et musikalsk uttrykksmangfold er med andre ord et viktig utgangpunkt for hvorfor politikken i det hele tatt beskjeftiger seg med musikk. Dette henger dessuten nøye sammen med målformuleringer om at alle mennesker skal få ta del i og oppleve det musikalske uttrykksmangfoldet. Slike mål bør ikke bare sees isolert, men som en del av samfunnets kapasitet for dannelse og demokrati. I kulturmeldingen fra 2018, *Kulturens kraft*, understrekes det at kunstens og kulturens bidrag til demokratibygging må settes i sammenheng med behovet for dannelse:

[13] St.meld. nr. 17 (2005–2006), s. 1

Boks 4.2 Utdrag fra *Ved porten til stillhetens skog. En fortelling om vennskap, kunsten og den ulydige hjernen* av Lars Elling[1]

Kunstens grunnvannskilder er eklektiske. Man kan ikke velge dem selv. Man kan faktisk ikke velge sine inspirasjonskilder. De velger deg. Du kan forfølge visse uttrykk, jakte på en egen stemme, låne og stjele og fortolke. Men til sjuende og sist er man som musiker, som kunstner prisgitt sitt eget grunnvann. Grunnvannsspeilet består av alt du *ikke* har prøvd å tilegne deg, men som har sivet ned og inn uten at du har merket det. Din barndoms vuggesanger, for eksempel. *Ratiti* på Momarken, James Last, nyttårskonsertene, Melodi Grand Prix. Sjanger finnes ikke, godt og dårlig finnes ikke. Du blir ikke arrestert på noe, for du befinner deg ennå ikke i noe musikkpolitidistrikt.

Du borer en brønn. Boret virvler opp vann og mudder, og du må vente til slammet har sunket til bunns. Da binder du et tau til hanken på bøtta og senker den forsiktig ned i hullet til du hører et svakt plask langt der nede. Slakk på tauet så bøtta vipper og fylles. Så trekker du opp. Nå er det tungt, og du må passe på for ikke å skvalpe ut vannet. Det krever øvelse. Ti tusen timer. Det er kjedelig og tungvint å hente vann på denne måten, men uten øvelse og terping er inspirasjonen verdiløs. Den er i seg selv uten form og fokus. Langt der nede i det kjølige mørket blandes Ben Websters tenorsaksofon med Lalla Carlsens revyviser. Kastanjettene klaprer i Bygdøy allé, til tonene av *Sketches of Spain*. Kan vi tro på glasnost? Spørres det fra bøtta, i form av Myllarguten, som danser nedover Frenchman Street i en prosesjon ledet av John Barry og Banjo-Kari, som gikk og gikk, forbi Sidney Bechet der han sto og kappspilte med Filip Simonov *in the neighborhood, in the neighborhood*.

Slik er det. Slik er det for oss alle, enten vi er musikere eller ikke (…).

[1] Elling 2024, s. 49–50.

> Eit demokratisk samfunn føreset at menneska har kunnskap om og forstår samfunnet dei er ein del av, og at dei har høve og evne til å uttrykkje seg og ta aktivt del i samfunnet. Kulturlivet er ein arena for ytringar som er med på å myndiggjere enkeltmenneske som aktive borgarar. Kunnskap om kunst og kultur kan lære oss å sjå at ytringar kan vere forskjellige, både når det gjeld form og innhald, og at den enkelte kan oppfatte og tolke ytringar ulikt. (…) Kunst og kultur bidrar til den enkeltes danningsprosess og må derfor vere tilgjengeleg for alle. Den enkelte må ha nok kunnskap til å kunne vurdere ulike ytringar og forklare kvifor dei liker det eine og ikkje det andre. Danning handlar om å setje enkeltmenneske i stand til å vere aktive borgarar i samfunnet, uttrykkje seg og ta sjølvstendige val som byggjer på forståing og respekt for andre. Dette er med på å byggje demokrati.[14]

4.1.4 Utvalgets vurderinger

Utvalget legger til grunn for denne utredningen at musikkens verdi som kunst må videreføres og videreutvikles. I del II kommer det en mer detaljert gjennomgang og vurdering av offentlige virkemidler og hvordan de bidrar til å ivareta det musikalske uttrykksmangfoldet og musikk som kunst i dag. Der vil også utvalget gi sin vurdering av og forslag til hvordan slike virkemidler bør videreutvikles i tida framover. Imidlertid vil utvalget allerede i dette kapitlet vektlegge verdien av musikkens uttrykksmangfold, og her legger utvalget en forståelse som omfatter hele bredden av musikalske sjangre og musikktradisjoner til grunn. Videre står det også sentralt å slå fast at å sikre musikkens uttrykksmangfold er en av kulturpolitikkens viktigste oppgaver. Selv om utvalget i denne utredningen har tatt et tverrsektorielt perspektiv på musikkpolitikken, vil vi understreke at ansvaret for musikkens uttrykksmangfold hører hjemme i kulturpolitikken. Kulturpolitikken må sørge for at det er gode vilkår for å skape, utøve og oppleve musikkuttrykk som ikke overlever i en markedssituasjon. Begrunnelsen for dette er ikke bare at aktører innen musikklivet skal ha mulighet til å utøve og leve av sin virksomhet. Det handler grunnleggende sett om å ivareta og styrke samfunnets samlede verdier. Et rikt samfunn fordrer at mennesker har tilgang til en stor bredde av opplevelser og erkjennelser og et stort mangfold av uttrykk som kan gi mening til livserfaringer. Et rikt samfunn fordrer også at det er rom for å uttrykke seg på musikalske måter som beveger seg innenfor både det kjente og ukjente. Uttrykksmangfoldet er avgjørende for å realisere musikkens samfunnsbyggende kraft og for musikkens rolle i demokratiet.

[14] Meld. St. 8 (2018–2019), s. 79

4.2 Musikk og demokrati

Musikk har betydning for hvordan vi tenker og handler, både som individer og som kollektiv. Dette er en grunninnsikt med en lang åndshistorie. Platon, for eksempel, ville forby musikk i sin idealstat på grunn dens forledende effekt på ungdommen og dermed samfunnsundergravende kraft. Siden har tenkere, musikere, sosiologer og andre framhevet hvordan musikk griper inn i politikk og samfunnsliv.[15] At musikk og kultur på ulike måter har betydning for demokrati, er et grunnlagspremiss i norsk kulturpolitikk. Demokratibegrunnelsen har de siste tjue årene framtrådt som et stadig mer eksplisitt motiv i kulturpolitikken.[16] I den siste kulturmeldingen, *Kulturens kraft*, understrekes det for eksempel: «Kunst og kultur er ytringar med samfunnsbygjande kraft, og kulturpolitikken skal byggje på ytringsfridom og toleranse. Kulturlivet og sivilsamfunnet er føresetnader for danning og ei opplyst offentlegheit, og dermed ei investering i demokratiet.»[17]

Likeledes betoner ytringskulturbegrepet, introdusert av Enger-utvalget (2013),[18] betydningen av kultur som nettopp ytringer som inngår i samfunnets kommunikasjonsprosesser (snarere enn for eksempel kulturarv eller dannelse). Slik knyttes kulturens verdi tettere opp mot idealet om demokratisk offentlighet (se også delkapittelet 4.1.3).

Dette delkapittelet løfter fram et sett med nøkkelfunksjoner som musikk har for demokrati og samfunnsliv. Tidligere i denne utredningen (kapittel 3.3) har vi sett hvordan musikk bidrar til identitets- og fellesskapsdannelser. Dette delkapittelet utdyper hvordan musikk som del av slike sosiale prosesser har fundamental betydning for fungerende demokrati, som råstoff først for *kollektive forståelsesrammer* og dernest for *demokratibærende fellesskap*. Til slutt løfter delkapittelet fram hvordan musikk inngår som en integrert og nødvendig del av den *demokratiske offentligheten*.

[15] Street 2007
[16] Henningsen 2015
[17] Meld. St. 8 (2018–2019), s. 7
[18] NOU 2013: 4

4.2.1 Musikk og kollektive forståelsesrammer

Delte forståelses- og referanserammer er en forutsetning for et fungerende demokrati.[19] De aller fleste demokratimodeller, fra liberale minimumsvarianter (som vektlegger valginstitusjonen) til republikanske maksimumsvarianter (som vektlegger bred og aktiv deltakelse) forutsetter at borgerne forholder seg til mer eller mindre samme virkelighet, med minst en minimumstilslutning til kollektive verdier og forståelsesrammer.[20]

Flere perspektiver fra kultur- og samfunnsforskningen de siste hundre årene framhever hvordan musikk bidrar til slike kollektive forståelsesrammer, med både negativ og positiv vekting. En av de mest toneangivende og omdiskuterte kulturkritikerne fra forrige århundre, Theodor Adorno (1903–1969), framhevet hvordan musikk bidrar til delte forståelsesrammer, men forstått som *ideologi*. For Adorno og den ideologikritiske tradisjonen han var en del av, fungerer i sær kulturindustriens musikkuttrykk konserverende for publikums verdensanskuelse.[21] Med utgangspunkt i observasjoner av først hvordan musikk i førkrigstiden ble brukt til å samle befolkningen om det tredje rikets agenda, og senere hvordan populærmusikk ble brukt til å passivisere arbeiderklassen i etterkrigstidens USA, argumenterte Adorno for at musikk fungerer som middel for å få sosiale dominansforhold til å framstå som naturlige og nødvendige. Et viktig moment i Adornos tenkning er at han ga musikkens form betydning: industrielt produserte og estetisk standardiserte musikkutrykk gir utgangspunkt for ideologisk ensretting. Selv om Adornos analyser med dagens blikk kan synes utdaterte, tydeliggjør tankegodset hans like fullt det som er en grunnleggende ideologisk dimensjon med all musikk: Musikk kan invitere til både aksept og problematisering av verden slik den framstår for oss.

Dette ideologikritiske tankegodset ble siden premissgivende for musikkstudier innenfor det som ble kjent som britiske kulturstudier,[22] og spesielt for forskningen på musikalske subkulturer. Men i motsetning til Adorno framhevet denne tradisjonen hvordan også populærmusikken, og nå klassiske subkulturer som punk, reggae og hiphop, bidrar til motstand mot og problematisering av hegemoniske verdensforståelser.

Mens den ideologikritiske tradisjonen framhever hvordan musikk kan inngå i eller utfordre sosiale dominansforhold, er andre perspektiver mindre eksplisitt maktkritiske. Jürgen Habermas framhever for eksempel hvordan kunst mer allment og ikke minst samtalen om kunst kan bidra til utviklingen av intersubjektivitet, hvor musikk fungerer som en bro mellom individets subjektive opplevelser og det sosiale fellesskapet.[23] På denne måten skapes en gjensidig forståelse mellom individer i samfunnet om hvordan verden forholder seg. Likeledes argumenterer musikksosiologen Simon Frith for at musikk kan bidra til etisk integrerte fellesskap: Å vise preferanse for eller like en bestemt type musikk innebærer ofte (men ikke alltid) at man gir tilslutning til livsførselen eller verdiene som musikken anskueliggjør.[24] Å påvise gjennom empirisk forskning hvordan slike prosesser spiller seg ut på samfunnsplan, er vanskelig. Samtidig viser flere nyere studier av hiphop i Norge hvordan Karpe, gjennom opptredener og utgivelser i etterkant av Utøya-massakren, inviterte til nye og mer inkluderende kollektive forståelser av hva det vil si å være norsk.[25]

4.2.2 Musikk og demokratibærende fellesskap

I likhet med delte forståelsesrammer er også borgeres følelse av tilknytning til samme sosiale fellesskap en kulturell forutsetning for et fungerende demokrati, enten det er på nasjonalt, regionalt eller lokalt plan. Slike fellesskap holdes sammen av institusjoner, lover og kollektive ritualer, men de er også av en distinkt forestilt karakter. Med verket *Forestilte fellesskap* viser historikeren Benedict Anderson hvordan de moderne nasjonalstatenes gjennombrudd i Europa ble muliggjort av framvoksende massemediale former som trykte bøker og aviser, men også noter og sangtekster, på nasjonale språk.[26] Folks bevissthet om at andre borgere innenfor samme nasjonalt avgrensede område forholdt seg til mer eller mindre samme innhold, mer eller mindre samtidig, ga råstoffet til forestillingen om å tilhøre fellesskap som langt overskred landsbyen eller lokalsamfunnet, og som korresponderte med nasjonalstatens grenser.

---

19 Kymlicka 2015
20 Held 2006
21 Adorno 1991
22 Williams 1959; Hall 1973
23 Habermas 1984
24 Frith 2011
25 Sandve 2015
26 Anderson 2016



Figur 4.2 Minnekonsert 22. juli

Bildet viser en liten jente med en rose som står ved et gjerde under en minnekonsert for 22. juli på Youngstorget i Oslo. I bakgrunnen står mange mennesker, noen med paraplyer og noen i refleksvester.
Foto: Sjur Stølen/Aktiv i Oslo.no

Musikk fungerer som symbolsk råstoff for forestilte fellesskap, eller det musikkforskeren Georgina Born har kalt for *musikalsk* forestilte fellesskap.[27] Som nærmere beskrevet i delkapittel 3.3, gir for eksempel folkemusikk og folkedans med røtter flere hundre år tilbake i tid delt musikalsk historie og dermed utgangspunkt for nasjonal fellesskapstilknytning. Musikalske fellesskap beror slik sett på delt fortid, men også på delt samtid. Når mennesker i Norge på 17. mai synger nasjonalsangen mer eller mindre samtidig, eller på julaften synger julesanger fra felles repertoar, gir det et utgangspunkt for umiddelbare og sterke forestillinger om nasjonalt fellesskap. Som det argumenteres for i kapittel 4.7, er derfor et delt sang- og musikkrepertoar som er lært allerede fra barneskolen, av kritisk betydning. Musikalske forestilte fellesskap har i dag også en mediert karakter. Store musikkbaserte mediebegivenheter som fanger nasjonal oppmerksomhet i samtid, som for eksempel minnekonsertene etter 22. juli eller musikalske konkurranser som Eurovision, gir utgangspunkt for forestillinger om nasjonalt fellesskap.

Ved å markere og styrke, men også transformere nasjonale fellesskap har musikk fundamental betydning for demokratiet. Men musikalske fellesskap har også betydning i mer avgrenset og direkte politisk forstand. Historisk vet vi at musikk har samlet folk rundt delte politiske prosjekter og interesser. Betydningen av soul, jazz, gospel og funk som samlende kraft i den afroamerikanske borgerrettighetskampen[28] eller visesang og rock for politisk progressive og motkulturelle bevegelser i USA og Europa er klassiske og godt dokumenterte eksempler.[29] Og fra norsk historie vet vi at musikk inngikk som en integrert del i arbeiderbevegelsen,[30] nei-til-EF-bevegelsen[31] og AKP-ML.[32] Fra syttitallet og til i dag framtrer

[27] Born 2000

[28] Hanson 2008
[29] Eyerman og Jamison 1998
[30] Gripsrud 1981
[31] Grepstad 1983

samisk rettighetskamp og aktivisme som uløselig knyttet sammen med samisk musikk og joik.

Samtidig kan musikk inngå i sosiale ekskluderingsprosesser: Alle musikalske fellesskap er ikke bare «gode». Historisk er det flerfoldige eksempler på hvordan musikk kan inngå i etnisk og sosialt ekskluderende politiske prosjekter. Et eksempel er forbudet mot «degenerert» musikk av afroamerikansk eller jødisk opprinnelse i Nazi-Tyskland. Et annet er musikkens plass i ulike nasjonsbyggingsprosjekter, inkludert vår egen hvor folkemusikk og klassisk musikk ble prioritert på bekostning av blant annet arbeiderklassens, samenes og romfolkets musikk. Fra kultursosiologien i tradisjonen fra Pierre Bourdieu vet vi at musikksmak er viktig for sosial distinksjon.[33] Kunnskap om og preferanse for artister og sjangre danner her utgangpunkt for sosiale grensedragninger, med tilhørende inn- og utgrupper som ofte følger sosialt bestemte hierarkier.[34] Slike kulturelle grensedragningsprosesser er også godt dokumentert i Norge.[35] Likeledes finnes det en rik forskningslitteratur som framhever hvordan innpass i ulike musikalske subkulturer fordrer mestring av spesifikke og eksklusive kulturelle koder.[36] Disse eksemplene understreker musikkens sosiale kraft og dermed viktigheten av på den ene siden en kulturpolitikk som tilrettelegger for reelt musikalsk mangfold, og på den andre siden en kontinuerlig offentlig samtale om hva som konstituerer reelt inkluderende musikalske fellesskap.

4.2.3 Den demokratiske offentlighetens andrestemme

Musikk inngår som en integrert del av den demokratiske offentligheten – som en del av samtalene vi som samfunn har om oss selv, og hvordan samfunnet bør styres.[37] Demokrati, eller folkestyre, beror på mer enn representative valg annethvert år. Det er også et spørsmål om hvordan samfunnets ulike aktører, også vi som borgere, løpende kommuniserer med hverandre i offentligheten. Jürgen Habermas' historiske framstilling av den borgerlige offentligheten fra attenhundretallet av ble utgjort av kaffehus, puber, salonger og andre arenaer hvor «privatfolk kom sammen som publikum».[38] I dag utgjøres offentligheten også av fysiske møteplasser som forsamlinger, konserter og ulike typer arrangementer, og den er i tiltakende grad mediert gjennom tv, radio, sosiale medier, podkaster og mer. Offentligheten er med andre ord der vi trer ut av vår privatsfære og forholder oss til hverandre som kollektiv og samfunn.

Offentligheten har flere funksjoner av kritisk betydning for samfunn og demokrati. Det er et rom som muliggjør dannelsen av felles identitet og verdier, men også solidaritet med mennesker vi aldri kommer til å møte. Det er gjennom offentligheten, og spesielt pressen, at vi som borgere blir informert om saker av kollektiv betydning. Og det er i offentligheten vi som samfunn har kritiske, og ideelt sett fornufts- og faktabaserte, diskusjoner av felles anliggender – det være seg verdispørsmål, politiske saker eller helt grunnleggende hvordan vi organiserer samfunnet vårt. Og det er rommet for den brede politiske meningsdannelsen som sluses videre inn i det politiske maktapparatet. Dette siste poenget er vesentlig. Det anskueliggjør hvordan offentlighetens kaotiske mylder av stemmer, informasjon, debatter, dokumentarer, skjønnlitteratur, musikk og mer inngår i en prosess som til slutt får betydning for konkret og praktisk politikk. Det handler dypest sett om hvordan vi som borgerkollektiv styrer oss selv.

Musikk er en integrert del av disse prosessesene. Musikk har en nøkkelfunksjon ved at den kan gi synlighet og anerkjennelse til grupper, livsanskuelser eller interesser som ellers får liten plass i offentligheten. Gjennom konserter, utgivelser og annen medieeksponering gir musikk synlighet til ulike grupper som på egne premisser gir uttrykk for sine erfaringer og sin livsverden. Eksemplene fra nær norsk historie er mange, med framtredende eksempler som romanimusikk, samisk musikk eller andre sjangre knyttet til ulike minoriteter, men også musikk basert på regionale tradisjoner og på dialekt som gjennom offentlig eksponering blir en del av den kollektive bevisstheten. Musikk har for mange grupper gitt mulighet til å ta kontroll over den offentlige fortellingen om seg selv.

Denne formen for synlighet muliggjør anerkjennelse, altså en positiv bekreftelse av gruppers delaktighet og verdi i samfunnet. Filosofen Charles Taylor argumenterer for at anerkjennelse er et grunnleggende menneskelig behov:

---

32 Gravem 2004
33 Bourdieu 1995
34 Bryson 1996
35 Jarness 2018
36 Thornton 1995
37 Nærland 2015b
38 Habermas 1991

> […] our identity is partly shaped by recognition or its absence, often by the misrecognition of others, and so a person or group of people can suffer real damage, real distortion, if the people or society around them mirror back to them a confining or demeaning or contemptible picture of themselves.[39]

Spesielt for grupper som har vært gjenstand for vedvarende og kollektiv nedvurdering, framtrer dermed musikk som en avgjørende kanal for anerkjennelse på samfunnsnivå.[40] Som sosiologen Craig Calhoun (2002) påpeker, er denne typen anerkjennelse ikke bare avgjørende for grupper og individers utvikling av selvforståelse og -respekt, den er også avgjørende for et demokratisk inkluderende samfunn.[41] En forutsetning for en åpen og inkluderende offentlighet, og dermed også for legitim politisk meningsdannelse, er nettopp anerkjennelsen av samfunnets ulike gruppers delaktighet og bidrag.

En annen og tilgrensende nøkkelfunksjon er hvordan musikk setter oss i stand til forstå livsomstendighetene og perspektivene til andre borgere i samfunnet. En slik forståelse er grunnleggende for en god offentlig samtale, som forutsetter at vi som deltakere eller tilskuere har vilje og mulighet til å sette oss inn de ulike partenes, og ikke minst motpartenes, perspektiv.[42] Demokratiteoretikeren Robert Goodin argumenterer for at kunst og kultur gir muligheten for det han kaller *empatiske forestillinger* (empathic imaginings) om andre medlemmer av samfunnet som vi ellers ikke har noe å gjøre med, og dermed gir bedre forutsetninger for å snakke med hverandre.

> Suppose our imagination has been fired by some film or fiction; we have been led by those artifices to imagine vividly what it would be like to be *them*, or to be in *that* situation; we ask ourselves, 'What we would say, *then*?' [Original utheving][43]

Goodin bruker film som eksempel, men argumentasjonen hans har opplagt gyldighet også for musikk. Gjennom framførelser av ulike livsfølelser og anskuelser og vårt engasjement med disse gir musikk råstoff for empati og solidaritet med grupper og individer på tvers av samfunnet.

Musikk kan også ha mer direkte betydning for offentlig (og noen ganger politisk) meningsdannelse. Musikk kan i seg selv, i kraft av sin egen ekspressivitet, fungere som en potent politisk uttrykksform. Til forskjell fra de verbalorienterte kommunikasjonsformene som dominerer offentligheten, henvender musikk seg mer direkte til våre følelser, vår kropp og våre forestillinger om hvem vi er, og har dermed en annen og potensielt sterkere appell til oss som publikum. Historien er rik på eksempler på artister, politiske kollektiv og sjangre som gjennom musikk og tekst artikulerer bestemte politiske verdier og henvender seg til bestemte politiske problemfelt, med bred publikumsappell.[44] På denne måten fungerer musikk som et viktig supplement til den offentlige samtalen om felles anliggender og som en del av de meningsdannende prosessene som finner sted i offentligheten.[45] Også samtalen *om* musikk har betydning for disse prosessene. Gjennom kulturpressen, diskusjonsforum, fan-sider og andre offentlige forum, fungerer musikk som råstoffet for diskusjoner av verdier, identiteter og av og til eksplisitt politiske saker.[46]

4.2.4 Utvalgets vurderinger

Med utgangspunkt i gjennomgangen i dette kapittelet vil utvalget trekke fram musikkens demokratiske nøkkelfunksjoner som særlig viktige for samfunnet som helhet. Dette gjelder musikkens rolle i å bidra til kollektive forståelsesrammer, bygge demokratibærende fellesskap og være en integrert del av den demokratiske offentligheten. Dette er funksjoner som ikke alltid er like lett å få øye på fordi demokrati ofte forstås innenfor en relativt avgrenset forståelsesramme. Utviklingen innenfor politikk og demokrati de siste årene har imidlertid skapt et behov for en bredere demokratiforståelse. Selv om koblingen mellom musikk og demokrati ikke er av ny dato, mener utvalget at den er særlig viktig å trekke fram nå som demokratiet utfordres flere steder i verden. Det er viktig å ha en helhetlig forståelse av demokrati, og her har musikk en viktig plass.

39 Taylor 1995, s. 25
40 Nærland 2017
41 Calhoun 2002
42 Habermas 1984
43 Goodin 2003, s. 180
44 Street 2012
45 Nærland 2015b
46 Nærland 2015a

4.3 Musikkens rolle i sivilsamfunnet

> Historia om frivilligheita i Noreg er historia om korleis menneske har funne saman for å løyse arbeidsoppgåver, hjelpe kvarandre, danne felles meiningsfrontar og ha sosiale fellesskapar. Gjennom tidene har dette ført til meir eller mindre organiserte fellesskapar, og fleire og fleire menneske har blitt i stand til å organisere seg. Parallelt med den tradisjonelle medlemsorganiseringa er eigenorganisering, dugnadsarbeid og lause tilknytingsformer enno viktige element i det norske sivilsamfunnet.[47]

Sivilsamfunnet utgjør et bredt spekter av organisasjoner og grupper hvor borgerne møtes for å dyrke og fremme sine interesser, og hvor frivilligheten utgjør en kjerne. Det er snakk om engasjement nedenfra utenfor de offentlig styrte og markedsbaserte arenaene. Musikk er en viktig del av sivilsamfunnet. Frivillige organisasjoner, slik som kor, korps, spelemannslag, orkestre og band, legger til rette for at befolkningen kan ta del i små og store fellesskap. De er viktige arenaer for musikalsk deltakelse, læring, opplevelse og fellesskap. Samlet sett er det opp mot 500 000 personer mellom 10 år og 80 år som er aktive deltakere i det frivillige musikklivet.[48] Frivilligheten er også viktig i samarbeid med profesjonelle musikkaktører, både gjennom felles prosjekter hvor amatører og profesjonelle opptrer sammen, og på arrangørsiden hvor frivillige har tatt viktige roller for å skape og opprettholde konsert- og festivalarenaer. Som en del av sivilsamfunnet inngår også tros- og livssynssamfunn hvor musikk ofte står sentralt.

Vi vil i denne delen vektlegge verdier musikk skaper i og gjennom sivilsamfunnet, mens vi går nærmere inn på organiseringen av og politikken for musikkfrivilligheten i del II.

4.3.1 Organisasjonssamfunnets framvekst

Norge er et gjennomorganisert samfunn. Organisasjonssamfunnet vokste fram særlig fra midten av 1800-tallet. Folk fant sammen i foreninger på bakgrunn av økonomiske, sosiale, religiøse og kulturelle interesser. I denne perioden hadde staten enda et begrenset virkefelt. Organisasjonene som ble dannet, hadde gjerne som formål å tjene en gruppes interesser, slik som i fagforeninger, bidra til allmenn samfunnsnytte, slik som i kultur- og avholdsorganisasjoner, og bidra til å bringe mennesker sammen i sosiale fellesskap. De bidro til å skape et bindeledd mellom stat og individer samtidig som de også skolerte sine medlemmer i demokrati.

Musikklivet ble sterkt formet av denne tidlige organiseringen. Fra slutten 1700-tallet samlet medlemmer av embetsstanden og borgerskapet seg i musikalske og dramatiske selskaper i de største norske byene. Her dyrket de sine kulturelle interesser som amatører og deltok i lukkede foreningsaktiviteter som for eksempel kunne dreie seg om å framføre syngespill.[49] Utover 1800-tallet ble flere av disse selskapene omdannet til offentlige og profesjonelle kulturinstitusjoner,[50] blant annet var de forløpere til flere av de profesjonelle symfoniorkestrene og teatrene vi fortsatt har i dag. På samme tid økte amatørkulturen i omfang.

I sin analyse av kulturpolitikkens historie i Norge trekker Hans Fredrik Dahl og Tore Helseth fram gjennombruddet til mannskorbevegelsen i 1840-årene. De peker på at slike foreninger ikke bare ga rom for å dyrke musikalske interesser, men også fungerte som en arena hvor sangerne kunne uttrykke de «ideer og følelser som rørte seg» gjennom sang.[51] Her peker Dahl og Helseth på koblingen mellom korsangen og nasjonsbyggingen. Gjennom en slik folkelig musikkutfoldelse kunne man uttrykke «nasjonens innerste vesen», og det man oppfattet som nasjonens kultur, kunne gjøres til felleseie. I samme periode ble det etablert mange kor. Disse oppsto i stor grad ut fra sosiale lag og klasser; der handelsstanden hadde sine kor, hadde arbeiderbevegelsen sine. Utover å spille en viktig rolle i nasjonsbyggingen etter den politiske frigjøringen i 1814 hadde alle disse korene en politisk funksjon i å samle interessene til ulike sosiale grupper. Videre bidro de også til folkeopplysning.[52]

Frivilligheten har med andre ord sterke tradisjoner i Norge og kjennetegnes fortsatt av høy deltakelse og bred rekruttering, selv om det også skjer en del endringer i frivilligheten som vi skal komme tilbake til i del II. Totalt sett tilfører frivilligheten store verdier til samfunnet. Det er for eksempel snakk om en betydelig økonomisk verdiskaping. Statistisk sentralbyrå har beregnet den totale verdien av det frivillige arbeidet som ble utført i Norge i 2022 og 2023, til 200 milliarder.[53]

---

47 Meld. St. 10 (2018–2019), s. 11

48 Riekeles, Godeseth og Holden 2021

49 Selvik 2015; Egtvedt 2023

50 NOU 2013: 4

51 Dahl og Helseth 2006

52 Østerberg og Bjørnerem 2017, s. 71



Figur 4.3 Bygdelagssamskipnaden i Nordahl Bruns gate: Over hundre år med dans i byen

Siden tidlig 1900-tall har folk fra bygdene samlet seg i Oslo for å holde tradisjonene levende. I regi av Bygdelagssamskipnaden har dans, musikk og fellesskap vært bærebjelker i bylivet for tilflyttere i over hundre år. Bildet viser en stor, rektangulær sal med gulv i lyst treverk og gule vegger. Rundt hele rommet står mennesker i en sirkel, klare til å danse. To personer danser i midten, mens tre musikere med fele og trekkspill sitter i forgrunnen og spiller.

Foto: Bygdelagssamskipnaden

Her opereres det med en rekke kategorier innenfor frivilligheten, men musikk er ikke skilt ut som en egen kategori. Samtidig som det er mulig å sette tall på verdien av frivillig arbeid, skaper frivilligheten også verdier som kanskje best beskrives kvalitativt. Deltakelse i frivilligheten er med på å skape gode liv for enkeltmennesker, gir grobunn for samhold og fellesskap og utgjør en bærebjelke for noen av de mest sentrale verdiene det norske samfunnet er tuftet på, slik som tillit og demokrati.

4.3.2 Livskvalitet og læring gjennom frivillige musikkaktiviteter

Deltakelse i musikkfrivilligheten har betydning for deltakernes livskvalitet og gir med dette en folkehelseeffekt. Anne Haugland Balsnes har forsket på hva deltakelse i kor betyr, og trekker særlig fram at korsang gir fellesskap og sosial tilhørighet, mestringserfaringer og glede. Selv om det er gjort mer forskning på kor, er det grunn til å anta at deltakelse i annen musikkfrivillighet som korps, spelemannslag, band og orkester har mange av de samme betydningene for dem som deltar. Flere korsangere i studien til Balsnes trakk fram at det å synge i kor gir opplevelser av følelsesmessige høydepunkter. En av hennes informanter sier det slik:

> Øyeblikkene når det skjer. I det man synger er det noe stort. Man blir del av noe stort. Det handler om intensitet. Fellesskap. Bejaelse. Solidaritet. Vi må spille på lag. Det går nesten over i det mystiske. Det dirrer. Det tangerer noe en ikke helt klarer å forklare.[54]

[53] Sagelvmo 2024

Her ser vi at kordeltakelsen kan gi tilgang til sterke positive opplevelser. Dette er opplevelser som vi med Hartmut Rosa (jf. kapittel 3.2.1) kan forstå som resonanserfaringer hvor fellesskapet med de andre sangerne står sentralt. Det å synge og spille sammen kan gi en erfaring av et overindividuelt fellesskap hvor hver enkelt bidrar med sin stemme til noe som går opp i «en høyere enhet».[55] Dette kan også ha med tidsopplevelsen å gjøre. Den klassiske sosiologen Alfred Schütz pekte på at det å utøve musikk sammen gir tilgang til en tidsopplevelse som skiller seg fra det han kaller klokketiden, eller «den ytre tiden».[56] Klokketiden kjennetegnes av «en linje av tidspunkter som er uavhengige av hverandre». Tidsopplevelsen man får gjennom å utøve musikk, er mer som en tidsstrøm, «den indre tiden». «De som musiserer, er nærværende for hverandre i egentlig forstand, og erfarer sammen hvordan musikken beveger seg som enhet av fortid, nåtid og framtid».[57] Opplevelsen av fellesskap kan med andre ord være knyttet til selve musikkutøvelsen. Samtidig vil opplevelsen av fellesskap også være sosial, ettersom musikkutøvelsen er forbundet med flere sosiale samværsformer.

Pausene i øvelsen kan være et viktig møtepunkt for mange som deltar i frivillig musikkaktivitet. Det er også vanlig at både kor, korps, orkestre, band og spelemannsorkestre reiser på turer og turneer sammen. De deltar gjerne på stevner som samler mange som dyrker den samme interessen. I tillegg til at opptredener og konserter i lokalsamfunnet kan bidra til gode opplevelser for publikum som er til stede, blir de også sett av omverdenen som en gruppe som skaper trivsel og glede.[58] Alt dette bidrar til økt samhold i gruppen man er del av. Det blir imidlertid ingen konserter eller andre opptredener uten at det har foregått en læringsprosess forut. Å delta i en musikkaktivitet på fritiden bidrar også til læring.

Opplæring og folkeopplysning har stått sentralt i sivilsamfunnets organisasjoner siden framveksten på 1800-tallet. Mange har lært å synge og spille innenfor musikkfrivilligheten. I nordisk sammenheng har studieforbund vært en av flere viktige aktører i denne sammenhengen. Studieforbund er paraplyorganisasjoner for frivillige, ideelle organisasjoner som tilbyr opplæring til befolkningen. Medlemsorganisasjonene spenner over et bredt spekter av ideologiske interesser og grupper. Studieforbundene tilbyr opplæring og kurs, og virksomheten er betydelig. For eksempel har Musikkens studieforbund flere kurs for folk som vil lære å spille i band. Tall fra SSB viser at deltakelsen har vært økende de siste par årene, og at over en halv million personer deltok på kurs i regi av studieforbundene i 2023.

I et innspill til utvalget framhever Musikkens studieforbund opplæringselementet ved det frivillige musikklivet:

> Opplæring er selve metoden som frivilligheten bruker for å utvikle seg. Det er på de gjentagende øvelsene i hverdagen som et kor, korps eller storband utvikler seg. Konserten er deres eksamen, men uten opplæring ville ikke (amatør)musikklivet kunne bidra slik de gjør i dag, og skape både verdifullt innhold for den enkelte deltaker og kunst- og kulturopplevelser for tilhørere og lokalsamfunn.[59]

Også Norske Symfoni-Orkestres Landsforbund framhever læringsprosessen det innebærer å delta i musikkfrivilligheten:

> Det frivillige musikkliv innebærer tilbud om livslang læring! Musikerne er i en kontinuerlig lærings- og utviklingssituasjon.[60]

Den kontinuerlige læringen som deltakelse i frivillige musikkaktiviteter legger til rette for, gir en alternativ mestringsarena utover dem man har i arbeidslivet og det formelle utdanningssystemet. Det er med på å gi mennesker muligheter til å realisere sitt potensial og sine ressurser (jf. kap. 3.2.2).

Sett på denne måten er en av musikkfrivillighetens aller viktigste funksjoner å bidra til opplæring og deltakelse.

4.3.3 Deltakelse i frivillige musikkaktiviteter og demokrati

Et sterkt sivilsamfunn er viktig for et vitalt og bærekraftig demokrati, for å skape samfunnsengasjement og for tilliten mellom folk. For det første har dette å gjøre med at sivilsamfunnets organisasjoner som regel har en demokratisk oppbygning og bidrar til å sosialisere sine medlemmer til demokratisk deltakelse. Læringsprosessene som musikkfrivilligheten legger til rette for, går altså

54 Balsnes 2016, s. 170
55 Østerberg og Bjørnerem 2017, s. 68
56 Schütz 2015
57 Østerberg og Bjørnerem 2017, s. 65
58 Østerberg og Bjørnerem 2017, s. 69
59 Skriftlig innspill fra Musikkens studieforbund.
60 Skriftlig innspill fra Norske symfoniorkestres landsforbund.

langt utover selve musikkutøvelsen. EU-rapporten «Culture and Democracy: The Evidence» viser at det er en sammenheng mellom andelen av borgerne som deltar i kulturelle aktiviteter, og aktivt medborgerskap, demokrati og sosial tilhørighet. Rapporten viser blant annet at deltakelse i kulturaktiviteter bidrar til økt sannsynlighet for å stemme ved valg, utføre frivillig arbeid og utvikle positive sosiale holdninger knyttet til demokratiske verdier og identiteter.[61] Det er imidlertid kompliserte sammenhenger mellom deltakelse i kulturaktiviteter, demokrati og samfunnsengasjement, og det er viktig å understreke at det er vanskelig å dokumentere direkte årsaksforbindelser av denne typen.

For det andre har sammenhengen mellom deltakelse i frivillige aktiviteter og demokrati å gjøre med den gjensidige tilliten folk får til hverandre i et sterkt sivilsamfunn, noe som ofte forbindes med begrepet sosial kapital. Robert Putnams banebrytende bok *Bowling Alone* har vært viktig for å synliggjøre forbindelsen mellom sivilsamfunnet og den gjensidige tilliten i samfunnet.[62] Sentralt i Putnams forståelse av sosial kapital står sosiale nettverk, tillit og normer. Videre skiller han mellom to former for sosial kapital hvor den ene er avgrenset sosial kapital («bonding») og handler om de sosiale båndene vi har med folk som tilhører samme gruppe som oss selv. Dette er nettverk som er viktige for å kjenne sosial tilhørighet og fellesskap med andre som deler samme normer og identitet. Den andre er den brobyggende sosiale kapitalen som oppstår i kraft av bånd vi utvikler med folk som tilhører andre grupper, og som er forskjellige fra oss selv, altså sosiale bånd som går på tvers av sosiale skillelinjer («bridging»). Det sentrale budskapet i Putnams bok var at den sosiale kapitalen ved årtusenskiftet var på vikende front i det amerikanske samfunnet. Tittelen henspiller på dette: Tidligere var bowling en aktivitet som foregikk i grupper av bekjente eller som organiserte aktiviteter i bowlingligaer. Etter hvert ble bowling en aktivitet man i høyere grad gjorde alene. Putnam understrekte at oppløsningstendenser i frivilligheten hadde ført til svekket tillit i det amerikanske samfunnet som helhet, og at dette har gjort samfunnet sårbart for polarisering og konflikt. Den sosiale kapitalen som frivilligheten på denne måten er med på å skape, fungerer med andre ord som et lim som holder folk i samfunnet sammen. På lignende vis har Fukuyama vist at samfunn hvor tillit er begrenset til familie og klan, er sårbare for konflikt.[63] Den tilliten musikkfrivilligheten er med på å skape i samfunnet, kan altså ha en betydelig stabiliserende kraft. Dette er også relevant i et beredskapsperspektiv.

Totalberedskapsmeldingen fra 2025 fastslår at «[t]illitssamfunnet og trygge, gode og levende lokalsamfunn i hele landet er de viktigste byggesteinene i den sivile norske beredskapen».[64] Videre framheves det som en strategisk prioritering å «[s]tyrke motstandskraften i befolkningen og bevare høy grad av tillit i samfunnet».[65] Frivillige organisasjoner har bidratt vesentlig til å bygge og opprettholde denne tilliten. I beredskapssammenheng trekkes det også fram at en opplyst og engasjert befolkning er en viktig ressurs, hvor frivilligheten spiller en sentral rolle for både lokalsamfunn og nasjonal trygghet.

4.3.4 Musikkens rolle i tros- og livssynssamfunn

En del av sivilsamfunnet er tros- og livssynsorganisasjoner hvor musikk tas i bruk for å uttrykke felles tro og livssyn. Musikk spiller en stor rolle i flere religioner og mange religiøse sammenhenger. Samtidig som vi lever i en sekularisert tid, blomstrer stadig forbindelsene mellom musikk og religion i menneskers liv.[66] Relasjonen mellom musikk og religion er likevel ganske komplisert. I religiøse sammenhenger møter musikken den religiøse logikken og må ofte underordne seg denne.

I et historisk perspektiv var kirken ved inngangen til 1800-tallet en av de viktigste kulturinstitusjonene i det norske samfunnet.[67] Salmesangen utgjorde en grunnstamme i datidens folkelige musikkliv og dannet en stor del av grunnlaget for framveksten av landets korbevegelse utover 1800-tallet.[68] Samtidig som foreliggende kunnskap om musikk og religion først og fremst forholder seg til den kristne tradisjonen, er det viktig å peke på at musikk også står sentralt i mange andre religiøse og livssynsbaserte sammenhenger. Sang er for eksempel helt bærende i den jødiske gudstjenesten.[69] Se detaljer i kapittel 6.6. Musikk har også en avgjørende plass i sikhenes og hinduenes

[61] Europakommisjonen og Hammonds 2023
[62] Putnam 2001
[63] Fukuyama 2015
[64] Meld. St. 9 (2024–2025), s. 11
[65] Meld. St. 9 (2024–2025), s. 13
[66] Holm og Varkøy 2022
[67] Dahl og Helseth 2006
[68] NOU 2013: 4, s. 28
[69] Mohn 2022

religiøse ritualer,[70] blant annet gjennom *kirtan*, der vers fra den hellige boken framføres med akkompagnement fra for eksempel harmonium og tabla. Innenfor islamske tradisjoner – særlig med sørasiatisk bakgrunn – er uttrykksformer som *ghazal* og *qawwali* viktige. Selv om lite musikk skjer direkte i moskeene, som i hovedsak er forbeholdt religiøse seremonier og bønn, er disse musikalske uttrykkene viktige for mange muslimer. De formidles i sosiale og kulturelle sammenhenger, og det er ikke uvanlig å høre slike sanger når man ferdes med buss eller taxi i de store norske byene. Det settes også jevnlig opp konserter med slike sjangre, blant annet på Melahuset i Oslo. Det er også godt kjent at musikk står sentralt i humanistiske seremonier. Samtidig som musikkutøvelsen i slike sammenhenger er en måte å gi uttrykk for tro og livssyn på, har den også betydning for identitet og fellesskap som oppstår mellom dem som tar del i de samme ritualene (jf. kapittel 3.3).

I tillegg til at musikk inngår som en del av tros- og livssynsutøvelsen, er musikkaktiviteter her også, på samme måte som i annen musikkfrivillighet, en viktig opplæringsarena innenfor musikk. Innenfor Den norske kirke har for eksempel flere menigheter egne korskoler, slik som i Bodø, på Uranienborg i Oslo, i Bø i Telemark og på Nøtterøy.[71] Det er i løpet av de siste 15 årene også opprettet orgelskoler. Også i kristne menigheter utenfor Den norske kirke står musikken sentralt, og deltakelse i kor, korps (f.eks. i Frelsesarméen) og band i ulike menigheter og trosfellesskap utgjør et springbrett for mange til å velge musikk som karrierevei. En kandidatundersøkelse hvor uteksaminerte studenter ved de høyere musikkutdanningene i Norge mellom 2014-2021 er undersøkt, viser at 17 prosent blant disse oppga at de hadde deltatt i musikkaktiviteter i trossamfunn i oppveksten. Blant dem som spiller orgel, var det ikke uventet en god del flere, med 42 prosent.[72]

Når vi kommer inn på temaet musikk i tros- og livssynssammenhenger, berører vi også en krevende tematikk knyttet til maktposisjonen Den norske kirke har hatt. Dette har til dels hatt store konsekvenser for hvordan folk har kunnet uttrykke seg musikalsk og ivareta sin kultur og identitet i kirkerommet. Sannhets- og forsoningskommisjonen har slått fast at Den norske kirke har vært medansvarlig i den fornorskingen som har skjedd blant samene, kvenene og skogfinnene, og at assimilasjonsprosessen har handlet om langt mer enn selve religionsutøvelsen. Kirken har også påvirket deres mulighet til å videreføre kulturelle praksiser.[73] Etter til dels krevende prosesser har det de siste årene kommet på plass salmebøker med kvenske salmer (i 2021) og samiske salmer (i 2023). Et utvalg av samiske salmer inngikk også i salmeboka fra 2013. Samtidig har samisk og kvensk salmesang i noen tilfeller utviklet seg til å bli en slags ventil der følelser har kunnet komme til uttrykk.

4.3.5 Utvalgets vurderinger

Gjennomgangen i dette kapittelet har vist at deltakelse i frivillige musikkaktiviteter for mange er en viktig kilde til å leve gode liv. Slik har frivillige musikkaktiviteter betydning i et folkehelseperspektiv, noe nyere studier underbygger, og som vi skal komme tilbake til i kapittelet om musikk og helse (kapittel 4.8). Særlig handler dette om å oppleve fellesskap og delta i noe som er større enn seg selv, noe utvalget vil trekke fram som ekstra viktig i en tid hvor ensomhet og utenforskap er problemstillinger samfunnet arbeider med å finne løsninger på. Den brobyggende sosiale kapitalen som skapes i musikkfrivilligheten, kan være en viktig ressurs for å bryte ned barrierer for ulike typer deltakelse i samfunnslivet. Brobyggende sosial kapital skaper nettverk mellom mennesker som har andre sosiale kjennetegn enn en selv, enten det gjelder alder, kulturell eller sosio-økonomisk bakgrunn. Dette kan gi tilgang til informasjon og muligheter som ikke nødvendigvis er så tilgjengelige på sosiale arenaer med folk som sosialt ligner på en selv. Musikkfrivilligheten kan på denne måten spille en viktig rolle i å åpne nye muligheter for mennesker. Samtidig vet vi at det er skjev rekruttering til musikkfrivilligheten, og det er potensial for deltakelse fra en større og bredere del av befolkningen enn i dag.

Utvalget understreker at frivillig musikkliv er en viktig rekrutterings- og opplæringsarena. Dette har aller mest en egenverdi for alle som deltar, samtidig som det skapes betydelige verdier for samfunnet. I tillegg kan dette motivere for å ta steget videre til et profesjonelt musikalsk virke. Dette er bare en av flere måter musikkfrivilligheten er koblet til det profesjonelle musikklivet på. Musikkfrivilligheten er, ved siden av idrettsfrivilligheten, trolig den største frivillighetsgrenen i Norge og kan dermed ha betydning for den fundamentale tilliten folk har til hverandre i samfunnet.

[70] Tiramani 2022
[71] Skriftlig innspill fra Den norske kirke
[72] Kleppe & Heian 2025
[73] Dokument 19 (2022–2023), s. 505

Dette har en demokratisk verdi. Det skaper tillit og samhold i befolkningen. I tillegg styrker dette samfunnsberedskapen i potensielle kriser.

Samlet sett taler dette for at offentlige myndigheter både anerkjenner og støtter opp om musikkfrivillighetens rolle i samfunnet. I del II av denne utredningen kommer det en mer detaljert oversikt over hvilke offentlige virkemidler som finnes for musikkfrivilligheten per i dag og hvordan disse bør utvikles i tiden framover.

4.4 Musikk, demokrati og kriseberedskap

> En kultursektor som fungerer så normalt som mulig i krisetid vil være et viktig ledd i nasjonens totalberedskap og befolkningens evne til utholdenhet, opprettholdelse av mental helse og kampmoral. I krisetid vil dette kunne være avgjørende for hvordan nasjonen som helhet står gjennom en krise.[74]

Totalberedskapsmeldingen som ble framlagt i januar 2025, slår på denne måten fast at kulturlivet spiller en avgjørende rolle om kriser treffer. Vi lever i urolige tider, og sikkerhet og beredskap står høyt på den politiske agendaen. Europa befinner seg i en alvorlig sikkerhetspolitisk situasjon, preget av krigene i Ukraina og Gaza. Begge er kjennetegnet av omfattende militær vold, store sivile tap og pågående etterforskning av mulige brudd på internasjonal humanitærrett. Samtidig ser vi en økende rivalisering mellom USA og Kina, med tiltagende konkurranse om militær, politisk, økonomisk og teknologisk innflytelse, noe som også har betydelige konsekvenser for Europas sikkerhet og handlefrihet. Perspektivmeldingen, som ble lagt fram i august 2024, slo fast at Russlands invasjon av Ukraina ikke bare truer det ukrainske folket, men også «vår egen sikkerhet og samfunnsverdier vi setter høyt».[75] Etter flere tiår med nedrustning pekes det på at økt spenning i verden krever at forsvar og sikkerhet prioriteres framover. Spørsmålet om beredskap handler ikke bare om krig, men om flere kriser som har rammet oss eller kan ramme oss. Terrorhandlingene 22. juli skapte en krise som fortsatt sitter i hos mange. Behovet for beredskap er også aktualisert av kriser knyttet til klimaendringer, pandemier, sabotasje og digitale trusler. Dette kapittelet handler om hvilken rolle kultur generelt og musikk spesielt spiller i krig og kriser.

4.4.1 Kulturens og kulturpolitikkens rolle i krig

Utviklingen av norsk kulturpolitikk er nært forbundet med erfaringer med krig. Det har vært vanlig å slå fast at det først var etter andre verdenskrig at vi fikk en offensiv og systematisk kulturpolitikk i Norge.[76] Mens kulturinstitusjoner så langt primært hadde blitt etablert på privat initiativ, tok staten i etterkrigstiden et aktivt ansvar for en slik utbygging. Denne offensiven har ofte blitt omtalt som demokratisering av kulturen, hvor hovedtanken var å lage en infrastruktur som gjorde det mulig for hele befolkningen å ta del i kulturen.[77] Dette var motivert av en ambisjon om at kultur er et velferdsgode som skulle være tilgjengelig for alle. Krigserfaringene var imidlertid også viktige. Ambisjonen om å demokratisere kulturen var motivert av at man erkjente at kultur er et viktig forsvarsverk mot autoritære ideologier slik som nazismen. Særlig kom dette til uttrykk i et tverrpolitisk initiativ i form av et kulturbrev, «Vår kulturs fremtid», som ble utarbeidet under okkupasjonsårene og oversendt til regjeringen i 1945. Brevet avsluttes på denne måten:

> Dette må være statens erkjennelse. Å styrke kulturen er å styrke landet. Er åndsverdiene det enkelte menneskets endelige mål, så må også staten – som er summen av de enkelte mennesker – se kulturarbeidet som et midtpunkt i sitt arbeid for nasjonal selvhevdelse.[78]

I tillegg til å formulere et idégrunnlag som plasserte kultur i kjernen av samfunnspolitikken mer allment, inneholdt kulturbrevet mange forslag som foregrep konkrete tiltak som ble virkeliggjort kort tid etterpå. Det gjelder for eksempel etableringen av Riksteatret, Riksgalleriet og Rikskonsertene, kunstnerstøtte, voksenopplæringslov og musikkskoler.[79]

Samtidig er det viktig å erkjenne at denne formen for kulturpolitisk nasjonsbygging også hadde

---

74 Meld. St. 9 (2024–2025), s. 90

75 Meld. St. 31 (2023–2024), s. 9. Regjeringen ved Finansdepartementet legger en perspektivmelding (i regelen) hvert fjerde år. Perspektivmeldingen gir en oversikt over utfordringer man står overfor i norsk økonomi de neste 50 årene, og peker på hva som bør prioriteres.

76 Mangset og Hylland 2017, s. 26

77 Mangset og Hylland 2017, s. 47ff

78 Borgen, Brinchmann, Christophersen, Gjerløw, Groth, Hoel, Iversen, Midttun, Solem og Steen 1945, s. 31

79 Mangset 1992, s. 125; Vestheim 1995, s. 128ff

ekskluderende sider. Mens idealene i kulturbrevet handlet om demokratisering og fellesskap, foregikk det parallelt et systematisk arbeid for å svekke og utslette samisk kultur gjennom fornorskingspolitikken (se kapittel 5). Dette minner oss om at nasjonsbygging med utgangspunkt i kultur har hatt en bakside, også i Norge. Selv om dette ikke kan sammenlignes med de autoritære strategiene som omtales lenger nede i dette kapittelet, er det nødvendig å ha et balansert blikk på hvordan kultur både kan samle og utelukke.

Forståelsen av at kultur spiller en viktig rolle for å utvikle samhold og et sunt ytringsklima blant borgerne, er videreført i nyere kulturpolitikk hvor kultur har blitt forstått som en arena for å realisere ytringsfriheten, utvikle og uttrykke identitet og skape kulturelle fellesskap.[80]

Kulturens rolle som en arena for meningsdannelse, identitetsdannelse, ytringsfrihet, demokrati og fellesskap betyr at kultur ikke står på utsiden av det som foregår i en krig. Kultur brukes strategisk i krig, og kultur angripes i krig. Mest synlig er det når krigshandlingene rammer kulturinstitusjoner og kulturminner. I april 2025 slo UNESCO fast at 485 kultursteder i Ukraina har blitt ødelagt siden fullskalakrigen startet i februar 2022.[81] I likhet med Ukraina har også Gaza opplevd store tap av kulturminner. UNESCO bekreftet i mai 2025 at 110 kultursteder hadde blitt ødelagt som følge av militære handlinger iverksatt av Israel.[82] Det er også velkjent at kunstnere og andre aktører i kulturlivet som holder kunst og kultur i live, bringes til taushet i krig ved fengsling, utsulting eller avretting.[83] Da Taliban tok over makten i Afghanistan på ny i 2021, var Afghanistan National Institute of Music (ANIM) blant de første som ble angrepet. 21 000 instrumenter ble ødelagt, og lærere og elever ble brakt til stillhet.[84] Angrep på musikk- og kulturutøvere i krig og kriser er et økende problem. I tillegg til ødeleggelsen av institusjoner og instrumenter rettes det i økende grad trusler, vold og sanksjoner mot enkeltpersoner som formidler kultur. Organisasjoner som Fuuse, Raftostiftelsen og Freemuse dokumenterer jevnlig slike angrep og rapporterer om en økning i antall tilfeller hvor musikere og kulturutøvere blir fengslet, truet eller sensurert i konfliktsituasjoner.[85]

I tillegg blir de immaterielle og mindre synlige delene av kultur og kulturliv gjenstand for strategiske handlinger i krig og autoritære regimer. Folks kunnskap og bevissthet om felles verdier og om det fellesskapet de har med andre borgere, angripes også. Forfatteren Milan Kundera har formulert det slik:

> En nasjon likvideres på denne måten (…) at man først fratar den hukommelsen, man ødelegger dens bøker, dens kultur, dens historie. Og noen andre skriver andre bøker, gir den en annen kultur og finner på en annen historie. Nasjonen begynner da langsomt å glemme hva den var og hva den er. Verden omkring glemmer det enda mye fortere.[86]

En viktig side ved krig er med andre ord forsøk på å viske ut historie, hukommelse og verdier. Ukraina-krigen illustrerer dette. På den ene siden har russisk kulturpolitikk, særlig siden Russland invaderte Krimhalvøya i 2014, vært preget av russifisering. Russisk kulturpolitikk har i denne perioden handlet om å «skape» et russisk folk hvor mangfold og forskjeller undertrykkes.[87] Dette er en nedbygging av demokrati, ikke minst fordi demokrati innebærer et mangfoldsideal.[88] Demokrati handler på sett og vis om å håndtere forskjeller.[89] På den andre siden har Russland gått til angrep på både materiell og immateriell kultur, kunstnere og kulturbærere i Ukraina som ledd i fullskalakrigen. Det er imidlertid verdt å legge merke til at mens krigen har pågått, har aktiviteten, interessen for og oppslutningen om ukrainsk kultur vært stor i Ukraina.[90] Det rapporteres også om at kultur har gått fra å ha en marginal til en sentral rolle i ukrainske medier.[91]

I forsvarets terminologi skilles det mellom forsvarsevne og forsvarsvilje. Forsvarsevne handler om kapasitet til å yte forsvar under et angrep og defineres som både nasjonal og alliert innsats i forsvaret av Norge.[92] Under forsvarsevnen inkluderes også det øvrige totalforsvaret hvor den

---

80 Meld. St. 8 (2018–2019)

81 UNESCO 2024. Ødeleggelsene gjelder 149 religiøse steder, 257 bygninger av historisk og/eller arkitektonisk betydning, 34 museer, 33 monumenter, 18 bibliotek, 2 arkeologiske steder og 1 arkiv

82 Ahmed 2024 Ødeleggelsene gjelder 13 religiøse steder, 77 bygninger av historisk og/eller arkitektonisk betydning, 3 depot med løsøre kulturminner

83 Nisbett 2024

84 Afghanistan National Institute of Music 2024

85 Freemuse 2025

86 Kundera 2017, s. 201-202

87 Romashko 2024b; Romashko 2024a

88 Neumann 2022

89 Neumann 2022

90 Haleta, Ostrovska-Liuta og Sheiko 2024

91 Haleta, Ostrovska-Liuta og Sheiko 2024

92 NOU 2023: 14, s. 45

sivile beredskapen inngår. Sivil beredskap favner ulike typer beredskapstiltak av ikke-militær art. Forsvarsvilje defineres gjerne som befolkningens oppslutning om forsvaret og handler med andre ord ikke bare om økonomi og våpenkapasiteter. Ifølge Iver B. Neumann er det imidlertid viktig å ha et bredere perspektiv på forsvarsvilje. Den handler mer grunnleggende om å opprettholde vår levemåte og vårt demokrati.[93] Denne forståelsen innebærer at både den brede kulturforståelsen – vår levemåte – og smale kulturforståelsen – de måtene kultur kommer til uttrykk på gjennom kunstneriske og musikalske ytringer – blir viktige.

4.4.2 Musikk som motstandskraft i kriser og krig

Musikkens betydning i kriser kan fanges i et sterkt bilde: Ungdommene som flyktet fra Utøya 22. juli 2011, sang *Til ungdommen* sammen for å makte å svømme over til fastlandet i sikkerhet.[94] Mennesker tyr til musikk i akutte og livstruende kriser. Musikk sto også helt sentralt for rosetogene og minnemarkeringene som en hjelp til å uttrykke felles sorg, smerte og sjokk. Bruken av musikk gjenspeilte behovet for å finne mening i den meningsløse situasjonen. Det var ikke først og fremst etablerte nasjonale sanger som ble brukt, men heller nyere musikk som ga uttrykk for «verdier, idealer og visjoner om nasjonens framtid. Ikke minst dreide det seg om musikk som kunne symbolisere fellesskap på tvers av religiøs og kulturell tilhørighet».[95] Noen av disse sangene har blitt «22. juli-sanger».[96]

Krigen i Ukraina har også gitt oss mange bilder på hva musikk kan bety i krig: Den sju år gamle jenta, Amelia Anisovych, som spontant sang *Let it go* fra Disney-filmen *Frozen* for alle som oppholdt seg i et bomberom i Kyiv kort tid etter at krigen brøt ut. Cellisten, Denys Karachevtsev, som tok med seg instrumentet sitt og satte seg ned i en beskutt og bombet gate i Kharkiv og spilte Bachs cellosonater. Frontfiguren i rockebandet Okean Elzy, Svyatoslav Cakarchuk, som har opptrådt for syke og sårede på sykehus og flyktninger på togstasjoner og t-baneplattformer.[97] På Gaza-stripen har frivillige reist mellom provisoriske flyktningeleirer for å gi barn en pause og en slags kortvarig flukt fra døden og ødeleggelsene de har vært vitne til. Musikeren Ruaa Hassuna forteller at når det unge publikummet hennes hører henne spille oud, hører de ikke lenger drønnet av droner og kan gå inn i musikken om enn for en kort stund.[98]

Eksemplene viser hvordan musikk kan virke samlende og skape en følelse av tilhørighet og fellesskap i svært krevende situasjoner. Når kriser oppstår, trenger vi en følelse av fellesskap og forestillinger om hva det er som binder oss sammen. Krig og kriser innebærer tap, sorg og atskillelse. Musikk kan gi rom for felles sorg og skape bånd til tiden og tilværelsen før krisen. Samtidig gir musikken håp for framtiden.[99]

Vi har allerede nevnt Benedict Andersons idé om at nasjonale fellesskap må forstås som forestilte fellesskap.[100] Selv i relativt små land kjenner vi ikke alle, men gjennom felles forestillinger kan vi likevel kjenne fellesskap med folk vi ikke kjenner. Nasjonale fellesskap skapes altså ikke av objektive fakta, men av forestillinger. Slike forestillinger må skapes og opprettholdes. 22. juli-sangene viser dette. Ole Paus' *Mitt lille land* og Karpes *Påfugl* skapte felles trøst og referansepunkter i krisen. En studie av hvordan sangen *Mitt lille land* ble brukt i strømmetjenestene de påfølgende dagene etter 22. juli 2011, peker på at musikk, i kraft av å være en lite konkret eller representerende uttrykksform, egner seg spesielt godt som ressurs i en slik krise. *Mitt lille land* fungerte på den ene siden som en måte å uttrykke og oppsummere følelser på. På den andre siden var sangen åpen for flere tolkninger som gjorde det mulig for mange å søke sammen i sorg og samles om en felles opplevelse på tvers av meninger og holdninger.[101] Anderson understreker at det å synge sammen kan skape en forestilling om fellesskap. Forestillingen om fellesskap blir gjort konkret for oss.[102] Det er mulig fordi musikk er noe vi gjør sammen.

Den tidligere nevnte musikkforskeren Christopher Small har lansert begrepet om «musicking» for å tydeliggjøre at musikk er samhandling.[103] Uansett hvilken rolle vi har, enten vi synger sammen, synger eller spiller for andre eller lytter, så deltar vi i musikkutøvelsen. Musikkens mening er knyttet til relasjonene musikken

93 Neumann 2022
94 Havrøy 2014
95 Knudsen, Skånland og Trondalen 2014, s. 5
96 Knudsen 2014
97 Clark 2023
98 AFP 2023
99 Clark 2023
100 Anderson 2016
101 Maasø og Toldnes 2014, s. 44
102 Anderson 2016, s. 141
103 Small 1998



Figur 4.4 Artistenes blandakor for Palestina

Bildet viser «Blandakoret for Palestina» som består av en rekke kjente norske artister. Hver uke siden april 2024 har de sunget «Til ungdommen» for våpenhvile på offentlige steder, blant annet foran Stortinget, USAs ambassade og ulike departementer. På bildet står de på taket til Operaen i Oslo.
Foto: Helge Brekke

gjør det mulig for oss å ta del i. Slik gir musikk grunnlag for felles fortellinger og følelser med dem som er til stede, og med dem vi deler forestillinger med gjennom felles sanger og musikk.

Som det går fram av eksemplet fra Gaza, er det verdt å nevne at musikk kan være viktig i krig og kriser fordi den helt konkret tilbyr et alternativt lydbilde. Den britiske forskeren Janine Natalya Clark har forsket på hvordan musikk gir motstandskraft i krig.[104] Hun peker på hvordan krigens lydbilde griper sterkt inn i folks hverdag. Med sine bombeeksplosjoner, drønn av artilleri og skrik er krigens lyd invaderende og truende. Musikk kan midlertidig dempe lyden av krig på måter som bidrar til at man for en stund kan ha gode opplevelser og kjenne solidaritet med andre.

Musikk har ofte spilt en viktig rolle i å formidle antikrigsholdninger og mobilisere motstand i konfliktsituasjoner. Under Vietnamkrigen ble sanger som John Lennons *Give Peace a Chance* og Bob Dylans *Blowin' in the Wind* symboler for fredsbevegelsen. Gjennom slike sanger kunne demonstranter samle seg rundt felles verdier og styrke budskapet om fred. Under andre verdenskrig i Norge spilte illegale sanger en betydelig rolle i motstandskampen. Sanger som *Norge i rødt, hvitt og blått* ble forbudt av okkupasjonsmakten, men levde videre blant befolkningen som symboler på nasjonal stolthet og motstand.[105] Musikk har også fungert som en arena for kritikk av makthavere. Blant annet har Neil Young og Rage Against the Machine publisert musikk direkte rettet mot den amerikanske militærindustrien og dens rolle i å fremme krig.[106]

Musikkens evne til å påvirke konflikter er imidlertid avhengig av kontekst og formidling. Ikke all musikk med antikrigsbudskap oppnår ønsket effekt – noen uttrykk kan bli avvist som symbolpolitikk eller misforstås. Denne kompleksiteten belyses av forskere som Gillian Howell og

[104] Clark 2023

[105] Vollestad 2016

[106] Kling 2006; LeVan 2013

Solveig Korum, som i sine studier peker på både musikkens potensial og begrensninger i konflikt- og postkonfliktsituasjoner. De understreker at musikkarbeid krever kulturell og sosial tilpasning for å unngå utilsiktede konsekvenser som forsterker eksisterende spenninger eller skjevheter.[107]

4.4.3 Musikkens rolle i militæret og blant ekstremister

Musikk og krig er tett forbundet, og forbindelsen har flere sider. Musikk har blitt brukt – og brukes – til å oppildne soldater til å kjempe.[108] Spillelister som skal gi militær motivasjon, er lett tilgjengelige på strømmeplattformer som Spotify, og studier viser at musikk er en viktig kilde i forberedelsene til potensiell og faktisk utøvelse av vold.[109] Vera Lynns utendørskonserter for å holde kampmoralen oppe blant britiske tropper i Egypt, Burma og India under andre verdenskrig er også et velkjent eksempel.[110] I Norge kan militærmusikk spores tilbake til 1600-tallet.[111] På denne tiden hadde alle kompanier fløytespillere (pipere) og trommeslagere (tamburer). Fram mot 1800-tallet hadde disse musikerne en strategisk rolle under krigshandlinger, der de spilte militære signaler og oppildnet soldatene til kamp. Med nye militære strategier mistet musikerne sine rent militære oppgaver. Likevel var grunnlaget for det vi i dag kjenner som Forsvarets musikk, lagt. Vi kommer tilbake til militærkorpsene i del II.

Når vi erkjenner at musikkens kraft ikke er nøytral, men avhenger av kontekst og formål, blir det tydelig at den også kan brukes av fiendtlige aktører – som virkemiddel i terror, radikalisering og ekstremisme. Musikk har blitt brukt i fangeleirer i Afghanistan, Irak og på Cuba som ledd i USAs «kamp mot terror». Høy musikk (og andre lyder) har blitt spilt av for å bryte ned fangene psykologisk og for å presse dem til å gi informasjon.[112] Det er også kjent at jøder som satt i fangeleirer i Tyskland, ble utsatt for tortur hvor musikk ble brukt, blant annet gjennom tvungen allsang som ledd i en form for psykologisk tortur.[113] Her ble de tvunget til å framføre groteske sanger om jødisk konspirasjon og krenkende stereotypier om sitt eget folk.

Innenfor jihadistiske bevegelser har musikk og lydbaserte virkemidler blitt brukt for å styrke kampmoral, fremme ideologisk overbevisning og skape fellesskapsfølelse. Forskning viser at jihadistisk kultur omfatter visuelle, lyriske og musikalske uttrykk som spiller en sentral rolle i rekruttering og radikalisering.[114] Disse uttrykkene tjener til å bygge identitet og demonisere motstanderen og illustrerer hvordan musikkens emosjonelle kraft kan utnyttes strategisk også i ekstremistiske sammenhenger.

4.4.4 Musikkens rolle for forsoning

Musikk spiller en sentral rolle i prosesser for fred og forsoning, både på individuelt og kollektivt nivå, ved å fungere som et kulturelt verktøy for helbredelse, dialog og sosial sammenkobling. Forskning fra Bosnia-Hercegovina og Sri Lanka viser hvordan musikk skaper rom for unge mennesker til å bearbeide traumer og sorg.[115] Musikalske aktiviteter kan gi en trygg arena hvor følelser som er vanskelige å uttrykke med ord, kan få en form. Gjennom musikken kan deltakerne finne emosjonell støtte og lindring i et fellesskap. Dette sammenfaller med teorier om musikkens rolle i å fremme emosjonell og sosial rehabilitering, som beskrevet i musikkterapiens forskningslitteratur (se kapittel 4.8).

I kontekster preget av spenninger mellom mennesker kan musikk brukes som brobygger. Når ulike grupper deltar i felles musikalske aktiviteter, kan fiendebilder og mistenksomhet reduseres, og det skapes nye relasjoner basert på samarbeid og forståelse. Erfaringer fra konfliktrammede områder viser at musikk har bidratt til å gjenopprette tillit og solidaritet på tvers av gamle skillelinjer. Dette perspektivet vektlegges også i sannhets- og forsoningskommisjonens rapport i Norge, som framhever hvordan kulturelle uttrykk kan bidra til å styrke relasjonene mellom majoritets- og minoritetsgrupper. Sannhets- og forsoningskommisjonens rapport løfter fram at kulturell inkludering, gjennom blant annet musikk, kan være et virkningsfullt tiltak for å bøte på historiske urettferdigheter. Prosjekter som musikkfestivaler, skolekonserter og samarbeid mellom ulike kulturgrupper er eksempler på hvordan musikk kan styrke fellesskap og forståelse. I langsiktige forsoningsprosesser kan musikkopplevelser dessuten fungere som viktige ritualer for å markere milepæler og gi håp. Konserter, seremonier og

[107] Howell 2017; Korum 2020
[108] DeNora 2000, s. 113-114
[109] Gilman 2016
[110] Clark 2023
[111] Herresthal 2021
[112] Cusick 2020
[113] Brauer 2016
[114] Hegghammer 2017
[115] Howell og Korum 2022

Boks 4.3 Utdrag av åpningstale av Lars Saabye Christensen – skrevet til den offisielle åpningen av Kongsberg Jazzfestival onsdag 5. juli 2023

Så gjenstår det umulige, men betimelige spørsmålet: Kan vi spille vakkert mens krigen raser like ved? Kan vi lytte til annet enn de gamle nyhetene fra slagmarken? Ja, det kan vi. Vi ikke bare kan, det er nødvendig. Vi skal spille enda vakrere. Vi skal lytte enda nøyere. Vi skal gjøre det med enda større glede. Det er også avgjørende. Det er musikkens humanisme.

Sjelden behøver vi den mer enn akkurat nå.

andre musikalske begivenheter gir mennesker en felles plattform for å uttrykke både smerte, glede og framtidshåp, samtidig som de minner om behovet for videre dialog og samarbeid.

4.4.5 Utvalgets vurderinger

På linje med totalberedskapsmeldingen vil utvalget understreke viktigheten av at kultursektoren fungerer så normalt som mulig i krisetider. Dette forutsetter at kultur prioriteres i rolige tider og i tider med opprustning. Kultur utgjør en grunnstamme i samfunnet og bidrar til å skape tillit, deltakelse, demokrati og motstandskraft i møte med potensielle kriser, også krig. Her viser utvalget til ekstremismekommisjonen som har vektlagt behovet for å styrke samfunnets motstandskraft gjennom alle dets strukturer, ikke bare gjennom sikkerhetstiltak, men gjennom å bygge opp verdier, institusjoner og fellesskap som tåler påkjenninger.[116] Dette perspektivet sammenfaller med utvalgets syn på at kulturpolitikken må ses som en integrert del av nasjonens totale beredskap.

Kultur har en grunnleggende funksjon i samfunnet ved å skape forestillinger om hvem vi er, fungere som arena for å tematisere, bearbeide og problematisere viktige spørsmål om liv og samfunn. Forståelsen av hva som øker samfunnsberedskapen må ta høyde for at uten en felles forståelse av hva kriser er, hva de angriper og en felles vilje til å møte dem, er det mange deler av beredskapsarbeidet som ikke vil fungere. Satsing på musikklivet gjennom å sørge for god tilgang til deltakelse for alle vil være viktig for å bygge og opprettholde beredskapen.

Utvalget understreker musikkens flerdimensjonale rolle i freds- og forsoningsarbeid. Musikk kan styrke kulturell identitet, fremme dialog og bidra til emosjonell bearbeiding og brobygging. I konflikt- og post-konflikt-situasjoner gir musikken en felles plattform for forsoning og samhørighet, særlig der politisk eller språklig kommunikasjon kommer til kort. Dens evne til å redusere stress og fremme empati kan bidra til å dempe nivået på konflikter i samfunnet vårt.[117]

4.5 Musikk i internasjonale relasjoner

Musikk er en integrert del av Norges nasjonale selvrepresentasjon som «lyden av Norge» på den internasjonale arenaen. Slik brukes musikk til å styrke diplomatiske relasjoner, bygge broer mellom nasjoner og fremme norske økonomiske interesser i utlandet. Gjennom musikk kan Norge også arbeide internasjonalt med demokrati, ytringsfrihet og kulturelt mangfold.

4.5.1 Musikkens rolle i Norges omdømme, eksport og kulturelt diplomati

Musikk spiller en viktig rolle i Norges utenrikskulturelle virkemidler, der den fungerer som en brobygger i diplomati og internasjonale relasjoner. Lending framhever musikkens potensial som konfliktforebyggende verktøy og som en døråpner for dialog der klassisk diplomati står fast.[118]

Gjennom strategiske satsinger på musikkeksport og kultursamarbeid kan Norge styrke sitt internasjonale omdømme. Konserter og festivaler arrangert av utenriksstasjoner bidrar til å fremme norske kunstnere og bygge relasjoner med internasjonale aktører. Suksesshistorier fra norsk musikkeksport kan skape positive assosiasjoner til Norge som en kulturnasjon. Dette bidrar blant annet til å gjøre landet mer attraktivt for turisme, investeringer og samarbeid.

Det eksisterer imidlertid spenninger mellom behovet for gevinst og profesjonalisering og ønsket om et bredere mangfold i den utenrikskulturelle porteføljen. Sentrale markeder, som Storbritannia, USA og Tyskland, men også voksende økonomier som Kina og India, vektlegges i stor

[116] NOU 2024: 3

[117] Pruitt 2013

[118] Lending 2000, s. 8



Figur 4.5 Norgesfremme og nettverksbygging i utlandet

30. januar 2025 var ambassadør Tore Hattrem vert for et arrangement i ambassadørboligen for å fremme de norske metalfestivalene Inferno og Beyond the Gates overfor britisk musikkbransje. Musiker Sylvaine (Kathrine Elizabeth Shepard, t h.) opptrådte for inviterte gjester. På bildet står artisten og bransjeaktørene foran festivalplakater og et portrett av H.M. Kong Harald V, malt av Håkon Gullvåg.

Foto: Den norske ambassaden i London/Richard Lowkes

grad, mens eksperimentelle uttrykk og kulturell utveksling med det globale sør (se 4.5.2) i de senere årene i større grad har blitt prioritert ned.

Som en del av Norges internasjonale kultursamarbeid spiller EUs kulturprogram Kreativt Europa en sentral rolle. Programmet støtter kunst- og kulturfeltet i Europa, inkludert musikk, og har vært en viktig plattform for norske musikere og aktører for å samarbeide over landegrenser. For perioden 2021–2027 bidrar Norge med ca. 625 millioner kroner, og musikksektoren er blant de feltene som har fått størst uttelling.[119]

I 2024 utgjorde musikkfeltet 14,78 prosent av alle tildelinger innenfor samarbeidsprosjekter, den nest høyeste andelen blant alle kunstfelt. Norske musikere og organisasjoner aktivt benytter programmet og oppnår relativt god uttelling.

Gjennom Kreativt Europa har norske musikere, festivaler og institusjoner deltatt i en rekke prosjekter som har bidratt til å styrke Norges internasjonale omdømme som en musikk- og kulturnasjon. I tillegg får Norge koblinger til europeiske musikknettverk, som for eksempel European Jazz Network, REMA (Early Music in Europe) og European Choral Association.

Deltakelsen i Kreativt Europa kobler Norge til EUs kulturpolitikk, samtidig som den åpner nye markeder for norsk musikk. Programmet styrker ikke bare eksport, men også kompetanseutvikling, ressursdeling og innovasjon i musikkfeltet. Dermed bidrar det til økt synlighet og langsiktig bærekraft for norsk musikk i en europeisk kontekst.

4.5.2 Musikk i internasjonal bistand

Musikkens evne til å skape kontakt og bygge broer er ikke begrenset til diplomatiske arenaer. Den har også blitt brukt som et verktøy i internasjonalt bistandsarbeid.

Musikkens rolle i internasjonal bistand har utviklet seg fra å være en kulturell egenart til å bli et kraftfullt verktøy for samfunnsutvikling, bærekraft og sosial endring. Flere bistandsforskere har pekt på musikken som både et *mål* og et *middel* for utvikling.[120] Integrasjonen av musikk i internasjonale bistandsprosjekter gjenspeiler en endring i forståelsen av begrepet «utvikling» (development), ikke bare som økonomisk framgang, men som en utvidelse av menneskelig frihet og kapasitet. Denne perspektivendringen skildres blant annet av Amartya Sen i boken *Development as Freedom*, som løfter fram kulturen som en rik arena for utvidelse av menneskelige valg og muligheter.[121]

Musikkens kobling til internasjonal bistand tok form etter andre verdenskrig, der blant annet etablering av organisasjoner som det Internasjonale musikkrådet i 1949 markerte en global innsats for å fremme kulturelle rettigheter, forankret i artikkel 27 av FNs verdenserklæring om menneskerettigheter fra 1948.[122] Her ble kulturelle rettigheter slått fast som grunnleggende for menneskelig verdighet og utvikling.

Fra 1980-tallet fikk musikk en tydeligere plass i utviklingsdebattene gjennom UNESCOs «World Decade for Cultural Development», som understre-

[119] Kulturdirektoratet, personlig kommunikasjon, 28.02.25

[120] Ware, Sadeghi-Yekta, Prentki, al Kurdi og Kabanda 2024; Stupples og Teaiwa 2017

[121] Sen 2001

[122] De forente nasjoner 1948

ket musikkens rolle i å styrke kulturell identitet, fremme internasjonalt samarbeid og gi stemme til marginaliserte grupper. Samtidig begynte bistandsorganisasjoner å bruke musikk for å skape oppmerksomhet rundt globale kriser, som under Live Aid-konsertene på 1980-tallet. Dette illustrerte musikkens evne til å bygge bro mellom nord og sør gjennom affektive og symbolske appeller. Etter hvert så man også en postkolonialistisk bølge, med en økende anerkjennelse av musikk fra det globale sør som mer enn en eksotisk kuriositet. Selv om det tidlig var tendenser til å betrakte denne musikken gjennom et perspektiv av «andrehet» (otherness), har den gradvis blitt anerkjent som en betydelig kanal for motstand og myndiggjøring.

Norge var tidlig ute med å inkludere kultur, og særlig musikk, som et verktøy i bistandspolitikken. Mye av grunnlaget for tidlig norsk politikk på dette området finnes i UNESCOs rapport *Our Creative Diversity* (1996). Gjennom Norsk flerkulturelt musikksenter, etablert hos Rikskonsertene i 1992, og festivalen «Verden i Norden» ble et nettverk mellom norske og internasjonale kunstnere, organisasjoner og lokalsamfunn etablert. Disse prosjektene ga norske musikere erfaring med kulturutveksling og bidro samtidig til å bygge opp lokal musikkultur i sør. Slike prosjekter inkluderte alt fra opplæring av musikere og lydteknikere til etablering av festivaler, musikkarkiver og støtte til intellektuelle rettigheter for kunstnere.

I 2005 ble Strategi for Norges kultur- og idrettssamarbeid med land i sør lansert, etterfulgt av Meld. St. 19 (2012–2013) *Regjeringens internasjonale kulturinnsats*.[123] Disse politiske initiativene etablerte et todelt finansieringssystem: (a) 02-midler rettet mot kultureksport og offentlig diplomati og (b) 03-midler rettet mot utvikling i sør, med fokus på demokrati, ytringsfrihet, kulturelt mangfold, fred og lokal kapasitetsbygging.[124]

I praksis så man ofte en sammenblanding av midlene. Mange aktører mottok støtte både for utviklingsprosjekter og for eksport av norsk musikk til utlandet. Rikskonsertene fungerte som bindeledd mellom Utenriksdepartementet og lokale partnere i det globale sør, og Music Norway forvaltet reisestøtte for norske musikere til 03-land. En rekke aktører fra det norske musikklivet var involvert, blant annet Norcode, Rumi-festivalen, Playing for a Future / Valdres Sommersymfoni, Mimeta, Mela, Kirkelig Kulturverksted, Oslo World, Førdefestivalen, Universitetet i Agder (fakultet for kunstfag), JM Norway, Safemuse og kulturskolen i Fredrikstad. Flere av disse har prosjekter og relasjoner til partnere i sør som strekker seg over mange år.

Offentlige midler til kulturbistand økte gradvis fram mot et toppunkt omkring 2013. Ifølge en evaluering fra NORAD (2011) var bevilgningene allerede oppe i 128 millioner NOK i 2009.[125] Rikskonsertene alene forvaltet 23 millioner NOK for prosjekter i ni land, med mål om å styrke lokal kulturinfrastruktur og skape fred og forsoning i konflikt- og postkonfliktområder. Fra midten av 2010-tallet avtok imidlertid finansieringen, da UDs prioriteringer skiftet mot akutt nødhjelp og prosjekter med målbare resultater.

Dette skiftet avdekket utfordringer med å tilpasse kunstprosjekter til et bistandsrammeverk som vektlegger målbare effekter. Kunstens sosiale og estetiske verdier, som ofte ikke kan kvantifiseres, falt utenfor de tradisjonelle evalueringskriteriene. Disse erfaringene peker på behovet for en mer nyansert tilnærming til vurdering av kunstbaserte utviklingsprosjekter.

Det rettighetsbaserte arbeidet med kultur ble tidlig på 2020-tallet administrativt flyttet fra kulturseksjonen i UD til seksjonen som har ansvar for menneskerettighetsarbeidet – en utvikling man også ser i flere andre europeiske land, hvor kultur har blitt slått sammen med andre områder i utenrikstjenesten. I dette landskapet har organisasjoner som Safemuse fått økt relevans ved å kombinere kunstnerisk frihet med rettighetsbasert utviklingsarbeid, særlig gjennom residensordninger og prosjekter med partnere i det globale sør.

4.5.3 EØS-midlene for kultur

EØS-midlene for sosial og økonomisk utjevning i Europa er en viktig del av Norges internasjonale kultursamarbeid i dag. I perioden 2014–2021 var totalbudsjettet for EØS-midlene på 2,8 milliarder euro, hvorav 200 millioner euro gikk til 400 kunst- og kulturprosjekter i åtte land, særlig i Sentral- og Øst-Europa. En betydelig andel av disse prosjektene hadde norske partnere. For perioden 2021–2028 er totalbudsjettet økt til 3,2 milliarder euro, der Norge står for 97 prosent av finansieringen, mens Island og Liechtenstein dekker resten.[126]

Musikk satses på for å fremme sosial og demokratisk utvikling i Europa. I en tid der pressefrihet, ytringsfrihet og demokratiske prosesser er under økende press, har flere av de EØS-finansi-

[123] Meld. St. 19 (2012–2013)

[124] 03-midlene må kvalifisere som offisiell utviklingshjelp (ODA), i tråd med OECDs definisjon og regelverk.

[125] Norad 2011, s. 96

[126] Kulturdirektoratet, personlig kommunikasjon, 28.02.25

erte musikkprosjektene bidratt til å skape rom for kulturelle ytringer, uavhengige kunstscener og kritiske stemmer. Norsk forening for komponister og tekstforfattere, NOPA, har vært en sentral aktør i flere av disse prosjektene. I tillegg har norske festivaler, ensembler og utdanningsinstitusjoner bidratt til kunstnerisk samarbeid, kulturutveksling og opplæring. Eksempler inkluderer:[127]

- Romania: Inferno/Midgardsblot – samarbeid om metal- og vikingmusikk
- Latvia: Insomnia-festivalen – utveksling innenfor elektronisk musikk
- Polen: Notodden Bluesfestival – blueskultur på tvers av grenser
- Slovakia: Tou Scene / Kitchen Orchestra – prosjektet *Angrusori*
- Portugal: NyMusikk – prosjektet *Particular Universal*

EØS-midlene illustrerer hvordan Norge bruker musikk i arbeid for sosial utvikling, beskyttelse av ytringsfrihet og demokratibygging i Europa.

4.5.4 Nordisk samarbeid på musikkfeltet

Norge har lange tradisjoner for musikkbasert samarbeid i Norden, der felles kulturarv, språklig nærhet og historiske bånd legger til rette for utstrakt utveksling mellom musikere, komponister og musikkorganisasjoner. Nordisk samarbeid på musikkfeltet har vært avgjørende for å bygge broer mellom landene, fremme kunstnerisk innovasjon og skape felleseuropeiske nettverk med et sterkt nordisk avtrykk.

To av de viktigste finansieringsmekanismene for nordisk musikkultur er Nordisk kulturfond og Nordisk kulturkontakt, som begge gir tilskudd til samarbeidsprosjekter som styrker mobilitet, nettverksbygging og kunstnerisk utvikling i Norden.

Nordisk kulturfond støtter musikkprosjekter som fremmer nordisk samarbeid, kunstnerisk fornyelse og internasjonal synlighet. Fondets program *Puls* har vært en viktig finansieringskilde for konsertarenaer og festivaler som formidler nordisk musikk på tvers av landegrenser. Andre ordninger, som *Opstart*, gir mindre tilskudd til initiativ i tidlig fase, noe som gjør det lettere for musikere og arrangører å utvikle nye samarbeidsprosjekter.

Nordisk kulturkontakt forvalter flere støtteordninger rettet mot musikkfeltet, blant annet mobilitetsstøtte for enkeltkunstnere, produksjonsstøtte for større samarbeidsprosjekter og nettverksstøtte for institusjoner. Programmet *Kultur- og kunstprogrammet* gir midler til musikkprosjekter med både nordiske og internasjonale partnere, mens *Nordisk-baltisk mobilitetsprogram* legger til rette for utveksling mellom nordiske og baltiske musikkaktører.

Gjennom disse ordningene har norske musikere, ensembler og festivaler fått støtte til å delta i en rekke nordiske prosjekter som fremmer både tradisjonsmusikk og eksperimentelle uttrykk. Eksempler inkluderer by:Larm, Førdefestivalen, Borealis og Ultimafestivalen, som alle har mottatt nordisk støtte for å løfte musikkens rolle i nordisk og europeisk kultursamarbeid.

I tillegg til de institusjonelle støtteordningene har folk-til-folk-samarbeid på kulturfeltet lenge vært en viktig del av nordisk kultursamarbeid. Dette innebærer utveksling og samarbeid mellom artister, lokale kulturaktører, skoler, festivaler og frivillige organisasjoner på tvers av landegrenser. Mange av de nordiske musikkprosjektene som mottar støtte, er forankret i et bredere fellesskap der profesjonelle og amatører møtes for å skape og dele musikkopplevelser.

Et eksempel på dette er de mange kor- og folkemusikksamarbeidene mellom Norden og Baltikum, der lokale musikkmiljøer har vært med på å revitalisere og videreføre både felles og særskilte tradisjoner. I tillegg har flere festivaler, som Riddu Riđđu i Norge og Urkult i Sverige, vært sentrale møteplasser for kunstnere og publikum fra hele Norden.

Urfolkssamarbeid på tvers av landegrenser er også en stadig viktigere del av det nordiske musikkfeltet. Sápmi, som strekker seg over Norge, Sverige, Finland og Russland, har i økende grad blitt en del av det nordiske og internasjonale kulturfeltet. Festivaler på den norske siden av Sápmi, som Riddu Riđđu og Márkomeannu, har vært sentrale i å synliggjøre samisk musikk og joik både i en nordisk og en global sammenheng, ikke minst når det gjelder formidling av politiske og kulturelle budskap om urfolks rettigheter og identitet. På tvers av nordområdene har også inuitter fra Grønland og urfolk i Canada samarbeidet med samiske artister i prosjekter som kobler sammen arktisk musikkarv og moderne eksperimentelle uttrykk. Slike samarbeid kan være støttet av både Nordisk kulturfond og Arktisk råd og bidrar til å styrke musikkens rolle i å bevare og videreutvikle urfolks kulturuttrykk. Utvalget henviser til kapittel 5 for ytterligere detaljer om samisk musikkliv.

[127] Flere eksempler finnes i prosjektbanken til Kulturdirektoratet. Kulturdirektoratet u.å.-f

Barentssamarbeidet har også lenge vært en sentral plattform for kultur- og musikkutveksling i nordområdene. Samarbeidet omfatter Norge, Sverige, Finland og Russland (midlertidig frosset siden 2022), samt representanter fra urfolk i området. Kultur og musikk har lenge utgjort en bærende søyle i Barentsregionens internasjonale arbeid, der samisk, kvensk, russisk og norsk musikk har blitt formidlet gjennom festivaler, turneer, ungdomsprosjekter og residensordninger.

To viktige støtteordninger har bidratt til dette: *BarentsKult*, som forvaltes av Troms fylkeskommune på vegne av Kultur- og likestillingsdepartementet, og *Barentsstipendet for kunst og kultur*, som skal styrke samarbeidet mellom unge kunstnere i regionen. Støtteordningene har vært avgjørende for å legge til rette for samproduksjoner, mobilitet og gjensidig kunnskapsutveksling mellom profesjonelle og amatørbaserte musikkmiljøer på tvers av landegrenser.

Samarbeidet har også hatt en viktig urfolkspolitisk dimensjon. Sametinget har deltatt aktivt i Barents regionale råd, og har brukt samarbeidet til å løfte samisk kultur, språk og musikk i et flernasjonalt perspektiv. I tillegg til å støtte samiske initiativer har Barentssamarbeidet bidratt til økt synlighet for musikk fra minoritetssamfunn i Nordvest-Russland og Nord-Finland.

Etter invasjonen av Ukraina i 2022 har det formelle samarbeidet med Russland blitt stilt i bero. Likevel har flere kulturaktører, blant annet i Nord-Norge, fortsatt samarbeidsrelasjoner på individ- og prosjektbasis. Dette understreker kunst- og kulturfeltets rolle som relasjonsbærer også i politisk krevende tider.

4.5.5 Utvalgets vurderinger

Gjennomgangen i dette kapittelet har vist at musikk fungerer som en viktig kraft i internasjonale relasjoner, men at dette potensialet ikke utnyttes fullt ut. Musikk har en underutnyttet posisjon som diplomatisk og utviklingspolitisk verktøy. Utvalget vurderer at musikkens rolle i internasjonale relasjoner, som formidler av verdier, som arena for ytringsfrihet og som brobygger mellom kulturer, kan styrkes både i norsk utenriks-, utviklings- og bistandspolitikk.

Innenfor diplomati vurderer utvalget at musikk kan styrke Norges omdømme, særlig gjennom kulturell brobygging og ikke-verbal kommunikasjon i internasjonale sammenhenger. Samtidig ser utvalget at dagens virkemidler og praksiser, inkludert støtteordninger og eksportstrategier, i stor grad er rettet mot kommersiell musikkeksport og vestlige markeder, mens samarbeidet med det globale sør er svakt strukturert og lite forutsigbart. Dette kan delvis forklares med at musikkfeltet ofte er svakere organisert i det globale sør, og dermed kan være krevende å navigere i. Med tanke på eksportstrategier handler det også om hvor norske aktører opplever reell internasjonal etterspørsel. Dette utelukker imidlertid ikke at det kan være store muligheter for norske musikkaktører også her.

Innenfor bistand og internasjonal bærekraft peker utvalget på at musikk kan spille en rolle i å oppfylle FNs bærekraftsmål, spesielt mål 4 (god utdanning) og mål 16 (fredelige og inkluderende samfunn). Musikken kan fungere som katalysator for sosial endring, kulturell revitalisering og fredsbygging og har i en rekke tilfeller vist seg effektiv i konflikt- og postkonfliktsituasjoner. Det eksisterer allerede kompetente aktører og partnerskap i Norge som viser til gode resultater, men denne innsatsen mangler i dag politisk forankring og systematisk støtte. Utvalget ser videre et behov for bedre tverrsektorielt samarbeid mellom bistand, kultur og utdanning og for å anerkjenne musikkens iboende verdi i evalueringskriteriene for bistandsprosjekter.

4.5.6 Utvalgets anbefalinger

For å realisere det uutnyttede potensialet musikken har i internasjonale relasjoner, anbefaler utvalget tiltak på to hovedområder. Det gjelder for det første innen diplomati og internasjonalt kulturarbeid og for det andre innen musikk i bistand og bærekraftig utvikling.

I tilknytning til diplomati og internasjonalt kulturarbeid anbefaler utvalget at Utenriksdepartementet og utenriksstasjonene i større grad tar i bruk musikk som et strategisk virkemiddel i kulturfremmende og relasjonsbyggende arbeid. Musikk bør inngå som en sentral del av en helhetlig strategi for offentlig diplomati, og det kan vurderes å opprette egne diplomatiske stillinger med kulturkomptanse på særlig relevante utenriksstasjoner. Utvalget anbefaler også at Norge tar initiativ til tettere nordisk samarbeid om internasjonal kulturformidling, samarbeid og diplomati. En sentral del av dette bør være å utvikle felles støtteordninger og plattformer for samisk musikk og andre minoritetskulturelle uttrykk i Sápmi. Dette vil styrke både kulturelt mangfold og urfolksperspektiver i nordisk og norsk utenrikskulturpolitikk og kunne bidra til å bygge ned grensene i hele Sápmi.

Utvalget anbefaler at Norge styrker innsatsen for å inkludere musikk som en del av virkemiddelapparatet i oppfølgingen av FNs bærekraftsmål. Særlig bør det ytes støtte til prosjekter i det globale sør som gjennom musikk bidrar til å styrke demokratiske verdier, kulturelt mangfold og ytringsfrihet. Slike prosjekter bør utvikles i tett samarbeid med lokalsamfunn og kulturarbeidere i sør. Det bør utvikles tilbud for kompetanseheving og erfaringsutveksling innen bistandsfeltet med særlig fokus på hvordan musikk- og kulturprosjekter kan tilpasses lokale kontekster og bidra til bærekraftige samfunnsendringer. Dette vil øke kvaliteten og relevansen på prosjekter i skjæringspunktet mellom kultur og utvikling. Endelig anbefaler utvalget at myndighetene oppretter varige samarbeidsmekanismer mellom Kultur- og likestillingsdepartementet, Utenriksdepartementet og Kunnskapsdepartementet. Dette er nødvendig for å sikre helhetlig, langsiktig og samordnet innsats i utviklingsprosjekter som kombinerer kultur, diplomati og kunnskap. Utvalget viser for øvrig til kapittel 4.9 for en grundigere gjennomgang og drøfting av musikk i et bærekraftsperspektiv.

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Styrke Utenriksdepartementets og utenriksstasjonenes bruk av musikk som diplomatisk verktøy.
- Fremme nordisk kulturpolitisk samarbeid og samarbeid i Barentsregionen med særlig vekt på støtte til det flerkulturelle musikklivet som opererer på tvers av statsgrenser.
- Integrere musikk i Norges oppfølging av FNs bærekraftsmål.
- Styrke kulturkompetanse i bistand og innføre ordninger for kultur og musikk i bistand og samarbeid med det globale sør.
- Opprette varige samarbeid mellom Kultur- og likestillingsdepartementet, Utenriksdepartementet og Kunnskapsdepartementet om utvikling av prosjekter som kombinerer kultur, diplomati og kunnskap.

4.6 Musikkens samfunnsøkonomiske verdi og betydning for stedsidentitet

Fra musikk som arena for motstand og diplomati beveger vi oss nå til musikkens samfunnsøkonomiske verdi og betydning for stedsidentitet. I tillegg til dens estetiske og sosiale verdi har musikk en konkret innvirkning på økonomi og samfunnsutvikling. Samfunnsøkonomiske perspektiver peker særlig på fire områder.[128] For det første bidrar den kreative næringen, herunder musikkbransjen, til nasjonaløkonomien i form av arbeidsplasser og verdiskaping. Musikk danner på denne måten et sysselsettingsgrunnlag for mange og gir dem inntekter som igjen gir grunnlag for livsopphold.[129] For det andre kan musikk og andre kreative kompetanser skape verdi gjennom å bidra til kreativitet og arbeidsplasser i andre næringer. For det tredje kan musikkaktiviteter sammen med andre kulturtilbud ha betydning for hvor attraktivt det er å reise til og bo på ulike steder, noe som kan identifiseres i studier av de økonomiske ringvirkningene av et bestemt tilbud. Dette berører også spørsmål om betydningen av musikkaktivitet for stedsidentitet i et videre perspektiv enn det som gjerne måles i tall. For det fjerde kan musikk ha det samfunnsøkonomene betegner som ikke-markedsomsatte verdier. Dette er verdier som ikke kan omsettes i et marked, men som likevel kan være betydelige og som kan identifiseres. Det handler særlig om at samfunnets borgere oppfatter at det har verdi for dem at det finnes et musikktilbud, og at denne verdien kan identifiseres både for dem som bruker tilbudet, og dem som ikke gjør det.

Spørsmålet om musikkbransjens bidrag til nasjonaløkonomien i form av sysselsetting og økonomisk verdiskaping er viktig og vil stå sentralt i hele del III av denne utredningen. Derfor vektlegger vi ikke dette området her. I dette kapittelet vil vi heller trekke fram betydningen av musikk for økonomiske ringvirkninger og stedsidentitet og de ikke-markedsomsatte verdiene av musikk.

4.6.1 Musikkens mulige ringvirkninger

De siste årene har Taylor Swifts enorme suksess gitt opphav til uttrykket 'swiftonomics'. Uttrykket viser til at Swifts gjennomslagskraft ikke bare er musikalsk – og politisk – men også økonomisk. Noen ganger brukes 'swiftonomics' for å betegne de økonomiske strategiene knyttet til Swifts virksomhet, for eksempel hvordan Swift utnytter sin markedsmakt.[130] Andre ganger brukes uttrykket for å vise de økonomiske ringvirkningene hennes opptredener har, og det er slike effekter som er interessante her. I forbindelse med hennes konserter i Stockholm mai 2024 ble det for eksempel slått opp i norske medier at hotellprisene i Stock-

[128] Bille 2021
[129] Ringstad 2005
[130] Fraser 2024

holm steg med 300 prosent, og at SAS satte opp 21 ekstra flyavganger.[131]

Økonomiske ringvirkninger av musikkaktivitet kan belyses med det som innenfor samfunnsøkonomien kalles for ringvirkningsanalyser eller Economic Impact-analyser (EI-analyser). Utgangspunktet er ideen om at støtte til en aktivitet, for eksempel en ny konsertarena, ikke bare fører til direkte verdiskaping og sysselsetting, men også vil ha indirekte virkninger ved å øke aktiviteten i området. Slik blir de samlede virkningene totalt sett større enn de direkte virkningene. Denne typen analyser vil forsøke å tallfeste den ekstra økonomiske aktiviteten som foregår i et område fordi man har et bestemt tilbud der.[132] I studier av økonomiske ringvirkninger vil man derfor undersøke hvor mange arbeidsplasser og hvilken omsetning og vekst som skapes ved at et bestemt kulturtilbud tilbys på et bestemt sted. De indirekte virkningene kan handle om at den nye konsertarenaen krever leveranser av varer og tjenester av ulikt slag. Det kan handle om økt aktivitet i servicenæringen, som at publikum også bruker penger på hoteller, restauranter og barer, slik det for eksempel framheves i forbindelse med Taylor Swifts megakonserter, men også i forbindelse med Karpes ti utsolgte konserter i Oslo Spektrum i august 2022.

Et inntrykk fra norske ringvirkningsanalyser er likevel at de indirekte virkningene er nokså beskjedne, og at det først er når kulturarrangementer tiltrekker seg tilreisende, at det skapes ringvirkninger det er grunn til å vektlegge.[133] Avhengig av hvor mange som kommer, og hvor lenge de blir, skapes det imidlertid ringvirkninger fordi de tilreisende vil ha behov for overnatting og andre servicetilbud.

Det er verdt å merke seg at mange ringvirkningsanalyser har møtt mye metodekritikk. Det er flere fallgruver med slike analyser. Fra et samfunnsøkonomisk perspektiv vil det for eksempel handle om at slike analyser bør ta høyde for at alternativ bruk av felles ressurser kunne gitt større ringvirkninger.[134] Videre understreker kulturøkonomen Trine Bille at en viktig svakhet ved ringvirkningsanalyser er at de fokuserer ensidig på markedsverdien av kulturgoder og ikke tar høyde for de ikke-markedsomsatte verdiene som kan være betydelige. Vi kommer straks tilbake til disse.

4.6.2 Musikk og stedsattraktivitet

En annen form for ringvirkning av kultur kan være stedsattraktivitet. Et godt kulturtilbud med festivaler som setter steder på kartet, kan gjøre det mer attraktivt å bo på det aktuelle stedet og føre til økt tilflytting.[135] Ifølge en rapport er verdien av Vossa Jazz og andre kulturelle aktiviteter i lokalsamfunnet samlet sett at Voss er et bedre sted å bo og leve når man sammenligner med en situasjon uten slike arrangement.[136] Dette underbygges for eksempel med at befolkningsveksten på Voss er større enn i sammenlignbare kommuner. Musikk og øvrige kulturaktiviteter blir på denne måten framhevet for at de skaper gode steder å bo. I rapporten formuleres det slik:

> Samla sett er det vår vurdering at folketilveksten ikkje kan forklarast utan å trekkje inn det mangfaldige fritidstilbodet i heradet. Voss Jazz er ein berebjelke i det samla kultur- og fritidstilbodet. Det er likevel ikkje det einaste tilbodet. Det er nettopp den samla mengda av tilbod som er interessant. Vidare er det lokalsamfunna sin oppslutning om tilboda, interessa for å ta dei bruk og å stille som frivillige som står fram som den viktigaste forklaringa.[137]

Analysen vektlegger på denne måten helheten i kulturtilbudet og oppslutningen rundt dette, også i form av deltakelse i frivillig arbeid som en forklaring på befolkningsvekst.

Argumentet om at kulturtilbud styrker steder gjennom både bosetting og næringsutvikling, har fått stor oppmerksomhet i flere tiår. Særlig fikk denne tenkningen vind i seilene med utgivelsen av den bestselgende boka *The Rise of the Creative Class* av Richard Florida.[138] Her var argumentet at attraktive steder er steder hvor den kreative klassen ønsker å bo, og at det er på slike steder man finner næringsutvikling og økonomisk vekst. Boka fikk stort gjennomslag i tenkningen om stedsutvikling og attraktivitet i mange norske kommuner.[139] Det var flere som mente at Floridas forskning ga grunn til å satse på kulturlivet for å gjøre steder mer attraktive å bo og dermed også attraktive for næringsutvikling.

En analyse basert på Norsk kulturindeks som måler antall og frekvens på en rekke kulturtilbud i

[131] Ryssdal 2024
[132] Bille 2021, s. 33
[133] Oxford Research og Samfunnsøkonomisk analyse 2024
[134] Ringstad 2005
[135] Villa 2010
[136] Samfunnsøkonomisk analyse 2024
[137] Samfunnsøkonomisk analyse 2024, s. ix
[138] Florida 2019
[139] Wergeland 2025

Boks 4.4 Bluesens betydning for Notoddens stedsidentitet[1]



Figur 4.6 MK's Marvellous Medicine spiller på Notodden Blues Festival

MK's Marvellous Medicine er et rockeband fra Bergen. Bildet viser bandet som spiller på Notodden Bluesfestival i 2016. Tre musikere spiller energisk på en opplyst scene, med blått scenelys og festivalens logo i bakgrunnen. Den rødhårede gitaristen til venstre kaster på håret mens bandet formidler intens spilleglede.
Foto: Per Ole Hagen

Notodden Blues Festival (NBF) har siden opprettelsen i 1988 bidratt til å utvikle og styrke Notoddens stedsidentitet. Dette har ført til at byen Notodden i stor grad har blitt assosiert med bluessjangeren og bluesfestivalen, både blant innbyggerne i byen og i den norske befolkningen generelt. Notodden har gått fra å være en industriby til å bli en «bluesby». Etter nedleggelsen av industrien opplevde Notodden et tap av stedsidentitet, og bluesen har fylt dette tomrommet ved å skape nye forestillinger om tilhørighet. Festivalen har bidratt til å gjøre blues til et varemerke for byen, og i dag er Notodden «bluesbyen hele året» og ikke bare under festivaldagene hver sommer. Dette er også godt synlig når man besøker byen. Fysiske stedsmarkører, som en seks meter høy mikrofon i en rundkjøring og en «Blues Walk of Fame» rett ved torget, bidrar til å etablere koblinger mellom byen og bluesen. Notodden har også bygd et kulturhus kalt Bok & Blueshuset, som blant annet huser den lokale kulturskolen, et innspillingsstudio med originalt lydutstyr fra Memphis og et museum med bluesrelaterte effekter. Også i næringslivssammenhenger brukes blues som en referanse til stedet.

Videre har lokale bluesartister med sanger som tematiserer tapet av industrien og byens transformasjon også spilt en viktig rolle i å bygge denne identiteten. Ikke minst har Notodden Bluesband lagd låter som handler om tapet av industrien. Låta *Anlegg 5* med tekst av Trond Ytterbø belyser byens historie gjennom bilder av nedlagt industri:

> Ei kran strekker hals. Haller står tomme som kjerker.
> Et skrømt danser vals. Dører er stengte, det knirker.
> Det ruster, verket er øde. Og raffen (raffineriet) har slutta å gløde.
> På en pall ved en vegg som vender mot sør står en termos igjen, november, det snør.

Anlegg 5 var et industrianlegg som lå der Bok & Blueshuset ligger i dag. Bluesmusikken og festivalen er med dette ikke bare en musikkbegivenhet, men har også vært et samlingspunkt og en bro fra nedlagt industri til nye muligheter for Notodden.

[1] Teksten bygger på Knudsen 2023

norsk kommuner, viste imidlertid ingen sammenheng mellom kultur og stedsattraktivitet.[140] Samfunnsøkonomen Knut Vareide påpeker at dette kan ha å gjøre med to forhold. For det første inngår kulturtilbud i det som kalles ameniteter, det vil si tilbud utover tilgang til arbeidsplasser og forhold knyttet til bygninger og arealer til utbygging. Kulturtilbud er dermed bare en av mange slike ameniteter som kan påvirke hvor attraktive steder er. Til syvende og sist er det kanskje heller den samlede mengden og kvaliteten på amenitetene som teller. Det betyr at med et stort antall ameniteter vil det være vanskelig å påvise effekten av hver enkelt, slik som kulturtilbud – og i vår sammenheng musikktilbud. For det andre peker Vareide på at denne analysen fokuserte på *nivået* av kulturtilbud og ikke *endringer* i kulturtilbud. Han utelukker ikke at endringer i kulturtilbud kan ha en effekt på steders attraktivitet.[141] Videre legger Vareide til at det er grunn til å anta at stedsidentitet har betydning for folks flyttevalg. Han understreker at på steder med svak stedsidentitet vil innbyggerne antakelig ta flyttebeslutningen raskere når det oppstår ulike problemer, og at stedsidentitet også vil påvirke innbyggernes motivasjon til å delta i frivillig arbeid for å styrke stedet på ulike måter. «Dugnadsånd og sterk stedlig identitet hører antakelig sammen», skriver han.[142]

4.6.3 Samfunnets verdsetting av musikk

I et samfunnsøkonomisk perspektiv kan kulturgoder som musikk ha verdier som ikke reflekteres av omsetning i et marked alene. Et viktig premiss for dette perspektivet er at kultur ikke bare er private goder, slik som dagligvarene vi kjøper på butikken, men også kollektive goder. Et kollektivt gode er noe «flere kan ha nytte av samtidig, og den nytten én person (eller husholdning) har av dette godet, er ikke påvirket av den nytte andre har av det.»[143] Kollektive goder blir altså ikke brukt opp av den enkeltes private bruk. Eksempler på kollektive goder er et lands forsvar, flomsikring og fyrlykter.[144] Kulturgoder har elementer av å både være private og kollektive goder. I den kulturøkonomiske faglitteraturen nevnes flere eksterne virkninger som må tas med i vurderingen av verdien av kultur som kollektivt gode. Trine Bille skiller mellom fem slike eksterne virkninger.[145]

1. *Opsjonsverdi* (eller valgverdi) handler om at folk er villige til å betale for at et gode eksisterer, fordi de vil ha muligheten om det skulle bli aktuelt en gang i framtiden. Opsjonsverdien kan imidlertid ikke kjøpes i markedet. For å ivareta opsjonsverdien kan det derfor være nødvendig at offentlige myndigheter går inn og sikrer at et kulturtilbud fortsetter å eksistere. Folk kan for eksempel være positive til å betale skatt for at ulike kulturtilbud som Den Norske Opera & Ballett, symfoniorkestrene, konsertarenaene og festivalene skal kunne eksistere.
2. *Eksistensverdi* handler om verdien det har for folk at noe eksisterer og bevares selv om det ikke blir brukt, sett eller hørt. Det kan for eksempel handle om at vi ser verdien av at vår musikalske arv ikke går tapt, men samles inn og forvaltes av arkiver.
3. *Verdi for framtidige generasjoner* (bequest value) handler om å sørge for at kultur er tilgjengelig også i framtiden. Vi har tidligere (i kapittel 3.4.1) nevnt Ronald Dworkins argument om at hver generasjon har en plikt til å opprettholde og utvide variasjonsrikdommen i det kulturlivet den overlater til kommende generasjoner.[146] Denne samfunnsøkonomiske varianten ligner på Dworkins argumentasjon. I samfunnsøkonomisk forstand er tankegangen at kommende generasjoner ikke kan uttrykke sin betalingsvilje i markedet nå, og derfor må den nåværende generasjonen ivareta et rikt kulturtilbud på deres vegne.
4. *Prestisjeverdien* handler om at et kulturtilbud kan skape følelser av nasjonal stolthet, identitet og tilhørighet. Dette knyttes særlig til institusjoner som kan gi internasjonal prestisje, slik som Oslo-filharmonien og Bergen Filharmoniske Orkester. Denne verdien er imidlertid av interesse også på et mer lokalt nivå. Det kan skape lokal stolthet over å bo et sted som har en festival som bidrar til stedets identitet, slik vi så i eksemplet om Notodden ovenfor.
5. *Utdanningsverdi* handler om at kunst og kultur bidrar til dannelse. Et rikt kulturtilbud kan på denne måten bidra til at borgerne kan utvikle sine ferdigheter og menneskelige kvaliteter, for eksempel i form av estetisk sans og evne til samfunnskritikk.

[140] Vareide og Kobro 2012
[141] Vareide 2018, s. 195-196
[142] Vareide 2018, s. 199
[143] Ringstad 2005, s. 32
[144] Mangset og Hylland 2017, s. 142
[145] Bille 2021
[146] Dworkin 1985

En undersøkelse Ipsos har gjennomført for Kulturdirektoratet, gir et inntrykk av hvordan den norske befolkningen vurderer verdien av at det offentlige går inn og tar ansvar for at vi har et kulturtilbud. Her har flertallet på 57 prosent svart at de anser det som svært eller ganske viktig å støtte kunst eller kultur over offentlige budsjetter. Det er i samme undersøkelse 17 prosent som ser på dette som lite viktig. Blant dem som anser det som svært viktig med offentlig kulturstøtte, er det en overvekt knyttet til noen sosiale variabler. Det er overvekt av mennesker i aldersgruppen 25–39 år, Oslo-boere, folk med husstandsinntekt på over 1,5 millioner og mennesker med høyere utdanning og kulturell oppvekst.[147]

4.6.4 Utvalgets vurderinger

Musikk skaper verdier for samfunnet som kan utledes gjennom samfunnsøkonomiske analyser. Dette gjelder for det første ringvirkninger i form av indirekte verdiskaping som følge av musikktilbud. Stedsidentitet kan også styrkes av musikkaktiviteter. Basert på den kunnskapen som foreligger i dag, er det særlig musikkens betydning for å skape gode steder og lokalsamfunn utvalget ønsker å trekke fram. Et rikt musikktilbud i hele landet kan ha stor betydning for bolyst. Dette bør også sees i sammenheng med betydningen av spredt bosetning i et beredskapsperspektiv og kanskje særlig i innsatssonen (kommunene i Nord-Troms og Finnmark). For det andre fanger et samfunnsøkonomisk perspektiv også opp hvordan musikk kan skape verdier som verdsettes av mange i samfunnet uten at det kommer til uttrykk gjennom markedsatferd. Dette er perspektiver på musikkens verdi som ofte kan bli litt glemt i kulturpolitiske debatter, og som utvalget derfor ønsker å løfte fram med denne utredningen. Utvalget mener i denne sammenhengen at gitt de ulike verdiene musikk skaper for samfunnet som vi peker på her og i andre deler av kapittel 4, er kostnadene ved å ha et rikt kulturliv mye lavere enn å ikke ha det.

4.7 Musikk i utdanningen

Musikk inngår i hele utdanningssystemet fra barnehage til høyere utdanning. Musikk er del av læreplanene for både barnehage og grunnskole og slik en del av allmenndannelsen. Her er det et viktig perspektiv at i et kompetansesamfunn som Norge, er skolen satt i sentrum av barns liv.[148] I dette bildet inngår også Den kulturelle skolesekken (DKS) og skolefritidsordningen (SFO). Måten lærerutdanningen er innrettet på, er viktig for musikkfaget og musikkens plass i utdanningen generelt. I tillegg spiller utdanningssystemet en viktig rolle i opplæringen til profesjonelt virke innenfor musikk. Her er utdanningsprogrammet i musikk, dans og drama på videregående skoler og høyere musikkutdanning særlig viktige tilbud. Kulturskolen er et steg på veien til et yrkesliv innenfor musikk for mange, men er også viktig som et fritidstilbud i seg selv. Utover dette finnes det flere etter- og videreutdanningstilbud innenfor musikk som bygger opp under målet om livslang læring.

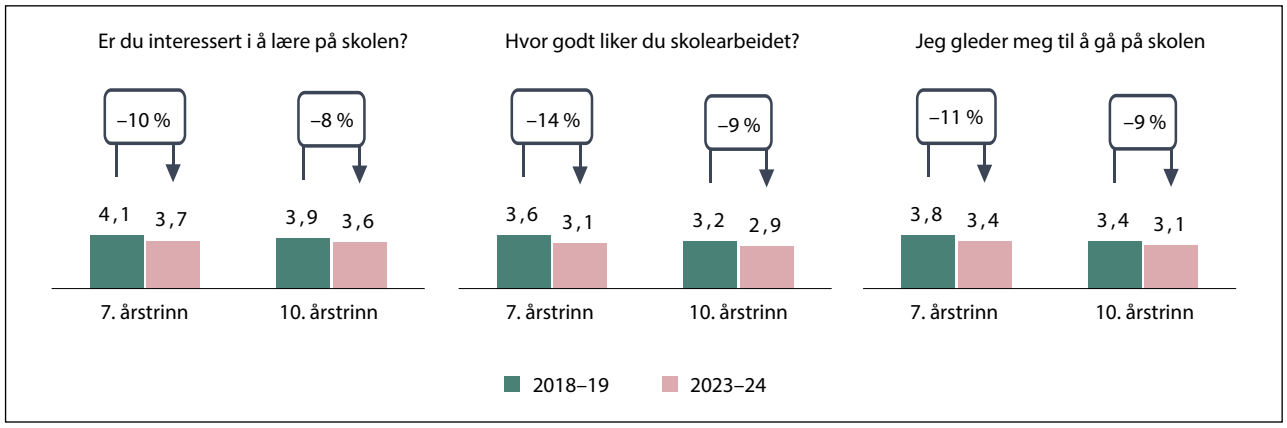
Dette kapittelet vil behandle de fleste delene av utdanningssystemet som omhandler musikk. Imidlertid er den høyere musikkutdanningen som kvalifiserer for en profesjonell utøverkarriere, nært forbundet med og ofte integrert i det profesjonelle musikklivet og vil derfor bli behandlet der vi omtaler det profesjonelle musikklivet særskilt i del II.

Musikkens plass i utdanningen aktualiserer flere spørsmål som har blitt mye debattert de siste årene. For det første gjelder det noen generelle utviklingstendenser i skolen som handler om svakere læringsresultater, redusert trivsel og motivasjon for læring. For det andre gjelder det spørsmål om musikkfaget og musikkens plass i skole og barnehage. Her inngår også spørsmål om sangens plass mer særskilt i tillegg til utviklingen av antall skoletimer som er tildelt musikkfaget, kompetansen til lærerne i musikkfaget og forholdet mellom læring i musikk og læring gjennom musikk. For det tredje har kulturskolens rolle vært diskutert, særlig når det gjelder hvilke befolkningsgrupper elevene rekrutteres fra. Og for det fjerde har utdanningsprogrammet for musikk, dans og drama (MDD), som er et av de studieforberedende utdanningsprogrammene i videregående opplæring, vært diskutert i forbindelse med saker som angår skolestrukturen i flere fylker. Vi vil komme inn på alle disse spørsmålene.

Kapittelet starter med å peke på noen generelle utviklingstrekk i skolen. Deretter ser vi nærmere på musikkens plass i utdanningens historie og læreplaner før vi går inn på læring i musikk og læring gjennom musikk. Her går vi særskilt inn på sangens plass i barnehage, skole og SFO før vi ser nærmere på lærerutdanningene, DKS, kulturskо-

[147] Ipsos og Kulturdirektoratet 2024

[148] Frønes 2018



Figur 4.7 Motivasjon i Elevundersøkelsen 2018-2019 vs. 2023-24, tall i gjennomsnittspoeng (skala 1-5)

Kilde: inFuture mfl. (2024)

len og utdanningsprogrammet for musikk, dans og drama (MDD) i videregående opplæring.

4.7.1 Svakere læringsresultater og dårligere trivsel

Meld. St. 34 (2023–2024) *En mer praktisk skole*,[149] som ble framlagt høsten 2024, tar utgangspunkt i at selv om mye går bra i norsk skole, er det noen utviklingstrekk som går i feil retning, og som krever nye tiltak. Her trekkes det særlig fram at norske elevers læringsresultater, slik de måles i internasjonale undersøkelser som TIMSS,[150] PISA[151] og PIRLS,[152] har gått ned siden 2015. Videre viser meldingen til at forskjellene i elevenes læringsresultater blir større, og at dette i økende grad ser ut til å være forbundet med sosioøkonomisk status. I tillegg peker meldingen på at elever med innvandrerbakgrunn har svakere skoleresultater enn andre elever, og at gutter har lavere læringsutbytte enn jenter. Meldingen viser dessuten til at det også ser ut til å være økende utfordringer i skolemiljøet. Elevundersøkelsen viser klar nedgang i skolemotivasjonen. Se figur 4.7.[153]

Videre viser undersøkelsen Ungdata 2024[154] at utviklingen i skoletrivsel går i retning av at stadig flere har et negativt forhold til skolen. Ungdata-undersøkelsen antyder at denne utviklingen startet på midten av 2010-tallet, og at den har fortsatt både under og etter pandemien. Som vi ser i figur 4.8 har andelen som trives på skolen i denne perioden blitt redusert med 8 prosentpoeng samtidig som andelen som kjeder seg på skolen har økt med 13 prosent. Undersøkelsen viser også at flere skulker skolen, og at økningen har vært særlig stor blant jenter i ungdomsskolen. I denne gruppen har økningen gått fra 20 prosent til over 30 prosent i løpet av de ti siste årene. Det er verdt å legge merke til at det er et sammenfall i tid mellom perioden der læringsresultatene har blitt svakere, og perioden der elevene har utviklet et mer negativt forhold til skolen.

4.7.2 Musikkens plass i utdanningen – historisk og i læreplaner

Musikkfaget har lang historie i grunnskolen. Både innholdet i musikkfaget og begrunnelsene for dets plass i opplæringsløpet har utviklet seg mye. Sang var med som et undervisningsemne allerede i de første forsøkene med obligatorisk skolegang i Norge fra midten av 1700-tallet.[155] Sangfaget ble i denne fasen begrunnet med skolens religiøse oppdragelsesansvar. Utover 1800-tallet ble også nasjonsbygging en viktig begrunnelse. Salmer og nasjonale sanger sto derfor i sentrum av faget på denne tiden. I løpet av 1900-tallet endret sangfaget karakter og ble i større grad for-

[149] Meld. St. 34 (2023–2024)

[150] TIMMS er en internasjonal studie som evaluerer grunnskoleelever i matematikk og naturfag. Studien viser forskjeller mellom land og utvikling over tid. Utdanningsdirektoratet 2024b

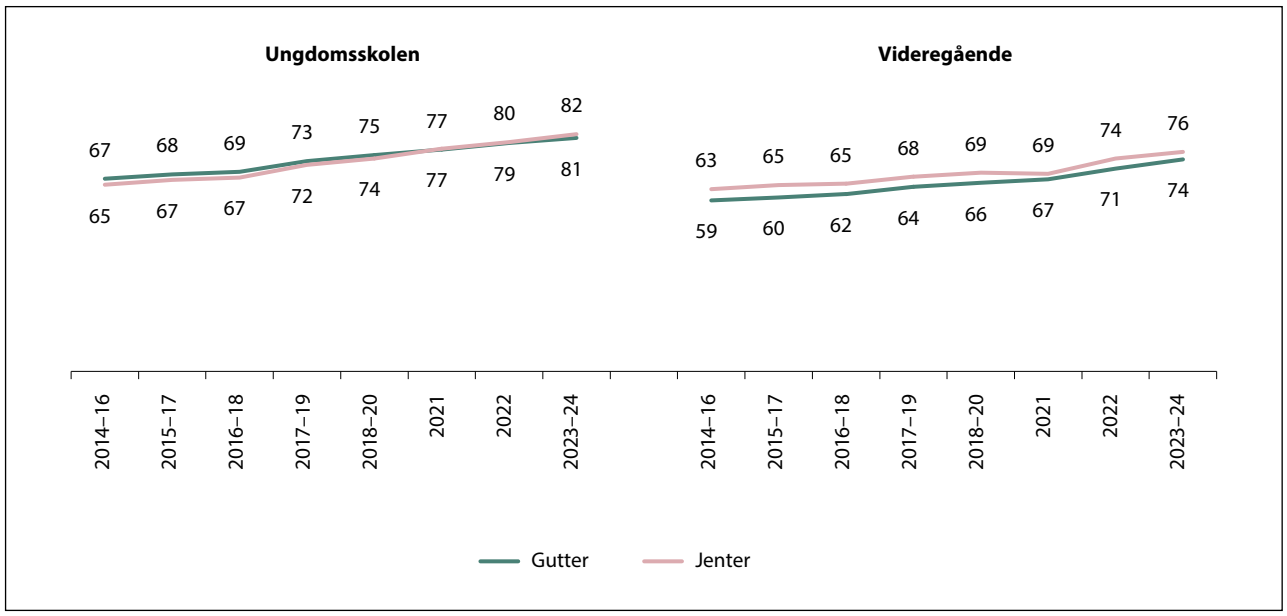
[151] PISA gjennomføres i regi av OECD og har som mål å vurdere hvor godt skolesystemet i ulike land forbereder elevene for videre studier, yrkesliv og aktiv deltakelse i samfunnet. PISA måler 15-åringers kompetanse i lesing, matematikk og naturfag. Utdanningsdirektoratet 2024a

[152] PIRLS er en internasjonal studie som har som mål å følge med på hvordan leseferdighetene til tiåringer utvikler seg over tid. Studien vektlegger leseforståelse og leseglede og gjennomføres hvert femte år for norske elever i femte klasse. Utdanningsdirektoratet 2023

[153] inFuture, Spekter og LO 2024 s. 9

[154] Bakken 2024

[155] Varkøy 2015, s. 102; Jørgensen 1982, s. 9



Figur 4.8 Prosentandel som kjeder seg på skolen. Utvikling over tid

Kilde: Bakken (2024)

stått som et estetisk fag hvor det ble lagt mer vekt på innlevelse i musikk som kunstform.[156]

Først fra 1960 og innføringen av læreplan for forsøk med 9-årig skole skiftet faget navn til «musikk».[157] Med dette ble både innholdet i og begrunnelsene for faget utvidet. Samspill med blokkfløyte, stavspill og diverse rytmeinstrumenter og sosialt fellesskap gjennom musikken, elevenes forståelse for og innlevelse i musikk som kunstform, ble sterkere betonet.[158] Med mønsterplanen fra 1974 fikk folketoner og folkeviseleiker plass.[159] M87 la i større grad opp til lokale tilpasninger og ungdomskultur ble her særlig framhevet. Denne læreplanen trakk også inn musikkaktiviteter utenfor skolen slik som musikkskolen, kor, korps, band og orkester og pekte på muligheter for samhandling.

I læreplanene for musikkfaget i grunnskolen de siste tiårene (L97, LK06 og LK20) har musikkens hovedaktiviteter stått sentralt. Det har gått ut på å synge og spille, lytte til og lage musikk. Der LK06 i noen grad vekta kognitive og målbare kompetansemål, legger det siste læreplanverket for grunnskolen mer vekt på det praktiske i musikkfaget i tråd med tidligere læreplaner. I LK20 inkluderer dette også digitale ferdigheter, særlig knyttet til skapende aktiviteter. Her er det verdt å legge merke til at Kulturbarometeret, som lages av SSB, viser at 14 prosent i aldersgruppen 9–15 år oppgir at de lager digital musikk selv. En annen endring er at faget har gått fra å være sentrert rundt nasjonal kulturarv til å bli et mer flerkulturelt fag. Dette understrekes ved at kulturforståelse er tatt inn som et nytt kjerneelement i den siste læreplanen for faget.[160] Her må det imidlertid understrekes at skolen har vært en viktig aktør i statens fornorskningspolitikk, og at det først var i 1997 at et samisk læreplanverk som skulle tas i bruk i det samiske forvaltningsområdet, ble vedtatt og innført. Her inngikk også musikk som fag. De nasjonale minoritetene nevnes i nåværende læreplanverk, men er fortsatt lite vektlagt og synliggjort.

Musikk har også hatt en bredere betydning i skolen enn som eget fag. I denne sammenhengen er det viktig å understreke at det i den overordnede delen av læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020 (LK20) heter at elevene skal «lære og utvikle seg gjennom sansning og tenkning, estetiske uttrykksformer og praktiske aktiviteter».[161] Videre framheves betydningen av kunst- og kultu-

[156] Borgen, Murtnes, Bergsland, Bottolfs, Carlsen, Husebø, Ouff, Randers-Pehrson, Møller-Skau, Thorrud, Weum og Ørbæk 2023, s. 55

[157] Kalsnes 2017

[158] Borgen, Murtnes, Bergsland, Bottolfs, Carlsen, Husebø, Ouff, Randers-Pehrson, Møller-Skau, Thorrud, Weum og Ørbæk 2023, s. 55

[159] Kalsnes 2017

[160] Borgen, Murtnes, Bergsland, Bottolfs, Carlsen, Husebø, Ouff, Randers-Pehrson, Møller-Skau, Thorrud, Weum og Ørbæk 2023, s. 61-62

[161] Kunnskapsdepartementet 2017, s. 7

ruttrykk på denne måten: «Kulturelle opplevelser har egenverdi, og elevene skal få oppleve et variert spekter av kulturuttrykk gjennom sin tid i skolen.»[162]

Barnehager har en noe kortere historie enn grunnskolene i Norge, men på slutten av 1800-tallet ble de første barnehagene etablert. Utover 1900-tallet økte antallet barnehager, og særlig i 1960- og 1970-årene. Den første rammeplanen for barnehager kom ikke før i 1995, men her hadde sang en sentral plass. Den nyeste rammeplanen er fra 2017. Den gir retningslinjer for barnehagens verdigrunnlag, innhold og oppgaver. Kunst, kultur og kreativitet er ett av sju fagområder i planen. Her slås følgende fast:

> I barnehagen skal barna få estetiske erfaringer med kunst og kultur i ulike former og organisert på måter som gir barna anledning til utforsking, fordypning og progresjon. Barna skal støttes i å være aktive og skape egne kunstneriske og kulturelle uttrykk. Barnehagen skal legge til rette for samhørighet og kreativitet ved å bidra til at barna får være sammen om å oppleve og skape kunstneriske og kulturelle uttrykk.[163]

Musikk omtales kort som en del av dette fagområdet, og det understrekes at barnehagepersonalet skal «motivere barna til å uttrykke seg gjennom musikk, dans, drama og annen skapende virksomhet, og gi dem mulighet til å utvikle varierte uttrykksformer».[164] Videre nevnes sang under fagområdet kommunikasjon, språk og tekst.[165] Her står det blant annet at «[i] barnehagen skal barna møte ulike språk, språkformer og dialekter gjennom rim, regler, sanger, litteratur og tekster fra samtid og fortid».

Også skolefritidsordningen (SFO)[166] inngår som et viktig element i barns liv. SFO har en relativt lang historie i Norge. Det er vanlig å trekke en linje tilbake til femtitallet, men da under navnet fritidshjem.[167] SFO ble lovfestet i opplæringsloven i 1998. Loven slår fast at kommunene skal ha et tilbud om SFO før og etter skoletid for 1.–4. årstrinn og for barn med særskilte behov for 1.–7. årstrinn.[168] Opplæringsloven gir ikke elevene rett til plass i SFO. SFO skal være noe annet enn skole og barnehage, og ordningen er ikke en del av skolen.

I dag har SFO blitt en naturlig del av skolestarten for de fleste barn, og over 90 prosent av førsteklassingene deltar.[169] Fram til relativt nylig har det imidlertid vært få overordnede rammer for SFO, men i 2021 ble det innført en rammeplan.[170] I vår sammenheng er det av interesse at rammeplanen slår fast det følgende:

> Kultur skal ha en viktig plass i SFO. SFO skal legge til rette for at barna får delta i forskjellige kunstneriske og kulturelle aktiviteter, slik som musikk, dans, drama og annen skapende virksomhet. Gjennom kulturaktiviteter skal SFO gi støtte til at barna får skape sine egne uttrykk og får kjennskap til ulike måter å uttrykke seg på, slik at mangfoldet i barnegruppen blir representert. SFO skal bidra til at barna møter samisk kultur.[171]

Det foreligger imidlertid lite systematisk kunnskap om hvilken rolle musikk har i SFO. Utvalget kjenner imidlertid til at kulturskolen gjennom sitt breddetilbud har samarbeid med SFO i en del kommuner om å få til et kulturtilbud for å øke kvaliteten i SFO-tilbudet i tråd med intensjonene i rammeplanen. For eksempel har kulturskolen i Kristiansand etablert Sesam som et tverrfaglig aktivitetstilbud for barn på 2. trinn. Tilbudet legger stor vekt på lek og opplevelser hvor elevene utforsker musikk, teater, dans og kunst og får smakebiter av kulturskolens tilbud. I Bergen er Kulturkarusell etablert som et samarbeid mellom Bergen kulturskole og SFO. Dette gir elever i SFO tilgang til kunst- og kulturaktiviteter ved at ansatte ved kulturskolen kommer til SFO og jobber i perioder. Det er også satt av midler til utprøving av modeller for kulturskole-SFO-samarbeid i inneværende statsbudsjett. Utvalget er også kjent med at det også er noe samarbeid om tilbud i SFO med frivillige musikkorganisasjoner som korps.

---

[162] Kunnskapsdepartementet 2017, s. 8

[163] Utdanningsdirektoratet 2017, s. 50

[164] Utdanningsdirektoratet 2017, s. 52

[165] Utdanningsdirektoratet 2017, s. 48

[166] I Oslo kommune kalles tilbudet for aktivitetsskolen (AKS), og er det er det samme som SFO.

[167] Caspersen, Vennerød-Diesen, Hermstad, Ljusberg, Mordal, Pedersen og Tangen 2024

[168] Opplæringslova 2023

[169] Kunnskapsdepartementet 2024, s. 50

[170] Caspersen, Vennerød-Diesen, Hermstad, Ljusberg, Mordal, Pedersen og Tangen 2024

[171] Utdanningsdirektoratet 2021

4.7.3 Læring i musikk og læring gjennom musikk

Som det korte innblikket i musikkfagets historie i skolen viser, har faget blitt begrunnet på mange og ganske ulike måter. Mange av begrunnelsene har vært forankret i mål som ligger utenfor musikkfaget, mens innrammingen av musikk som kunstform peker på musikkens egenverdi. Musikk i skolen kan på denne måten forstås både som *læring i musikk* og som *læring gjennom musikk*.[172] Begge tilnærmingene har reist debatter. Når det gjelder læring i musikk, har spørsmålet om timetall og musikklærernes kompetanse kommet i fokus. Og når det gjelder læring gjennom musikk, har det blitt diskutert om musikk kan være en del av løsningen på de negative utviklingstendensene i dagens skole. I forlengelsen av dette ligger også diskusjoner om hvor fruktbart det er å bruke musikk som virkemiddel for andre læringsformål enn musikken selv, og om dette er en for instrumentell bruk av musikken. La oss se litt nærmere på disse spørsmålene.

Musikkfagets andel av det totale timetallet i grunnskolen har over tid blitt redusert. En beregning viser at siden 1974 har relativ tid satt av til musikkfaget i læreplanene sunket fra 5,5 prosent av totaltimetallet til 4,7 prosent. Dette innebærer en nedgang på nesten 15 prosent.[173] Denne utviklingen handler i mindre grad om hvor mange timer det er til musikk over tid, men mer om at det totale timetallet i grunnskolen har økt i samme periode. Fra 1990 og fram til i dag har timetallet i grunnskolen økt med 1359 timer. Under halvparten av disse timene kom inn da skolen ble utvidet fra ni til ti år i 1997. Resten av økningen har kommet til på andre tidspunkt. Til sammen utgjør økningen to skoleår, og de fleste av de nye timene er lagt til småskolen.[174] Det er også verdt å understreke at de nye skoletimene som har kommet til, i stor grad har gått til norsk og matematikk. Disse to fagene har fått mer enn halvparten av de nye timene.[175] I forbindelse med at det ble innført valgfag på ungdomsskolen i 2012, ble imidlertid fire timer til kunstfag fjernet, hvorav to timer til musikkfaget.[176]

På samme måte som lærernes kompetanse generelt har fått stor oppmerksomhet de siste tiårene, har også musikklærernes kompetanse blitt mye diskutert. En undersøkelse Statistisk sentralbyrå gjennomførte i 2021/2022, viser at 46 prosent av lærerne som underviser i musikk fra 1.–10. trinn har studiepoeng i faget.[177] Sammenlignet med en tilsvarende kartlegging som ble gjort 2018/2019, er dette en nedgang på to prosentpoeng.[178] Undersøkelsen viser dessuten at andelen musikklærere uten studiepoeng er størst i den yngste aldersgruppen og gradvis lavere i de eldre aldersgruppene. Ifølge denne undersøkelsen er det blant musikklærere som er under 30 år, hele 75 prosent som ikke har studiepoeng i musikk, mens blant de eldste musikklærerne er det 29 prosent som mangler studiepoeng.[179]

Hvorvidt lærere som underviser i musikk, har studiepoeng i faget, ser ut til å henge sammen med på hvilket klassetrinn de har musikkundervisningen og hvor mange undervisningstimer de har i faget. Andelen som har studiepoeng i musikk, øker med antall undervisningstimer i musikk og jo høyere klassetrinn undervisningen foregår på.[180] Slike tall har bidratt til at flere har ropt varsko om musikkfagets stilling i skolen. Det finnes imidlertid også undersøkelser som nyanserer bildet som SSBs undersøkelser gir.

I sine undersøkelser av lærerkompetanse har SSB valgt å avgrense til lærere med stillingsprosent på over 50. Enkelte har pekt på at dette kan gi et lite dekkende bilde av situasjonen når det gjelder musikklæreres kompetanse, ettersom dette er en lærergruppe som ofte arbeider i mindre stillinger og med en mer sammensatt arbeidssituasjon totalt sett.[181] Som vi skal komme tilbake til i kapitlene om musikk som arbeidsliv i del II og III av utredningen, opererer mange musikklærere i en lappeteppeøkonomi der lærerjobben er en av flere jobbroller musikkutdannede sjonglerer mellom.

En undersøkelse som ble gjennomført våren 2019 og våren 2020, har brukt en annen tilnærming enn SSB og sendt spørreskjema til et utvalg musikklærere som underviser i musikk i grunnskolen, uavhengig av stillingsprosent. Denne undersøkelsen viser at en høy andel av musikklærerne, det vil si 79,3 prosent, hadde musikkfaglig kompetanse. De fleste av disse (29 prosent) hadde en årsenhet i musikk, men til sammen var det nesten like mange lærere (28,2 prosent) som hadde en bachelorgrad (eller tilsvarende) eller en mastergrad (eller tilsvarende). Undersøkelsen

[172] Sevilhaug 2022
[173] Sevilhaug 2022
[174] Djupedal 2022
[175] Djupedal 2022
[176] inFuture, Spekter og LO 2024
[177] Arnesen, Steffensen, Foss, Lervåg og Keute 2022
[178] Perlic 2019
[179] Arnesen, Steffensen, Foss, Lervåg og Keute 2022, s. 68
[180] Arnesen, Steffensen, Foss, Lervåg og Keute 2022, s. 69-70
[181] Nielsen og Karlsen 2021

viste også at en del lærere (16,1 prosent) hadde en halvårsenhet (30 studiepoeng), og at en del (4,6 prosent) hadde en videreutdanning i musikk. Undersøkelsen konkluderte derfor med at det var høy faglig spesialisering hos musikklærerne som deltok i undersøkelsen.[182] Kunnskapen som foreligger om musikklærernes fagspesifikke kompetanse, spriker altså en god del.

Som allerede nevnt har debattene om musikk i skolen ikke bare handlet om musikkfaget, men også om musikk kan inngå som en tilnærming til læring i andre fag. Noen ganger blir diskusjonene rettet inn mot læringsresultater slik de måles i undersøkelser som PISA. Dette har reist debatter om musikk kan brukes for å oppnå læring i andre fag, og om praktisk-estetiske fag kan være en del av løsningen på hvordan Norge kan gjøre det bedre i PISA-undersøkelsene.[183] Musikk og musikkfaget blir ofte løftet fram for sine positive effekter som går utover det rent kunstneriske, noe som gjerne omtales som instrumentelle eller overførbare virkninger.[184] I den forbindelsen har den britiske forskeren Anne Bamford fått mye oppmerksomhet for sitt arbeid, hvor hun framhever hvordan estetiske fag – særlig musikk – kan ha bred innvirkning på elevers utvikling. Hun peker blant annet på at deltakelse i strukturert musikkopplæring kan fremme sosiale ferdigheter, styrke relasjoner, bidra til fellesskapsfølelse, øke glede og kreativitet og støtte både identitetsutvikling og faglig framgang i sentrale skolefag som matematikk.[185] Bamford understreker videre at kulturbasert og kunstnerisk undervisning kan hjelpe skoler med å fostre selvsikre og kritisk tenkende elever som er motiverte og i stand til å bidra til samfunnets kulturelle og kreative verdier.[186] Slike bidrag og diskusjoner har også blitt møtt med kritikk fordi man oppfatter at det representerer en overdrevent instrumentell tilnærming til musikk.[187] Andre ganger handler diskusjonene om å sørge for større bredde i skolens aktiviteter og en mer helhetlig tilnærming til elevene.

Stortingsmeldingen om en mer praktisk skole vektlegger at elever ønsker større variasjon i skolehverdagen. I en rapport fra et elevpanel som ble etablert i forbindelse med utarbeidelsen av meldingen, står det:

> I skolen i dag er det for mye repetisjoner og for mange like arbeidsmåter. Vi sitter mye inne på skolen og svarer på oppgaver. Det er mye skriving og vi er mye online. For ofte må vi sitte stille å høre på at lærerne snakker. De sier at vi skal notere, men sier ikke hva vi skal notere. En del av lærerne er veldig A4 og følger samme mal hver gang. De praktiske fagene blir ofte for teoretiske. Etter 10 år med skole blir det utrolig krevende å skulle forholde seg til det samme hver dag, uten å ende opp med å kjede seg.[188]

En elev på 10. trinn i elevpanelet sier det slik: «Jeg er lei av å sitte inne på klasserommet hele skoledagen, 6 hele timer på rumpa. Jeg ønsker alternative og forskjellige skoledager. Jeg vil at vi plutselig skal sitte på musikkrommet når vi har norsk.»[189] Slik blir musikk løftet fram som en aktivitet og tilnærming som kan ha verdi utover den rollen skolen har i opplæring i musikk som et kunstfag. Her kommer også sangens plass i ulike utdanningssituasjoner inn som et aktuelt spørsmål.

4.7.4 Sangens plass i skole, SFO og barnehage

> Norge gjennomgår en stille kulturell død når det kommer til hverdagsbruk av sangstemmen. Sang er en grunnleggende ferdighet og bør løftes fram i læreplanen og inngå i grunnleggende kurs for alle grunnskolelærere. Det er behov for å konkretisere læringsutbyttet av sang, for eksempel synge i engelskfaget.

Sitatet ovenfor er fra en deltaker på et av utvalgets innspillsmøter som uttrykker en bekymring som flere deler.[190] Flere aktører utvalget har møtt, peker på at det synges mindre i skolen i dag enn tidligere. Mange voksne kan se tilbake på en skoletid der hver skoledag startet med en sang, og at sang inngikk i felles aktiviteter for hele eller deler av skolen. Slik er det ikke nødvendigvis lenger. Flere har også pekt på at da Norge ble med i PISA-undersøkelsene ved årtusenskiftet, innebar det en nyorientering av skolen. Det ble satset på å øke

[182] Nielsen og Karlsen 2021
[183] Aas 2024
[184] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025; Osborne, McPherson, Faulkner, Davidson og and Barrett 2016
[185] Bamford 2006
[186] Bamford 2006, s. 16
[187] Varkøy 2003
[188] Meld. St. 34 (2023–2024), s. 153
[189] «Kunnskapsministeren satte i 2022 ned et elevpanel for å få innspill til stortingsmeldingen om 5.-10. trinn. Elevpanelet besto av 29 elever på mellom- og ungdomstrinnet fra alle landets fylker, og de har hatt fire samlinger skoleåret 2022/23, to fysiske og to digitale. I samlingene har Elevpanelet kommet med både skriftlige og muntlige innspill.» Meld. St. 34 (2023–2024), s. 153
[190] Marius Igland, møte med UH-sektoren

Boks 4.5 Initiativ for mer sang i barnehage og skole



Figur 4.9 Skolens sangdag

Bildet er fra Jaer skole på Nesodden i forbindelse med Krafttak for sang/ Musikk i skolen. Bildet viser en gruppe glade barn som synger og beveger seg med entusiasme i et lyst klasserom.
Foto: Iris Engen Skadal

Det er lagd mange tiltak og pedagogiske ressurser som har som mål å stimulere til økt sangaktivitet i barnehage og skole. Denne tekstboksen viser noen av tiltakene.

Skolenes sangdag er en nasjonal sangdugnad der nærmere 100 000 elever over hele landet synger – samtidig. I Oslo Konserthus spiller Oslo-filharmonien opp til et kor av 1200 barnestemmer, og konserten strømmes til hundrevis av skoler over hele landet. Orkesteret spiller utvalgte sanger i nyskrevne arrangementer for vokal og orkester. I tillegg framfører de kjente orkesterverk. Skolenes sangdag arrangeres av Musikk i Skolen i samarbeid med Oslo-filharmonien og Krafttak for sang.

Syngende skole er en arbeidsmåte og tiltaksmodell for å fremme sang som metode og aktivitet på hele skolen. Syngende skole vil bidra til å utvikle skolen som helhet – gjennom sang. Skolen får verktøy og hjelp til å bruke sangen på en måte som ikke stjeler tid fra annen undervisning, men derimot styrker den. Målet er dessuten å sikre at sangaktivitetene ikke baseres på initiativet til kun én bestemt lærer eller klasse, men er en del av skolens virksomhet på generelt grunnlag. Modellen legger opp til både digitale kurs, tilbud om veiledning og mulighet for å bestille skreddersydde kurs til den enkelte skolen. Syngende skole handler også om å skape et fellesrepertoar som både elevene, lærerne, foreldrene og hele lokalmiljøet kan samles rundt. Å velge repertoar bevisst er viktig for både kulturarv, fellesreferanser, kulturell dannelse og å bruke sangen som et kulturelt lim mellom aldre, sosiale grupperinger og ulike geografiske områder.

Det finnes også digitale abonnementstjenester som kan tas i bruk av barnehager og skoler som støtte i sangaktiviteter.

Kor Arti' drives av Norsk kulturskoleråd og har produsert undervisningsopplegg med kurs, sanghefter og CD-plater siden 1990-tallet. Dette innholdet har blitt overført til en webbasert løsning som er rettet mot SFO, grunnskole og kulturskole og ble lansert i 2012. Målet er å tilby et supplement til musikkundervisningen og være en plattform for å lære sang og musikk med fokus på elevaktivitet.

Trall er en app som er utviklet av musikkfaglige ansatte ved OsloMet i samarbeid med design- og teknologiselskapet Bakken&Bæck. Med utgangspunkt i et økende kulturelt og språklig mangfold i samfunnet som gjør at vi ikke synger så mange av de samme sangene lenger, har appen et mål om å speile og samle det mangfoldet som finnes, og samarbeider derfor med musikere fra ulike musikktradisjoner.

timetallet og legge større vekt på norsk og matematikk. Noen vil også hevde at det fikk konsekvenser for valg av læringsaktiviteter. Sang inngikk tidligere i den generelle delen av læreplanen for grunnskolen, men ble fjernet med fagfornyelsen, LK20. Det er imidlertid lite forskning å støtte seg på om vi skal si noe om hvordan sangens plass i skolen har utviklet seg over tid. En undersøkelse viser likevel at sang er den vanligste og mest brukte aktiviteten i musikkundervisningen i grunnskolen.[191] Spørsmålet om sangens plass i skolen handler imidlertid ikke bare om hvorvidt det synges i musikkundervisningen, men også om hvorvidt det synges i skolehverdagen som helhet. Her ville det vært relevant å vite noe om sangens plass i SFO også, men det er lite kunnskap å bygge på.

Også sangens plass i barnehagen har vært en del i fokus de siste årene. Mens sang var eksplisitt nevnt flere ganger i den første rammeplanen for barnehager fra 1995, er sang nevnt i noe mindre grad i den siste rammeplanen. En studie fra 2021 viser at sang forekommer hyppig og er en høyt verdsatt aktivitet i barnehagene som ble undersøkt. Det påpekes likevel at resultatene ikke nødvendigvis er representative, og at det nok er stor variasjon mellom barnehager, der noen nesten ikke har sangaktivitet i det hele tatt. Faktorer som påvirker hvor ofte barnehageansatte synger med barna, inkluderer barnehagelærerens musikalske kompetanse, alder, alderssammensetningen blant barna og kollegenes verdsetting av sang. Barnehagelærere som har høy musikalsk kompetanse, har grupper av barnehagebarn med lite aldersspenn og jobber i et miljø med kolleger som verdsetter sang, synger oftere med barna.[192] Forskning peker på at stemmeskam og utrygghet knyttet til sang er utbredt blant lærere.[193] Dette reiser spørsmål om hvilken plass musikk generelt og sang spesielt har i lærerutdanningene. Joikens plass i utdanningssituasjoner er også viktig å trekke fram her. Her er kunnskapsgrunnlaget begrenset. Barns muligheter til å oppleve og lære joik er viktig for å ivareta barns rettigheter til samisk opplæring.[194]

4.7.5 Musikkens rolle i lærerutdanningene

I likhet med andre nordiske land har Norge gjennomført flere reformer i lærerutdanningen de siste tiårene. Reformene i Norge har hatt betydning for både strukturen og innholdet i utdanningen. Ifølge Balsnes mfl. innebar den nye rammeplanen for den fireårige allmennlærerutdanningen som ble innført i 1992, at studenter kunne fullføre utdanningen uten å ha musikk som en del av studieløpet.[195] De peker også på forskning som viser at det gjennom fagets historie har vært en vedvarende utfordring å forsvare musikk- og sangfagets plass i lærerutdanningen, særlig i møte med mer teoretisk rettede fag.[196] Den siste store reformen, grunnskolelærerreformen fra 2010, medførte en overgang fra allmennlærerutdanning (ALU) til grunnskolelærerutdanning (GLU), med en mer differensiert inndeling etter skoletrinn og økt vekt på forskningsbasert undervisning og praksis.[197] Da masterløpet for grunnskolelærere trinn 1–7 og 5–10 ble lansert høsten 2017, kunne studentene gjennomføre hele utdanningen uten å møte praktisk-estetiske fag. I tråd med rammeplanene er grunnskolelærerutdanningen i dag masterutdanninger som skal kvalifisere for tilsetting i undervisningsstillinger i grunnskolen. Rammeplanene setter en del krav til innhold.

En del av motivasjonen for reformene i lærerutdanningene har vært bekymring for at norske elever i de senere årene har hatt svakere resultater på internasjonale tester som PISA og TIMSS. Svake læringsresultater i skolen har blitt knyttet til negative evalueringer av lærerutdanningen, noe som har ført til kritikk av utdanningssystemet.[198]

I dag er ikke musikk et obligatorisk fag i GLU, men et valgfritt emne ved de fleste institusjoner som tilbyr lærerutdanning. Det er også andre måter å bli musikklærer på. Dette gjelder særlig spesialistprogrammer hvor man kan ta PPU i tillegg til musikkutdanning eller gjennom femårige integrerte masterprogrammer, det vil si lærerutdanning i praktisk og estetiske fag for trinn 1–13 (LUPE). I rammeplanen for PPU-studiet er det et unntak i de generelle opptakskravene som gjelder for utøvende kunstfag, og som tillater musikkutdannede som ikke har masterutdanning, opptak ved PPU. Dette har vært viktig for rekrutteringen til PPU-studiet, som også er en viktig utdannings-

[191] Ellefsen, Karlsen og Nielsen 2023

[192] Knigge, Danbolt, Hagen og Haukemes 2023

[193] Balsnes, Danbolt, Hagen, Haukemes, Knigge og Schei 2022. Begrepet stemmeskam ble introdusert av Tiri Bergesen Schei allerede i 1998. Schei 1998.

[194] Nutti 2025

[195] Balsnes, Knigge og Strøm 2025

[196] Jørgensen 2001; Årva 1987

[197] Forskrift om plan for grunnskolelærerutdanning 2010

[198] Haug 2008, NOKUT 2006

vei for musikere som ønsker å undervise i grunnskolen (5.-10. trinn), videregående skole eller kulturskole. Som en av spesialistutdanningene er det også er verdt å nevne det fireårige bachelorprogrammet i musikkpedagogikk ved Norges musikkhøgskole.[199]

Flere innspill som utvalget har fått, problematiserer musikkens plass i grunnskolelærerutdanningen. For det første pekes det på at når musikk ikke er et fag alle som tar grunnskolelærerutdanning har, vil lærere mangle både kompetanse og trygghet til å bruke musikk i skolehverdagen, også utenfor musikkfaget. Dette synspunktet underbygges av en undersøkelse som ble gjennomført i 2021 med avgangsstudenter fra lærerutdanninger ved elleve norske læresteder, og som så nærmere på holdninger til og kompetanse i sang. Her er det interessant at selv om flere av avgangsstudentene var positive til at sang skulle ha større plass i barnehage og skole, var de to hyppigste begrunnelsene deres for ikke å ta i bruk sang, at de ikke føler seg kompetente nok, og at de ikke lærte nok om sang i utdanningen.[200]

For det andre uttrykkes det bekymring for at flere lærerstudenter skal ha blitt frarådet å velge musikk som et av sine fag i utdanningen, og særlig gjelder dette som masterfag. Dette knyttes til at det å ha musikk som et av sine undervisningsfag svekker jobbmulighetene, ettersom det er såpass få musikktimer i skolen. Blant dem som har tatt et spesialistløp for å bli musikklærer, er det imidlertid flere som kombinerer en stilling i grunnskolen med en stilling i kulturskolen.

4.7.6 Musikkens plass i Den kulturelle skolesekken

Den kulturelle skolesekken (DKS) er et særnorsk kulturpolitisk virkemiddel, utviklet med røtter i etterkrigstidens nasjonsbygging og institusjonsutvikling. Ordningen har sin historiske forløper i Rikskonsertene, etablert i 1968 som en nasjonal satsing på levende musikk for hele befolkningen, ikke minst barn og unge. På lik linje med Riksteatret og kunstformidling i skolen skulle Rikskonsertene sikre at «alle som kunne krype og gå» fikk møte profesjonell musikk, uavhengig av bosted.[201] Grunnideen var at kvalitet og sjangermangfold skulle prege tilbudet, en tanke som fortsatt står sentralt i DKS.

I 2016 ble Rikskonsertene nedlagt og skolekonsertordningen integrert i Den kulturelle skolesekken. Musikk ble da ett av seks likestilte kunst- og kulturuttrykk i DKS, ved siden av scenekunst, visuell kunst, litteratur, film og kulturarv. Denne omleggingen medførte at musikkfeltet mistet sin tidligere særstilling i ordningen. I årene etter omorganiseringen har det vært en nedgang i antall musikkproduksjoner og et mer begrenset musikktilbud i skolene, mens andre kunstuttrykk har fått styrket sin plass. Det er også færre som i dag arbeider med musikkproduksjoner for barn og unge, både på statlig og regionalt nivå, for eksempel i roller som produsenter.[202]

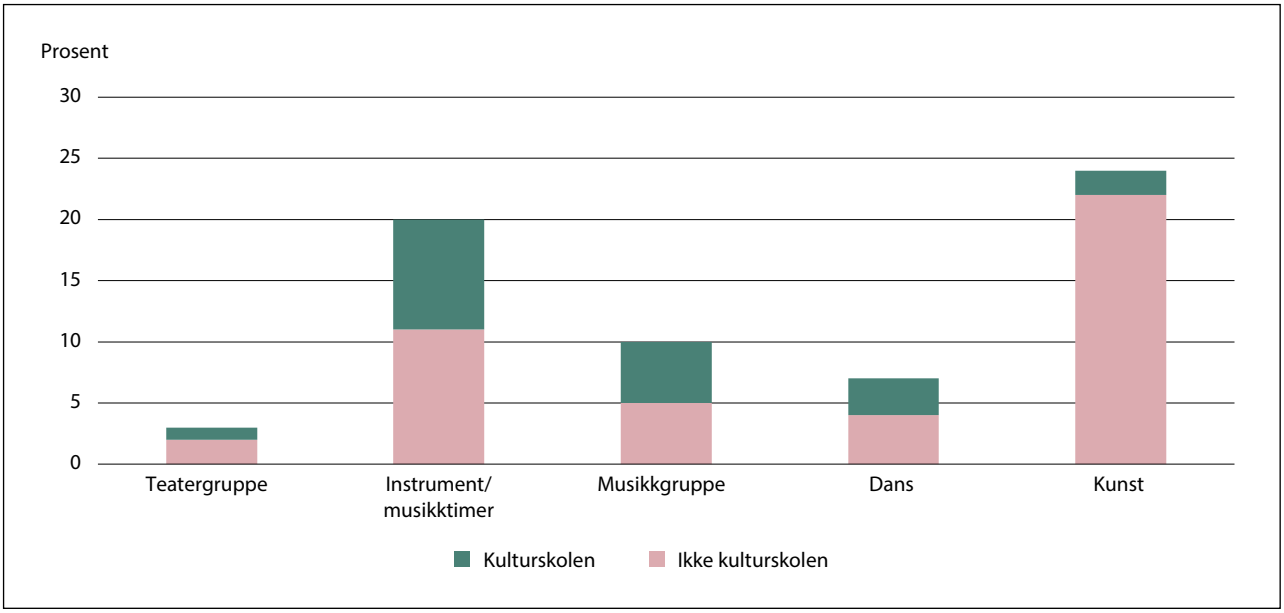
Til tross for dette er musikk fortsatt det største kunstuttrykket i DKS målt i antall arrangementer og deltakere. I 2023 ble det gjennomført 588 musikkaktiviteter i grunnskolen, som resulterte i 7183 arrangementer og over 636 700 elevmøter. I videregående skole ble det gjennomført 58 musikkaktiviteter og 465 arrangementer med nær 47 400 elever som deltakere. Musikk utgjør dermed det kunstuttrykket som alene når flest elever i DKS-ordningen.[203]

Den kulturelle skolesekken som musikkpolitisk virkemiddel vil omtales nærmere i del II.

4.7.7 Kulturskolen

Kulturskolens historie henger sammen med historien til musikkonservatoriene, som i europeisk tradisjon har hatt som oppgave å utdanne profesjonelle musikere siden 1600-tallet. I norsk sammenheng oppsto de første musikkonservatoriene og musikkskolene som én institusjon på starten av 1900-tallet.[204] I 1960-årene ble musikkopplæringen delt mellom musikkskoler som var for barn og unge, og musikkonservatorier som var for voksne. De første musikkskolene var private tilbud. I 1970-årene fikk musikkskolene dypere forankring. I 1984 innførte staten øremerkede tilskudd som skulle stimulere kommunene til å øke antallet elever i musikk- og kulturskolene. Formålet var at tilbudet skulle nå fram til barn og unge, uavhengig av hvor de bodde, eller hvilken økonomi foreldrene deres hadde.[205] Selv om kulturskolen har blitt et offentlig tilbud, er det viktig å understreke at det også finnes private opplæringstilbud innenfor musikk som eksisterer parallelt med det offentlige tilbudet man finner i de kom-

[199] Johansen 2023
[200] Balsnes, Knigge og Strøm 2025
[201] Korum 2020, s. 31. Se også de la Nuez og Sønning 1982
[202] Innspill fra Kulturtanken, utvalgsmøte nr. 8
[203] Kulturtanken 2024, s. 29
[204] Heian og Berge 2024, s. 22ff
[205] Meld. St. 18 (2020–2021), s. 61



Figur 4.10 Andel av befolkningen under 20 år som er driver med ulike kulturtilbud gjennom den kommunale musikk- og kulturskolen, 2023[1]

[1] I denne statistikken er deltakelse der kulturskolen har tilbud i og gjennom grunnskolen, barnehage, SFO og lignende ikke medregnet.

Kilde: Bekkengen (2024)

Boks 4.6 Sammen om elevene

Sammen om elevene er et samarbeid mellom grunnskolen, PPT og kulturskolen i Larvik kommune som ble igangsatt høsten 2022. Målgruppen er ungdomsskoleelever som av ulike årsaker, som sykdom eller vanskelig livssituasjon, ikke finner seg til rette på skolen, som har falt utenfor ordinært opplæringsløp, og som trenger nye mestringsarenaer. Ti elever fra kommunens ungdomsskoler gis et tilrettelagt tilbud med musikk og kunst for å oppleve mestring og større mening med tilværelsen og for få hjelp til å komme tilbake til sin egen hjemskole. Dette tilbudet har vist seg å hjelpe svært mange av elevene som har deltatt. Hele ti av ti ungdommer som var i programmet det første året, kom tilbake til skolen. Det neste året fant ni av ti tilbake.

«Alex» gikk i 9. klasse og hadde aldri klart å delta i en eneste undervisning i full klasse. Han hadde store utfordringer med å gå inn døra på hjemskolen og inn i klasserommet. Ingen fag ble gjennomført, og kontaktlæreren hadde «gitt opp» eleven og ga heller praktiske tilbud utenfor skolen. «Alex» deltok hos en lærer på kulturskolen, litt av og på i starten, så læreren valgte å ha musikkundervisning på «Alex'» premisser. Ettersom «Alex» var vant til å være ute og på forskjellige steder, hadde de musikkundervisning rundt omkring. Det gjorde at de fikk en relasjon og god nok kommunikasjon til at læreren ville prøve noe nytt. Læreren fikk «Alex» til å finne en sang som han likte veldig godt, og sette på den sangen med hodetelefoner når følelsen av å «gå inn i klasserommet» kom. De testet dette flere ganger sammen på kulturskolen, for å overbevise eleven om at så lenge blikket er nede på beina og musikken blir spilt, vil ingen se eller høre deg. Så trente de flere ganger på å gjøre dette, og til slutt dro de til hjemskolen og gjorde det samme mens de andre elevene var borte på tur. Da 9. trinn gikk mot slutten, klarte «Alex» å få til en karakter i musikkfaget. Det ga motivasjon til å gjennomføre et av basisfagene i 10. klasse. «Alex» går nå på videregående skole og tar fortsatt på hodetelefoner før han går mot inngangen til skolen, og skrur dem av og tar av seg hodetelefonene når læreren kommer inn i rommet. Eleven har vært på skolen siden og har ikke hatt utfordringer med fravær etter 9. klasse.

munale kulturskolene. Musikk er den aktiviteten størst andel deltar på i den offentlige kulturskolen.

I løpet av 1990-årene utvidet musikk- og kulturskolen sitt fagfelt til andre kunstuttrykk. Teater, dans, håndverksfag, skrivekunst, visuell kunst, filmproduksjon og sirkus er noen av tilbudene som har kommet til. Med dette ble også navnet musikk- og kulturskolen tatt i bruk. Kulturskolen ble lovfestet i 1997 og er hjemlet i opplæringsloven. Der står det at «[k]ommunen skal ha eit tilbod om kulturskole til barn og unge, organisert i tilknyting til skolen og kulturlivet».[206] Loven understreker at formålet er at «[k]ulturskolen skal leggje til rette for at elevane får delta i ulike aktivitetar der dei får lære, oppleve, skape og formidle kulturelle og kunstnariske uttrykk, i eit trygt og godt skolemiljø.»[207]

I Meld. St. 18. (2020–2021) ba regjeringen Kulturskolerådet om «å vurdere endringar i rammeplanen for kulturskolen i tråd med endringane som blir skisserte i stortingsmeldinga».[208] På bakgrunn av dette har Kulturskolerådet i samarbeid med kommunene, Utdanningsdirektoratet og andre interessenter utarbeidet en ny rammeplan for kulturskolen, som ble vedtatt av Kulturskolerådets landsting høsten 2024. I motsetning til overordnet del av læreplanverket for grunnopplæringa, og rammeplaner for SFO og barnehage, er rammeplanen for kulturskolen ikke forskriftsfestet. Det betyr at kommunene gjennom politiske vedtak må arbeide lokalt med å implementere planen.

Tabell 4.1 Gjennomsnittlig alder for når studentene begynte med musikk fordelt på instrument og sjanger

	Alder da de begynte med musikk	N
Klassisk	*7,4*	*479*
strykere	6,2	126
klaver	7,1	48
orgel	7,5	24
sang	7,8	78
treblåser	7,8	71
messing	7,9	62
annet	8,4	70
Rytmisk	*8,3*	*323*
sang	6,9	49
piano	7,3	22
slagverk	7,8	64
blås/stryk	8,5	19
bass	8,8	31
folkemusikk	8,9	16
annet	9,1	48
elektronisk	9,2	18
gitar	9,2	56
Totalsum	*7,8*	*802*

Kilde: Kleppe og Heian (2025)

Tabell 4.2 Andel med foreldre som spiller eller foreldre med høyere musikkutdanning fordelt på instrument og sjanger

Sjanger	Foreldre spiller (%)	Foreldre musikkutdanning (%)	N
Klassisk	*58*	*16*	*479*
strykere	71	17	126
messing	60	10	62
sang	58	17	78
treblåser	56	33	71
annet	51	6	70
klaver	50	10	48
orgel	38	5	24
Rytmisk	*58*	*11*	*324*
bass	68	5	31
blås/stryk	68	17	19
sang	61	13	49
slagverk	59	10	64
annet	58	19	48
gitar	55	14	56
elektronisk	50	12	18
piano	45	4	22
folkemusikk	41	7	17
Alle	*58*	*14*	*803*

Kilde: Kleppe og Heian (2025)

[206] Opplæringslova 2023, § 26-21

[207] Opplæringslova 2023, § 26-22

[208] Meld. St. 18 (2020–2021), s. 73

Rammeplanen har tittelen *Kulturskole for alle* og beskriver tre hovedområder for organisering av tilbudene:[209]

1. *Kjerneprogrammet*
   Dette er det grunnleggende undervisningstilbudet i kulturskolen, tilgjengelig for alle barn og unge uten spesielle opptakskrav. Tilbudet gis enten som undervisning gjennom hele året eller som kortere kurs. Selv om det er åpent for alle aldersgrupper, prioriteres barn og ungdom.
2. *Fordypningsprogrammet*
   Dette tilbudet er for elever som er ekstra motiverte og ønsker mer intensiv undervisning. Inntaket vurderes av den enkelte kulturskole og tilpasses lokale behov og mål. For å sikre tilgang på slike tilbud over hele landet kreves samarbeid på tvers av kommuner, fylker og relevante institusjoner. Målet er å gi rom for faglig fordypning, enten med tanke på videre utdanning innenfor kunstfag eller med utgangspunkt i elevens egne mål.
3. *Breddetilbudene*
   Dette er kulturskolens samarbeidstilbud, ofte utviklet i partnerskap med andre tjenester i kommune som barnehage, SFO og helse- og omsorgssektoren eller i samarbeid med frivilligheten. Formålet er å bruke kulturskolens kompetanse bredt i lokalsamfunnet og bidra til helhetlige løsninger på tvers av sektorer – spesielt innenfor oppvekst og folkehelse. Breddetilbudene formes ut fra lokale behov og planer.

Med disse tre hovedområdene dekker kulturskolen ulike målgrupper og typer aktiviteter som til sammen skal bidra til å innfri visjonen om kulturskole for alle. Rammeplanen viser blant annet til barnekonvensjonenes artikkel 31 som slår fast at barn har «rett til hvile og fritid og til å delta i lek og fritidsaktiviteter som passer for barnets alder og til fritt å delta i kulturliv og kunstnerisk virksomhet.»[210]

Imidlertid har det vært en del debatt om hvor bred deltakelsen i kulturskolen er. Flere forskningsbidrag har pekt på at det er barrierer for deltakelse, og at kulturskolen i stor grad rekrutterer barn og unge med ressurssterke foreldre.[211] Kulturskolerådet har på sin side pekt på at kulturskolenes virksomhet er bredere enn det som går fram av statistikken som har blitt brukt i disse forskningsbidragene, og at det er behov for bedre måter å dokumentere deltakelse på.[212] Det er i alle fall verdt å peke på en del eksempler hvor breddetilbudene som er beskrevet som et av kulturskolens hovedområder, bidrar til å gjøre kulturskolens tilbud tilgjengelige for flere og på nye og innovative måter. Denne diskusjonen berører også det at kulturskolen legitimeres på flere og til dels motstridende måter samtidig.[213] Den skal være for alle, både dem som har særlig motivasjon og som kan se for seg et lengre fordypningsløp med musikk, og for dem som er interessert i kulturskolens tilbud som et alminnelig fritidstilbud. I tillegg skal kulturskolen være en aktør som jobber på tvers av fagområder i sitt lokalsamfunn. En undersøkelse av samarbeidet mellom kulturskolene og musikkfrivilligheten viser imidlertid at kulturskolene ikke oppfatter det som særlig krevende å balansere hensynet til spiss og bredde i sitt tilbud.[214]

Slik historien om «Alex» i boks 4.6 viser, kan kulturskolen være et lokalt ressurssenter som arbeider tverrsektorielt. I kulturskolens brede mandat inngår også skoleslagets rolle som et steg på veien mot et yrkesliv innenfor musikk. Skoleslaget er dermed også viktig i dette perspektivet, ikke minst fordi forskning viser at de som blir musikere, har startet musikkopplæringen da de var relativt unge. En kandidatundersøkelse viser at gjennomsnittsalderen da de begynte å spille et instrument, var 7,8 år. Her er det imidlertid, som tabell 4.1 viser, noen variasjoner etter hvilket instrument og hvilken sjanger man spiller. Strykerne er yngst når de starter, og gjennomgående er kandidatene innenfor rytmisk musikk noe eldre.

Den samme undersøkelsen viser også i hvilken grad kandidatene som har tatt høyere musikkutdanning, har foreldre som spiller eller har musikkutdanning. Se tabell 4.2.

Muligheten til å gå på utdanningsprogrammet i musikk, dans og drama på videregående skole er også viktig for mange.

4.7.8 Musikk i videregående opplæring

Den videregående opplæringen i Norge er organisert i studieforberedende og yrkesfaglige utdanningsprogram. Blant de studieforberedende programmene finner vi musikk, dans og drama (MDD), som er et viktig tilbud for mange ung-

[209] Kulturskolerådet 2024
[210] Menneskerettsloven 1999, vedlegg 8, art. 31
[211] Heian og Berge 2024; Jordhus-Lier, Graabræk og and Karlsen 2021
[212] Hofsli 2025
[213] Rønning og Røyseng 2024
[214] Trætteberg, Hansen, Thau og Segaard 2025

Boks 4.7 Når skole og kultur går sammen

AKSET kultur- og skolesamfunn ble etablert på Straumen i Inderøy kommune i 2016. I AKSET er hele det 13-årige skoleløpet samlokalisert. Realiseringen av AKSET var et resultat av samarbeid mellom Inderøy kommune og Nord-Trøndelag fylkeskommune. Målet for AKSET er å etablere et utviklende skole- og kultursenter med gjennomgripende samarbeid mellom pedagogiske og kulturelle institusjoner. AKSET rommer fem kommunale virksomheter: Sakshaug skole, Inderøy ungdomsskole, Inderøy bibliotek, Inderøy kulturskole og Inderøy kulturhus. Den sjette aktøren er fylkeskommunal: Inderøy videregående skole med musikk, dans og drama-linje. Senteret har i overkant av 700 elever og om lag 150 ansatte. Kongstanken bak AKSET er at ved å la de praktisk-estetiske fagene inngå som en naturlig del av opplæringen kan man bidra til å utvikle barns og unges muligheter for å lykkes med skolegang og jobb. Samlingen av det 13-årige skoleløpet har også som mål å skape tryggere overganger mellom skoleslagene, øke motivasjon og forhindre frafall. AKSET skal være en arena hvor barn, unge og voksne møtes til opplevelser, utvikling og læring. Den tette koblingen mellom skolene og de tre kulturvirksomhetene skal bidra til at kunst- og kulturfag blir en naturlig del av et helhetlig oppvekstløp. «AKSET-modellen» skal danne hele og kreative mennesker. Utnyttingen av det samlede fagpotensialet på tvers gir positive synergier, og det er et mål å bidra til gladere og mer motiverte elever og en positiv effekt på skoleprestasjonene i alle fag. Samarbeidet foregår både uformelt og formelt, blant annet gjennom regelmessige ledermøter og ansattes treffpunkter. Konkrete eksempler på tverrgående prosjekter inkluderer estetisk læring i realfag og fremmedspråk, «Fredagsøyeblikk» der virksomhetene står for kulturelle innslag i kantina og Monster-prosjektet der barneskoleelever tegner monstre, ungdomsskoleelever lager dukker/masker og elever fra videregående komponerer musikk til de forskjellige monstrene.

dommer, og som ofte er en sentral del av utdanningsløpet for dem som senere blir profesjonelle i musikklivet. Det første tilbudet om spesialisering i musikk på videregående skole kom i 1955 ved Hartvig Nissens skole i Oslo.[215] Tilbudet kom i etterkant av at en komité jobbet med å utvikle et grunnlag for et slikt tilbud i Norge. Komiteen slo fast at «Musikkutdannelse gir en glede for livet, enten det nå blir innfallsporten til hobbyvirksomhet eller yrkesutøvelse.»[216] Programmet var utformet slik at elevene kunne kombinere allmennfaglig skole med musikk. I løpet av de følgende tiårene ble musikkprogrammet gradvis formalisert som en del av det nasjonale utdanningssystemet, og det ble opprettet tilbud over hele Norge. Et viktig skritt i denne utviklingen var implementeringen av Reform 94 som innførte en enhetlig nasjonal struktur for videregående opplæring. Dette markerte et skifte fra et mer regionalt organisert til et nasjonalt standardisert system hvor musikkutdanning formelt ble innlemmet i programområdet musikk, dans og drama. Med Kunnskapsløftet (LK06) ble det innført tydeligere kompetansemål og mer fokus på læringsutbytte. LK20 knyttet læreplanen for musikk tettere til bredere kompetansemål som kritisk tenkning og overførbare ferdigheter.[217] Likevel gjenspeiler strukturen og innholdet i programområdet for musikk fortsatt mange av tradisjonene fra høyere musikkutdanning. Dette inkluderer vektlegging av utøving, individuell øving og sjangerspesifikk ekspertise.[218]

Framtiden til utdanningsprogrammet for musikk, dans, drama har fått mye oppmerksomhet de siste årene. Flere fylkeskommuner har lagt fram ny tilbudsstruktur eller dimensjonering av tilbudet i videregående opplæring. I denne sammenhengen har det oppstått diskusjoner om MDD-programmets plass i tilbudsstrukturen. Dette har vært knyttet til minst to forhold. For det første opplever fylkeskommunal sektor trangere økonomi. Reduksjon i tilbudet har vært en tilnærming til å bøte på dette. I denne sammenhengen er det nok av betydning at MDD-programmet på samme måte som en del andre programmer, ikke minst yrkesfaglige utdanningsprogrammer, rela-

[215] Storsve 2025
[216] Rygg 1999
[217] Storsve 2025
[218] Storsve 2025

tivt sett er kostnadskrevende. For det andre har det blitt pekt på at framskrivninger av elevkullene tilsier at behovet for elevplasser i videregående opplæring kommer til å synke i årene som kommer, og at dette i sin tur tilsier en reduksjon i tilbudet. I debatter om at MDD-programmet har vært nedleggingstruet, har det blitt pekt på at dette er programmer som ikke bare bidrar med et viktig tilbud mange ungdommer søker seg mot, men som også utgjør nav i kulturlivet i lokalsamfunnet. Utvalget har mottatt flere innspill som har uttrykt bekymring over at MDD-programmer har stått i fare.

4.7.9 Utvalgets vurderinger

God opplæring legger et avgjørende grunnlag for at mennesker kan bruke sine ressurser, realisere sine muligheter, være påkoblet noe utenfor seg selv og leve gode liv. Slik er opplæringen samfunnet legger til rette for, kanskje den aller viktigste tiltaksområdet for å realisere det verdigrunnlaget utvalget trakk opp innledningsvis i denne utredningen. Hvordan opplæringen er innrettet, er av stor betydning for hvorvidt enkeltmennesker får realisert sine muligheter og hvorvidt storsamfunnet bidrar til menneskelig blomstring på den ene siden og nødvendig kompetanseutvikling på den andre. Videre er de særskilte kvalitetene ved musikk som også ble vektlagt innledningsvis, det vil si musikkens emosjonelle, kroppslige og relasjonelle aspekter, et viktig utgangspunkt for utvalgets vurdering av musikkens plass i opplæringen. Musikk har en sterk og ofte umiddelbar kobling til følelsene våre som kan bidra til at vi utvikler større forståelse for eget og andres liv. Musikk virker rent kroppslig og aktiverer sansene. Musikk er også samhandling som gir grunnlag for kollektive erfaringer. Utvalget vil peke på at dette er kvaliteter ved musikk som er særlig relevante for å møte noen av de bekymringsfulle utviklingstendensene i norsk skole. Som vi har beskrevet ovenfor og som også er vektlagt i utdanningspolitikken i det siste, gjelder dette særlig redusert trivsel i skolen, dalende læringsmotivasjon og svakere læringsresultater. Musikk kan også være en viktig satsing for å realisere ambisjonene om en mer praktisk skole.

Den økte vektleggingen av norske elevers resultater i internasjonale konkurranser samt innrettingen av læreplanene, ser ut til å ha betydd at de kognitive aspektene ved elevenes læringsprosesser har kommet i forgrunnen. Dette innebærer samtidig at de emosjonelle, sansende og relasjonelle aspektene har fått mindre oppmerksomhet. Her legger utvalget vekt på et helhetlig syn på elevene slik det også framheves i den overordnede delen av skolens læreplan og i rammeplanen for barnehagen. En overfokusering på det kognitive kan ha den konsekvensen at det hemmer læring, fordi det ikke tar høyde for at dette er prosesser hvor også det emosjonelle, sansende og relasjonelle mennesket må være med. En overfokusering på det kognitive kan således også ha ført til en mindre helhetlig tilnærming til elevene. Dette kan ha fått utilsiktede konsekvenser, og utvalget mener det er grunn til å anta at jo smalere skolen blir, desto færre er det som opplever mestring og flere som faller utenfor. Her vil utvalget særlig løfte fram potensialet som ligger i sangaktiviteter. Sang bidrar til en praktisk og kroppslig tilnærming til begrepslæring og forståelse. Stemmen er i og skapes av kroppen, og den er nært knyttet til pust, følelser og identitet. Stemmen er dessuten tilgjengelig for de fleste. Sang krever ikke utstyr.[219]

Det er velkjent og godt dokumentert at sosioøkonomisk bakgrunn betyr mye for læringsresultater. Her er det viktig å understreke at sosioøkonomisk bakgrunn også har mye å si for hvem som søker mot musikkutdanning og et profesjonelt virke innen musikklivet. Det er en utfordring at både det frivillige og profesjonelle musikklivet er mindre mangfoldig enn befolkningen generelt. For å lykkes med å skape et mer mangfoldig musikkliv er det avgjørende å møte musikk og musikkens muligheter tidlig i livet. Her vil utvalget understreke betydningen av at utdanningssystemet når alle, uavhengig av foreldres bakgrunn. Dette gjør det særlig viktig å sørge for at alle får så gode sjanser som mulig til å utvikle sine ressurser og muligheter, også innen musikk. Alle bør få mulighet til å delta i musikkaktiviteter, og her spiller skolen, som nettopp samler alle, en viktig rolle. Barnehager og SFO er også svært viktige i dette perspektivet.

For å møte de ovenfor nevnte utfordringene vil utvalget trekke fram mulighetene som ligger i musikk. Musikk kan være med på å skape den variasjonen i læringsaktivitetene som elevpanelet for stortingsmeldingen om en praktisk skole ønsket seg. Musikk kan også være med på å skape sansende og emosjonelle fellesskap på skolen, både i mindre og større grupper. Utvalget mener betydningen av dette er særlig stor i den digitale tiden vi lever i. Musikk kan dessuten være en alternativ mestringsarena for elever som strever i andre fag. Til sammen mener utvalget at

[219] Balsnes, Knigge og Strøm 2025

dette taler for at musikk vektlegges mer både i barnehage, skole og SFO framover.

Utvalget vil framheve at det er et paradoks at estetiske fag de siste tiårene har blitt nedprioritert i lærerutdanningen samtidig som utdanningspolitikken over tid også har vektlagt en mer variert, praktisk, estetisk og tverrfaglig tilnærming til læring og undervisning.[220] For å hente ut potensialet musikk har i ulike deler av opplæringen, er det viktig at det ikke bare er spesialistene innen musikk som har kompetanse og trygghet til å ta initiativ til musikkaktiviteter som lærings- eller fellesskapsaktivitet.

Utvalget understreker til sist at utdanningsprogrammet for musikk, dans og drama i den videregående opplæringen er et viktig tilbud for alle som har interesse for disse kreative fagene, både for dem som søker mot en profesjonell utøverkarriere og for elever som bruker slike linjer til å styrke sin kreativitet, selvtillit og sosiale ferdigheter og kanskje går i en annen retning etter endt videregående opplæring. Utdanningsprogrammet spiller dessuten en viktig rolle i å skape sammenheng mellom kulturskole og høyere musikkutdanning. Utvalget mener at fylkeskommuner som vurderer sin tilbudsstruktur bør ta ringvirkningene MDD-programmet har i lokalsamfunn med i betraktningen.

4.7.10 Utvalgets anbefalinger

Utvalgets anbefalinger knytter seg særlig til musikkens plass i de ulike skoleslagene og lærerutdanningene. Utvalgets anbefalinger handler også om å finne måter å utnytte potensialet som ligger i økt samarbeid mellom ulike aktører på tvers av skolesektoren, kulturskolen og lokalsamfunnet for øvrig.

Utvalget mener de dokumenterte utviklingstendensene i skolen med svakere læringsresultater, lavere motivasjon og redusert trivsel samtidig som estetiske tilnærminger ser ut til å ha blitt mindre vektlagt, taler for tiltak som kan ta skolen i en ny og mer helhetlig retning. Det er behov for å dyktiggjøre lærerne til å ta i bruk en bredere tilnærming til læringsaktivitetene som ivaretar elevenes kognitive, emosjonelle, kroppslige og relasjonelle utvikling. Det er også behov for et større repertoar av aktiviteter og tilnærminger i arbeidet med å skape gode og trygge fellesskap. Utvalget mener at lærerutdanningen er en nøkkel for å skape en slik utvikling framover. Her ser utvalget med bekymring på trekk ved grunnskolelærerutdanningen som ser ut til å ha gjort det lite attraktivt å velge musikk som et av valgfagene i utdanningsløpet. Utvalget foreslår derfor at musikkfaglig og sangfaglig kompetanse får mer fokus i allmennlærerutdanningen. Mer konkret foreslår utvalget at musikk igjen blir tatt inn som en obligatorisk del av utdanningen for lærere i grunnskolen og ikke bare for musikklærer-studenter. Videre mener utvalget at musikkfaglig kompetanse og sang også må styrkes i barnehagelærerutdanningen. Her viser vi til fagområdet kunst, kultur og kreativitet i rammeplanen for barnehager som utvalget mener at taler for økt bruk av musikk og særlig sang i barnehagen. For at dette skal skje er det viktig å sørge for at barnehagelærere har kompetanse og trygghet til å ta i bruk sang i barnehagens aktiviteter, og at dette ikke bare overlates til særlig interesserte enkeltpersoner.

I tillegg til de foreslåtte tiltakene for grunnskolelærerutdanningen og barnehagelærerutdanningen ligger det et potensial på etter- og videreutdanningsområdet. Her bør det prioriteres tilbud som fremmer generell musikalsk kompetanse i alle fag. Dette vil bidra til å utvikle et større repertoar av læringsaktiviteter som lærerne kan ta i bruk i ulike fag. Dessuten bør ferdigutdannede lærere som mangler kompetanse i musikk, og som ønsker påfyll, få et kompetanseløft og tilgang på inspirasjons- og fagmateriell. Utvalget mener også at det er behov for å målrette etter- og videreutdanningstiltak for å styrke lærernes kompetanse på samarbeid mellom grunnskolen og kulturskolen.

Musikk bør i større grad enn i dag brukes systematisk som metode i læringsprosessene. Utvalget mener skoler i større grad bør prioritere musikkaktiviteter som for eksempel morgensang og viser til den fellesskapsdannende funksjonen dette vil ha. Videre mener utvalget at musikk i større grad bør brukes i temabasert læring slik at språk og ulike faglige temaer kan læres med en variert og helhetlig tilnærming.

Kunnskapsministeren varslet før jul 2024 at det planlegges større endringer i læreplanene. Her trakk hun blant annet fram behov for felles sanger for å forebygge utenforskap og parallellsamfunn.[221] Utvalget mener dette er interessante ideer og ønsker at initiativet skal tas enda lenger ved å tydeliggjøre hvordan sang og andre musikkaktiviteter kan styrke små og store fellesskap i og utover skolen. Om det skal etableres en kanon for skolen slik kunnskapsministeren antydet, ønsker

[220] Balsnes, Knigge og Strøm 2025

[221] Lydersen 2024

utvalget å løfte fram at i denne bør musikk som representerer samene som urfolk og musikk knyttet til de nasjonale minoritetene, samt nyere innvandringsgrupper også inkluderes. For at en felles kanon skal fungere, må den også være en levende del av skolehverdagen. Dette understreker igjen betydningen av mer sang i almennlærerutdanningen. Utvalget mener videre at felles kjennskap til musikk og kultur kan også være viktig i et beredskapsperspektiv (jf. kapittel 4.3). Utvalget mener også rammeplanen for SFO bør følges nøyere opp, og at det bør stilles høyere forventninger til omfanget av kulturopplevelser.

Utvalget understreker at en del musikkaktiviteter, ikke minst sang, ikke krever utstyr eller spesialrom. Likevel mener utvalget det er behov for å satse på opprustning av musikkrom for å ta i bruk musikk på bredere front i skolen. Dette vektlegges også i stortingsmeldingen om en mer praktisk skole, og utvalget slutter seg til betydningen av dette. For å utløse potensialet musikk har i skolen er det viktig med rom som inspirerer til kreativitet. Utvalget mener det kan være behov for å lage retningslinjer for musikkrom. Her viser utvalget til stortingsmeldingen om en mer praktisk skole som sier at lærerne i de praktiske og estetiske fagene har verdifull kompetanse som må verdsettes på lik linje med annen fagkompetanse. Meldingen vektlegger dessuten at det er viktig at kommunene sørger for at skolene både har tilgang til slik kompetanse, har læringsarenaer som legger til rette for dette, og at de har tilstrekkelig inventar og utstyr.[222]

Utvalget mener det bør utvikles mer og bedre samarbeid mellom skolen, SFO, kulturskolen og frivillig musikk- og kulturliv i lokalsamfunnene. Med økt samarbeid vil det være mulig å treffe bedre med aktivitetene, utnytte ressursene bedre og inkludere flere. Dette har flere ledd. Utvalget mener det bør satses mer på samarbeid i kommunene mellom skoler, SFO, barnehager og kulturskolen. Her finnes det en del gode initiativ i flere kommuner som det kan hentes inspirasjon fra. Dette gjelder for eksempel kulturdagen i Trondheim som er et samarbeid mellom Trondheim kulturskole og skoler og barnehager i kommunen. Kulturdag foregår ukentlig og innebærer at grunnskolelærere arbeider sammen med kulturskolelærere for at elevene skal oppnå læringsmål i de praktisk-estetiske fagene. Det settes av en hel dag til spesialisert tilbud for et eller flere trinn. Tilbudet skreddersys i samråd med den aktuelle skolen og baserer seg på en rulleringsplan der elevene veksler mellom storgruppe med skolekor og mindre grupper med aktiviteter som instrumentalundervisning. Erfaringene fra Larvik kommune og prosjektet Sammen om elevene er også viktige å ta med videre. For elever med høyt ufrivillig fravær kan aktiviteter som tilrettelegges av kulturskolen skape mestring og ha stor betydning for å komme tilbake til normal skolegang. Utvalget mener dessuten at det er viktig å styrke samarbeidet mellom grunnskolen og kulturskolen gjennom tilsettinger i kombinerte stillinger. Dette framheves også i regjeringens strategi for heve kompetansen i og statusen til de praktiske og estetiske fagene, fagområdene og arbeidsformene i barnehagen, skolen og lærerutdanningen.[223] Som vi har vi vært inne på, er det mange musikklærere som arbeider i små stillinger og sjonglerer ulike jobbroller. Kombinerte stillinger kan være en god måte å utnytte kompetansen og samtidig sørge for en mer stabil arbeidssituasjon for musikklærere en slik løsning er aktuell for. Utvalget anbefaler også kommunene å vedta den nye rammeplanen for kulturskolen da denne gir en tydelig ramme for økt samarbeid mellom kulturskolen og andre kommunale tjenester samt frivilligheten.

Videre mener utvalget at det bør legges til rette for mer samarbeid mellom skolen og frivillig musikk- og kulturliv. For at alle elever skal få sin rett til meningsfulle fritidsaktiviteter innfridd, er det nødvendig at skolen slipper det frivillige musikklivet til også i skolehverdagen. Om musikkrommene i skolen også rustes opp, vil det ha betydning for sambruk med frivillig musikkliv. Vi kommer tilbake til behovet for rom som er egnet for musikkaktiviteter mer generelt i del II av denne utredningen.

Utvalget mener at DKS fortsatt bør være en viktig del av barn og unges kulturelle dannelse og opplæring. Musikk er det kunstuttrykket som når flest elever gjennom DKS, men etter omleggingen i 2016 har musikktilbudet i ordningen blitt svekket. Antallet musikkproduksjoner har gått ned, og det er færre produsenter og fagpersoner som arbeider med musikkformidling i skolen. Utvalget ser et behov for å styrke musikkens plass i DKS, blant annet gjennom kompetansetiltak og bedre samordning mellom skole, kulturskole og frivillig musikkliv. Slik kan DKS i større grad bidra til å bygge fellesskap, styrke estetiske læringsprosesser og utvide skolens pedagogiske repertoar.

[222] Meld. St. 34 (2023–2024), s. 45

[223] Kunnskapsdepartementet 2019

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Gjøre musikk til et obligatorisk fag i grunnskolelærerutdanningen
- Styrke musikkfaglig kompetanse og sang i barnehagelærerutdanningen
- Prioritere generell musikkfaglig kompetanse i etter- og videreutdanningstilbudet for lærere
- Innføre kompetansekrav for musikklærere i grunnskolen
- Ruste opp musikkrom
- Styrke samarbeidet mellom barnehager, grunnskoler, kulturskole, SFO og frivillig musikkliv i lokalsamfunnene
- Kommunene bør vedta den nye rammeplanen for kulturskolen
- Styrke musikkens plass i DKS gjennom kompetansetiltak og bedre samordning mellom skole, kulturskole og frivillig musikkliv

Utvalgets anbefalinger til skolene oppsummert:

- Øke bruken av musikk som felles aktivitet
- Øke bruken av musikk som læringsaktivitet i andre fag
- Øke samarbeidet med kulturskole, SFO og frivillig musikkliv

4.8 Musikk som helse

Musikk har i økende grad blitt koblet til helse de siste tiårene. Denne koblingen har bygd på en forståelse av helse som et positivt begrep, at helse er noe mer enn bare fravær av sykdom. Det handler om livskvalitet og menneskelige muligheter, som er verdier utvalget har vektlagt i kapittel 3.2.

Når musikk forstås og brukes som en helseressurs, kan det i vid forstand handle om å sørge for at alle kan delta musikalsk, uavhengig av helsemessige forutsetninger, noe tv-serien *Demenskoret* har bidratt til å synliggjøre. I smal forstand kan det handle om bruk av musikkterapi som behandlingsform i ulike deler av helsevesenet, for eksempel i psykiatrien eller overfor alvorlig syke barn på sykehus. Her møter musikken samtidig den medisinske logikken som vektlegger målbare effekter av ulike typer behandling.



Figur 4.11 Demenskoret med dirigent Kim Wigaard

Bildet viser et kor med eldre mennesker, Demenskoret. De sitter og synger med dirigenten Kim Wigaard foran seg. Dirigenten har ryggen til fotografen. Deltakerne er konsentrerte, og bildet formidler fellesskap og musikkglede.
Foto: Simen Øyen

4.8.1 Behov for nytenkning i helse- og omsorgspolitikken

Samfunnet står overfor en rekke store helseutfordringer som må håndteres i årene framover. Andelen eldre i samfunnet øker, og dette skaper stor usikkerhet for helsesektoren. Det forventes en sterk økning i andelen eldre fram mot 2060.[224] Videre er ensomhet og psykiske helseutfordringer utbredt i befolkningen.

Tall fra Nasjonalt senter for aldring og helse viser at det i dag er over 100 000 personer med demens i Norge, og at dette tallet vil mer enn dobles innen 2050.[225] Det er også estimert at antallet ensomme eldre kan stige fra 184 000 i 2020 til 286 000 i 2035.[226] Videre viser forskningen på ensomhet i befolkningen et blandet bilde med en økning blant yngre aldersgrupper over tid, noe som ble forsterket under koronapandemien.[227] Samtidig viser en rapport fra Velferdsforskningsinstituttet NOVA at ensomhet blant ungdom i ungdomsskoler og videregående skoler i Oslo har gått noe ned den senere tiden. I 2023 var det 9 prosent som oppga at de følte seg veldig mye plaget av dette.[228]

Hver tiende nordmann er helt eller delvis arbeidsufør. Mer spesifikt viser tall fra Nav at andelen av befolkningen som mottar uføretrygd, var på 10,5 prosent ved utgangen av september 2024.[229] Blant de uføretrygdede har i overkant av 40 prosent enten en utviklingsforstyrrelse eller psykisk utviklingshemming, og de fleste har en medfødt sykdom.[230]

20–30 prosent av den norske befolkningen opplever depresjon i løpet av livet, mens omtrent 15 prosent opplever depresjon årlig. Samtidig opplever om lag 20–25 prosent av befolkningen en angstlidelse i løpet av livet.[231] Samfunnskostnadene for psykiske lidelser er estimert til å være på rundt 340 milliarder kroner årlig.[232] Videre er det beregnet at kun 12 prosent av disse kostnadene er knyttet til behandling. Resten er såkalte indirekte kostnader, som tapt produktivitet, trygdeutgifter og andre samfunnskostnader.

Perspektivmeldingen fra 2024 understreker at det er behov for en mer effektiv offentlig ressursbruk framover.[233] Meldingen peker på at innovasjon av helsetjenestene kan bidra til bedre helse, mestring og livskvalitet og mer effektiv ressursbruk. Videre påpekes det at god prioritering av knappe ressurser i helse- og omsorgstjenestene er viktig for en bærekraftig utvikling av sektoren. Her framheves særlig den medisinskteknologiske utviklingen. Som nevnt innledningsvis har det også skjedd en utvikling i bruken av musikk i helsetjenestene de siste tiårene som gir grunnlag for innovasjon.

4.8.2 En bredere tilnærming til helse og omsorg

I helse- og omsorgspolitikken, særlig overfor eldre, ble et kulturelt perspektiv vektlagt med stortingsmeldingen *Mestring, muligheter og mening* fra 2006. Dette kan sees i sammenheng med loven om kommunale helse- og omsorgstjenester, som blant annet har som hovedformål å «sikre at den enkelte får mulighet til å leve og bo selvstendig og til å ha en aktiv og meningsfylt tilværelse i fellesskap med andre».[234] Stortingsmeldingen fra 2006 slår fast at dette krever en faglig bredde i tilbudet som gis, og at «[k]ulturtiltak og tilgjengelighet til kulturtilbud er et svært viktig element i en helhetlig omsorgstjeneste.»[235] Som en oppfølging av stortingsmeldingen ble Den kulturelle spaserstokken etablert som en nasjonal ordning i 2007 i et samarbeid mellom Helse- og omsorgsdepartementet og Kulturdepartementet. Ordningen bygde på enkelte lokale og regionale initiativ, men ble med dette en nasjonal satsing. Fra 2015 har ordningen blitt forvaltet på fylkeskommunalt nivå og har som formål å sørge for et profesjonelt kulturtilbud av høy kvalitet for eldre. Den kulturelle spaserstokken (DKSS) er på denne måten en parallell til Den kulturelle skolesekken (DKS) som er en nasjonal ordning som sørger for at alle skoleelever i Norge får oppleve profesjonell kunst og kultur hvert år. Det finnes lite systematisk kunnskap om hvilken betydning DKSS har, men en rapport fra Trondheim kommune konkluderer nokså forsiktig med at tilbudet bidrar til å styrke opplevelsen av tilhørighet og fellesskap.[236] Tiltaket kan sees i lys av at en bredere tilnærming i helsepolitikken i økende grad har blitt

[224] Aursand 2023
[225] Nasjonalt senter for aldring og helse u.å.
[226] Aunsmo, Langballe, Hansen, Selbæk og Strand 2023
[227] Barstad 2021
[228] Bakken 2023, s. 19
[229] Nav 2025b
[230] Nav 2025a
[231] Helsedirektoratet 2022
[232] Estimatet er basert på tall fra Helsedirektoratet hvor 2019-tall er oppjustert til 2024-tall. Holte 2024
[233] Meld. St. 31 (2023–2024), s. 18
[234] Helse- og omsorgstjenesteloven 2011
[235] St.meld. nr. 25 (2005–2006), s. 19
[236] Jaastad 2011

etterspurt. Om vi løfter blikket og ser nærmere på en del internasjonale tendenser, er ordninger med sosiale resepter interessante i denne sammenhengen.

Globalt er det økende interesse for ordninger med sosiale resepter som en måte å gjøre helsetjenestene mer bærekraftige på og fremme folkehelse. En rapport viser at 24 land har ulike former for sosiale resepter under utvikling eller implementering. Målet er å styrke folks mestringsevne, redusere ensomhet og isolasjon, bygge sterkere lokalsamfunn og potensielt redusere presset på andre deler av helsevesenet. Sosiale resepter er en måte å forbedre helse og livskvalitet på ved å koble mennesker med ikke-medisinske tjenester og aktiviteter i lokalsamfunnet. I stedet for å kun fokusere på sykdomsbehandling, vektlegger sosiale resepter de sosiale faktorene som påvirker helsen, som ensomhet, isolasjon og levekår. Ordningene bygger på en helhetlig og individuell tilnærming som fokuserer på den enkeltes behov og gir større kontroll over egen helse. Sosiale resepter representerer en dreining vekk fra en tilnærming i moderne helsevesen som har lagt stor vekt på det medisinske. Gjennom ordninger med sosiale resepter kan personer i kliniske og kommunale settinger identifisere individer med helserelaterte sosiale behov. Disse personene blir deretter koblet til ikke-klinisk støtte i nærmiljøet ved hjelp av en sosial resept – en ikke-medisinsk plan for å bedre helse, velvære og styrke fellesskapsforbindelser. For å legge til rette for denne prosessen er det i flere land opprettet en rolle som bindeledd som veileder og støtter individet i å finne passende aktiviteter og tjenester. Dette kan inkludere alt fra fysisk aktivitet og deltakelse i kulturtilbud og opplæringstilbud.[237] I norsk sammenheng er det nå i gang et pilotprosjekt med sosiale resepter i Bergen hvor helsevesenet og frivilligheten samarbeider.[238]

4.8.3 Hva vet vi om musikkens virkning på helse?

Kunnskapen om musikkens betydning for livskvalitet og helse er i stadig utvikling, og forskningen på området er styrket i senere år. Ikke minst er WHO-rapporten *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review*, som er en gjennomgang av forskningen som forelå i 2019, en kilde det ofte henvises til.[239]

Foreliggende kunnskap viser at å delta i musikkaktiviteter skaper sosiale fellesskap, identitet og tilhørighet og bidrar til å motvirke utenforskap og ensomhet. Musikk har dokumentert effekt på psykisk helse, rusproblemer, depresjon og angst. WHO-rapporten fra 2019 viser at det å lytte til og delta i musikkaktiviteter kan ha en positiv effekt når det gjelder å håndtere og forebygge stress og angst. Musikkterapi har vist god effekt på depressive symptomer, grad av angst og generelt funksjonsnivå.[240] De sterkeste empiriske funnene er relatert til psykose og depresjon.

WHO-rapporten fra 2019 viser også at musikk støtter kognisjon hos personer med demens, særlig Alzheimers-pasienter. Denne effekten kommer antakelig av at de delene av hjernen som er knyttet til musikalsk hukommelse, kan være relativt godt bevart, selv i senere stadier av sykdommen. Flere studier har funnet gunstige effekter av å lytte til og lage musikk, blant annet på verbal flyt, spatiale evner og tale. De mest konsistente resul-

Boks 4.8 «Jeg blir så glad når vi synger sammen» – om livsglede og mestring med demens[1]

Etter at «Eline» startet i koret, har hun sammen med pårørende fortalt at legen ikke lengre ser like hurtig sykdomsendring i hjernen. Legen har også besluttet at «Eline» ikke lenger er deprimert eller sliter like mye med angst.

«Eline» uttrykker høyt hver eneste øvelse: «Dette er det deiligste i livet – å synge sammen!». «Å synge her har endret livet mitt.» «Jeg blir så glad når vi synger sammen!»

I samtale med «Eline» og pårørende har hun også selv uttrykt at dette er et uvurderlig tilbud for mennesker med demens.

«Eline» har fått seg ny venner, er mer sosial, smiler mer og har et betraktelig bedre humør i livet generelt.

[1] Kim Wigaard, utvalgsmedlem og dirigent for Demenskoret, personlig kommunikasjon, 14.02.25

[237] Khan, Giurca, Sanderson, Dixon, Leitch, Cook, Evans, Wallace, Robinson, Mulligan, Beck, Morse, Figueiredo, Mendive, Joost, Wachsmuth, Libert, Palo, Petrazzuoli, Herrmann, Rojatz, Kurpas, Rego, Pezeshki, Iwase, Watanabe, Kondo, Lee, Kwang, Pin, Wang, Chiang, Nam og Slade 2023

[238] Bjelland 2025

[239] Fancourt og Finn 2019

[240] Erkkilä, Punkanen, Fachner, Ala-Ruona, Pöntiö, Tervaniemi, Vanhala og Gold 2011

Boks 4.9 Demenskoret i Lillestrøm – et tverrsektorielt samarbeid

Demenskoret er et samarbeidsprosjekt mellom kulturskolen, Den kulturelle spaserstokken og demensteamet. Koret har med seg musikkterapeut fra kulturskolen og profesjonell dirigent gjennom Den kulturelle spaserstokken. Koret øver en gang i uken. Lillestrøm demenskor har ca. 40 korister, omtrent like mange kvinner som menn i alderen 54 til 92 år. I tillegg har koret med seg seks frivillige. Tre av disse sitter sammen med koristene og synger sammen med dem, to hjelper til i bakgrunnen med å finne fram riktige sanger og så videre. Den siste er en pensjonert musiker som bidrar på bassgitar. Det er bevilget 100 000 kroner gjennom kommunens budsjett til drift av demenskoret. Dette er gitt fram til 2027. I tillegg har koret fått midler fra den lokale demensforeningen (Nasjonalforeningen). Medlemmer til koret rekrutteres når demensteamet er på hjemmebesøk hos personer med demens. Det ligger også en enkel invitasjon på kommunens hjemmeside. Demensteamet ser verdien av å være tett på koret. En eller to fra demensteamet er alltid til stede på korøvelsen. På den måten får kormedlemmene og deres pårørende oppfølging på en enkel måte. Demenskoret gjør også oppfølgingen i kommunen lettere, noe som har stor verdi for alle parter. Det er tidsbesparende og sørger for at personer med demens får aktivitet og sosiale stimuli i trygge omgivelser. Det er en stor andel pårørende som velger å være til stede på øvelsene. Etter øvelsen er det kaffe, og her er demensteamet også tilgjengelig for de pårørende. Dette er en arena hvor man kan henvende seg til demensteamet med stort og smått. Man kan for eksempel melde behov for avlastning, få hjelp med søknader og så videre. Dette er verdifullt for demensteamet med tanke på oppfølging av både personen med demens og deres pårørende. Det er mange til stede, men atmosfæren er trygg, og det er stor takhøyde, og alle har omsorg for hverandre. Pårørende gir uttrykk for at nettverket de får med andre pårørende, er verdifullt for dem.

tatene gjelder musikkens påvirkning på selvbiografisk minne. Å delta i sang og musikk har vist effekt på humør, orientering, episodisk minne, oppmerksomhet, eksekutivfunksjoner og generell kognisjon.[241] Suksessen Demenskoret på NRK illustrerer disse sammenhengene.

Videre viser den tredje Helseundersøkelsen i Nord-Trøndelag (HUNT 3) en sammenheng mellom kulturdeltakelse og dødelighet. I HUNT 3 deltok 50 807 innbyggere i Nord-Trøndelag.[242] Analyser av datamaterialet viser at de som deltar i kulturaktiviteter, rapporterer om bedre helse, bedre livskvalitet og lavere nivå av angst og depresjon. I tillegg viser analyser at deltakelse i kulturaktiviteter reduserer risikoen for tidlig død, og at denne effekten er størst når man selv er aktiv og ikke bare mottaker. De som deltok på inntil én utøvende aktivitet i uka, reduserte risikoen for tidlig død med 30 prosent. Med en frekvens mellom to og fem aktiviteter per uke ble risikoen redusert med 36 prosent.[243] Undersøkelsen kontrollerte for respondentenes yrke, men ikke for utdanningsbakgrunn.

Forskning har dessuten vist at joiken kan ha en positiv innvirkning på både fysisk og psykisk helse.[244] Joik er med dette en viktig helseressurs for den samiske befolkningen. Gjennom sine sirkulære melodier og rytmiske repetisjoner skaper joiken en opplevelse av kontinuitet og tilhørighet, noe som kan være spesielt viktig for personer som lever med traumer eller andre livsutfordringer. Denne tilhørigheten kan gi individer en følelse av stolthet og autonomi, og bidra til emosjonell bearbeiding ved å fremkalle minner om mennesker, steder eller hendelser. Joiken kan dermed styrke selvfølelsen og bidra til en mer helhetlig opplevelse av velvære.

Den dype, kontrollerte pusten som kreves for å joike kan ha en beroligende effekt på kroppen og slik bidra til å redusere stress og fremme avspenning. Joikens rytmiske repetisjoner har en meditativ kvalitet som kan bidra til å roe sinnet og skape en følelse av balanse. I tillegg fungerer joiken som en form for bevegelse og kroppsbevisst-

[241] Fancourt og Finn 2019, s. 44
[242] Løkken 2023
[243] Løkken, Merom, Sund, Krokstad og Rangul 2020
[244] Kramvig, Somby og Vassvik 2025, s. 9-11

Boks 4.10 Joik som helsefremmende verktøy for eldre med demens og slag



Figur 4.12 Joik for bedre helse

Bildet viser en eldre mann med hodetelefoner som smiler bredt mens han sitter i en stol, vendt mot en kvinne i samisk drakt. De ser ut til å dele et varmt øyeblikk, preget av glede og nærvær.

Foto: Maret Laila Nedrejord

Maret Laila Nedrejord, lege i Kárášjohka kommune, forteller om sine besteforeldre, Káre Máhtte og Johanas Elle, som begge spilte viktige roller i hennes liv. Káre Máhtte, som led av demens, brukte joik som en integrert del av hverdagen. Fra tidlig morgen til kveld joiket han, og dette ble en viktig praksis som ga ham ro, samtidig som det styrket hans forbindelse til minner og identitet. Maret Laila, som var tett på bestefaren, oppdaget tidlig at joiken hadde en beroligende og fokusfremmende effekt på ham, og at den hjalp ham til å uttrykke seg, selv når hukommelsen sviktet.

Men også Johanas Elle, Maret Lailas bestemor, opplevde joikens helsefremmende kraft. Etter at hun fikk slag, opplevde hun en lang rehabiliteringsprosess, og joik ble en viktig del av hennes opptrening for å gjenvinne språket. Johanas Elle, som også hadde vært svært glad i joik tidligere, begynte å bruke joik som en metode for å stimulere språklige ferdigheter. Joiken fungerte som et verktøy for å bringe tilbake språket og hjalp henne til å gjenopprette kommunikasjonsevnen, noe som var avgjørende for hennes rehabilitering.

Maret Laila påpeker at begge besteforeldrene fant stor trøst i joiken i ulike faser av livet deres. Forskning fra Universitetet i Tromsø støtter opp om disse erfaringene, og viser at joik kan ha en positiv effekt på personer med demens og slag. For Maret Laila var det å se besteforeldrene finne styrke i joiken en påminnelse om hvor viktig denne tradisjonelle praksisen er for både helse og velvære, spesielt i møte med livets utfordringer.

het, der utøveren kobler seg til sin egen kropp gjennom stemmen.

Joiken kan være spesielt viktig i behandling av demens og i eldreomsorgen, da den kan fungere som en kanal for minner og følelser som ellers kan være vanskelige å nå. Dette er særlig relevant ettersom samiske samfunn fortsatt står overfor utfordringer knyttet til tapet av tradisjonell kunnskap og kulturell undertrykkelse. Mange eldre samer har opplevd å se sine barn og barnebarn vokse opp uten tilgang til luohti (den samiske joiketradisjonen), noe som har medført en generasjonskløft og en sorg som er dypt knyttet til den historiske fragmenteringen og tapet av samisk identitet og kultur.

Den kulturelle revitaliseringen som følger med økt bruk av joik i samfunnet kan dermed også være et middel for helbredelse, særlig for samiske individer som bærer på historiske traumer relatert til marginalisering.

4.8.4 Musikkterapiens rolle

Musikkterapi er et fag som studerer sammenhenger mellom musikk og helse. Musikkterapeuter bruker musikk til å øke livskvalitet, bedre helse og fremme utvikling hos ulike brukergrupper. Musikkterapeuter er altså en yrkesgruppe som er spesialisert i å bidra til å løse de helseproblemene som er beskrevet i avsnittene ovenfor.

Boks 4.11 Musikkterapi[1]

Hva er musikkterapi?

Musikkterapi gir muligheter for utvikling og endring gjennom et musikalsk og mellommenneskelig samarbeid mellom terapeut og klient. Prosessen er ofte ressursorientert og fokuserer på aktuelle mål innenfor helsefremmende arbeid, behandling, rehabilitering og omsorg. Musikk kan for eksempel skape nye muligheter for kommunikasjon og personlig uttrykk og for å arbeide med sosiale problemstillinger. Som fagfelt kan musikkterapien forstås som studiet av sammenhenger mellom musikk og helse.

Hvem har nytte av musikkterapi?

Barn, ungdom, voksne og eldre med psykiske vansker, med utviklingsmessige utfordringer og lærevansker, mennesker med aldersrelaterte vansker som demens, Parkinson og hjerneslag, personer med rusproblemer, hjerneskader, fysiske funksjonshemninger og andre fysiske og psykiske lidelser har nytte av musikkterapi.

Forskning

I Norge finnes det to forskningssentre for musikkterapi: GAMUT i Bergen og CREMAH, Centre for Research in Music and Health i Oslo. Sentrene er tilknyttet musikkterapiutdanningene ved henholdsvis Universitetet i Bergen og Norges musikkhøgskole.

Hva gjør musikkterapeuten?

Se https://www.musikkterapi.no/arbeidsfeltoversikt for beskrivelser av hvordan musikkterapeuter arbeider i forskjellige felt.

[1] Norsk forening for musikkterapi u.å.

4.8.5 Ulike musikkterapitjenester

I norsk sammenheng ble musikkterapien først introdusert i det spesialpedagogiske feltet i 1950- og 1960-årene og er siden tatt i bruk i flere helsetjenester.[245] Og pedagogiske arenaer som voksenopplæring og kulturskole er trolig fortsatt den største arenaen for musikkterapi i dag. Det finnes imidlertid mindre forskning om helseeffektene av musikkterapi for mennesker med utviklingsforstyrrelser enn for en del andre grupper. Samtidig er mestring et viktig aspekt ved musikkterapi på dette området som samsvarer med det salutogene helsebegrepet som fokuserer på faktorer som fremmer god helse i stedet for å fokusere på faktorer som fører til sykdom.

Musikkterapi er innlemmet i flere nasjonale retningslinjer fra Helsedirektoratet. Slike retningslinjer er anbefalinger og råd basert på aktuell faglig kunnskap framskaffet på en systematisk og kunnskapsbasert måte. Nasjonale retningslinjer er ikke rettslig bindende, men faglig normerende. Musikkterapi er i dag anbefalt eller nevnt som mulig behandling i flere av de nasjonale retningslinjene.

Musikkterapi er anbefalt i nasjonal veileder for psykisk helse- og rusarbeid i kommunen[246] og i den nye metodebeskrivelsen for FACT-team i Norge.[247] Videre er musikkterapi eller behandling med musikk nevnt i følgende retningslinjer; palliasjon til barn og unge, kreft hos barn, spiseforstyrrelser, oppfølging av for tidlig fødte, depresjon, demens og avrusning.[248]

Det er imidlertid en utfordring at selv om musikkterapi og behandling med musikk i økende grad nevnes og anbefales i nasjonale retningslinjer, så finnes ikke tilbudet overalt i landet. I helsetjenesten legges det stadig mer vekt på brukermedvirkning og ressursorientering og på at brukeren selv kan velge behandlingsmetoder. For eksempel finnes det for psykose et samvalgsverktøy.[249] Her er musikkterapi satt opp som ett av fem behandlingsvalg, men i store deler av landet

[245] Eide og Ruud 2023. Se Eide 2024 for en grundigere gjennomgang og analyse av institusjonaliseringen av musikkterapi i norsk sammenheng.

[246] Helsedirektoratet 2025a
[247] Goplen 2023
[248] Helsedirektoratet u.å.
[249] Helsedirektoratet 2025b

Boks 4.12 Musikkterapi gjennom musikkdeling i gruppe

«Adam sitter i ringen sammen med fem andre pasienter, en musikkterapeut og en psykolog. Nå er det hans tur til å velge en sang på den ukentlige sangdelingsgruppa. Dette er noe han gruer seg litt til, for han sliter med sosial angst og synes det er vanskelig å snakke om sin egen historie og følelsene sine. Men det å høre på musikk er noe han elsker, og han synes det er lettere å uttrykke seg med musikk enn i samtaler. Sangen kan liksom ta seg av snakkinga. Adam har bestemt seg for å velge en låt som beskriver livet hans akkurat slik det er nå – en sang han ofte finner trøst i når han sitter alene hjemme i leiligheten. Han skriver inn sangtittelen på skjermbrettet som musikkterapeuten sender rundt – «Boulevard of Broken Dreams» med bandet Green Day. Snart strømmer musikken ut av høyttalerne: «I walk a lonely road. The only one that I have ever known. Don't know where it goes. But it's only me and I walk alone.» I fire minutter sitter de og bare lytter. Etterpå leder musikkterapeuten og psykologen samtalen: «Er det noen som vil si noe om hvordan de opplevde musikken?» Engasjementet i gruppa er stort. Flere forteller at de liker sangen, og at de kjenner seg godt igjen i tematikken. Det blir en fin samtale om et vanskelig tema. Adam sitter igjen med en god følelse etterpå og merker at trykket i brystet er svakere nå. Han tenker at det var godt å høre at han ikke er alene om å føle seg alene.»[1]

[1] Stige, Solli og Ghetti 2025, s. 465

Boks 4.13 Utfordringer og muligheter i implementeringen av musikkterapi-tilbud – eksempel helseregion Vest

I helseregion Vest er det systematisk bygd opp et musikkterapitilbud både i spesialisthelsetjenesten og i kommunehelsetjenesten. Helse Bergen har siden 2017 gradvis økt antallet musikkterapeuter og innlemmet dem i tverrfaglige behandlingsteam. Nå teller de rundt 16 stillinger. De er organisert i divisjon for psykisk helsevern, i avdeling for fysikalsk medisin og rehabilitering og i barne- og ungdomsklinikken, altså innenfor både somatikk og psykiatri. Flere helseforetak i Helse Vest, som Helse Fonna, har ansatt musikkterapeuter, og i Bergen har også kommunen gjort det.[1]

Kompetansemiljøet Polyfon i Bergen har dannet en plattform for samarbeid, som inkluderer forskningsmiljø, spesialisthelsetjeneste, kommune og brukerrepresentanter. Klyngeeffekten kommer derfor i tillegg til tilstedeværelse av en musikkterapiutdanning i Bergen.

[1] Karlsen 2023

finnes det ikke et tilbud om denne type behandling.

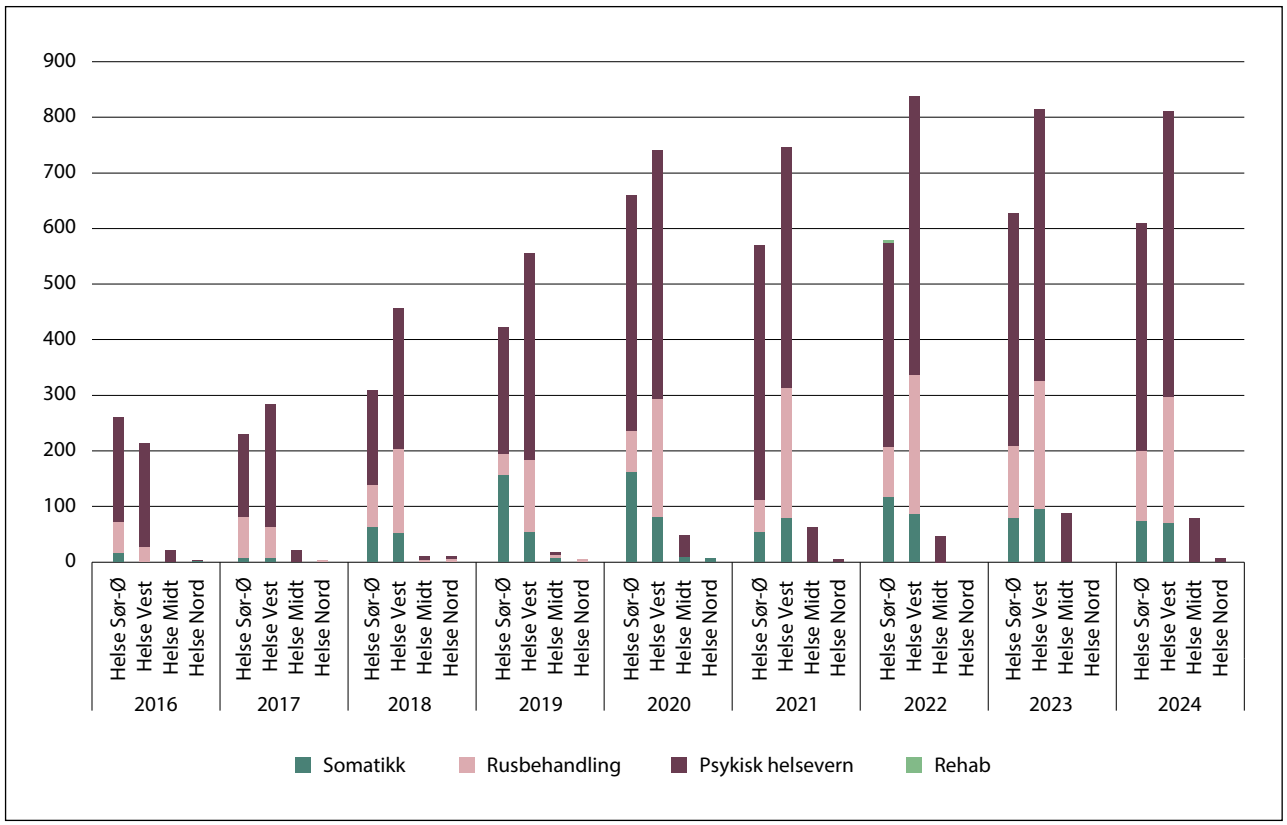
Det er store regionale variasjoner i tilbudet i musikkterapi, som er dokumentert i Polyfons[250] årsrapport for 2023. Tall fra Norsk pasientregister (NPR) viser antallet pasienter som er registrert med kode for musikkterapi innenfor somatikk, tverrfaglig spesialisert rusbehandling, psykisk helsevern for voksne og rehabilitering, i perioden 2016–2024 (se figur 4.13). Det foreligger ikke noen tilsvarende tall for kommunal helsetjeneste, så der har man ikke oversikt over tilbud.

Figur 4.13 viser at det er en positiv utvikling i tilbudet i Helse Sør-Øst og Helse Vest i perioden 2016–2023. Samtidig må tilbudet leses i lys av folketallet i regionene, som er klart størst i Helse Sør-Øst. I Helse Midt-Norge og Helse Nord er tilbudet så å si ikke-eksisterende. Dette innebærer at det i praksis er umulig å følge opp Helsedirektoratets nasjonale retningslinjer.

4.8.6 Nasjonale tiltak

Implementeringen av musikkterapi i helsetjenesten tar tid og er altså ujevn mellom landsdeler.

[250] Polyfon kunnskapsklynge for musikkterapi arbeider for å styrke det tverrfaglige samarbeidet om musikk som folkehelseressurs. Klyngesamarbeidet omfatter tjenesteutvikling, forsking, utdanning og formidling. Polyfon er koordinert av Griegakademiet ved Universitetet i Bergen, og har deltakere og samarbeidspartnere fra ulike deler av landet.



Figur 4.13 Pasienter registrerte med kode for musikkterapi

Kilde: Polyfon (2024)

Det har vært foreslått nasjonale tiltak for å styrke implementeringen tidligere uten at disse har blitt vedtatt. Et representantforslag fra 2017 foreslo fire tiltak; at det ble stilt krav i oppdragsdokument til helseforetakene, å opprette en tilskuddsordning til nye musikkterapistillinger, å sikre ressurser til følgeforskning, samt å øke utdanningskapasiteten i musikkterapi. Ingen av tiltakene fikk da tilslutning i Stortinget.[251]

Et nasjonalt tiltak som har vært prioritert, er *musikkbasert miljøbehandling*. Dette er et utdanningsprogram for ansatte og ledere i helse- og omsorgsektoren som ønsker å lære miljøbehandling med integrert bruk av musikk, sang og bevegelse innenfor kliniske rammer. Musikkbasert miljøbehandling er utviklet på oppdrag fra Helsedirektoratet og inngår i Kompetanseløft 2025.[252] Det er Nasjonalt kompetansesenter for kultur, helse og omsorg som er ansvarlig for opplæringsprogrammet.[253] Over 500 personer tok kurs ved senteret i 2023 og over 700 i 2022. I en studie av effekten av tilnærmingen har helsepersonell rapporterte at musikkbasert miljøbehandling fungerer godt for å forbedre både pasientutfall og arbeidsmiljø for helsepersonell på sykehjem.[254] I en annen studie beskrev helsepersonell på sykehjem musikk som et effektivt verktøy for å redusere pasienters uro og angst. Samtidig opplevde de flere utfordringer med å opprettholde bruken på lengre sikt, blant annet mangel på kontinuerlig støtte, utilstrekkelig infrastruktur og tekniske problemer. En av informantene i studien sa det slik: «Vi kan løse de største utfordringene med en så enkel ting som å synge.»[255]

Musikkbasert miljøbehandling er ikke det samme som musikkterapi, men kan komplettere og utfylle denne. Polyfon skrev i sitt høringssvar til helsepersonellkommisjonen (2023): «For systematisk bruk av musikk som helseressurs, vil det da *både* handle om skolering av helsepersonell om

[251] Dokument 8:97 S (2016–2017)

[252] Helse- og omsorgsdepartementet 2020

[253] Nasjonalt kompetansesenter for kultur, helse og omsorg baserer seg på et samarbeid mellom HUNT forskningssenter under fakultet for medisin og helsevitenskap, NTNU, Helse Nord-Trøndelag helseforetaket, Levanger kommune, Nord universitet og Trøndelag fylkeskommune.

[254] Myrenget, Borchgrevink, Rustøen, Butler, Thorsvik, Småstuen og Sandvik 2023

[255] Følling og Myhre Sandvik 2025, s. 1

bruk av musikk som omsorg og miljøbehandling og om systematisk implementering av musikkterapi, der evidensgrunnlag og retningslinjer tilsier det.»[256]

4.8.7 Utvalgets vurderinger

Et viktig utgangspunkt for utvalgets vurderinger av musikk som helseressurs er at kunnskapsgrunnlaget som eksisterer om sammenhengene mellom musikk og helse, på flere områder, er overbevisende. Slike sammenhenger kan identifiseres både i et vidt og i et smalt perspektiv. I det vide perspektivet er det mye som tyder på at deltakelse i musikkaktiviteter har stor betydning for manges livskvalitet. Som vi så i kapittelet om musikkens rolle i sivilsamfunnet, gir frivillige musikkaktiviteter som å synge i kor tilgang til fellesskapsopplevelser og til positive følelsesmessige erfaringer som påvirker livskvalitet og dermed folkehelsen. Vi har også sett at studier viser at deltakelse i kulturaktiviteter gir bedre helse, bedre livskvalitet, lavere nivå av angst og depresjon og lavere risiko for tidlig død. I det smale perspektivet ser musikk ut til å ha positiv effekt i en del spesifikke helsetjenester. Kunnskapsgrunnlaget er særlig overbevisende når det gjelder behandling av psykiske helseplager. Det forskes mye på virkningene av musikk på ulike helseområder, og kunnskapsgrunnlaget om sammenhengene mellom musikk og helse vokser stadig.

Totalt sett mener utvalget at det foreliggende kunnskapsgrunnlaget taler for økt satsing på bruk av musikk for helseformål. I utvalgets vurdering av musikk som helseressurs vektlegger vi et positivt helsebegrep i forståelsen av folkehelse, livskvalitet og menneskers muligheter til å realisere sine ressurser og potensial. Dette innebærer en salutogen forståelse av helse hvor det som fremmer god helse og gir økt mestring og velvære, vektlegges snarere enn et perspektiv som vektlegger årsaker til sykdom. Utvalget er kjent med at det salutogene helseperspektivet så langt har hatt svakere gjennomslag i helsepolitikken sammenlignet med det patologiske. Utvalget mener likevel at det er mye som taler for en dreining i denne tenkningen.

Samfunnet har store folkehelseutfordringer som årlig påfører samfunnet svært store utgifter, særlig gjelder dette stort sykefravær som i stor grad er knyttet til psykiske helseplager. Problemet tilsier at det er behov for å endre den offentlige politikken på området, og at dette bør gjøres med nye og innovative virkemidler. Om tiltak ikke iverksettes, vil ikke dette bare være svært kostbart for samfunnet, det vil også ha store individuelle konsekvenser i form av tapt livskvalitet og helse. Utvalget understreker på denne bakgrunnen at det å satse på forebyggende tiltak, hvor musikk inngår, vil kunne gi økonomiske innsparinger på sikt. Det vil ha en stor verdi for de det gjelder i form av livskvalitet og gi betydelige gevinster til samfunnet å påvirke disse kostnadene. Dette taler for at tiltak som forebygger psykiske plager og psykiske lidelser, bør prioriteres. Utvalget mener også at forebygging må starte tidlig i livsløpet. Videre vil utvalget understreke potensialet som ligger i å styrke kulturtilbud generelt og musikktiltak spesielt i møte med økningen i andelen eldre vi står foran. Demenskorbølgen har skapt økt aktivitet, livskvalitet og glede for mange. Imidlertid har demenskorene rundt omkring i landet en usikker finansiering og er ofte avhengig av private midler og ildsjeler. Dette kan gjøre aktiviteten sårbar på lengre sikt.

Videre vektlegger utvalget at det ser ut til å være en utfordring at tilbudet i musikkterapi er skjevt fordelt i landet. Helse Vest er et eksempel på en helseregion som har tatt grep for å implementere musikkterapi i behandling, og erfaringer herfra har overføringsverdi. Utvalget mener at hvis man skal sikre et mer likeverdig tilbud rundt i landet, bør det blant annet sees nærmere på behovet for å utvikle utdanningstilbud og kompetansemiljøer i deler av landet med lite utviklede tilbud.

Utvalget mener også det er viktig å øke oppmerksomheten på hvordan joik kan brukes for helsefremmende formål. Her er det behov for økt kunnskap, for tydeligere integrering i helse- og omsorgspraksis og opplæring av helsepersonell.

For å hente ut potensialet som ligger i musikk som helseressurs, har utvalget i løpet av arbeidet også sett at det er nødvendig å arbeide tverrsektorielt, noe som i mange tilfeller har vist seg krevende. Offentlig sektor er i stor grad sektororganisert, og sektortenkning kan noen ganger gå på bekostning av samskaping, hvor ulike aktører jobber sammen for å løse felles problemer. Flere av de gode eksemplene utvalget har møtt gjennom arbeidet, viser at det nettopp har vært avgjørende at man har samarbeidet på tvers, som i eksemplet med Lillestrøm demenskor i dette kapittelet og eksemplet med Sammen om elevene i Larvik i det foregående. Gjennom innspill har utvalget videre erfart at endring, for eksempel når det gjelder å prioritere musikkterapi i spesialisthelsetjenesten,

[256] Universitetet i Bergen 2023

krever ledelsesforankring, innsikt i kunnskapsgrunnlaget og vilje til å prioritere.

4.8.8 Utvalgets anbefalinger

Basert på kunnskapsgrunnlaget og utvalgets vurdering av potensialet for større bruk av musikk som helseressurs anbefaler utvalget tiltak på tre områder. For det første foreslår utvalget tiltak knyttet til styring og planarbeid som kan bidra til å sikre mer og bedre tverrsektorielt arbeid, særlig på kommunalt nivå. For det andre foreslår utvalget tiltak som vil skape økt aktivitet og bidra til at potensialet musikk har som helseressurs, kan realiseres i større grad. For det tredje foreslår utvalget tiltak som kan bidra til å utvikle kompetansen på musikk og helse som et tverrfaglig område.

Utvalget ser at det er et potensial for bedre utnyttelse av ressurser, bærekraftige strukturer og bedre folkehelse dersom sammenhengen mellom musikk og helse og i mange tilfeller musikkterapi får større oppmerksomhet i kommuner og lokalsamfunn. Utvalget foreslår på denne bakgrunnen at disse sammenhengene knyttes opp mot den nye folkehelseloven. I tillegg henviser utvalget her til den nylig vedtatte kulturloven som betyr at alle kommuner og fylkeskommuner nå er pålagt å utarbeide en skriftlig oversikt over status på kulturfeltet.

Utvalget foreslår videre at det etableres flere grenseflater mellom musikkterapien og det allmenne folkehelsearbeidet. Musikkterapiens innsikter og metodikk kan anvendes i situasjoner utenom behandling, som for eksempel å bidra til et bedre læringsmiljø i skoler. Utvalget foreslår også at det etableres en tilskuddsordning for musikk og helse med søkbare midler til kommuner som vil lage helhetlige planer for utvikling av praksis innenfor musikk og helse. En slik ordning kan for eksempel forvaltes av Polyfon.

Utvalget mener det er behov for tiltak som kan føre til økt aktivitet som realiserer musikk som helseressurs. Utvalget foreslår at det igangsettes prøveprosjekter med sosiale resepter der deltakelse i musikkaktiviteter inngår. Sosiale resepter og kultur på resept har blitt prøvd ut i noen land og regioner med gode og lovende resultater. Her har kultur blitt gitt på resept for mennesker med demens, kognitive utfordringer, depresjon og mennesker som opplever ensomhet. En lignende ordning bør prøves ut i Norge. I denne forbindelsen er det også viktig å sette det frivillige musikklivet i stand til å inkludere pasienter og deres pårørende, enten som del av behandlingstilbudet eller i etterkant av et behandlingsforløp. Her kan det være aktuelt å etablere piloter for samarbeidsprosjekter.

Mange demenskor har blitt etablert, og forutsetningene for stabil virksomhet må styrkes. Utvalget mener det bør sørges for mer forutsigbar finansiering for demenskorene. Frivilligheten spiller en sterk rolle i korene i dag, og synergien mellom profesjonelle og frivillige er viktig, men korene kan ikke være kun avhengig av private midler og ildsjeler for å utløse sitt potensial i samfunnet. Utvalget foreslår at det opprettes en tilskuddsordning for demenskor, og at denne legges til Helse- og omsorgsdepartementet. Videre mener utvalget det vil styrke muligheten for større aktivitet om det foreligger veiledere til hvordan man kan best arbeider med musikk som helseressurs, for eksempel kunne man bedt CREMAH – Senter for forskning i musikk og helse ved Norges musikkhøgskole eller Nasjonalt kompetansesenter for kultur, helse og omsorg utarbeide en oversikt over beste praksis for etablering og drift av musikkaktiviteter for ulike pasienter (slik som demenskor).

Utvalget mener dessuten at det er behov for en ordning med prosjektmidler som stimulerer til initiativ og økt gründerskap med utgangspunkt i musikk som helseressurs. En slik ordning vil fremme innovasjon i utviklingen av tjenestetilbudet og være med på å løse problemer innen helsesektoren. En slik ordning kan forvaltes av Helsedirektoratet.

På bakgrunn av at musikkterapitilbudet er skjevt fordelt i landet, og at det ser ut til å være en sterk sammenheng mellom hvor kompetansemiljøene er lokalisert, og hvor tilbudet er størst, foreslår utvalget at det opprettes en musikkterapiutdanning i en del av landet med lite dekning. Kompetansemiljøene i Oslo og Bergen ser ut til å ha ført til utvikling av tilbudet på Østlandet og Vestlandet. Både Midt-Norge og Nord-Norge kan være aktuelle steder for å opprette en ny utdanning. Dette er regioner hvor musikkterapi som tilbud er svakt utviklet. Samtidig finnes det kompetanse ved utdanningsinstitusjoner i disse regionene som det kan bygges videre på i en eventuell etableringsfase. Utvalget går inn for å prioritere opprettelse av et slikt studietilbud i Nord-Norge og mener at Tromsø kan være godt egnet på grunn av eksisterende utdanning innenfor medisin og samfunnsmedisin og tilbud innenfor høyere musikkutdanning. En plassering i Tromsø vil dessuten kunne gjøre studentene rustet til å navigere i ulike kulturelle kontekster, som er særegne for nordområdene. Dette gjelder særlig den samiske befolkningen, som har spesielle utfor-

dringer innenfor psykisk helse. Muligheter for å styrke kompetansen i musikkterapi vil også kunne gi nye arbeidsmuligheter for musikere i regionen. Det er også andre yrkesgrupper enn musikkterapeuter som kan nyttiggjøre dette i sine roller i helse- og omsorgstjenestene. Det er også behov for å sikre mangfoldig rekruttering i musikkterapi, slik at det kan treffe bredere i forhold til mangfoldet i befolkningen.

Utvalget anbefaler at det igangsettes forskningsprosjekter som undersøker joikens helsefremmende potensial, særlig i sammenheng med eldreomsorg, demensbehandling og psykisk helse. Dette vil bidra til å dokumentere joikens positive effekter og integrere den som en anerkjent helsefremmende praksis. Videre er det behov for å integrere joik i helse- og omsorgspraksis på en etisk og kulturelt sensitiv måte. Dette inkluderer å skape trygge rom for samiske pasienter og eldre, hvor joik kan brukes for emosjonell bearbeiding og fysisk avslapning. Dette fordrer samtidig at det gis opplæring og ressurser til helsepersonell om hvordan joik kan brukes i behandling og omsorg. Dette vil gi helsearbeidere den nødvendige kompetansen for å anvende joik på en måte som er sensitiv for både pasientens kulturelle bakgrunn og deres helsemessige behov.

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Etablere tilskuddsordning for musikk og helse med søkbare midler til kommuner som vil lage helhetlige planer for utvikling av praksis innenfor musikk og helse
- Etablere prøveprosjekter med sosiale resepter der deltakelse i musikkaktiviteter inngår
- Opprettet tilskuddsordning for demenskor
- Lage oversikt over beste praksis for etablering og drift av musikkaktiviteter for ulike pasientgrupper
- Etablere prosjektmidler som stimulerer til initiativ og økt gründerskap med utgangspunkt i musikk som helseressurs
- Opprette musikkterapiutdanning i Nord-Norge, Tromsø
- Initiere forskningsprosjekter om joikens helsefremmende potensial
- Gi opplæring og ressurser til helsepersonell om hvordan joik kan brukes som verktøy i behandling og omsorg

4.9 Musikk og bærekraft

> The situation that the earth and humanity is facing is serious. And if we take science seriously, we need to transform at a rate and scale that is unprecedented in human history. Do we have time to change? And more important, can we consciously change?
>
> Is it possible to create a world where everyone can thrive? If so, what is our role in making this happen?
>
> Karen O'Brien: *You Matter More Than You Think*[257]

«Situasjonen» det er snakk om i dette sitatet fra Karen O' Brien, forsker ved UiO og medlem av FNs naturpanel, er utfordringene verden nå står overfor med tanke på bærekraft, klima og miljø. Piler for ulikhet peker opp, det samme gjør grafer som viser verdens gjennomsnittstemperatur over tid. Havnivået stiger, biomangfoldet synker, og i store deler av verden er demokratiets institusjoner under press. Samlet peker disse utviklingstrekkene på en situasjon der økologiske, sosiale og politiske systemer er under økende belastning, samtidig som handlingsrommet for å sikre en rettferdig og økologisk bærekraftig framtid raskt innskrenkes.[258]

Hvilken rolle spiller musikken og musikklivet i en slik kontekst? Ifølge Center for Music Ecosystems, som har kartlagt forbindelsen mellom musikk og FNs 17 bærekraftsmål, er svaret på dette at musikken har en viktig og mangefasettert rolle også i denne sammenhengen.[259]

4.9.1 Sentrale definisjoner og dokumenter

Bærekraft er et komplekst og sammensatt begrep som handler om å utvikle samfunn og livsgrunnlag på en måte som ivaretar behovene til dagens generasjoner uten å kompromittere mulighetene for framtidige generasjoner.[260] Det forutsetter respekt for både menneskers og naturens tålegrenser, og innebærer et etisk ansvar for å etter-

[257] O'Brien 2021, s. 7

[258] Europakommisjonen 2022; Europakommisjonen 2023; Det europeiske miljøbyrået 2022; Den europeiske unions byrå for grunnleggende rettigheter 2022; Freedom House 2023; Intergovernmental Panel on Climate Change 2021; Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services 2019; Lafortune og Fuller 2025; NOU 2024: 2 ; Loe 2024; FNs utviklingsprogram 2022

[259] Center for Music Ecosystems u.å.

[260] Verdenskommisjonen for miljø og utvikling 1987

late verden i minst like god – helst bedre – tilstand enn da vi trådte inn i den.

I 2015 vedtok FNs medlemsland Agenda 2030, som består av 17 bærekraftsmål og 169 delmål. Disse ser miljø, økonomi og sosial utvikling som gjensidig avhengige. Norges tilslutning innebærer at bærekraftsmålene skal ligge til grunn for all politikk, inkludert kulturpolitikk. Målene krever samarbeid på tvers av landegrenser, sektorer og kunnskapsområder og fungerer som et verktøy for dialog og samarbeid.

I 2021 lanserte regjeringen Solberg stortingsmeldingen *Mål med mening – Norges handlingsplan for å nå bærekraftsmålene innen 2030*.[261] Dette følges opp av regjeringen Støre med en ny melding i 2025. Bærekraftsmålene ligger også til grunn for kommunesektorens prioriteringer i perioden 2024–2027.[262] På nordisk nivå er målet å gjøre regionen til verdens mest bærekraftige og integrerte innen 2030.[263]

Kultur spiller en viktig rolle i Agenda 2030, selv om den bare er eksplisitt nevnt i fire av de 169 delmålene. UNESCOs *Culture 2030 Indicators* måler kulturens innflytelse på bærekraftsmålene, og rapporten *Re|Shaping policies for creativity* vier[264] et helt kapittel til bærekraft. Under MONDIACULT 2022 i Mexico City samlet 2600 deltakere seg om en erklæring som framhever kulturens transformative potensial, og løftet fram kulturelt mangfold som en kilde til innovasjon og kreativitet, like viktig for menneskeheten som biologisk mangfold er for naturen.

En fersk rapport fra FNs naturpanel peker også på kulturens rolle for bærekraftig omstilling.[265] Den understreker hvordan kulturelle verdier, tradisjoner og praksiser kan bidra til å styrke omstillingsevnen og fremme en dypere forståelse av menneskets forhold til naturen.

4.9.2 Musikken og Agenda 2030

Hva består så den spesifikke forbindelsen mellom musikk og bærekraftig utvikling av? I kapittel 4.4. ble musikk som kilde til motstandskraft i krig og krise og musikkens betydning for bearbeiding av emosjoner når vår indre og ytre verden virker mørk, beskrevet. I kapittel 2.2 vektla vi det samiske begrepet *birgejupmi/bierggim/bïerkenidh*, som betegner det å klare seg, berges og mestre. Dette begrepet rommer verdier som måtehold, overlevelseskapasitet og relasjon til både det fysiske og sosiale landskapet og bidrar med et viktig perspektiv på bærekraft som kulturelt forankret praksis. Kultur utgjør en grunnleggende dimensjon ved bærekraft i den forstand at den gir mennesker kraft til å bære både egne livserfaringer og det samfunnsmessige fellesskapet de er en del av.

Dette kapittelet legger imidlertid vekt på strukturelle forbindelser mellom musikken og økonomiske, sosiale og miljømessige bærekraftsforhold, med utgangspunkt i målene i Agenda 2030. Kapittelet omhandler dessuten særlig klima og miljø, siden den sosiale og økonomiske bærekraften i stor grad dekkes av andre kapitler i utredningen. Det er likevel avgjørende å understreke at de økonomiske, sosiale og miljømessige forholdene er uløselig knyttet til hverandre og må forstås som gjensidig avhengige dimensjoner i arbeidet for en helhetlig bærekraftig utvikling.

Musikken henger sammen med de sosiale bærekraftsmålene ved å være en arena for fellesskap, læring og kulturell utveksling. Den kan bidra til å redusere ulikhet (mål 10) ved å inkludere ulike stemmer og perspektiver. Gjennom sine positive effekter på mental helse og velvære kan deltakelse i musikklivet støtte god helse og livskvalitet (mål 3). Musikk kan også styrke utdanningen (mål 4) ved å utvikle ferdigheter som kreativitet og samarbeid, og den spiller en rolle i å fremme fredelige, inkluderende og mangfoldige samfunn (mål 16: fred, rettferdighet og velfungerende institusjoner).

Som del III i denne utredningen viser, er musikkfeltet også tett knyttet til økonomisk bærekraft på flere nivåer. Som en kreativ og kulturell sektor er musikk en drivkraft for innovasjon. Den skaper nye uttrykk og teknologiske løsninger, som digitale plattformer og produksjonsverktøy som både endrer og utvider hvordan musikk produseres, distribueres og oppleves (mål 9: industri, innovasjon og infrastruktur). Dette gjør musikk til en viktig aktør i det globale markedet, hvor den genererer betydelige økonomiske verdier gjennom konserter, innspillinger, strømming og andre inntektsstrømmer (mål 8: anstendig arbeid og økonomisk vekst). I tillegg bidrar musikkindustrien til lokal og nasjonal økonomi gjennom turisme og arrangementer som festivaler, som ofte er viktige for stedstilknyttede næringer (mål 11: bærekraftige byer og lokalsamfunn).

Musikklivet er også bygd på partnerskap mellom ulike aktører, fra kunstnere og teknologiselskaper til offentlige instanser og utdanningsinsti-

[261] Meld. St. 40 (2020–2021)
[262] KS 2024
[263] Nordisk ministerråd 2019
[264] UNESCO 2022
[265] IPBES 2024

tusjoner. Disse samarbeidene bidrar til økonomisk vekst, kunnskapsutvikling og kulturelt mangfold (mål 17: samarbeid for å nå målene).

4.9.3 Arbeid med klima og miljø i musikksektoren

Både i Norge og internasjonalt ser man en økende oppmerksomhet om musikklivets rolle i arbeidet for økt miljømessig bærekraft. Blant annet ble organisasjonen EarthPercent etablert av Brian Eno i 2021 med mål om at musikkens kraft skulle spille en rolle for planeten. Music Declares Emergency er et annet initiativ som samler artister, musikere og aktører i musikkbransjen rundt denne tematikken.

Musikkbransjen selv står også overfor betydelige utfordringer som følge av klimaendringene. Ekstremvær, stigende temperaturer og endringer i økosystemer vil i økende grad påvirke sektorens praksis, særlig gjennom økt risiko for avlysninger av utendørsarrangementer, skade på konsertarenaer og infrastruktur og høyere kostnader knyttet til bærekraftige alternativer. Festivaler og utendørsarrangementer vil måtte forholde seg til mer uforutsigbare værforhold, som flom, hetebølger eller kraftig vind som kan gjøre det vanskeligere og dyrere å gjennomføre slike begivenheter.

For artister og arrangører som er avhengige av omfattende turnévirksomhet, vil økende krav om klimakutt også kunne påvirke reiseplaner og logistikk. Det kan bli nødvendig å tilpasse turnéstrukturer for å redusere reiseavstander, satse på miljøvennlige transportmidler og finne nye løsninger for å nå publikum.

Klimaendringer kan også påvirke publikums deltakelse og prioriteringer. Høyere levekostnader som følge av klimaendringer eller økt fokus på bærekraftig forbruk kan endre publikums betalingsvilje eller preferanser for deltakelse i musikkopplevelser. Dette kan føre til et behov for større fleksibilitet og innovasjon i hvordan musikkaktører når ut til publikum og organiserer sitt arbeid.

I tråd med Paris-avtalen skal Norge redusere sine CO_2-utslipp med 50 prosent innen 2030 og oppnå nullutslipp innen 2050. Regjeringens klima- og miljøpolitikk bygger på at alle samfunnssektorer, inkludert kultursektoren, skal bidra til dette målet.[266] Nyere undersøkelser fra Kulturdirektoratet og Virke viser imidlertid at det er store forskjeller i hvordan kulturaktører arbeider med klima og miljø. Selv om det ikke finnes spesifikke tall for musikksektoren, var en betydelig del av respondentene i begge undersøkelser tilknyttet musikkfeltet.

I samarbeid med Creo, Norske Kulturarrangører (NKA), Norsk teater- og orkesterforening (NTO) og Norske Kulturhus publiserte Virke i 2024 rapporten *Kulturlivets klimapåvirkning*.[267] Rapporten gir en oversikt over kultursektorens klimagassutslipp og presenterer konkrete eksempler på hvordan ulike aktører arbeider for å redusere sine utslipp. Den er en del av oppfølgingen av *Grønt veikart for kunst og kultursektoren* fra 2021 og intensjonsavtalen om en klimapartnerskapsavtale som ble signert med regjeringen i september 2022.

Kulturdirektoratets undersøkelse fra 2024 viser at 80 prosent av norske kulturvirksomheter er opptatt av klima og miljø.[268] Til tross for dette har halvparten av virksomhetene ennå ikke iverksatt konkrete tiltak eller programmer for å tilpasse seg klimaendringene. Undersøkelsen viser også at større virksomheter med over 50 ansatte i større grad gjennomfører ressurskrevende tiltak som å utvikle egne handlingsplaner for klima og miljø og føre regnskap over klimagassutslipp. Samtidig peker både store og små aktører på mangel på tid, personell og høye kostnader som de største hindrene for å redusere sitt klimaavtrykk.

I tillegg til reduksjon av klimagassutslipp og økt energieffektivisering er også ressursbruk, sirkulære løsninger og tilpasning til fysisk klimarisiko sentrale miljøtemaer for musikksektoren, som for samfunnet for øvrig. Kulturdirektoratet har i 2025 lansert et kultursektorprogram for å ta tak i disse utfordringene. I virkemiddelapparatet inngår blant annet nettportal for grønn kultursektor, utarbeiding og samling av veiledere og verktøy, kurs og konferanseprogram, samt miljøkrav til mottakere av statlig finansiering. Det tas også sikte på å etablere søkbare tilskuddsmidler for grønn omstilling i kultursektoren, men disse midlene er ikke bevilget per i dag.

Selv om klima- og miljøarbeid fortsatt er et relativt nytt fokus i norsk musikksektor, finnes det flere pionerer som har lagt grunnlaget for grønn omstilling i bransjen. Blant disse er Kulturrom, som har etablert egne tilskuddsordninger for grønne investeringer.[269] Ordningene gir musikk- og kulturaktører over hele Norge muligheten til å iverksette konkrete miljøtiltak, for eksempel energieffektivisering av bygg, reparasjon og gjenbruk av utstyr. Gjennom rapportering fra disse prosjek-

[266] Meld. St. 25 (2024–2025)

[267] Hovedorganisasjonen Virke 2024

[268] Verian 2024

[269] Kulturrom u.å.

Boks 4.14 Musikkaktører i front for bærekraftig omstilling



Figur 4.14 Miljøtiltak på Ravnedalen Live

Bildet viser et kildesorteringssystem som er satt opp under festivalen Ravnedalen Live i Kristiansand. Vi ser tydelig merkede avfallsbeholdere som del av festivalens miljøtiltak.

Foto: Birgit Fostervold

- Ravnedalen Live i Kristiansand har utviklet en metode for materialflytanalyse for festival. Analysen viser hvor mange ressurser som går med på å lage en festival, og hvor stor andel av ressursene som er del av et sirkulært kretsløp. Materialflytanalyse i kombinasjon med klimaregnskap gir et godt totalbilde av et arrangements avtrykk.
- Øyafestivalen har gjennom flere tiår arbeidet for å redusere eget klimautslipp og skape nye løsninger for bærekraftig festivaldrift. De siste årene har de jobbet metodisk med mat å redusere utslippene fra mat. I 2024 var festivalen hundre prosent kjøttfri for første gang.[1] Festivalen har også utviklet en gjenbruksglassløsning i samarbeid med Ringnes som er tilgjengelig for hele sektoren.
- Den Norske Opera & Ballett jobber målrettet med om- og gjenbruk av tekstiler, kulisser og scenografi og forsøker å få til samproduksjoner med andre operahus.
- Tons of Rock fikk i 2023 montert faste strømmaster på Ekebergsletta i stedet for å benytte dieselaggregater som strømforsyning til festivalproduksjonen og gikk dermed fra 60 prosent landstrøm i 2022 til 97 i prosent.[2]

1 Mellemstrand 2024.
2 Tons of Rock u.å.

tene samler Kulturrom erfaringer som kan inspirere andre aktører og styrke sektorens samlede innsats for bærekraftig utvikling.

Flere enkeltaktører i musikksektoren har allerede satt i gang ambisiøse tiltak for grønn omstilling. I boks 4.14 presenteres noen eksempler på aktører som har utmerket seg med sitt miljø- og klimaarbeid.

Det finnes en rekke verktøy for kartlegging og reduksjon av utslipp fra kulturproduksjon. Mange virksomheter i Norge bruker Green Producers Tool. Dette norskutviklede verktøyet er skapt i

tett samarbeid med flere aktører fra musikkfeltet, blant annet Øyafestivalen og Den norske Opera & Ballett, men er også tatt i bruk for arrangementsvirksomhet i andre sektorer, for eksempel i den internasjonale idretten. Dette er et eksempel på hvordan innovativt virke fra kulturfeltet kan komme resten av samfunnet til gode.

4.9.4 Musikalsk aktivisme og klimarettferdighet

Musikksektoren spiller også en annen viktig rolle i arbeidet med grønn omstilling. Studier, som den tidligere refererte *Culture and Democracy – The Evidence*,[270] viser at deltakelse i kultur styrker samfunnsengasjementet og reduserer sosiale konflikter. Dette er en viktig forutsetning for en rettferdig overgang til lavutslippssamfunnet.

Gjennom rollemodeller med alt fra ledere i kor, korps og ungdomsklubber til store internasjonale artister med enorme fanskarer har musikksektoren dessuten en unik posisjon som fremmer verdibasert engasjement. Musikklivet har et stort mulighetsrom for «positivt håndavtrykk», i motsetning til det negative fotavtrykket for klimautslipp. Musikkaktører kan spre kunnskap, inspirere til bærekraftige praksiser og miljøvennlige valg. Man kan også fremme bærekraft gjennom samarbeid og støtte fra ansvarlige sponsorer og partnere. Musikklivet kan i tillegg bidra til økt klimarettferdighet ved å løfte fram sammenhengen mellom klimaendringer, sosial ulikhet og rettferdig fordeling av ressurser.

Dette mulighetsrommet benyttes allerede av mange. Det allerede nevnte initiativet Music Declares Emergency (MDE) ble i 2019 lansert med mål om å mobilisere internasjonalt til å anerkjenne klimakrisen og bidra til løsninger, også utenfor egen sektor. MDE arbeider aktivt med klimarettferdighet og har blant annet ledet an i internasjonale kampanjer mot fossil industri. Hittil har 8113 musikkorganisasjoner, kunstnere og individer signert et opprop på hjemmesiden deres som krever at klimakrisen tas mer på alvor, både i ord og handling.

Dette er også temaer som norske musikkaktører er opptatt av. I 2023 signerte 13 norske kunst- og kulturorganisasjoner et opprop for stans i norsk oljeleting.[271] Oppropet vektlegger at klima- og naturkrisen destabiliserer samfunn og økonomier allerede i dag, og vil gjøre det i eskalerende grad. Det vektlegger også at krisen er en trussel mot kunstnernes og kulturfeltets livsvilkår i Norge og resten av verden; den truer kulturminner, kulturarv og urfolk.[272] På listen over dem som har signert, finnes NOPA, Creo, Klimakultur og Spillerommet fra musikkfeltet. De to sistnevnte er organisasjoner som er etablert i Norge de senere år med en målsetting om å mobilisere sektoren til klimahandling. Klimakultur har blant annet publisert *En innføring i kultur- og klimarettferdighet i Norge*,[273] mens Spillerommet har gjennomført flere konferanser og deltatt i det offentlige ordskiftet rundt tematikken.

Ytringsfriheten står sterkt i Norge, men det kan likevel være utfordrende for artister å bruke denne friheten til å ta tydelig stilling i klimasaken. Flere musikere opplever press både fra bransjen og fra sitt publikum, der frykt for negative konsekvenser kan begrense deres handlingsrom. Noen er redde for å miste oppdrag, tilskudd eller støtte fra samarbeidspartnere, mens andre frykter at aktivt engasjement kan føre til tap av fans eller motstand fra publikum.

Et eksempel er den svenske artisten Håkan Hellström, som opplevde kritikk etter at klimaaktivisten Greta Thunberg gjorde en overraskende opptreden på en av hans konserter på Ullevi. Reaksjonene viste hvordan støtte til klimakampen kan skape kontroverser, også i musikalsk sammenheng, der deler av publikum oppfattet det som politisk propaganda.[274] Slike hendelser synliggjør dilemmaet mange musikere står overfor: å forene kunstnerisk frihet og samfunnsansvar uten å risikere kunstneriske eller kommersielle tap. I Norge har flere kjente artister takket nei til Statoil-/ Equinor-støttede priser på prinsipielt grunnlag. Men ikke alle våger å gå den veien. Mange vegrer seg for å heve sin stemme, selv når klimasaken engasjerer sterkt.

4.9.5 Veivalg for musikk og bærekraft

Ved å redusere sitt miljøavtrykk og samtidig inspirere til klimahandling gjennom musikkens evne til å engasjere og mobilisere kan musikklivet bidra til å møte klimaendringene på en konstruktiv måte. Musikklivet i Norge står imidlertid overfor flere overordnede bærekraftsdilemmaer som reflekterer kompleksiteten i å balansere ulike dimensjoner av bærekraft.

Et sentralt dilemma oppstår i skjæringspunktet mellom kulturproduksjon og miljøpåvirkning.

[270] Europakommisjonen og Hammonds 2023
[271] Schwebs 2023
[272] Norske Kulturarrangører 2023; Klimakultur 2023b
[273] Klimakultur 2023a
[274] Dahlgren 2022; Pettrém 2022

Spørsmålet er hvordan man kan sikre et mangfoldig og kvalitetsrikt kunst- og kulturliv med tilgjengelighet i hele landet, samtidig som klima- og miljøbelastningen begrenses. Norges geografi og spredte bosetningsmønster, kombinert med en infrastruktur som i stor grad er basert på fossile transportformer, gjør dette særlig utfordrende.[275] Turnévirksomhet og transport av artister, teknikere og utstyr innebærer ofte betydelige utslipp, noe som aktualiserer behovet for mer bærekraftige modeller for distribusjon og mobilitet i kulturlivet.

Et annet dilemma gjelder forholdet mellom prinsippet om armlengdes avstand og implementeringen av bærekraftskrav i offentlig finansiering av kultur. Armlengdesprinsippet (se kapittel 9.2), som sikrer kunstnerisk frihet ved å holde politiske myndigheter på avstand fra innholdsvurderinger, er grunnleggende for et åpent og uavhengig kulturliv. Samtidig er det et økende behov for å integrere målrettede krav til miljømessig og sosial bærekraft i tilskuddsordninger. Dette gjelder ikke minst i lys av nasjonale klimaambisjoner og forpliktelser, men også som følge av nye føringer fra EU.

EUs taksonomi for bærekraftig økonomisk aktivitet og rapporteringsregelverket CSRD (Corporate Sustainability Reporting Directive) representerer strukturelle endringer som også vil få konsekvenser for kultursektoren. Selv om disse reguleringene i utgangspunktet er rettet mot store foretak og finansmarkedene, er det ventet at både direkte og indirekte krav vil påvirke også offentlige tilskuddsordninger, forvaltningspraksis og kulturinstitusjoner. Dette reiser spørsmål om hvordan kunstfeltet kan ivareta kunstnerisk autonomi samtidig som det tilpasser seg en ny virkelighet der bærekraft ikke lenger er valgfritt, men en forutsetning for legitimitet og finansiering.

Et tredje dilemma omhandler miljømessig versus økonomisk bærekraft. Musikkaktører må ofte balansere behovet for å redusere sin miljøpåvirkning med nødvendigheten av økonomisk overlevelse. Investeringer i bærekraftige teknologier og materialer kan være kostbare på kort sikt, men er nødvendige for å redusere karbonavtrykket på lang sikt.

Videre oppstår en konflikt mellom klimarettferdighet og konkrete klimakutt. Som vist i dette delkapittelet innebærer klimarettferdighet en forståelse av klimakrisen som mer enn statistikk, vannstand og temperaturmålinger. Den er knyttet til sosiale, politiske, økonomiske og miljømessige urettferdigheter. Dette kan komplisere implementeringen av tiltak.

Til slutt må kultursektoren håndtere spenningen mellom internasjonalisering og reduksjon av karbonavtrykk. Selv om global kulturell forståelse og samarbeid er av stor betydning, medfører internasjonale reiser miljøpåvirkning.

En god håndtering av disse dilemmaene forutsetter både holdningsendringer og strukturelle tilpasninger hos aktørene i musikkfeltet så vel som i det offentlige virkemiddelapparatet. Å navigere i krysspresset mellom kunstnerisk frihet, geografisk tilgjengelighet, økonomisk bæreevne og miljømessig ansvar byr på krevende avveininger og langsiktige prioriteringer.

For å gjøre slike endringer gjennomførbare i praksis er det behov for støtte og tilrettelegging på flere nivåer. Offentlige tilskuddsordninger kan i økende grad integrere insentiver for bærekraftige praksiser, for eksempel gjennom kriterier eller prioriteringer som stimulerer til klimavennlige produksjonsformer, transportløsninger og teknisk gjennomføring. Slike ordninger kan spille en viktig rolle i å fremme grønne valg som ellers kan være økonomisk krevende, særlig for små og mellomstore aktører.

I tillegg ser vi at enkelte paraplyorganisasjoner og bransjeaktører allerede har etablert egne tiltak for å støtte grønn omstilling. Et eksempel på dette er at Norsk jazzforum har innført en insentivordning for grønne reiser innenfor sine egne tilskuddsordninger. Et annet eksempel er det europeiske samarbeidsprosjektet Better Live, hvor Nasjonal jazzscene, sammen med Østnorsk og Sørnorsk jazzsenter, deltar i utviklingen av mer miljøvennlige turnémodeller. Prosjektet retter seg både mot reduksjon av utslipp fra transport og mot mer bærekraftige publikumsreiser og produksjonsformer. Slike initiativ viser hvordan bransjeaktører selv kan ta et aktivt ansvar for omstillingen og samtidig bidra til å utvikle ny praksis og kunnskap i feltet.

Det er imidlertid viktig å understreke at ikke alle aktører i musikkfeltet har samme forutsetninger for å implementere grønne tiltak. En gradvis og differensiert tilnærming til innføring av miljø- og klimakrav kan derfor være hensiktsmessig, slik at tiltak tilpasses feltets mangfold i størrelse, økonomi, geografi og virksomhetstype.

Hvordan slike hensyn kan ivaretas gjennom politikk, virkemidler og sektorens egne initiativ, beskrives nærmere i utvalgets vurderinger og anbefalinger.

[275] Røyseng, Vinge og Stavrum 2025

4.9.6 Utvalgets vurderinger

Musikk har en iboende verdi som kunstform, men også en tydelig rolle som samfunnskraft i arbeidet med bærekraftig utvikling. Utvalget vil i tråd med gjennomgangen ovenfor framheve at musikken kan bidra til oppnåelsen av en rekke mål i Agenda 2030, både gjennom sin evne til å engasjere, mobilisere og skape mening, og gjennom sin funksjon som næring og samfunnsaktør.

Musikklivet har et betydelig potensial for å fremme økonomisk bærekraft, særlig gjennom verdiskaping, sysselsetting og eksport. Dette gjelder både i byer og distrikter, og i samspill med reiseliv, kreativ næring og lokal utvikling. Samtidig ser utvalget at for å realisere dette potensialet er det avgjørende med stabile rammer, tilgang på finansiering og strukturer som legger til rette for innovasjon og kompetanseutvikling. Mer om dette står i del III.

Innenfor sosial bærekraft vurderer utvalget at musikklivet spiller en viktig rolle som arena for fellesskap, identitet og sosial inkludering. Konserter og musikkaktiviteter bidrar til å motvirke ensomhet, styrke tilhørighet og gjøre lokalsamfunn mer robuste. Dette gjelder særlig i distriktene og for grupper som ellers står i fare for å falle utenfor.

På miljøområdet peker utvalget på at musikksektoren har et ansvar for å kartlegge og redusere sitt klimaavtrykk. Flere aktører har allerede igangsatt tiltak, men det er behov for en mer systematisk og koordinert innsats. En grønnere musikkbransje forutsetter støtte fra det offentlige virkemiddelapparatet og tilgang til kunnskap og verktøy for bærekraftige valg.

Videre vurderer utvalget at musikkens samfunnsbidrag ofte begrenses av sektorinndelte strukturer i offentlig forvaltning. Tverrsektorielle prosjekter som involverer musikk og for eksempel helse, utdanning eller integrering, møter ofte barrierer knyttet til finansiering, eierskap og gjennomføring. Dette svekker mulighetene for å realisere musikkens fulle potensial som bidragsyter til bærekraftig samfunnsutvikling. Til sist mener utvalget det er viktig å legge til rette for å sikre et godt ytringsklima for aktører i musikklivet som engasjerer seg i klimaspørsmål.

4.9.7 Utvalgets anbefalinger

Utvalget mener at musikken har et betydelig og fortsatt underutnyttet potensial som samfunnskraft i arbeidet med bærekraftig utvikling. For å sikre at musikkfeltet kan bidra bredt og målrettet til oppnåelsen av FNs bærekraftsmål, anbefaler utvalget at musikkens betydning som både kunstnerisk uttrykk og samfunnsressurs må synliggjøres tydeligere i politikkutforming og offentlige støtteordninger. Det bør utvikles virkemidler som konkretiserer og styrker musikkens bidrag til oppnåelsen av bærekraftsmålene på tvers av sektorer og samfunnsområder. Utvalget mener også at det bør gis økt støtte til musikkaktiviteter som fremmer sosial inkludering, identitet og deltakelse, med særlig vekt på tiltak rettet mot distriktene og marginaliserte grupper. Virkemiddelapparatet bør stimulere til samarbeid mellom generasjoner og ulike befolkningsgrupper. Dette vil kunne bidra til fellesskap, psykososial helse og kulturelt medborgerskap. Tiltak for økt sosial bærekraft behandles mer inngående i andre kapitler (se særlig kapittel 4.7, 4.8 og 12.4). Musikknæringen har et uutnyttet potensial for vekst, eksport og sysselsetting. Utvalget viser til nærmere anbefalinger i Del III av utredningen og understreker behovet for politiske tiltak som styrker musikkfeltets økonomiske bærekraft og fremmer et profesjonelt og mangfoldig økosystem.

Myndighetene bør utvikle målrettede tiltak for å gjøre det mulig for musikkaktører å ta del i den grønne omstillingen uten at det går utover kunstnerisk kvalitet eller tilgjengelighet. Det bør gis veiledning og tilbys kompetanseheving i miljøvennlig praksis. Det bør etableres tilskuddsordninger som gir insentiver for bærekraftige løsninger, inkludert grønn teknologi og infrastruktur. Det bør også innføres klimakrav gradvis, og disse kravene bør tilpasses aktørenes størrelse, sjanger, formål og økonomiske forutsetninger.

En systematisk tilnærming til klimaregnskap i kultursektoren vil gjøre det mulig for flere å bidra til utslippsreduksjon og ansvarlig ressursbruk. Utvalget anbefaler også at Kulturdirektoratets klimaprogram arbeider aktivt med ytringsklima knyttet til klimaspørsmål gjennom å etablere en støtteordning for musikkaktører som fremmer offentlig samtale knyttet til bærekrafts- og klimautfordringer, blant annet gjennom arrangementer, publikasjoner og andre formidlingsformer. Utvalget kommer tilbake til vurderinger og anbefalinger for en sterkere tverrsektoriell tilnærming i del II av utredningen.

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

– Utvikle virkemidler som synliggjør og styrker musikkens bidrag til oppnåelsen av bærekraftsmålene.

- Innføre klima- og miljøkrav i musikkrelaterte tilskuddsordninger med differensiert utforming tilpasset ulike aktørers forutsetninger og rammevilkår.
- Legge til rette for klimatiltak i musikksektoren gjennom veiledning, kompetanseprogrammer og egne tilskuddsordninger med insentiver for bærekraftige løsninger
- Opprette en støtteordning for offentlig samtale og ytringsrom under Kulturdirektoratets klimaprogram.

Utvalgets introduksjon til kapittel 5–7

Både urfolk og nasjonale minoriteter er beskyttet av internasjonale menneskerettigheter, herunder FNs konvensjon om sivile og politiske rettigheter. Artikkel 27 fastslår at personer som tilhører etnisk, religiøs eller språklig minoritet, ikke skal nektes retten til å dyrke sin egen kultur, bekjenne seg til og utøve sin religion eller bruke sitt eget språk.[276] Barn fra disse minoritetene har de samme rettighetene etter FNs barnekonvensjon, som forplikter staten til å respektere og fremme barns kulturelle tilhørighet.[277]

Norge er i tillegg bundet av ILO-konvensjon nr. 169 om urfolks rettigheter,[278] Europarådets rammekonvensjon om beskyttelse av nasjonale minoriteter[279] og UNESCOs konvensjon om vern av immateriell kulturarv.[280] For det samiske folket er rettighetene ytterligere forankret i Grunnlovens § 108, som pålegger staten å legge forholdene til rette for at samene kan sikre og utvikle sitt språk, sin kultur og sitt samfunnsliv.[281] Disse forpliktelsene omfatter også retten til å utøve og videreutvikle egne musikktradisjoner.

Til tross for dette har urfolk og nasjonale minoriteter i Norge lenge møtt strukturelle barrierer i kulturlivet. Fornorskingspolitikken[282] førte til omfattende tap av språk og kultur, og også i nyere tid har disse gruppenes musikkuttrykk vært marginalisert, usynliggjort eller plassert i lite presise kategorier. Resultatet er en underrepresentasjon i nasjonale satsinger, manglende infrastruktur og begrenset tilgang til støtteordninger. Dette har svekket mulighetene for både videreføring og nyskaping.

Som drøftet i forrige kapittel bygger FNs bærekraftsmål på prinsippet om at ingen skal utelates – *leaving no one behind*. Dette prinsippet understreker betydningen av å sikre likeverdige muligheter for deltakelse, utvikling og synlighet i kulturlivet, også for urfolk og nasjonale minoriteter.

På denne bakgrunnen mener utvalget at det er behov for økt kunnskap, systematiske tiltak og forpliktende prioriteringer for å styrke minoritetenes posisjon i norsk musikkliv. De tre neste kapittelene løfter derfor fram det samiske musikklivet (kapittel 5) og musikken til de nasjonale minoritetene (kapittel 6), både historisk og i dag, og peker på nødvendige grep for at disse tradisjonene skal kunne utvikles og blomstre på egne premisser (kapittel 7).

---

[276] Menneskerettsloven 1999, vedlegg 6

[277] FNs barnekonvensjon 1989

[278] Konvensjon om urbefolkninger og stammefolk i selvstendige stater 1989

[279] Rammekonvensjon for beskyttelse av nasjonale minoriteter 1995

[280] Konvensjon om vern av den immaterielle kulturarven 2003

[281] Grunnloven 1814, bokstav E

[282] Fornorskingspolitikk er en betegnelse som brukes om den offentlige politikk som norske myndigheter førte for å assimilere samene og flere minoriteter i det norske samfunnet. Samiske veivisere u.å.

Kapittel 5
Samisk joik og musikkliv

Det samiske musikklivet utgjør et mangfoldig og dynamisk felt som strekker seg over nasjonale grenser i Norge, Sverige, Finland og Russland. Bærebjelken i dette musikklivet er joiken, en av Europas eldste levende vokaltradisjoner og en sentral del av samisk kultur og identitet. Samisk musikk preges i dag av stor sjangermessig bredde, der tradisjonelle uttrykk kombineres med nyere musikkformer og nye formidlingsformer.

Gjennom de siste tiårene har samiske musikere og joikere markert seg tydeligere både nasjonalt og internasjonalt. De har medvirket til økt oppmerksomhet rundt samisk kultur i offentligheten, og har vært sentrale i utviklingen av et musikkliv som forener kunstnerisk uttrykk med kulturell forankring. Det har vokst fram en økende interesse for samisk musikk, joik og tilhørende kunst- og kulturformer, særlig i internasjonale sammenhenger. Samiske musikalske uttrykk inngår i dag i ulike former for kulturelt samarbeid, og vurderes i økende grad som relevante i en internasjonal kontekst. Dette peker også på et uutnyttet potensial for eksport og videre formidling innenfor både samisk, norsk og nordisk musikkindustri.

Festivaler som Riddu Riđđu, Márkomeannu, Ijahis Idja og Samisk Påskefestival fungerer som sentrale arenaer for formidling av joik og samisk musikk og er viktige møteplasser for utøvere, publikum og fagmiljøer. Festivalenes virke viser hvordan det fortsatt finnes uforløst potensial for langsiktig utvikling og forvaltning av samisk musikk på samiske aktørers egne premisser.

Det samiske musikklivet spiller seg ut på tvers av landegrensene i nord, med et mangfold av uttrykk og aktører som virker på kryss og tvers av Sápmi. Samtidig preges feltet av betydelige strukturelle utfordringer. Forvaltning og støtte til samisk musikk skjer i hovedsak innenfor de respektive nasjonalstatenes støttesystemer. Dette har ført til manglende koordinering på tvers av grensene, og til begrenset utvikling av felles infrastruktur og støtteordninger. I nasjonal kulturpolitikk har joik og samisk musikk i liten grad vært prioritert, noe som har svekket rammevilkårene for rekruttering, bevaring og videreutvikling.

Utfordringene knytter seg blant annet til økonomiske rammer, distribusjon, formidling og rettighetsforvaltning. Mange samiske utøvere opererer i musikkmarkeder der forståelsen for joik og samisk musikk er begrenset. I tillegg reises prinsipielle spørsmål om opphavsrett og eierskap, særlig når det gjelder tradisjonell joik.

Dette kapittelet tar for seg det samiske musikklivets utvikling, status og utfordringer, med særlig vekt på joikens rolle som kulturarv og samtidsuttrykk. Teksten bygger på innspill via musikkutvalgets nettsider og også en faglig utredning utarbeidet av forskerne Britt Kramvig, Ande Somby og Tuula Sharma Vassvik på oppdrag for musikkutvalget.[1]

Avslutningsvis presenteres tiltak som kan bidra til å styrke forutsetningene for samisk musikk og joik i tiden framover – både som levende kulturarv og som moderne kunstnerisk uttrykk.

5.1 Joikens historie og betydning[2]

Joiken hører geografisk til i Sápmi og deles inn de ulike joikedialektene *luohti* (nordsamisk), *vuelie* (sørsamisk), *vuolle* (lulesamisk), *vuöllie* (umesamisk), *leu'dd* (skoltesamisk) og *livđe* (enaresamisk). Joiken blir beskrevet som en av de lengstlevende musikktradisjonene i Europa og er sentralt i de første skriftlige nedtegnelsene fra samisk samfunn vi kjenner til. I stedet for å beskrive noe, *er* joiken det den handler om – enten en person, et dyr, et sted eller en følelse. En av de første omtalene av joik finner vi i boken *Lapponia,*[3] der joiketekstene omtaler den letthet som et reinsdyr beveger seg over viddene med, og framkaller det land-

[1] Kramvig, Somby og Vassvik 2025. Dokumentet publiseres i sin helhet som digitalt vedlegg til denne NOU-en.
[2] Kramvig, Somby og Vassvik 2025, s. 5-8
[3] Scheffer 1674

skapet som mennesker og dyr beveger seg gjennom, på søken etter den man elsker. Som med bruk av *goavddis*, den samiske rammetrommen, kunne man gjennom joik komme i kontakt med landet, dets beboere, og den delvis usynlige verden av forfedre og guder. Bruk av både goavddis og joiking har gjennom tidene hatt ulike formål for samene: sosiale relasjoner, åndelige praksiser og praktiske formål som å beskrive steder.

Joikens rolle i det samiske samfunnet er ofte underkommunisert, men de få skriftlige kildene som eksisterer, vitner om at joiken har vært helt sentral. Petrus Læstadius, prest og misjonær, snakket på 1800-tallet om hvordan joik og tale ble brukt om hverandre i kommunikasjon. Og flere kilder viser til at joik ble brukt der ord ikke strakk til, i emosjonelle eller konfliktløsningskontekster. Kilder viser også til hvordan barn ofte kunne joike før de kunne snakke. Joikens sentrale del i barneoppdragelsen og innføringen i dagliglivet var altså mer sentral enn språket.[4]

Joiken som samisk kultur- og kunnskapsbærer kan lære oss om både samisk historie og samisk verdensanskuelse. Kunnskapen om å klare seg i naturen, som en del av naturen og på dens premisser, snarere enn på bekostning av den, lever videre i samiske praksiser. Slik sett er joiken en viktig kilde til kunnskap og inngang til den samiske ontologiske væren i verden. Begrepet ontologi (læren om det som eksisterer) ser ut til å passe bedre for joikens bredde enn kulturbegrepet. Ved å bruke kulturbegrepet vedlikeholdes dikotomien mellom det materielle og det immaterielle – natur og kultur – som to nivåer av eksistens, der natur ikke har egen verdi, men forvaltes gjennom kultur. Slik er ikke den samiske verden satt sammen. I den samiske verden er kultur natur. Mennesket er en del av naturen, noe som inkluderer menneskers praksiser. Innenfor joik, som innenfor andre samiske kunstneriske uttrykk, finnes en kosmologisk syklisk estetikk hvor relasjoner mellom mennesker, steder, hendelser, myter og drømmer er sammenvevde. Joikens musikalske form er i seg selv sirkulær – den består ofte av korte melodiske fraser som gjentas og varieres intuitivt, uten en fast begynnelse eller slutt. På denne måten åpner joiken for alternative måter å lære, se, forstå og være i verden på,[5] og bringer viktige perspektiver til torgs – i et mikroperspektiv så vel som i et bredere bærekraftperspektiv.

Under fornorskingsperioden stilnet mye av joiken, og den gikk under jorda. Mange samer lærte å forbinde den med marginalisering og sosial stigmatisering og valgte derfor å stilne sin stemme for å unngå fordømmelse eller straff. Denne bortvisningen fra offentligheten svekket joikens videreføring, særlig i områder hvor assimileringstrykket var sterkest – et press som sannhets- og forsoningskommisjonen påpeker at fortsatt preger samiske samfunn i dag.[6]

På tross av forsøk på å utslette joiken hadde det samiske samfunnet veivisere som så betydningen av å holde denne kunnskapstradisjonen ved like.[7] Dette handlet om å beskytte noe som ble ansett som grunnleggende for det samiske samfunnet. Joiken ble derfor båret videre i det private, ofte i små, skjulte samfunn. Kampen for bevaring handlet ikke bare om musikk, men om selve retten til å eksistere som et samisk folk. Joiken har også stått sentralt i flere politiske bevegelser i nyere tid: På 1970- og 80-tallet spilte joiken en samlende rolle under protestene mot utbyggingen av Alta–Kautokeino-vassdraget. Denne tradisjonen har blitt videreført av moderne samiske artister og aktivister som i 2023 joiket i vandrehallen på Stortinget og utenfor flere departementer som en reaksjon på myndighetenes håndtering av vindkraftutbyggingen på Fosen-halvøya.

Til tross for økt anerkjennelse av joiken og dens effekt blant annet for individuell og kollektiv helse (se delkapittel 4.8.3) opplever fortsatt det samiske samfunnet vanskeligheter med å revitalisere sin egen musikk og traumene rundt den kulturelle undertrykkelsen av samisk kultur og levemåte som har bidratt til å skape en generasjonskløft. Mange eldre bærere av samiske musikalske tradisjoner har sett sine barn og barnebarn vokse opp uten joik. Dette tapet, som ofte ledsages av en følelse av skyld og sorg, skaper utfordringer for moderne samiske musikere og kunnskapsbærere som søker å gjenopplive tradisjonen. Historien om undertrykkelsen har etterlatt en arv av usikkerhet rundt joikens plass i både samisk og norsk kultur. For mange samer har dette ført til en internalisert skam, som gjør at de unngår å joike av frykt for å bli dømt eller misforstått. I noen tilfeller har dette også ført til at joiken blir redusert til å være en kulturell kuriositet heller enn en levende og verdsatt kunstform.

Sametingsrådets redegjørelse om joik og samisk musikk fra 2019[8] viser at det fortsatt er få

4 Vassvik 2020
5 Gaski 2020
6 Dokument 19 (2022–2023), s. 514-515
7 Turi 1910
8 Sametingsrådet 2019

scener som programmerer joik, og at det finnes få arenaer hvor man kan møtes for å joike sammen eller høre joik framført. I sosiale sammenhenger der joiken tidligere var en naturlig del av fellesskapet, høres den nå sjeldnere. For videreføring og revitalisering av joiken spiller både tradisjonelle joikearkiver og kunnskapsbærere en avgjørende rolle, men dette arbeidet møter flere utfordringer. Mange eldre tradisjonsbærere har gått bort, og det er et kappløp mot tiden for å sikre kunnskap fra dem som fortsatt er i live. Samtidig er tilgangen til eksisterende joikearkiver begrenset, og det er fortsatt utfordringer knyttet til systematisering og tilgjengeliggjøring. Det er en reell fare for at de tradisjonelle og intrikate joiketeknikkene går tapt. Alternativer til den tradisjonelle framføringen, som for eksempel bruk av instrumenter, kan føre til at den tradisjonelle joiken oppfattes som «gammeldags» av yngre generasjoner, noe som truer videreføringen av kulturarven.

Et av de mest subtile, men samtidig ødeleggende aspektene ved fornorskningspolitikken var tapet av tradisjonell terminologi. Joiken er mer enn lyd – den er en kompleks praksis der språk, symbolikk og melodiske strukturer sammen skaper en helhet. Når ordforrådet rundt denne kunnskapen forstummes, forsvinner også de kulturelle kodene som gjør det mulig å forstå, lære og videreføre denne rike arven. Gjennom innspillsmøtene har utvalget fått høre at yngre generasjoner samer er ivrige etter å lære joikens teknikker og terminologi, men at denne kunnskapen ikke er like tilgjengelig for dem lenger, ettersom ikke alle har eldre som kan lære dem. Se ytterligere detaljer i delkapitlene 5.6 og 5.7.

5.2 Joiken møter verden: Et moderne samisk musikkliv vokser fram[9]

Utgivelsen av *Joikuja* av Nils-Aslak Valkeapää, Áillohaš rohki, i 1968, og de påfølgende joikekonsertene hvor Áillohaš turnerte nordområdene sammen med ulike joikere, markerer begynnelsen på det som ofte omtales som den første samiske musikkbølgen. Joiken ble her for første gang løftet inn i det offentlige rom gjennom en moderne musikkproduksjon, og Áillohaš skapte et nytt uttrykk ved å kombinere tradisjonell joik med ikke-samiske instrumenter og vestlige musikkformer. Utgivelsen og konsertene var kontroversielle – både kirkelige og konservative krefter motsatte seg bruken av joik.[10] Like fullt, da joiken ble løftet opp på scenen, ble grunnlaget for en ny generasjon samiske musikere og joikere lagt.

Begynnelsen av 1970-tallet markeres av en samisk *politisk* oppvåkning som går hånd i hånd med den kulturelle og musikalske oppblomstringen, med flere utgivelser og konserter som fikk stor gjennomslagskraft både innenfor og utenfor det samiske samfunnet. Gjennom radioen fant den samiske musikken veien inn i samiske hjem over hele Sápmi og bidro til å styrke både språket og den kulturelle selvfølelsen i en tid preget av fornorsking og tap av tradisjonell kunnskap. Áillohaš bidro til oppstart av det første samiske plateselskapet DAT og den første samiske festivalen, Påskefestivalen i Guovdageaidnu (Kautokeino), hvor joikekonsertene siden har vært et fast årlig programinnslag.

I 1974 kom Dædnugádde Nuorat (Tanabreddens Ungdom) med et album som fikk stor gjennomslagskraft både innenfor og utenfor det samiske samfunnet. Samtidig framsto artister som Veijo Länsman, Leo Gauriloff, Catarina Utsi, Amund Johnskareng, Aŋŋel Nieiddat, Ivnniiguin, Orbina, Intrigue og ikke minst Mari Boine som sentrale skikkelser i den første bølgen av samiske musikere. Boine fikk særlig oppmerksomhet internasjonalt med sin kombinasjon av joik og moderne uttrykk, og hun representerte et viktig gjennombrudd for samisk musikk utenfor Sápmi. Artister som Inga Juuso, Ulla Pirttijärvi, Wimme Saari, Johan Sara Jr. og Frode Fjellheim bidro også til å etablere et musikalsk rom der joik og samiske uttrykk fikk en tydelig kunstnerisk og offentlig plass. Komponisten John Persen utfordret etablerte strukturer i kunstmusikken med sitt klassiske verk *ČSV*,[11] som ble framført under åpningen av Oslo konserthus i 1977. Dette var et radikalt og politisk ladet verk preget av Persens engasjement for samisk kultur og rettigheter. Det brøt med tradisjonelle kompositoriske konvensjoner, noe som gjorde verket til en milepæl i norsk samtidsmusikk.

Den andre samiske musikkbølgen begynte ved århundreskiftet. Den bygde videre på den første bølgen og kjennetegnes av økt sjangermangfold og kulturell selvtillit. Det vokste fram nye uttrykk – som samisk rap – med artister som Amoc, Nils Rune «Slincraze» Utsi og Ailu Valle. Parallelt ble det utviklet sjangeroverskridende prosjekter med tydelig samisk forankring, representert ved artister som Sofia Jannok, Jiella, Adjá-

[9] Kramvig, Somby og Vassvik 2025, s. 13-15

[10] Olsen 2013

[11] ČSV er et slagord knyttet til samisk kulturell og politisk kamp



Figur 5.1 Áillohas på joikekonsert

Et historisk bilde i sort hvitt fra 70-tallet. En gruppe samiske musikere opptrer engasjert på en scene i en trebygning, kledd i tradisjonelle drakter. De joiker og spiller ulike instrumenter.
Foto: Lassagammi-stiftelsen

gas, Niko Valkeapää, Elin Kåven, Elle Márjá Eira og John Henrik Fjällgren. I disse uttrykkene fungerer joiken ofte som et lydlig og identitetsbærende element.

Mens den andre bølgen av samiske artister bidro til sjangermangfoldet og mer synlighet både globalt og nasjonalt, har en tredje bølge i enda større grad brutt gjennom på nasjonale arenaer i de nordiske landene. I 2014 uttalte musikksjefen i NRK P3 at samisk musikk ikke holdt tilstrekkelig nivå for riksdekkende radio.[12] I dag ser vi imidlertid samiske artister som Ella Marie Hætta Isaksen, Katarina Barruk, Hildá Länsman, Marja Mortensson, Emil Karlsen, Kajsa Balto og Lávre Johan Eira[13] på store nasjonale scener, i medieproduksjoner og prisvinnende prosjekter. Disse representerer en ny generasjon med sterk kunstnerisk egenart og tydelig samisk stemme.

Den samiske musikken har siden 1970-tallet vært del av et bredere internasjonalt urfolksnettverk, og også i dag samarbeider samiske artister med urfolksmusikere globalt og bruker sine urfolksnettverk for å turnere internasjonalt. Riddu Riđđu-festivalen har spilt en viktig rolle i å koble samiske artister til andre urfolksmiljøer og formidlet samiske artister til internasjonale scener og festivaler. Strømming og sosiale medier har styrket samiske artisters mulighet til å bygge nettverk med andre urfolk. Samtidig har det også bidratt til å nå nye publikumsgrupper utenfor Sápmi.

Til tross for bredden og vitaliteten i det samiske musikklivet møter samiske artister fortsatt betydelige utfordringer knyttet til synlighet og kommersiell gjennomslagskraft. Samisk musikk har over tid oppnådd økende internasjo-

[12] Pulk 2015
[13] Lávre Johan Eira er medlem av utvalget.

nal interesse, men har likevel i liten grad vært inkludert i norske og nordiske eksportstrategier. De nasjonale musikkmarkedene i Norge, Sverige og Finland domineres fortsatt av majoritetsspråklig og engelskspråklig musikk. Selv med internasjonal anerkjennelse må mange samiske utøvere fremdeles kjempe for plass på nasjonale scener, i festivalprogrammer og i mediekanaler.

Det finnes også vedvarende utfordringer knyttet til stereotypier. Enkelte bransjeaktører forventer at samiske artister skal ha en «eksotisk» eller utpreget tradisjonell profil for å vekke interesse, noe som kan begrense den kunstneriske friheten. Forbindelsen til tradisjon kan dermed oppleves både som en styrke og som en byrde. For noen utøvere kan ansvaret for å videreføre en sårbar kulturarv oppleves som en tung forpliktelse, ledsaget av følelsen av at «hvis ikke jeg gjør dette, forsvinner vår kulturarv». Dette aktualiserer spørsmål om hvordan institusjoner, støtteordninger og publikum kan legge til rette for at samiske artister får utvikle seg fritt, samtidig som tradisjonen ivaretas. Det viser også til betydningen av samiske institusjoner og deres rolle i å videreføre og forvalte samisk kulturarv.

Samiske musikkfestivaler spiller en sentral rolle i utviklingen og formidlingen av samisk musikk. På norsk side har Riddu Riđđu festivalen siden etableringen vært en viktig plattform for både etablerte og nye artister og for urfolksdialog. Márkomeannu har en sterk forankring i samiske miljøer og vektlegger tradisjonsforvaltning. Raasten Rastah er særlig viktig for sørsamiske artister, og Påskefestivalen i Kautokeino fungerer som en nasjonal samlingsarena, spesielt gjennom Sámi Grand Prix. Festivalen bidrar til å produsere og formidle ny samisk musikk og nyskaping av tradisjonell joik. Også andre samiske festivaler og scener på tvers av landegrensene er viktige arenaer for samiske artister og joikere.

Festivalene fungerer også som møteplasser for samarbeid og kunstnerisk utvikling, og har i mange tilfeller overtatt funksjoner som ellers ivaretas av eksportkontorer og støtteapparat i majoritetskulturen. Likevel står festivalene overfor økonomiske utfordringer, og mange opererer med prosjektbasert finansiering. Til tross for sitt brede samfunnsoppdrag – som formidlere, nettverksbyggere og internasjonale brobyggere – mangler de ofte stabile rammer. Dette påvirker ikke bare festivalene selv, men også utviklingsmulighetene for samiske artister og musikklivet som helhet.

5.3 Virkemiddelapparat og infrastruktur for samisk musikk og joik

Samiske kunstnere og musikere har i dag tilgang til både nasjonale og samiske støtteordninger. Søkerbaserte tilskudd tilbys gjennom Sametingene i Norge,[14] Sverige og Finland (Sámediggi), Samisk kunstnerråd (Sámi Dáiddárráđđi) og Samerådet (Sámiráđđi). Mange samiske utøvere foretrekker å benytte seg av samiske støtteordninger, der de møter kultur- og språkkompetanse som bedre reflekterer deres praksis og virkelighet. Dette indikerer at nasjonale støtteordninger – som Kulturdirektoratet, Kulturrådet og Fond for lyd og bilde – i varierende grad oppleves som relevante for det samiske kunstfeltets egne premisser og arbeidsformer.[15]

Selv om de nasjonale ordningene i økende grad inkluderer samiske prosjekter, mangler det samlet statistikk og systematisk kunnskap om hvor stor andel av midlene som faktisk går til samiske formål. Dette gjør det vanskelig å vurdere effekten av nasjonale satsinger rettet mot samisk kunst og musikk. Utvalgsmedlem Christina Hætta har påpekt at samiske kunstnere ofte må «oversette» sin praksis til norske begreper og søknadsformater. Denne tilpasningen krever ekstra ressurser og kan ha negative konsekvenser for kunstnerisk frihet og autonomi. Det reiser også prinsipielle spørsmål: Hvem former i dag utviklingen av samisk musikk og joik – det samiske kunstfeltet selv eller majoritetssamfunnets kulturpolitiske rammer?[16]

På norsk side av Sápmi har Sametinget etablert en egen ordning som gir årlige tilskudd til musikkutgivelser, turneer, promotering, musikkvideoer og utvikling av nye prosjekter. I tillegg finnes næringsprogrammer rettet mot kommersiell virksomhet. Samtidig er de økonomiske rammene for Sametingets kulturpolitikk betydelig mindre enn de nasjonale ordningene. Dette begrenser Sametingets handlingsrom og muligheten til å sikre den kunstneriske friheten og utviklingen av joik og samisk musikk på egne premisser. Ulikhetene i tilgjengelige ressurser påvirker også forutsetningene for likeverdig deltakelse i det nasjonale musikkfeltet.

Videre har Sametingene i Norge, Sverige og Finland svært ulike økonomiske rammer og virkemidler.[17] Dette fører til ulikhet i arbeidsvilkår for

[14] Se detaljer i kapittel 10.3.3
[15] Áššši/Sak 033/22 2022
[16] Hætta 2024

samiske kunstnere som ellers opererer innenfor det samme kollegiale og kulturelle fellesskapet på tvers av Sápmi. Forskjellene i støtteordninger og administrativ kapasitet har betydning for mulighetene til samproduksjon, koordinering og kontinuitet på tvers av landegrensene.

Et annet strukturelt hinder er kravet om norsk organisasjonsnummer for å søke støtte fra både Sametinget og nasjonale norske institusjoner. Dette utgjør en praktisk utfordring for samiske aktører som arbeider på tvers av landegrenser, sjangre og organiseringsformer.

Som en samlende struktur i det samiske kunstfeltet er Samisk kunstnerråd (Sámi Dáiddárráđđi) etablert som paraplyorganisasjon. Rådet samler seks medlemsorganisasjoner, blant annet Juoigiid Searvi (joik), Sámi komponisttat (komponister) og Sámi Lávdi (scenekunst). Disse fungerer både som kompetansemiljøer for kunstnerisk utvikling og som rådgivere overfor nasjonale og regionale institusjoner. Samtidig har samiske artister uttrykt et behov for en egen samisk artistorganisasjon som kan fokusere spesifikt på deres behov samt samle, støtte og fremme deres interesser på tvers av ulike sjangre.

Juoigalasat er en ideell forening som arbeider for revitalisering og videreføring av den tradisjonelle joiken. I sitt innspill til utvalget uttrykker Juoigalasat bekymring for at den tradisjonelle joiken, i sin opprinnelige form uten instrumenter, er i en svært utsatt situasjon.[18]

Både Juoigalasats og Juoigiid Searvis arbeid er sentralt for videreføring av den tradisjonelle joiken, men organisasjonene påpeker at arbeidet er tidkrevende og avhengig av offentlige midler for å kunne fortsette. For at den tradisjonelle joiken skal overleve og videreutvikles, er det behov for god støtte i form av tilrettelegging og integrering i utdanningssystemet. Dette vil sikre ikke bare at joiken bevares, men at den gis en relevant plass i dagens kunnskapsverden.

Flere nasjonale kulturpolitiske tiltak har som mål å styrke samisk musikk og joik og dens synlighet i hele Norge. De nasjonale læreplanene i musikk inkluderer kjennskap til joik som en del av kompetansemålene for faget. Joikens stilling ble styrket gjennom fagfornyelsen LK20, men på grunn av mangel på kvalifiserte lærekrefter kan det være utfordrende for skolene å realisere disse målene. Utdanningssituasjonen for samisk joik og musikk drøftes lenger ut i dette kapittelet.

Kulturskolen er også et sentralt virkemiddel for å styrke samisk språk, kultur og identitet. I Meld. St. 17 (2024–2025) *Samisk språk, kultur og samfunnsliv*[19] framheves kulturskolen som en viktig arena for å ivareta samiske barn og unges kulturelle og språklige behov på en god og likeverdig måte. Rammeplanen *Kulturskole for alle*[20] legger til grunn at kulturskolen skal bidra til å oppfylle Norges forpliktelser gjennom internasjonale konvensjoner, og slår fast at samiske kulturfag innebærer et særskilt ansvar for aktiviteter og opplæring basert på samisk språk, kultur og tradisjonskunnskap. Disse tilbudene skal rettes mot den samiske befolkningen, men også ha relevans for befolkningen generelt.

Samtidig viser statistikk og rapportering at det er et gap mellom ambisjon og faktisk praksis i mange kommuner. Tall fra Grunnskolens Informasjonssystem (GSI) for 2023 viser at kun 369 elever er registrert på samiske kulturfag i kulturskolene, og at 69 elever står på venteliste.[21] Ettersom registreringskategorien er ny og ikke fanger opp alle former for breddetilbud og samarbeidsaktiviteter, må tallene tolkes med forsiktighet. Like fullt antyder de at det samiske kulturskoletilbudet har lav dekning. For å bedre dette ser Kulturskolerådet behov for styrket samarbeid mellom kommunene og samiske institusjoner, særlig innenfor høyere utdanning, for å utvikle kompetanse, læringsressurser og fleksible opplæringsformer for samisk innhold kulturskolen. Kulturskolerådet peker også på behovet for utviklingsmidler til kommuner som ønsker å prøve ut ulike former for aktiviteter og opplæring som bygger på samisk språk, kultur og tradisjonskunnskap. Avslutningsvis poengterer Kulturskolerådet betydningen av kulturskolenettverk i hele Sápmi og sier de er i gang med å utforske hvordan et grenseoverskridende samarbeid mellom kommunene kan bidra til å styrke kulturskolenes mulighet til å ha en praksis i tråd med samiske verdier, tradisjon og livsverden.

Den kulturelle skolesekken (DKS) har også et særskilt mandat for å fremme samisk kunst og kultur, og joik og samisk musikk er en viktig del av dette. Ifølge DKS' årsrapport for 2023 har alle norske fylker gjennomført produksjoner med

[17] Det norske Sametingets reviderte budsjett for 2025 avsetter 21 136 000 kroner til «Gode rammevilkår for samiske kunstnere» og 180 936 000 kroner til «Samiske kulturinstitusjoner». Midlene omfatter kunst- og kulturfeltet samlet, ikke kun musikk. Budsjettet utgjør et høyere nivå enn tilsvarende satsinger i de øvrige nordiske landene. Kilde: Sametinget 2025a, Sametinget 2025b, Saamelaiskäräjät 2025

[18] Skriftlig innspill fra Juoigalasat

[19] Meld. St. 17 (2024–2025)

[20] Kulturskolerådet 2024, kap. 3.3

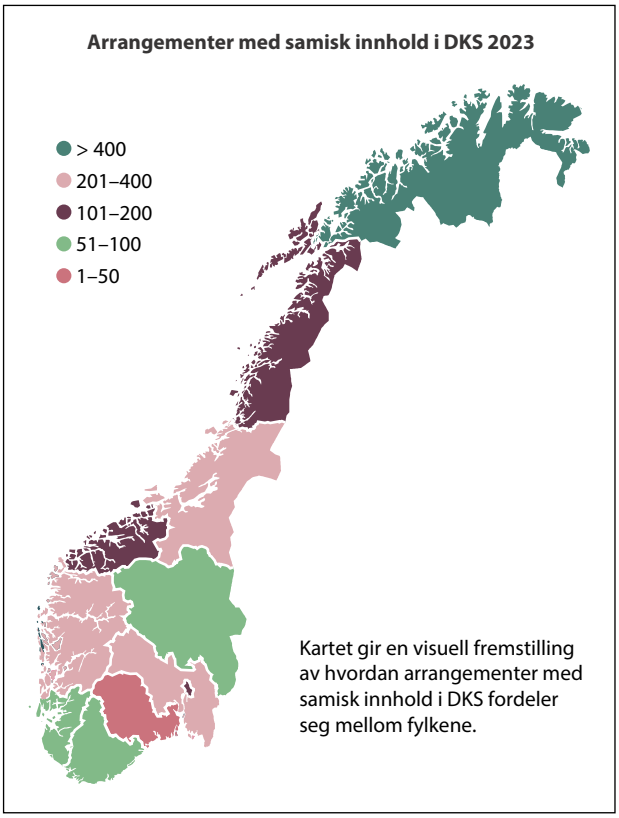
[21] Utdanningsdirektoratet u.å.

samisk innhold. Samtidig utgjorde samiske arrangementer i DKS kun 4,6 prosent av DKS' totale arrangementer på landsbasis i 2023.[22] Dette tallet dekker alle samiske kunstuttrykk, ikke bare musikk. Blant de samiske kunstuttrykkene kommer musikk på andreplass (etter kulturarv) målt i antall aktiviteter og deltakere. Tallet på samiske produksjoner i DKS er stigende, men satsingen varierer mellom ulike deler av landet.

Kulturdirektoratet har også en sentral rolle i å fremme samisk kunst og kultur i Norge. Gjennom forvaltning av tilskuddsordninger, utvikling av kunnskapsgrunnlag og samarbeid med aktører som Sametinget og Samerådet arbeider direktoratet for å styrke samiske kulturuttrykk og sikre deres plass i det nasjonale kulturlivet.

Kulturdirektoratets rapport *Kartlegging av arbeid med samisk kunst og kultur i kulturvirksomheter i Norge* viser at kulturvirksomheter over hele landet arbeider med samisk kunst og kultur. Den beskriver videre de nasjonale kulturvirksomhetenes behov for samarbeid med samiske aktører for å kunne satse på samisk kunst og kultur, men påpeker også at de samiske aktørene møter utfordringer på grunn av svak økonomi og begrenset kapasitet.[23] Den understreker behovet for kapasitetsbygging og langsiktig styrking av samiske kompetanseorganisasjoner for kultur.

Et eksempel på en nasjonal aktør som har tatt en tydelig rolle i arbeidet med samisk musikk, er Riksscenen i Oslo. Gjennom samiske kuratorer og programserier har Riksscenen etablert seg som en viktig arena for kunstnerisk utvikling og større produksjoner med samiske komponister og utøvere. De har også et eget samisk klubbkonsept: *Idja*. Idja er det samiske ordet for «natt» og har gått fra å være et konsept på Riksscenen til en selvstendig nasjonal organisasjon. Riksscenen presenterer 8–10 samiske scenekunstproduksjoner per år, i tillegg til en årlig «Samisk festkonsert» i forbindelse med Samefolkets dag 6. februar.



Figur 5.2 Arrangementer i Den kulturelle skolesekken med samisk innhold

Tall fra 2023 viser at samiske produksjoner i DKS er godt representert i de nordligste fylkene og i enkelte kommuner med samisk befolkning, men det er utfordringer med å nå bredt ut over hele landet.

Kilde: Kulturtanken (2024)

5.4 Samisk musikkbransje nasjonalt og internasjonalt

Samiske musikere og joikere har i økende grad gjort seg gjeldende både nasjonalt og internasjonalt, og interessen for samisk musikk er stigende på flere arenaer. Parallelt med denne utviklingen vokser det fram et behov for både interne og eksterne bransjefaglige strukturer. På den ene siden pågår det interne samtaler og nettverksbygging innenfor Sápmi, der fagmiljøer, artister og institusjoner diskuterer samiske premisser, behov og strategier for utvikling av feltet. På den andre siden står samiske musikere og joikere i økende grad overfor internasjonale plattformer og publikumsmarkeder, som forutsetter kompetanse og støtteapparat tilpasset eksport, synlighet og bransjesamarbeid ut over Sápmi.

KulturSápmi, arrangert av Samerådet siden 2019, har blitt en sentral møteplass på det samiske feltet. Den er per i dag den eneste samlende arenaen som bringer sammen kunst- og kulturaktører fra hele Sápmi, og den fungerer som et forum for fagutveksling, nettverksbygging og diskusjon av aktuelle temaer på tvers av landegrensene.

Samtidig ser vi at samisk musikk i økende grad inkluderes i internasjonale festivalprogrammer og bransjearrangementer. Arenaer som Øyafestivalen, Trænafestivalen og Roskilde Festival har inkludert samiske artister i sine program, og

[22] Kulturtanken 2024, s. 66

[23] Proba samfunnsanalyse 2024

samiske musikere og joikere turnerer i dag på scener over hele verden. Prosjekter som Arctic Waves – et samarbeid mellom Iceland Airwaves og Riddu Riđđu i 2023 – og en egen samisk showcase på Reeperbahn-festivalen i 2024, har bidratt til å øke synligheten og bygge nye internasjonale nettverk.

Til tross for økende interesse og et tydelig potensial for eksport er det i dag begrenset infrastruktur for internasjonalisering av samisk musikk og joik. Det finnes per nå ikke et dedikert eksportkontor med ansvar for strategisk og langsiktig arbeid med utvikling av internasjonale markeder for samiske artister. I praksis har samiske festivaler, særlig Riddu Riđđu, ivaretatt deler av dette arbeidet – hovedsakelig på prosjektbasis og med begrensede ressurser. Dette skjer utenfor festivalenes opprinnelige mandat og ofte uten nødvendig finansiering eller institusjonell forankring.

Fraværet av en felles eksportstrategi eller koordinerende enhet på tvers av landegrensene i Sápmi gjør at det eksisterende eksportpotensialet i liten grad realiseres. Samtidig peker nye initiativ på en mulig utvikling i dette landskapet. Riddu Riđđu og det samiske kunstnernettverket Dáiddadállu har nylig inngått et samarbeid for å utrede etableringen av en organisasjon som kan støtte og stimulere internasjonale muligheter for samiske artister og kunstnere.[24] Dersom slike initiativ videreutvikles, kan det bidra til å bygge et felles kompetansemiljø for eksport og internasjonalisering – i dialog med etablerte eksportaktører som Music Norway, Music Finland og Export Music Sweden.

Det finnes i dag få profesjonelle aktører i den samiske musikkbransjen på områder som utgivelse, management, booking, promotering og markedsføring, som har spesialisert kompetanse på samisk musikk og joik. Selv om samiske festivaler spiller en viktig rolle i formidlingen av samisk musikk, kan de vanskelig møte alle de ulike behovene som samiske artister har når det gjelder støtteapparat og artistutvikling.

Samiske artister har i flere tiår etterlyst et sterkere støtteapparat. På grunn av manglende infrastruktur med samisk kulturell og språklig kompetanse har mye av det administrative og organisatoriske ansvaret ved å være profesjonell utøver falt

[24] Riddu Riđđu 2025



Figur 5.3 OZAS band, Northern Expo X SXSW Online 2021

OZAS består av søstrene Sara Marielle Gaup og Risten Anine Kvernmo Gaup, her avbildet sammen med gitarist Espen Elverum Jakobsen. Bildet er fra en konsertfilm fra Tromsø som ble laget for Northern Expo x SXSW Online 2021. Bildet viser tre personer som står midt i en snødekt gate i et bymiljø. To kvinner i samiske kofter står i forgrunnen med mikrofoner, mens en mann bak dem spiller elgitar.

Foto: Carl Christian Lein Størmer

på artistene selv. De fleste har, fra starten av, stått for alt fra booking og promotering til produksjon og rettighetsforvaltning, og de har bygd sine egne strukturer – på lik linje med moderne uavhengige artister. Også i dag står mange samiske artister i stor grad på egne bein, selv om enkelte har etablert samarbeid med større internasjonale aktører.

Det finnes i dag noen få samiske management- og bookingselskaper, men kapasiteten er begrenset, og virksomhetene opererer i stor grad uavhengig av hverandre. Likevel spiller disse aktørene en viktig rolle ved å avlaste profesjonelle artister for administrativt arbeid og fungerer som brobyggere i møte med større markedsaktører. Samiske bransjeaktører besitter unik kompetanse på språk, kulturforståelse og lokal kontekst, noe som utgjør et viktig fortrinn i arbeidet med samiske artister. Samtidig er det mange som etterlyser økt tilgang på kapital, kompetanse og nettverk for å styrke profesjonaliseringen og tilstedeværelsen i den nasjonale og internasjonale musikkbransjen.

Samiske plateselskaper har historisk spilt en viktig rolle i rettighetsforvaltning, produksjon og utgivelse av samisk musikk og joik. I dag mangler imidlertid mange av disse virksomhetene tilstrekkelig kompetanse, kapital og kapasitet til å håndtere utfordringene og kompleksiteten i en moderne musikkbransje. Det finnes per i dag ingen etablerte samiske musikkforlag, og forlagsvirksomheten er generelt lite utviklet i den samiske musikkbransjen. Mange samiske artister, musikere og produsenter driver egne plateselskaper eller gir ut musikken selv via internasjonale aggregatorer. Kunnskapen om rettighetsforvaltning varierer, noe som innebærer risiko for at inntektsstrømmer artister og opphavere har krav på, uteblir. Dette skaper samtidig en betydelig administrativ belastning for utøverne selv.

Flere artister som benytter seg av samiske plateselskaper, opplever at nivået på tjenester og kapasitet ofte ikke samsvarer med standardene i den bredere musikkbransjen, til tross for økende interesse, etterspørsel og potensial for samisk musikk og joik. Det finnes få samiske plateselskaper som utelukkende opererer som plateselskaper; historisk har mange også vært organisert som bokforlag eller kombinasjonsbedrifter med virksomhet på flere områder.

Flere samiske artister har signert avtaler med store internasjonale plateselskaper og management, men opplever ofte manglende forståelse av deres kulturelle bakgrunn, og de må bruke mye tid på å forklare og utvikle kompetanse hos de ikke-samiske bransjeaktørene. Dette etterlater fortjenesten og rettighetsforvaltningen av samisk musikk og joik i hendene på utenlandske plateselskaper og ikke-samiske bransjeaktører, ofte med lite kunnskap om tradisjonene de skal forvalte, bevare og drive næring på. Det finnes derfor et dypt savn og ønske fra samiske artister om å kunne bringe og beholde rettighetene til musikken sin der den kommer fra og hører til, i Sápmi.

Petra Laiti har pekt på at utviklingen av bedre samiske kulturstøttesystemer kan bidra til at samiske utøvere i større grad kan konsentrere seg om innhold og kunstnerisk utvikling framfor å bruke tid og ressurser på å forklare, oversette og legitimere sitt virke. Hun understreker behovet for rom til å «tenke dypere på hva vi vil, ikke bare hva vi til enhver tid har mest behov for».[25] Denne erfaringen deles av flere samiske artister som velger å representere seg selv fordi de opplever at arbeidet med å formidle samisk kulturkontekst til utenforstående blir tidkrevende og belastende.

I forlengelsen av dette peker flere aktører på betydningen av å utvikle og styrke samiske bransjeledd som plateselskaper, musikkforlag, management, booking og distribusjon med forankring i det samiske miljøet. Slike strukturer anses av mange som viktige for at samisk musikk og joik skal kunne nå ut både nasjonalt og internasjonalt og samtidig bevare et uttrykk preget av samiske premisser og prioriteringer.

Et særtrekk ved eksporten av samisk musikk har lenge vært at mange samiske artister har oppnådd internasjonalt gjennomslag før de har etablert seg på det nasjonale markedet. For nyere generasjoner ser dette mønsteret ut til å være i endring. Selv om den internasjonale interessen fortsatt vokser, er det nå en betydelig større nasjonal aksept og interesse enn tidligere. Denne utviklingen understreker behovet for at flere nasjonale bransjeaktører styrker sin kunnskap om samisk musikk og bidrar til å bygge broer mellom samiske artister og større plattformer i musikkindustrien.

Flere innspill har pekt på at et tettere samarbeid mellom den samiske musikkbransjen og større nasjonale eller internasjonale aktører kan bidra til et gjensidig kompetanseløft. Et tiltak som er blitt foreslått er å legge til rette for praksisordninger eller talentprogrammer for samiske aktører innenfor management, for eksempel i samarbeid med etablerte musikkbedrifter. Slike ordninger kan gi tilgang til bransjekunnskap og nettverk, samtidig som de kan øke forståelsen hos større

[25] Laiti 2024

aktører av samiske artisters behov, arbeidsformer og kunstneriske utgangspunkt. Dette kan gjøre samarbeidet mer treffsikkert og likeverdig. I tillegg trekkes det fram at kurs om musikkbransjen som næring, utviklet av samiske aktører i samarbeid med større aktører som Musikkontorene, rettet spesifikt mot samiske artister, kan bidra til å gi samiske utøvere flere verktøy i møte med en internasjonal bransje som både er i vekst og i økende grad viser interesse for samisk musikk.

Talentutviklende initiativ, som låtskriver-campen Dolvot (se boks 5.1), spiller en viktig rolle i utviklingen av et levende samisk musikkliv. Campen er et samisk initiert tiltak, i samarbeid med JM Norway, der både samiske og norske artister, låtskrivere og produsenter møtes for å samarbeide om musikkproduksjon og utveksle erfaringer. Slike møteplasser bidrar til faglig utvikling, nettverksbygging og fellesskap i en bransje som av mange samiske artister oppleves som fragmentert og kre-

Boks 5.1 Låtskrivercampen Dolvot



Figur 5.4 Låtskrivercampen Dolvot

Bildet viser en stor gruppe unge voksne som står tett sammen foran en bygning og smiler, ler og vinker mot kameraet. Bildet formidler glede, samhold og en uformell, positiv stemning.
Foto: Ingrid Heline Skøre Solberg

Dolvot er en årlig låtskrivercamp for unge samiske musikere og låtskrivere. Den er etablert for å fremme samisk musikkultur og støtte utviklingen av nye talenter. Campen samler unge artister fra hele Sápmi for å skape musikk, bygge nettverk og utforske hvordan samisk identitet kan integreres i moderne musikalsk uttrykk.

I løpet av campen, som varer i tre dager, jobber deltakerne i grupper for å komponere og produsere nye låter. Hovedmålet er å integrere samisk kultur og tradisjon i musikken, samtidig som deltakerne får lære av erfarne mentorer og bygge nettverk med andre artister og produsenter.

Dolvot har allerede hatt stor betydning for samisk musikk. Flere av låtene skrevet under campen har deltatt i Sámi Grand Prix, og campen har ført til nye samarbeid og økt synlighet for unge samiske artister. Gjennom Dolvot får unge samiske artister en plattform for å utvikle sine ferdigheter, samtidig som de bidrar til revitaliseringen og videreføringen av samisk musikktradisjon i en moderne kontekst.

vende å navigere i. Flere utøvere beskriver utfordringer knyttet til å definere egne ambisjoner og balansere en musikalsk karriere med andre kulturelle, sosiale og økonomiske forpliktelser. I denne sammenhengen framstår arenaer som Dolvot som viktige rom for både kunstnerisk utforskning og profesjonell støtte.

I forlengelsen av slike initiativ løftes det også fram et behov for å styrke den interne dialogen i den samiske musikkbransjen. Det reises spørsmål om hvordan et framtidig samisk støtte- og eksportapparat kan organiseres, hvordan man kan bygge bærekraftige samarbeidsmodeller og utvikle relevant kompetanse, og med hvilke partnere. En slik prosess beskrives som sentral for å legge til rette for at samisk musikk kan utvikles både som kunstform og næringsvei, på egne premisser og i samspill med det globale musikkfeltet.

5.5 Utdanning i joik og samisk musikk[26]

En annen utfordring for joik og samisk musikkliv er mangelen på utdanningstilbud som er spesifikt rettet mot samisk musikk og joik. Tradisjonelt har joiken blitt overført gjennom uformelle læringsformer, der kunnskap videreføres muntlig fra generasjon til generasjon. Denne praksisen er i endring, blant annet som følge av samfunnsomstillinger, språkpress og langvarige virkninger av fornorskingspolitikken.

Det finnes i dag få helhetlige og langsiktige utdanningsløp der unge joikere og samiske musikere kan utvikle seg innenfor en samisk faglig og kulturell ramme. Mange søker derfor utdanning ved institusjoner i majoritetssamfunnet, der samisk musikk og joik ofte har begrenset plass eller behandles innenfor rammer som ikke fullt ut reflekterer uttrykkenes kulturelle kompleksitet. Selv om enkelte universiteter og høyskoler tilbyr emner og prosjekter knyttet til samisk musikk og joik, er tilbudene i hovedsak fragmenterte, midlertidige og kortvarige.

Det trekkes fram fra flere hold at det finnes et mulighetsrom for å utvikle mer helhetlige og robuste utdanningstilbud innenfor samisk musikk, med særlig vekt på joik. Dette gjelder både på grunnskole-, videregående- og høyere utdanningsnivå. I forlengelsen av dette pekes det også på potensialet for å integrere samisk musikk og joik i barnehagelærer- og allmennlærerutdanningene, slik at barn og unge i større grad kan møte disse uttrykkene som en naturlig del av sin musikalske og kulturelle oppvekst.

[26] Kramvig, Somby og Vassvik 2025, s. 26-29

Boks 5.2 Høyere utdanningstilbud for joik og samisk musikk

Nord universitet tilbyr emnet *Med joik som utgangspunkt*, et deltidsstudium på 15 studiepoeng ved studiested Levanger. Studiet fokuserer særlig på sørsamisk kultur og musikk, med vekt på joikens stiltypiske egenskaper, historie og tradisjonelle bruksområder.

NTNU (Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet) har emnet *Joik, samisk musikk, samspill* (7,5 studiepoeng), som gir innføring i nordsamisk joik gjennom praktiske workshops og seminarer. Studentene får innsikt i musikalske strukturer og inviteres til refleksjon rundt etiske og politiske aspekter ved joik og samisk musikk.

Sámi allaskuvla / Samisk høgskole (SA) har i sin årsrapport for 2023–2024 uttrykt et mål om å etablere et permanent utdanningstilbud innenfor samisk musikk og joik. Dette inngår i en bredere satsing på å utvikle joik og samisk musikk basert på samisk språk, kultur og pedagogiske verdier.

UiT Norges arktiske universitet har relevant kompetanse gjennom Senter for samiske studier (Sesam), hvor joik og luohti inngår i enkelte emner innenfor musikk- og kulturstudier. Det finnes per i dag imidlertid ikke et eget utdanningsløp for joik ved institusjonen.

Sámi musihkka akademiija – Samisk musikkakademi har vært et flerårig samarbeidsprosjekt mellom Sámi allaskuvla (SA) og Utsjok kommune, der studenter ved SA og elever ved akademiet har studert og praktisert joik og samisk musikk. Etter prosjektperioden var intensjonen å fortsette samarbeidet på en mer permanent basis, men grunnet manglende finansiering har samarbeidet stoppet opp.

5.6 Joikearkiver

Det er en nær sammenheng mellom utdanningstilbud og arkivspørsmål. Tilgang til dokumentert og arkivert joikemateriale er en vesentlig ressurs for både kunstnerisk utvikling, undervisning og forskning. Likevel gjenstår betydelige utfordringer knyttet til tilgjengelighet, organisering, kuratering og rettighetsavklaringer.

Det er gjennom tidene gjort omfattende innsamlinger av joikeopptak, men disse har i hovedsak blitt lagret ved institusjoner utenfor det samiske institusjonsfeltet i Norge, Sverige og Finland. Materialet har i stor grad vært underadministrert, med varierende grad av metadata og ofte minimal katalogisering utover navn på joikere, personer som joikes og tidspunktet for opptak. Manglende forvaltning har gjort materialet lite tilgjengelig for både den samiske offentligheten og allmennheten.

De siste årene har det imidlertid skjedd et skifte i forvaltningspolitikken. Økt vekt på tilgjengeliggjøring, digitalisering og kuratorisk ansvar har åpnet for at joikematerialet kan aktiveres som en levende del av dagens musikkliv og kulturarv. Likevel gjenstår behovet for en helhetlig, grenseoverskridende og langsiktig strategi for å sikre samisk eierskap og tilgjengelighet av disse viktige arkivene for framtiden.

Et viktig tiltak i denne utviklingen er Sametingets pågående prosjekt *Institusjonelt hjem for joik*, som har som mål å etablere en samisk forvaltning for joikearkivene. Dette skjer i tilknytning til Nordnorsk folkemusikksamling ved Norges arktiske universitetsmuseum (UiT). Prosjektet tar sikte på å samle og systematisere eksisterende joikeopptak, samt utvikle standarder for metadata og etisk kuratering. Målet er å gi både samiske utøvere, forskere og allmennheten tilgang til arkivert joik på måter som ivaretar kulturell kontekst, rettigheter og respekt for tradisjonen. Prosjektet vil dessuten styrke publikums bevissthet om joik, både i samiske miljøer og i befolkningen generelt, samt å identifisere videre behov knyttet til bevaring, tilgjengeliggjøring og kunnskapsformidling.

Parallelt har *DigiJoik*, et samarbeid ledet av Universitetsmuseet ved UiT Norges arktiske universitet, etablert en åpen digital formidlingsplattform som presenterer kuratert joikemateriale. Plattformen Luohtearkiiva på DigitaltMuseum ble lansert i 2024 og gjør deler av materialet tilgjengelig for publikum på en brukervennlig måte.[27] I tillegg utvikler museet albumserien *Luohtevuorkkás*, som tilgjengeliggjør utvalgte joikeopptak på strømmetjenester.

En annen sentral utvikling er at Karl Tiréns samling av joikeopptak fra tidlig 1900-tall, som er bevart ved Svenskt visarkiv, nylig har blitt innlemmet i UNESCOs *Memory of the World*-register.[28] Dette gir samlingen internasjonal status som del av verdens dokumentarv. Mens dette kan bidra til økt oppmerksomhet og bevaring, reiser det også spørsmål om forvaltning, tilgang og samisk eierskap til materialet. Hvordan denne anerkjennelsen vil påvirke feltet, og hvordan samiske interesser og rettigheter ivaretas i en slik prosess, er viktig å følge videre.

I denne sammenhengen peker flere aktører på behovet for videre samordning og etisk kuratering av eksisterende joikearkiver, samt diskusjoner om eierskap og forvaltning forankret i samiske perspektiver. Tilgjengelighet til dokumentert joiketradisjon løftes fram som en forutsetning for videreføring av joiken og som et viktig grunnlag for framtidig utdanning, forskning og digital formidling.

5.7 Joik og rettighetsvern[29]

Den samiske joiketradisjonen har i årtusener fungert som en sosial, åndelig og identitetsskapende praksis, tett sammenvevd med det kulturelle og relasjonelle fundamentet i det samiske samfunnet. Joiken knytter bånd mellom land, familie/slekt, samfunnet og en selv. Joiken uttrykker relasjoner, hedrer personer, forteller historier og kommuniserer med naturen, drømmer og virkeligheter.

I begynnelsen av det 20. århundre hadde joiken liten eller ingen kommersiell verdi, og spørsmål om rettigheter og vederlag ble sjelden aktualisert. Denne situasjonen har imidlertid endret seg betydelig i takt med den økende kommersialiseringen og digitaliseringen av musikk, samt den generelle økningen i utnyttelsen av urfolks ressurser. Økt turisme, enklere tilgang til reise og den økende etterspørselen etter eksotiske kulturer har ført til en økning i utnyttelsen av urfolks kulturarv, inkludert joik og samisk musikk. Rundt 1970-tallet begynte joikere og samiske kulturarbeidere å løfte fram problemstillingen om den økende kommersielle utnyttelsen av joiken, og reiste viktige spørsmål knyttet til opphavsrett og beskyttelse av samisk kunst, kultureiendom og åndsverk: «Det å komponere en personjoik var

[27] Norges arktiske universitetsmuseum – Luohtearkiiva u.å.

[28] Svenskt visarkiv u.å.

[29] Se også Kramvig, Somby og Vassvik 2025, s. 23-24

ikke drevet av økonomiske motiver, men heller for å hedre, minnes, kommunisere osv. med den joikede. Kanskje behøvde ikke joik en opphavsrettslig beskyttelse tidligere, fordi det kun var lokalsamfunnet som brukte den, og alle visste hvem joiken tilhørte».[30]

Joiken eksisterer i et krysningspunkt mellom individuell og kollektiv skapelse. Mange joiker er dedikert til spesifikke personer, dyr eller steder, noe som gir dem en særegen individuell tilknytning. Samtidig er joiken en del av en kollektiv tradisjon, der melodier og motiver ofte deles og videreutvikles gjennom generasjoner. Fra et samisk perspektiv er joikens verdi derfor ofte knyttet til dens funksjon og relasjonelle betydning snarere enn dens kommersielle verdi.

Dette står i en viss kontrast til opphavsrettens beskyttelse av joik og kulturelle uttrykk for øvrig. Åndsverkloven gir opphaver både økonomiske og ideelle rettigheter, men disse tilhører bare den eller de fysiske personene som direkte har bidratt til frambringe verket. Selv om opphavsrett kan oppstå mellom flere opphavere i fellesskap, anerkjenner opphavsretten ingen kollektiv rett til tradisjonelle kulturelle uttrykk. Opphavsretten er videre tidsbegrenset til 70 år etter opphavers dødsår.

I lys av samisk rettighetsoppfatning og sedvanerett og joikens kollektive og identitetsbærende karakter, er spørsmålet om reguleringen joik som åndsverk ikke bare et spørsmål om rettigheter, men også et spørsmål om kulturell selvbestemmelse. Mange joiker anses å ha et tydelig eierskap og en sterk kulturell og sosial betydning også etter utløpet av opphavsrettens vernetid. Når vernetiden utløper og alle står fritt til å utnytte slike joiker, kan dette føre til kommersiell utnyttelse uten av verdien av denne føres tilbake til det samiske samfunnet samt krenkende bruk som bryter med joikens kulturelle forankring.

Også når joik utnyttes innenfor vernetiden, tilfaller en uforholdsmessig liten andel av den økonomiske verdien det samiske miljøet. Selv om joik genererer økonomiske inntekter i vederlagssystemene, tilfaller disse i for liten grad joikerne selv eller det samiske joikefeltet. Dette gjelder særlig joiker der opphavspersonen er ukjent eller ikke har fått registrert sine rettigheter, og joiker som er gamle og nedarvede.

Samtidig finnes det positive eksempler på hvordan samiske forståelser av rettigheter kan integreres i eksisterende systemer. Et slikt eksempel er arbeidet til Juoigiid Searvi (Joikeforeningen), som i samarbeid med TONO har tilrettelagt for registrering av personjoiker, slik at den joikede også blir ansett som rettighetshaver, med fordeling av vederlag gjennom såkalte *split royalties*. Dette eksemplet viser at forvaltningen av norsk opphavsrett kan tilpasses slik at den anerkjenner samisk rettsoppfatning og rettskultur. Det kan være behov for ytterligere undersøkelser av hvordan samisk rettighetsforståelse kan ivaretas i vederlagssystemer som TONO, Gramo og NCB.

En ytterligere utfordring oppstår ved bearbeidelse av tradisjonelle joiker med ny musikk. Dette skaper krysningspunkter med tilsvarende problemstillinger i folkemusikkfeltet (se kapittel 7), hvor joikere og folkemusikere ofte opplever at deres innsats som bearbeidere av joik og tradisjonelt materiale ikke verdsettes eller kompenseres på lik linje med skapere av nye verk.[31] I slike tilfeller framstår vederlagspraksis som ujevn og skjevfordelt, og det vil være behov for en mer rettferdig og helhetlig forvaltning, eventuelt kompenserende ordninger for bearbeidere av joik og tradisjonsmusikk.

Spørsmålet om kollektiv forvaltning av joik kan med fordel utredes nærmere, med særlig fokus på utvikling av modeller for rettferdig kompensasjon som reflekterer samisk sedvane. Det kan vurderes om det er behov for lovendringer eller et eget regelverk for å sikre representasjon og forvaltningsmyndighet for urfolks kulturelle uttrykk i tråd med Norges forpliktelser, herunder Grunnlovens § 108, ILO-konvensjon 169, FNs erklæring om urfolks rettigheter og UNESCO-konvensjonen om immateriell kulturarv.

Et mulig tiltak som er diskutert i ulike fagmiljøer er etablering av et felles samisk Joikefond. Joikefondet har i slike sammenhenger vært beskrevet som en mulig integrert del av *Institusjonelt hjem for joik* (se delkapittel 5.6), med oppgave å forvalte økonomiske rettigheter knyttet til joik og å representere det kollektive eierskapet på vegne av det samiske folket. Et slikt fond er tenkt å kunne bidra til at inntektene fra joikens kommersialisering tilfaller det samiske fellesskapet og rettmessige rettighetshavere. Fondet kan i så fall også administrere vederlag og kompensasjonsmidler fra vederlagsorganisasjoner som forvalter joik som en del av sitt repertoar. En modell som har vært foreslått, er at kompensasjon til det samiske samfunnet gis i form av stipender til joikere og samiske kulturaktører, tildelt gjennom et Joikefond.

[30] Hansen 2014

[31] Moen 2024

Etter Bernkonvensjonen artikkel 15 (4) a) kan unionslandene utnevne et organ til å representere rettighetshavere til verk med ukjent opphaver.[32] Et slikt organ skal kunne innsamle vederlag for bruk av slike verk, og kunne bruke midlene «on the advancement of his national culture».[33] Organet vil også kunne påtale krenkende bruk av verkene.

Spørsmålet om utnevnelse av et slikt organ er ikke nytt. I 1977 sendte Norsk kulturråd en anbefaling til Kulturdepartementet om at det burde etableres et organ for å representere de ukjente samiske rettighetshaverne for joik etter Bernkonvensjonen artikkel 15 (4). Et eget utvalg for samisk musikk utredet saken og konkluderte med at etablering av et slikt organ ville være formålstjenlig. Departementet forhørte seg med Det sakkyndige råd for åndsverk, som påpekte at opphavere til joik som regel ikke var anonyme, og at disse i så måte ikke skilte seg fra norske opphavere generelt. På bakgrunn av dette ble det vurdert at det ikke var behov for et eget organ for å ivareta anonyme samiske opphavere. Kulturdepartementet sluttet seg til denne vurderingen, og saken ble avsluttet.

Anvendelsesområdet til Bernkonvensjonen artikkel 15 (4) er begrenset til verk som ikke er utgitt og med ukjent opphav. Det krever spesiell kompetanse for å kunne vurdere hvilke verk som omfattes av en slik ordning, både med tanke på kategorisering av verk som omfattes og om vernetiden har utløpt. Dette kan være en av årsakene til at relativt få land har benyttet seg av muligheten som ligger i artikkel 15 (4).

Utvalget viser til at det kan være grunnlag for å undersøke nærmere om det er hensiktsmessig å opprette et slikt organ til å representere rettighetshavere til samiske verk med ukjent opphaver som del av et felles samisk Joikefond.

Det har også vært fremmet forslag om at TONO og andre nordiske vederlagsordninger vurderer å innføre en egen rettighetskategori eller et digitalt vannmerke for joik. Et slikt grep vil kunne gjøre det mulig å skille joikerepertoaret fra det øvrige verdensrepertoaret og legge til rette for en mer rettferdig og presis fordeling av vederlag, i tråd med samenes rettigheter til egen kultur.

5.8 Utvalgets vurderinger og anbefalinger

Overordnet vurderer utvalget at det samiske joik- og musikkfeltet må anerkjennes som et samlet kulturelt felt på tvers av landegrensene i Sápmi. For å ivareta feltets mangfold og kulturelle egenart, bør det legges til rette for økt grenseoverskridende samarbeid.

Utvalget mener det bør etableres en institusjon med ansvar for dokumentasjon, forvaltning og beskyttelse av joik i hele Sápmi. Institusjonen bør organiseres etter en modell som sikrer reelt grenseoverskridende samarbeid mellom samiske kompetansemiljøer i Norge, Sverige, Finland og Russland, og som ivaretar det mangfoldige spekteret av joikedialekter og tradisjoner. Det bør igangsettes en utredning av institusjonens organisering, mandat og oppgaver, med særlig vekt på å sikre faglig og kulturell representativitet i hele det samiske området.

Utvalget anbefaler at TONO og tilsvarende nordiske vederlagsordninger innfører en egen rettighetskategori eller et digitalt vannmerke for joik, som vil bidra til å skille joikerepertoaret fra det øvrige verdensrepertoaret og sikre en mer rettferdig fordeling av vederlag. Det kan også bidra til bedre sporing og innsyn i pengestrømmer fra joik, være et verktøy i en mer presis og rettferdig fordeling av vederlag. Et slikt grep styrker grunnlaget for en framtidig rettighetsforvaltning i tråd med samisk rettsforståelse og folkerettslige prinsipper og støtter opp under prinsippet om at vederlag som innkreves, skal tilfalle de som faktisk eier og forvalter joikerepertoaret.

Utvalget anbefaler å etablere et joikefond og vurdere det som en integrert del av det institusjonelle hjemmet for joik. Fondet skal forvalte joikens økonomiske rettigheter og sikre at inntektene fra joikens kommersialisering tilfaller det samiske fellesskapet. Fondet skal også administrere vederlag og tilskuddsordninger fra Norge, Finland og Sverige, samt tilby stipender og støtte til joikere og samiske kulturaktører. Joikefondet kan også være et viktig redskap i forsoningsprosessen og kan bidra til å motvirke og rette opp den historiske uretten og den systematiske marginaliseringen av, forbudet mot og utslettelsen av joik. Samtidig kan fondet gi praktiske løsninger for en bærekraftig forvaltning av joik som immateriell kulturarv og kulturell eiendom i tråd med folkeretten.

Det bør utvikles flere og mer robuste utdanningstilbud innenfor samisk musikk, med særlig vekt på joik. Det gjelder både på grunnskole-, videregående- og høyere utdanningsnivå og i kul-

[32] Bern-konvensjonen til beskyttelse av litterære og kunstneriske verk 1886

[33] Lassen 1999

turskolene, og man bør etablere varige studieløp i joik og samisk musikk ved høyere utdanningsinstitusjoner. Samisk høgskole bør styrkes som nasjonal aktør for samisk musikk og joik. Det bør gis støtte til etableringen av et varig Samisk musikkakademi. Det bør også legges til rette for at joik og samisk musikk får en sterkere plass i barnehagelærer- og allmennlærerutdanningene, slik at neste generasjon barn og unge kan møte samisk musikk og joik som en integrert del av sin kulturelle og musikalske oppvekst. Det bør utvikles videreutdanningstilbud for musikklærere og kulturarbeidere. Flere professorater i joik bør etableres for å sikre faglig utvikling og dokumentasjon.

Utvalget anbefaler å støtte og legge til rette for initiativer og møteplasser som samler aktører fra det samiske joik- og musikkfeltet, og som fungerer som arenaer for kollektiv diskusjon, erfaringsutveksling og faglig utvikling. Det bør gjennomføres en strategisk satsing for å styrke profesjonelle ledd i det samiske musikklivet, særlig utenfor de større byene. Satsingen bør omfatte tiltak for å utvikle infrastruktur og kompetanse i den samiske musikkbransjen, herunder gjensidig kompetanseoverføring mellom samiske og etablerte aktører i majoritetsfeltet. Videre anbefales det å styrke kunnskapen hos samiske artister og musikere om hvordan drive musikk som næring, og å øke arrangørers kompetanse og vilje til å programmere samiske artister. Det bør etableres målrettede tiltak for utvikling av managementfunksjoner, talentprogrammer og internship-ordninger for samiske artister og bransjetalenter. Nettverksbygging innad i det samiske musikkfeltet og med større bransjeaktører bør støttes, og internasjonalt samarbeid, herunder talentutviklende prosjekter som Dolvot, bør videreutvikles for å motvirke isolasjon og fremme langsiktig karriereutvikling.

Utvalget anbefaler å etablere en felles strategi for internasjonalisering av samisk musikk og joik, og vurder etableringen av et eget samisk eksportkontor. I denne forbindelse bør samarbeidet med Music Norway, Music Finland og Export Music Sweden styrkes. Det bør gis støtte til samiske institusjonaliseringsinitiativ på musikkfeltet og utviklingen av samiske management-, booking-, plateselskaper og øvrige bransjemiljøer.

Sametingenes kulturbudsjett og virkemidler bør styrkes. Det samme gjelder andre samiske tilskuddsordninger for å styrke den samiske kunstneriske friheten og selvbestemmelsen. Det bør legges til rette for samarbeid mellom nasjonale tilskuddsordninger på tvers av Norge, Sverige og Finland, og det bør utvikles bedre statistikk over samiske mottakere i nasjonale støtteordninger.

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Etablere et institusjonelt hjem for joik
- Etablere en rettighetskategori for joik
- Opprette et joikefond
- Styrke utdanningstilbudet i joik og samisk musikk
- Styrke profesjonelle ledd og bransjefaglige møteplasser i samisk musikkliv
- Styrke samisk musikkeksport og internasjonalisering
- Styrke Sametingets kulturbudsjett

5.9 Samisk oversettelse

Kapihtal 5

Luohti ja sámi musihkkaeallin

Sámi musihkkaeallin lea máŋggabealat ja dynámalaš suorgi mii rasttilda Norgga, Ruoŧa, Suoma ja Ruošša riikkarájiid. Dán musihkkaeallima caggi lea luohti, mii lea okta Eurohpá boarráseamos ealli vokálaárbevieruin ja guovddáš oassi sámi kultuvrras ja identitehtas. Dál lea sámi musihka dovdomearkan stuora šáŋŋerviidodat, ja árbevirolaš ovdanbuktimat leat ovttastuvvon ođđaset musihkalaš hámiiguin ja ođđa gaskkustanvugiiguin.

Maŋimuš moaddelogi jagi leat sámi musihkkárat ja juoigit leamaš eanet oidnosis sihke riikkadásis ja riikkaidgaskasaččat. Sii leat váikkuhan dasa ahte sámi kultuvra lea ožžon eanet almmolaš fuomášumi, ja sii leat leamaš guovddážis ovddideamen musihkkaeallima mii ovttastahttá dáiddalaš ovdanbuktima kultuvrralaš ruohttasiiguin. Beroštupmi sámi musihkkii, luohtái ja dasa laktáseaddji dáidda- ja kulturhámiide lea lassánan, erenoamážit riikkaidgaskasaš oktavuođain. Sámi musihkalaš ovdanbuktimat leat odne oassin iešguđetlágan kulturovttasbargguin, ja leat eanet ja eanet relevántan riikkaidgaskasaš oktavuođas. Dát čujuha maiddái dasa ahte sihke sámi, norgalaš ja davviriikkalaš musihkkaindustriijas lea geavatkeahtes eksporta- ja gaskkustanpotensiála.

Festiválat nugo Riddu Riđđu, Márkomeannu, Ijahis Idja ja Sámi beassášmárkanat leat guovddáš arenat luođi ja sámi musihka gaskkusteamis, ja leat dehálaš deaivvadanbáikkit dahkkiide, gehčči-ide ja fágabirrasiidda. Festiválaid doaibma čájeha maid movt ain gávdno vejolašvuohta guhkes áigge badjel ovddidit ja hálddašit sámi musihka sámi aktevrraid iežaset eavttuid vuođul.

Sámi musihkkaeallin dáhpáhuvvá riikkarájiid rastá davvin, ja das lea máŋggabealatvuohta ovdanbuktimiid hárrái ja aktevrrat geat doibmet miehtá Sámi. Seammás leat suorggis mearkkašahtti struktuvrralaš hástalusat. Sámi musihka hálddašeapmi ja doarjja dáhpáhuvvá váldoáššis guoskevaš nationálastáhtaid doarjjaortnegiid siskkobealde. Dát lea mielddisbuktán váilevaš oktiiheiveheami riikkarájiid rastá, ja oktasaš infrastruktuvrra ja doarjjaortnegiid ráddjejuvvon ovdáneami. Nationála kulturpolitihkka lea unnán vuoruhan luođi ja sámi musihka, ja dat lea goaridan rekrutterema, seailluheami ja viidáset ovddideami rámmaeavttuid.

Hástalusat gusket earret eará ekonomalaš rámmaide, distribušuvdnii, gaskkusteapmái ja vuoigatvuođahálddašeapmái. Ollu sámi dahkkit doibmet musihkkamárkaniin gos luođi ja sámi musihka áddejupmi lea ráddjejuvvon. Dasa lassin čuožžilit vuođđogažaldagat dahkkivuoigatvuođa ja eaiggáduššama hárrái, erenoamážit go lea sáhka árbevirolaš luđiin.

Dán kapihttalis gieđahallojuvvojit sámi musihkkaeallima ovdáneapmi, stáhtus ja hástalusat, ja erenoamážit deattuhuvvo luođi rolla kulturárbin ja dálááiggi ovdanbuktinhápmin. Teaksta lea vuođđuduvvon cealkámušaide mat leat boahtán musihkkalávdegotti neahttasiidui ja maiddái fágalaš guorahallamii man dutkit Britt Kramvig, Ande Somby ja Tuula Sharma Vassvik leat dahkan musihkkalávdegotti ovddas.[34]

Loahpas ovdanbuktojuvvojit doaibmabijut mat sáhttet leat veahkkin nannemin sámi musihka ja luođi eavttuid boahtteáiggis – sihke ealli kulturárbin ja ođđaáigásaš dáiddalaš ovdanbuktinhápmin.

5.1 Luođi historjá ja mearkkašupmi[35]

Luohti gullá geográfalaččat Sápmái ja juhkkojuvvo iešguđege juoigansuopmaniidda: *luohti* (davvisámegiella), *vuelie* (lullisámegiella), *vuolle* (julevsámegiella), *vuöllie* (ubmisámegiella), *leu'dd* (nuortalašgiella) ja *livđe* (anárašgiella). Luohti čilgejuvvo leat oktan Eurohpá guhkimusat seilon musihkkaárbevieruin ja lea guovddážis vuosttaš čállosiin sámi servodaga birra maid mii dovdat. Dan sadjái go čilget juoidá, de lea luođis sáhka – juogo olbmos, eallis, báikkis dahje dovddus. Okta dain vuosttaš dieđuin luođi birra leat girjjis *Lapponia*[36], mas dajahusat govvidit man álkit boazu johtá duoddariid badjel, ja daid eanadagaid maid čađa olbmot ja eallit johtet, ozadettiin iežaset ráhkkásiid. Seamma láhkai go *goavdáin*, sámi rámmarumbbuin, de sáhtii juoiggadettiin oažžut oktavuođa eatnamiin, dan ássiiguin ja belohahkii oaidnemeahttun máilmmi ipmiliiguin ja máttuiguin. Sihke goavdáid ja luođi geavaheamis leat sámiin leamaš áiggiid čađa iešguđetlágan ulbmilat: sosiála oktavuođat, vuoiŋŋalaš práksisat ja geavatlaš ulbmilat nugo báikkiid govvideapmi.

Luođi rolla sámi servodagas lea dávjá menddo unnán kommuniserejuvvon, muhto dat moadde čálalaš gáldu mat gávdnojit, duođaštit ahte luohti lea leamaš hui guovddážis. Báhppa ja miššoneara Petrus Læstadius humai 1800-logus dan birra movt juoigan ja hupman geavahuvvojedje gulahallama oktavuođas. Ja ollu gáldut čujuhit dasa ahte luohti geavahuvvui dakkár oktavuođain gos sánit eai lean doarvái, dovdduide čadnon dahje riidočoavdinoktavuođain. Gáldut čájehit maid movt mánát dávjá máhtte juoigat ovdal go hupmagohte. Luođi guovddáš rolla mánáid bajásgeassimis ja beaivválaš eallimis lei nappo eanet guovddážis go giella.[37]

Luohti sámi kultuvra- ja máhttoguoddin sáhttá oahpahit midjiide sihke sámi historjjá ja sámi máilmmiipmárdusa birra. Máhttu birget luonddus, oassin luonddus ja dan eavttuid vuođul, dan sadjái go dagahit dan ovdii, eallá viidáseappot sámi práksisiin. Dan dáfus lea luohti dehálaš diehtogáldu ja sisabeassan sámi ontologalaš leahkimii máilmmis. Ontologiijadoaba (oahppa das mii gávdno) orru heivemin luođi viidodahkii buorebut go kulturdoaba. Go geavaha kulturdoahpaga, de bisuhuvvo dikotomiija gaskal materiála ja immateriála – luonddu ja kultuvrra – leahkima guoktin dássin, mas luonddus ii leat iežas árvu, muhto hálddašuvvo kultuvrra bokte. Nu ii leat sámi máilbmi hábmejuvvon. Sámi máilmmis kultuvra lea luondu. Olmmoš lea oassi luonddus, masa maiddái gullet olbmo doaimmat. Luođis, nugo eará sámi dáiddalaš ovdanbuktimiin, lea kosmologalaš syklalaš estetihkka mas olbmuid, báikkiid, dáhpáhusaid, myhtaid ja nieguid gaskavuođat leat čadnojuvvon oktii. Luođi musihkalaš hápmi lea iešalddis sirkulára – das leat dávjá oanehis šuoŋalaš oasit mat geardduhuvvojit ja varierejuvvojit intuitiivvalaččat, almmá makkárge mearriduvvon álggu dahje loahpa haga. Dáinna lágiin rahpá luohti molssaevttolaš vugiid oahppat, oaidnit, ipmirdit ja leahkit máilmmis[38], ja buktá dehálaš perspektiivvaid oidnosii – sihke mikroper-

[34] Kramvig, Somby & Vassvik 2025. Olles dokumeanta lea almmuhuvvon digitála lasáhussan dán NOU:i.

[35] Kramvig, Somby & Vassvik 2025, s. 5-8

[36] Scheffer 1674

[37] Vassvik 2020

[38] Gaski 2020

spektiivvas ja viiddis guoddevašvuođaperspektiivvas.

Dáruiduhttima áigge jaskkodedje ollu luođit, ja dat jávke. Ollu sámit ohppe čatnat dan marginaliseremii ja sosiála stigmatiseremii ja välljejedje danin jaskkodahttit iežaset jiena garvin dihte dubmehallama dahje ráŋggáštusa. Dát jávkan almmolašvuođas hehttii luođi viidáset fievrrideami, erenoamážit dain guovlluin gos assimilerendeaddu lei garraseamos – dakkár deaddu maid Duohtavuođa- ja soabadankommišuvdna čujuha ain čuohcá sámi servodagaide odne.[39]

Vaikko geahččaledje jávkadit luođi, de ledje sámi servodagas ofelaččat geat oidne man dehálaš lei bisuhit dán máhttoárbevieru.[40] Dás lei sáhka suodjalit juoidá mii adnojuvvui sámi servodaga vuođđun. Dan dihte luohti seaillui priváhta suorggis, dávjá smávva, čiegus servodagain. Rahčamuš seailluheami ovddas ii lean dušše musihka birra, muhto ieš dan vuoigatvuođa birra leat sámi álbmot. Luohti lea maiddái leamaš guovddážis máŋgga politihkalaš lihkadusas ođđaset áiggis: 1970- ja 80-logus lei luođis čohkkejeaddji doaibma Álttá–Guovdageainnu eanu dulvadeami vuostálastimiin. Dán árbevieru leat viidáset fievrridan ođđaáigásaš sámi artisttat ja aktivisttat geat 2023:s juoigagohte Stuorradikki vázzinhállas ja máŋgga departemeantta olggobealde reakšuvdnan dasa movt eiseválddit gieđahalle Fovsenjárgga bieggafápmohuksemiid.

Vaikko luohti ja dan váikkuhusat earret eará ovttaskas olbmo ja kollektiivva dearvvašvuhtii leat eanet dohkkehuvvon (gč. vuollekapihttala 4.8.3), de vásiha sámi servodat ain váttisvuođaid ealáskahttit iežas musihka ja traumaid dan oktavuođas go sámi kultuvra ja eallinvuohki lea vealahuvvon kultuvrralaččat, mii lea dagahan čiekŋalis gaskkaid buolvvaid gaskii. Máŋga boares sámi musihkkaárbeguoddi leat oaidnán iežaset mánáid ja mánáidmánáid bajássaddat luođi haga. Dát massin, man dávjá čuovvu sivalašvuođa dovdu ja moraš, buktá hástalusaid ođđaáigásaš sámi musihkkáriidda ja máhttoguddiide geat vigget ealáskahttit árbevieru. Vealahanhistorjá lea guođđán eahpesihkarvuođa luođi sajádagas sihke sámi ja norgalaš kultuvrras. Ollu sámiide lea dát dagahan siskkáldas heahpada, mii dagaha ahte sii garvet juoigamis dan dihte go ballet dubmehallat dahje boastut ipmirduvvot. Muhtun oktavuođain lea dát maid mielddisbuktán ahte luohti lea geahpeduvvon kultuvrralaš hárvenašvuohtan dan sadjái go ealli ja árvvus adnojuvvon dáiddahápmin.

Sámediggeráđi čilgehus luođi ja sámi musihka birra 2019[41] čájeha ahte leat ain unnán lávddit main luohti lea oassin prográmmas, ja ahte leat unnán arenat gos olbmot besset deaivvadit juoigat ovttas dahje gullat luđiid. Sosiála oktavuođain gos luohti ovdal lei lunddolaš oassi searvevuođas, gullo dat dál hárvvibut. Luođi viidáset fievrrideamis ja ealáskahttimis lea sihke árbevirolaš luohtearkiivvain ja máhttoguddiin mearrideaddji rolla, muhto dán barggus leat máŋga hástalusa. Máŋga boares árbeguoddi leat jápmán, ja dál gilvalit áiggiin sihkkarastit dieđuid sis geat ain leat eallimin. Seammás lea ráddjejuvvon vejolašvuohta beassat dálá luohtearkiivvaide, ja leat ain hástalusat mat gusket systematiseremii ja man olámuttos dat leat. Lea duođalaš várra ahte árbevirolaš ja váttes juoiganteknihkat jávket. Árbevirolaš ovdanbuktima molssaeavttut, nugo čuojanasaid geavaheapmi, sáhttet dagahit ahte nuorat buolvva mielas árbevirolaš luohti lea «boaresáigásaš», juoga mii uhkida kulturárbbi viidáset fievrrideami.

Okta dáruiduhttinpolitihka moalkaseamos, muhto seammás billisteaddji beliin lei árbevirolaš terminologiija massin. Luohti lea eanet go jietna – dat lea máŋggabealat geavat mas giella, symbolihkka ja melodiijalaš ráhkadusat ovttas ráhkadit ollisvuođa. Go sátnerádju dán máhtu birra jaskkoda, de jávket maiddái kultuvrralaš kodat mat dahket vejolažžan ipmirdit, oahppat ja viidásetfievrridit dán rikkes árbbi. Gulaskuddančoahkkimiin lea lávdegoddi beassan gullat ahte nuorat buolvva sámit háliidit oahppat luođi teknihkaid ja terminologiija, muhto dát máhttu ii leat šat nu olámuttos sidjiide, go buohkain eai leat vuorasolbmot geat sáhttet dán oahpahit sidjiide. Geahča eanet detáljaid oassekapihttaliin 5.6 ja 5.7.

5.2 Luohti deaivá máilmmi: Ođđaáigásaš sámi musihkkaeallin riegáda[42]

Joikuja, man Áillohaš-rohkki, Nils-Aslak Valkeapää, almmuhii 1968:s, ja čuovvovaš juoigankonsearttat gos Áillohaš jođii davviguovlluin ovttas iešguđet juigiiguin, lea álgu dasa mii dávjá gohčoduvvo vuosttaš sámi musihkkabárrun. Dalle loktejuvvui luohti vuosttaš háve almmolašvuhtii ođđaáigásaš musihkkabuvttadeami bokte, ja Áillohaš hábmii ođđa ovdanbuktinhámi go ovttastahtii árbevirolaš luođi ii-sámi čuojanasaiguin ja oar-

[39] Dokument 19 (2022–2023), s. 514-515
[40] Turi 1910
[41] Sametingrådet 2019
[42] Kramvig, Somby & Vassvik 2025, s. 13-15



Govus 5.5 Áillohaš juoigankonsearttas

Historjjálaš čáhppes-vilges govva 1970-logus. Činadan sámi musihkkárat čuojahit áŋgirit lávddis viesus mii lea muoras. Sii juiget ja čuojahit iešguđetlágan čuojanasaid.
Govva: Lásságámmi vuođđudus

jemáilmmi musihkkahámiiguin. Almmuheapmi ja konsearttat ledje nákkuvuložat – sihke girku ja konservatiiva fámut vuosttaldedje luođi geavaheami[43]. Dattetge, go luohti loktejuvvui lávdái, de biddjui vuođđu ođđa buolvva sámi musihkkáriidda ja juigiide.

1970-logu álggus lei sámi *politihkalaš* morráneapmi mii manai giehtalaga kultuvrralaš ja musihkalaš lieđđumiin, ja ledje máŋga almmuheami ja konseartta main lei stuorra váikkuhus sihke sámi servodaga siskkobealde ja olggobealde. Rádio buvttii sámi musihka sámi ruovttuide miehtá Sámi ja lei veahkkin nannemin sihke giela ja kultuvrralaš iešdovddu dáruiduhttima ja árbevirolaš máhtu jávkama áiggis. Áillohaš lei mielde álggaheamen vuosttaš sámi skearrofitnodaga DAT ja vuosttaš sámi festivála, Beassášmárkaniid Guovdageainnus, gos juoigankonsearttat leat dan rájes leamaš prográmmas juohke jagi.

1974:s almmuhuvvui Dædnugádde Nuoraid skearru mas lei stuorra váikkuhus sihke sámi servodaga siskkobealde ja olggobealde. Seammás ledje artisttat nugo Veijo Länsman, Leo Gauriloff, Catarina Utsi, Amund Johnskareng, Áŋŋel Nieiddat, Ivnniiguin, Orbina, Intrigue ja erenoamážit Mari Boine guovddáš olmmožin sámi musihkkáriid vuosttaš bárus. Boine oaččui erenoamáš fuomášumi riikkaidgaskasaččat go ovttastahtii luođi ja ođđaáigásaš ovdanbuktinhámiid, ja son ovddastii dehálaš olahusa sámi musihkkii olggobealde Sámi. Artisttat nugo Inga Juuso, Ulla Pirttijärvi, Wimme Saari, Johan Sara Jr. ja Frode Fjellheim ledje maid mielde ásaheamen musihkalaš lanja gos luohti ja sámi ovdanbuktimat ožžo čielga dáiddalaš ja almmolaš saji. Komponista John Persen hástalii dáiddamusihka ásahuvvon struktuvrraid iežas klassihkalaš bargguin *ČSV*,[44] mii ovdan-

[43] Geahča eanet dán birra Olsen 2013

buktojuvvui Oslo konseartaviesu rahpamis 1977:s. Dát lei radikála ja politihkalaš buvtta mas vuhttui Persena áŋgiruššan sámi kultuvrra ja vuoigatvuođaid ovddas. Dat ii čuvvon árbevirolaš komposišuvdnakonvenšuvnnaid, mii dagahii ahte buvtta šattai guovddáš dáhpáhussan Norgga dálááiggemusihkas.

Sámi musihka nubbi bárru álggii jahkečuođimolsumis. Dat huksejuvvui vuosttaš báru ala ja dan dovdomearkan lea šáŋŋermáŋggabealatvuohta ja kultuvrralaš iešluohttámuš. Ođđa ovdanbuktinhámit ilbme – nugo sámi rap – artisttaiguin nugo Amoc, Nils Rune «Slincraze» Utsi ja Ailu Valle. Seamma áigge ovddiduvvojedje šáŋŋerrasttildeaddji prošeavttat main lei čielga sámi vuođđu, artisttaiguin nugo Sofia Jannok, Jiella, Adjágas, Niko Valkeapää, Elin Kåven, Elle Márjá Eira ja John Henrik Fjällgren. Dáin ovdanbuktimiin doaibmá luohti dávjá jietna- ja identitehtaguoddi oassin.

Sámi artisttaid nubbi bárru lei mielde nannemin šáŋŋermáŋggabealatvuođa ja bođii eambbo oidnosii sihke globálalaččat ja nationálalaččat, ja goalmmát bárru lea vel eambbo boahtán oidnosii nationála arenain Davviriikkain. NRK P3 musihkkahoavda celkkii 2014:s ahte sámi musihkas ii lean doarvái buorre dássi beassat riikkaviidosaš rádioi.[45] Dál oaidnit goitge sámi artisttaid nugo Ella Marie Hætta Isaksen, Katarina Barruk, Hildá Länsman, Marja Mortensson, Emil Karlsen, Kajsa Balto ja Lávre Johan Eira[46] stuora nationála lávddiin, mediabuvttademiin ja bálkkašuvvon prošeavttain. Sii ovddastit ođđa buolvva mas lea nana dáiddalaš identitehta ja čielga sámi jietna.

Sámi musihkka lea 1970-logu rájes leamaš oassin viiddis riikkaidgaskasaš álgoálbmotfierpmádagas, ja maiddái dál barget sámi artisttat ovttas álgoálbmotmusihkkáriiguin máilmmiviidosačča t ja geavahit iežaset álgoálbmotfierpmádagaid johtit riikkaidgaskasačča t. Riddu Riđđu festiválas lea leamaš dehálaš rolla čatnat sámi artisttaid eará álgoálbmotbirrasiidda ja gaskkustit sámi artisttaid riikkaidgaskasaš lávddiide ja festiválaide. Rávdnjen ja sosiála mediat leat nannen sámi artisttaid vejolašvuođa hukset fierpmádagaid eará álgoálbmogiiguin. Seammás dat leat maid veahkehan sin olahit ođđa gehččiidjoavkkuid olggobealde Sámi.

Vaikko sámi musihkkaeallin lea viiddis ja ealas, de leat sámi artisttain ain mearkkašahtti hástalusat mat gusket oinnolašvuhtii ja gávppálaš váikkuhanfápmui. Sámi musihkka lea áiggi mielde ožžon eanet ja eanet riikkaidgaskasaš beroštumi, muhto lea dattetge leamaš unnán fárus Norgga ja Davviriikkaid eksportastrategiijain. Nationála musihkkamárkaniin Norggas, Ruotas ja Suomas lea ain eanaš eanetlohkogielat ja eŋgelasgielat musihkka. Vaikko lea ge riikkaidgaskasaš dohkkeheapmi, de fertejit ollu sámi dahkkit ain rahčat beassat nationála lávddiide, festiválaprográmmaide ja mediakanálaide.

Leat maid joatkevaš hástalusat mat gusket stereotiippaide. Muhtin suorgeaktevrrat vurdet ahte sámi artisttain galgá leat «eksohtalaš» dahje čielga árbevirolaš profiila vai geasuhivčče, mii sáhttá gáržžidit dáiddalaš friddjavuođa. Oktavuohta árbevirrui sáhttá nu vásihuvvot sihke givrodahkan ja noađđin. Muhtin dahkkiide sáhttá ovddasvástádus seailluhit hearkkes kulturárbbi vásihuvvot lossa geatnegasvuohtan, mii dagaha dovddu ahte «jus in daga dan, de jávká min kulturárbi». Dát bohciidahttá gažaldaga movt ásahusat, doarjjaortnegat ja geahččit sáhttet láhčit dili nu ahte sámi artisttat besset ovdánit friddja, seammás go árbevierru fuolahuvvo. Das čujuhuvvo maiddái sámi ásahusaid mearkkašupmái ja daid rollii sámi kulturárbbi viidásetfievrrideamis ja hálddašeamis.

Sámi musihkkafestiválain lea guovddáš rolla sámi musihka ovddideamis ja gaskkusteamis. Norgga bealde lea Riddu Riđđu festivála ásaheami rájes leamaš dehálaš lávdi sihke ásahuvvon ja ođđa artisttaide, ja álgoálbmotságastallamiidda. Márkomeannu festiválas lea nana gullevašvuohta sámi birrasiidda ja dat deattuha árbevieruid hálddašeami. Raasten Rastah lea erenoamáš dehálaš lullisámi artisttaide, ja Sámi beassášmárkanat Guovdageainnus doibmet nationála deaivvadanarenan, erenoamážit Sámi Grand Prix bokte. Festivála lea mielde buvttadeamen ja gaskkusteamen ođđa sámi musihka ja árbevirolaš luođi ođasteami. Maiddái eará sámi festiválat ja lávddit riikkarájiid rastá leat lunddolaš ja dehálaš arenat sámi artisttaide ja juigiide.

Festiválat doibmet maid ovttasbarggu ja dáiddalaš ovdáneami deaivvadanbáikin, ja leat máŋgga oktavuođas váldán badjelasaset doaimmaid maid majoritehtakultuvrra eksportadoaimmahagat ja doarjjastruktuvrrat lávejit gieđahallat. Dattetge leat festiválain ekonomalaš hástalusat, ja máŋggas doibmet prošeaktaruhtademiin. Vaikko dain lea viiddis servodatdoaibma – gaskkusteaddjin, fierpmádathuksejeaddjin ja riikkaidgaskasaš oktiiheiveheaddjin – de dain dávjá váilot dássedis rámmat. Dát ii váikkut dušše festiválaide, muhto maiddái sámi artisttaid ja olles musihkkabirrasa ovdánanvejolašvuođaide.

---

44 ČSV lea čuorvvassátni mii lea čadnojuvvon sámi kultuvrralaš ja politihkalaš dáistaleapmái

45 Pulk 2015

46 Lávre Johan Eira lea musihkkalávdegotti lahttu.

5.3 Sámi musihka ja luođi váikkuhangaskaoapmeapparáhtta ja infrastruktuvra

Sámi dáiddárat ja musihkkárat besset dál ávkkástallat sihke nationála ja sámi doarjjaortnegiiguin. Norgga,[47] Ruota ja Suoma Sámedikkit, Sámi Dáiddárráđi ja Sámiráđđi fállet ohcanvuđot doarjagiid. Máŋga sámi dahkki háliidit baicca geavahit sámi doarjjaortnegiid, main deaivvadit kultur- ja giellagelbbolašvuođain mii buorebut speadjalastá sin geavada ja duohtavuođa. Dát čujuha dasa ahte nationála doarjjaortnegat – nugo Kulturdirektoráhtta, Kulturráđđi ja Jietna- ja govvafoanda – vásihuvvojit iešguđet muddui relevántan sámi dáiddasuorggi iežaset eavttuide ja bargovugiide.[48]

Vaikko nationála ortnegat eanet ja eanet fátmmastit sámi prošeavttaid, de váilu ollislaš statistihkka ja systemáhtalaš diehtu dan birra man stuora oassi ruđain duođai manná sámi ulbmiliidda. Dát dagaha ahte lea váttis árvvoštallat makkár ávki nationála áŋgiruššamiin lea leamaš sámi dáidagii ja musihkkii. Lávdegoddelahttu Christina Hætta lea čujuhan dasa ahte sámi dáiddárat dávjá fertejit «jorgalit» iežaset práksisa dárogiela doahpagiidda ja ohcanhámiide. Dát heiveheapmi gáibida lassi resurssaid ja das sáhttá leat negatiiva váikkuhus dáiddalaš friddjavuhtii ja autonomiijai. Dat buktá maiddái prinsihpalaš gažaldagaid: Gii odne hábme sámi musihka ja luođi ovdáneami – sámi dáiddasuorgi ieš vai majoritehtaservodaga kulturpolitihkalaš rámmat?[49]

Norgga bealde Sámis lea Sámediggi ásahan sierra ortnega mii jahkásačča addá doarjaga musihkkaalmmuhemiide, gierdomátkkiide, promoteremii, musihkkavideoide ja ođđa prošeavttaid ovddideapmái. Dasa lassin gávdnojit ealáhusprográmmat mat leat oaivvilduvvon gávppálaš doaimmaide. Seammás leat Sámedikki kulturpolitihka ekonomalaš rámmat mealgat unnibut go nationála ortnegat. Dát gáržžida Sámedikki doaibmavejolašvuođaid ja vejolašvuođa sihkkarastit luođi ja sámi musihka dáiddalaš friddjavuođa ja ovdáneami iežas eavttuid vuođul. Olámuttos resurssaid eahpedássálasvuohta váikkuha maiddái eavttuide oassálastit ovttadássásačča nationála musihkkasuorggis.

Norgga, Ruota ja Suoma Sámedikkiin leat hui iešguđetlágan ekonomalaš rámmat ja váikkuhangaskaoamit.[50] Dát mielddisbuktá ahte sámi dáiddáriin, geat muđui doibmet seamma kollegiála ja kultuvrralaš searvevuođas miehtá Sámi, leat hui iešguđetlágan bargoeavttut. Doarjjaortnegiid ja hálddahuslaš kapasitehta erohusat váikkuhit vejolašvuođaide buvttadit ovttas, koordineremii ja kontinuitehtii riikarájáid rastá.

Nubbi struktuvrralaš hehttehus lea gáibádus ahte galgá leat Norgga organisašuvdnanummar jus galgá ohcat doarjaga sihke Sámedikkis ja Norgga nationála ásahusain. Dát lea geavatlaš hástalus sámi aktevrraide geat barget riikkaidgaskasačča t, riikkarájiid, šáŋŋeriid ja organisašuvdnahámiid rastá.

Čohkkejeaddji struktuvran sámi dáiddasuorggis lea Sámi Dáiddárráđđi mii lea ásahuvvon goavdeorganisašuvdnan. Ráđđi čohkke guhtta miellahttoorganisašuvnna, earret eará Juoigiid Searvvi, Sámi komponisttaid ja Sámi Lávddi. Dát doibmet sihke dáiddalaš ovdáneami gelbbolašvuođabirasin ja ráđđeaddin nationála ja regionála ásahusaide. Seammás leat sámi artisttat ovdanbuktán dárbbu sierra sámi artistaorganisašuvdnii mii sáhttá čalmmustahttit erenoamážit sin dárbbuid, ja čohkket, doarjut ja ovddidit sin beroštumiid iešguđet šáŋŋeriid rastá.

Juoigalasat lea eaktodáhtolaš searvi mii bargá árbevirolaš luđiid ealáskahttimiin ja viidáset fievridemiin. Juoigalasat celke gulaskuddancealkámušas musihkkalávdegoddái fuola das, ahte árbevirolaš luohti, álgoálgosaš hámis čuojanasaid haga, lea hui hearkkes dilis.[51]

Sihke Juoigalasaid ja Juoigiid Searvvi bargu lea guovddážis árbevirolaš luođi viidáset fievrrideamis, muhto organisašuvnnat čujuhit dasa ahte bargu gáibida ollu áiggi ja ahte bargu dárbbaša almmolaš doarjagiid jus galgá sáhttit joatkit. Vai árbevirolaš luohti seailu ja ovdána, de lea dárbu heivehit dasa saji oahpahusvuogádahkii. Dát sihkkarasttášii ahte luohti ii dušše seailluhuvvo, muhto ahte dasa addojuvvo releváṅta sadji otná máhttomáilmmis.

Máŋga nationála kulturpolitihkalaš doaibmabiju ulbmilin lea nannet sámi musihka ja luođi, ja dan oinnolašvuođa miehtá Norgga. Musihka nationála oahppoplánat loktejit dieđuid luđiid birra oassin fága gelbbolašvuođamihttomeriin. Luođi sajádat nannejuvvui LK20 fágaođasmahttimis, muhto go váilot gelbbolaš oahpaheaddjit, de sáhttá leat hástaleaddjin skuvllaide ollašuhttit dáid mihtuid. Luođi ja sámi musihka oahpahusdilli gieđahallo maŋŋeleappos dán kapihttalis.

Kulturskuvla lea maiddái guovddáš váikkuhangaskaoapmi nannet sámi giela, kultuvrra ja

[47] Geahča detáljaid oassekapihttalis 10.3.3

[48] Áššonly/Sak 033/22 2022

[49] Hætta 2024

[50] Sametinget 2025a, Sametinget 2025b, Saamelaiskäräjät 2025

[51] Juoigalasaid cealkámuš

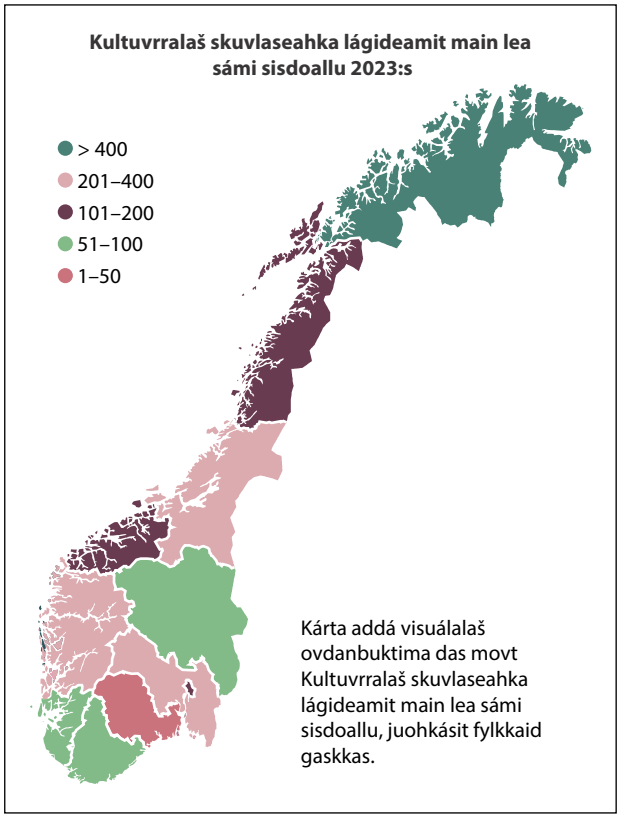
identitehta. Dieđáhusas Stuorradiggái 17 (2024–2025) *Sámi giella, kultuvra ja servodateallin*[52] deattuhuvvo kulturskuvla dehálaš arenan fuolahit sámi mánáid ja nuoraid kultuvrralaš ja gielalaš dárbbuid buriin ja ovttaárvosaš vugiin. Rámmaplánas *Kulturskolen for alle*[53] eaktuduvvo ahte kulturskuvla galgá leat mielde ollašuhttimin Norgga geatnegasvuođaid riikkaidgaskasaš konvenšuvnnaid bokte, ja deattuhuvvo ahte sámi kulturfágain lea erenoamáš ovddasvástádus doaimmaide ja oahpahussii mat leat vuođđuduvvon sámi gillii, kultuvrii ja árbedihtui. Dát fálaldagat galget leat sámi álbmoga várás, muhto dain galgá maiddái relevánsa álbmogii oppalaččat.

Seammás čájeha statistihkka ja raporteren ahte máŋgga suohkanis lea gaskka ambišuvnna ja duohta geavada gaskkas. Vuođđoskuvlla diehtojuohkinvuogádaga (GSI) 2023 logut čájehit ahte dušše 369 oahppi ledje registrerejuvvon sámi kulturfágaide kulturskuvllain, ja 69 oahppi ledje vuordinlisttus.[54] Go registrerenkategoriija lea ođas iige fátmmas buotlágan govdodatfálaldagaid ja ovttasbargodoaimmaid, de ferte loguid dulkot várrogasvuođain. Dattetge čujuhit logut ahte sámi kulturskuvlafálaldagat eai olát nu viidát. Buoridan dihte dán, de oaidná Kulturskuvlaráđđi ahte lea dárbu nannet ovttasbarggu suohkaniid ja sámi ásahusaid gaskkas, erenoamážit alit oahpahusa ektui, ovdánahttin dihte sámi sisdoalu gelbbolašvuođa, oahppanresurssaid ja geabbilis oahpahusvugiid kulturskuvllas. Kulturskuvlaráđđi čujuha maiddái dasa ahte suohkanat mat háliidit geahččaladdat iešguđetlágan doaimmaid ja oahpahusa mat leat vuođđuduvvon sámi gillii, kultuvrii ja árbedihtui, dárbbašit ovdánahttinruđaid. Loahpas deattuha Kulturskuvlaráđđi man dehálaččat kulturskuvlafierpmádagat leat miehtá Sámis, ja lohká sii leat dál guorahallamin movt rádjerasttildeaddji ovttasbargu suohkaniid gaskka sáhttá leat veahkkin nannemin kulturskuvllaid vejolašvuođa oažžut geavadagaid mat heivejit sámi árvvuide, árbevirrui ja eallinmáilbmái.

Kultuvrralaš skuvlaseahkas (DKS) lea maid erenoamáš mandáhtta ovddidit sámi dáidaga ja kultuvrra, ja luohti ja sámi musihkka leat dehálaš oasit das. Kultuvrralaš skuvlaseahka 2023 jahkedieđáhusa mielde leat buot Norgga fylkkat čađahan buvttademiid main lea sámi sisdoallu. Seammás dahke sámi lágideamit dušše 4,6 proseantta Kultuvrralaš skuvlaseahka ollislaš lágidemiin miehtá riikka 2023:s[55]. Dát lohku gokčá buot sámi dáiddalaš ovdanbuktimiid, ii dušše musihka. Sámi dáiddalaš ovdanbuktimiin lea musihkka nuppi sajis (kulturárbbi manjis) mihtiduvvon doaimmaid ja oasseváldiid logu mielde. Sámi buvttademiid lohku Kultuvrralaš skuvlaseahkas lassána, muhto vuoruheapmi rievddada riikka iešguđet guovlluid gaskkas.

Kulturdirektoráhtas lea maid guovddáš rolla sámi dáidaga ja kultuvrra ovddideamis Norggas. Doarjjaortnegiid hálddašeami, máhttovuođu ovddideami ja ovttasbarggu bokte aktevrraiguin nugo Sámedikkiin ja Sámiráđiin, de bargá direktoráhtta dainna ulbmiliin ahte nannet sámi kulturovdanbuktimiid ja sihkkarastit daid saji nationála kultureallimis.

Kulturdirektoráhta raporta *Kartlegging av arbeid med samisk kunst og kultur i kulturvirksomheter i Norge* čájeha ahte kulturdoaimmahagat miehtá riikka barget sámi dáidagiin ja kultuvrrain. Dat govvida viidáseappot nationála kulturdoaimmahagaid dárbbu ovttasbargat sámi aktevrraiguin vai besset vuoruhit sámi dáidaga ja kultuvrra,



Govus 5.6 Kultuvrralaš skuvlaseahka lágideamit main lea sámi sisdoallu

2023 logut čájehit ahte Kultuvrralaš skuvlaseahka sámi buvttadeamit leat bures ovddastuvvon davimus fylkkain ja muhtin suohkaniin gos lea sámi álbmot, muhto leat hástalusat joksat viidát miehtá riikka.

Gáldu: Kulturtanken (2024)

52 Meld. St. 17 (2024–2025)

53 Kulturskolerådet 2024, kap. 3.3

54 Utdanningsdirektoratet u.å.

55 Kulturtanken 2024, s. 66

muhto čujuha maiddái dasa ahte sámi aktevrrat vásihit hástalusaid heajos ekonomiija ja ráddjejuvvon kapasitehta geažil.[56] Dat deattuha dárbbu kapasitehtahuksemii ja sámi kultuvrra gelbbolašvuođaorganisašuvnnaid guhkit áiggi nannemii.

Ovdamearka riikaaktevrras mii lea čielgasit bargan sámi musihka ovddidemiin, lea Riikkalávdi (Riksscenen) Oslos. Riikkalávdi lea sámi kuráhtoriid ja prográmmaráidduid bokte ásahan iežas dehálaš arenan dáiddalaš ovdáneapmái ja stuorra buvttademiide main leat sámi komponisttat ja dahkkit. Dain lea maid iežaset sámi klubbakonseapta: *Idja*. Idja lea rievdan Riikkalávddi konseapttas sorjjasmeahttun riikkaorganisašuvdnan. Riikkalávdi čájeha juohke jagi 8–10 sámi lávdedáiddabuvttadeami, lassin jahkásaš «sámi festiválakonsertii» mii lea guovvamánu 6. beaivvi oktavuođas.

5.4 Sámi musihkkasuorgi odne – hástalusat ja geaidnu govddit riikkaidgaskasaš márkanii

Sámi musihkkárat ja juoigit leat eanet ja eanet beaggán sihke riikkadásis ja riikkaidgaskasačča t, ja beroštupmi sámi musihkkii lassána máŋgga arenas. Oktanaga dáinna ovdánemiin, de lea dárbu sihke siskkáldas ja olgguldas suorgefágalaš struktuvrraide. Nuppe dáfus lea siskkáldas ságastallan ja fierpmádathuksen jođus Sámis, mas fágabirrasat, artisttat ja ásahusat digaštallet sámi eavttuid, dárbbuid ja strategiijaid ovddidit suorggi. Nuppe dáfus deivet sámi musihkkárat ja juoigit eanet ja eanet riikkaidgaskasaš lávddiid ja gehččiidmárkaniid, mat eaktudit gelbbolašvuođa ja doarjjaapparáhta mii lea heivehuvvon eksportii, oinnolašvuhtii ja fidnosuorgeovttasbargui olggobealde Sámi.

KulturSápmi, man Sámiráđđi lea lágidan 2019 rájes, lea šaddan guovddáš deaivvadanbáikin sámi suorggis. Dat lea dál áidna čohkkejeaddji arena mii čohkke dáidda- ja kulturaktevrraid miehtá Sámi, ja dat doaibmá forumin fágalonohallamii, fierpmádathuksemii ja áigeguovdilis fáttáid digaštallamii riikkarájáid rastá.

Seammás oaidnit ahte sámi musihkka eanet ja eanet váldojuvvo mielde riikkaidgaskasaš festiválaprográmmaide ja suorgelágidemiide. Arenat nugo Øyafestivalen, Trænafestivalen ja Roskilde Festival leat váldán mielde sámi artisttaid iežaset prográmmaide, ja sámi musihkkárat ja juoigit joh-

[56] Proba samfunnsanalyse 2024



Govus 5.7 OZAS-joavku, Northern Expo X SXSW Online 2021

OZAS-joavkkus leaba oappážagat Sara Marielle Gaup ja Risten Anine Kvernmo Gaup, ja dás soai leaba govvejuvvon ovttas gitárračuojaheddjiin Espen Elverum Jakobseniin. Govva lea váldon konseartafilmmas Romssas mii ráhkaduvvui Northern Expo x SXSW Online 2021 ovddas. Govas oaidnit golbma olbmo geat čužžot guovdu muohtagáhta gávpogis. Guokte gávttehasnissonolbmo čuožžuba ovddabealde mikrofovnnaiguin, ja sudno maŋábealde čuojaha dievdu elgitárain.

Govva: Carl Christian Lein Størmer

tet dál lávddiid mielde miehtá máilmmi. Prošeavttat nugo Arctic Waves – ovttasbargu gaskal Iceland Airwaves ja Riddu Riđđu 2023:s – ja sierra sámi showcase Reeperbahn-festiválas 2024:s, leat leamaš mielde lasiheamen oinnolašvuođa ja huksemin ođđa riikkaidgaskasaš fierpmádagaid.

Vaikko beroštupmi stuorru ja lea čielga eksportavejolašvuohta, de lea dál ráddjejuvvon infrastruktuvra sámi musihka ja luođi internašunaliseremii. Dál ii gávdno sierra eksportadoaimmahat mas lea ovddasvástádus strategalaččat ja guhkit áiggi vuollái bargat sámi artisttaid riikkaidgaskasaš márkaniid ovddidemiin. Geavatlaččat leat sámi festiválat, erenoamážit Riddu Riđđu, fuolahan osiid dán barggus – eanaš prošeaktadásis ja unnán resurssaiguin. Dát dahkko lassin festiválaid álgovuolggalaš mandáhttii, ja dávjá almmá dárbbašlaš ruhtadeami dahje ásahuslaš čatnaseami haga.

Go Sámis ii gávdno oktasaš eksportastrategiija dahje oktiiheiveheaddji ovttadat riikkarájiid rastá, de dat dagaha ahte dušše unna oasáš dálá eksportavejolašvuođain duohtandahkkojuvvo. Seammás čujuhit ođđa doaimmat vejolaš ovdáneapmái dán dilis. Riddu Riđđu ja sámi dáiddárfierpmádat Dáiddadállu leat aitto ovttasbarggus guorahallagoahtán ásahit organisašuvnna mii sáhttá doarjut ja movttiidahttit sámi artisttaid ja dáiddáriid riikkaidgaskasaš vejolašvuođaid[57]. Jus dákkár vuolggaheamit ovddiduvvojit viidáseappot, de dat sáhttá leat mielde huksemin oktasaš eksportta ja internašunaliserema gelbbolašvuođabirrasa – gulahaladettiin ásahuvvon eksportaaktevrraiguin nugo Music Norway, Music Finland ja Export Music Sweden nammasaš fitnodagaiguin.

Dál leat unnán ámmátaktevrrat sámi musihkkasuorggis dakkár surggiin go almmuheamis, jođiheamis, várremis, promoteremis ja márkanfievrrideamis, main lea erenoamáš gelbbolašvuohta sámi musihkas ja luođis. Vaikko sámi festiválain lea dehálaš rolla sámi musihka gaskkusteamis, de dat eai nagot gokčat buot daid iešguđetlágan dárbbuid mat sámi artisttain leat doarjaga ja artistaovddideami dáfus.

Sámi artisttat leat máŋgalogi jagi ohcalan nannoset doarjjaapparáhta. Go váilu infrastruktuvra mas lea sámi kultur- ja giellagelbbolašvuohta, de lea stuora oassi ámmátlaš dahkki hálddahuslaš ja organisašuvnnalaš ovddasvástádusas gártan artisttaid ovddasvástádussan. Eatnasiin lea álggu rájes leamaš ovddasvástádus sihke várremis, promoteremis, buvttadeamis ja vuoigatvuođaid hálddašeamis, ja sii leat huksen iežaset struktuvrraid – seamma láhkai go ođđaáigásaš sorjjasmeahttun artisttat. Ain odne birgejit ollu sámi artisttat buori muddui ieža, vaikko muhtimat leat ásahan ovttasbarggu stuorát riikkaidgaskasaš aktevrraiguin.

Dál leat moadde sámi jođihan- ja várrenfitnodaga, muhto daid kapasitehta lea ráddjejuvvon, ja fitnodagat doibmet eanaš iešheanalaččat. Muhto dáin aktevrrain lea goitge dehálaš rolla go sii veahkehit ámmátlaš artisttaid hálddahuslaš bargguiguin ja doibmet oktiiheiveheaddjin go deaivvadit stuorát márkanaktevrraiguin. Sámi suorgeaktevrrain lea erenoamáš gelbbolašvuohta gielas, kulturipmárdusas ja báikkálaš konteavsttas – mii lea dehálaš ovdamunni go bargá sámi artisttaiguin. Seammás ohcalit ollugat eanet kapitála, gelbbolašvuođa ja fierpmádagaid mat nannešedje profešonaliserema ja leahkima nationála ja riikkaidgaskasaš musihkkasuorggis.

Sámi skearrofitnodagain lea historjjálaččat leamaš dehálaš rolla sámi musihka ja luđiid vuoigatvuođaid hálddašeamis, buvttadeamis ja almmuheamis. Muhto odne váilu máŋgga dáin fitnodagain doarvái gelbbolašvuohta, kapitála ja kapasitehta gieđahallat ođđaáigásaš musihkkasuorggi hástalusaid ja máŋggabealatvuođa. Dál eai gávdno makkárge ásahuvvon sámi musihkkalágádusat, ja lágádusdoaibma lea oppalaččat unnán ovdánan sámi musihkkasuorggis. Ollu sámi artisttat, musihkkárat ja buvttadeaddjit jođihit iežaset skearrofitnodagaid dahje ieža almmuhit iežaset musihka riikkaidgaskasaš aggregáhtoriid bokte. Máhttu vuoigatvuođahálddašeamis rievddada, mii mearkkaša ahte sisaboađut maidda dáiddáriin ja ráhkadeaddjiin livčči vuoigatvuohta, eai soaitte boahtit. Dát dagaha seammás stuorra hálddahuslaš noađi dahkkiide alcceseaset.

Máŋga artistta geat geavahit sámi skearrofitnodagaid, vásihit ahte bálvalusaid dássi ja kapasitehta dávjá ii vástit viiddis musihkkasuorggi standárddaide, vaikko beroštupmi, jearru ja potensiála sámi musihkkii ja luohtái lassána. Leat unnán sámi skearrofitnodagat mat doibmet duššefal skearrofitnodahkan; historjjálaččat leat máŋggas maiddái organiserejuvvon girjelágádussan dahje lotnolasfitnodahkan mat doibmet máŋgga suorggis.

Máŋga sámi artistta leat vuolláičállán šiehtadusaid stuora riikkaidgaskasaš skearrofitnodagaiguin ja jođihanfitnodagaiguin, muhto vásihit dávjá váilevaš ipmárdusa iežaset kultuvrralaš duogáža ektui, ja sii fertejit geavahit ollu áiggi čilget ja ovddidit ii-sámi suorgeaktevrraid gelbbolašvuođa. Ná gártá sámi musihka ja luđiid dienas ja vuoigatvuođaid hálddašeapmi olgoriikka skearrofitnodagaid ja ii-sámi suorgeaktevrraid háldui, geain

[57] Riddu Riđđu 2025

dávjá lea unnán máhttu daid árbevieruid birra maid sii galget hálddašit, seailluhit ja vuovdalit. Dan dihte sámi artisttat ohcalit ja dáhtošedje buktit ja doalahit vuoigatvuođaid iežaset musihkkii doppe gos dat bohtet ja gosa dat gullet, namalassii Sápmái.

Petra Laiti lea deattuhan ahte jus ovddidivčči buoret sámi kulturdoarjjavuogádagaid, de sáhtášedje sámi dahkkit eanet konsentreret sisdoalus ja dáiddalaš ovddideamis dan sadjái go geavahit áiggi ja resurssaid iežaset bargguid čilgemii, jorgaleapmái ja legitimeremii. Son deattuha ahte lea dárbu sadjái gos sáhttá «jurddašit eambbo dan birra maid mii háliidit, ii dušše dan birra maid mii dárbbašit eanemusat áiggis áigái».[58] Dán vásáhusa juogadit máŋga sámi artistta geat válljejit ovddastit iežaset danin go sin mielas lea bargu

[58] Laiti 2024

Boksa 5.3 Lávllačállincampa Dolvot



Govus 5.8 Lávllačállincampa Dolvot

Govas oidno stuora joavku nuorra rávisolbmuin geat čužžot lahkalagaid vistti ovddabealde ja mojohallet, boagustit ja sevvet govvenapparáhttii. Govva gaskkusta ilu, ovttasbarggu ja eahpeformálalaš, positiiva mielladili.
Govva: Ingrid Heline Skøre Solberg

Dolvot lea jahkásaš lávllačállincampa nuorra sámi musihkkáriidda ja lávllačálliide. Dat ásahuvvui ovddidit sámi musihkkakultuvrra ja doarjut ođđa taleanttaid ovdáneami. Campa čohkke nuorra artisttaid miehtá Sámi ráhkadit musihka, hukset fierpmádagaid ja guorahallat movt sámi identitehta sáhttá integrerejuvvot ođđaáigásaš musihkalaš ovdanbuktimiidda.

Campas, mii bistá golbma beaivvi, barget oasseváldit joavkkuin komponeret ja buvttadit ođđa lávlagiid. Váldoulbmilin lea integreret sámi kultuvrra ja árbevieru musihkkii, seammás go oasseváldit ohppet hárjánan bagadalliin ja huksejit fierpmádagaid eará artisttaiguin ja buvttadeddjiiguin.

Dolvot lea juo váikkuhan olu sámi musihkkii. Máŋga lávlaga mat leat čállojuvvon campas, leat oassálastán Sámi Grand Prixas, ja campa lea mielddisbuktán ođđa ovttasbargguid ja lasihan nuorra sámi artisttaid oinnolašvuođa. Dolvot bokte ožžot nuorra sámi artisttat lávddi ovdánahttit iežaset gelbbolašvuođa, seammás go leat mielde ealáskahttimin ja joatkimin sámi musihkkaárbevieru ođđaáigásaš oktavuođas.

gaskkustit sámi kultuvrralaš konteavstta olggobeale olbmuide, áigegáibideaddji ja lossat.

Dasa lassin čujuhit máŋga aktevrra man dehálaš lea ovddidit ja nannet sámi suorgedoaimmahagaid nugo skearrofitnodagaid, musihkkalágádusaid, jođiheami, várrema ja distribušuvnna – mat leat vuođđuduvvon sámi servodahkii. Dákkár struktuvrraid atnet máŋgasat dehálažžan vai sámi musihkka ja luohti sáhttá olahit sihke nationála ja riikkaidgaskasaš dássái ja seammás seailluhit ovdanbuktinhámi mas leat sámi premissat ja vuoruheamit.

Sámi musihka eksportta mihtilmasvuohtan lea guhká leamaš ahte ollu sámi artisttat leat olahan riikkaidgaskasaš beaggima ovdalgo ásahit iežaset riikkamárkanii. Ođđa buolvvaide dát ortnet orru rievdamin. Vaikko riikkaidgaskasaš beroštupmi ain stuorru, de lea dál mealgat stuorát našuvnnalaš dohkkeheapmi ja beroštupmi go ovdal. Dát ovdáneapmi deattuha ahte eanet nationála suorgeaktevrrat fertejit nannet iežaset máhtu sámi musihka birra ja leat mielde čatnamin oktii sámi artisttaid ja stuorát lávddiid musihkkaindustriijas.

Máŋga cealkámuša leat čujuhan dasa ahte lagat ovttasbargu gaskal sámi musihkkasuorggi ja stuorát nationála dahje riikkaidgaskasaš aktevrraid sáhttá váikkuhit goappašiid beliid gelbbolašvuođa loktemii. Evttohuvvon doaibmabidju lea láhčit dili hárjehallanortnegiidda dahje taleantaprográmmaide sámi aktevrraid várás jođiheamis, ovdamearkka dihte bargohárjehallamat ásahuvvon musihkkafitnodagain. Dákkár ortnegat sáhttet addit suorgemáhtu ja fierpmádaga, seammás go sáhttet buoridit stuorát aktevrraid ipmárdusa sámi artisttaid dárbbuin, bargovugiin ja dáiddalaš vuolggasajis. Dát sáhttá dahkat ovttasbarggu eambbo doaibmin ja ovttadássásažžan. Dasa lassin deattuhuvvo ahte kurssat musihkkasuorggi birra ealáhussan – maid sámi aktevrrat leat ráhkadan ovttasbarggus stuorát aktevrraiguin nugo Musikkontorene, ja mat leat jurddašuvvon erenoamážit sámi artisttaide – sáhttet veahkehit sámi dahkkiid oažžut eanet reaidduid go deaivvadit riikkaidgaskasaš fidnosurggiin mii sihke ovdána ja čájeha eanet ja eanet beroštumi sámi musihkkii.

Taleantaovddideaddji álgagat, nugo lávllačállincampa Dolvot (gč. bovssa 5.3), leat dehálaččat ealli sámi musihkkaeallima ovddideapmái. Campa lea doaibmabidju maid sámit ieža leat álggahan, gos sihke sámi ja norgga artisttat, lávllačállit ja buvttadeaddjit deaivvadit ovttasbargat musihkkabuvttademiin ja lonohallat vásáhusaid. Dákkár deaivvadanbáikkit dagahit fágalaš ovdáneami, fierpmádathuksema ja searvevuođa dakkár suorggis mii ollu sámi artisttaid mielas lea háddjejuvvon ja mas lea gáibideaddji dádjadit. Máŋga dahkki čilgejit hástalusaid das ahte defineret iežaset ambišuvnnaid ja nákcet heivehit musihka karrieara eará kultuvrralaš, sosiála ja ekonomalaš geatnegasvuođaide. Dán oktavuođas leat arenat nugo Dolvot dehálaš sajit sihke dáiddalaš guorahallamii ja fágalaš doarjagii.

Dákkár álgagiid oktavuođas deattuhuvvo maiddái dárbu nannet siskkáldas gulahallama sámi musihkkasuorggis. Čuožžilit gažaldagat movt boahttevaš sámi doarjja- ja eksportaapparáhta sáhttá organiseret, movt sáhttá hukset guoddevaš ovttasbargomálliid ja ovddidit relevánta gelbbolašvuođa, ja guđemuš ovttasbargoguimmiiguin. Dákkár proseassa čilgejuvvo dehálažžan go galgá láhčit dili nu ahte sámi musihkka sáhttá ovdánit sihke dáiddahápmin ja ealáhussan, iežas eavttuiguin ja ovttas globála musihkkasurggiin.

5.5 Oahppu luođis ja sámi musihkas[59]

Luođi ja sámi musihkkaeallima eará hástalus lea ahte váilot oahppofálaldagat mat leat erenoamážit sámi musihka ja luođi várás. Árbevirolaččat leat luohti fievrriduvvon eahpeformálalaš oahppanvugiid bokte, mas máhttu sirdojuvvo njálmmálaččat buolvvas bulvii. Dát geavat lea dál rievdame, earret eará servodatnuppástusaid, gielladeattu ja dáruiduhttinpolitihka guhkesáiggi váikkuhusaid dihte.

Dál gávdnojit unnán ollislaš ja guhkesáigásaš oahppomannolagat gos nuorra juoigit ja sámi musihkkárat sáhttet ovdánit sámi fágalaš ja kultuvrralaš rámmaid siskkobealde. Máŋgasat ohcet danin oahpu majoritehtaservodaga ásahusain, gos sámi musihkas ja luođis dávjá lea ráddjejuvvon sadji dahje gos dat gieđahallojuvvojit dakkár rámmaid siskkobealde mat eai ollislaččat govvit ovdanbuktinhámiid kultuvrralaš kompleksitehta. Vaikko muhtin universitehtat ja allaskuvllat fállet fáttáid ja prošeavttaid mat leat čadnon sámi musihkkii ja luohtái, de leat fálaldagat váldoáššis bieđgguid, gaskaboddosaččat ja dávjá oanehis áigodaga badjel.

Máŋgasat deattuhit ahte livčcii vejolaš ovdánahttit eambbo ollislaš ja nanu oahppofálaldagaid sámi musihkasuorggis, mas erenoamážit deattuhuvvo luohti. Dát guoská sihke vuođđoskuvlii, joatkkaoahpahussii ja alit oahpahussii. Dán oktavuođas čujuhuvvo maiddái vejolašvuhtii ovttastahttit sámi musihka ja luođi

[59] Kramvig, Somby & Vassvik 2025, s. 26-29

Boksa 5.4 Alit oahppofálaldagat luođis ja sámi musihkas

Nuortta universitiehtta fállá fáttá *Med joik som utgangspunkt*, 15 čuoggá oasseáiggeoahppun Levangera oahppobáikkis. Oahppu deattuha erenoamážit lullisámi kultuvrra ja musihka, ja deattuha luođi dábálaš ieŠvuođaid, historjjá ja árbevirolaš geavahanguovlluid.

NTNU (Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet) fállá fáttá *Joik, samisk musikk, samspill* (7,5 oahppočuoggá), mas praktihkalaš bargobájiid ja semináraid bokte oahpásmuvvat davisámi luohtái. Studeanttat ohppet musihkalaš struktuvrraid ja bovdejuvvojit reflekteret luođi ja sámi musihka ehtalaš ja politihkalaš beliid.

Sámi allaskuvla (SA) lea jahkeraporttas 2023–2024 ovdanbuktán mihttomeari ásahit bistevaš oahppofálaldaga sámi musihkas ja luođis. Dát lea oassi viiddis áŋgiruššamis ovddidit luođi ja sámi musihka mii vuođđuduvvá sámi gillii, kultuvrii ja pedagogalaš árvvuide.

UiT Norgga árktalaš universitehtas lea relevánta gelbbolašvuohta Sámi dutkamiid guovddážis (Sesam), gos juoigan ja luohti lea mielde muhtun musihkka- ja kulturdutkama fágain. Ásahusas ii leat dál sierra oahppoprográmma luođi várás.

Sámi musihkkaakademiija lea leamaš máŋggajagáš ovttasbargoprošeakta gaskal Sámi allaskuvlla (SA) ja Ohcejoga gieldda, gos Sámi allaskuvlla studeanttat ja akademiija oahppit leat oahppan ja hárjehallan luđiid ja sámi musihka. Maŋŋá prošeaktaáigodaga lei áigumuš joatkit ovttasbarggu eanet bissovaččat, muhto váilevaš ruhtadeami geažil lea ovttasbargu bisánan.

mánáidgárdeoahpaheaddje- ja dábálašoahpaheaddjeohppui, vai mánát ja nuorat buorebut beasašedje vásihit dáid ovdanbuktimiid lunddolaš oassin sin musihkalaš ja kultuvrralaš bajásgeassimis.

5.6 Luohtearkiivvat

Oahppofálaldagaid ja arkiivaáššiid gaskkas lea lagas oktavuohta. Dokumenterejuvvon ja arkiverejuvvon luođit leat dehálaš resurssat sihke dáiddalaš ovddideapmái, oahpahussii ja dutkamii. Dattetge leat ain mearkkašahtti hástalusat mat gusket olámuddui, organiseremii, kurateremii ja vuoigatvuođačielggademiide.

Áiggiid čađa leat čohkkejuvvon ollu luohtebáddemat, muhto dat leat váldoáššis vurkejuvvon ásahusaide mat leat olggobealde sámi ásahussuorggi Norggas, Ruotas ja Suomas. Materiála lea eanaš unnán hálddašuvvon, ja metadieđut soitet váilut ja dávjá lea unnán katalogiseren earret juigiid namaid, olbmuid namat geat juigojuvvojit ja goas lea báddejuvvon. Váilevaš hálddašeapmi lea dagahan ahte materiála lea unnán olámuttos sihke sámi álbmogii ja álbmogii muđui.

Maŋimus jagiid lea hálddašanpolitihkka rievdan. Eanet deaddu beasatlašvuhtii, digitaliseremii ja kuráhtorlaš ovddasvástádussii lea dahkan ahte luohtemateriála sáhttá leat ealli oassi otná musihkkaeallimis ja kulturárbbis. Dattetge lea ain dárbu ollislaš, riikkarájiid rasttideaddji ja guhkesáigásaš strategiijii sihkkarastin dihte sámi oamasteami ja beasatlašvuođa dáidda dehálaš arkiivvaide boahtteáiggis.

Dehálaš doaibmabidju dán ovddideamis lea Sámedikki prošeakta *Ásahuslaš ruoktu luohtái*, man ulbmil lea ásahit luohtearkiivvaid sámi hálddašeami. Dát dáhpáhuvvá Norgga árktalaš universitehtamusea (UiT) Davvi-Norgga álbmotmusihkkačoakkáldaga oktavuođas. Prošeavtta ulbmilin lea čohkket ja systematiseret dálá luohtebáddemiid, ja maiddái ovddidit standárddaid metadieđuid ja ehtalaš kurerema várás. Ulbmilin lea addit sihke sámi dahkkiide, dutkiide ja oppalaš álbmogii vejolašvuođa beassat geahččat arkiverejuvvon luđiid dakkár vugiin mii fuolaha kultuvrralaš konteavstta, vuoigatvuođaid ja árbevieru árvvusatnima. Prošeakta galgá maiddái nannet álbmoga diđolašvuođa luođi ektui, sihke sámi birrasiin ja oppalaččat álbmogis, ja identifiseret viidáset dárbbuid mat gusket seailluheapmái, beasatlašvuhtii ja máhttogaskkusteapmái.

Seammás lea *DigiJoik*, mii lea ovttasbargu man UiT Norgga árktalaš universitehtamusea jođiha, ásahan rabas digitála gaskkustanlávddi mii čájeha kuraterejuvvon luohtemateriála. DigitaltMuseuma Luohtearkiiva-lávdi almmuhuvvui 2024:s, ja dat dahká oasi materiálas olámuddui álbmogii dakkár vugiin mii váldá geavaheddjiid vuhtii.[60] Dasa lassin lea musea ovddideamen skearroráiddu *Luohte-*

vuorkkás, mii dahká vállјejuvvon luohtebáddemiid olámuddui rávdnjenbálvalusain.

Eará guovddáš ovdáneapmi lea dat, ahte Karl Tiréna luohtebáddenčoakkáldat árra 1900-logus, man Ruota álbmotlávllaarkiiva lea vurkkodan, lea aitto biddjon UNESCO *Memory of the World* -registarii[61]. Dát addá čoakkáldahkii riikkaidgaskasaš stáhtusa go lea oassin máilmmi dokumeantaárbbis. Vaikko dát soaitá leat mielde lasiheamen fuomášumi ja seailluheami, de čuožžilit maiddái gažaldagat materiála hálddašeami, beasatlašvuođa ja sámi oamasteami birra. Movt dát dohkkeheapmi váikkuha dán suorgái, ja movt sámi beroštumit ja vuoigatvuođat gozihuvvojit dákkár proseassas, lea dehálaš čuovvut viidáseappot.

Dán oktavuođas čujuhit máŋga aktevrra ahte lea dárbu dálá luohtearkiivvaid viidáset ovttastahttimii ja ehtalaš kurateremii, ja maiddái digaštallamiidda oamasteami ja hálddašeami birra mat leat vuođđuduvvon sámi perspektiivvaide. Dokumenterejuvvon juoiganárbevierru mii lea olámuttos, deattuhuvvo leat eaktun luođi viidáset fievrrideapmái ja dehálaš vuođđun boahttevaš oahpahussii, dutkamii ja digitála gaskkusteapmái.

5.7 Luohti ja vuoigatvuođasuodjaleapmi – dárbu nannet suodjaleami ja dohkkeheami[62]

Sámi juoiganárbevierru lea jahkeduháhiid doaibman sosiálalaš, vuoiŋŋalaš ja identitehtahábmejeaddji práksisan, mii lea čavga čadnon sámi servodaga kultuvrralaš ja relašuvnnalaš vuđđui. Luohti čatná oktii eatnama, bearraša/soga, servodaga ja olbmo iežas. Luohti ovdanbuktá gaskavuođaid, gudnejahttá olbmuid, muitala muitalusaid ja gulahallá luondduin, nieguiguin ja duohtavuođain.

1900-logu álggus lei luođis unnán dahje ii mihkkege gávppálaš árvvuid, ja gažaldagat vuoigatvuođain ja mávssus šadde hárve áigeguovdilin. Dát dilli lea rievdan mealgadit dađi mielde go musihkka lea kommersialiserejuvvon ja digitaliserejuvvon, ja maiddái go álgoálbmotresurssaid ávkkástallan lea oppalaččat lassánan. Lassánan turisma, álkit vejolašvuohta mátkkoštit ja dat go eanet olbmot ohcalit eksohtalaš kultuvrraid, lea dagahan ahte álgoálbmotkulturárbbi ávkkástallan lea lassánan, ja nu maiddái luođi ja sámi musihka. Birrasiid 1970-logus álge juoigit ja sámi kulturbargit loktet ovdan ášši ahte luođi gávppálaš ávkkástallan lea lassáneame, ja sii ovddidedje dehálaš gažaldagaid mat gusket dahkkivuoigatvuhtii ja sámi dáidaga, kulturopmodaga ja vuoigŋaduoji suodjaleapmái: «Olbmoluođi bidjamis eai lean ekonomalaš motiivvat, muhto baicce gudnejahttit ja muitit dan, gulahallat dainna jna. gean juoigá. Luohti ii várra dárbbašan dahkkivuoigatvuođasuodjaleami ovdal, go lei dušše báikkálaš servodat mii geavahii dan, ja buohkat dihte gean lei luohti».[63]

Luohti lea sihke individuála ja kollektiivva ráhkadeami buvtta. Ollu luođit leat biddjon dihto olbmuide, elliide dahje báikkiide, mii addá daidda erenoamáš individuála gullevašvuođa. Seammás lea luohti oassi kollektiivva árbevierus, mas šuoŋat ja motiivvat dávjá juogaduvvojit ja ovddiduvvojit buolvvas bulvii. Sámi perspektiivvas lea luođi árvu danin dávjá čadnojuvvon dan doibmii ja relašuvnnalaš mearkkašupmái dan sadjái go dan gávppálaš árvui.

Dát lea muhtun muddui vuostálagaid luođi ja eará kultuvrralaš ovdanbuktimiid dahkkivuoigatvuođasuodjalemiin. Vuoigŋaduodjeláhka addá vuoigŋadahkkái sihke ekonomalaš ja ideála vuoigatvuođaid, muhto dát gullet dušše dan dahje daidda olbmuide geat njuolgga leat leamaš mielde ráhkadeamen buktaga. Vaikko máŋga vuoigŋadahkki sáhttet ovttas juogadit dahkkivuoigatvuođa, de ii dohkket dahkkivuoigatvuohta makkárge kollektiivvalaš vuoigatvuođa árbevirolaš kultuvrralaš ovdanbuktimiidda. Dahkkivuoigatvuohta lea maid áiggi dáfus ráddjejuvvon 70 jahkái maŋŋel vuoigŋadahkki jápmima.

Sámi vuoigatvuođaipmárdusa ja vieruiduvvan vuoigatvuođaid ja luođi kollektiivvalaš ja identitehtaguoddi ieŠvuođa vuođul, de ii leat gažaldat luođi reguleremis vuoigŋaduodjin dušše vuoigatvuođagažaldat, muhto maiddái kultuvrralaš ieŠmearrideami gažaldat. Ollu luđiin lea čielga oamasteapmi ja nana kultuvrralaš ja servodatlaš mearkkašupmi maiddái maŋŋel go dahkkivuoigatvuođasuodjalanáigi lea nohkan. Go suodjalanáigi nohká ja juohkehaš sáhttá friddja geavahit luđiid, de sáhttá dát mielddisbuktit ahte luohti ávkkástallo gávppálaččat máhcakeahttá makkárge árvvu sámi servodahkii, ja maiddái rihkolaš geavaheami mii rihkku luođi kultuvrralaš vuođu.

Maiddái dalle go luohti geavahuvvo suodjalanáiggis, de oažžu sámi biras eahpegorálaš unna oasáža ekonomalaš árvvus. Vaikko luohti buvttada ekonomalaš sisaboađu máksoortnegiin, de juoigit ieža dahje sámi juoigansuorgi ožžot menddo unna oasáža. Dát guoská erenoamážit dakkár luđiide main dahkki ii leat dovddus dahje ii leat registre-

60 Norgga árktalaš universitehtamusea – Luohtearkiiva u.å.

61 Svenskt visarkiv u.å.

62 Geahča maiddái Kramvig, Somby & Vassvik 2025, s. 23-24

63 Hansen 2014

ren iežas vuoigatvuođaid, ja luđiide mat leat boarrásat ja árbejuvvon.

Seammás gávdnojit positiiva ovdamearkkat das movt sámi vuoigatvuođaipmárdus sáhttá integrerejuvvot dálá ortnegiidda. Okta dákkár ovdamearka lea Juoigiid Searvvi bargu, mii ovttasrádiid TONO:in lea láhčán vejolašvuođa registreret olbmoluđiid, nu ahte maiddái dat gii juigojuvvo gehččojuvvo vuoigatvuođaoamasteaddjin, ja máksu juhkko nu gohčoduvvon *split royalties* bokte. Dát ovdamearka čájeha ahte Norgga dahkkivuoigatvuođaid hálddašeapmi sáhttá heivehuvvot nu ahte dohkkeha sámi riekteipmárdusa ja riektekultuvrra. Sáhttá leat dárbu eanet iskat movt sámi vuoigatvuođaipmárdusa sáhttá fuolahit máksovuogádagain nugo TONO, Gramo ja NCB.

Vel okta hástalus čuožžila go heiveha árbevirolaš luđiid ođđa musihkain. Dát dagaha sullasaš hástalusaid go álbmotmusihka suorggis (gč. kapihttala 7), mas juoigit ja álbmotmusihkkárat dávjá vásihit ahte sin bargu luođi ja árbevirolaš materiála gieđahallin ii adnojuvvo árvvus dahje buhtaduvvo seamma ládje go ođđa buktagiid ráhkadeddjiid bargu.[64] Dákkár diliin lea máksopráksis eahpedásset ja eahpevuoiggalaš, ja lea dárbu eanet vuoiggalaš ja ollislaš hálddašeapmái, ja vejolaččat maid buhtadeaddji ortnegiidda luođi ja árbevirolaš musihka gieđahalliide.

Ávžžuhuvvo ahte luođi kollektiivva hálddašeami gažaldat čielggaduvvo lagabui, ja erenoamážit deattuhuvvo ovddidit vuoiggalaš buhtadusmálliid mat váldet vuhtii sámi vieruiduvvan vuoigatvuođaid. Galgá erenoamážit árvvoštallat lea go dárbu láhkarievdadusaide dahje sierra njuolggadusaide mat sihkkarastet álgoálbmogiid kultuvrralaš ovdanbuktimiid ovddastusa ja hálddašanválddi Norgga geatnegasvuođaid vuođul, earret eará Vuođđolága § 108, ILO-konvenšuvnna 169, ON álgoálbmotvuoigatvuođaid julggaštus ja UNESCO konvenšuvdna ávnnaskeahtes kulturárbbi suodjaleami birra.

Okta dákkár doaibmabidju sáhttá leat oktasaš sámi Luohtefoandda ásaheapmi. Luohtefoanda sáhtášii leat integrerejuvvon oassin *Ásahuslaš ruoktu luohtái* -prošeavttas (gč. vuollekapihttala 5.6), ja dan váldodoaibman livččii hálddašit luođi ekonomalaš vuoigatvuođaid, ja ovddastit kollektiivvalaš eaiggátvuođa sámi álbmoga ovddas. Foanda galgá sihkkarastit ahte dienas luođi kommersialiseremis boahtá sámi searvevuhtii ja vuoigatvuođalaččaide, ja foanda sáhttá hálddašit mákso- ja buhtadusruđaid dain máksoorganisašuvnnain mat hálddašit luođi oassin iežaset repertoáras. Okta vuohki movt sáhttá buhtadit sámi servodaga, sáhtášii leat juolludit stipeanddaid juigiide ja sámi kulturaktevrraide Luohtefoandda bokte.

Bern-konvenšuvnna 15 (4) a) artihkkala mielde sáhttet uniovdnastáhtat nammadit orgána mii galgá ovddastit dakkár buktagiid vuoigatvuođalaččaid main lea amas vuoigŋadahkki.[65] Dakkár orgána galgá sáhttit čohkket mávssu dákkár buktagiid geavaheami ovddas ja sáhttit geavahit ruđa «on the advancement of his national culture».[66] Orgána sáhttá maiddái váidit dáid buktagiid rihkolaš geavaheami.

Gažaldat dákkár orgána nammadeamis ii leat ođas. Norgga Kulturrádđi sáddii 1977:s ávžžuhusa Kulturdepartementii ahte berre ásahuvvot orgána mii ovddasta luđiid amas sámi dahkkivuoigatvuođalaččaid Bern-konvenšuvnna artihkkala 15 (4) mielde.[67] Sierra lávdegoddi sámi musihka várás guorahalai áššis ja ávžžuhii ásahit dákkár orgána. Departemeanta gulahalai Vuoigŋadujiid áššedovdi ráđiin, mii čujuhii dasa ahte luođi vuoigŋadahkkit dábálaččat eai leat anonymat, ja ahte dan dáfus eai earrán Norgga vuoigŋadahkkiin oppalaččat, ja ahte ii leat dárbu sierra orgánii mii galgá fuolahit anonyma sámi vuoigŋadahkkiid. Dasa lei Kulturdepartemeanta ovtta oaivilis, ja nu loahpahuvvui áššis.

Bern-konvenšuvnna artihkal 15 (4) gusto dušše buktagiidda mat eai leat almmuhuvvon ja main lea amas vuoigŋadahkki. Gáibiduvvo erenoamáš gelbbolašvuohta máhttit árvvoštallat makkár buktagat gullet dákkár ortnegii, sihke guoskevaš buktagiid kategoriserema dáfus ja lea go suodjalanáigi nohkan. Dát lea várra maiddái okta sivva manne nu unnán riikkat leat geavahan daid vejolašvuođaid mat leat artihkkalis 15 (4).

Lávdegoddi oaivvilda dattetge ahte lea ágga guorahallat lagabui lea go ulbmilaš ásahit dákkár orgána mii galgá ovddastit sámi buktagiid main lea amas vuoigŋadahkki, oassin oktasaš sámi Luohtefoanddas.

TONO ja eará davviriikkalaš máksoortnegat ávžžuhuvvojit álggahit sierra vuoigatvuođakategoriija dahje digitála čáhcemearkka luođi várás. Dát doaibmabidju dagašii vejolažžan earuhit luohterepertoára eará máilmmirepertoáras ja sihkkarasttášii eanet vuoiggalaš ja dárkilet máksojuogadeami, sámiid vuoigatvuođaid mielde iežaset kultuvrii.

---

64 Moen 2024

65 Bernkonvensjonen 1886

66 Lassen 1999

67 Lassen 1999

5.8 Lávdegotti árvvoštallamat ja ávžžuhusat

Oppalaččat oaivvilda lávdegoddi ahte sámi luohteja musihkkasuorgi ferte dohkkehuvvot oktasaš kultursuorgin riikkarájáid rastá Sámis. Sihkkarastin dihte suorggi máŋggabealatvuođa ja kultuvrralaš iešvuođa, de berre láhčit dili eanet rádjerasttildeaddji ovttasbargui.

Lávdegoddi oaivvilda ahte berre ásahuvvot ásahus mas lea ovddasvástádus luđiid dokumenteremis, hálddašeamis ja suodjaleamis miehtá Sámi. Ásahus berre organiserejuvvot málle mielde mii sihkkarastá duohta rádjerasttildeaddji ovttasbarggu gaskal sámi gealbobirrasiid Norggas, Ruotas, Suomas ja Ruoššas, ja mii fuolaha juoigansuopmaniid ja árbevieruid máŋggabealatvuođa. Ásahusa organiserema, mandáhta ja doaimmaid berre čielggadišgoahtit, ja erenoamážit deattuhit sihkkarastit fágalaš ja kultuvrralaš ovddasteami olles sámi guovllus.

Lávdegoddi ávžžuha TONO ja sullasaš davviriikkalaš máksoortnegiid álggahit sierra vuoigatvuođakategoriija dahje digitála čáhcemearkka luođi várás, mii veahkehivčči earuhit luohterepertoára muđui máilmmirepertoáras ja sihkkarasttášii vuoiggalaš máksojuogadeami. Dat sáhttá maiddái váikkuhit dasa ahte buorebut sáhttá guorrat ja oaidnit luođi ruhtanjoaru, ja leat eanet dárkilis ja vuoiggalaš máksojuogadeami reaidun. Dakkár dahku nanne boahttevaš vuoigatvuođahálddašeami vuođu sámi riekteáddejumi ja álbmotrievttálaš prinsihpaid vuođul, ja doarju prinsihpa ahte máksu mii gáibiduvvo, galgá boahtit sidjiide geat duođai oamastit ja hálddašit luohterepertoára.

Lávdegoddi ávžžuha ásahit luohtefoandda ja árvvoštallat dan integrerejuvvon oassin luođi ásahuslaš ruovttus. Foanda galgá hálddašit luođi ekonomalaš vuoigatvuođaid ja sihkkarastit ahte sisaboahtu luođi kommersialiseremis čoggojuvvo sámi servodahkii. Foanda galgá maid hálddašit mákso- ja doarjjaortnegiid Norggas, Suomas ja Ruotas, ja fállat stipeanddaid ja doarjaga juigiide ja sámi kulturaktevrraide. Luohtefoanda sáhttá maiddái leat dehálaš reaidun soabadanproseassas ja sáhttá leat mielde vuostálastimiin ja njulgemin luođi historjjálaš eahpevuoiggalašvuođa ja systemáhtalaš marginaliserema, gildosa ja jávkadeami. Seammás sáhttá foanda addit geavatlaš čovdosiid luođi guoddevaš hálddašeapmái ávnnaskeahtes kulturárbin ja kulturopmodahkan riikkaidgaskasaš rievtti mielde.

Berre ovddidit eanet ja nannoset oahppofálaldagaid sámi musihkkasuorggis, erenoamáš deattuin luohtái. Dát guoská sihke vuođđoskuvlii, joatkkaskuvlii ja alit ohppui ja kulturskuvlii, ja berre ásahit bistevaš luohte- ja sámi musihkkaoahppofálaldagaid alit oahppoásahusain. Sámi allaskuvla berre nannejuvvot nationála aktevran sámi musihkas ja luođis. Berre juolluduvvot doarjja bistevaš Sámi musihkkaakademiija ásaheapmái. Luohtái ja sámi musihkkii berre láhččojuvvot nannoset sadji mánáidgárdeoahpaheaddje- ja dábálašoahpaheaddjeoahpuin, vai boahtte buolvva mánát ja nuorat besset deaivvadit sámi musihkain ja luđiin lunddolaš oassin sin kultuvrralaš ja musihkalaš bajásgeassimis. Berre ovddidit joatkkaoahppofálaldagaid musihkkaoahpaheddjiide ja kulturbargiide. Berre ásahit máŋga luohteprofesoráhta sihkkarastin dihte fágalaš ovdáneami ja dokumentašuvnna.

Lávdegoddi ávžžuha doarjut ja láhčit dili álgagiidda ja deaivvadanbáikkiide mat čohkkejit sámi luohte- ja musihkkasuorggi oassálastiid, ja mat doibmet oktasaš digaštallama, vásáhuslonohallama ja fágalaš ovdáneami arenan. Galggašii čađahit strategalaš áŋgiruššama nannen dihte sámi musihkkasuorggi ámmátlaš beliid, erenoamážit stuorát gávpogiid olggobealde. Áŋgiruššan galggašii sisttisdoallat doaibmabijuid maiguin ovdánahttá sámi musihkkasuorggi infrastruktuvrra ja gelbbolašvuođa, earret eará sirdit gelbbolašvuođa gaskal sámi ja majoritehtasuorggi ásahuvvon aktevrraid. Ávžžuhuvvo nannet sámi artisttaid ja musihkkáriid máhtolašvuođa das movt doaimmahit musihka ealáhussan, ja buoridit lágideddjiid gelbbolašvuođa ja dáhtu prográmmii bidjat sámi artisttaid. Berrejit ásahuvvot ulbmillaš doaibmabijut mat ovddidit jođihandoaimmaid, taleantaprográmmaid ja internship-ortnegiid sámi artisttaide ja suorgetaleanttaide. Berre doarjut fierpmádathuksema siskkáldasat sámi musihkkasuorggis ja stuorát suorgeaktevrraiguin, ja riikkaidgaskasaš ovttasbarggu, ja maiddái taleantaovddideaddji prošeavttaid nugo Dolvot, berre viidáset ovddidit eastadan dihte isolerema ja ovddidan dihte guhkes áiggi karriearaovdáneami.

Lávdegoddi ávžžuha ásahit oktasaš strategiija sámi musihka ja luođi internašunaliseremii, ja árvvoštallat ásahit sierra sámi eksportadoaimmahaga. Berre addit doarjaga sámi institušonaliserenálgagiidda musihkkasuorggis, ja sámi jođihan-, várren- ja skearrofitnodagaid ja eará suorgebirrasiid ovddideapmái.

Sámedikkiid kulturbušeahta ja váikkuhangaskaomiid berre nannet. Seamma guoská eará sámi doarjjaortnegiidda mat galget nannet sámi dáiddalaš friddjavuođa ja iešmearrideami. Berre láhčit dili ovttasbargui gaskal nationála doarjjaortnegiid Norgga, Ruota ja Suoma rájiid rastá, ja berre

ráhkadit buoret statistihka sámi vuostáiváldiin nationála doarjjaortnegiin.

Lávdegotti ávžžuhusaid čoahkkáigeassu:

- Ásahit ásahuslaš ruovttu luohtái
- Ásahit sierra vuoigatvuođakategoriija luođi várás
- Ásahit luohtefoandda
- Nannet oahppofálaldagaid luođis ja sámi musihkas
- Nannet sámi musihkkaeallima ámmátlaš beliid ja suorgefágalaš deaivvadanbáikkiid
- Nannet sámi musihkkaeksportta ja internašunaliserema
- Nannet Sámedikki kulturbušeahta

Kapittel 6
Nasjonale minoriteters musikkliv

På samme måte som i det samiske musikklivet er musikk og dans blant de nasjonale minoritetene tett vevd sammen med språk, identitet og livspraksiser. I dette kapitlet rettes blikket mot fem nasjonale minoriteter i Norge – kvener/norskfinner, skogfinner, jøder, romani/tatere og rom – og deres musikkuttrykk. Dette er grupper med dyp historisk forankring i Norge og sterke immaterielle kulturarver, men som i ulik grad har vært marginalisert og fratatt muligheten til å utfolde og formidle sine uttrykk på egne premisser.

Nasjonale minoriteter er anerkjent og beskyttet gjennom Europarådets rammekonvensjon om beskyttelse av nasjonale minoriteter, som Norge sluttet seg til i 1999.[1] Konvensjonen forplikter staten til å legge til rette for at minoritetenes språk, kultur og identitet kan bevares og videreutvikles. Likevel møter de nasjonale minoritetene mange av de samme utfordringene som urfolk: tap av språk og kulturell kontinuitet som følge av assimileringspolitikk, lav offentlig synlighet og strukturelle barrierer i møte med kulturpolitiske virkemidler.[2]

Musikken i disse miljøene er ofte nært knyttet til muntlig tradisjon og sosiale situasjoner heller enn formell institusjonalisering. Den oppstår i samspill mellom generasjoner, i familier, på reiser og på møteplasser, og i mange tilfeller er den lite dokumentert eller arkivert, men desto viktigere som levende kunnskap og identitetsbærer.

Kapittelet løfter fram både historiske og samtidige perspektiver på de nasjonale minoritetenes musikk og viser hvordan musikk fungerer som uttrykk og verktøy for både kontinuitet og endring. Særlig i senere år har flere miljøer tatt grep for å revitalisere musikktradisjoner og bruke dem aktivt i identitetsbygging, formidling og kunstnerisk utvikling. Dette skjer i spennet mellom det private og det offentlige, det tradisjonelle og det nyskapende og vitner om en rik og sammensatt virkelighet.

Kapittel 6 bygger i hovedsak på dokumentet *Nasjonale minoriteter i Norge: Musikk, dans og identitet – Kulturarv i fare*, utarbeidet av Riksscenen,[3] men også på innspill fra de nasjonale minoritetene selv og fra Kulturdirektoratet, som har et nasjonalt mandat for å styrke nasjonale minoriteters språk, kultur og deltakelse gjennom tilskuddsforvaltning, rådgivning og oppfølging av internasjonale forpliktelser.[4]



Figur 6.1 Tolvmannadagen på Riksscenen 12. mai 2025

Tolvmannadagen markerer minnet om 12 skogfinner som i 1823 vandret til Stockholm med en petisjon til kong Karl Johan og ble synlige som minoritet for første gang. Bildet viser et lite skogfinsk flagg i grønt, gult, rødt og svart som er festet til en ryggsekk foran Riksscenen omgitt av mennesker i sollys.
Foto: Solveig Korum.

1 Rammekonvensjon for beskyttelse av nasjonale minoriteter 1995
2 Løkka, Berge og Haugsevje 2023
3 Ljones og Mariussen 2025
4 Kulturdirektoratet u.å.-b

6.1 Når blikket kommer utenfra

Utvalget er seg bevisst de utfordringer og dilemmaer som følger med å inkludere et kapittel om nasjonale minoriteters musikkliv i denne offentlige utredningen. Kunnskapsgrunnlaget på feltet er begrenset og fragmentert, og det finnes lite samlet dokumentasjon. I tillegg representerer utvalget en stat som mange av de nasjonale minoritetene historisk har hatt et vanskelig og tillitsbristende forhold til. I dette ligger en betydelig fallhøyde. Risikoen for å trå feil, for å forenkle det komplekse eller for å gjenta tidligere ekskluderende praksiser, er reell.[5]

Like fullt mener utvalget at det ville være en større feil å forbigå dette feltet i stillhet. Musikk og dans spiller en sentral rolle i mange av de nasjonale minoritetenes liv, som bærere av språk, tilhørighet, erfaring og motstand, men også som rom for kreativ utfoldelse, fellesskap og fornyelse. Dette er kulturformer som ofte befinner seg utenfor de etablerte virkemidlene og institusjonene, og som i liten grad har blitt tatt opp i den nasjonale kulturpolitikken.

Vi skriver derfor dette kapittelet i visshet om egne begrensninger – og med et ønske om å lytte, lære og bidra til større oppmerksomhet om et felt som altfor lenge har vært marginalisert. Dette arbeidet må forstås som et første steg, snarere enn et endelig svar. Det krever videre innsats, forpliktelser og dialog.

Utvalget har ikke mandat til å utrede de nasjonale minoritetenes musikk- og kulturliv i sin fulle bredde. Likevel opplever vi det som nødvendig – og riktig – å løfte fram deres uttrykk, erfaringer og perspektiver i denne sammenhengen. Ikke fordi vi kan tale på vegne av, men fordi vi mener at en helhetlig forståelse av norsk musikkliv forutsetter at også disse stemmene gis plass.

Gjennom dette kapittelet søker vi å peke på behovet for økt kunnskapsutvikling, styrket representasjon og målrettede virkemidler. Våre anbefalinger er ment som et bidrag til videre arbeid med mål om å sikre at nasjonale minoriteters musikkliv kan bevares, utvikles og anerkjennes som en verdifull og uatskillelig del av Norges kulturelle mangfold.

6.2 Kvensk/norskfinsk musikk

Kvenene, også omtalt som norskfinner, er en nasjonal minoritet i Norge med røtter i finsk og tornedalsk innvandring til Nord-Norge fra 1700-tallet og utover.[6] Mange slo seg ned i kyst- og fjordområder i Troms og Finnmark og har utviklet en særegen kultur og et språk – kvensk – som tilhører den finsk-ugriske språkfamilien. Kvensk er et av Europas mest truede språk. Kvenene har gjennom århundrer levd side om side med samene, og deler et tett sammenvevd kulturfellesskap, særlig i Nord-Troms og Finnmark. I dag bor det kvener i hele landet.

Til tross for deres lange historie i Norge har kvenene vært utsatt for systematisk fornorskingspolitikk og kulturell marginalisering. Denne politikken førte til språktap og svekket kulturutøvelse, og mange vokste opp uten tilgang til egen musikk- og kulturarv.[7]

Det finnes ingen eksakt oversikt over hvor mange kvener som bor i Norge i dag.[8] Sannhets- og forsoningskommisjonens viser til en undersøkelse fra år 2000 der 5640 personer forsto kvensk språk.[9] Kommisjonen understreker at dette er et minimumstall, da undersøkelsen ikke dekket alle områder med kvensk bosetting i Norge. Flere kilder opererer med langt høyere tall, opp mot 50 000, dersom man inkluderer etterkommere og personer med kvensk bakgrunn som ikke nødvendigvis identifiserer seg som kvener i dag.[10]

Kvensk og norskfinsk musikktradisjon har sine røtter i finsk-ugrisk musikkultur og spenner over mange uttrykksformer – fra religiøs salmesang i den læstadianske vekkelsesbevegelsen, til folkesanger, dansemusikk og moderne populærmusikk. Den læstadianske bevegelsen har særlig vært viktig for å bevare kvensk og finsk språk i religiøs sammenheng, gjennom salmer. Samtidig har strenge religiøse normer bidratt til at verdslige musikkformer i perioder ble undertrykt i kvenske miljøer.

Til tross for at verdslige musikkformer i stor grad har blitt marginalisert, har enkelte instrumenter, som kantele og fele, vært i bruk i kvenske/norskfinske hjem i Nord-Norge. Dette kan tyde på at kvenske/norskfinske musikere likevel opprettholdt enkelte musikalske tradisjoner, selv

5 Løkka, Berge og Haugsevje 2023 s. 166

6 Sannhets- og forsoningskommisjonen oppgir at det var kvener i Troms og Finnmark allerede på 1500-tallet, men at flytting i større skala skjedde fra 1700-tallet og fram til tidlig 1900-tallet. Dokument 19 (2022–2023), s. 144

7 Ljones og Mariussen 2025, s. 15

8 Dette fordi Norge – i tråd med internasjonale retningslinjer – ikke fører registre over etnisk tilhørighet. Antall kvener anslås derfor basert på ulike kilder og selvrapportering. Samme utfordring er også gyldig for andre nasjonale minoriteter som omtales i dette kapitlet.

9 Ravna 2000

10 Lane 2011

om de ikke nødvendigvis var like synlige i det offentlige rom. Folkelig danse- og spellemannstradisjon – basert på finske populærmusikkformer som jenka, polka, masurka, hompa, vals og tango – skal også ha vært viktig i uformelle og private sammenhenger, men her finnes liten dokumentasjon.[11]

Tradisjonell sang, barnesanger, viser og rim har i mange tilfeller overlevd i muntlig form i kvenske lokalsamfunn i Troms og Finnmark.[12] Likevel har denne musikalske arven i liten grad vært dokumentert eller anerkjent som en del av Norges offisielle kulturarv.

Revitalisering av kvensk musikk har i nyere tid fått økt oppmerksomhet, særlig i forbindelse med sannhets- og forsoningskommisjonens arbeid. Prosjekter som *Musikk i språkvitalisering*, ledet av Kvensk institutt, bruker musikk som metode for språkopplæring og identitetsbygging blant barn og unge. Gjennom sanger, regler og rim formidles kvensk språk og kultur i barnehager og skoler.[13] Også institusjoner som Vadsø museum – Ruija kvenmuseum og Halti kvenkultursenter har gjort en viktig innsats for å digitalisere og tilgjengeliggjøre eldre musikkopptak. Professor Ola Graff ved Universitetet i Tromsø har merket om kvensk musikk i Nordnorsk Folkemusikkarkiv og også bistått Nasjonalbiblioteket med å finne kvenske opptak i sine samlinger.[14]

Et annet viktig bidrag til revitaliseringsarbeidet kommer fra Nordnorsk Jazzsenter, som har utviklet to større prosjekter med Nordnorsk Jazzensemble med utgangspunkt i kvensk kulturarv: *Matka* og *Kaipu*. Disse produksjonene har kombinert kunstnerisk nytenkning med et arbeid som er sterkt forankret i kvensk identitet, språk og historie, og har involvert både musikere og samarbeidspartnere fra kvenske fagmiljøer. Jazzsenteret har etablert nære samarbeid med Halti Kvenkultursenter, Kvääniteatteri og Kvensk institutt, og har tatt initiativ til å utvikle et bredere institusjonelt nettverk som arbeider med kvensk kulturfelt.[15]

Arbeidet med kvensk salmesang har fått fornyet aktualitet de siste årene. I 2020 ble det kjent at et trykkeklart salmehefte med 50 kvenske og finske salmer, utarbeidet som et samarbeid mellom aktører i det kvenske kirkelivet og Nord-Hålogaland bispedømme, ble forsøkt stanset av bispedømmekontoret.[16] Prosjektet hadde blitt møtt med stort engasjement i det kvenske miljøet, og forsøket på å stanse trykkingen førte til betydelig medieoppmerksomhet og debatt om den kvenske salmetradisjonens synlighet og plass i Den norske kirke. Til tross for motstanden ble salmeheftet trykt i 2021, og det representerer et viktig bidrag i arbeidet med å synliggjøre kvenske musikkuttrykk i religiøs kontekst.[17] Kirkerådet har senere kommet kvenene i møte i viktige demokratiske spørsmål.[18]

Enkelte kunstnere har vært avgjørende i gjenreisningsarbeidet av kvensk kultur. Musikerne Trygve Beddari og Anne Margaret Nilsen har samlet og framført kvensk musikk fra Sør-Varanger, blant annet på albumet *Ruija* fra 2017, som kombinerer tradisjonssanger, viser og salmer. Beddari har også tatt i bruk den ti-strengs kantelen i sceniske uttrykk, og brakt instrumentet fram i lyset igjen.

Også fiolinist og komponist Kristin Mellem har spilt en sentral rolle i fornyelsen og formidlingen av kvensk musikk og kultur. Hun har utviklet en rekke større kunstneriske produksjoner med utgangspunkt i kvensk tradisjonsmateriale, blant annet *Kaffekopp og salmebok* og *Ruijas konkylier*. Hun har også levert bestillingsverk til festivaler og laget sceniske og symfoniske arbeider med kvensk forankring. Hennes produksjoner kjennetegnes av en tverrkunstnerisk tilnærming som bidrar til å løfte kvensk musikk inn i nye sammenhenger.

I 2024 ble det første kvenske symfoniske verket *Kvenofoni* urframført av Arve Henriksen og Kringkastingsorkesteret – et tydelig uttrykk for økt offentlig og kunstnerisk interesse. Henriksen er et eksempel på en etablert norsk musiker som i senere år har gjenoppdaget og utforsket sin kvenske bakgrunn.[19]

Men til tross for revitaliseringstiltak og et voksende kunstnerisk engasjement, står det kvenske musikkfeltet overfor betydelige utfordringer. Det

---

11 Ljones og Mariussen 2025, s. 16; Maliniemi 2015, s. 10

12 Eksempler på utgivelser som dokumenterer disse, er Bjørnar Seppola og Terje Ahos *Ruijan laulukirja* fra 1996, Reidar Bakkes *Finske sanger i Varanger* fra 1996 og Seppola Brandvoll, Seppola og Nilsens *Kveeniperintheitä Norjassa – muitoja lapsuuesta ja nuoruuresta / Kvenskfinsk tradisjon i Norge – minner fra barndom og ungdom* fra 2013. I tillegg utga Matti Yli-Tepsa og Merja Ylivaaren en omfattende sangbok i 2008: *Maastamuuttajien laulu*. I 2012 laget Porsanger kulturskole et sanghefte om kvenske og samiske sanger i *Porsanger Porsangin laulukirja / Porsáŋggu lávllagirji / Porsanger sangbok*.

13 Maliniemi 2015

14 Ljones og Mariussen 2025, s. 16

15 Skriftlig innspill fra Nordnorsk Jazzsenter

16 Lanes 2020

17 Eriksen 2022

18 Dokument 19 (2022–2023), s. 503-504.

finnes få profesjonelle tradisjonsbærere, og store deler av musikkmaterialet er verken systematisert, digitalisert eller gjort tilgjengelig. Mange arkivopptak er feilregistrerte eller vanskelig søkbare, og forskningen på kvensk musikk er spredt og fragmentert. Kunnskap bæres fortsatt av enkeltpersoner og ildsjeler, noe som gjør feltet sårbart.

En sentral aktør i arbeidet med å bevare og styrke kvensk kultur og identitet er Ruijan Kveeniliitto – Norske Kveners Forbund (NKF-RK). Forbundet fungerer som talerør for kvener og norskfinner i Norge og arbeider politisk, kulturelt og pedagogisk for å sikre kvenske rettigheter, øke bevissthet om kvensk kulturarv og fremme revitalisering av språk og tradisjoner, herunder musikk.

Innenfor scenekunstfeltet har Kvääniteatteri (Kventeateret) utmerket seg som en foregangsinstitusjon. Teateret har utviklet seg til en nasjonal kunstnerisk plattform for kvensk språk, identitet og kultur, og har vist hvordan kunstnerisk utforskning kan bidra til både revitalisering og formidling. Kvääniteatteri kombinerer tradisjon og nytolkning i sine produksjoner og bruker både språk, lyd, musikk og fortelling som virkemidler. Deres arbeid har bidratt til økt synlighet og stolthet rundt kvensk kultur, særlig blant yngre generasjoner.

6.3 Skogfinsk musikk

Etter å ha sett på den kvenske musikktradisjonens betydning som identitetsbærer og revitaliserende kraft er det naturlig å bevege seg videre til en annen finskættet minoritet i Norge – skogfinnene. Skogfinner og kvener deler historiske røtter i finsk språk og kultur, men har utviklet seg under ulike samfunnsmessige og geografiske forhold.

Skogfinnene[20] er etterkommere av finske svedjebrukere som på 1600-tallet innvandret fra Savolax og Tavastland til grenseområdene mellom Sverige og Norge. I Norge bosatte mange seg i Solør, i et geografisk belte i skogene langs grensa. Dette ga opphav til navnet Finnskogen. Her utviklet de en særegen kultur basert på svedjebruk, naturforståelse og et sterkt fellesskap. Det er anslått at 2000–3000 finner kom over på norsk side av Finnskogene etter at svenskekongen åpnet for innvandring for dem som ville etablere seg i de avsidesliggende områdene. Det finnes ikke noe tall for hvor mange som kan kalles skogfinner, men titusenvis av nordmenn har finneblod i årene.[21] Skogfinnenes språk, en østfinsk dialekt, forsvant i løpet av midten av 1900-tallet som følge av målrettet fornorskingspolitikk og langvarig kulturell marginalisering.

Sannhets- og forsoningskommisjonens rapport viser til at fornorskingspolitikken i liten grad har vært gjenstand for systematisk tematisering og forskning utenfor Nord-Troms og Finnmark.[22] Dette gjelder også for de tradisjonelle skogfinske bosettingsområdene i Norge. Forskningen på skogfinnenes erfaringer med fornorsking og kulturell marginalisering er begrenset, og gruppens historiske og samtidige vilkår framstår som underbelyst i det offentlige ordskiftet. Det er likevel grunn til å anta at den langvarige mangelen på språklig og kulturell synlighet har bidratt til svekket identitet og redusert tilknytning til egen kulturarv blant etterkommere av skogfinner. Denne utviklingen har særlig gått utover den immaterielle kulturarven, som musikk og muntlig fortellertradisjon. Disse kulturuttrykkene har i hovedsak vært overført muntlig og har i liten grad blitt dokumentert, noe som gjør dem særlig sårbare for å gå tapt.

Musikken har historisk utgjort en sentral del av den skogfinske kulturarven. Et særlig særpreget element i denne sammenhengen er bruken av kantele – et finsk-ugrisk strengeinstrument med dype røtter i både hverdagsliv og mytologi. Innenfor den skogfinske tradisjonen har kantele hatt både rituelle og sosiale funksjoner, og instrumentet representerer et viktig symbolsk bindeledd til det finske språklige og kulturelle opphavet. Det foreligger imidlertid ingen indikasjoner på at instrumentet har vært i kontinuerlig bruk blant norske skogfinner siden innvandringen på 1600-tallet. Det framstår snarere som at kantele i nyere tid har blitt reintrodusert som et revitaliseringstiltak. Riksscenens rapport[23] viser til Finnskogen Kulturverksted (senere Nordic Sound), ledet av Ove Berg, som gjennom kursvirksomhet, formidling og plateutgivelser på 1990-tallet bidro til å introdusere den tradisjonelle femstrengs kantelen i Norge.

---

19 I tillegg til samarbeidet med Kringkastingsorkesteret i 2024 samarbeidet Arve Henriksen også med Nordnorsk jazzensemble om verket *Kaipu* (som på kvensk betyr 'lengsel og savn'). Verket ble framført på Nordlysfestivalen og under Bodø Jazz Open, og også nominert til en pris i regi av Norsk Jazzforum. I Folkemusikktimen på NRK radio fra 16.mars 2025 forteller Henriksen arbeidet sitt med den kvenske musikken og kulturen. NRK 2025

20 Ljones og Mariussen 2025, s. 17–22

21 Saugestad 2013

22 Dokument 19 (2022–2023), s. 124

23 Ljones og Mariussen 2025, s. 20. Se også Steen 2004

Nært knyttet til kantelen står også runesangen, eller runo-tradisjonen, som er en form for melankolsk og resitativ sang brukt til å overlevere historier, livsvisdom og åndelig refleksjon. Disse uttrykkene var ofte tett bundet til naturens syklus og det livssynet som preget skogfinsk kultur. I tillegg til sang og strengespill var besvergelser og trylleformler en utbredt del av den rituelle tradisjonen. Slike besvergelser kunne framføres rytmisk og inngikk i helbredelsesritualer, naturmagi og dagliglivets overgangsriter. Musikken har i skogfinsk kultur ikke bare en estetisk eller sosial funksjon, men også en spirituell og performativ dimensjon.

Det finnes i dag en del dokumentasjon og arkivmateriale knyttet til den skogfinske musikktradisjonen i Norge, spesielt innenfor instrumental folkemusikk. På 1980-tallet gjorde Atle Lien Jenssen og Monica Olsson en omfattende innsamling av vokal- og instrumentalmateriale – hovedsakelig felespill – i norske og svenske finnskogsområder. Materialet ble delvis utgitt på kassett og senere i Ove Bergs CD-serie med lokal folkemusikk, og det er i dag tilgjengelig gjennom Norsk Folkemusikksamling, NFS. NRK har også gjort lydopptak fra Finnskogene som er bevart i NFS. I tillegg finnes utgivelser som *Min felemusikk fra Glåmdalen,*[24] som gir både noter og kontekstuell bakgrunn for tradisjonsmusikken. Alt i alt finnes et relativt rikt kildemateriale, særlig sett i forhold til andre flatbygdstradisjoner på Østlandet.

Samtidig er dette materialet i liten grad integrert i dagens offentlige musikkliv. Det brukes noe av lokale spellmannslag og i enkelte formidlingsprosjekter, men utenfor små miljøer er interessen begrenset. Musikken forblir i stor grad usynlig i offentligheten. Det finnes få aktive utøvere, og de som arbeider med skogfinske musikkuttrykk, gjør det i hovedsak på frivillig basis eller i kortvarige prosjekter. Med unntak av noen få kunstneriske prosjekter, som Sinikka Langelands arbeid med kantele og runesang, er skogfinsk musikk lite representert i nasjonale programmer, festivaler og utdanningsløp.

Blant de institusjonene som ivaretar skogfinsk kultur, er Norsk Skogfinsk Museum på Svullrya i Grue kommune. Museet, som åpner i løpet av 2025, er en konsolidering av fire eldre kulturverninstitusjoner som arbeidet med skogfinsk historie og kultur: Gruetunet Museum (etablert 1942), Finnetunet (etablert 1942), Austmarka Historielag (etablert 1977) og Åsnes Finnskog Historielag (etablert 1990). Museets mandat er å dokumentere og formidle skogfinsk livsform, historie og kulturarv, inkludert musikk og muntlige tradisjoner når anledningen byr seg.[25] Glomdalsmuseet i Elverum har nasjonalt ansvar for skogfinsk kulturarv og har tidligere arrangert utstillinger og konserter med skogfinsk tematikk. Til tross for dette finnes det i dag ingen spesialisert nasjonal institusjon med ansvar for skogfinsk musikk, noe som bidrar til fragmentering og fravær av systematisk kunnskapsoppbygging.

Skogfinnene står dermed i en særlig sårbar posisjon i det norske musikklivet. De har liten representasjon i utdanningstilbud, festivaler eller programmer i Den kulturelle skolesekken, der flere andre minoriteter har begynt å få innpass.

6.4 Romanifolk/tater-musikk

Romanifolket, ofte omtalt som tatere,[26] har røtter tilbake til 1500-tallet i Norge og har i århundrer levd som reisende med håndverk, hestehandel, musikk og fortelling som viktige nærings- og kulturformer. Selv om mange levde som reisende, har det også i lang tid vært vanlig at romanifolk bosatte seg lokalt, og mange hadde egne hus allerede i oldeforeldre-generasjonen. På lignende vis som for kvener og skogfinner har romanifolkets kultur blitt utsatt for sterke assimileringstiltak, men i romanifolkets tilfelle har politikken vært særlig hard og systematisk.[27] Dette har skapt dype brudd i overføring av språk, identitet og kulturuttrykk ikke minst musikken.

Romanifolket har hatt en særlig tilknytning til sang og musikk. Musikken har vært et bærende element i gruppens muntlige tradisjon og identitet. Den har vært brukt til å overlevere historier, binde generasjoner sammen og uttrykke både tro, livserfaring og fellesskap. I motsetning til en skriftbasert kulturarv har romanifolkets musikalske tradisjoner hovedsakelig blitt overført muntlig, og er derfor spesielt sårbare i møte med fornorskingspolitikk, modernitet og tap av arenaer for utøvelse.

Assimileringstiltakene, som ble iverksatt av staten i samarbeid med private aktører som Norsk misjon blant hjemløse (også kjent som Omstreifermisjonen[28]), omfattet blant annet tvangsatskil-

[24] Sæta 2023

[25] Norsk Skogfinsk Museum u.å

[26] Historisk ble betegnelsen «tater» brukt av storsamfunnet, ofte nedsettende, mens mange i miljøet selv foretrekker betegnelsen «romanifolk» eller «reisende». Begge navnene brukes i dag, og flere har valgt å gjenerobre «tater» som et hedersnavn – et uttrykk for stolthet og motstand.

[27] NOU 2015: 7

lelse av barn og voksne, steriliseringspolitikk og kontrollregimer gjennom institusjoner som Svanviken arbeidskoloni.[29] I perioden mellom 1907 og 1986 var Omstreifermisjonen nærmest enerådende når det gjaldt tiltak overfor romanifolket. Misjonen mottok statsstøtte og samarbeidet tett med kommunale myndigheter, og barn ble rutinemessig tatt fra sine familier og oppdratt i tråd med majoritetens normer, noe som bidro til å svekke gruppens egne uttrykksformer og levemåter. Institusjonen tillot i liten grad utøvelse av gruppens egne kulturuttrykk, inkludert tradisjonell musikk.

Musikktradisjonene levde likevel videre, ikke gjennom formelle systemer, men i private rom og gjennom uformell videreføring. Sangene ble lært ved leirbålet, på reise, i familiesammenkomster og senere i hjem, etter at den reisende livsformen i stor grad ble avviklet. På 1980-tallet fikk frimenigheter, særlig pinsebevegelsen, stor innflytelse i romanifolkets miljøer, noe som førte til at tradisjonelle musikkuttrykk i stor grad ble erstattet med kristen lovsang og sangevangelister. Noen reisende musikere videreførte sin musikk, men ofte innenfor en kristen ramme for å gjøre den mer akseptabel.

En vesentlig del av den norske instrumentale folkemusikken har røtter i tradisjoner fra de reisende. Mye av denne musikken har blitt bevart gjennom muntlig overlevering, både blant romanifolket og blant norske folkemusikere. Eksempler på dette finnes i repertoaret etter felespillere som Karl-Fant (Karl Johansen Rosenberg), Nils Bakke og Hilmar Alexandersen, som fremdeles spilles i levende tradisjon.

Et musikalsk særpreg i mange av romanifolkets sanger er bruken av molltoneart, som skaper et melankolsk og inderlig uttrykk. Selv i sjangre som visesang og country, som ellers forbindes med bredere musikalsk tradisjon, dominerer molltonen og skaper en gjenkjennelig stemning av nostalgi og sårbarhet. Dette tonespråket er med på å binde ulike ledd av musikktradisjonen sammen. En samling av slike viser finnes i Laila Yrvum og Lasse Johansens bok *Viser fra et folk på vandring*.[30]

Det finnes i dag et mangfold av musikalske uttrykk i romanifolkets tradisjon. På den ene siden finnes gamle sanger som holdes i hevd og synges i karakteristiske, frie og inderlige stiler. Disse sangene er ofte nært knyttet til religiøs tro, livsskjebner og gruppens historie. På den andre siden har moderne sjangre som visesang, dansebandmusikk, country og til dels populærmusikk blitt viktige kanaler for kulturell formidling.

Flere utøvende musikere har i nyere tid bidratt til å synliggjøre romanifolkets musikk i offentligheten. En sentral skikkelse er Elias Akselsen, kjent for sin formidling av religiøse og folkelige viser. I 2024 ble han, sammen med sin datter Veronica Akselsen og Kringkastingsorkesteret, nominert til Folkelarm-prisen for produksjonen *I tatersymfoni*, som kombinerer tradisjonelle uttrykk med elementer fra samtidsmusikk. Andre utøvere som har bidratt til å formidle musikktradisjoner fra de reisende, er blant andre Lasse Johansen, Laila Yrvum og Anita Karlsen. Et nyere eksempel er Mikael Lien, som i et prosjekt dokumentert gjennom sosiale medier utforsker hvordan romaniarv kan uttrykkes i en moderne urban musikalsk kontekst.[31]

Slik som for andre nasjonale minoriteter har musikk for romani/taterfolket vært en viktig arena for utforskning og gjenoppdagelse av identitet. Samtidig eksisterer det spenninger innad i miljøet mellom ønsket om å bevare det tradisjonelle uttrykket og behovet for fornyelse og individuell tolkning. Enkelte er skeptiske til det de oppfatter som tilpasninger til majoritetskulturen. Dette synliggjør hvordan en muntlig og i stor grad uskreven tradisjon, uten fastlagte normer, kan gi rom for ulike oppfatninger av hva som er «autentisk», og hvem som har rett til å representere musikken. Dette kompliseres ytterligere av at mange romanifolk i dag lever med en skjult eller fragmentert identitet, og det finnes profesjonelle musikere med taterbakgrunn som velger å ikke flagge sin tilhørighet, både av hensyn til personvern, og fordi stigmatiseringen fortsatt er reell i deler av samfunnet.

Taternes muntlige musikkarv står i dag i fare for å forsvinne. Selv om det finnes mange innspillinger – både nyere og eldre – er det lite samlet arkivmateriale og fravær av systematisk dokumentasjon. Det finnes også lite formell undervisning eller overføring til nye generasjoner. Fornorskingspolitikken har ikke bare bidratt til å svekke musikkarven, men har også skapt en varig mistillit til myndigheter og institusjoner som igjen gjør det vanskelig for offentlige tiltak å nå fram med støtte eller dokumentasjonsarbeid. Samtidig finnes det et tydelig ønske i miljøet om å revitalisere og synliggjøre musikken. Dette kommer blant annet til uttrykk i søknader til tilskuddsordninger,

[28] NOU 2015: 7, s. 11

[29] NOU 2015: 7, s. 53-56

[30] Yrvum og Johansen u.å.

[31] Ekern 2025

i forestillinger og i møteplasser som musikkfestivaler.

Den kollektive oppreisningen for romanifolket/taterne ble initiert som en oppfølging av anbefalingene i NOU 2015: 7 *Assimilering og motstand.*[32] Som et ledd i statens anerkjennelse og ansvar for tidligere overgrep ble det i 2017 etablert en midlertidig tilskuddsordning for kollektiv oppreisning.[33] Ordningen ble videreført og formalisert gjennom forskrift i 2019 og forvaltes i dag av Kulturdirektoratet.[34] Tilskuddsordningen har som formål å bidra til bevaring, synliggjøring og utvikling av romanifolkets/taternes språk, kultur og historie, herunder kulturuttrykk som musikk og fortellertradisjon. Det kan søkes støtte til tiltak som dokumentasjon, formidling, språkrevitalisering og kulturproduksjon. Målgruppen inkluderer både enkeltpersoner, organisasjoner og institusjoner med tilknytning til romanifolket/taterne.

Som del av ordningen har Kulturdirektoratet opprettet et medvirkningsutvalg sammensatt av medlemmer med tilknytning til folkegruppen. Utvalget skal sikre at gruppens perspektiver og behov ligger til grunn for vurdering av søknader, og fungerer som et bindeledd mellom forvaltningen og folkegruppen. Dette er et viktig grep for å sikre at romanifolket selv gis reell innflytelse over hvilke tiltak og uttrykksformer som skal prioriteres.

Romanifolkets musikk utgjør en særegen og sårbar del av Norges kulturelle mangfold. Som uttrykk for erfaringer med reising, tro, motstand, tap og overlevelse har denne tradisjonen utviklet seg i tett forbindelse med gruppens livsform og historiske situasjon. Musikken har også satt spor i det norske musikklivet, særlig i folkemusikken. I nyere tid har romanifolkets musikk også vært representert i sjangre som country og danseband, og tematikken fra gruppens historie har kommet til uttrykk i populærkulturen. Et eksempel er Åge Aleksandersens sangtekst *Fremmed fugl* fra 1988, som beskriver opplevelser av utenforskap med tydelig referanse til romanifolkets livssituasjon.

I dag eksisterer både tradisjonelle og moderne varianter av romanifolkets musikk, og i Den kulturelle skolesekken har flere artister med romani-

[32] NOU 2015: 7

[33] Det er verdt å merke seg at dette ikke er første tiltak av denne typen. Allerede i 2004 ble det etablert et kulturfond på 75 millioner kroner som kollektiv kompensasjon. Fondet ble forvaltet av Stiftelsen Romanifolkets/taternes kulturfond, men på grunn av forvaltningsmessige utfordringer ble midlene stanset i 2015 og fondet senere avviklet. NOU 2015: 7

[34] Kulturdirektoratet u.å.-a



Figur 6.2 Veronica Akselsen opptrer på DKS-forum 2024

Mye av romani-folkets musikk har blitt bevart gjennom muntlig overlevering, både blant romanifolket selv og blant norske folkemusikere. Bildet viser en kvinne som står på en scene og synger inderlig foran et publikum, med hånden på hjertet og blikket rettet utover. Bak henne er et blått lerret.

Foto: Trine Ruud Grønningen / Kulturtanken.

bakgrunn bidratt til å synliggjøre musikken i møte med nye generasjoner.

6.5 Romsk musikk

Romene[35] i Norge utgjør en liten, men historisk forankret minoritet, og er blant de mest marginaliserte gruppene i landet. Gruppen stammer opprinnelig fra Nord-India, men har levd i Europa i nesten tusen år. Deres ferd over kontinentet har ført til utviklingen av et mangfoldig sett med språk, tradisjoner og kulturelle uttrykk, hvorav musikk kanskje er det mest karakteristiske og samlende. I Norge har romene hatt tilstedeværelse siden 1800-tallet, men deres historie er preget av systematisk utestengelse.[36] Med den såkalte «sigøynerparagrafen» i 1927 ble romene fratatt statsborgerskap og nektet adgang til Norge – en politikk som først ble gradvis reversert fra 1956 og utover da en håndfull familier, de såkalte *valakiske* rom fra dagens Romania, fikk tilbake statsborgerskap og rett til opphold. Denne eksklusjonen, sammen med fornorskingspress og manglende institusjonell støtte, har hatt dyptgripende konsekvenser for bevaringen og utviklingen av romske musikktradisjoner i Norge.[37]

Musikken har alltid hatt en sentral plass i romenes liv, både som en kunstform og som bærer av kollektive erfaringer, identitet og minner.[38] Det finnes et stort mangfold av musikktradisjoner blant ulike romgrupper, og betegnelsen «romsk musikk» rommer derfor en rekke stilarter, språk og praksiser. Den romske musikktradisjonen er i utgangspunktet muntlig og overføres fra generasjon til generasjon innenfor familien eller lokalmiljøet. I motsetning til mange etablerte musikksjangre, finnes det få nedskrevne noter eller faste former. I stedet preges musikken av improvisasjon, ornamentering, rytmiske forskyvninger og en særegen vokalteknikk. Den uttrykker ofte sterke følelser – sorg, glede, kjærlighet, savn og kamp – og fungerer som en form for sosialt lim i romske samfunn. De fleste romske musikalske uttrykk hører til det som i musikkvitenskapen omtales som performative tradisjoner, der verket ikke eksisterer uten framføringen, og hvor improvisasjon og personlig tolkning er en integrert del av formen.

Et særtrekk ved romsk musikk er dens evne til å absorbere og tilpasse seg ulike lokale kulturer. I Europa har romene vært med på å forme flamencoens utvikling i Spania, sigøynervals og verbunkos i Ungarn, og ikke minst jazzens improvisatoriske uttrykk gjennom gitaristen Django Reinhardt. Musikken er ofte preget av teknisk virtuositet, raske løp, dramatisk dynamikk og emosjonell intensitet. Instrumenter som trekkspill, fiolin, gitar og cymbalom (et øst- og sentraleuropeisk hakkebrett) står sentralt i mange romske tradisjoner, og i vokalmusikken er glidende overganger, mikrotonale bøyninger og melismatiske linjer vanlig. I Norge finnes det få profesjonelle romske musikere, men tradisjonen har likevel levd videre, blant annet gjennom Frans Josef Czardas, som spilte med Django Reinhardt før krigen, og som etter krigen var den første av romene som vendte hjem til Norge. Han er en viktig figur i det norske rommiljøets musikkhistorie, og hans kone Maria var kjent som en dyktig danser.[39]

For mange norske romer utøves musikken i dag først og fremst i religiøse sammenhenger – særlig innenfor pinsemenigheten – som har fått sterk tilslutning i romske miljøer i Oslo og på Østlandet. Her kombineres romske musikalske uttrykk med evangelisk musikktradisjon, og både fellessang og individuell musikkutøvelse spiller en viktig rolle i troslivet. Denne formen for religiøs musikk representerer både trøst og fellesskap og er en av de få trygge arenaene hvor romske musikere og sangere får utfolde seg. Et annet viktig initiativ er HjerteRom-koret, ledet av musiker og komponist Solfrid Molland. Koret samler romske kvinner – mange av dem med erfaring fra tigging og utenforskap – til øvinger, samvær og konserter. Det er verdt å understreke at dette initiativet henvender seg til andre romer enn den nasjonale minoriteten. Koret har skapt et unikt treffpunkt for musikk, verdighet og sosialt fellesskap og bygger bro mellom tradisjonell romsk sang og norsk offentlighet. Romsk dans er også en viktig kulturell praksis blant norske rom. Dette ble blant annet tematisert i Belinda Brazas forestilling *LEGACY* på Riksscenen i 2013, som forente romsk dans og hiphop.[40] Blant romgrupper i Norge lyttes det også til moderne romsk popmusikk i sosiale sammenhenger som bryllup og familiefester. Selv om få i Norge utøver denne musik-

[35] Begrepene «rom» og «sigøyner» viser til samme folkegruppe, men rom – som betyr «menneske» på romanes – er det foretrukne navnet i mange romske miljøer. Betegnelsen fikk internasjonal støtte i 1971, men i Norge ble den først vanlig i offentlig språkbruk etter 2010. Eriksen 2016, s. 10

[36] Brustad, Lien, Rosvoll og Vogt 2017

[37] Bielenberg 2012, Lidén og Engebrigtsen 2023

[38] Bielenberg 2023

[39] Skogaas og Lilleholt 1978; Bergens Tidende 2001

[40] Legacy u.å.

ken selv, har artister som Lejla og Grofo, som er aktive i utlandet, fått stor popularitet.

I det norske musikklivets historie finnes det én framtredende romsk stemme som står som et ikon: Raya Bielenberg.[41] Raya ble født i Sovjetunionen og vokste opp som foreldreløs under svært vanskelige forhold. Som ung voksen ble hun oppdaget av musikere fra det berømte Teater Romen i Moskva, som var på turné i Sovjetunionen. På 1960-tallet kom hun til Norge, hvor hun etablerte seg som sanger og aktivist og brukte musikken til å bekjempe stereotypier og skape forståelse for romenes situasjon. Bielenbergs framføringer av romske sanger ble kjent for sin inderlighet og presisjon. Hun har turnert nasjonalt og internasjonalt og vært sentral i flere dokumentarprosjekter, festivaler og pedagogiske tiltak som satte søkelys på romsk kultur. Raya er fortsatt sentral i Yagorifestivalen, som hun etablerte sammen med datteren Natasha. Festivalen fungerer som en sjelden brobygger mellom rom og majoritetssamfunnet.

Romsk musikk har i liten grad fått plass i den offentlige kulturarven i Norge. Den har ikke vært dokumentert systematisk, og lite har blitt gjort for å stimulere til rekruttering, opplæring eller kunstnerisk utvikling innenfor sjangeren. Det finnes i dag ingen utdanningstilbud der romsk musikk er representert, verken i musikk- eller lærerutdanninger. Dette gjør tradisjonen sårbar, og videreføringen skjer i stor grad muntlig og uformelt.

Et viktig unntak i nyere tid er Romano Kher i Oslo, et romsk kultursenter etablert etter oppreisningsvedtaket fra 2015,[42] og i dag administrert av Kirkens Bymisjon. Senteret fungerer som sosialt og kulturelt samlingspunkt og tilbyr blant annet musikkstudio og aktiviteter for barn og ungdom. Her kombineres sosialt arbeid, trosliv og kulturell aktivitet, og senteret har blitt en viktig arena for unge romer som ønsker å uttrykke seg kreativt, både innenfor og utenfor egne tradisjoner.

En gjennomgående utfordring er at det ikke finnes målrettede støtteordninger for romsk musikk. Gruppen har lav tillit til offentlige systemer, og få kjenner til eller benytter seg av virkemiddelapparatet for kunst og kultur. Mange unge romske utøvere savner forbilder og opplever manglende kulturell anerkjennelse – både innenfor sitt eget miljø og i majoritetssamfunnet. I skolen er romsk musikk nær helt fraværende, og det finnes få – om noen – lærebøker i grunnskole og kulturskole som inkluderer romsk musikk som en del av norsk kulturarv.

6.6 Jødisk musikk

Når blikket nå vendes mot den siste av de fem nasjonale minoritetene i Norge – den jødiske befolkningen – trer en annen type musikkhistorie fram. Også her står musikken som et sentralt identitetsbærende element, men med en annen institusjonell forankring, en annen historisk erfaring og en særegen spenning mellom det tradisjonelle, det religiøse og det moderne.

Jødene har gjennom historien vært utsatt for diskriminering, utestengelse og forfølgelse i Norge. Allerede i 1687 ble de nektet innreise uten særskilt tillatelse, og med Grunnlovens paragraf i 1814 – den såkalte jødeparagrafen – ble deres adgang til riket eksplisitt forbudt. Først i 1851 ble paragrafen opphevet, og jøder fikk formelt rett til å bosette seg og praktisere sin religion i Norge. Til tross for dette møtte de fortsatt utbredt antisemittisme og ble ofte framstilt som en trussel mot norske verdier. Likevel klarte jødene gradvis å etablere seg, blant annet gjennom stiftelsen av Det Mosaiske Trossamfund i Kristiania (1892) og byggingen av synagogen i Trondheim (1899). Men diskrimineringen opphørte ikke. Under andre verdenskrig ble 773 norske jøder deportert – bare 34 overlevde.[43] Selv om det var det tyske okkupasjonsregimet som sto bak, deltok også norske nazister og politi aktivt i aksjonene. Etter krigen forsøkte de overlevende å gjenoppbygge sine liv og trossamfunn, men møtte fortsatt fordommer og lite offentlig anerkjennelse. Først i 2012 kom en offisiell beklagelse fra norske myndigheter for statens rolle i deportasjonene og behandlingen av jødene.[44]

Musikkens rolle i jødisk kultur er dyp og gjennomgripende, både i religiøse sammenhenger og i hverdagslivets kulturelle praksis. I kontrast til flere av de andre nasjonale minoritetene i Norge har den jødiske gruppen en mer konsentrert bosetting og høyere institusjonell synlighet. Dette gjelder særlig i Oslo, der Jødisk Museum, synagogen og et aktivt menighetsliv er tett sammenvevd og fungerer som bærebjelker for kulturutøvelse. Musikken bærer derfor ofte preg av en dobbel funksjon, både som hellig lyd og som estetisk uttrykk.

41 Dybing 1983
42 Kommunal- og moderniseringsdepartementet. u.å.
43 Rodum og Hegtun 2012
44 Rodum og Hegtun 2012

Jødisk sang og musikk er nært knyttet til religiøse ritualer og høytider og utgjør en integrert del av jødisk bønnepraksis. Ifølge forsker Christine Mohn ved Institutt for klinisk medisin ved Universitetet i Oslo kan ritualene forstås som «kroppen», mens musikken representerer «sjelen» i det religiøse livet. Musikken bidrar til å forskjønne bønnene og skape en opplevelse av nærhet til det guddommelige.[45] Denne tradisjonen videreføres i dag blant annet i Oslo-synagogen, hvor store deler av gudstjenesten fortsatt synges. Kantorsangen, kjent som *chazzanut*, har en sentral rolle og kjennetegnes av modale strukturer og ornamentikk med opprinnelse i både østlige og sentraleuropeiske tradisjoner.

Men jødisk musikk er ingen monolitt. Den rommer et bredt spekter av uttrykk, fra *kantilering*[46] av Torah og resitativ bønn, til klezmermusikk og moderne sceniske uttrykk. Flere av Norges fremste klassiske musikere har hatt jødisk bakgrunn. Blant dem er fiolinisten og tidligere konsertmester i Oslo-Filharmonien, Ernst Glaser, og pianisten Robert Levin, som også var den første rektoren ved Norges musikkhøgskole. Andre sentrale navn inkluderer komponist og dirigent Issay Dobrowen, fiolinist og dirigent Jac Maliniak, samt pianist og komponist Mathilde Berendsen Nathan. Også neste generasjon har satt sitt preg på norsk musikkliv, med Glasers barn – konsertpianist Liv Glaser og cellist Ernst Simon Glaser – som markante utøvere.

Jødisk Museum i Oslo arrangerer i dag en rekke konserter og foredrag av ulike slag, hvor repertoraret spenner fra klassiske verk til øst-europeisk dansemusikk, ordløse nigunim og samtidsmusikk inspirert av jødiske tekster og tonalitet.

I dag er kanskje *klezmer* det aller mest kjente jødiske musikkuttrykket i Norge. Klezmer er en jødisk ashkenazisk folkemusikktradisjon med røtter i Øst-Europa, utviklet av profesjonelle musikere ofte knyttet til bryllup og overgangsritualer. Musikken er preget av en blanding av modale skalaer, improvisasjon, følelsesmessig intensitet og dansbar rytmikk, og flere norske musikere formidler den tradisjonelle klezmermusikken i Norge. Eksempler på dette er Bente Kahan, Gjertrud Økland, Georg Reiss, Solfrid Molland og Urban Tunéll Klezmerband, alle viktige brobyggere mellom jødisk kultur og norsk offentlighet. I tillegg arrangeres den årlige Klezmernatten på Cosmopolite Scene, med 300 til 400 publikummere hvert år gjennom de siste 15 årene.[47] Hit inviteres også internasjonale stjerner innenfor klezmermusikk.

Parallelt med revitaliseringen av klezmer og jødisk folkemusikk har det også vokst fram et profesjonelt miljø som jobber i skjæringspunktet mellom kunstmusikk og jødisk arv. Nettverket TRAP (Transcultural Arts Production) jobber med jødisk musikk i samtidskunstneriske rammer – ofte i tverrfaglige prosjekter som inkluderer dans, poesi og performance.[48] Disse prosjektene er ikke først og fremst konservative, men forsøker å stille spørsmål om hva jødisk identitet og kultur er i dag.

Det finnes også utfordringer som er særegne for det jødiske musikklivet i Norge. I samtaler med og innspill til utvalget rapporteres det om at formidling av jødisk kultur i offentligheten kan være krevende. Den politiske situasjonen i Midtøsten påvirker klimaet for jødiske aktører også her hjemme og kan gjøre det vanskelig å skille mellom kultur, identitet og geopolitikk. Enkelte kunstnere vegrer seg for å stå fram med jødisk tematikk i frykt for å bli politisert eller misforstått.[49]

Samtidig ligger det en styrke i mangfoldet av stemmer, språk og tonaliteter som jødisk musikk bærer med seg. Mange jødiske utøvere trekker fram det emosjonelle båndet mellom generasjoner og musikken som bro til slekt, minne og historie. Slik videreføres jødisk musikktradisjon ikke bare som reproduksjon, men som levende, søkende og meningsskapende praksis.

Når dette kapittelet avrundes, peker det videre mot det avsluttende kapittelet i utredningens del I – som samler felles tematikker og utfordringer på tvers av samisk, nasjonale minoriteters og norsk folkemusikk- og folkedansetradisjon. Her vil perspektiver på identitet, synlighet, kulturpolitikk og overføring av immateriell arv få en samlet gjennomgang, før tiltak for et styrket musikkliv for den mangfoldige tradisjonsmusikken presenteres.

---

45 Mohn 2022, s. 241

46 Kantilering en melodisk resitasjon av hellige tekster hvor både tonehøyde, rytme og melodiske mønstre følger spesifikke regler. Kantileringen er ikke fri sang – den følger systemer av tegn som viser hvordan teksten skal synges. Man kan tenke på kantilering som et slags tonefall for det hellige, en måte å *synge* tekst på som ellers ville blitt *lest*, men med dyp rituell og estetisk betydning.

47 Skriftlig innspill fra Jødisk museum

48 TrAP 2023

49 Ljones og Mariussen 2025, s. 32

Kapittel 7
Samisk, minoritets- og folkemusikk: felles anliggender og muligheter for et levende tradisjonsmangfold

På tvers av det samiske musikklivet, musikken hos de nasjonale minoritetene og norsk folkemusikk og -dans trer det fram en rekke sammenfallende erfaringer og behov. Dette er felt som har utviklet seg under svært ulike historiske og politiske vilkår, men som likevel deler viktige strukturelle og kulturelle trekk: en sterk forankring i muntlig overføring, uformelle læringsfellesskap og en tett sammenveving av musikk, språk, sosiale bånd og stedstilknytning.

Noen av utfordringene er særegne for urfolk og nasjonale minoriteter, særlig når det gjelder rettigheter, historisk marginalisering og tap av språk. Andre erfaringer, som lav offentlig synlighet, manglende institusjonell forankring og svak tilgang til støtteordninger, gjenfinnes i hele det tradisjonsbaserte musikklivet, inkludert deler av det norske folkemusikkfeltet.

I dette kapittelet drøfter derfor utvalget disse uttrykkene under ett. Målet er å belyse både felles utfordringer og ulike forutsetninger og å synliggjøre hva som kreves for at tradisjonsmusikk og -dans skal kunne videreføres som levende, skapende og mangfoldige kulturuttrykk i dagens samfunn.

7.1 Historiske brudd og kulturell kontinuitet

Musikalske uttrykk har i både samiske miljøer, blant nasjonale minoriteter og i det norske folkemusikkfeltet vært overført gjennom muntlige, uformelle og fellesskapsbaserte former. Dette gjør dem fleksible, men også sårbare. Når overføringslinjene brytes, blir en vesentlig del av uttrykket borte. Et fellestrekk mellom mange av gruppene som omtales i dette kapittelet, er at de har opplevd perioder med statlig politikk som har bidratt til nettopp slike brudd. For samene og de nasjonale minoritetene har konsekvensene av fornorsking og kulturell assimilering vært særlig gjennomgripende.

Manglende tilgang til språk, sosial stigmatisering, tap av status for tradisjonelle uttrykksformer og avvikling av mobile levemåter har satt dype spor. Mange unge har vokst opp uten å lære sine foreldres eller besteforeldres musikk eller danser – ikke fordi tradisjonen var borte, men fordi den ble tiet i hjel. For noen grupper, som romanifolket, var musikken likevel en av de få kulturformene som kunne føres videre, i kraft av sin muntlige karakter og tette forankring i familie og reise. Veronica Akselsen uttrykte det slik i et forum for ledere i Den kulturelle skolesekken: «Musikken vår, den har levd videre fra generasjoner til generasjoner. […] Mens pappa lærte sangene når han satt rundt leirbålet som barn, så lærte jeg sangene mens jeg satt hjemme i stua mi».[1]

Også i det norske folkemusikkfeltet finnes det historier om marginalisering, særlig knyttet til lav status for bygdekultur og motstand mot lokalspråklige uttrykk i utdanning og media i store deler av 1900-tallet. Likevel har folkemusikken hatt et aktivt organisasjonsliv som har bidratt til bevaring, innsamling og sterke tradisjonsmiljøer. De siste 30 årene har det også blitt bygd opp nasjonale institusjoner og store festivaler som har bidratt til profesjonalisering av utøvere i det norske folkemusikkfeltet.

I flere av minoritetsmiljøene er det først i nyere tid at kulturuttrykkene igjen har begynt å synliggjøres og styrkes. Revitalisering er et sentralt begrep som går igjen på flere av møtene og i mange dokumenter som utvalget har gjennomgått. Det handler ikke bare om å hente fram og gjenskape gamle former, men også om å bruke musikken aktivt for å bearbeide historie, styrke identitet og gi nye generasjoner tilgang til noe som tidligere var skjult eller stigmatisert. Dette gjelder blant annet kvenske miljøer, der musikk brukes i språkvitalisering og i samarbeid med skoler og institutter.[2]

[1] Fra DKS-forum om «Mangfold i DKS – Nasjonale minoriteter og samefolket», 13. november 2024.

For mange er dette en sårbar og personlig prosess og et arbeid som skjer på tross av, heller enn på grunn av, eksisterende støtteordninger og kulturpolitiske prioriteringer. Flere aktører peker på at revitalisering uten strukturell støtte lett forblir symbolsk eller kortvarig, og understreker behovet for langsiktige tiltak som gjør det mulig å videreføre tradisjonene som levende kultur, ikke som arkivmateriale eller prosjekter med utløpsdato.

På tvers av gruppene peker dette bildet mot en felles erfaring: av at musikk og dans har overlevd i lommer, i minner, i familier og i lyd, men at forutsetningene for at de skal få en bærekraftig framtid, fortsatt ikke er på plass.

7.2 Å skape rom for levende tradisjoner

I samiske samfunn, i miljøer for nasjonale minoriteter og i det norske folkemusikkfeltet fungerer musikk og dans ikke bare som kunstnerisk praksis, men som del av et livsmønster – en måte å være i verden på, som rommer sosiale relasjoner, ritualer, kunnskapsoverføring og tilstedeværelse i natur og lokalsamfunn. Nettopp fordi musikk og dans er så tett forbundet med språk, rom og relasjonell praksis, er de også sårbare når de kulturelle forutsetningene endres eller forvitrer.

I flere av minoritetsmiljøene beskrives disse uttrykkene som et slags siste anker i situasjoner der språk, levesett eller institusjonelle fellesskap er under press. Tradisjonell joik og sanger, som romanifolkets viser, kvenske bånsuller eller jødiske religiøse melodier og klezmerrepertoar, bærer med seg minner, sosiale koder og verdener som ofte ikke lar seg gjengi i skrift. I mange tilfeller er materialet heller ikke dokumentert, og i enkelte grupper har det vært en uttalt skepsis mot å fiksere uttrykkene, nettopp fordi de er levende og i stadig endring.

[2] Maliniemi 2015

Et sentralt behov som løftes fram i både innspill og samtaler, er mangelen på arenaer hvor slike uttrykk kan få utvikle seg på egne premisser. Levende kulturarv kan ikke opprettholdes alene gjennom minner eller intensjoner – den må leves, deles og praktiseres. Det gjelder uformelle rom for overføring, som i hjem og i nærmiljø, så vel som strukturerte fellesskap innenfor utdanning, kulturskole eller festivaler. Flere peker på at det er få steder hvor tradisjonsbærere, unge utøvere og profesjonelle kan møtes i dialog. Skolene har ofte ikke kompetansen, verktøyene eller fleksibiliteten til å løfte fram disse uttrykkene i undervisningen.

I tillegg er det mange som opplever at det eksisterende støtteapparatet ikke rommer kompleksiteten i disse uttrykkene. Det etterlyses mer fleksible og imøtekommende støtteordninger som anerkjenner både uformelle praksiser og hybrid kunstnerisk utvikling. En rekke kunstnere melder om at de faller mellom to stoler i virkemiddelapparatet: for lite «nytenkende» for samtidskunstfeltet, men for lite «autentisk» for å kvalifisere som tradisjonsbevaring. Dette bidrar til å marginalisere levende praksiser og fratar mange aktører muligheten til å utvikle sine uttrykk i takt med samtiden.

Slik peker dette feltet mot behovet for en annen forståelse av hva *immateriell kulturarv* er og krever. I UNESCOs definisjon[3] framheves det at slike uttrykk stadig gjenskapes – i samspill med natur, historie og menneskelig kreativitet. Å bevare dem handler derfor ikke om å fryse dem i tid, men om å sikre vilkårene for at de kan utvikles videre – gjennom praksis, møteplasser, tilgjengelige ressurser og gjensidig respekt.

[3] «Konvensjonen [Konvensjonen om vern av den immaterielle kulturarven, 2003] definerer immateriell kulturarv som muntlige tradisjoner og uttrykk, herunder språk som et uttrykksmiddel for immateriell kultur; utøvende kunst; sosiale skikker, ritualer og høytidsfester; kunnskap og praksis som gjelder naturen og universet; og tradisjonelt håndverk». Kultur- og likestillingsdepartementet 2024

Boks 7.1 Setesdals folkemusikk og -dans som immateriell kulturarv

Setesdal har en sterk og levende folkemusikk- og dansetradisjon, som i 2019 ble innskrevet på UNESCOs liste over immateriell kulturarv.[1] Immateriell kulturarv omfatter kulturelle praksiser og ferdigheter som overføres mellom generasjoner, i motsetning til materielle kulturminner. Innskrivningen gjelder gangardans, stev og stevjing, munnharpe og hardingfele i kommunene Bykle, Valle og Bygland. Arbeidet ble ledet av Setesdal spelemannslag og startet i 2012.

For å styrke arbeidet med de listeførte elementene ble det gjennomført et treårig prosjekt, *Setesdalsfolk* (2019–2022), i regi av Agder fylkeskommune og med Annbjørg Lien som prosjektleder. Blant de viktigste resultatene er en egen fagplan for folkemusikk for grunnskolene i Setesdal, som kombinerer fysisk læremateriell og digitale ressurser. I tillegg er det gjennomført omfattende opplæring av lærere og barnehagepersonell, slik at de kan kjennes seg trygge i formidlingen av tradisjonene.

Frivilligheten har stått sentralt i både prosjektgjennomføring og tradisjonsformidling. UNESCO-statusen har styrket lokalt engasjement og samarbeidet mellom offentlige og frivillige aktører. Det er i de frivillige musikk- og dansemiljøene at tradisjonene holdes levende og bringes videre til nye generasjoner.

Setesdal spelemannslag, kommunene i regionen, Setesdalsmuseet og Agder fylkeskommune samarbeider nå i et felles Kulturarvråd. Et engangstilskudd på 1 mill. kr fra Kultur- og likestillingsdepartementet i 2022, og ytterligere 1,5 mill. kr til Aust-Agder museum og arkiv i 2023 (kap. 328, post 70), har vært avgjørende for videre dokumentasjons- og formidlingsarbeid.

Setesdalsmuseet har en nøkkelrolle som bindeledd mellom fagmiljø, frivillige og utøvere. Museet står blant annet bak Kulturpatrulja og årlige kulturarvsdager for barn og unge. Agder folkemusikkarkiv, samlokalisert med museet, har et viktig ansvar for dokumentasjon.

I 2025 la Telemarksforskning fram rapporten *Sterke strukturer, svak synlighet*,[2] som foreslår tiltak for en mer bærekraftig organisering av arbeidet med den immaterielle kulturarven i Setesdal.

[1] UNRIC 2019
[2] Løkka 2025

Kilde: Ellen Aslaksen, Aust-Agder museum og arkiv, personlig kommunikasjon 30.05.25

7.3 Strukturelle barrierer og behov

Mens det i forrige delkapittel ble tydelig at musikk og dans trenger levende møteplasser og fellesskap for å overleve som praksis, retter utvalget i dette delkapittel blikket mot de strukturelle rammene som i dag begrenser – eller muliggjør – dette. Samiske musikkuttrykk, nasjonale minoriteters musikk og norsk folkemusikk står alle i et spenningsfelt mellom rike tradisjoner og svake institusjonelle forankringer.

Musikk og dans er nemlig ikke bare kulturuttrykk, de er også forankret i rettigheter. Både samene og de nasjonale minoritetene har *krav* på å kunne utøve, bevare og utvikle sine språk og kulturformer, slik det er nedfelt i Grunnloven § 108,[4] Europarådets rammekonvensjon om beskyttelse av nasjonale minoriteter[5] og FNs konvensjon om sivile og politiske rettigheter artikkel 27.[6]

I tillegg har Norge ratifisert UNESCOs konvensjon om vern av den immaterielle kulturarven,[7] som forplikter staten til å sikre videreføring og tilgjengelighet av slike uttrykk. Dette gjelder særlig muntlig overførte praksiser som sang, musikk, dans, ritualer og fortelling – uttrykk som ofte faller utenfor etablerte institusjoner og inntektsmodeller. Å anerkjenne og støtte disse formene for musikk og dans handler derfor ikke bare om kulturpolitisk vilje, men om å oppfylle eksisterende rettslige forpliktelser.

En felles utfordring handler om hvordan de kulturelle infrastrukturene i Norge i stor grad er formet av majoritetskulturens forståelser av kunst, kultur og profesjonalitet, og dermed ikke er tilpasset praksiser med andre normer, formål eller formidlingsmåter. Flere aktører beskriver støtteapparatet som både smalt og byråkratisk og

[4] Grunnloven 1814
[5] Rammekonvensjon for beskyttelse av nasjonale minoriteter 1995
[6] Menneskerettsloven 1999
[7] Konvensjon om vern av den immaterielle kulturarven 2003

ofte preget av målformuleringer som vektlegger innovasjon, publikumsvekst eller eksportpotensial. For utøvere og tradisjonsbærere som jobber i uformelle sammenhenger, på tvers av språk eller med kulturell arv som sitt primære mål, kan dette oppleves som et hinder snarere enn en støtte. Musikere og formidlere fra samene, romanifolket, kvenske miljøer og det jødiske kunstfeltet forteller om hvordan prosjektene deres enten faller utenfor søknadskriterier eller krever språklig og begrepsmessig tilpasning som uthuler det kulturelle innholdet.

Et annet sentralt strukturelt hinder handler om geografi. Mange av de minoritets- og tradisjonsbærende miljøene befinner seg langt fra Oslo og de store kunst- og kulturinstitusjonene. Det gjelder både kvenske bygder i Nord-Troms og Finnmark, romanifolkets møteplasser på Østlandet og skogfinske kulturmiljø i Innlandet. Avstanden forsterkes av en virkelighetsopplevelse der det eksisterende virkemiddelapparatet ikke anerkjenner deres erfaringer som likeverdige. Flere omtaler dette som en «tillitskløft» mellom miljøene og staten – en kløft som historisk er tuftet på marginalisering, men som i dag opprettholdes gjennom fravær av møteplasser og likeverdig representasjon.

Et gjennomgående behov som framheves, er etableringen av nasjonale og/eller regionale ressurssentre for tradisjonsbasert musikk og dans. Disse kan fungere som faglige og sosiale knutepunkter – steder hvor dokumentasjon, opplæring, samproduksjon og formidling kan finne sted på gruppenes egne premisser. I flere innspill vises det til hvordan musikkmiljøer som i dag er isolerte, kunne styrket hverandre gjennom felles møteplasser, festivaler og digitale nettverk.

Også innenfor utdanning etterlyses det strukturelle tiltak. Mange grupper har liten eller ingen plass i læreplaner, lærerutdanning eller kulturskolevirksomhet. Dette gjelder særlig romer og romanifolk, skogfinner og kvener, hvor både språk og musikkuttrykk i stor grad er fraværende i det offentlige utdanningssystemet. I den landsdekkende undersøkelsen til Norges institusjon for menneskerettigheter fra 2021 oppga ni av ti at de lærte lite eller ingenting om disse gruppene på skolen, og det ble påvist klare regionale forskjeller i både kunnskapsnivå og holdninger. Halvparten av befolkningen oppga det samme om samer, og en av tre oppga det samme om jøder.[8]

En styrking av strukturer for undervisning, fagutvikling og støtte må derfor sees i sammenheng med et bredere kulturpolitisk ansvar for rettferdig representasjon. For at musikk og dans fra samiske og nasjonale minoriteters miljøer skal kunne blomstre, må det finnes institusjoner og ordninger som er bygd med forståelse av hvordan immateriell kulturarv faktisk virker: gjennom relasjoner, praksis og levd erfaring, snarere enn gjennom institusjonalisert standardisering.

Den økonomiske verdsettelsen av tradisjonsuttrykk innenfor dagens rettighets- og støttesystemer er også en viktig tematikk for alle musikkmiljøene som omtales i dette kapittelet. Tradisjonelle former som joik, kveding og annen muntlig overlevert musikk faller ofte utenfor etablerte inntektsmodeller som bygger på individuelle opphav og registrerte verk. Eksempelvis gir bearbeidelser og arrangement av tradisjonsuttrykk som i seg selv ikke lenger har opphavsrettsbeskyttelse, krav på lavere vederlagsutbetaling gjennom TONO enn nykomponerte verk.[9] Dette skaper et betydelig inntektsgap sammenlignet med utøvere i andre sjangre, og risikerer å bidra til en nedvurdering av både tradisjonsbærere og uttrykkets verdi i musikalsk og økonomisk forstand.

Samtidig strekker problemstillingene seg utover rettighetsmodeller og økonomisk kompensasjon. Musikalske uttrykk fra minoriteter og tradisjonsfeltet mer generelt, har i liten grad tilgang til den infrastrukturen som former og løfter fram norsk musikkliv: festivalnettverk, synlighet i distribusjonskanaler, bransjeorganisasjoner, booking og eksportordninger. På den ene siden finnes det et voksende publikum og økende interesse, særlig gjennom festivaler, sosiale medier og internasjonale samarbeid. På den andre siden mangler det en helhetlig strategi for hvordan disse uttrykkene faktisk skal kunne sikres varige plattformer og utviklingsmuligheter på egne premisser.

7.4 Folkemusikkmiljøet som ressurs: byggverk over tid og bro til flere

På feltet for norsk folkemusikk og folkedans finnes det i dag et bredt spekter av strukturer for opplæring, formidling og kunstnerisk utvikling. Fra utdanningsinstitusjoner som Ole Bull Akademiet og Universitetet i Sørøst-Norge (Rauland), til nasjonale scener som Riksscenen og en rekke frivillige og profesjonelle organisasjoner, er det dannet et økosystem som i stor grad er bygd nedenfra

[8] Norges institusjon for menneskerettigheter 2022

[9] Se nærmere detaljer i Martinsen 2023

og opp. Landsomfattende tiltak som Landskappleiken og Landsfestivalen og kompetansesentre som Norsk senter for folkemusikk og folkedans, er viktige bærebjelker. Til tross for utfordringer med sårbare strukturer og stor grad av frivillighet framstår dette feltet som et eksempel på hva som kan bygges over tid – med riktig kombinasjon av engasjement, institusjonell forankring og statlig medvirkning.

Mange av utfordringene som diskuteres på folkemusikkfeltet – som behovet for profesjonalisering, større bransjeledd, bedre støtteordninger og tydeligere kulturpolitisk anerkjennelse – er felles med det samiske musikklivet og musikkmiljøene hos nasjonale minoriteter. Forskjellen er at folkemusikken, i kraft av sin posisjon i norsk nasjonsbygging, over tid har fått en annen type institusjonell oppmerksomhet og finansiering. I dette ligger det også et potensial: Erfaringene og infrastrukturen fra folkemusikkfeltet kan være en ressurs for andre miljøer dersom tilgangen åpnes opp og samarbeid initieres på likeverdige premisser.

Folkemusikksentrene i ulike deler av landet fungerer som samlingspunkter for dokumentasjon, formidling og opplæring. Spelemannslagene tilbyr levende opplæringsmiljøer basert på lærersvenn-prinsippet og sosialt samvær. Riksscenen i Oslo har utviklet seg til å bli en viktig nasjonal aktør som ikke bare programmerer norsk folkemusikk, men også i økende grad samisk musikk og uttrykk fra nasjonale minoriteter. Riksscenen framstår som en modell for hvordan en institusjon kan fungere som både vertskap, partner og faglig spydspiss.

Gjennom utvalgets møte med folkemusikkfeltets aktører, samt i skriftlige innspill fra FolkOrg, Noregs Ungdomslag, Norsk senter for folkemusikk og folkedans og Riksscenen, ble det tydelig at feltets særlige styrker og sårbarheter har stor relevans for arbeidet med urfolks- og minoritetsmusikk. Det pekes på behovet for lokale folkemusikksentre og bedre støtteordninger for tradisjonsutøvere. Ungdomshusene, samværsdansen og kursvirksomheten løftes fram som sentrale arenaer for levende kulturformidling, men disse er i dag preget av svak økonomi og lite tilpassede støttevilkår. Det understrekes også hvordan feltet i økende grad kobler sammen forskning, opplæ-



Figur 7.1 Kursvirksomhet under Strunkeveko i Valdres

Bildet viser en jente spiller fele med konsentrert blikk, omgitt av andre barn i en utendørs setting. Bildet formidler læring og musikkglede i et sosialt fellesskap.

Foto: Ingvil Skeie Ljones

ring og frivillighet – en utvikling som kan danne grunnlag for samarbeid og fellesskap med samiske og nasjonale minoriteters musikkmiljøer, forutsatt at det finnes vilje og ressurser til å styrke slike forbindelser.[10]

Et konkret grep kan være å styrke og videreutvikle modeller som Dansespor[11] og andre ambulerende programmer som kobler tradisjonsutøvere med kulturskole og lokalsamfunn, og som kan tilpasses ulike tradisjonsmiljøer. Et annet eksempel er Melovitten i Vågå, som har vist hvordan en lokal aktør kan kombinere plateselskap, opplæring, produksjon og konsertvirksomhet i én og samme virksomhet. Denne erfaringen kan være overførbar til andre steder og uttrykk. Plateselskapet ta:lik har på lignende måte utviklet en helhetlig modell for produksjon og formidling av tradisjonsuttrykk og har vist hvordan små, regionale aktører kan spille en nasjonal rolle i musikkarv og nyskaping.

7.5 Utvalgets vurderinger

Gjennom arbeidet med denne utredningen har det blitt tydelig at samisk musikkliv, nasjonale minoriteters musikkuttrykk og norsk folkemusikk og -dans deler mange av de samme utfordringene: mangel på langsiktige ordninger for dokumentasjon og utdanning, fravær av synlighet og representasjon, og støtteordninger som ikke er tilpasset uttrykkenes egenart. Disse utfordringene er likevel ulikt fordelt, og særlig for samisk musikk og nasjonale minoriteters musikkliv dreier det seg i mange tilfeller om helt grunnleggende behov: å sikre tilgang til egen kulturarv, anerkjennelse i offentligheten og reelle muligheter for kunstnerisk og kulturell utfoldelse.

På tvers av uttrykkene og miljøene finnes det et sterkt ønske om videreføring, fornyelse og fellesskap. Det som mangler, er først og fremst et virkemiddelapparat og en institusjonell forståelse som evner å møte disse uttrykkene på deres egne premisser. Dette gjelder både språk og formidling, læringsformer og arenaer. Og ikke minst gjelder det forståelsen av hva immateriell kulturarv faktisk er og krever for å leve videre: praksis, relasjon og tilgjengelighet. For at musikk og dans skal kunne fortsette å være levende kulturarv, må de også få leve i samtidens rom.

Et gjennomgående behov er derfor utviklingen av en tverrsektoriell, mangfoldskompetent politikk for immateriell kulturarv, der musikk og dans anerkjennes som sentrale bærere av både identitet, kunstnerisk kvalitet og kulturelle rettigheter. Med tverrsektoriell menes en politikk som samordnes på tvers av forvaltningsområder, som kultur, utdanning, forskning, integrering og likestilling, slik at nasjonale minoriteters kulturuttrykk ikke blir stående som et isolert ansvar i én sektor alene. Samtidig må slike tiltak være konkret forankret: i mennesker, steder og fellesskap. Utvalget mener at dette arbeidet må kombineres med både ressursbygging og holdningsendring – gjennom kunnskap, representasjon og samarbeid.

Utvalget mener også at dette arbeidet ikke kan frikobles fra spørsmål om forsoning og rettferdighet. I møte med historisk urett – som fornorskingspolitikken, tap av språk og fortrengning av kulturuttrykk – er det avgjørende at staten viser vilje til å gjenopprette tillit og verdighet. Musikk og dans er i denne sammenheng mer enn estetiske uttrykk – de er bærere av erfaring, fellesskap og framtidstro. Å gi disse uttrykkene plass, rom og ressurser, er dermed ikke bare kulturpolitikk. Det er også en del av et større arbeid for demokrati, likeverd og kulturell bærekraft.

I dette arbeidet må det også tydeliggjøres at støtte til urfolks- og minoritetsbasert musikk og dans ikke bare er et spørsmål om inkludering, men om rettigheter. Grunnloven § 108, Europarådets rammekonvensjon og internasjonale menneskerettigheter forplikter staten til å legge til rette for at urfolk og nasjonale minoriteter skal kunne bevare og videreutvikle sine språk og kulturformer. Gjennom UNESCOs konvensjon om vern av den immaterielle kulturarven har Norge i tillegg et ansvar for å beskytte og styrke levende tradisjoner – herunder musikk og dans – som uttrykk for både kollektivt minne og skapende praksis.

Når disse tradisjonene faller utenfor virkemiddelapparatets definisjoner, økonomiske modeller og institusjonelle rammer, er det ikke bare en kulturpolitisk utfordring – det er en unnlatelse i ivaretakelsen av grunnleggende rettigheter. Et bærekraftig musikkliv for framtiden må derfor bygge på både forpliktelse, forståelse og strukturell vilje. Utvalget mener det er viktig at staten anerkjenner den kunnskapen og kapasiteten som allerede finnes i folkemusikkfeltet, og samtidig bidrar til at erfaringene kan deles og omsettes i reell støtte til urfolks- og minoritetsuttrykk. Dette krever en vilje til samhandling og strukturell nytenkning.

[10] Skriftlige innspill fra Noregs Ungdomslag, FolkOrg, Riksscenen og Norsk senter for folkemusikk og folkedans

[11] Dansespor er en satsing fra Norsk senter for folkemusikk og folkedans, startet høsten 2022, med mål om å øke kunnskapen om og interessen for norsk folkedans gjennom samlinger, tilskuddsordninger og mentorering. Norsk senter for folkemusikk og folkedans u.å.

Det krever også at støtteordninger og virkemidler blir mer fleksible og mangfoldskompetente, slik at nye initiativ – som samiske musikkarenaer eller minoritetsdrevne plateselskaper – ikke alltid må bygge alt fra grunnen av, men kan koble seg på eksisterende kompetanse og ressurser.

7.6 Utvalgets anbefalinger

Utvalget anbefaler at det opprettes et nasjonalt ressurssenter for immateriell kulturarv med ansvar for samordning, rådgivning og faglig utvikling på tvers av ulike tradisjonsfelt. Et slikt senter vil kunne fungere som en kunnskapsbank, møteplass og drivkraft for dokumentasjon, forskning og formidling. Alternativt kan det etableres nasjonale og regionale ressurssentre med særskilt ansvar for dokumentasjon, formidling, opplæring og produksjon knyttet til samisk og minoritetsbasert musikk og dans. Disse bør forankres i eksisterende fagmiljøer, som museer, kultursentre og utdanningsinstitusjoner og utvikles i tett samarbeid med tradisjonsbærere og utøvende kunstnere.

Som vi har sett, faller tradisjonelle musikkformer ofte utenfor dagens rettighetsordninger. Fordi musikken ikke er opphavsrettslig beskyttet, gir den ikke vederlag gjennom systemer som TONO. Denne situasjonen gjør det økonomisk mer attraktivt å spille ny musikk enn å videreføre den tradisjonelle. I kapittel 5 foreslo vi å opprette et joikefond. Spørsmålet om en egen ordning for økonomisk kompensasjon – eksempelvis et statlig fond for utøvelse og formidling og ikke-vederlagsgivende tradisjonsmusikk – har blitt løftet fram fra flere hold. Et slikt fond vil kunne sikre at også ikke-noterte, muntlige og kollektive uttrykk verdsettes som levende kulturarv, og at tradisjonsutøvere får mulighet til å virke på linje med andre kunstnere. Utvalget mener at det bør opprettes fond for tradisjonsutøvere innen musikk. Fondet vil kunne bidra til å holde musikkarv levende, styrke tradisjonsmusikk som næringsvei og bidra til at også kollektive og muntlig traderte verdsettes som en viktig del av kulturarv. Fondet bør dekke norsk folkemusikk og musikkuttrykkene til de nasjonale minoritetene og andre aktuelle musikktradisjoner. Opprettelsen av et fond for flertradisjonell musikkarv må sees i sammenheng med et joikefond.

Dagens støtteordninger må utvikles videre for å møte behovene til utøvere, tradisjonsbærere og produsenter innen minoritetsmusikk. Det er særlig viktig å se på hvordan vurderingskriteriene ivaretar muntlige og immaterielle tradisjoner. Videre bør det utvikles en digital infrastruktur for arkivering og tilgjengeliggjøring av immateriell kulturarv, med vekt på flerspråklighet, brukerrettet formidling og kulturell sensitivitet.

Utvalget anbefaler også at det legges til rette for samarbeid mellom folkemusikkmiljøer og musikkmiljøer tilknyttet samiske og nasjonale minoriteter. Dette kan skje gjennom støtte til felles prosjekter, residensordninger, møteplasser og tverrfaglige samarbeidsplattformer. Slike partnerskap kan fremme kunnskapsdeling, styrke det kunstneriske mangfoldet og bidra til gjensidig forståelse og respekt mellom ulike kulturuttrykk. Regionale og nasjonale formidlingsinstitusjoner og kompetansesentre bør få et klart mandat og ansvar for å inkludere og løfte fram mangfoldet innen tradisjonsmusikkfeltet. Det bør også legges til rette for møteplasser, festivaler og produksjonsfellesskap der minoritets- og majoritetsmiljøer kan møtes på likeverdige premisser, både regionalt og nasjonalt – inkludert scener som Riksscenen.

Det bør gjennomføres en utredning som undersøker hvordan profesjonell og frivillig virksomhet bedre kan spille sammen for å understøtte minoritets- og tradisjonsmusikkfeltet. Oppdraget bør tildeles aktuelle aktører i virkemiddelapparatet.

Gjennomgangen ovenfor har vist at mange minoritetsgrupper har liten eller ingen plass i læreplaner, lærerutdanning eller kulturskolevirksomhet. Det er behov for at samisk musikk og minoritetsmusikk integreres bedre i hele utdanningssystemet. Dette bør skje både i lærerutdanningen, grunnskoleopplæringen, kulturskole, Den kulturelle skolesekken (DKS) og så videre. Videre bør synligheten til samisk og minoritetsbasert musikk styrkes i medier og offentlige kulturtiltak, slik at barn og unge får møte et bredt mangfold av musikkuttrykk som en naturlig del av det nasjonale kulturmangfoldet. Større synlighet vil kunne bidra til identitetsbygging, økt respekt og større forståelse for kulturelt mangfold i befolkningen.

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Etablere et nasjonalt ressurssenter for immateriell kulturarv
- Etablere et fond for utøvere innen tradisjonsmusikk
- Utforme tilpassede støtte- og stipendordninger
- Utvikle digital infrastruktur for immateriell kulturarv

- Stimulere til etablering av partnerskap og nettverk mellom folkemusikkmiljøer og samiske og nasjonale minoriteters musikkmiljøer
- Gi formidlingsinstitusjoner et tydelig ansvar for mangfold i tradisjonsmusikkfeltet
- Utrede samspill mellom frivillighet og profesjonelle aktører med tanke på hvordan minoritets- og tradisjonsmusikkfeltet kan understøttes
- Integrere samisk og minoritetsmusikk i alle deler av utdanningssystemet
- Styrke synligheten av samisk og minoritetsmusikk i mediene

Del II
Musikklivets organisering og politikk

Innledning til del II

Del I av denne utredningen har vist at musikk skaper verdi i mange deler og sektorer av samfunnet, også utover det vi gjerne oppfatter som det organiserte musikklivet. I denne delen skal vi se nærmere på det organiserte musikklivet og dets vilkår. Her vil de virkemidlene som er direkte rettet mot ulike deler av musikklivet og andre offentlige rammer som på ulike måter påvirker musikklivet komme i fokus. Mandatet for utredningen understreker at virkemiddelbruk og lovverk skal sees i sammenheng på tvers av departementer og politikkområder. I kapittel 2 vektla utvalget at dette nødvendiggjør et tverrsektorielt perspektiv på musikkpolitikken. Kulturpolitikken utgjør en kjerne i de musikkpolitiske virkemidlene, men det er langt flere politikkområder som må inkluderes i en gjennomgang av vilkårene for det organiserte musikklivet.

Det overordnede målet med gjennomgangen er i tråd med mandatet å undersøke om eksisterende virkemidler for musikklivet er «godt nok tilpasset musikkfeltets behov, muligheter og utfordringer».

Kapittel 8
Musikklivets organisering

Musikklivet er en kompleks størrelse, og flere begreper som felt, verden, bransje, sektor og økosystem har blitt tatt i bruk for å beskrive det.[1] I musikkutvalgets mandat brukes ordet *musikkfeltet*. I faglig sammenheng peker dette mot en bestemt forståelse av dynamikken i musikklivet. Feltbegrepet kan i sosiologisk forstand føres tilbake til den franske sosiologen Pierre Bourdieu.[2] I denne betydningen beskriver et felt sosiale arenaer, eller nettverk av relasjoner, der aktører kjemper og forhandler om posisjoner og status, organisert rundt kulturell, økonomisk og sosial kapital. Musikk kan forstås som en slik arena.

Berge mfl. introduserer betegnelsen *økosystem* om det norske musikkfeltet. Et økosystem er det «fint balanserte, men viktige forholdet av sammenkoblinger, avhengigheter, fordeler og trusler, som bidrar til å opprettholde et bestemt miljø og som blir uttrykt gjennom praksis, materialiteter, hierarkier og verdier.»[3] Økosystembegrepet rommer hvordan små endringer ett sted i systemet kan føre til store, og noen ganger uforutsigbare, konsekvenser andre steder, både på mikro- og makronivå. I et musikkpolitisk perspektiv peker det derfor på behovet for å være oppmerksomme på hele spekteret av aktører og dynamikker og behovet for en endringsberedskap. Økosystembegrepet gir med andre ord ikke bare innsikt i hvordan ting henger sammen, men også i hvordan endringer kan forplante seg og få konsekvenser på tvers av sjangre, aktørgrupper, nivåer og sektorer.

Til grunn for tilnærmingen og analysene i denne delen av utredningen har utvalget valgt å bruke både feltbegrepet, slik det er vektlagt i mandatet, og økosystembegrepet, slik det er introdusert av Berge mfl. Begrepene gir to perspektiver på musikklivet som teoretisk peker i ulike retninger, men som likevel belyser ulike aspekter ved forholdet mellom musikklivets ulike deler på utfyllende måter. Økosystembegrepet viser hvordan musikklivet kjennetegnes av komplekse sammenhenger mellom ulike forhold – både innenfor og utenfor det vi vanligvis forstår som det organiserte musikklivet – og er derfor særlig egnet når vi ser på musikkpolitikken på tvers av sektorer. Feltbegrepet hjelper oss å se hvordan det foregår kamper og forhandlinger mellom ulike posisjoner som søker ressurser og anerkjennelse internt i musikklivet. I del III som handler om musikk som næring, vil vi primært bruke begrepene musikkbransje og musikknæring.

8.1 Dimensjoner ved musikkfeltet

I denne utredningen har utvalget arbeidet med å tydeliggjøre hvordan vi kan forstå ulike deler av det organiserte musikklivet og bruke begreper som er mest mulig dekkende. Musikkfeltet er komplekst og i stadig endring, og enhver analytisk forenkling vil ha fallgruver. Virkeligheten er alltid mer variert og kompleks enn begrepene. Likevel har utvalget ønsket en klarere begrepsbruk i beskrivelsen av musikkfeltet. I denne prosessen har utvalget lagt vekt på å bruke begreper som aktører i ulike deler av feltet kan kjenne seg igjen i. Videre har utvalget vært opptatt av at klarere begrepsbruk vil være til hjelp for musikkfeltets aktører i utviklingen av sitt arbeid og tilsvarende for virkemiddelapparatet. En tydeligere begrepsbruk vil være viktig for å få målrettede politiske tiltak, fordi virkeligheten og drivkreftene kan være nokså forskjellige i ulike deler av feltet. Dermed bør de ikke underlegges de samme logikkene og løsningene.

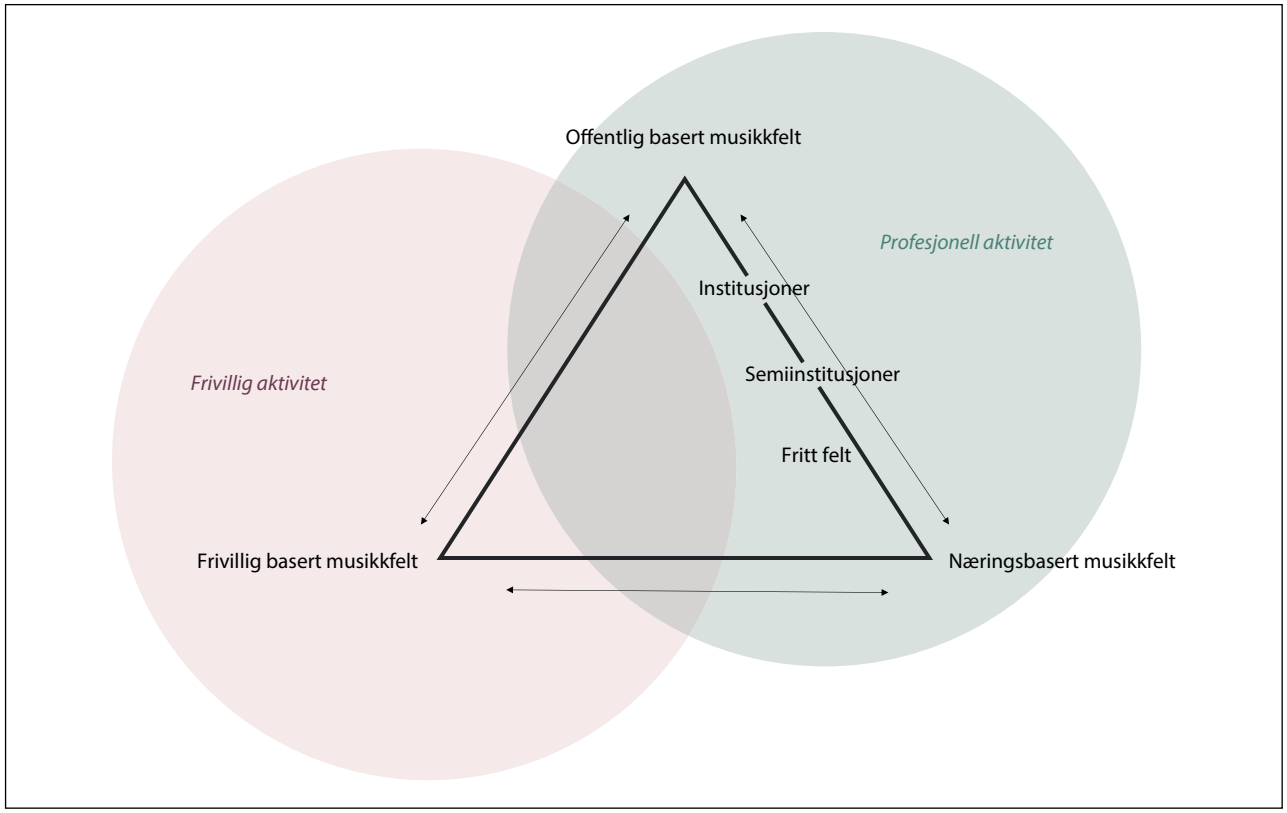
I utvalgets forståelse av og redegjørelse for musikkfeltets dimensjoner, har vi hentet inspirasjon fra flere. Jørgen Langdalen har skissert en tredelt feltmodell[4] som har vært brukt i utvalgets

[1] Redegjørelsen for musikklivets oppbygging baserer seg på Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 16

[2] Bourdieu 1993; Bourdieu 1996

[3] Edwards & Lien 2014 i Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 16

[4] Møte med Høyskolen Kristiania



Figur 8.1 Det organiserte musikklivets oppbygning

Kilde: Modellen er utviklet basert på et muntlig innspill fra Jørgen Langdalen, møte med Høyskolen Kristiania, Institutt for musikk

arbeid, og vi har hentet inspirasjon fra økosystemmodellen til Berge mfl. Figur 8.1 viser en bearbeidet versjon av Langdalens tredelte modell, som tegner opp forholdet mellom ulike deler av og dimensjoner ved musikkfeltet.

Et viktig utgangspunkt for trekantmodellen er forståelsen av samfunnet som grunnleggende bygd opp av offentlig sektor, markedet og sivilsamfunnet, og at ulike deler av musikklivet har sin hovedtyngde innenfor hver av disse delene av samfunnsbygningen. Vi har brukt feltbegrepet for å identifisere hvordan ulike deler av musikklivet har en tilknytning til disse ulike delene av samfunnsbygningen, og hvordan de formes av disse ulike tilknytningene.[5] Disse tilknytningene uttrykkes et stykke på vei også av hvilke logikker som primært gjør seg gjeldende.

I trekantmodellen vil mange aktører kunne plassere seg langs flere punkter på alle de tre linjene. De driver næring, opererer profesjonelt til dels innenfor offentlige rammer og arbeider som frivillige. Poenget med en slik tredeling er at de ulike formene for musikkaktivitet når de rendyrkes representerer ulike logikker og bidrar til ulike former for verdiskaping i samfunnet. Dette kan formuleres slik:

- Det frivillig baserte musikkfeltet kjennetegnes av dynamikken som oppstår når borgere finner sammen for å organisere aktivitet rundt felles musikkinteresser. Dette feltet har en ikke-kommersiell logikk og skaper verdi i form av deltakelse, demokrati, fellesskap, opplæring, folkehelse, inkludering og ivaretakelse av kulturarv.
- Det offentlig baserte musikkfeltet, for eksempel det som skjer i regi av institusjoner og det frie musikkfeltet, har også (i alle fall hovedsakelig) en ikke-kommersiell logikk som ofte er tett knyttet til kulturpolitiske målformuleringer om å skape musikk av høy kvalitet, om kunstnerisk nyskaping og om å sørge for at musikk er tilgjengelig for hele befolkningen. Feltet baserer seg i stor grad på offentlig støtte og skaper verdier for eksempel i form av nasjonal kulturell infrastruktur, utdanning og dannelse, uttrykks- og ytringsmangfold og bredde i musikkfeltet.
- Det næringsbaserte musikkfeltet kjennetegnes av sin tilknytning til markedet og har

[5] Det ville i tråd med Bourdieus perspektiver vært mer presist å omtale delene av musikklivet som delfelt, men her bruker vi felt for å forenkle framstillingen noe. Kretsløp kan være et alternativ.

hovedsakelig en kommersiell logikk. Her er ønsket om å skape musikk koblet sammen med ambisjonen om å skape næring. Feltet skaper verdier i form av økonomisk vekst, sysselsetting og eksport.

Selv om publikum ikke eksplisitt er synliggjort i modellen, er publikumsdimensjonen av stor betydning for all musikkvirksomhet. Modellen synliggjør først og fremst dem som arbeider med eller deltar i musikklivet på frivillig basis. Men publikums rolle i musikklivet er avgjørende. Mennesker opplever musikk når de går på konserter og lytter til musikk hjemme og ute. Vi er konsumenter av musikk i et marked med kjøpekraft og betalingsvilje som viktig for musikkbransjen. Kulturpolitikken er i stor grad innrettet etter en tanke om at de offentlige musikkstrukturene skal bidra til at publikum får anledning til å oppleve et mangfoldig musikkliv. Likevel er begrepet «publikum» kun nevnt én gang i musikkutvalgets mandat, og da med tanke på hvordan publikums konsum av musikk har utviklet seg som følge av digitaliseringen. Utvalget vil imidlertid presisere at publikumsaspektet er noe som binder musikkens økosystem sammen, og publikum har en sentral plass som «sluttbruker» i verdikjedene som vi kommer til å vektlegge i del III om musikk som næring. Arrangører trenger publikum, og artistene og komponistene trenger publikum. Vi vil derfor trekke inn publikumsperspektivet flere steder der det er relevant.

Et annet aspekt som er gjennomgående i musikklivet, er opplæring og rekruttering. Ethvert økosystem i balanse må sørge for rekruttering av nye aktører. Som del av det offentlig baserte musikkfeltet foregår det opplæring i kulturskole, grunnskole og videregående skole, på folkehøyskoler og i høyere utdanning. Utdanningssystemet utdanner ikke bare nye skapere og utøvere av musikk, men sørger også for rekruttering til ulike støttefunksjoner og ikke minst til publikum. De aller fleste elever møter musikk gjennom skoleårene, i grunnskolens kunst- og musikkfag eller gjennom produksjoner fra Den kulturelle skolesekken. Barn og unge som ønsker å lære mer om musikk, søker gjerne til kulturskolens tilbud eller annen musikkundervisning og kan spesialisere seg videre i utdanningsløpet via videregående skole til høyere utdanning. Det finnes også spesialiserte talentsatsinger i offentlig og privat regi. Videre foregår det mye opplæring og rekruttering i det frivillige og egenorganiserte musikklivet: i korps, kor og orkester, i band og på fritidsklubber. I musikkbransjen foregår det også mye uformell opplæring og rekruttering. Vi har beskrevet utdanningssystemet fram til høyere utdanning i del I, og vi vil her i del II vektlegge hvordan utdanningen fungerer som rekrutteringsportal til musikklivet. Dette er viktige deler av musikkens økosystem.

8.1.1 Profesjonelt og frivillig musikkliv – et uklart skille

I tråd med modellen ovenfor går det et sentralt begrepsmessig skille mellom det profesjonelle og frivillige musikklivet. Musikk kan være profesjon og næring, men også livsutfoldelse som fritidsaktivitet.[6] Det er ofte uklare grenser og overlappende aktivitet mellom det profesjonelle og frivillige musikklivet.[7] Profesjonelle og frivillige aktører samarbeider også tett om mange musikkaktiviteter.

Hva er så en profesjonell aktør på musikkfeltet? Det er ikke enkelt å besvare dette spørsmålet entydig. Et skille kan gå mellom dem som får betalt, og dem som ikke gjør det, men her finnes det mange gråsoner både faglig og økonomisk. En annen mulig skillelinje kan gå på kvalitet,[8] men heller ikke den er godt egnet, da mange utøvere innenfor det frivillige musikklivet holder så høy kunstnerisk kvalitet at de like godt kunne vært regnet som profesjonelle. Man kunne også sett for seg å skille mellom dem som har musikkfaglig utdanning, og dem som ikke har det, men mange med musikkutdanning gjør både betalt og ubetalt arbeid. Hvem som regnes som profesjonell på musikkfeltet, er derfor et spørsmål det stadig forhandles om, både i kulturpolitikken og i praksisfeltet. Skal man nærme seg en avgrensning eller definisjon, vil det være at profesjonelle aktører er dem som musikkfeltet selv til enhver tid er noenlunde enige om at er profesjonelle, etter en eller flere av de nevnte kriteriene: utdanning innenfor musikk, musikk som levebrød og kvalitet.[9]

Måten offentlige myndigheter utformer og anvender kulturpolitiske virkemidler på overfor musikkfeltet, har ikke bare en symbolsk eller normativ definisjonsmakt – den har også en konkret og praktisk innvirkning på hvem som gis forutsetninger for å skape, leve av og delta i musikklivet. Når virkemidlene rettes inn mot dem man omtaler som profesjonelle aktører, uten at det samtidig tydeliggjøres hvem som omfattes av denne kate-

6 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 17
7 Løkka, Kleppe og Miland 2023
8 Eliassen og Prytz 2016
9 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 86-87

gorien, blir det offentlige apparatet med på å trekke grensene for hva som regnes som profesjonell kunstnerisk virksomhet. Slik kan virkemiddelutformingen både åpne og lukke dører: Den bidrar i praksis til å avgjøre hvilke aktører som får tilgang til ressurser, anerkjennelse og utviklingsmuligheter – og hvilke som faller utenfor.[10]

Det profesjonelle musikklivet inkluderer både institusjoner, det frie feltet og det næringsbaserte musikkfeltet, jf. figur 8.1 i kapittelet ovenfor.

Det frivillige musikkfeltet er også en viktig del av musikkens økosystem. Det frivillige og profesjonelle musikklivet står i et gjensidig avhengighetsforhold, og i tråd med en økosystemmodell må dette forholdet ha en viss grad av balanse for at helheten skal være god for alle aktørene.[11]

Hva som regnes som det frivillige musikklivet, er imidlertid heller ikke entydig definert. I Frivillighet Norges definisjon heter det: «virksomhet, som for det vesentligste er basert på frivillige gaver / innsamlede midler og/eller frivillig tidsbruk, og som har et ikke-kommersielt formål».[12] I Berge mfl. beskrives det som den delen av musikkfeltet som driver med musikk som fritidsaktivitet og hovedsakelig på basis av frivillighet – som sangere i kor eller musikere i korps, som foreldre i dugnadsaktiviteter eller som deltakere i organisasjonslivet.

Norsk musikkråd (NMR) er den mest sentrale organisasjonen innenfor det frivillig baserte musikkfeltet. På sine nettsider beskriver musikkrådet sitt nedslagsfelt slik: «Musikklivet består av mange aktører: Frivillige, offentlige, amatører og profesjonelle bidrar til at det skapes opplevelser i store og små lokalsamfunn over hele landet.»[13] Ifølge Berge mfl. er det betegnende hvordan musikkrådet bruker begreper som amatører og frivillige sammen med profesjonelle og offentlige. De påpeker videre hvordan det profesjonelle og det frivillige ofte framstår som negasjoner – begreper som gjensidig definerer og utelukker hverandre. I praksis er imidlertid grensene langt mer uklare.[14] Denne uklarheten gjenspeiles også i virkemiddelapparatet, hvor støtteordninger ofte er rettet enten mot profesjonelle eller mot frivillige aktører, til tross for at store deler av musikkfeltet i realiteten er preget av samarbeid og overlapp mellom disse.[15]

For enkelte aktører kan det derfor være en taktisk vurdering hvordan de plasserer seg – om de definerer seg som profesjonelle eller som frivillige – ettersom tilgangen til virkemidler varierer ut fra denne kategoriseringen. Flere av organisasjonene i Norsk musikkråd driver i realiteten profesjonelt, men kan oppleve at det er mer å hente i det frivillige virkemiddelapparatet. Dette illustrerer hvordan ikke bare definisjonsmakten, men også den konkrete og praktiske virkningen av virkemiddelutforming, er med på å avgjøre hvem som anses som profesjonelle aktører, og dermed hvem som gis forutsetninger for å skape, leve av og delta i musikklivet. Virkemiddelapparatet for det frivillige musikkfeltet behandles i kapittel 10.3.4.

8.1.2 Det offentlig baserte musikkfeltet

På samme måte som i det øvrige kulturlivet spiller offentlige myndigheter og ordninger en sentral rolle for aktiviteten i musikklivet. Denne rollen utøves både gjennom direkte finansiering fra stat, fylke og/eller kommune av musikkinstitusjoner, gjennom musikkopplæring i utdanningssystemet på alle nivåer og gjennom ulike tilskudds- og støtteordninger som bidrar til at musikkfeltets organisasjoner og aktører kan opprettholde og videreutvikle sin virksomhet.

For det første finansierer staten et betydelig antall musikkinstitusjoner over kulturbudsjettet. Mange av disse institusjonene mottar også medfinansiering fra fylkeskommune og/eller kommune. Institusjonene er pålagt å oppfylle en rekke politiske mål. De kulturpolitiske målene, som å sikre at befolkningen over hele landet har tilgang til kunst av høy kvalitet, opprettholde og utvikle en nasjonal kulturell infrastruktur og fremme inkludering og mangfold, må også sees i sammenheng med andre politikkområder som regional- og distriktspolitikk samt bærekraftsmålene.

For det andre finansierer offentlige myndigheter musikkopplæring og utdanning på alle nivåer. Kommunene har ansvar for musikkfaget i grunnskolen og for kulturskolene, fylkeskommunene for videregående opplæring i musikk, dans og drama og staten for høyere musikkutdanning. Musikkutdanning er avgjørende for rekruttering til feltet og for å utvikle den kunnskapen og kompetansen som musikklivet er avhengig av. Musikkutdanning utgjør dermed en viktig del av musikkens økosystem.

For det tredje forvalter det offentlige en bred portefølje av støtteordninger rettet mot både de profesjonelle og de frivillige delene av musikkli-

---

10 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 89-90
11 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 102
12 Frivillighet Norge u.å.
13 Norsk musikkråd u.å.
14 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 102
15 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 103

vet. På statlig nivå er det særlig Kulturrådet og Kulturdirektoratet som har ansvar for virkemidler som skal støtte opp om ulike ledd i musikkens verdikjede. Ordningene skal bidra til at et mangfold av musikk blir skapt, produsert og formidlet til flest mulig, og gi rom for kunstnerisk virksomhet og utvikling. Kulturtanken forvalter ordninger knyttet til musikkaktivitet for barn og unge. I tillegg tilfører fylker og kommuner ressurser til regionalt og lokalt musikkliv gjennom sine budsjetter.

Denne offentlige innsatsen bygger på en kulturpolitisk forståelse av at staten – sammen med fylker og kommuner – har et ansvar for å legge til rette for et mangfoldig og tilgjengelig musikkliv. Dette inkluderer både langsiktig institusjonsbygging og stimulering av kunstnerisk og organisatorisk utvikling i ulike deler av feltet.

I forlengelsen av det foregående er det nødvendig å tydeliggjøre hvordan ulike deler av musikklivet omtales og forstås i den kulturpolitiske konteksten. Dette gjelder særlig skillet mellom institusjoner og det såkalte frie feltet. I tillegg ser utvalget behov for å legge til en kategori for å beskrive musikkvirksomhet som befinner seg et sted mellom å være institusjoner og del av det frie feltet.

Institusjoner, semiinstitusjoner og det frie feltet

Et begrepspar som ofte anvendes innenfor den profesjonelle delen av musikklivet, og som særlig knyttes til offentlig finansiering og kulturpolitiske rammer, er institusjonene og det frie feltet. Dette er betegnelser utvalget har sett behov for å tydeliggjøre, både i lys av begrepenes sentrale posisjon i musikkpolitikken og fordi begrepene ikke har klart definerte grenser. Dette gjelder særlig for det frie feltet. I tillegg til å definere tydeligere hva som ligger i begrepene, har utvalget sett behov for å etablere en kategori som fanger en posisjon mellom institusjonene og det frie feltet. I denne posisjonen finner vi musikkvirksomhet som kombinerer det frie feltets fleksibilitet med institusjonsstrukturenes stabilitet. Denne kategorien har utvalget valgt å kalle for semiinstitusjoner.

Begrepet *institusjon* brukes gjerne om virksomheter som har en fast og stabil form, og som representerer kontinuitet i både drift og finansiering. I musikkfeltet er dette ofte virksomheter som er navngitte mottakere av øremerkede tilskudd på statsbudsjettet. Betegnelsen anvendes typisk om aktører som symfoniorkestrene og Den Norske Opera & Ballett. Også andre virksomheter som Det Norske Solistkor, Edvard Grieg Korene og Riksscenen omtales som institusjoner, selv om noen av disse har en kortere historie som statsstøttede institusjoner i denne betydningen. Forsvarets musikk med sine fem korps kan også forstås som institusjoner innenfor musikklivet.

Det er imidlertid variasjon i både størrelse, driftsform og finansieringsstruktur mellom institusjonene. For eksempel kan graden av offentlig finansiering, eierskap til egne lokaler og muligheten for langsiktig planlegging variere betydelig. Like fullt er institusjonsbegrepet godt innarbeidet som betegnelse på virksomheter med en stabil og offentlig forankret posisjon. Utvalget inkluderer også Den norske kirke som en institusjonell aktør i denne sammenhengen, fordi kirken representerer en betydelig og varig musikkvirksomhet innenfor både profesjonelt og frivillig musikkliv.

Det er mer krevende å avgrense og definere det frie feltet. Det har også blitt antydet at det kanskje ikke lar seg gjøre i det hele tatt.[16] Likevel mener utvalget det er nødvendig å utvikle en klarere forståelse av hva som menes med det frie feltet i denne utredningen. Utvalget har definert det frie feltet som musikkvirksomhet som foregår utenfor institusjonene, og som ikke har et stort markedspotensial, men som bidrar til samfunnets verdiskaping ved å skape et musikalsk uttrykksmangfold.

Denne forståelsen skiller det frie feltet både fra institusjonene og fra det næringsbaserte musikkfeltet. Samtidig er det viktig å presisere at aktører i det frie feltet ofte har et sammensatt inntektsgrunnlag, det vil si en lappeteppeøkonomi der også næringsinntekter inngår, i tillegg til offentlig støtte, prosjektmidler og andre former for finansiering. For en del aktører som oppfatter seg som en del av det frie feltet, vil næringsbasert virksomhet også inngå.

Skillet mellom institusjoner og det frie feltet er ikke unikt for Norge. I Tyskland brukes begrepet *freie Szene*, i Frankrike *arts vivants*, i Storbritannia *freelance* eller *independent sector* og i USA ofte *independent artists*. Likevel varierer både anerkjennelse og finansieringsmodeller betydelig mellom land. Noen land, som USA, har en høyere grad av markedsorientering og lavere offentlig støtte.

I norsk sammenheng er det grunn til å anta at betegnelsen «det frie feltet» har sin opprinnelse i scenekunstfeltet, der det allerede på 1970-tallet ble etablert et tydelig skille mellom institusjonsteatre og frie grupper.[17] Dette skillet var ikke bare

[16] Finsrud 2023



Figur 8.2 Bandet *9 Grader Nord* spiller i Håkonshallen under Bergensfest 2017

Bildet viser bandet 9 Grader Nord som opptrer foran et lyttende publikum i en stemningsfull sal med steinvegger og høye, gotiske vinduer. Scenen er varmt opplyst og gir en høytidelig ramme rundt konserten.
Foto: Tord Litleskare

organisatorisk, men også kunstpolitisk og ideologisk: De frie gruppene representerte en kunstnerisk avantgarde, mens institusjonene ble sett på som forvaltere av tradisjon og etablerte uttrykk.

Overført til musikklivet kan skillet mellom det frie feltet og institusjonene beskrives langs flere dimensjoner:

1. *en kunstpolitisk dimensjon*, der det frie feltet forbindes med kunstnerisk frihet og nyskaping og institusjonene med kontinuitet og forvaltning av tradisjon
2. *en organisatorisk dimensjon*, der institusjonene i stor grad har faste stillinger og hierarkisk struktur, mens det frie feltet er preget av prosjektorganisering, frilansvirksomhet og selvstendig næringsdrivende[18]
3. *en tidsdimensjon*, der institusjonene har kontinuerlig drift og forutsigbar finansiering, mens det frie feltet i større grad består av midlertidige, avgrensede prosjekter

Disse dimensjonene overlapper og forsterker hverandre, noe som kan forklare hvorfor det er vanskelig å gi en entydig definisjon av det frie feltet. Likevel er det viktig å erkjenne at forholdet mellom det frie feltet og institusjonene skaper både dynamikk og spenning i det profesjonelle musikklivet, særlig når det gjelder fordeling av ressurser, kulturpolitisk oppmerksomhet og tilgang til infrastruktur. Det handler om hvilke uttrykk og aktører som får myndighetenes anerkjennelse, og i forlengelsen av dette om hvilke musikkvirksomheter som gis muligheter til aktivitet, synlighet, utvikling og vekst.[19] En plass på statsbudsjettet betraktes som viktig både fordi den gir tilgang til faktiske ressurser, og fordi den signaliserer at myndighetene har anerkjent virksomheten som viktig og betydningsfull for landet.

Mens det lenge var et mer avgrenset utvalg av musikksjangre som ble omfattet av kulturpolitiske ordninger, har flere sjangre og uttrykksformer etter hvert, og særlig med Kulturløftet i perioden 2005–2013, blitt inkludert i virkemiddelapparatet.

17 Bergsgard og Røyseng 2001
18 Berge, Berg, Kleppe og Hjemdahl 2022; Fieldseth 2015
19 Henningsen 2023

Dette påvirker også hvordan man forstår *friheten* i det frie feltet. Det er ikke nødvendigvis bare avantgarden innenfor samtidsmusikken som hører hjemme her, men det er heller ikke gitt at hele bredden av populærmusikalske uttrykk gjør det. Det er særlig viktig å merke seg at uttrykk med stort markedspotensial ikke er avhengige av offentlig støtte på samme måte som de uttrykkene som faller utenfor markedets logikk. Derfor foreslår utvalget å avgrense bruken av begrepet *det frie feltet* til musikkvirksomhet som verken inngår i institusjonsstrukturen eller har stort kommersielt potensial, men som like fullt har stor verdi for samfunnet gjennom sitt bidrag til et mangfold av musikalske uttrykk.

Til slutt handler begrepsforståelsen også om hvordan virkemidlene utformes for å støtte de ulike delene av feltet. Aktørene i det frie feltet trenger andre typer støtteordninger enn institusjonene, fordi arbeidsformen, økonomien og mulighetene for langsiktig planlegging er annerledes. Det er en erkjennelse som har fått økt oppmerksomhet de siste årene. Flere organisasjoner har tatt til orde for en særskilt satsing på *det frie feltets tiår*, som en reaksjon på at en stor andel av statlige kulturmidler over tid har gått til institusjonene.[20]

I virkeligheten er grensene mellom institusjonene og det frie feltet ikke nødvendigvis skarpe. Særlig er det grunn til å betone at enkelte aktører i det frie feltet har oppnådd en slik grad av stabilitet og fasthet i sin musikkvirksomhet at de må forstås som semiinstitusjoner. Særlig gjelder dette en del musikkensembler og festivaler som over mange år har mottatt offentlige tilskudd til sitt arbeid. De har dermed hatt kontinuerlig virksomhet over lengre tid og har funnet en relativt fast form i organiseringen av sin virksomhet.

[20] Norsk Komponistforening 2021; Arrangørforum 2023

8.2 Oppsummering

For å forstå ulike deler av det organiserte musikklivet, har utvalget tatt utgangspunkt i en tredelt modell som deler musikklivet inn i det frivillig baserte, offentlig baserte og næringsbaserte musikkfeltet. Sentralt i denne inndelingen er det at ulike deler av musikklivet har sitt tyngdepunkt i henholdsvis sivilsamfunnet, offentlig sektor og markedet. Vi har også diskutert hvordan forholdet mellom profesjonelt og frivillig musikkliv best kan forstås. Innenfor det profesjonelle feltet har vi ytterligere skilt mellom institusjoner, semiinstitusjoner og det frie feltet. Begrepsavklaringen har hatt til hensikt å legge grunnlaget for utvalgets gjennomgang av organiseringen av og virkemiddelapparatet for musikklivet. I tillegg har det stått sentralt å etablere en forståelse av at ulike deler av musikklivet kan ha behov for ulike musikkpolitiske tilnærminger.

Kapittel 9
Kulturpolitiske rammer for musikkpolitikken

Som vi har vektlagt innledningsvis, er musikkpolitikken tverrsektoriell. Samtidig utgjør kulturpolitikken en kjerne i den offentlige forståelsen av og virkemidlene for musikklivet. I en helhetlig gjennomgang av musikklivet og musikkpolitikken er det derfor viktig å ta utgangspunkt i de overordnede prinsippene som ligger til grunn for kulturpolitikken og hvordan disse har endret seg over tid. Det er også viktig å se på utviklingstrekk som kan gi behov for reformulering og endring av kulturpolitikken framover. Dette kapittelet tar for seg slike spørsmål.

9.1 Den sedimentære kulturpolitikken

Mandatet for denne utredningen vektlegger at musikkfeltets organisering og det offentliges virkemidler er resultat av historisk etablerte praksiser og politiske prosesser, og at det derfor kan være vanskelig å se helheten i musikkpolitikken. Denne situasjonen kan forstås i lys av det fenomenet Erik Henningsen har omtalt som «kulturpolitikkens sedimentering». Med dette menes det at norsk kulturpolitikk har utviklet seg gjennom at nye lag har blitt tilføyd det bestående, heller enn at ny politikk har erstattet den gamle. Slik kan kulturpolitikken forstås med metaforen om sedimentære bergarter, hvor strategier, satsinger og innretninger som kom til på et bestemt tidspunkt i historien, blir med videre som ett av flere lag i det som til sammen utgjør den offentlige kulturpolitikken. Henningsen bygger denne forståelsen på en analyse av perioden for det rødgrønne Kulturløftet (2005–2013). I denne perioden økte de statlige bevilgningene til kulturformål fra 5,1 til 10,1 milliarder kroner. En rekke nye tiltak ble iverksatt, som innføring av en allmenn kulturlov, etablering av nasjonale og regionale kulturinstitusjoner og knutepunktsinstitusjoner og støtte til oppføring av kulturbygg. Kulturpolitikken gikk i denne perioden, som Henningsen beskriver det, på et økonomisk og praktisk-politisk høygir.[1]

Når Henningsen analyserer hvilke endringer som fant sted i perioden, ser han imidlertid at kulturpolitikken skred framover i alle retninger som allerede var etablert. Lite ble skiftet ut, samtidig som nye tiltak ble lagt til. En av tendensene som var tydelige, var økt vektlegging av mangfold og flerkultur. Det ble lagt vekt på at kulturinstitusjoner i større grad skulle gjenspeile det kulturelle mangfoldet i den norske befolkningen, og Kulturdepartementet skulle følge opp dette i sin styringsdialog med institusjonene. Bevilgninger til minoritetsbaserte institusjoner og flerkulturelle aktører ble økt. En annen tendens var ønsket om å motvirke «sjangerdiskriminering». En stortingsmelding om «rytmisk musikk» (rock, jazz, folkemusikk m.m.) ble lagt fram i 2008.[2] En betydelig del av økningen i statlige bevilgninger til musikkformål i perioden 2005–2014 gikk til disse uttrykksformene. Flere musikkfestivaler innenfor disse sjangrene fikk knutepunktstatus.[3] Det ble etablert nasjonale scener for jazz og folkemusikk og verdensmusikk, et nasjonalt opplevelsessenter for pop og rock og flere regionale kompetansenettverk og -sentre for rytmisk musikk. Interesseorganisasjoner som representerer disse sjangrene, ble også styrket.

Frivillighetsfeltet var den klare budsjettvinneren i Kulturløftet. Over en fjerdedel av realøkningen til kulturlivet i denne perioden tilfalt frivillighetsfeltet. Utviklingen skyldes i stor grad innføringen av kompensasjonsordningen for merverdiavgift i 2011. Kulturdepartementet fikk også et sektorovergripende koordineringsansvar for støtte til frivilligheten gjennom St.meld. nr. 39 (2006–2007) *Frivillighet for alle*.[4]

---

1 Henningsen 2015

2 St.meld. nr. 21 (2007–2008)

3 Knutepunktfestivaler var en betegnelse på en kulturpolitisk ordning som ga tilskudd på statsbudsjettet til utvalgte festivaler som ble ansett som ledende innenfor sin sjanger i Norge. En del av forutsetningen for ordningen var at disse festivalene skulle dele sin kompetanse og erfaring med mindre festivaler i sitt geografiske område. Ordningen ble avviklet i 2015.

Selv om kulturpolitikken inkluderte stadig mer, gikk dette ikke på bekostning av etablerte felt og ordninger. For eksempel førte ikke økningen i bevilgninger til rytmisk musikk til noen stagnasjon i finansieringen av det klassiske musikkfeltet, som tvert imot opplevde en sterk økning. Nasjonale institusjoner som Oslo-filharmonien og Bergens Filharmoniske Orkester fikk utvidet sine ressursrammer. Veksten var enda større for region- og landsdelsinstitusjoner. Her ble det også etablert en ny institusjon: Nordnorsk Opera og Symfoniorkester (nå Arktisk Filharmoni).[5]

En sentral observasjon i Henningsens analyse er at kulturpolitikken i denne perioden bar preg av en ideologisk helgardering. Det ble ikke prioritert tydelig mellom ulike kulturpolitiske mål og verdier, snarere ble politikken utvidet til å romme både det ene og det andre. Kulturens egenverdi og kunstens autonomi ble fortsatt løftet fram som grunnleggende prinsipper, samtidig som kulturpolitikken i økende grad ble koblet til andre samfunnsmål, som inkludering, demokratisering, næringsutvikling og folkehelse. Satsingene på mangfold og flerkultur innebar en verdipolitisk dreining i retning av økt representasjon og sosial rettferdighet, mens støtten til klassiske institusjoner og etablerte strukturer videreførte et mer tradisjonelt, institusjonsbasert kunstsyn. Kulturpolitikken utviklet seg derfor ikke i én entydig retning, men snarere som en akkumulering av ulike ideologiske impulser som fikk leve side om side. Denne formen for helgardering kan forstås både som et uttrykk for pragmatisk bredde og som en utfordring for tydelig målretting og prioritering.

Den organisasjonsmessige utviklingen i perioden reflekterer på tilsvarende vis en dobbel bevegelse. På den ene siden ble det foretatt en sentralisering gjennom opprettelsen og styrkingen av nasjonale institusjoner og direktorater, ikke minst gjennom en økt rolle for Kulturdirektoratet i forvaltningen og koordineringen av kulturpolitiske virkemidler. På den andre siden ble det satset betydelig på desentralisert kulturutvikling, blant annet gjennom etablering av regionale kompetansesentre, knutepunktsinstitusjoner og investeringer i kulturbygg og infrastruktur i hele landet. Denne tosidige utviklingen med mer statlig styring og koordinering samtidig med en styrking av lokale og regionale strukturer illustrerer hvordan kulturpolitikkens organisatoriske logikk også er sedimentær: Nye organisatoriske grep har blitt lagt oppå eksisterende ordninger, snarere enn å erstatte dem. Dette bidrar til å forsterke kompleksiteten i feltets institusjonelle landskap og til å gjøre det krevende å se tydelige ansvarslinjer og helhetlige strukturer.

> Den allmenne lærdommen man kan trekke (…) er at kulturpolitikken i Norge ikke så mye dreier seg om valg mellom konkurrerende kulturpolitiske strategier og ideologier, som den arter seg som en videreføring og utvidelse av hele det mangfoldige registeret av verdier, ansvarsforhold og organisatoriske løsninger den allerede har kommet til å omfatte. Kulturpolitikken utvikler seg sedimentært, gjennom tilføyelser av nye lag til de etablerte strukturene, snarere enn gjennom omdanning eller omkalfatringer av den bestående politikken.[6]

For utvalget er den sedimentære kulturpolitikken en utfordring på (minst) to måter. For det første innebærer mangfoldet av ideologiske retninger og konkrete ordninger i musikkpolitikken at det er krevende å gjøre en helhetlig analyse. Når vi legger til et tverrsektorielt perspektiv, blir ikke kompleksiteten mindre. For det andre kan det, som vi var inne på i diskusjonen av mangfoldsdimensjonen i kulturpolitikken i kapittel 3.4.1, kan denne tendensen til å stadig legge nye lag på toppen av strukturer som har ligget fast i lengre tid føre til at det blir vanskelig å få til endringer som gjør mer enn en overfladisk forskjell.

9.2 Prinsipper og hovedtrekk i norsk kulturpolitikk

På samme måte som i de andre nordiske landene har norsk kulturpolitikk vært grunnleggende velferdsorientert.[7] Kultur har blitt sett på som et velferdsgode som skal komme hele befolkningen til gode, uansett hva slags sosial bakgrunn man har, eller hvor i landet man bor. I tråd med den velferdsstatsmodellen som har preget Norden, har kultur blitt sett på som et offentlig ansvar og manifestert seg i høy grad av offentlig støtte til kulturformål i internasjonal sammenheng. Graden av privat støtte til kultur har historisk sett vært relativt lav.[8] Flere strategier har blitt tatt i bruk for å realisere målet om å sørge for at hele befolkningen har tilgang til kultur.

4 Henningsen 2015, s. 33
5 Henningsen 2015, s. 33-34
6 Henningsen 2015, s. 38
7 Sokka, Berge, Billie, Johannisson, Kaaber, Lindqvist og Lundgren 2022
8 Mangset og Hylland 2017

I etterkrigstiden sto det som har blitt kalt «demokratisering av kulturen», sentralt. Denne strategien gikk ut på å sørge for at det man oppfattet som kultur av høy kvalitet, ble distribuert ut til hele befolkningen. Som vi omtalte i kapittel 4.4.1, ble riksinstitusjoner som Riksteatret, Riksgalleriet og Norsk Bygdekino etablert kort tid etter krigen. I 1968 kom Rikskonsertene også til. Til sammen ble disse institusjonene sett som viktige virkemidler som skulle sørge for at kultur ble tilgjengelig for alle i hele landet. Modellen var at disse institusjonene skulle distribuere god kultur land og strand rundt. Etter hvert erkjente man imidlertid at riksinstitusjonenes tilbud ikke nådde alle slik man hadde trodd, men at sosial bakgrunn hadde en systematisk betydning for om man brukte tilbudet eller ikke. Dette ledet til at en ny strategi, ofte omtalt som «kulturelt demokrati», ble formet. Denne strategien tok som utgangspunkt at «demokratiseringen av kulturen» hadde mislyktes, fordi man hadde operert med et nokså smalt begrep om av hva kultur var, og at dette kulturbegrepet ikke speilet befolkningens forståelse av og engasjement i kultur. Det var også denne strategien som ledet til at det utvidede kulturbegrepet ble lansert i kulturmeldingene i 1970-årene.[9]

Det utvidede kulturbegrepet skulle i større grad speile den kulturen som befolkningen faktisk tok del igjennom egenaktivitet, ved å omfatte et bredt spekter at kulturaktiviteter og -uttrykk. Med dette fikk amatørkultur, inkludert idretts- og ungdomsarbeid, plass i kulturbegrepet og i kulturpolitikken.[10] Men som vi har pekt på i kapittel 3.4.1, er det påfallende at utvidelsen av kulturbegrepet ikke tok høyde for at Norge alltid har vært et flerkulturelt land som har rommet flere musikkkulturer. Dette kan ha å gjøre med at selv om utvidelsen av kulturbegrepet var inspirert av samfunnsvitenskapelige forståelser av kultur som levemåte, var det likevel et ganske «tynt» kulturbegrep som passet inn i sektorforvaltningen som ble anlagt. Det utvidede kulturbegrepet rommet ikke forbindelsen mellom kulturuttrykk i smal forstand slik det forstås som grunnlag for en sektor, og kultur som levemåte i bred forstand. Perioden fra 1970-tallet og framover omtales ofte også som en desentraliseringsfase.[11] Dette hadde å gjøre med at man ville realisere strategien om «kulturelt demokrati» gjennom å opprette politiske og administrative strukturer for kulturområdet nærmere folk, det vil si i kommuner og fylkeskommuner. Slik har utviklingen av kulturpolitikken vært nært knyttet til et geografisk perspektiv, og forholdet mellom sentrum og periferi har til dels vært spenningsfylt.

I forlengelsen av diskusjonen om det utvidede kulturbegrepet har kulturbegrepet på nytt vært gjenstand for kulturpolitisk refleksjon. Særlig har *Kulturutredningen 2013* hatt betydning gjennom sitt forslag om å bevege seg fra det utvidede kulturbegrepet mot en forståelse av *ytringskultur* som et mer avgrenset og hensiktsmessig begrep.[12] Inspirert av kulturpolitikkforskeren Jim McGuigan, som har argumentert for at kulturbegrepet bør begrenses til praksiser og institusjoner som har meningsskaping og symbolsk kommunikasjon som sitt hovedformål, introduserte utredningen *ytringskultur* som et begrep sammensatt av to hovedelementer:

For det første omfatter det virksomheter som arbeider med formidling, vern og videreføring av materiell og immateriell kulturarv. For det andre inkluderer det kunstneriske virksomheter i vid forstand. Begrepet legger vekt på at både profesjonell og ikke-profesjonell utøvelse inngår, og at kunstneriske uttrykksformer, formidlingsaktivitet, utdanning og opplæring må forstås som del av ytringskulturen.

Selv om begrepet ytringskultur ikke har fått bred utbredelse i det offentlige ordskiftet, fikk tenkningen likevel betydelig gjennomslag i den hittil siste kulturmeldingen *Kulturens kraft* fra 2018.[13] Her ble det løftet fram som et begrepsmessig fundament for å ivareta både kunstnerisk ytringsfrihet og bred deltakelse i kulturlivet, i tråd med et kulturpolitisk ideal om at alle skal ha mulighet til å ytre seg kunstnerisk og kulturelt.

Denne forståelsen av ytringskultur som legger vekt på både kunstnerisk frihet og bred deltakelse, bygger videre på det velferdspolitiske fundamentet i norsk kulturpolitikk, hvor kunst og kultur sees som fellesgoder som bør være tilgjengelige for alle. Det aktualiserer også spørsmål om hvilke strukturelle betingelser som må være på plass for at denne ytringskulturen faktisk skal kunne realiseres, ikke minst for de kunstnerne som skal skape innholdet.

Det er i denne sammenhengen vanlig å slå fast at den velferdsorienterte kulturpolitikken i Norge, på samme måte som i flere andre nordiske land, også har preget kunstnerpolitikken. Dette handler særlig om at offentlige stipender til individuelle kunstnere ikke er vanlig utenfor Norden.[14] Som vi

9 Mangset og Hylland 2017
10 St.meld. nr. 8 (1973–74) ; St.meld. nr. 52 (1973–74)
11 Mangset og Hylland 2017
12 NOU 2013: 4
13 Meld. St. 8 (2018–2019)

skal komme tilbake til, er det likevel grunn til å spørre hvor velferdsorientert politikken overfor individuelle kunstnere egentlig er, når vi ser nærmere på deres betingelser innenfor arbeidspolitikkens rammer (jf. kapittel 16.2).

Det har blitt pekt på at den norske kulturpolitikken er preget av korporatisme.[15] Det vil si at organiserte interesser har et formelt samarbeid med offentlige myndigheter om utformingen eller utøvelsen av kulturpolitikken. Korporatisme kommer for eksempel til uttrykk når organisasjoner som Norsk Komponistforening, NOPA og Creo oppnevner medlemmene av stipendkomiteene som vurderer søknader til Statens kunstnerstipend. Det har også blitt pekt på at det korporative innslaget var sterkere fram til omtrent 1990, men har blitt svekket etter dette, noe som gjerne settes i forbindelse med nye strømninger i kulturpolitikken.

Mens offentlige myndigheter har stått og fortsatt står sterkt i norsk kulturpolitikk, har det vært pekt på at det utover 1980-årene skjedde både en liberalisering og en instrumentalisering. Liberaliseringen innebar for eksempel at det ble stilt noe strengere krav til egeninntjening i de store institusjonene som mottok offentlig støtte, og det sterke offentlige engasjementet i kulturen ble i noen grad problematisert.[16] På denne måten ble markedsorientering vektlagt i større grad enn før. Instrumentaliseringen handlet om at det ble lagt økt vekt på kulturens ulike samfunnsmessige ringvirkninger, slik som økonomiske ringvirkninger, regional utvikling, helse, integrering og forebygging av sosiale problemer.[17] Som nevnt har det også blitt pekt på at korporative ordninger ble noe svekket, og at dette har betydd at samspillet mellom organiserte interesser og myndighetene i større grad har tatt form av lobbyisme.[18] Samspillet mellom kulturlivets aktører og offentlige myndigheter er også knyttet til hvordan kulturpolitikkens beslutningsmyndighet er organisert.

Norsk kulturpolitikk omtales ofte som en blanding av den franske kulturdepartementsmodellen og den britiske kulturrådsmodellen.[19] I den franske kulturdepartementsmodellen styres kulturpolitikken hovedsakelig fra ett sentralt kulturdepartement. I denne modellen står politikernes beslutninger sentralt, og særlig beslutningene til kulturministeren. I den britiske kulturrådsmodellen er kulturpolitiske beslutninger snarere plassert i et organ som prinsipielt skal befinne seg på en armlengdes avstand fra politikerne. Regjeringen skal innenfor denne modellen blande seg minst mulig inn i kulturlivet.

Armlengdesprinsippet har blitt omtalt som kulturpolitikkens grunnlov og forstås kanskje best som et maktfordelingsprinsipp.[20] I kulturpolitikken skal armlengdeprinsippet sikre et tydelig skille mellom kunstfaglig skjønn og politiske beslutninger. Prinsippet har som formål å beskytte ytringsfriheten i kunst- og kulturlivet og dermed legge til rette for at kunstneriske og kulturelle ytringer kan være en del av en levende og kritisk offentlighet. Fra et demokratisk ståsted fungerer den kunst- og kulturfaglige beslutningsmyndigheten som en motvekt til den politiske makten. Dette bidrar til å forhindre en skjevfordeling basert på politiske preferanser og prioriteringer. Dette prinsippet har videre gitt opphav til det som gjerne omtales som armlengdesorganer, og her har kulturråd vært det typiske eksemplet. Armlengdesprinsippet stort sett har vært knyttet til kulturpolitikk på statlig nivå. Nylig har imidlertid KS (kommunesektorens interesseorganisasjon) løftet fram behovet for å konkretisere armlengdesprinsippet i lokal og regional kulturpolitikk, blant annet gjennom refleksjonsverktøy som skal bidra til å balansere politisk ansvar med kunstnerisk autonomi.[21]

Det er verdt å nevne at verken Frankrikes eller Storbritannias kulturpolitikk faller så entydig inn i disse modellene i dag som de kanskje gjorde for en del tiår tilbake. Her er imidlertid hovedpoenget at norsk kulturpolitikk er organisert på en måte hvor både kulturdepartement og kulturråd spiller vesentlige roller i politikk og forvaltning av ulike kulturområder, herunder musikk. På den ene siden er en del musikktiltak, særlig dem vi ovenfor har omtalt som institusjoner, plassert under Kultur- og likestillingsdepartementets del av statsbudsjettet. Denne plasseringen betyr en større nærhet til politikere som man kan utøve lobbyarbeid overfor. På den andre siden forholder mange musikktiltak, særlig det frie musikkfeltet og semi-institusjonene, seg til Kulturrådets ulike støtteordninger. Disse forvaltes i regelen av fagkomiteer som utøver et kunstfaglig skjønn i vurderingen av ulike søknader om støtte. Det er også en viktig utvikling at flere fag- og forvaltningsoppgaver som tidligere har ligget under Kultur- og likestillings-

14 Heikkinen 2003
15 Mangset 2015
16 Røyseng 2006, s. 116ff
17 Mangset og Hylland 2017, s. 63
18 Røyseng 2014
19 Mangset og Hylland 2017, s. 328ff
20 Røyseng 2015
21 KS 2023

departementet, er flyttet til underliggende etater, slik som Kulturdirektoratet[22] og Kulturtanken.[23] Denne trenden omtales i den statsvitenskapelige litteraturen som «direktoratifisering»[24].

Et annet kjennetegn ved norsk kulturpolitikk er liten grad av lovregulering og juridisk virkemiddelbruk, sammenlignet med andre samfunnssektorer.[25] Mangset og Hylland formulerer det på følgende måte:

> Kultursektoren er lite lovregulert; myndighetene bruker i liten grad legale virkemidler for å styre kulturpolitikken og påvirke kulturlivet. Det kan jo skyldes at kunst og kultur er en liten og svak samfunnssektor. Og i og med at autonomi, ytringsfrihet og uforutsigbar kreativitet er sentrale verdier innenfor sektoren, kan kanskje styring gjennom formell lovgivning oppfattes som et brudd med feltets kjerneverdier: «I enkelte kunstnermiljøer finner vi samtidig en prinsipiell og instinktiv skepsis til å besmitte kultur med juridiske og administrative tenke- og arbeidsmåter», skriver for eksempel Kvarv (2014:168).[26]

Lov om offentlige styresmakters ansvar for kulturverksemd (kulturloven) trådte i kraft i 2007. Den har karakter av å være en generell rammelov. For at loven skal få virkning i kulturlivet, må den sammenkobles med annen virkemiddelbruk. Generelt er loven innrettet slik at den gir regionale og lokale myndigheter stor grad av frihet til å utforme egne kulturpolitiske innsatser, selv om enkelte oppgaver er pålagt via andre lovverk, knyttet til kulturskole, bibliotek og kulturminnevern.[27]

En revidert kulturlov ble vedtatt i Stortinget 18. mars 2025. Det er lagt inn bestemmelser som skal gjøre loven til et sterkere og mer praktisk verktøy for kulturpolitikken på alle nivåer. Endringene omhandler tre områder. For det første er loven nå forankret i grunnlovens «infrastrukturkrav», jf. Grunnloven § 100 sjette ledd. For det andre er armlengdesprinsippet lovfestet på alle forvaltningsnivåene. For det tredje er det innført en ny bestemmelse om kommunal planlegging på kulturfeltet. Alle kommuner og fylkeskommuner er nå pålagt å utarbeide en skriftlig oversikt over status på kulturfeltet samt å utarbeide mål og strategier for feltet. Den nye kulturloven blir nærmere omtalt i kapittel 10. Her skal vi likevel gjengi de tre forvaltningsnivåenes roller slik de er presisert i den reviderte loven. I oppgavefordelingen er det lagt til et nytt ledd i § 4, som er markert i kursiv:

> § 3. Statens oppgåver: Staten skal fremja og leggja til rette for eit breitt spekter av kulturverksemd over heile landet gjennom rettslege, økonomiske, organisatoriske, informerande og andre relevante verkemiddel og tiltak.
>
> Staten skal utforma verkemiddel og gjennomføra tiltak for å fremja og verna eit mangfald av kulturuttrykk i samsvar med internasjonale rettar og plikter.
>
> § 4. Fylkeskommunens og kommunens oppgåver: Fylkeskommunen og kommunen skal syta for økonomiske, organisatoriske, informerande og andre relevante verkemiddel og tiltak som fremjar og legg til rette for eit breitt spekter av kulturverksemd regionalt og lokalt.
>
> *§ 4 nytt andre ledd skal lyde: Fylkeskommunen og kommunen skal ha ei skriftleg oversikt over status og utviklingsbehov på kulturfeltet og fastsetja overordna mål og strategiar for dette feltet i arbeidet med planar etter plan- og bygningslova kapittel 8 og 11. Måla og strategiane bør vera eigna til å møta dei utfordringane som går fram i den skriftlege oversikta.*
>
> § 5. Felles oppgåver: Staten, fylkeskommunen og kommunen skal syta for
> a. at kulturlivet har føreseielege utviklingskår,
> b. å fremja profesjonalitet og kvalitet i kulturtilbodet og leggja til rette for deltaking i kulturaktivitetar, at personar, organisasjonar og institusjonar har tilgang til informasjon om ordningar med økonomisk støtte og om andre verkemiddel og tiltak

Norsk kulturpolitikk er altså summen av beslutninger og prioriteringer på statlig, fylkeskommunalt og kommunalt nivå. Mellom forvaltningsnivåene har man en viss arbeidsdeling, men dette er nok mer en tendens enn et skarpt skille.[28] Staten har det overordnede ansvaret for den profesjo-

---

22 Fra 1. januar 2023 fikk sekretariatet for Kulturrådet, Fond for lyd og bilde og Statens kunstnerstipend navnet Kulturdirektoratet. Dette skjedde etter at virksomheten over tid hadde fått flere forvaltningsoppgaver, blant annet på institusjonsfeltet, innenfor internasjonalt kultursamarbeid, nasjonale minoriteter, koordinering av mangfoldskoordinering og kunnskapsutvikling.

23 Kulturtanken ble i 2016 opprettet som en statlig etat for kunst- og kulturformidling til barn og unge i skolen. Fra 1. januar 2024 dekker etatens virkeområde hele barne- og ungdomskulturfeltet, også fritids- og frivillighetsaktiviteter for den unge målgruppen.

24 Engelmark 2025

25 NOU 2013: 4, s. 233

26 Mangset og Hylland 2017, s. 285

27 Samfunnsøkonomisk analyse 2024, s. 38

nelle kunsten og for de tyngre og mest prestisjefylte kulturinstitusjonene. Kommunene har på sin side en sentral rolle i å legge til rette for det brede sosiokulturelle feltet, herunder amatørkultur, fritidsaktiviteter og frivillige organisasjoner, inkludert breddeidretten. I økonomisk forstand er imidlertid kommunene en like viktig aktør som staten i kulturpolitikken. Det fylkeskommunale finansielle bidraget på kulturfeltet er mindre. Vi vil beskrive de tre nivåenes samspill og ansvar på musikkfeltet nærmere i kapittel 11. Et godt samspill og en tydelig ansvarsfordeling mellom de tre forvaltningsnivåene er essensielt for å utløse kulturens og musikkens potensial og verdier.

Denne utredningen tar i hovedsak for seg det offentlig eide og forvaltede virkemiddelapparatet for musikk. Det innebærer at den ikke gir en fullstendig oversikt over alle de ikke-offentlige tilskuddene og virkemidlene som også spiller en viktig rolle i finansieringen av kulturlivet. Likevel er det relevant å peke på at ikke-offentlige aktører – særlig stiftelser, men også sponsorer og samarbeidspartnere i næringslivet – i økende grad påvirker forutsetningene for produksjon og formidling av musikk i Norge.

Det er rundt 6300 stiftelser i Norge.[29] Stiftelsene i Norge er alt fra store næringsdrivende stiftelser til mindre legat, og tilbyr tjenester, har aktiviteter og deler ut penger. Sparebankstiftelsene står i en særstilling, og særlig Sparebankstiftelsen DNB, som over tid har utviklet seg til en av de mest betydningsfulle enkeltaktørene i norsk kulturliv med omfattende tilskudd til blant annet musikk.[30] I årsrapporten for 2023 fra Sparebankstiftelsen DNB oppgis det at stiftelsen bidro med 256,4 millioner kroner til 819 prosjekter innen formålsområdet kunst og kultur.[31] Også Gjensidigestiftelsen har styrket sin posisjon som kulturaktør, blant annet gjennom en stor tildeling på 270 millioner kroner til Ungdom og Fritid i 2024 – en satsing med betydning for musikkaktivitet blant barn og unge.[32]

Private midler til kulturlivet kanaliseres ikke bare gjennom stiftelser, men også via sponsoravtaler og samarbeidsprosjekter mellom kulturaktører og næringslivet. Slike initiativ kan være avgjørende for finansieringen av enkelte prosjekter, institusjoner og festivaler, ikke minst innenfor musikkfeltet. Samtidig reiser dette prinsipielle spørsmål om styring, transparens og langsiktighet i kulturpolitikken. Offentlig finansiering av kultur er forankret i kulturpolitiske mål og demokratisk beslutningstaking, mens private tilskudd ofte følger andre logikker og rasjonaler som filantropisk profilering, markedsverdier eller strategiske interesser.

Det ligger utenfor mandatet til denne utredningen å gå inngående inn i eierskapsstrukturer eller private finansieringsmodeller. Vi vil likevel understreke at forholdet mellom offentlig og privat eierskap i virkemiddelapparatet er en utvikling som på lengre sikt kan få betydning for hvordan kulturpolitiske mål realiseres i praksis. Dette gjelder særlig i spørsmål om geografisk fordeling, kunstnerisk autonomi, mangfold og inkludering.

9.3 Publikumsperspektivet i kulturpolitikken

I kulturpolitikken opereres det gjerne med et skille mellom publikum og deltakere. En mulig distinksjon er at det å være publikum innebærer å bevisst ta inn resultater av andres kreativitet, mens det å delta handler om selv å bidra aktivt i en skapende prosess. Begrepet kulturbruk rommer begge disse formene for kulturell virksomhet, både mottakelse og medskaping.

Dette skillet kan også belyses med Hans Skjervheims klassiske essay *Deltakar og tilskodar*[33] der han kritiserer det han kaller et «objektiverande tankesett» – tendensen til å betrakte mennesker utenfra, som objekter for tiltak, snarere enn innenfra, som handlende subjekter. Overført til kulturpolitikken reiser det spørsmålet om befolkningen først og fremst forstås som passive mottakere av politikk eller som aktive medborgere og medskapere i kulturlivet.

Det har blitt reist spørsmål ved om kulturpolitikken i tilstrekkelig grad har utviklet seg i takt med den kunnskapen som i dag finnes om befolkningens faktiske kulturbruk. I dagens virkelighet er heller ikke skillet mellom publikum og deltaker helt klart. Som Hylland mfl. har vist, oppstår det jevnlig hybride former der rollen som produsent og konsument av kultur glir over i hverandre – det som gjerne omtales som *prosumer*-posisjoner.[34] Dette utfordrer også hvordan vi tenker om publikum i kulturpolitikken.

---

28 Mangset og Hylland 2017, s. 208

29 Lotteri- og stiftelsestilsynet 2024

30 NOU 2024: 22 , kapittel 12.2 og 12.5.5. Her omtales sparebankenes samfunnsrolle, kapitalgrunnlag og bidrag til blant annet kulturformål gjennom gaveutdelinger fra stiftelser.

31 Sparebankstiftelsen DNB 2024

32 Ungdom og fritid u.å.

33 Skjervheim 1957

34 Hylland, Kleppe og Storm 2024

Selv om et hovedmål i norsk kulturpolitikk, som beskrevet i kapittel 9.2, lenge har vært å gjøre kulturopplevelser tilgjengelige for hele befolkningen og å stimulere til aktiv deltakelse, har publikumsperspektivet hatt en relativt beskjeden plass i selve utformingen av politikken.[35] I dette delkapittelet ser vi derfor nærmere på hva vi vet om publikumsdeltakelse i musikkfeltet, hvilke barrierer som finnes, og hvordan kulturpolitikken forholder seg til disse spørsmålene.

9.3.1 Publikum som kulturpolitisk aktør

Målet om å gjøre kunst og kultur tilgjengelig for hele befolkningen, uavhengig av sosial bakgrunn og bosted, har hatt stor normativ kraft. Likevel har utviklingen vist at systematiske ulikheter i deltakelse har vedvart, til tross for politiske mål om å redusere dem. Dette gjelder også for musikkfeltet. SSBs kulturbruksundersøkelser har gjennom tre tiår dokumentert stabile sosiale mønstre i publikumsdeltakelse. Det er tydelige forskjeller i hvem som bruker ulike musikktilbud, og forskjellene går langs kjente akser som alder, utdanning, økonomi, bosted og helse. Selv om mange ønsker å delta oftere, oppgir store grupper barrierer som tid, økonomi, mangel på relevante tilbud eller for lang avstand. Tallene viser også at digitale flater spiller en stadig viktigere rolle for tilgjengelighet, spesielt blant yngre og blant dem som bor spredt. Dette understreker at tilgang til musikk ikke bare handler om økonomi, men også om infrastruktur og format.

Det faktum at det eksisterer vedvarende og godt dokumenterte ulikheter i bruk, reiser spørsmål om hvorfor ikke kulturpolitikken i større grad har justert seg i tråd med denne kunnskapen. Mens publikumsdata har vært viktige for rapportering og evaluering, har de i mindre grad vært styrende for politikkutforming. Slik sett har publikum i stor grad vært et mål, men sjelden en *aktør*.

På mange andre samfunnsområder er brukermedvirkning et prinsipp. I kulturpolitikken har det i langt mindre grad vært vanlig å involvere brukerne – publikum – i utforming og prioritering av tilbud. Dette gjelder både i dialog med institusjonene og i bredere politiske prosesser. Det reiser et demokratisk spørsmål: Hvilken plass skal publikums erfaringer og behov ha i utviklingen av offentlige kulturtiltak?

Samtidig må dette balanseres mot kulturpolitiske prinsipper som kunstnerisk autonomi og armlengdes avstand. Kulturpolitikken har ikke som mål å tilpasse seg publikums *smak*, men å sikre ytringsmangfold og frihet. Publikumsperspektivet handler dermed ikke om å gi markedet økt makt over kunstnerisk innhold, men om å sikre at ulike grupper faktisk har reell tilgang til å delta i kulturlivet – som publikum, som deltakere og som medborgere.

I neste delkapittel ser vi nærmere på data fra Norsk kulturbarometer 2023, som beskriver publikumsdeltakelse i ulike typer musikktilbud slik som konserter, festivaler og operaforestillinger med blikk for sosiale forskjeller og geografisk fordeling.

9.3.2 Hva sier tallene om publikum?

En mye brukt og autoritativ kilde på kulturpublikum og kulturbruk er Statistisk sentralbyrås Kulturbruksundersøkelse, som gjennomføres med jevne mellomrom og danner utgangspunkt for rapportserien «Norsk kulturbarometer». Undersøkelsen er basert på svar fra et representativt utvalg av befolkningen om hvordan de bruker ulike kulturtilbud. Rapporten viser tall for både fysisk og digital bruk av kultur, hvor tilgjengelige ulike tilbud er, og hvilke kulturaktiviteter folk driver med selv. Den første undersøkelsen ble gjort i 1991 og har blitt gjentatt i flere år etter det: 1994, 1997, 2000, 2004, 2008, 2012, 2016, 2021 og sist i 2023. I 2023 deltok 3415 personer i intervjuene, noe som ga en svarprosent på 57,2.[36]

Den følgende redegjørelsen for publikumsatferd og preferanser på musikkfeltet baserer seg på Norsk kulturbarometer 2023. Vi går nærmere inn i tall for konserter, festivaler og opera.

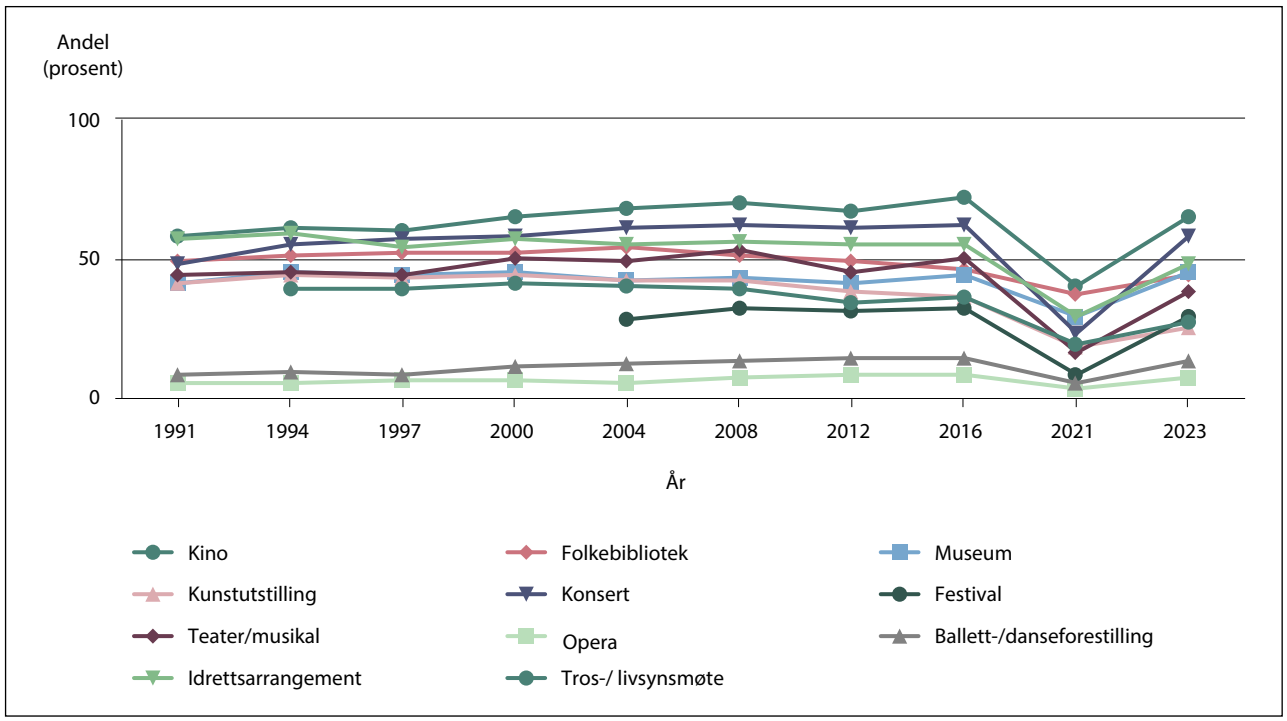
All kulturbruk gikk naturligvis ned i 2021 på grunn av pandemien, som figur 9.1 illustrerer. Men kulturbruken har tatt seg opp igjen til stort sett førpandemiske nivåer. I 2023 var seks av ti på konsert. Det betyr at dette er det mest populære kulturtilbudet etter kino. Om lag tre av ti var på festival. I det lavere sjiktet på deltakelse ligger opera: Færre enn én av ti var på en operaforestilling i løpet av 2023.

Konsertpublikummet

Å gå på konsert er en populær og mye brukt kulturaktivitet i den norske befolkningen. I 2023 var 58 prosent av befolkningen på en eller flere konserter i løpet av året. Dette er samme andel som i 2000. Sett bort fra pandemiåret 2021 har det vært

[35] Hylland, Kleppe og Storm 2024.

[36] Bekkengen 2024a



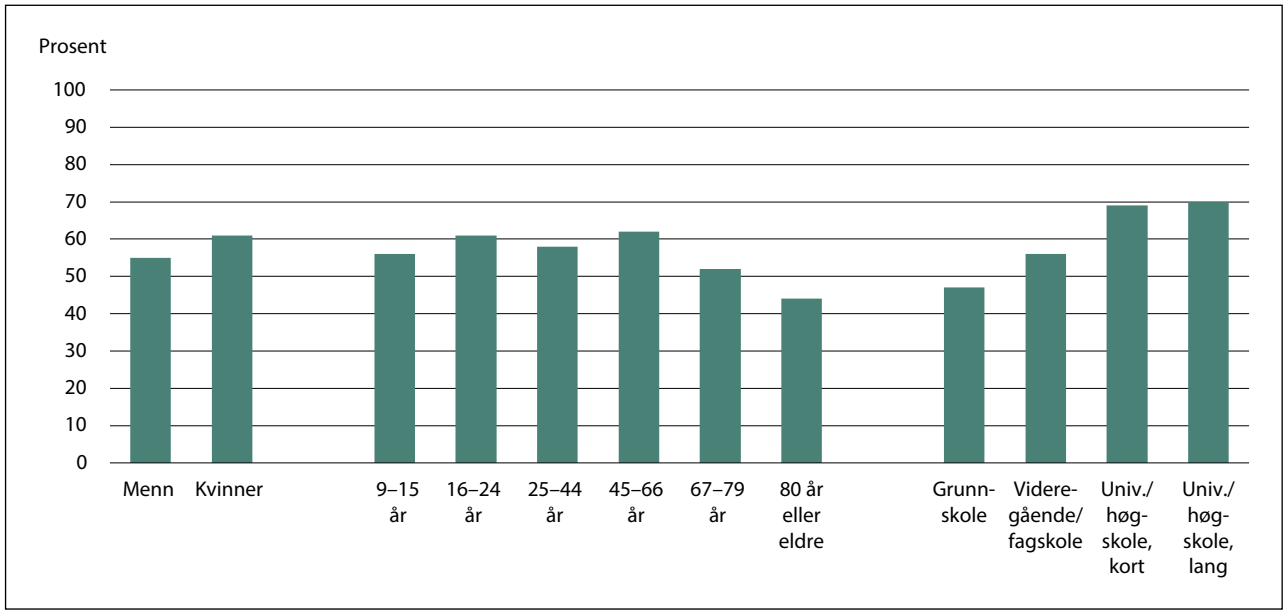
Figur 9.1 Andel av befolkningen som har benyttet ulike fysiske kulturtilbud. Prosent

Kilde: Statistisk sentralbyrå (2024)

en jevn stigning i konsertbesøk siden starten av kulturbruksundersøkelsene i 1991.

Selv om deltakelsen er forholdsvis høy i alle aldersgrupper, er det, som figur 9.2 viser, noen variasjoner. Det er særlig de yngre som benytter seg av konserttilbudet: Blant 20–24 åringer har 68 prosent vært på konsert i løpet av året. Til sammenligning har 44 prosent av de over 80 år vært på konsert i løpet av året. Det er flere kvinner enn menn som benytter seg av konserttilbud (61 prosent mot 55 prosent).

Det å ha et høyere utdanningsnivå gir utslag på konsertbesøk. Mens 70 prosent av befolkningen som har lang universitets- eller høyskoleut-



Figur 9.2 Andel av befolkningen som har vært på konsert siste 12 måneder, etter kjønn, alder og utdanning. 2023

Kilde: Bekkengen (2024)

danning, har vært på konsert, har 47 prosent av de med grunnskole som høyeste utdanningsnivå, vært på konsert.

27 prosent så konsert på internett i 2023. Det er flest i aldersgruppen 9–15 år (32 prosent), men for øvrig ganske jevnt fordelt mellom aldersgrupper, med unntak av dem som er 80 år eller eldre (14 prosent). Det er også noe flere menn enn kvinner som så digitale konserter (30 mot 24 prosent). Det er vanligst å se digitale konserter på YouTube, etterfulgt av NRK og så sosiale medier. Det er også variasjoner mellom aldersgrupper her. NRK nett-tv eller arkiv brukes særlig av eldre aldersgrupper, mens yngre seere bruker YouTube og sosiale medier i større grad.[37]

Barrierer for konsertbesøk

Tallene viser at det å ha funksjonsnedsettelser gjør at man bruker konserttilbud mindre. Det er 51 prosent som har vært på konsert blant de med funksjonsnedsettelse med noen begrensninger, og 49 prosent blant dem som har funksjonsnedsettelse med store begrensninger. Dette er altså om lag 10 prosentpoeng lavere deltakelse enn for befolkningen som helhet.[38]

Seks av ti ønsker å gå oftere på konsert enn de gjorde i 2023. Vanlige årsaker til dette er økonomi (36 prosent), mangel på tid (34 prosent) og utvalg (mangel av interessante konserter, 23 prosent). En annen interessant variabel her er avstand, altså at det er for lang avstand til nærmeste konsertsal eller lokale med jevnlige musikkarrangementer. Det er samlet 18 prosent som oppgir dette som årsak. Her er det ikke uventet svært store variasjoner i landet. I Nord-Norge er det 37 prosent som oppgir dette som en årsak, mens det samme bare gjelder for 10 prosent i Oslo og Viken. Det er 25 prosent i Nord-Norge som oppgir å ha mer enn 50 km til nærmeste konsertsal.[39]

Det er til sammen 4 prosent som oppgir helse som årsak, noe flere kvinner enn menn, og langt flere blant de over 80 enn i andre aldersgrupper. Pensjonister og aleneboende oppgir også helse som årsak i noe større grad enn andre.

Sjangerpreferanser hos konsertpublikummet

Når det gjelder sjangervariasjon, går de fleste på popkonsert. 43 prosent av dem som var på konsert i 2023, var på popkonsert. Det er flere kvinner enn menn som går på popkonsert, og flere menn enn kvinner som går på rock-/metallkonsert. Yngre er i større grad på pop eller hiphop-/rappkonserter, mens en større andel eldre var på konserter med folkemusikk eller klassisk musikk.

Når vi ser på utdanningsnivå, slår dette særlig ut på klassisk musikk. Blant dem som har vært på klassisk konsert, hadde 17 prosent lang universitets- eller høyskoleutdanning, og 8 prosent hadde grunnskole som høyeste utdanningsnivå. For country er mønsteret omvendt. Der er andelen 2 prosent for lang universitets- eller høyskoleutdanning og 15 prosent for grunnskoleutdanning. For rock/metall er det forholdsvis liten forskjell mellom utdanningsnivåene, og forskjellen er heller ikke utpreget for populærmusikk, der det bare er litt færre i den høyeste utdanningskategorien. Det er også litt færre i den høyeste utdanningskategorien som har gått på hiphop-/rappkonsert.

Et interessant mønster er at det ikke ser ut til at husholdningsinntekt slår ut i særlig grad på konsertbesøk i den klassiske sjangeren. Det er like mange (12 prosent) blant dem som har husholdningsinntekt under 450 000, som oppgir å ha vært på klassisk konsert, som blant dem som har husholdningsinntekt over 1,55 millioner kroner. Mellom de øvrige inntektskategoriene er det heller ikke veldig store variasjoner.

Amatørkonserter og konserter i skoletiden

28 prosent oppgir å ha vært på amatørkonsert i løpet av 2023. Her er deltakelsen igjen noe større blant kvinner enn blant menn (30 prosent mot 25 prosent). Det er noe økende deltakelse med alder, og i aldersgruppen over 80 er det 47 prosent. Det er ikke store forskjeller på utdanningsnivå, men noe høyere deltakelse i grupper med høyere utdanning. Det er heller ikke stor variasjon mellom landsdeler, men høyest i Innlandet.

30 prosent av de under 16 år har vært på konsert i skoletiden. Det er flest mellom 9 og 12 år som har opplevd konsert på skolen (33 prosent), mens andelen for 13–15-åringer er 25 prosent. Det er flest i Trøndelag (47 prosent), deretter Vestlandet (37 prosent), så Oslo og Viken (22 prosent) og til slutt Agder og Sør-Østlandet (11 prosent). For Nord-Norge og Innlandet foreligger det ikke tall. Det er flere i tettbygde strøk som opplever konsert på skolen enn blant dem som bor i spredtbygde strøk.

Musikk utgjør en sentral del av tilbudet i Den kulturelle skolesekken (DKS), som i 2023 nådde ut til samtlige 823 125 elever i grunnskolen og videregående opplæring i Norge. Totalt ble det

[37] Bekkengen 2024a, s. 124
[38] Bekkengen 2024a, s. 119
[39] Bekkengen 2024a, s. 128

Tabell 9.1 Andel av de som har vært på konsert siste 12 måneder, etter type konserter de sist var på, i ulike befolkningsgrupper. 2023. Prosent

	Pop	Rock/ metal	Hip-Hop/ Rap	Electro/ Techno	Country	Jazz	Blues	Folke-musikk	Religiøs musikk	Klassisk	Korps	Annet
2021	35	17	5	3	7	10	5	13	7	12	8	12
2023	43	23	12	7	8	6	5	8	6	11	6	9
Kjønn												
Mann	40	30	15	8	9	6	5	7	5	9	6	7
Kvinne	46	17	10	5	7	6	4	9	8	13	6	11
Alder												
9–15 år	38	10	20	5	3	4	2	8	6	13	10	12
16–24 år	59	16	32	12	12	4	1	4	4	7	1	9
25–44 år	45	31	16	12	8	3	2	8	4	8	4	8
45–66 år	44	30	4	3	8	8	7	9	5	9	6	9
67–79 år	29	9	2	0	7	11	9	10	16	24	11	10
80 år eller eldre	12	0	2	0	5	13	0	26	7	27	5	16
Utdanning												
Grunnskole	45	20	16	8	15	5	5	8	6	8	6	9
Videregående/ fagskole	44	25	10	6	11	4	5	8	5	7	5	10
Universitet/ høgskole, kort	46	25	12	7	4	10	5	8	8	13	6	9
Universitet/ høgskole, lang	35	26	7	6	2	8	3	9	9	17	5	5

Kilde: Bekkengen (2024)

gjennomført 47 561 kunstmøter, hvorav musikk var blant de mest utbredte uttrykksformene.[40] Det er imidlertid viktig å merke seg at elevene i skolen deltar som et «ufrivillig publikum». De velger ikke selv hvilke konserter eller forestillinger de skal oppleve, men deltar som en del av skolehverdagen.

Festivalpublikum

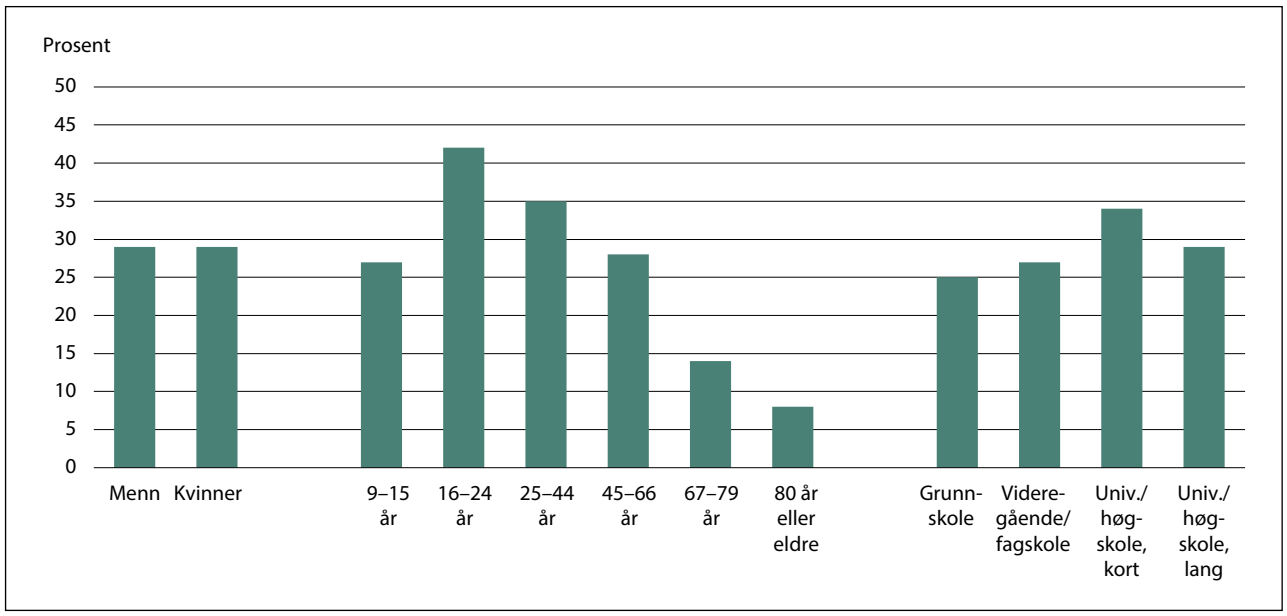
SSBs kulturbarometer har også undersøkt deltakelse på festival eller festspill i Norge der programmet først og fremst består av musikk eller annen kunst og kultur. Dette kan for eksempel være jazzfestival eller filmfestival. Den følgende gjennomgangen er derfor ikke isolert til musikk, selv om 78 prosent av dem som oppga å ha vært på festival, var på en musikkfestival.

Festival er også en svært populær kulturaktivitet blant nordmenn. 29 prosent av befolkningen gikk på festival i løpet av 2023. Det er jevn kjønnsfordeling, men en større andel festivalbesøkende i yngre aldersgrupper. En av tre nordmenn har aldri vært på festival.

Det er, som figur 9.3 også illustrerer, store forskjeller i deltakelse mellom aldersgruppene. Blant nordmenn i aldersgruppen 20–24 år var hele 48 prosent på festival i løpet av 2023, mens kun 8 prosent av de over 80 besøkte en festival. Det er lite kjønnsforskjeller. Ser man på utdanningsbakgrunn, er det noe høyere besøk blant de med kort høyere utdanning.

Det er ikke veldig store forskjeller mellom landsdeler når det gjelder festivaldeltakelse, men

[40] Kulturtanken 2024



Figur 9.3 Andel av befolkningen som har vært på festival siste 12 måneder, etter kjønn, alder og utdanning. 2023

Kilde: Bekkengen (2024)

det er noen variasjoner. I Trøndelag hadde eksempelvis 34 prosent vært på festival. Det samme gjaldt for 26 prosent i Oslo og Viken.

Husholdningsinntekt ser ikke ut til å ha stor betydning for festivalbesøk, selv om deltakelsen er noe høyere i gruppen som har 1,2–1,55 millioner i samlet inntekt.

Ser vi på personer med funksjonsnedsettelse, er det samme mønster som for konsertbesøk, det vil si at denne gruppen deltar i mindre grad. Av dem som oppga funksjonsnedsettelse med noen begrensninger, var 23 prosent på en festival i løpet av 2023, og av dem som har store begrensninger, var det 22 prosent. Dette er altså betraktelig lavere enn i befolkningen for øvrig.

Sjangerpreferanser hos festivalpublikummet

Norsk kulturbarometer har tall på hvordan musikkfestivalenes publikum fordeler seg på ulike sjangre. Det er pop som er mest populært: 64 prosent av musikkfestivaldeltakerne besøkte en popmusikkfestival. 34 prosent besøkte en rock-/metallfestival, og 26 prosent av musikkfestivaldeltakerne besøkte en hiphop-/rappfestival. De samme kjønnsforskjellene som for konserter viser seg også her. Flere menn besøkte rock-/metallfestivaler, og flere kvinner besøkte popfestivaler.

Operapublikummet

Sett i forhold til både konserter og festivaler, er det færre nordmenn som oppsøker operaforestillinger. I 2023 var det 7 prosent av befolkningen som hadde vært på opera. Det er størst andel operabesøk blant eldre og høyt utdannede. Ni av ti barn har aldri vært på opera, og over to tredjedeler av befolkningen som helhet oppga å aldri ha vært på opera.

Det er altså samlet 7 prosent som har vært på en operaforestilling i løpet av 2023. I gjennomsnitt var befolkningen på 0,1 operaforestillinger i løpet av året, noe som tilsvarer tidligere år. Andelen er noe høyere blant kvinner (8 prosent) enn blant menn (6 prosent). Dette mønsteret har man også sett i tidligere år. Det er store forskjeller mellom aldersgrupper. Personer over 67 år var i størst grad på opera, med 10 prosent. Blant kvinner over 80 år var andelen 14 prosent, mens tallet for menn i samme aldersgruppe var 5 prosent.

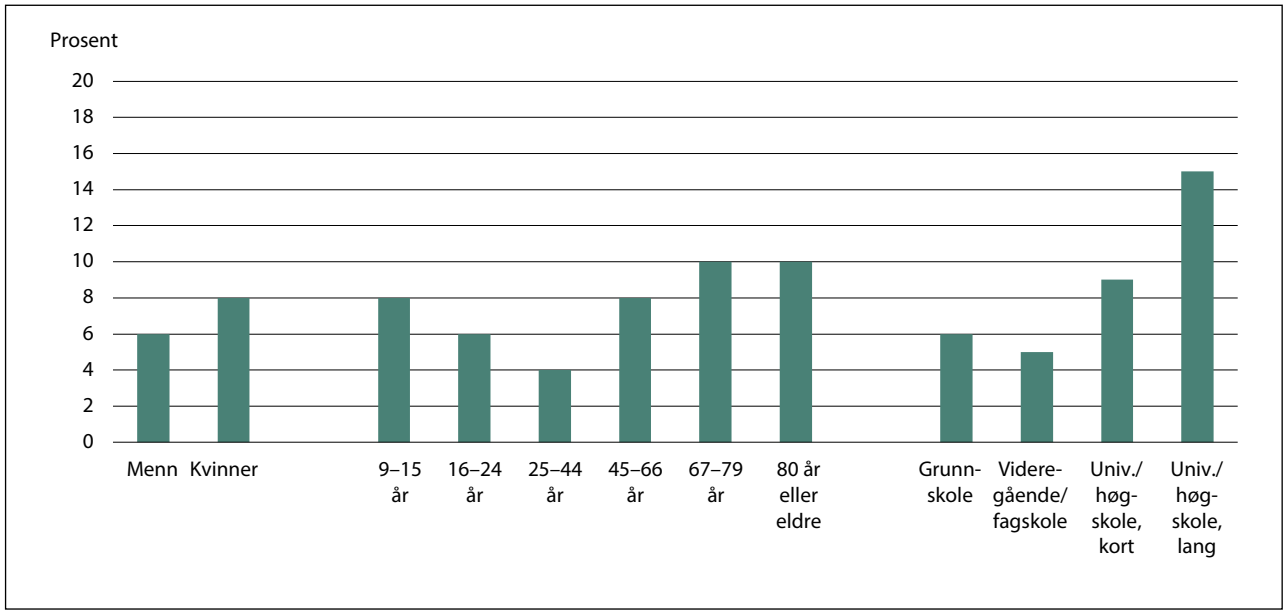
Det er også store forskjeller når det gjelder utdanningsnivå. Blant de med lang universitets- og høyskoleutdanning var 15 prosent på en operaforestilling, mens 6 prosent av de med grunnskoleutdanning så en slik forestilling.

Variasjonene er også store mellom landsdeler når det gjelder operabesøk. I Oslo og Viken var 10 prosent på opera, mens den tilsvarende andelen i Nord-Norge var 3 prosent. Som SSB skriver, har dette trolig sammenheng med tilgjengelighet og

Tabell 9.2 Andel av de som har vært på musikkfestival de siste 12 måneder, etter type arrangement de sist var på, i ulike befolkningsgrupper. 2023. Prosent

	Pop	Rock/ metal	Hip-Hop/ Rap	Electro/ Techno	Danse-band/ Country	Jazz	Blues	Folke-musik	Religiøs musikk	Klassisk	Korps	Annet
2021	51	16	18	8	13	12	12	18	6	12	4	10
2023	64	34	26	19	13	9	7	10	3	5	1	8
Kjønn												
Menn	61	40	27	23	12	8	7	9	3	3	1	5
Kvinner	68	28	25	14	13	10	8	10	2	6	1	10
Alder												
9–15 år	53	22	26	11	7	13	9	11	9	7	2	18
16–24 år	86	21	39	28	18	6	4	6	1	2	3	7
25–44 år	66	38	35	27	13	6	2	9	1	4	2	9
45–66 år	60	42	12	9	10	13	13	10	4	3	1	6

Kilde: Bekkengen (2024)



Figur 9.4 Andel av befolkningen som har vært på operaforestilling siste 12 måneder, etter kjønn, alder og utdanning. 2023

Kilde: Bekkengen (2024)

avstand til nærmeste lokale med operaforestillinger.

68 prosent av nordmenn oppga at de aldri hadde vært på en operaforestilling. Dette gjaldt 88 prosent av 9–12 åringer og 83 prosent av 13–15-åringene. Man når altså ikke i stor grad ut til de yngste. Det er en større andel menn (73 prosent) enn kvinner (63 prosent) som aldri har vært på opera. Tre av fire med grunnskole som høyeste utdanningsnivå har aldri vært på opera.

76 prosent av befolkningen i Nord-Norge oppgir å aldri ha vært på opera, mot 59 prosent i Oslo og Viken.

Digitale operaforestillinger

I 2021 var det flere som så en digital operaforestilling (8 prosent) enn en fysisk. I 2023 var det en nedgang i dette tallet til 5 prosent. Digitale operaseere fordeler seg ganske jevnt mellom befolkningsgrupper, men det var flest kvinner mellom 67 og 69 år (12 prosent). Det var vanligst å se opera digitalt på YouTube eller på andre videodelingsnettsider (40 prosent) og dernest å bruke NRK nett-tv eller arkiv (30 prosent).

9.3.3 Klasseforskjeller og kulturbruk

I den foregående gjennomgangen har vi sett hvordan bakgrunnsvariabler som alder, kjønn, utdanning, inntekt og geografi hver for seg påvirker kulturbruk. Men slike enkeltvariable analyser fanger ikke nødvendigvis de mer sammensatte mønstrene som oppstår i skjæringspunktet mellom sosiale og kulturelle faktorer. En tilnærming basert på sosial klasse kan derfor gi en dypere forståelse av forskjellene i hvem som deltar i kulturlivet – og på hvilke måter.

En kjernereferanse for spørsmålet om kulturell og musikalsk deltakelse er den franske sosiologen Pierre Bourdieus bok *Distinksjonen*, hvor det på basis av omfattende studier i Frankrike i løpet av 1960-årene ble synliggjort at musikksmak og -bruk i stor grad følger sosiale skillelinjer. Her ble begrepet kulturell kapital, i tillegg til økonomisk kapital, for alvor introdusert for å belyse forskjellene. Kulturell kapital har for lengst gått inn i det kulturpolitiske språket og viser til hvor stor kunnskap om og fortrolighet med kulturelle uttrykksformer vi har. Både familiebakgrunn, utdanning og økonomiske ressurser er her viktige faktorer som gir enkelte større identifikasjon med «den legitime kulturen» enn andre. I samme bok slo Bourdieu fast at det «ikke finnes noe som i samme grad som musikksmaken gjør det mulig å bekrefte ens 'klasse'».[41] Klassebegrepet rommer dermed både strukturelle og symbolske dimen-

[41] Bourdieu 1995, s. 63



Figur 9.5 Publikum på Kaizers Orchestra

Bildet viser publikum på Kaizers Orchestras comeback-turné, fra konserten på Sentrum Scene i Oslo. Publikum rekker hendene i været foran en scene badet i blått lys. Mellom hendene til et av publikummerne kan man skimte Kaizers Orchestras frontfigur Janove Karlsen.

Foto: Johannes Andersen.

sjoner som er relevante for kulturpolitikken. Samtidig råder det debatt om Bourdieus perspektiv fortsatt har gyldighet, og hvor dekkende det er i det mer egalitære Norge.

Enkelte forskere har stilt spørsmål ved om det i det hele tatt eksisterer noe som kan kalles for den legitime kulturen i Norge. Med utgangspunkt i forskning på den norske middelklassen har sosiologen Ove Skarpenes argumentert for at det bourdieuske bildet er lite treffende i norsk kontekst.[42] Andre forskere har på sin side argumentert for at klassemønstrene ikke bare vedvarer, men ser ut til å forsterkes. En studie av kulturbruk blant studenter ved Universitetet i Bergen viser at studentenes kulturelle livsstiler deles langs skillelinjer definert av deres klassebakgrunn.[43] Studenter fra øvre klasser kjennetegnes av mer utadvendte, urbane og kulturelt aktive livsstiler, med hyppigere deltakelse på arrangementer og i studentorganisasjoner. Studenter fra arbeiderklassen viser generelt lavere kulturell aktivitet, med unntak av bruk av tv- og videotjenester. Denne forskjellen reflekterer ulik grad av engasjement i kulturelle verdener. Videre viser studien at studenter med foreldre med mye kulturell kapital i større grad engasjerer seg i «legitim kultur», mens de med foreldre med mye økonomisk kapital heller orienterer seg mot mer populære og lett tilgjengelige kulturtilbud. Dette skillet finnes både mellom ulike kunstformer og innenfor sjangre. Studentenes kulturaktivitet viser seg å være sterkt knyttet til og arvet fra foreldrenes kulturelle kapital. Studien konkluderer med at de siste tiårenes endringer, inkludert utdanningsreformer og digitalisering, ikke har utjevnet, men snarere forsterket klasseforskjellene blant studentene i Bergen.

Disse forskjellene betyr ikke at det finnes én form for «riktig» kulturbruk, men de har betydning for hvordan ulike grupper møter kulturpolitiske tiltak. Ordninger som er utformet med utgangspunkt i kunstnerisk kvalitet og tradisjonelle institusjoner, vil lettere treffe grupper med høy kulturell kapital. Samtidig risikerer man å marginalisere de gruppene som har andre preferanser og lavere terskel for deltakelse i alternative eller ikke-institusjonaliserte former for kulturliv.

En klassebasert tilnærming utfordrer dermed kulturpolitikken til å være bevisst på hvem man når med ulike virkemidler, og hvem man ikke når. Det reiser også spørsmål om hvordan ressursene fordeles, og om det er samsvar mellom mål om mangfold og inkludering og de faktiske strukturene i virkemiddelapparatet. Skal kulturpolitikken ha en demokratisk og sosialt utjevnende funksjon, må slike skjevheter ikke bare dokumenteres, men også tas tak i gjennom tiltak som treffer bredere, både kulturelt og sosialt.

Dette aktualiserer spørsmålet om hvor godt dagens kulturpolitikk evner å møte slike skjevheter, og om den i tilstrekkelig grad har tilpasset seg den virkeligheten den er ment å virke i. Dette vil utvalget se nærmere på i neste delkapittel.

9.4 Kulturpolitikk i en ny virkelighet

I kapittel 9.1 pekte utvalget på at kulturpolitikkens utvikling historisk sett kanskje best kan forstås som en sedimentær prosess, hvor nye ideer, initiativ og ordninger har lagt seg lagvis oppå hverandre, uten å erstatte det som kom før. Et slikt perspektiv gir også rom for å se kulturpolitikken som et område som kontinuerlig har fanget opp og integrert de samfunnsstrømningene og verdiforståelsene som har vært rådende til ulike tider.

Også i dag står vi overfor samfunnsendringer som krever at vi vurderer hvordan kulturpolitikken best kan utvikles videre. Flere av disse endringene griper direkte inn i betingelsene for produksjon, formidling og deltakelse i musikklivet og reiser spørsmål om både retning og virkemiddelbruk.[44] I det følgende løfter vi fram tre brede samfunnstendenser som særlig angår musikkfeltet: digitalisering, samfunnets multikriser og utfordringen av hegemoniske strukturer.

For det første er digitaliseringen en gjennomgripende kraft som har transformert hele samfunnet, og som preger musikksektoren på særskilte måter. Den har endret produksjonsformer, distribusjonskanaler, inntektsmodeller og publikumsatferd og reiser nye spørsmål om eierskap, algoritmestyrt synlighet og kunstnerisk handlingsrom. Musikkpolitikken må i større grad forholde seg til disse strukturelle endringene, som i mange tilfeller utfordrer de etablerte institusjonenes og aktørenes rolle. Musikkfeltet er kraftig endret de siste tiårene som følge av ny teknologi og digitalisering. Den teknologiske utviklingen har skapt en ny virkelighet for produksjon, distribusjon og formidling av musikk og representerer en gjennom-

[42] Skarpenes 2007
[43] Hovden 2024
[44] Flere informanter intervjuet av Berge, Haugsevje og Myhrer 2025 (s. 79) peker på at virkemiddelapparatet er utformet for en virkelighet som ikke lenger eksisterer, og at det nå er avgjørende å tenke nytt.

gripende kraft som både utfordrer og åpner for nytenkning.

Den raske utviklingen i digitale plattformer og verktøy har gitt musikere og artister helt nye muligheter til å nå ut til publikum, etablere egen virksomhet og eksperimentere med nye uttrykksformer og samarbeidsformer. Sosiale medier, strømmetjenester og DIY-baserte forretningsmodeller («gjør-det-selv»-modeller) gjør det i prinsippet mulig for enhver aktør å bygge opp en karriere og et publikum, også utenfor de tradisjonelle institusjonelle rammene. For noen betyr dette en styrking av den kunstneriske autonomien og nye muligheter for å nå målgrupper som tidligere har stått utenfor, blant annet barn og unge, personer med funksjonsvariasjoner og andre som har behov for mer tilgjengelige formater og arenaer.

Samtidig innebærer digitaliseringen en rekke utfordringer, særlig knyttet til fordeling av inntekter, forhandlingsmakt og endrede forventninger til hva artister selv må håndtere. Berge mfl. viser hvordan artister i økende grad må ivareta oppgaver som tidligere lå hos profesjonelle mellomledd, ikke minst synlighet i digitale kanaler, merkevarebygging, distribusjon og salg.[45] Dette gjelder på tvers av sjangre og erfaring og har ført til nye former for arbeidspress og økonomisk usikkerhet. Overgangen fra fysisk til digital distribusjon har dessuten bidratt til en forvitring av den infrastrukturen som tidligere var knyttet til fysisk salg.

Endringen i bransjestrukturen har også medført nye forventninger til samhandling, risikotaking og avtaleverk. Mange artister står i økende grad alene i møte med et globalisert marked og har svake forhandlingskort overfor de store plattformaktørene. Dette gir behov for et styrket tjenesteapparat og en tydeligere rolle for kompetansesentre, som i økende grad yter bistand knyttet til omstilling, psykisk helse og arbeidsmiljø. Kompleksiteten i musikkfeltet er økende, og det kulturpolitiske virkemiddelapparatet må kontinuerlig vurderes opp mot denne utviklingen.

Samtidig som digitaliseringen skaper press og omstillingsbehov, gir den også mange muligheter for mer mangfoldig deltakelse, for innovasjon i uttrykksformer og for lavere terskler til publikum og marked. Utvalget vil utdype flere av disse perspektivene i del III.

For det andre gjør *multikriser*,[46] som det grønne skiftet, at vi trenger en mer bærekraftig kulturpolitikk (jf. kapittel 4.9). Dette gjelder ikke bare klimaavtrykk og miljøhensyn knyttet til transport, produksjon og forbruk, men også bredere spørsmål om sosial og økonomisk bærekraft i kulturlivet. Med sin høye mobilitet og sesongbaserte aktivitet er musikkfeltet spesielt utsatt, og her kreves nytenkning både i politikk, finansiering og praksis. Bærekraftsagendaen og det grønne skiftet angår hele samfunnet. Samtidige multikriser innenfor klima, natur, økonomi og demokrati utfordrer etablerte strukturer, praksiser og prioriteringer. Kulturpolitikken må også forholde seg aktivt til denne virkeligheten. For musikksektoren betyr dette ikke bare nye krav og rammebetingelser, men også et utvidet handlingsrom og en fornyet relevans. Der det frie ytringsrommet og kunstens egenverdi lenge har vært det primære grunnlaget for offentlig støtte til kultur, synliggjøres det nå i økende grad hvordan kunst- og kulturfeltet også kan bidra til løsninger på komplekse samfunnsutfordringer – miljømessige, sosiale og eksistensielle.[47]

Utvalget drøftet musikkens rolle i arbeidet for bærekraftig utvikling i kapittel 4.9, med utgangspunkt i FNs 17 bærekraftsmål, Agenda 2030. Her ble musikkfeltet løftet fram som en ressurs for fellesskap og samfunnsengasjement, som verdiskapende næring og som arena for mobilisering og klimabevissthet. I denne delen hentes tematikken opp igjen med særlig vekt på hvordan politikk og virkemidler kan utvikles i møte med et samfunn i endring.

Mange aktører i musikksektoren har over tid arbeidet systematisk for å redusere sitt klimaavtrykk. Det handler blant annet om mer bærekraftige turnémodeller, om reduksjon av energibruk, om klimaregnskap og om grønne investeringer. Arbeidet er ofte satt i gang av feltet selv og speiler en voksende bevissthet og vilje til å ta ansvar for egen praksis. Med Kulturdirektoratets klima- og miljøprogram, lansert i januar 2025,[48] har også staten begynt å følge opp med tiltak som veiledning, miljøkrav og støtteordninger rettet mot grønn omstilling. I regjeringens klimamelding *Klimamelding 2035 – på vei mot lavutslippssamfunnet*[49] slås det fast at klimahensyn skal integreres i styringen av alle sektorområder, inkludert kultur.

For det tredje må musikkpolitikken i større grad ta høyde for det kulturelle mangfoldet som kjennetegner det norske samfunnet. Som utvalget vektla innledningsvis i utredningen, bør ikke

45 Berge, Haugsevje, Myhrer 2025.

46 Tooze 2022

47 Løkka 2023. Se også serien Routledge Studies in Culture and Sustainable Development: Routledge u.å.

48 Kulturdirektoratet 2025

49 Meld. St. 25 (2024–2025)

mangfold forstås som et nytt eller særskilt politisk satsingsområde, men som en vedvarende realitet: Norge har alltid vært et flerkulturelt samfunn. Dette forplikter kulturpolitikken til å bygge på en forståelse av menneskelig og uttrykksmessig pluralitet som en integrert del av det norske fellesskapet. Det handler ikke bare om å sikre representasjon, altså at ulike grupper er *synlige* i kulturtilbudet, men om å skape varige strukturer og institusjoner som gir reell innflytelse, deltakelse og anerkjennelse på tvers av bakgrunn og uttrykksformer. Det innebærer at mangfold må innarbeides i beslutningsprosesser, støtteordninger og kunnskapsgrunnlag – som en gjennomgående dimensjon i hele det kulturpolitiske apparatet.

I takt med at bærekraft får en mer sentral plass i kulturpolitikken, blir det også nødvendig å se nærmere på hvem og hva som gis plass og verdi i det kulturpolitiske landskapet. Bærekraft er ikke bare et spørsmål om miljø og ressursbruk – det handler også om makt, representasjon og tilgang. Et bærekraftig musikkfelt forutsetter at hele spekteret av uttrykk, erfaringer og bakgrunner har reell mulighet til å få plass, utvikle seg og bli anerkjent.

En av endringene Berge mfl. peker på i sin analyse, er at etablerte hierarkier for kvalitet og relevans, fundert i vestlig, institusjonalisert kulturarv, i økende grad utfordres.[50] Dette gjelder ikke minst i musikkfeltet. De siste tiårene har både uttrykksmangfold og menneskemangfold fått økt oppmerksomhet, og samisk, ikke-vestlig og minoritetsforankret musikk har i større grad blitt inkludert i offentlig politikk og virkemiddelbruk. Se kapittel 3.4.1 i denne utredningen for detaljer. Kulturdirektoratet og Kulturrådet har utviklet ordninger og prioriteringer som understøtter dette, og det finnes mange eksempler på sjangre og praksiser som tidligere sto på utsiden, men som nå har fått fotfeste.

Samlet sett utgjør disse tre temaene – digitalisering, klima og mangfold – et viktig bakteppe for de vurderingene, tiltakene og anbefalingene som følger i denne utredningen. De nevnte utviklingstrekkene angår ikke bare musikkpolitikken, men berører grunnleggende spørsmål i kulturpolitikken som helhet. De danner derfor et sentralt utgangspunkt også for kapittel 10 og 11, hvor vi går nærmere inn på musikkpolitikkens virkemidler, og kapittel 12, om hvordan virkemidlene kan utløse musikkens potensial i møte med både ny og «gammel» virkelighet.

9.5 Oppsummering

I dette kapittelet har vi sett på de kulturpolitiske rammene for norsk musikkpolitikk. Vi har vist hvordan kulturpolitikken er preget av en «sedimentær» utvikling, der nye politiske tiltak og prinsipper har blitt lagt lagvis uten å erstatte tidligere strukturer. Vi har også pekt på at kulturpolitikken bygger på velferdsstatens idealer, med vekt på bred tilgang, inkludering og kunstnerisk frihet og har utviklet seg i spennet mellom desentralisering og sentralisering. Publikumsperspektivet har hatt beskjeden innflytelse på politikkutformingen, til tross for dokumenterte forskjeller i deltakelse som både kan knyttes til sosiale og geografiske faktorer. Til sist har vi pekt på endringstrekk som innebærer at kulturpolitikken må forholdet seg til en ny virkelighet hvor digitalisering, multikriser og mangfold står sentralt.

[50] Berge, Haugsevje, Myhrer 2025.

Kapittel 10
Statlige virkemidler for musikkfeltet

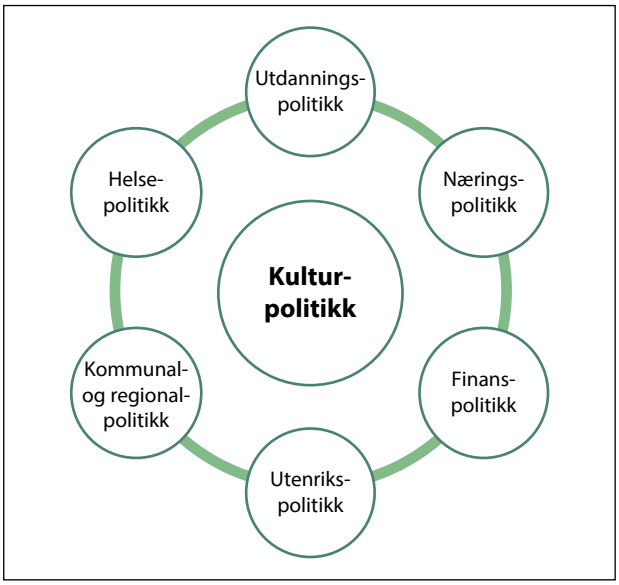
Kapittel 9 viste hvordan kulturpolitikkens historie og sedimentære utvikling nå møter en ny virkelighet preget av samfunnsstrømninger som endrer musikklivets betingelser. Vi beskrev også de tre forvaltningsnivåenes overordnede kulturpolitiske rolle. I dette kapittelet beskriver vi det statlige virkemiddelapparatet med påvirkning på musikkfeltet, og i kapittel 11 beskriver vi det fylkeskommunale og kommunale virkemiddelapparatet.

Som lagt til grunn i del 1 av utredningens del I legger musikkutvalget vekt på en tverrsektoriell tilnærming til virkemiddelapparatet. Denne tilnærmingen gjelder både statlig, fylkeskommunalt og kommunalt nivå. Utvalget mener at et tverrsektorielt samarbeid er nødvendig for å utløse musikkens potensial og verdi for mennesker og samfunn, og derfor vil vi i dette kapittelet også belyse virkemidler i andre sektorer enn kultursektoren, der det er relevant. Hovedvekten i dette kapittelet ligger likevel naturlig nok på kultursektoren, der de målrettede musikkpolitiske virkemidlene hovedsakelig ligger.

Figur 10.1 synliggjør hvordan utvalget ser på sammenhengen mellom politikkområder. Områder som næringspolitikk behandles inngående i del III. I del I behandlet vi musikkens rolle i helse- og utdanningspolitikken. Vi vil følge opp disse politikkområdene i dette kapittelets avsluttende del, om tverrsektoriell politikk for musikkfeltet, men vi vil også inkludere andre relevante sektorer som finans-, justis-, arbeidslivs- og kommunal- og regionalpolitikk.

Det finnes mange forbindelseslinjer mellom virkemidler på tvers av sektorer, og en sterkere tverrsektoriell tilnærming er en forutsetning for å utløse musikkens fulle potensial. Dersom disse mulighetene ikke realiseres, risikerer vi et betydelig *potensialsvinn* –når det gjelder både verdiskaping, samfunnsdeltakelse, folkehelse, identitet og demokratiutvikling. Musikkens bidrag forblir da fragmentert, underutnyttet og i mange tilfeller usynlig i sektorovergripende utviklingsarbeid.

Kapittel 10 og 11 henter mye materiale fra rapporten *Kakofoni og samklang: Gjennomgang av virkemiddelapparatet på musikkfeltet* som Telemarkforsking har utarbeidet på oppdrag fra utvalget.[1]



Figur 10.1 Musikkpolitikk i et tverrsektorielt perspektiv

Berge m.fl. peker på at nær sagt all politikk i ytterste instans kan ha direkte eller indirekte virkning på musikkfeltet, og at det derfor kan sies å utgjøre en del av det offentlige virkemiddelapparatet. Et eksempel på dette er utdanningspolitikk. Skolen vil for mange være det første stedet der de møter musikken og får lyst til å utforske videre. Statens rammeoverføringer til kommunene, som kommunene kan velge å bruke på øvingsrom, kan også sees som et virkemiddel.[2] Det kan ikke utelukkes at helt generelle politiske virkemidler har påvirkning på musikkfeltet, og gjennomgangen av virkemidler må derfor avgrenses nærmere.

I musikkutvalgets mandat står det følgende:

> Musikkfeltets organisering og det offentliges økonomiske, juridiske og organisatoriske vir-

[1] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025
[2] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 30

kemidler er et resultat av historisk etablerte praksiser og politiske prosesser. I dag er det derfor vanskelig å se helheten i musikkpolitikken og hvordan de ulike virkemidlene virker sammen. En helhetlig gjennomgang av musikkfeltet vil bidra til oppdatert og ny kunnskap og gi nye analyser som kan ligge til grunn for framtidig politikkutvikling.

Utvalget skal gjennomgå statlig virkemiddelbruk innenfor musikk, og vurdere hvordan den bidrar til å sikre aktivitet både i det profesjonelle og frivillige musikkfeltet. Virkemidler under alle aktuelle departement skal inngå. Utvalget skal se på forholdet mellom statlig, regional og lokal finansiering. På grunnlag av gjennomgangen skal utvalget vurdere om det offentliges virkemidler og tiltak er godt nok tilpasset musikkfeltets behov, muligheter og utfordringer. Utvalget skal foreslå tiltak rettet mot både myndighetene og sektoren selv.

I gjennomgangen av virkemidler har vi altså, som mandatet forutsetter, sett på virkemidler under alle relevante sektorer og på de tre forvaltningsnivåene. I kapittel 10 vektlegger vi likevel særskilt kulturpolitikken, der det er innenfor dette området de fleste direkte musikkpolitiske virkemidler ligger.

10.1 Dimensjoner ved virkemidlene

Berge m.fl. skiller mellom tre dimensjoner ved virkemidlene.[3] Det første er *eierskapsdimensjonen.* Eierskap handler om hvem som eier eller tilbyr virkemiddelet. Det kan handle om forvaltningsnivå, som vi beskrev i kapittel 9: om virkemiddelet eies og forvaltes av stat, fylke eller kommune. Det kan også handle om hvorvidt virkemiddelet tilbys av en offentlig eller privat aktør. Denne utredningen konsentrerer seg om det offentlige virkemiddelapparatet og vil derfor ikke behandle private virkemidler inngående, selv om slike virkemidler også er av betydning. Sektoreierskap er også av betydning her: hvilken samfunnssektor virkemiddelet tilhører. Utvalget ønsker å fremme en tverrsektoriell tilnærming til musikkpolitikken og vil derfor legge ekstra vekt på dette perspektivet.

Den andre dimensjonen er virkemidlenes *innretning*: om de er av juridisk, organisatorisk, økonomisk, administrativ, kommunikativ eller annen art. Ofte er virkemidlene tett sammenvevd, særlig de økonomiske og organisatoriske.

Den tredje dimensjonen er virkemidlenes *målgruppe eller nedslagsfelt*. Spørsmål knyttet til målgrupper og nedslagsfelt utdypes i kapittel 12, hvor utvalget drøfter hvordan virkemiddelapparatet – gjennom sin utforming, fordeling og praksis – påvirker i hvilken grad musikkens potensial realiseres på tvers av ulike sosiale, demografiske og geografiske grupper.

Dimensjonene griper inn i hverandre, og som det vil framgå av gjennomgangen av virkemidler senere i kapittelet, bidrar dette samspillet til at virkemiddelapparatet ofte framstår som komplekst og sammensatt. Vi vil i de følgende avsnittene fokusere på sektordimensjonen, som omtales nærmere i kapittel 10.6, der vi også ser på tverrsektorielle utfordringer. De følgende avsnittene vil også behandle virkemidlers innretningsdimensjon.

10.1.1 Eierskapsdimensjon – sektoreierskap

Hvem eier virkemiddelet? Det kan skilles mellom formelt og symbolsk eierskap. Berge mfl. trekker fram bokloven som et eksempel: den regnes som et kulturpolitisk virkemiddel, og her ligger det symbolske eierskapet, men det praktiske og formelle eierskapet ligger i finanspolitikken. Det er kun Finansdepartementet som kan endre praksisen rundt virkemiddelet.[4] Dette kan sees som en parallell til kulturmomsproblematikken, som også vil omtales i utredningen.

Hvilken samfunnssektor virkemiddelet knyttes til, har påvirkning på hvilket rasjonale som ligger til grunn for virkemiddelet. Et kulturpolitisk virkemiddel vil ha et annet rasjonale enn et næringspolitisk. Et næringspolitisk virkemiddel vi ha som formål å fremme økonomisk verdiskaping, mens kulturpolitiske virkemidler tradisjonelt har hatt andre målsettinger – ofte knyttet til kunstnerisk kvalitet, tilgjengelighet og mangfold.[5] Manglende samarbeid og samordning mellom kultur- og næringssektoren har vært en vedvarende utfordring, som vi vil drøfte nærmere i del III.

På tilsvarende måte kan det oppstå spenninger mellom utdanningspolitiske og kulturpolitiske mål: Der det førstnevnte ofte vektlegger kunst og kultur som pedagogiske verktøy for barn og unge, legger kulturpolitikken vekt på kunstens autonomi og egenverdi. Slike forskjeller i rasjonale

[3] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 31

[4] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 31

[5] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 32

kan gjøre det vanskelig med tverrsektorielt samarbeid mellom kultur- og utdanningsfeltet.

I musikkutvalgets mandat skal virkemiddelbruk og lovverk sees i sammenheng på tvers av departementer og politikkområder, det vil si sektorer. Musikkpolitikken forstås hovedsakelig som kulturpolitikkens domene, men som del I viste, inngår musikk og musikkpolitikk også i høy grad i andre sektorer, som utdanning, helse og beredskap. En sentral utfordring er at det tverrsektorielle perspektivet i liten grad utnyttes for å utvikle virkemiddelapparatet. Musikkutvalget ønsker at denne utredningen bidrar til å se virkemidler i større grad på tvers av sektorer.

10.1.2 Innretningsdimensjonen

Denne dimensjonen handler om hvordan virkemiddelet er innrettet; er det et juridisk, økonomisk, organisatorisk, administrativt eller pedagogisk virkemiddel? Det er flere tilnærminger til kategorisering av virkemidler, og ofte vil ulike typer virkemidler henge tett sammen. For vårt formål er det tatt utgangspunkt i Mangset og Hyllands oversikt over kulturpolitiske virkemidler.[6] De ulike kategoriene av virkemidler beskrives kort i det følgende:

- *juridiske virkemidler:* lover, forskrifter, konvensjoner og avtaler – for eksempel kulturloven, kulturrådsloven, åndsverkloven og konvensjonen om vern av immateriell kulturarv på kulturfeltet
- *organisatoriske virkemidler:* administrativ inndeling mellom departementer, organisering av direktorater og armlengdesorganer, statlig representasjon og eierskap i institusjoner og etablering av nye organisasjoner og virksomheter
- *økonomiske virkemidler:* tilskuddsordninger, stipendordninger, innkjøp, gaveforsterkningsordninger og fritak fra eller refusjon av avgifter
- *administrative virkemidler:* tildelingsbrev, søknadssystemer og -krav, rapportering og rapporteringskrav og retningslinjer og standarder
- *kommunikative virkemidler:* støtte til forskning og utredning, offentlige utvalg og NOU-er, stortingsmeldinger og politiske dokumenter og holdnings- og informasjonsarbeid

I forbindelse med kartleggingen av virkemiddelapparatet, utført av Berge mfl. på oppdrag for musikkutvalget, ble det introdusert en ny kategori: kompetanse- og nettverksbyggende virkemidler. Denne kategorien ble inkludert på bakgrunn av tilbakemeldinger fra aktører i musikkfeltet som deltok i fokusgrupper, der slike tiltak ble vurdert som særlig viktige for feltets utvikling og bærekraft. Kompetanse- og nettverksbyggende virkemidler utgjør en mangefasettert og delvis uavklart kategori, som i enkelte tilfeller utfordrer grensene for hva som kan regnes som en del av det offentlige virkemiddelapparatet. Dette gjelder særlig tiltak som initieres eller organiseres av bransjefellesskap og paraplyorganisasjoner med offentlig støtte, men uten direkte statlig forvaltning – som for eksempel kompetansehevende aktiviteter i regi av organisasjoner som Musikkindustriens Næringsråd (MIR).[7] Vi vil komme tilbake til dette under delkapittel 10.4.

10.2 Juridiske virkemidler på kulturfeltet

Som nevnt tidligere i del II er ikke kulturfeltet i Norge sterkt regulert gjennom lov. Likevel finnes det noen juridiske virkemidler: kulturloven, kulturrådsloven, lover om opphavsrett og pengespilloven. Vi redegjør for disse i det følgende.

10.2.1 Kulturloven

Kulturloven, eller *lov om offentlege styresmakters ansvar for kulturverksemd*, fra 2007 er en sentral lov på kulturområdet.[8]Loven er en generell rammelov som legger et formelt grunnlag for ansvarsfordelingen mellom staten, fylkeskommunene og kommunene på kulturfeltet. Det har over tid blitt påpekt fra flere hold at loven har vært for generell, og at den i for liten grad har fungert som et reelt styringsverktøy på kulturfeltet. Kulturmeldingen *Kulturens kraft* (2018) tok til orde for å styrke kulturloven som styringsverktøy, og en ny revidert kulturlov ble vedtatt av Stortinget 18. mars 2025. I skrivende stund foreligger ikke den endelige lovteksten i Lovdata, men loven med endringer i kursiv er gjengitt i boks 10.1.

Det er tre endringer som i hovedsak preger den nye loven. For det første er loven i sin formålsparagraf nå forankret i «infrastrukturkravet» i grunnloven. Det vil si at myndighetene har plikt til å legge til rette for et åpent og opplyst offentlig ordskifte. Dette er en politisk programerklæring, som ikke i seg selv utløser juridiske rettigheter eller plikter. Men det er en tydeliggjøring av myn-

6 Mangset og Hylland 2017, s. 259

7 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 73

8 Kulturlova 2007, Kulturlova (rev.) 2025

Boks 10.1 Ny kulturlov

§ 1 *Føremål*

Lova *skal leggja til rette for eit ope og opplyst offentleg ordskifte gjennom* å fastleggja offentlege styresmakters ansvar for å fremja og leggja til rette for eit breitt spekter av kulturverksemd *i tråd med prinsippet om armlengds avstand*, slik at alle kan få høve til å delta i kulturaktivitetar og oppleva eit mangfald av kulturuttrykk

§ 2. *Definisjonar*

Med kulturverksemd meiner ein i denne lova å

a. skapa, produsera, utøva, formidla og distribuera kunst- og andre kulturuttrykk,
b. verna om, fremja innsikt i og vidareføra kulturarv,
c. delta i kulturaktivitet,
d. utvikla kulturfagleg kunnskap og kompetanse.

Ny § 2 a skal lyde:

§ 2 a Avstand til politiske styresmakter

Avgjerder som i hovudsak skal baserast på kunstnarleg eller kulturfagleg skjønn, skal treffast av personar med relevant fagkompetanse. Politiske styresmakter kan ikkje overprøva eller instruera om innhaldet i slike avgjerder. Dette er ikkje til hinder for overordna styring gjennom økonomiske og juridiske rammer og generelle mål.

§ 3. *Statens oppgåver*

Staten skal fremja og leggja til rette for eit breitt spekter av kulturverksemd over heile landet gjennom rettslege, økonomiske, organisatoriske, informerande og andre relevante verkemiddel og tiltak.

Staten skal utforma verkemiddel og gjennomføra tiltak for å fremja og verna eit mangfald av kulturuttrykk i samsvar med internasjonale rettar og plikter.

§ 4. *Fylkeskommunens og kommunens oppgåver*

Fylkeskommunen og kommunen skal syta for økonomiske, organisatoriske, informerande og andre relevante verkemiddel og tiltak som fremjar og legg til rette for eit breitt spekter av kulturverksemd regionalt og lokalt.

§ 4 nytt andre ledd skal lyde: Fylkeskommunen og kommunen skal ha ei skriftleg oversikt over status og utviklingsbehov på kulturfeltet og fastsetja overordna mål og strategiar for dette feltet i arbeidet med planar etter plan- og bygningslova kapittel 8 og 11. Måla og strategiane bør vera eigna til å møta dei utfordringane som går fram i den skriftlege oversikta.

§ 5. *Felles oppgåver*

Staten, fylkeskommunen og kommunen skal syta for

a. at kulturlivet har føreseielege utviklingskår,
b. å fremja profesjonalitet og kvalitet i kulturtilbodet og leggja til rette for deltaking i kulturaktivitetar,
c. at personar, organisasjonar og institusjonar har tilgang til informasjon om ordningar med økonomisk støtte og om andre verkemiddel og tiltak.

dighetenes ansvar for å sikre ytringsfrihet i praksis ved å sørge for kanaler og arenaer for utveksling av informasjon og meningsytringer. Kunst- og kulturinstitusjoner er en sentral del av denne infrastrukturen.

For det andre er armlengdes avstand-prinsippet nå inkludert i formålsparagrafen, og det er lagt til en ny § 2 a som utgjør en mer konkret rettsregel for tilfeller der avgjørelser helt eller i hovedsak blir fattet på bakgrunn av kunstnerisk eller kunstfaglig skjønn. Slike avgjørelser skal tas uavhengig av politiske myndigheter og av personer med relevant fagkompetanse. Heller ikke denne bestemmelsen vil medføre konkrete regler om sanksjoner eller rettslige konsekvenser av brudd. Den vil altså i hovedsak ha en normativ funksjon.

For det tredje er det lagt til bestemmelser om fylkeskommunal og kommunal planlegging på kulturfeltet. Loven pålegger nå fylkeskommuner og kommuner å ha en skriftlig oversikt over status og utviklingsbehov og å sette mål og strategier for kulturfeltet. Målene og strategiene skal være egnet til å møte identifiserte utfordringer og behov. Kravet vil kunne oppfylles gjennom samfunnsdelen i kommuneplanen. I høringsrunden var det flere som påpekte at det var ønskelig å pålegge fylkeskommunene og kommunene å ha en egen kommunedelplan for kultur, for å sikre til-

strekkelig vektlegging og prioritering av sektoren. Kultur- og likestillingsdepartementet anbefalte imidlertid ikke dette, med bakgrunn i store lokale forskjeller i forutsetninger og behov samt av hensyn til lokalt selvstyre og helhetlig tverrsektoriell planlegging.[9]

Både lovfesting av infrastrukturkrav og lovfesting av armlengdes avstand-prinsippet følger opp anbefalinger gitt av ytringsfrihetskommisjonen. Bakgrunnen for lovfesting av planleggingskravet var kunnskap om den varierende graden av oppmerksomhet kultursektoren får i lokale planprosesser.[10] Gjennom å pålegge kommunene å inkludere kultur i sine planverk er det statens forventning at kommunene i større grad prioriterer kultur.

10.2.2 Åndsverkloven og lov om kollektiv opphavsrett

En annen sentral lov for mange aktører i musikkfeltet er åndsverkloven.[11] Loven omfatter blant annet musikkverk, både med og uten tekst, og ble sist revidert i 2024. Ifølge § 1 er lovens formål å

a. gi rettigheter til de som skaper, fremfører eller investerer i åndsverk eller nærstående prestasjoner og arbeider, og slik også gi insentiv til kulturell produksjon
b. avgrense rettighetene med sikte på å ivareta en rimelig balanse mellom rettighetshavernes interesser på den ene siden og brukernes og allmennhetens interesser på den andre siden, slik at åndsverk og nærstående prestasjoner og arbeider kan brukes der dette ut fra samfunnsmessige hensyn er rimelig, som bruk innen det private området og av hensyn til informasjons- og ytringsfriheten
c. legge til rette for at det på en enkel måte kan avtales bruk av åndsverk og nærstående prestasjoner og arbeider.

Åndsverkslovgivningen har den siste tiden blitt særlig aktuell, ettersom multinasjonale selskaper i økende grad benytter åndsverk på måter som ikke følger gjeldende regelverk. Dette skjer blant annet ved publisering av materiale uten samtykke fra opphavspersonen, eller med utilstrekkelig kompensasjon, samt ved bruk av åndsverk som treningsdata for generativ kunstig intelligens. Forskningen på kunstig intelligens og kulturproduksjon har vokst betydelig, spesielt med fokus på opphavsrett. Flere artikler tar utgangspunkt i spesifikk lovgivning.

Peukert analyserer forholdet mellom kunstig intelligens og opphavsrett.i EU-forordningen *AI Act*, som også er i ferd med å bli gjeldende i Norge – selv om implementeringsprosessen er tidkrevende.[12] *AI Act* er utviklet med mål om å regulere bruken av kunstig intelligens og innfører en risikobasert tilnærming, der bruk av teknologien deles inn i fire nivåer: uakseptabel risiko, høy risiko, begrenset risiko og minimal eller ingen risiko. Bruk som innebærer uakseptabel risiko – for eksempel når liv, helse eller grunnleggende rettigheter står i fare – skal forbys, mens de øvrige nivåene reguleres i ulik grad.[13]

Peukert framhever at forordningen i sin nåværende form ikke i tilstrekkelig grad ivaretar behovet for tydelig og konsistent regulering.[14] Dersom denne vurderingen er riktig, kan det få betydelige følger for hvordan *AI Act* blir praktisert i kulturfeltet i de nordiske landene.[15]

En nærliggende lov er *lov om kollektiv forvaltning av opphavsrett mv.*[16] Lovens formål er å sikre at kollektiv forvaltning av opphavsrett og nærstående rettigheter skjer på en ansvarlig, effektiv og transparent måte –overfor både rettighetshavere og brukere. Den skal også ivareta rettighetshavernes valgfrihet.

I Norge forvaltes slike rettigheter blant annet gjennom organisasjoner som TONO og Gramo. TONO administrerer opphavsrettigheter for komponister, tekstforfattere og musikkforlag, mens Gramo forvalter vederlag for utøvende kunstnere og produsenter ved offentlig bruk av innspilt musikk. Disse organisasjonene har en sentral rolle i det norske musikksystemet, spesielt i møte med nye utfordringer knyttet til digital distribusjon og kunstig intelligens. Spørsmål om vederlagsmodeller, rettighetsforvaltning og framtidige reguleringsbehov behandles mer inngående i del III.

10.2.3 Kulturrådsloven

Lov om kulturrådet (kulturrådsloven)[17] fastsetter de overordnede rammene for Kulturrådets virksomhet og tydeliggjør rådets rolle som både rådgivende organ og forvalter av statlige tilskudd til

9 Prop. 6 L (2024–2025): s. 33–38
10 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025 s. 42
11 Åndsverkloven 2018
12 Peukert 2024 gjengitt i Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 43
13 Europakommisjonen 2025
14 Peukert 2024 gjengitt i Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 43
15 Hylland 2025 gjengitt i Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 43
16 Lov om kollektiv forvaltning av opphavsrett mv. 2021
17 Kulturrådsloven 2013

kunst- og kulturlivet. Lovens formål er å sikre armlengdes avstand mellom politiske myndigheter og kunstnerisk skjønn, samt å bidra til faglig legitimitet og transparens i forvaltningen av kulturmidler. Kulturrådsloven har dermed en direkte kobling til musikkfeltet gjennom sitt formål om å stimulere til kunstnerisk utvikling, mangfold og kvalitet over hele landet. I 2023 ble det vedtatt endringer i kulturrådsloven for å tydeliggjøre skillet mellom Kulturrådets armlengdeoppgaver og direktoratsoppgaver.[18] Dette innebærer at Kulturrådet skal rendyrkes som et armlengdeorgan, mens direktoratsoppgavene ivaretas av Kulturdirektoratet.

10.2.4 Pengespilloven

En annen lov innenfor kulturområdet som har betydning for musikkfeltet, er pengespilloven fra 2022. Pengespilloven ble vedtatt for å samle reglene om pengespill i én lov. Hovedformålet er å forebygge spilleproblemer og andre negative konsekvenser av pengespill. Loven og pengespillforskriftene angir vilkår for å kunne gjennomføre pengespill og legger til rette for at overskuddet fra pengespillvirksomheten allokeres til allmennyttige formål.[19]

Etter lovens § 10 har Norsk Tipping og Stiftelsen Norsk Rikstoto enerett til å tilby pengespill som krever særlig offentlig kontroll fordi det er høye premier, høy omsetning eller høy risiko.

En fastsatt andel av Norsk Tippings overskudd skal fordeles til kulturformål (18 prosent), til idrettsformål (64 prosent) og til samfunnsnyttige og humanitære organisasjoner (18 prosent). Pengespilloven gir adgang til å gi forskrift om fordelingen av overskuddet fra Norsk Tipping, noe som er gjennomført for idrettsformål og for samfunnsnyttige eller humanitære organisasjoner. Det er foreløpig ikke fastsatt en forskrift for kulturformål.

Utover Norsk Tipping og Norsk Rikstoto kan det gis et begrenset antall lisenser til store lotterier med en omsetningsgrense på 450 millioner, som ut 2025 er tildelt til Pantelotteriet og Norsk Postkodelotteri. Videre kan ikke-fortjenestebaserte aktører søke om å avholde pengespill for en omsetning på inntil 100 millioner. Bingo, lotterier, basarer, med mer med omsetning under 200 000 kan etter visse begrensninger gjennomføres av ikke-fortjenestebaserte aktører uten søknadsplikt. I tillegg kommer bingohaller (såkalt bingo med medhjelper) hvis overskuddet tilfaller frivillige lag og foreninger.

På denne måten er pengespilloven og dens forskrifter en sentral finansieringsmekanisme for kultur- og musikksektoren, og den framstår dermed som særlig relevant i denne konteksten.

Vi vil omtale denne finansieringskilden ytterligere i kapittel 10.3.4.

10.3 Organisatoriske og økonomiske virkemidler på kulturfeltet

Det kan være vanskelig å trekke et klart analytisk skille mellom organisatoriske og andre virkemidler, som økonomiske og informative. Ofte fungerer et organisatorisk virkemiddel i nær sammenheng med – og er til dels avhengig av – økonomisk støtte. Derfor velger vi å behandle disse to virkemiddelkategoriene samlet, selv om det organisatoriske også er en selvstendig dimensjon.

Et tema utvalget ønsker å belyse, er hvordan økonomiske virkemidler kan påvirke og endre organisasjonslandskapet i musikklivet, blant annet gjennom prosesser som fremmer konsolidering. Et historisk eksempel på dette finnes i St.meld. nr. 61 (1991–92) *Kultur i tiden*[20], hvor staten tok initiativ til å utrede en eventuell etablering av et norsk jazzforum – et tiltak som ble sett som et mulig virkemiddel for konsolidering av jazzfeltet.

Mangset og Hylland inkluderer det følgende som typer av organisatoriske virkemidler:

- administrativ inndeling og ansvarsdeling i departementer og departementsavdelinger
- organisering av direktorater og armlengdesorganer
- statlig representasjon og eierskap i kulturinstitusjoner
- etablering av nye organisasjoner og tiltak
- etablering av nye institusjoner
- deltakelse og representasjon i internasjonale organer og internasjonalt samarbeid[21]

Det statlige forvaltningsnivået er kjennetegnet av høy grad av organisatorisk spesialisering. Det betyr at staten både gjennom administrativ inndeling og arbeidsdeling på departementsnivå, gjennom organisering av direktorater og armlengdesorganer, gjennom statlig eierskap og representasjon i virksomheter med betydning for musikkfeltet har etablert en spesialisert organisasjonsstruktur som administrerer både økonomiske og kompetanse- og nettverksbyggende virkemidler. I

[18] Lov om endringer i kulturrådsloven 2023
[19] Pengespilloven 2022
[20] St.meld. nr. 61 (1991–92)
[21] Mangset og Hylland 2017, s. 259



Figur 10.2 Reggae må ut til barna!

Bildet er fra Marked for Musikk 2024 i Bodø. Marked for Musikk er Norges største visningsarena for konserter rettet mot barn og unge i Den kulturelle skolesekken. Her får arrangører oppleve og vurdere aktuelle produksjoner, og møte andre aktører i feltet. Bildet viser gruppen Trolle og Smørfolket. En gruppe barn står foran en scene med armene løftet, ledet av en energisk musiker med åpne armer. Det hele foregår i en black box med scenelys, og stemningen er leken og engasjert.
Foto: Erik Brandsborg / Kulturtanken.

de senere årene har det samtidig vokst fram en tydelig trend der fagkompetanse og operativt ansvar i økende grad flyttes fra departementene til direktorater og underliggende etater – en utvikling som ofte omtales som «direktoratifisering»[22]. Dette viser et behov for mer fleksibel oppgaveløsning og kapasitetsutnyttelse i møte med økt kompleksitet, høyere krav til effektivitet og raske politiske skift.

Økonomiske virkemidler kan eksempelvis være tilskudd (støtte til produksjon, støtte til drift og støtte til investering/bygg), innkjøp, fritak fra, reduksjon i eller refusjon av avgifter, stipender og garantiinntekter og gaveforsterkningsordninger. Staten har flere virkemidler for å gi økonomisk støtte og etablere insentiver som kan påvirke utviklingen i musikkfeltet. I kartleggingen til Berge mfl. var det også tydelig at de økonomiske virkemidlene ble sterkest betont av aktører i musikkfeltet.[23] De økonomiske virkemidlene oppfattes som de viktigste av kultur- og musikkfeltet selv, både fordi de gir mulighet for aktivitet, og fordi de samtidig anerkjenner verdien av denne aktiviteten.

Økonomiske og organisatoriske virkemidler som påvirker musikkfeltet, finnes i flere sektorer enn kultursektoren, som vi har vært inne på. I dette underkapittelet betones kultursektoren, siden hovedvekten av virkemidlene er der, men vi vil også behandle virkemidler i andre relevante sektorer som på ulike måter har innvirkning i musikkens økosystem.

På noen områder er ansvaret eksplisitt tverrsektorielt, som i tilfellet med Kulturtanken og Den kulturelle skolesekken (DKS) (se boks 10.4 i kapittel 10.6). Her fordeles organisatoriske og økonomiske virkemidler mellom Kultur- og likestillingsdepartementet og Kunnskapsdepartementet. Kulturtanken forvalter midler fra begge departementene og har et nasjonalt samordningsansvar for ordningen.

Når det gjelder musikkfrivilligheten, ligger også de økonomiske virkemidlene på tvers av sektorer: noe i kultursektoren, noe i barne- og familie-

22 Sejersted 2025
23 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025

sektoren, og noe i kunnskapssektoren. Kultur- og likestillingsdepartementet har et samordningsansvar.

10.3.1 Departement, direktorater og armlengdesorganer

Kultur- og likestillingsdepartementet

Kultur- og likestillingsdepartementet (KUD) er både et politisk og et administrativt organ og ledes politisk av statsråden med støtte i et nøytralt embetsverk. Departementet har ansvaret for statlig politikk og forvaltning innenfor kultur, likestilling og diskriminering, opphavsrett, medier, idrett, frivillig sektor samt pengespill og lotteri. Departementet utgjør dermed en sentral aktør i det statlige virkemiddelapparatet for musikk, både som politikkutformer og gjennom sine økonomiske prioriteringer.

Departementet er organisert i flere avdelinger, hvorav flere har betydning for musikkfeltet. Særlig sentral er Medie- og kunstavdelingen, som har ansvar for nasjonal politikk knyttet til blant annet musikk, kunstnerpolitikk, opphavsrett og den kulturelle og kreative næringen. Avdelingen er inndelt i tre seksjoner (MK1–MK3), hvor alle har relevans for musikkfeltet, men spesielt MK2 og MK3. MK2 har ansvar for opphavsrett og kreative næringer, mens MK3 arbeider med musikk, scenekunst og kunstnerpolitikk. Departementet forvalter både regelverk og statlige bevilgninger, og har ansvar for etatsstyringen av blant annet Kulturdirektoratet og eierstyring av blant annet Den Norske Opera & Ballett AS og Talent Norge AS.

Departementets viktigste styringsverktøy er statsbudsjettet, som framlegges i form av en budsjettproposisjon hver høst. Her defineres de økonomiske rammene for kultursektoren, og det store flertallet av statlige midler til kulturlivet kanaliseres gjennom faste ordninger og institusjonelle bevilgninger. Mange av de større kulturinstitusjonene får hoveddelen av sin driftsstøtte direkte over statsbudsjettet. Som det ble formulert i St.meld. nr. 26 (2003–2004): «Det statlige ansvaret innenfor kulturpolitikken er i høy grad knyttet til finansiering av kulturlivet. Et rikt og mangfoldig kulturliv kan ikke være avhengig av markedskrefter alene. Skal kulturlivet i Norge kunne tilby det eksperimentelle og nyskapende, må det foreligge økonomiske virkemidler som gjør kulturlivet i stor grad uavhengig av rent kommersielle krav. De fleste store kulturinstitusjoner mottar størsteparten av sin driftsfinansiering fra staten. Dette er ledd i en bevisst politikk, der staten skal stimulere til kulturaktivitet i hele landet»[24].

En stor andel av kulturbudsjettet er i praksis bundet til allerede etablerte ordninger og institusjoner, noe som gir lite rom for fleksibilitet i Stortingets behandling. Endringer i proposisjonen møter ofte sterk motstand fra feltet, og mange aktører oppfatter en «fast post» på budsjettet som en garanti for videreføring, selv om dette i realiteten ikke er tilfelle. Det er likevel sjelden at aktører tas ut av statsbudsjettet, noe som gjenspeiler en sedimentær utvikling i kulturpolitikken.

Skillet mellom faste og tidsbegrensede støtteordninger – og mellom institusjoner og det frie feltet – preger virkemiddelbruken, og dette behandles nærmere i kapittel 13. Departementet benytter også spillemidlene som en fleksibel finansieringskilde – et slags «statsbudsjett utenfor statsbudsjettet» – som kan anvendes til formål politisk ledelse ønsker å løfte. Se utvalgets drøfting av spillemidlene i kapittel 10.3.4.

Forholdet mellom det profesjonelle og det frivillige musikklivet reflekterer samtidig en svakhet i virkemiddelapparatet, der økonomiske skillelinjer i stor grad bidrar til å opprettholde en dikotomi som i praksis er langt mer sammensatt. Som redegjort for i kapittel 8 er det et gjensidig avhengighetsforhold og et betydelig samspill mellom de to delene av musikklivet. Likevel retter de fleste statlige virkemidler seg mot enten det profesjonelle eller det frivillige feltet. Noen ordninger favner begge, slik som aktivitetsmidler til kor, infrastrukturordningen Kulturrom og tilskuddsordningen for kulturbygg, men hovedbildet er at virkemidlene i liten grad er innrettet for å understøtte sammenhengene mellom det profesjonelle og det frivillige musikklivet. Dette kommer vi tilbake til i kapittel 13.

Kulturdirektoratet og Kulturrådet

Kulturdirektoratet er et statlig forvaltningsorgan underlagt Kultur- og likestilingsdepartementet. Direktoratet gir tilskudd til kunst og kultur, driver utviklingsarbeid og fungerer som rådgiver for staten i kulturpolitiske spørsmål. Det forvalter en rekke tilskuddsordninger og har ansvar for å følge opp og iverksette kulturpolitiske prioriteringer. I tillegg er direktoratet sekretariat for tre kollegiale organer: Kulturrådet, Fond for lyd og bilde (FLB) og Statens kunstnerstipend (SKS). Som kunnskapsprodusent har direktoratet ansvar for statistikk, analyser og faglig grunnlag for kulturpoli-

[24] St.meld. nr. 26 (2003–2004), s. 155

tiske beslutninger, og er nasjonal koordinator for arbeidet med mangfold, inkludering og deltakelse i kultursektoren.

1.januar 2023 endret Kulturrådets administrasjon navn til Kulturdirektoratet. Endringen ble gjennomført for å tydeliggjøre skillet mellom det kollegiale rådet og den forvaltningsmessige enheten. Der Kulturrådet skal utøve faglig og kunstnerisk skjønn på armlengdes avstand, har direktoratet ansvar for å utføre politiske oppdrag, utvikle kunnskap og sikre effektiv forvaltning i tråd med gjeldende regelverk og målsettinger.

Kulturrådet er et armlengdesorgan, hjemlet i kulturrådsloven (jf. kapittel 10.2.3), og utgjør en sentral del av statens virkemiddelapparat for kunst og kultur – særlig med betydning for det frie feltet. Rådet har som formål å stimulere samtidens mangfoldige kunst- og kulturuttrykk og å bidra til at kunst og kultur skapes, bevares, dokumenteres og gjøres tilgjengelig for flest mulig.[25] Kulturrådet forvalter Norsk kulturfond og andre statlige tilskudd som er lagt til rådet, og fungerer også som et rådgivende organ for staten i kulturpolitiske spørsmål.

Rådet er oppnevnt av regjeringen og fordeler midler fra Kulturfondet gjennom sine underliggende fagutvalg, basert på kunstnerisk og faglig skjønn.[26] Medlemmene i fagutvalgene oppnevnes for to år av gangen. Utvalgene er sammensatt for å sikre bred kunstfaglig kompetanse, kjønnsbalanse og geografisk representasjon. De fleste fagutvalgene har fullmakt til å fatte vedtak i enkeltsaker innenfor sine respektive ordninger.

På musikkfeltet finnes det i dag fire fagutvalg:

- musikkutvalget for komposisjon, produksjon og andre musikktiltak
- musikkutvalget for turné- og virksomhetstilskudd for musikere, artister, ensembler og band
- musikkutvalget for innspillings- og publiseringsstøtte
- musikkutvalget for arrangør- og festivaltilskudd

Disse utvalgene behandler søknader til Kulturrådets syv musikkordninger, (se tabell 10.2). Kulturrådet har delegert vedtaksmyndighet til utvalgene i de fleste saker om tildelinger. I andre saker gir utvalgene innstillinger til Kulturrådet, som fatter de endelige vedtakene.

Kulturdirektoratet og Kulturrådet utfyller hverandre i forvaltningen av kulturmidler og -politikk. Mens direktoratet ivaretar den administrative og utviklingsorienterte dimensjonen, skal Kulturrådet sikre faglig legitimitet og uavhengighet i skjønnsbaserte tildelinger og i å gi råd til staten i kulturspørsmål. Til sammen bidrar de til å ivareta både forutsigbarhet og faglig kvalitet i statens støtte til kunst- og kulturfeltet.

Øvrige kollegiale organer, herunder FLB og SKS, omtales til slutt i kapittel 10.3.2.

10.3.2 Virkemidler for det profesjonelle musikklivet

Det er et godt utbygd og finmasket støtteapparat for det profesjonelle musikklivet på statlig nivå. I følgende redegjørelse vil vi først behandle virkemidler som ligger på statsbudsjettet og tildeles av Kultur- og likestillingsdepartementet, før vi går nærmere inn i virkemidler i Kulturfondet, Statens kunstnerstipend og Fond for lyd og bilde. I gjennomgangen av Kulturfondets ordninger er framstillingen i hovedsak basert på Kulturrådets egen årsoppsummering for musikk 2023, som omtaler tendenser og utviklingstrekk i det profesjonelle musikklivet, og hvordan Kulturrådet arbeider med å utvikle virkemidler slik at de skal være i takt med nye behov.

Statsbudsjettet har en rekke budsjettkapitler og poster som dekker musikkfeltet. I tabell 10.1 gis en oversikt over disse postene, gruppert slik Telemarksforsking har gjengitt dem i sin kartleggingsrapport.[27] Vi gjør oppmerksom på at denne grupperingen skiller seg noe fra den Kulturdirektoratet bruker i sin musikk- og scenekunststatistikk. Videre er det verdt å bemerke at selv om hoveddelen av disse tiltakene kan sies å inngå i det profesjonelle musikkfeltet, er det også tiltak med varierende grad av profesjonalitet. Dette synliggjør de flytende grensene mellom det profesjonelle og frivillige musikklivet som ble beskrevet i kapittel 8. Tabell 10.1 viser tildelinger for 2023 og 2024. Som oversikten viser, går hoveddelen av midlene til musikkinstitusjoner, etterfulgt av Norsk Kulturfond.

Det er lagt inn hovedsummer for hver post, og de ulike formålene (med tildelingsbeløp) er spesifisert på egne linjer.

[25] Kulturrådsloven 2013

[26] Kulturrådet 2024, s. 5

[27] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 53

Tabell 10.1 Statlige tilskudd til det profesjonelle musikklivet, tildelinger i 2023 og 2024

Ordning	Tall for 2023 (i 1000 kr)	Tall for 2024 (i 1000 kr)
Norsk kulturfond – musikk (Kap. 320, post 55)	**398 174**	**407 644**
Fond for lyd og bilde – musikk (Kap. 320, post 51)	**24 271**	**26 547**
Prosjektstøtte musikk	6 730	7 492
Markedsføring av musikkutgivelser	4 425	4 929
Norsk musikk i audiovisuelle produksjoner	1 323	1 384
Prosjektstøtte fonogram	11 793	12 742
Statens kunstnerstipend – musikk (Kap. 320, post 72)[1]	**55 340**	**61 982**
Musikkinstitusjoner (Kap. 323, post 70)	**1 551 335**	**1 657 875**
Arktisk Filharmoni	70 515	84 600
Bergen Nasjonale Opera	23 355	27 710
Den Norske Opera og Ballett	705 500	743 770
Det Norske Blåseensemble anno 1734	28 385	33 030
Musikkselskapet Harmonien	155 860	168 150
Opera Nordfjord	5 410	5 725
Opera Rogaland	2 970	3 145
Opera Trøndelag	5 185	5 735
Opera Østfold	6 715	8 105
Operaen i Kristiansund	18 460	19 530
Operalåven i Hallingdal	1 900	Engangstilskudd i 2023, ikke videreført i 2024
Oscarsborg Operaen	5 015	6 055
Oslo-Filharmonien	186 630	197 450
Ringsakeroperaen	5 480	5 800
Stavanger Symfoniorkester	95 045	100 550
Kilden teater og konserthus	135 820	143 690
Trondheim Symfoniorkester & Opera	99 090	104 830
Produksjons- og formidlingsvirksomheter (Kap. 320, post 75)	**72 380**	**76 595**
Det Norske Kammerorkester	10 880	11 510
Det Norske Solistkor	11 555	12 220
Edvard Grieg Kor	8 220	8 700
Nasjonal Jazzscene	11 400	12 080
Riksscenen Scene for folkemusikk og folkedans	21 730	22 990
Trondheimsolistene	5 595	5 920
Scene Finnmark	3 000	3 175
Kompetanse- og musikksentre, organisasjoner (Kap. 320, post 74)		
Regionale kompetansesentre for musikk	**9 365**	**9 919**
BRAK	1 800	1 905
MØST – Musikknettverk Østlandet	2 185	2 300
SØRF – Sørnorsk kompetansesenter for musikk	1 100	1 160
STAR	670	710
TEMPO	1 140	1 200
Østafjelske kompetansesenter for musikk – ØKS	935	990
RYK/Musikkontoret Nord	1 535	1 654

Tabell 10.1 Statlige tilskudd til det profesjonelle musikklivet, tildelinger i 2023 og 2024

Ordning	Tall for 2023 (i 1000 kr)	Tall for 2024 (i 1000 kr)
Musikksentre sjanger	**12 740**	**13 500**
Midtnorsk senter for folkemusikk og folkedans	570	600
Folkemusikk Nord	840	890
Kirkemusikksenter Nord	935	990
Midtnorsk jazzsenter	2 315	2 450
Østnorsk jazzsenter	2 345	2 490
Sørnorsk jazzsenter	2 120	2 250
Vestnorsk jazzsenter	3 615	3 830
Medlemsorganisasjoner for musikk	**28 305**	**28 955**
Klassisk	1 255	1 330
FolkOrg – organisasjon for folkemusikk og folkedans	7 420	6 850
Norsk jazzforum	13 690	14 500
Samspill International Music Network	850	900
Norsk folkemusikklag	120	125
Norske kulturarrangører	4 970	5 250
Andre organisasjoner og aktører	**79 245**	**84 475**
Music Norway	31 220	33 150
Norsk senter for folkemusikk og folkedans	15 290	16 180
Fargespill	3 105	3 785
Ole Bull Akademiet	6 605	6 990
Balansekunst	5 675	6010
Dissimilis Norge	5970	6320
Sound of Happiness	565	600
Melahuset	10815	11440
Musikk og scenekunst (Kap. 323, post 22 og 60)	**77 086**	**81 630**
Forsvarets musikk	52 700	56 230
Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge	24 386	25 400
Barne- og ungdomstiltak (Kap. 325, post 78)[2]	**22 085**	**24 045**
Festspillene i Nord-Norge – NUK – ny ung kunst	525	560
Nidarosdomens Guttekor	430	460
Norges Ungdomskor	430	460
Norsk Ungdomssymfoniorkester	410	435
Trondheim International Chamber Music Competition	855	910
UKM Norge	13 500	14 350
Ungdomssymfonikerne	3 645	3 870
Valdres sommersymfoni	2 290	2 430
Talentutvikling – Talent Norge AS (Kap.325, post 86)	56 415	55 000
Tilskudd til priser og konkurranser m.m. (Kap. 300, post 78)	**3 475**	**3 900**
Dronning Sonjas Internasjonale Musikkonkurranse / Prinsesse Astrids musikkpris	3 375	3 800
Arne Bendiksens talentpris	100	100

[1] Beløpet for Statens kunstnerstipend musikk omfatter alt som betales ut for gjeldende år (alle stipend og garantiinntekter, og arbeidsgiveravgift).

[2] Tilskudd i 2024 til de nevnte mottakerne, på kap. 325, post 78 i 2023, er gitt av spillemidler til kulturformål.

Kilde: Berge mfl. (2025) s.53-55, Kultur- og likestillingsdepartementet og Statens kunstnerstipend

Statlige øremerkede tilskudd – driftsmidler til institusjoner, virksomheter og organisasjoner

Kulturbudsjettet utmerker seg, i forhold til andre sektorer, med et høyt antall og en høy andel øremerkede tilskudd. Dette kalles også «navngitte mottakere» eller «enkeltstående tilskudd». Til sammen er det 320 øremerkede tilskudd, noe som utgjør 37 prosent av det samlede kulturbudsjettet (2022-tall).[28] Musikkfeltet preges av et opplevd skille mellom aktører som har en såkalt «fast plass på statsbudsjettet», og aktører som ikke har det, men som ønsker en liknende forutsigbarhet. Dette kommer vi tilbake til under drøftingen av hvordan virkemiddelapparatet bidrar til å utløse potensialet i musikkfeltet, i kapitlene 12 og 13. I denne delen skal vi først redegjøre for bakgrunnen for at det er som det er i dag, og hvordan forvaltningspraksisen for disse tilskuddene er.

Midlene på kap. 323, post 70 og kap. 320, post 74 og 75, er øremerkede, og det er som regel kun søkere som allerede har tilskudd som kan søke på nytt. Denne praksisen bryter med hovedregelen i regelverket for økonomistyring i staten[29] der statlige tilskuddsmidler skal lyses ut i form av søkbare tilskuddsordninger. Denne hovedregelen baserer seg på et krav om åpne søknadsprosesser og kjente tildelingskriterier, med mål, målgruppe og kriterier for måloppnåelse. Dette skal gi konkurranse om midlene og bidra til å nå målene for bevilgningene.

Departementet har imidlertid anledning til å benytte øremerkede tilskudd ved å navngi disse i bevilgningsvedtak eller omtale i budsjettproposisjon på en slik måte at tilskuddsbevilgningen må anses forbeholdt vedkommende.

Årsaken til å bruke øremerkede tilskudd, kan være at virksomhetene anses som unike/spesialiserte, og at kun én mottaker (i en region eller nasjonalt) anses å kunne oppfylle oppdraget. Det anses da kostnadseffektivt å ikke ha konkurranse om midlene.[30] Institusjonene utgjør samlet en nasjonal infrastruktur for fri ytring (jfr. Grunnlovens §100). Meld. St. 8 (2018–2019) *Kulturens kraft – Kulturpolitikk for framtida* belyste utfordringer knyttet til øremerkede tilskudd. Det handlet om at nye aktører ikke slipper til, og at tiltak i ulike deler av landet ikke blir kontinuerlig vurdert opp mot hverandre og mot målene for tilskuddene. Det er ikke tydelig fastsatte mål og kriterier for tilskudd.

Ved avgivelse av statsbudsjettet for 2023 varslet Finansdepartementet at bruken av navngitte tilskuddsmottakere skal begrenses. Dette bygget på en gjennomgang fra Direktoratet for forvaltning og økonomistyring (DFØ) hvor det fra direktoratets side syntes å være en for lav terskel for å navngi tilskuddsmottakere. Der det er aktuelt vil tilskuddene innlemmes i nye eller eksisterende søkbare ordninger.[31]

De øremerkede tilskuddene saksbehandles på følgende måte: Kulturdirektoratet gjør faglige vurderinger og prioriteringer av søknadene og rapportene fra institusjonene. På basis av Kulturdirektoratets vurdering, fremmer Kultur- og likestillingsdepartementet budsjettforslag til Stortinget som gjør vedtak om tilskudd. Slik sett tildeles altså disse tilskuddene ikke ut fra armlengdesprinsippet, og dette gjør at de skiller seg fra prosjekt- og stipendmidler til det frie feltet, som tildeles etter fagfellevurdering, frikoblet fra politisk behandling.

Det er enkelte forskjeller i ansvarsfordelingen mellom Kulturdirektoratet og Kultur- og likestillingsdepartementet når det gjelder forvaltningen av kapittel 323, post 70, sammenliknet med kapittel 320, post 74 og 75. Forvaltningen er i større grad delegert til Kulturdirektoratet når det gjelder post 74 og 75, hvor direktoratet både utbetaler tilskuddene, og har større ansvar for oppfølgingen av institusjonene. Formelt er det likevel Kultur- og likestillingsdepartementet og Stortinget som fatter beslutningen om tildelingene, også for disse postene.

For musikkinstitusjoner på kapittel 323 post 70 foretar Kulturdirektoratet vurderinger av hvordan virksomhetene drives ut fra egne forutsetninger og hvordan de oppfyller statlig fastsatte mål for bevilgningene, herunder kunstnerisk utvikling, produksjon og formidling, publikum, mangfold og tilgjengelighet, økonomi og drift. For post 70 samlet er de overordnede målene formulert i forslagene til statsbudsjett og i tilskuddsbrevene, og lyder som følger:

- produksjon og formidling av ulike musikk- og scenekunstuttrykk av høy kvalitet over hele landet
- kunstnerisk utvikling og fornyelse av musikk og scenekunstuttrykk
- et musikk- og scenekunsttilbud som er tilgjengelig for et bredt og mangfoldig publikum.[32]

---

[28] Prop. 1 S (2022–2023) s. 13

[29] Direktoratet for forvaltning og økonomistyring 2025b

[30] Direktoratet for forvaltning og økonomistyring 2025a

[31] Prop. 1 S (2022–2023) s.13

[32] Prop. 1 S (2024–2025), s. 69



Figur 10.3 UKM-festivalen i 2024

Hvert år kommer mellom 500 og 600 ungdommer fra hele landet på den nasjonale UKM-festivalen. Her møtes de for å dele kulturopplevelser, med alt fra sceneopptredener til arrangørvirksomhet, medieproduksjon, litteratur og kunst. Bildet viser et stort publikum sitter samlet i et fargerikt sirkustelt, mens en artist opptrer på scenen med lys og røyk. I forgrunnen står en person med «UKM Innlandet»-genser.

Foto: Solveig Korum.

Prop. 1 S (2024–2025) viser til at «Den landsdekkende strukturen av institusjoner bidrar til tilgang til kunst og kultur, kunst- og kulturarbeidsplasser og gode levekår over hele landet» og videre «Samlet bidrar de til måloppnåelsen på feltet, de skal ikke hver for seg innfri alle mål». Kulturdirektoratet gjør hvert år en vurdering av om de sektorpolitiske målene er oppnådd for feltet som helhet. Denne vurderingen legger grunnlaget for rapporten som inngår i proposisjonen.[33] Kultur- og likestillingsdepartementet har også gjennomført periodiske evalueringer av de enkelte musikk- og scenekunstinstitusjonene på post 70.[34]

Tilskuddsmottakerne på kapittel 320 post 74 og 75 vurderes ikke opp på samme vis som tilskuddsmottakerne på kapittel 232 post 70 opp mot bidrag til oppfyllelse av kulturpolitiske målsettinger for kunstnerisk utvikling, produksjon og formidling, publikum, mangfold og tilgjengelighet. Kulturdirektoratet vurderer disse virksomhetene i hovedsak ut fra hvordan de oppfyller eget formål, i tillegg til at drift og økonomi vurderes.

Kapittel 325, post 78 omfatter barne- og ungdomstiltak. Fra og med 2024 ble de fleste musikkrelaterte mottakere under denne posten overført til finansiering via spillemidlene, med Kulturtanken som ny forvalter. Fra 2025 forvalter Kulturtanken også midler til UKM Norge og JM Norway. Kapittel 325 post 86 gjelder talentutvikling, og midlene her går til Talent Norge AS. Talent Norge stimulerer privat støtte til programmer for kunstfaglig utvikling av talenter på vei mot en profesjonell karriere. Talent Norge har programmer blant annet innenfor klassisk og rytmisk musikk.

Som vi skal se i kapittel 12, så er det for mange av musikkfeltets aktører et sterkt ønske om å være navngitt enkelttilskuddsmottaker (øremerket) på statsbudsjettet. Det innebærer både en anerkjennelse av virksomheten og en økonomisk

[33] Prop. 1 S (2024–2025), s. 71

[34] Kultur- og likestillingsdepartementet 2022

forutsigbarhet. Samtidig er det fra Finansdepartementet og i økonomiregelverket et prinsipp å begrense øremerkede tilskudd, fordi de strider mot hovedregelen om åpne, søknadsbaserte tilskuddsordninger.

Det framstår som en utfordring at begrunnelsen for tildelingene på statsbudsjettets kapittelposter ikke er tilstrekkelig tydelig, verken for feltet selv eller for offentligheten. Det virker uklart hvilke kriterier som ligger til grunn for hvilke aktører som får øremerkede tilskudd, og i hvilken grad disse vurderes opp mot eventuelle nye initiativer. For mange aktører synes inngangsbilletten til statsbudsjettet som uklar, og beslutningsprosessene som lite transparente. Dette bidrar til et inntrykk av at historiske tildelinger i stor grad videreføres.

Utstrakt bruk av øremerkede tilskudd kan stride mot hensynet til at statlig tilskuddsforvaltning skal være transparent, etterprøvbar og effektiv. Dette er spesielt relevant dersom en gruppe navngitte mottakere på samme budsjettpost kan inngå i en tilskuddsordning. Dette må imidlertid veies mot andre hensyn, slik som kontinuitet og forutsigbarhet for aktørene. DFØ har utarbeidet en egen veiledning for overgang fra enkeltstående tilskudd til en tilskuddsordning.[35]

En ytterligere komplikasjon er manglende indeksregulering i Kulturfondet, noe som bidrar til at aktører som mottar driftsstøtte gjennom statsbudsjettet opplever en større økonomisk forutsigbarhet sammenliknet med de som mottar midler gjennom søknadsbaserte ordninger. Slik framstår det øremerkede tilskuddet ikke bare som en anerkjennelse av aktivitetens betydning, men også som en økonomisk sikring mot økt konkurranse og reell prioritering innenfor fondets rammer.

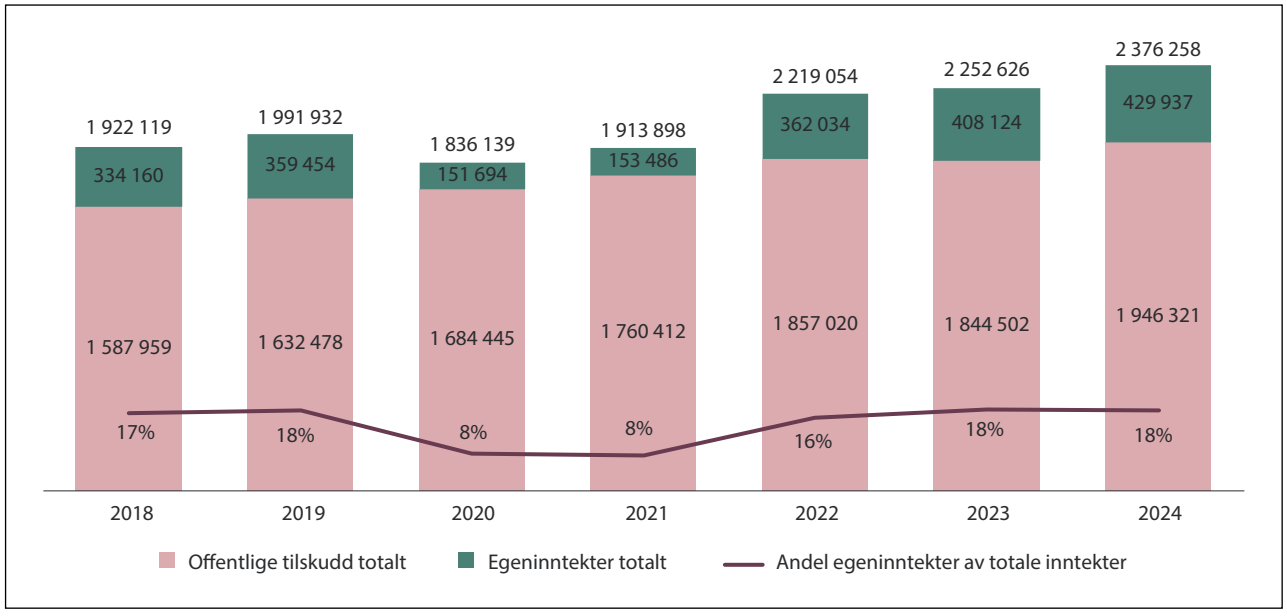
Disse forholdene danner bakteppet for utvalgets vurdering av hvordan dagens tildelingsstruktur i statsbudsjettet fungerer, og hvorvidt den på sikt støtter opp under målene for en åpen, treffsikker og rettferdig kulturpolitikk. Dette drøftes nærmere i kapittel 13.

I det følgende vil vi beskrive, på overordnet nivå, de ulike postene og navngitte mottakere, og se på betydningen statstilskuddene har for deres totale økonomi, i forhold til egeninntekter og tilskudd fra andre forvaltningsnivå.

Musikkinstitusjoner (Kap. 323, post 70)

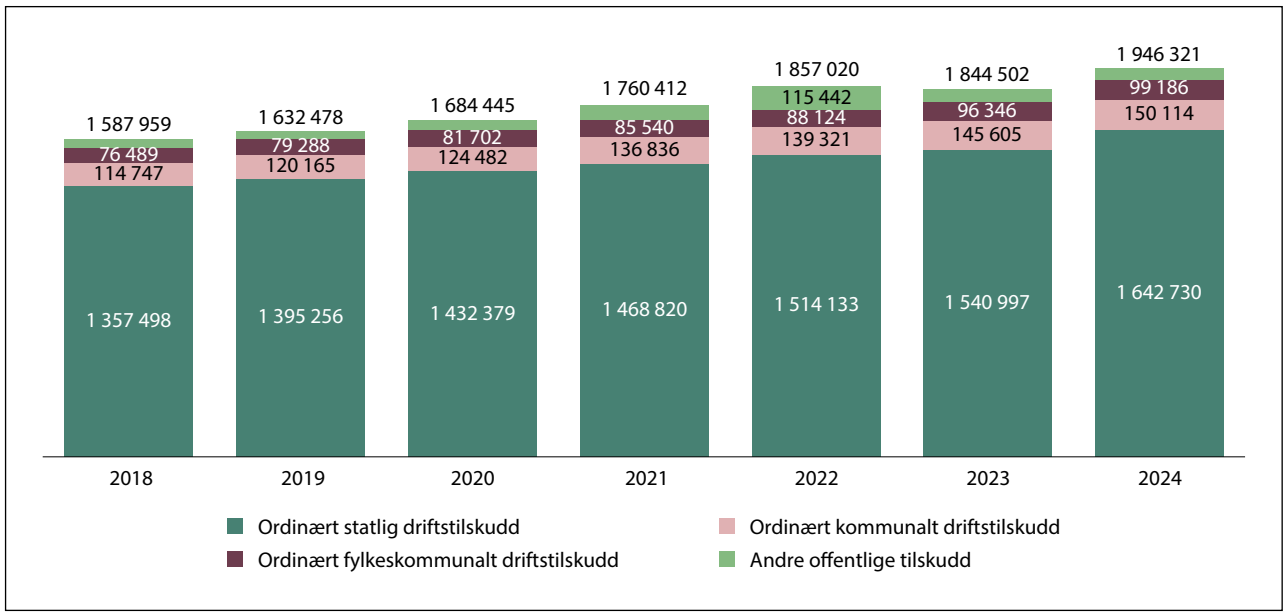
Musikkinstitusjoner (se utvalgets redegjørelse for institusjonsbegrepet i kapittel 8) er virksomheter som har en fast og stabil form, og som representerer kontinuitet i både drift og finansiering. I denne sammenheng forstår vi musikkinstitusjoner som orkestre og operavirksomheter. Kulturdirektoratets musikk og scenekunststatistikk gir oversikt over økonomien i musikkinstitusjonene. Figur 10.4 viser offentlige tilskudd totalt sett i forhold til institusjonenes samlede inntekter. Figur 10.5 viser andel av tilskudd fra henholdsvis stat, fylke og kommune, samt andre offentlige tilskudd. Begge

[35] Direktoratet for forvaltning og økonomistyring 2024b



Figur 10.4 Egeninntekter og offentlige tilskudd totalt (i hele 1000). Musikkinstitusjoner

Kilde: Kulturdirektoratet (2024b)

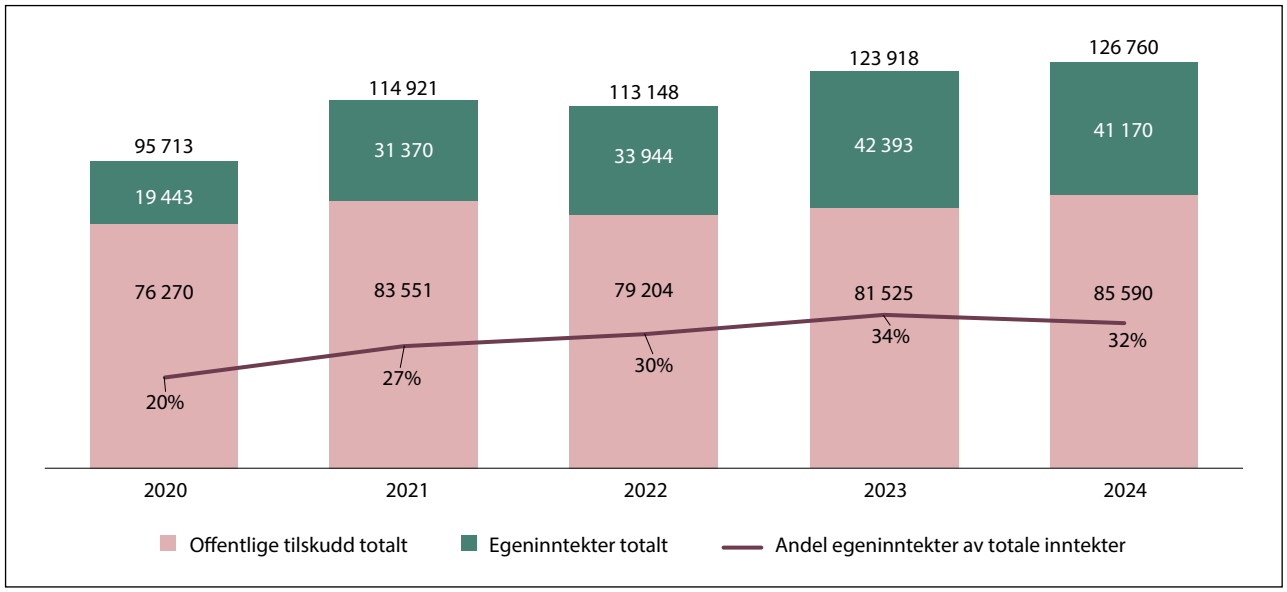


Figur 10.5 Fordeling offentlige tilskudd (i hele 1000). Musikkinstitusjoner

Kilde: Kulturdirektoratet (2024b)

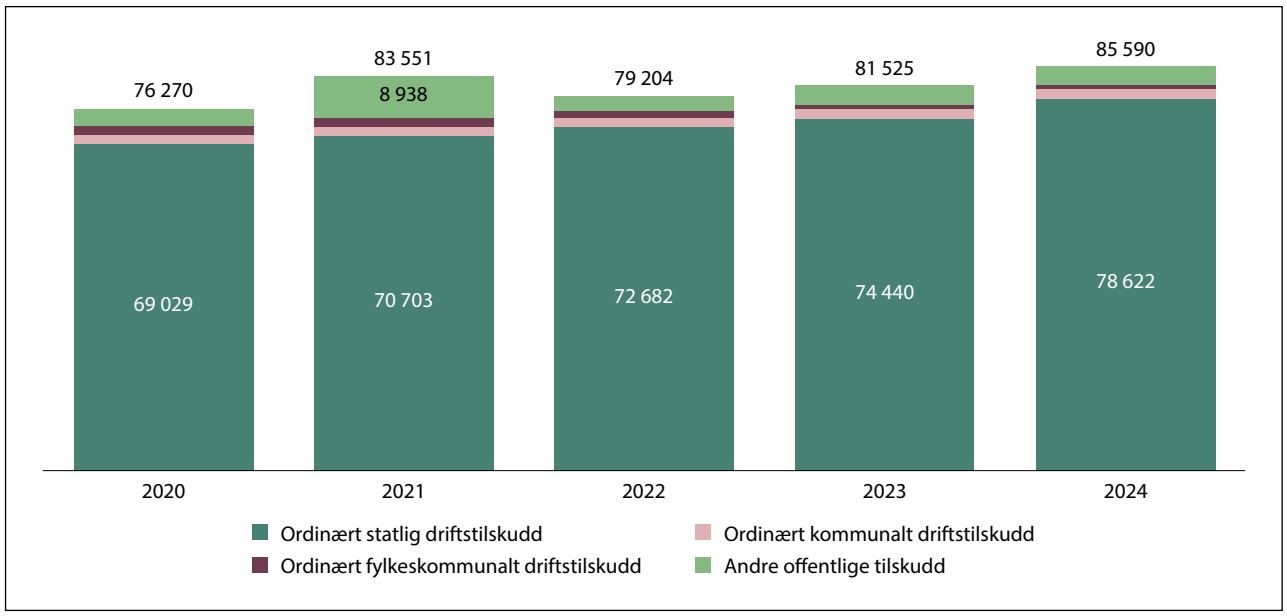
figurene viser perioden 2018–2024. Musikkinstitusjonene vil redegjøres nærmere for i kapittel 12. Det skal her nevnes at flere av musikkinstitusjonene omfattes av vedtak om delt finansiering, som innebærer at det ordinære offentlige driftstilskuddet skal fordeles mellom de offentlige tilskuddspartene med 70 pst. på staten og 30 pst. på regionen, jf. Prop. 1 S (2024–2025), vedtak IV, nr. 1. Fordelingsnøkkelen gjelder ikke Den Norske Opera & Ballett, Musikkselskapet Harmonien og Oslo-Filharmonien. For disse dekker staten hele det offentlige tilskuddet.

Enkelte institusjoner er omfattet av såkalte funksjondelingsavtaler. Funksjonsdelingsavtaler ble inngått som en oppfølging av St.meld. nr. 61 (1991–92) *Kultur i tiden*. Det har ikke blitt inngått nye avtaler siden 2006. Vi omtaler delt finansiering og funksjonsdelingsavtaler nærmere i kapittel 11 om fylkeskommunale og kommunale virkemidler for musikkfeltet.



Figur 10.6 Egeninntekter og offentlige tilskudd totalt (i hele 1000). Produksjons- og formidlingsvirksomheter

Kilde: Kulturdirektoratet (2024a)



Figur 10.7 Fordeling offentlige tilskudd (i hele 1000). Produksjons- og formidlingsvirksomheter

Kilde: Kulturdirektoratet (2024a)

Produksjons- og formidlingsvirksomheter (Kap. 320, post 75)

Produksjons- og formidlingsvirksomheter innenfor musikk på kap.320 post 75 behandles nærmere i kapittel 12. De har i likhet med musikkinstitusjonene, stor grad av kontinuitet i drift og finansiering. Virksomhetene på denne posten er Det Norske Kammerorkester, Det Norske Solistkor, Edvard Grieg Kor, Nasjonal Jazzscene, Riksscenen Scene for folkemusikk og folkedans, Trondheimsolistene og Scene Nord. Figur 10.6 viser virksomhetenes egeninntekter og offentlige tilskudd, og figur 10.7 viser fordeling av tilskudd mellom forvaltningsnivåene. Begge figurene viser utvikling i perioden 2020–2024. For disse virksomhetene foreligger det ikke statlige krav til regional medfinansiering, og figur 10.7 viser at tilskudd fra fylkeskommune og kommune utgjør en svært liten andel av det totale offentlige tilskuddet.

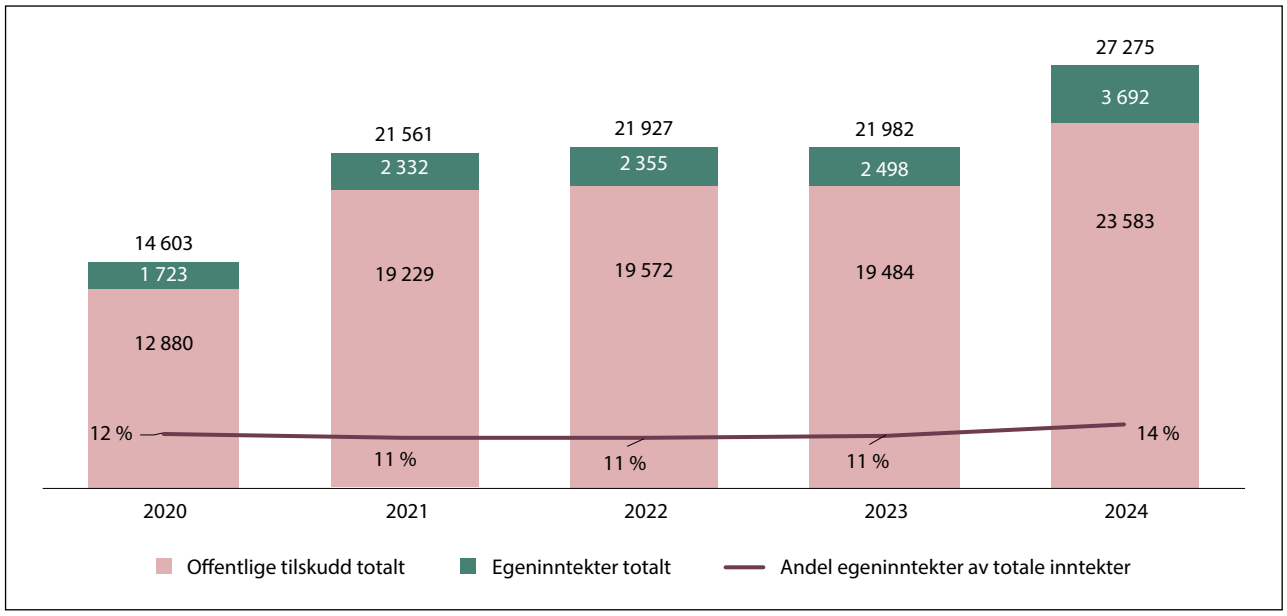
Kompetanse- og musikksentre, organisasjoner (Kap. 320, post 74)

Kap. 320, post 74 dekker regionale kompetansesentre for musikk, regionale musikksentre for jazz, folkemusikk og kirkemusikk, medlemsorganisasjoner og andre organisasjoner. For musikkvirksomhetene på denne posten, foreligger det heller ikke statlige krav til regional medfinansiering.

Regionale kompetansesentre for musikk – musikkontorene

Musikkontorene er regionale kompetansesentre for musikklivet. De får støtte over statsbudsjettet (kap. 320, post 74), i tillegg til lokal og regional medfinansiering. Det finnes i dag sju musikkontor: BRAK (Vestland), SØRF (Agder), TEMPO (Møre og Romsdal, Trøndelag), ØKS (Buskerud, Telemark, Vestfold), STAR (Rogaland), NORD (Nord-Norge og Svalbard) og MØST (Innlandet, Oslo, Akershus, Østfold). Musikkontorene er sjangernøytrale og tilbyr gratis rådgivning og veiledning til både profesjonelle og semi-profesjonelle aktører. De bistår med informasjon om tilskuddsordninger, rettighetsforvaltning, turnéplanlegging, markedsføring og mer. Medarbeiderne har ofte bakgrunn fra musikkbransjen, og gir bransjenære råd med utgangspunkt i regionale behov. Kontorene har varierende rammevilkår og finansieringsstrukturer, avhengig av fylkeskommunenes prioriteringer. Vi beskriver musikkontorenes virksomhet og aktiviteter nærmere under *kompetanse- og nettverksbyggende virkemidler,* i kapittel 10.4.

Som figur 10.9 viser, er Musikkontorene i større grad enn musikkinstitusjoner og produksjons- og formidlingsvirksomheter støttet av fylkeskommuner og kommuner. Men statlige tilskudd utgjør en hoveddel også her. Som tidligere nevnt foreligger det ikke krav fra statlig hold om regional medfinansiering for musikkontorene, og



Figur 10.8 Egeninntekter og offentlige tilskudd totalt (i hele 1000). Musikkontorene

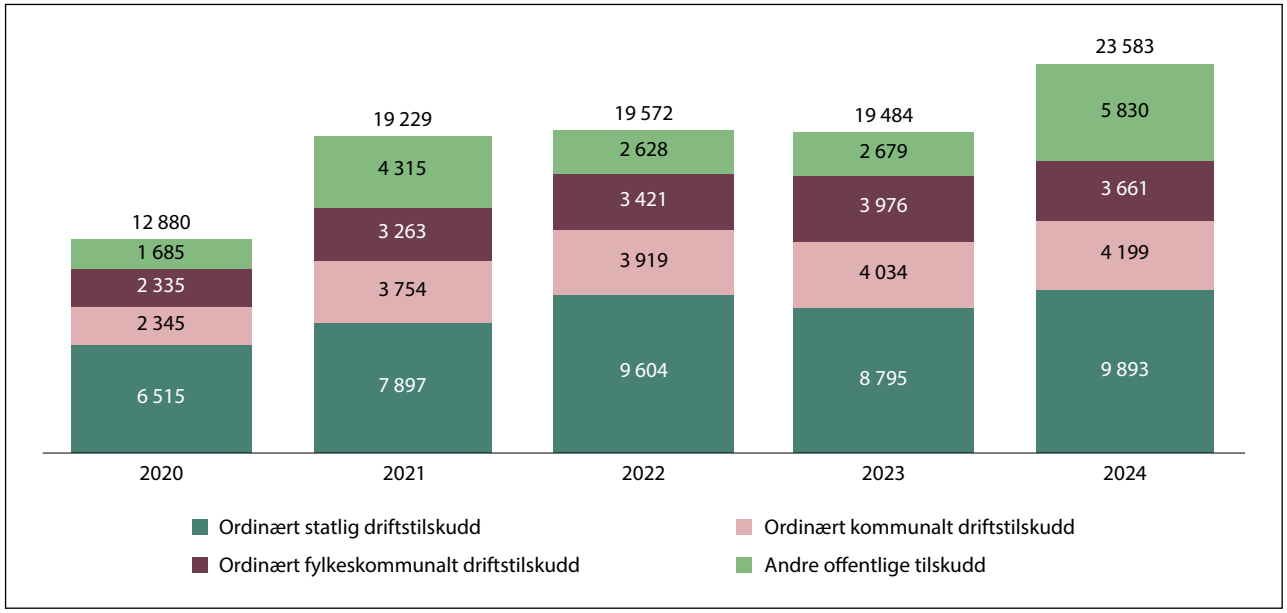
Kilde: Kulturdirektoratet (2024a)

det er variasjon mellom kontorene i grad av regional medfinansiering.

Musikksentre sjanger

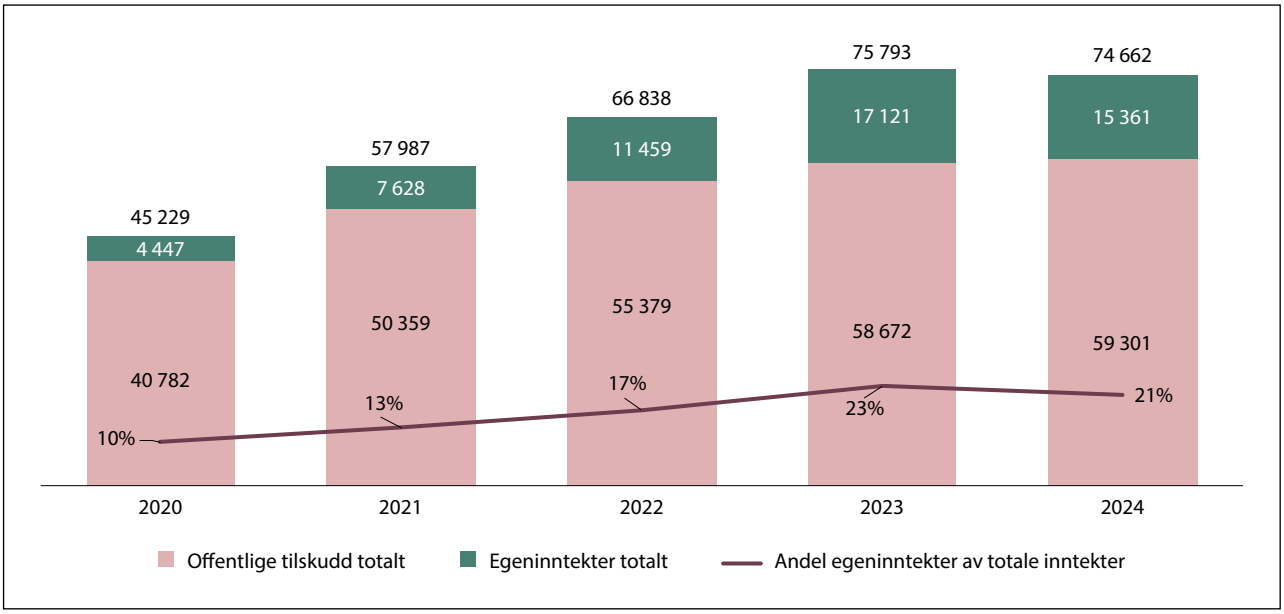
De regionale jazzsentrene (Nordnorsk, Midtnorsk, Østnorsk, Sørnorsk og Vestnorsk) samt folkemusikk- og kirkemusikksentrene (blant annet Midtnorsk senter for folkemusikk og folkedans, Folkemusikk Nord og Kirkemusikksenter Nord), får støtte over kap. 320, post 74.

De fem regionale jazzsentrene ble etablert i tiden fra 1996 til 2000. De startet med en oppstartsbevilgning på kr 250 000. Til sammen har fire av dem (Midtnorsk, Østnorsk, Sørnorsk og Vestnorsk) en bevilgning på 10,4 millioner kroner over statsbudsjettet (2023). Nordnorsk Jazzsenter er finansiert over Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge. Jazzsentrene spiller en rolle i å utvikle og styrke jazzmiljøene i sine respektive regioner, gjennom arrangering av konserter og regionale turneer, talentutvikling og undervisning



Figur 10.9 Fordeling offentlige tilskudd (i hele 1000). Musikkontorene

Kilde: Kulturdirektoratet (2024a)



Figur 10.10 Egeninntekter og offentlige tilskudd totalt (i hele 1000). Musikksentre sjanger

Kilde: Kulturdirektoratet (2024a)

for barn og unge, tilskudd, nettverksbygging og kompetanseheving for musikere, arrangører og storband, og ved å samarbeide nasjonalt og internasjonalt for å løfte norsk jazz i ut i verden. Jazzsentrene har også ansvar for å drifte regionale jazzensembler. Disse ensemblene omtales nærmere i kapittel 12.1.2.

På folkemusikkfeltet gis det støtte over statsbudsjettet til tre sentre. Midtnorsk senter for folkemusikk og folkedans og Folkemusikk Nord driver programmering, produksjon, turnékoordinering for det profesjonelle feltet og regional koordinering av det frivillige feltet. Norsk senter for folkemusikk og folkedans er et fag- og formidlingssenter med formål om å fremme, verne og videreføre norske folkemusikk- og folkedanstradisjoner. Senteret har ett av Europas største arkiver for folkemusikk og tradisjonsdans. Senteret driver også forskning og utvikling, og gir tilskudd og veiledning.[36]

Figur 10.10 viser de sjangerbaserte musikksentrenes offentlige tilskudd og egeninntekter. Figur 10.11 viser fordeling av tilskudd mellom forvaltningsnivåene. Begge figurene viser utvikling i perioden 2020–2024. Som for musikkontorene, er det også her noe større innslag av regional og lokal finansiering, men det er likevel de statlige tilskuddene som utgjør hoveddelen av inntektene. Det foreligger heller ikke for disse virksomhetene krav til regional medfinansiering.

Medlemsorganisasjoner for musikk

På statsbudsjettet ligger det navngitte tilskudd til flere medlemsorganisasjoner for musikk, som Klassisk, Folkorg, Norsk Jazzforum, Samspill International Music Network, Norsk Folkemusikklag og Norske Kulturarrangører.

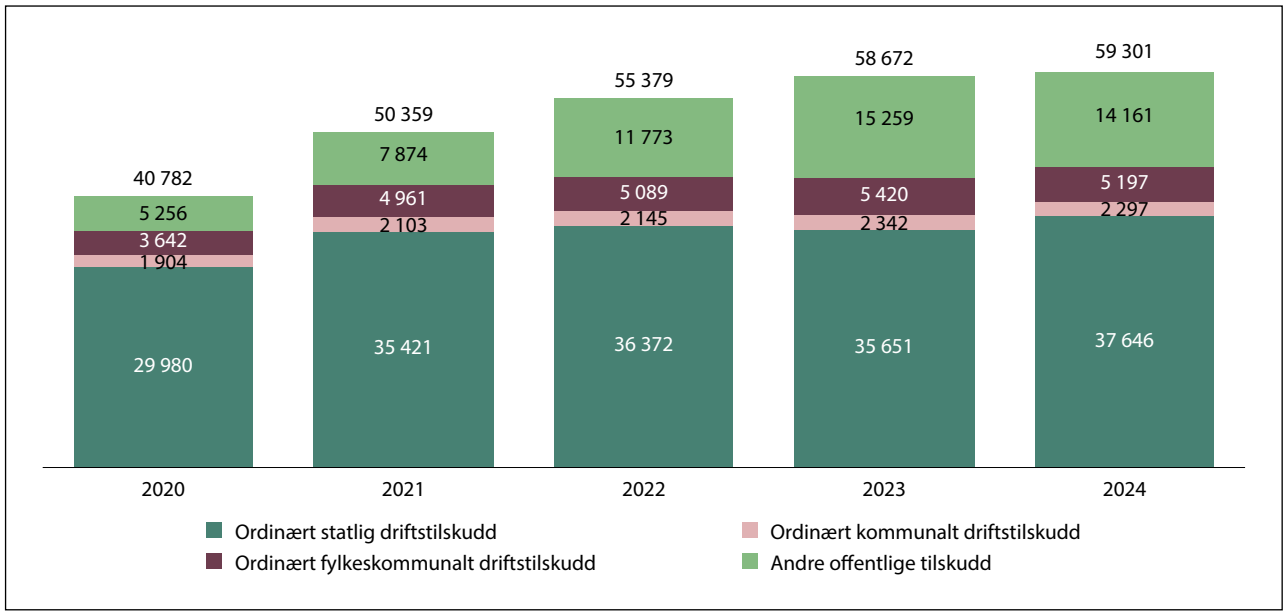
Folkorg – organisasjon for folkemusikk og folkedans, ble stiftet i 2009 som en sammenslåing av Landslaget for Spelemenn og Norsk Folkemusikk- og Danselag. Organisasjonen har både enkeltmedlemmer og lokale og regionale lag og arrangører. Medlemmene er både profesjonelle og amatører. FolkOrg arrangerer Landskappleiken, Landsfestivalen i gammaldansmusikk og Folkelarm, og utgir bladet Folkemusikk.[37] Norsk Folkemusikklag sitt formål er å fremme forskning, dokumentasjon og formidling av kunnskap om folkemusikk og folkedans.[38]

Norsk Jazzforum er medlems- og interesseorganisasjonen for jazzmiljøet. Organisasjonen er et resultat av en sammenslåing av Foreningen Norske Jazzmusikere og Norsk Jazzforbund. Jazzforums medlemmer består av jazzfestivaler, jazzklubber, storband, profesjonelle musikere og studen-

[36] Skriftlig innspill fra Riksscenen for folkemusikk, folkedans og joik, Norsk senter for folkemusikk og folkedans, Noregs Ungdomslag og FolkOrg

[37] Skriftlig innspill fra Riksscenen for folkemusikk, folkedans og joik, Norsk senter for folkemusikk og folkedans, Noregs Ungdomslag og FolkOrg

[38] Norsk Folkemusikklag u.å.



Figur 10.11 Fordeling offentlige tilskudd (i hele 1000). Musikksentre sjanger

Kilde: Kulturdirektoratet (2024a)

ter, utdanningsinstitusjoner innen jazz og de regionale jazzsentrene.[39]

Klassisk er en nasjonal interesseorganisasjon for klassiske konsertarrangører, ensembler og festivaler i Norge.[40] Samspill International Music Network er en interesseorganisasjon for utøvere av internasjonal musikk, bosatt i Norge.[41]

Norske Kulturarrangører (NKA) er en interesseorganisasjon for arrangører i kulturfeltet. Organisasjonen ble etablert i 1982 som Norsk Rockforbund og har siden utviklet seg til å omfatte et bredt spekter av kulturarrangører, inkludert festivaler, klubber, spillesteder, studentsamfunn, bibliotek, museer og kulturhus. NKA tilbyr kompetanseheving og opplæring, jobber politisk for bedre rammevilkår for arrangører, og gir rådgivningstjenester til medlemmene.[42]

Musikk og scenekunst (Kap. 323, post 22 og 60)

På denne budsjettposten ligger Forsvarets musikk, som beskrives utførlig i kapittel 12.1.1. Finansieringen av Forsvarets musikk er delt mellom Kultur- og likestillingsdepartementet og Forsvarsdepartementet.

Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge ligger også under denne posten. Dette er et statlig finansiert musikksamarbeid som omfatter de fylkeskommunale enhetene Musikk i Nordland, Scene Nord og Nordnorsk Jazzsenter. Profesjonelle musikere formidler musikk innenfor en rekke sjangre; fra klassisk og folkemusikk, til jazz og cross over. Noen er del av faste ensembler.[43]

Andre organisasjoner og aktører

I kategorien *andre organisasjoner* har Telemarksforsking i sin kartlegging samlet tilskuddsmottakere som ikke så enkelt lot seg plassere i en av de andre kategoriene. I utvalgets gjennomgang har vi valgt å legge til noen flere aktører som gjennom arbeidet har vist seg å være relevante. Vi understreker at denne grupperingen har en sammensatt karakter. Den inkluderer aktører som har en varierende grad av profesjonalitet, noe som synliggjør at det i endel tilfeller er vanskelig å trekke et klart skille mellom det profesjonelle og det frivillige musikklivet.

Music Norway er norsk musikklivs eksportkontor, og arbeider for å fremme norsk musikk internasjonalt. Organisasjonen gir tilskudd og tilbyr rådgivning til profesjonelle aktører med ambisjoner om å nå ut utenfor Norge. Music Norway er en stiftelse opprettet av Kultur- og likestillingsdepartementet, som også oppnevner flertallet i styret.[44] Music Norways rolle i eksport av norsk musikk omtales nærmere i del III.

39 Norsk jazzforum u.å.
40 Klassisk u.å.
41 Samspill u.å.
42 Norske Kulturarrangører u.å.
43 Scene Nord u.å.
44 Music Norway u.å.



Figur 10.12 Utøvere fra Samspill International Music Network

Chaneki Flamenco Ensemble opptrer på Sommarljom, Ytre-Hovden. Bildet viser Bellali Austria, Emil Pernblad og Thierry Boisdon. To menn spiller instrumenter, mens en kvinne danser smilende og løfter armen i en grasiøs bevegelse.
Foto: Karstein Grønnesby / Samspill.

Stiftelsen Fargespill er et nasjonalt kunst- og inkluderingsprosjekt som samler barn og unge fra ulike kulturer for å skape sceneforestillinger, basert på deres egne historier, musikk og dans. Prosjektet ble etablert i Bergen og har siden vokst til å omfatte flere byer og kommuner i Norge.[45]

Ole Bull Akademiet gis også tilskudd over Kultur- og likestillingsdepartementets budsjett. Akademiet tilbyr studier i tradisjonsmusikk og instrumentmaking.[46] I tillegg til disse har vi inkludert Balansekunst, Dissimilis Norge, Sound of Happiness og Melahuset i oversikten. Disse aktørene arbeider på ulike måter med å skape et inkluderende musikkliv. Hvordan virkemiddelapparatet bidrar til mangfold og sosial bærekraft, drøftes i kapittel 12.4.

Oppsummering – navngitte mottakere

I denne summariske oversikten har vi ikke omtalt alle navngitte tilskuddsmottakere på statsbudsjettet, men den synliggjør det store mangfoldet av ulike typer av aktører og organisasjoner som mottar tilskudd. Det er ulike forvaltningspraksiser for de ulike postene, og det kan framstå uklart på hvilke kriterier mottakerne vurderes.

Statlige søkbare ordninger – prosjektmidler og stipendmidler til det frie feltet

Viktige virkemidler for det frie musikkfeltet er Norsk Kulturfond (Kap. 320, post 55), Fond for lyd og bilde (kap. 320, post 51) og Statens kunstnerstipend (Kap. 320, post 72). Til sammen ligger om lag 450 millioner til musikkfeltet i disse ordningene (2023-tall). Disse ordningene er søkbare, og tildeles gjennom fagfellevurdering i Kulturrådet, FLB og SKS.

45 Fargespill u.å.

46 Skriftlig innspill fra Riksscenen for folkemusikk, folkedans og joik, Norsk senter for folkemusikk og folkedans, Noregs Ungdomslag og FolkOrg

Kulturfondet

Kulturfondet står i en særstilling med nærmere 408 millioner til fordeling til musikkformål i 2024. Sammenlignet med andre kunstfelt i kulturfondet, får musikk definitivt mest, ca 40 prosent.

I sin årsrapport for musikk 2023, vektlegger Kulturrådet det kontinuerlige behovet for å veie stabilitet og langsiktighet opp mot endringer og nye initiativ. Kulturrådet har i sin strategi 2021 – 2024 hatt to satsingsområder; «Mangfold – flere stemmer, uttrykk og estetiske praksiser» og «Større ytringsrom – friksjonsfylte fellesskap».

Tabell 10.2 Norsk Kulturfonds tilskuddsordninger til musikk

Norsk kulturfond – musikk	Beskrivelse av ordningen	Tildelt 2024 (1000 kr)
Komposisjon og produksjon	Ordningen gir tilskudd til komposisjon og produksjon av musikk innen alle sjangre, og finansierer kunstnerisk arbeid for komponister, låtskrivere, musikere, artister og andre tilknyttede kunstnere. Søkere kan være både skapende kunstnere, og bestillere av verk (f.eks. festivaler, orkestre).	30 054
Andre musikktiltak	En prosjekttilskuddordning for tidsavgrensede tiltak og en virksomhetstilskuddsordning for virksomheter med helårlig profesjonell drift og behov for forutsigbare rammer. Ordningen skal gi mulighet for å gjennomføre tiltak som ikke vil få tilskudd fra andre musikkordninger i Kulturfondet.	17 589
Innspilling av fonogram	Formål å støtte innspilling og utgivelse av musikk som det er særskilt behov for å støtte, eller som det av musikkhistoriske grunner er viktig å sikre at blir dokumentert og tilgjengeliggjort. Fire områder: komposisjonsmusikk fra Norge, innspillingsprosjekter for barn og unge, tradisjonsmusikk fra Norge, flerkulturell tradisjonsmusikk	4 727
Publiseringsstøtte for musikkinnspillinger	Formål å øke den allmenne kjennskapen til og formidlingen av musikk fra Norge. Bidrar til at musikk av høy kvalitet blir utgitt, dokumentert, tilgjengeliggjort og formidlet. Tilskudd er fastsatt til 90 000 kr per utgivelse. Gis til utgivere, i hovedsak til ulike typer musikkselskap.	26 200
Turné- og virksomhetstilskudd for musikere, artister, ensembler og band	Formålet er å stimulere til turnévirksomhet og konsertproduksjon i et bredt spenn av musikk blir tilgjengelig for publikum over hele landet.	92 900
Arrangørstøtte musikk	Skal stimulere til økt profesjonalitet i formidling av konserter og til å utvikle og opprettholde arrangører i hele landet. Søkerne representerer et mangfold, fra klubbvirksomhet til helårsarrangører og profesjonelle kulturhus.	50 800
Musikkfestivaler	Sammen med arrangørordningen og orkesterinstitusjonene utgjør festivalordningen et sentralt virkemiddel for formidling av konsertprogrammer i Norge. Skal sikre et mangfold av norsk og utenlandsk musikk til de åpne festivalarenaene og bidra til kunstnerisk fornyelse, utvikling og bevaring av et mangfoldig musikkliv i Norge.	185 374
		407 644

Kilde: Kulturrådet

Tabell 10.3 Endring i antall søknader for Kulturrådets musikkordninger 2019–2023

	Endring i antall 2019–2023	Prosentvis endring 2019–2023
Tilskuddsordningen for komposisjon og produksjon	198	41 %
Tilskuddsordningen for andre musikktiltak – prosjekttilskudd og virksomhetstilskudd	-26	-14 %
Turné- og virksomhetstilskudd for musikere, artister, ensembler og band	414	60 %
Tilskuddsordningen for fonograminnspillinger	21	12 %
Publiseringsstøtte for musikkinnspillinger	136	24 %
Tilskuddsordningen for konsertarrangører	245	40 %
Tilskuddsordningen for musikkfestivaler	53	32 %

Kilde: Kulturrådet 2024

Kulturrådet forvalter landets største støtteordninger på musikkområdet og har ansvar for å gi muligheter for virksomhet og utvikling i det frie profesjonelle musikklivet. Kulturrådet skal bidra til at et mangfold av musikk og kvaliteter blir skapt, produsert og formidlet til flest mulig med et bredt sett av tilskuddsordninger som dekker hele produksjons- og formidlingskjeden.[47] På musikkområdet har Kulturrådet fire fagutvalg som forvalter til sammen syv tilskuddsordninger (se tabell 10.2). Disse ordningene skal gi mulighet for virksomhet og utvikling og dekker hele produksjons- og formidlingskjeden i det frie feltet og musikknæringen. Tilskuddsordningene spenner fra komposisjon, konsertproduksjon, framføring, innspilling og utgivelse av musikk på den ene siden, til konsertarrangører og festivalarrangører på den andre. I tillegg har Kulturrådet en åpen ordning, for andre musikktiltak, som favner prosjekter og virksomheter som ikke fanges opp av andre ordninger. Musikkordningene er sjangeråpne. Kulturrådet har ansvar for at ordningene utvikles og tilpasses feltet, kunstnerne og virksomhetenes behov. Ordningene skal bidra til en kunstnerøkonomi med profesjonelle standarder og produksjonsvilkår.[48]

Tilskuddsordningene for komposisjon, produksjon, og utøvernes konsertvirksomhet og turné skal bidra til å skape og utvikle ny musikk, og styrke formidlingen av nye og eksisterende verk og produksjoner. Gjennom tilskuddsordningene for konsertarrangører og musikkfestivaler ønsker Kulturrådet å se arrangørfeltet i en helhetlig sammenheng. Ordningene har samtidig som mål å fremme et større geografisk, kulturelt og kunstnerisk mangfold ved å gi støtte til mindre eller nyetablerte arrangører, både i byene og på mindre steder. Et sentralt mål er å øke mangfoldet av arrangører, slik at musikk blir tilgjengelig for flere og oppleves som relevant for ulike publikumsgrupper.[49]

Kulturrådet vektlegger noen overordnede tendenser i sin årsoppsummering for musikk 2023. Musikkfeltet har kommet inn i en ny normal etter nedstengningene under pandemien og de kompenserende ytelsene som ble gitt fra staten i denne sammenhengen. Men musikkfeltet befinner seg i et tøft økonomisk klima. Kostnader har økt betraktelig, til for eksempel reise, overnatting, strøm, infrastruktur, lys- og lydproduksjon.[50] Mange nye aktører fikk behov for tilskudd under pandemien, og har på den måten oppdaget muligheten i virkemiddelapparatet, som har ført til at stadig flere søker på ordningene. Dette skaper økt press på ordningene.

En annen tendens Kulturrådet peker på er at det stadig utdannes flere innenfor musikkfeltet; komponister, musikere og bransjeaktører. Profesjonalisering og spesialisering i musikkfeltet og musikknæringen har økt. Markedet er også preget av sterkere nasjonale og internasjonale selskaper og oppkjøpere; konsertbyråer, festivaler og plattformselskaper.[51]

Kulturrådet legger også vekt på at Meld. St. 22 (2022–2023) *Kunstnarkår* har gitt fornyet oppmerksomhet om kunstnerøkonomien i musikkfel-

47 Kulturrådet 2022
48 Kulturrådet 2024, s. 7
49 Kulturrådet 2024, s. 7
50 Kulturrådet 2024, s. 9
51 Kulturrådet 2024, s. 9

Tabell 10.4 Omsøkt og finansiert aktivitet, musikkfeltet, 2024

Omsøkt og finansiert aktivitet i 2024	Antall finansiert	Antall søkt
Verk, konsertproduksjoner, prosjekter	240	712
Produserte musikkinnspillinger	56	221
Publiserte musikkinnspillinger	294	735
Totalt produksjoner	**590**	**1668**
Utøveres konserter i Norge	3 561	7 659
Utøveres konserter i utlandet	1 270	3 322
Totalt planlagt framførte konserter	**4831**	**10 981**
Konsertantall for arrangører	9 000	14 500
Konsertantall for musikkfestivaler	3 560	5 940
Totalt planlagt arrangerte konserter	**12 560**	**20 440**

Kilde: Kulturrådet

tet. Det er mer fokus på tydeligere krav til rimelig betaling for kunstnerisk arbeid. Tilskuddsordningene må også ta høyde for dette, og musikkutvalgene i Kulturrådet har praksis med å støtte opp om et profesjonelt nivå på honorar i prosjekter og virksomheter gjennom utmåling av tilstrekkelig høye tilskudd.[52]

En sterk tendens de siste årene er økende søknadstall til musikkordningene. Det gjelder særlig økning i antallet søknader fra populærmusikkfeltet, som har økt med over 400 prosent siden 2018. Tabell 10.3 viser prosentvise økninger i søknadstall for enkeltordningene i perioden 2019 – 2023.

Ordningene for produksjon, framføring og konsertarrangører hadde økning på 40 prosent eller mer. Kulturrådet vurderer at dette kan ha sammenheng med den økte betydningen levende musikk har for økonomien i musikkfeltet, siden inntekter fra innspilt musikk har falt for de fleste opphavspersoner i strømmeøkonomien. Økningen i antall søknader fra populærmusikkfeltet henger sammen med økte kostnader for musikkproduksjon og turné, til konsertarrangører og festivaler, samtidig med at inntekter fra billettsalg har økt mindre enn kostnadene.

Kulturrådets musikkutvalg ønsker å nå bredere ut, særlig til søkergrupper som i liten grad tidligere har mottatt støtte – i tråd med rådets overordnede satsing på mangfold og målet om å inkludere stemmer og praksiser fra grupper i utenforskap.[53] Økningen i søknadstallene kan indikere at flere nye aktører har kommet til, men det finnes per i dag få dokumenterte data som viser i hvilken grad disse faktisk representerer «nye» grupper, eller om økningen hovedsakelig skyldes et sterkere engasjement fra allerede etablerte miljøer. Det er med andre ord fortsatt uklart hvorvidt intensjonene om økt mangfold faktisk har gitt uttelling i praksis. Dette må ses i sammenheng med utfordringer knyttet til tilgjengelighet, rekruttering og tilgangen på nødvendig kompetanse og ressurser i søknadsprosessene – forhold som fortsatt kan ekskludere deler av det mangfoldige musikkfeltet.

Kulturrådet rapporterer om skjerpede prioriteringer i fordelingen av midler til musikkfeltet. Handlingsrommet er begrenset siden budsjettrammene ikke har økt, og det innebærer at styrking av én ordning nødvendigvis vil kunne gå på bekostning av en annen. Å redusere eller svekke en etablert tilskuddsordning kan derfor få konsekvenser som strekker seg langt utover de berørte aktørene alene. Musikkfeltet fungerer i stor grad som et økosystem, der ulike aktører og ordninger er gjensidig avhengige av hverandre. Endringer i én del av systemet kan derfor forskyve en balanse som har utviklet seg over tid. Når «alt henger sammen med alt», innebærer dette at tilsynelatende isolerte beslutninger kan få utilsiktede ringvirkninger i hele feltet. Risikoen er ikke bare knyttet til enkeltaktørers situasjon, men til stabiliteten og forutsigbarheten i det samlede musikklivet.

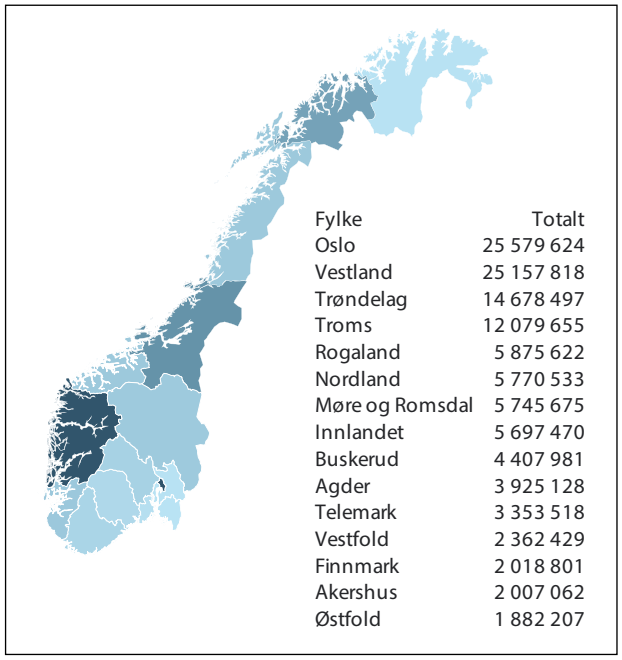
Kulturrådet gir hvert år faglige råd til Kultur- og likestillingsdepartementet om prioriteringer ved eventuelle budsjettøkninger. Over flere år er

[52] Kulturrådet 2024, s. 18
[53] Kulturrådet 2024, s. 13

Tabell 10.5 Fylkesvis fordeling av Kulturrådets tildelinger

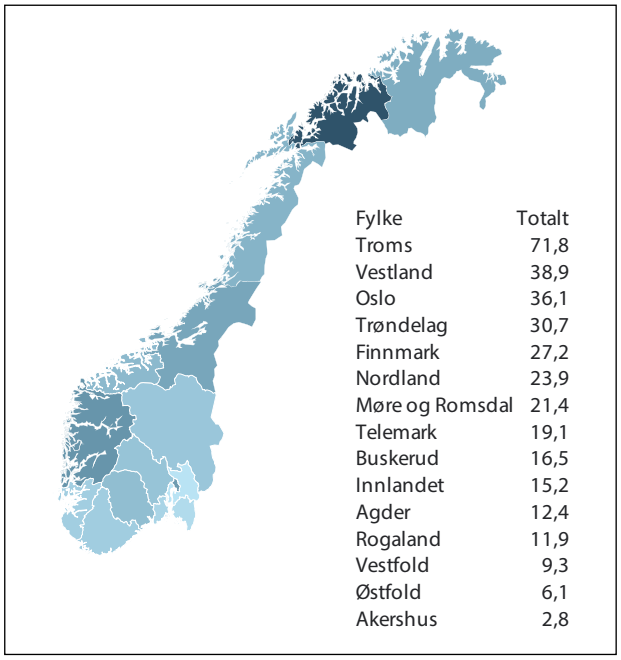
Tildelinger	Komposisjon og produksjon	Turne og virksomhet	Konsert-arrangører	Musikk-festivaler	Publiserings-støtte	Fonogram-innspillinger
	Andel av tildelinger totalt	Andel av tildelinger totalt	Andel av tildelinger totalt	Andel av tildelinger totalt	Andel av tildelinger totalt	Andel av tildelinger totalt
Agder	1 %	2 %	8 %	6 %	1 %	2 %
Innlandet	7 %	6 %	7 %	7 %	5 %	14 %
Møre og Romsdal	2 %	1 %	4 %	6 %	0 %	0 %
Nordland	3 %	2 %	6 %	7 %	1 %	0 %
Oslo	46 %	41 %	17 %	13 %	56 %	32 %
Rogaland	3 %	5 %	7 %	7 %	2 %	2 %
Svalbard	0 %			1 %	3 %	
Troms og Finnmark	5 %	6 %	6 %	11 %	11 %	5 %
Trøndelag	8 %	11 %	8 %	11 %	2 %	9 %
Vestfold og Telemark	3 %	7 %	8 %	5 %	11 %	2 %
Vestland	11 %	9 %	13 %	16 %	9 %	9 %
Viken	9 %	12 %	16 %	12 %	0 %	25 %
Utlandet	1 %	1 %				

Kilde: Kulturrådet



Figur 10.13 Kulturrådets festival- og arrangørstøtte, fylkesvis fordeling, antall kroner 2022 – 2024

Kilde: Norsk Kulturindeks



Figur 10.14 Kulturrådets festival og arrangørstøtte, fylkesvis fordeling, antall kroner per innbygger 2022 – 2024

Kilde: Norsk Kulturindeks

Tabell 10.6 Statens kunstnerstipend, økonomisk fordeling per kunstfelt 2024

	Antall stipend-hjemler		Økonomisk fordeling av stipendmidler per kunstfelt 2024					
Kunstfelt	AS/ASY	SEK/ SSK/GI	AS/ASY	SEK/ SSK/GI	DIV	DIVU	**TOTALT**	PROSENT
Andre kunstfelt	50	9	18 161 982	3 269 157	1 650 000	0	**23 081 138**	5 %
Film	32	4	11 623 668	1 452 959	1 200 000	2 516 000	**16 792 627**	4 %
Litteratur	136	53	49 400 590	19 251 700	4 050 000	0	**72 702 290**	15 %
Musikk	120	35	43 588 756	12 713 387	3 600 000	2 080 000	**61 982 143**	13 %
Scenekunst	109	32	39 593 120	11 623 668	2 750 000	4 608 000	**58 574 788**	12 %
Visuell kunst	246	364	89 356 949	132 219 226	7 050 000	8 996 000	**237 622 176**	50 %
TOTALT	693	497	251 725 065	180 530 097	20 300 000	18 200 000	**470 755 162**	

Forkortelser: AS – arbeidsstipend, ASY – arbeidsstipend yngre, SEK – stipend for etablerte kunstnere, SSK – arbeidsstipend seniorkunstnere, Gi – garantiinntekt (kan regnes som et stipend, det er en hjemmel), Div – diversestipend (mellom 20 og 100 000 kr), Div U – diversestipend yngre nyetablerte

Kilde: Statens Kunstnerstipend

det blitt anbefalt å øke budsjettrammene for å kunnestyrke både tilskuddsordningen for konsertarrangører og tilskuddsordningen for komposisjon og produksjon, nettopp for å ivareta bredden og bærekraften i det musikkfaglige økosystemet, og øke omfanget av oppdrag og inntekter av produsert musikk, samt å øke tilgangen til musikk over hele landet.[54] Derfor er Kulturrådet og Kulturdirektoratet opptatt av å synliggjøre effektiviteten i de økonomiske virkemidlene gjennom å vise til hvor mange musikkverk, produksjoner og konserter som blir finansiert gjennom ordningene.

I 2024 bidro Kulturrådets midler til å finansiere 590 produksjoner (innspillinger, utgivelser, verk, konsertproduksjoner), og tusenvis av konserter – tabell 10.4 viser tall på konserter, i henhold til tall fra utøvere, arrangører og festivaler. For utøverne er 26 prosent av konsertene i utlandet.

Tabell 10.5. viser geografisk (fylkesvis) fordeling av tilskudd, i prosent.

De fire ordningene for produksjon av verk, framføringer og innspilt musikk har flest søknader og tildelinger i fylker med storbyer og i Viken nær Oslo. For komposisjon, turné og virksomhet, samt fonogramordningene, er over halvparten av tildelinger og søknader lokalisert i Oslo og Viken.

For turne og virksomhet viser tallene mottakernes postadresse, det reflekterer hvor utøverne bor og produserer, men ikke spredningen av konserter på turné. Spredningen av konserter vil ventelig tilsvare den geografiske fordelingen av konsertarrangører og festivaler. Kulturrådet registrerer også tallet på konserter i Norge og i utlandet i planlagt i søknadene. Av de som fikk tilskudd var 31 prosent av konsertene planlagt i utlandet og 69 prosent i Norge.

Tilskuddene til arrangører og festivaler er mindre konsentrert om Oslo enn produksjonstilskuddene, og indikerer hvordan disse konsertstedene er spredt i områder med betraktelig lavere befolkningstetthet. Kulturrådet innfører fra 2026 ny systemstøtte og dataplattform. Fra da vil det framkomme data om den geografiske fordelingen av utøvernes konserter.

Når det gjelder geografisk fordeling av arrangør og festivaltilskudd, har Norsk Kulturindeks foretatt analyser av dette i perioden 2022-2024 og hvordan dette står i forhold til befolkningstall. Figur 10.13 viser fylkesvis fordeling av midlene, mens figur 10.14 viser fylkesvis fordeling av midlene sett i forhold til antall innbyggere. Jo mørkere blåfarge, jo bedre kommer fylket ut i fordelingen.

I forhold til folketall er det særlig Troms som har et høyt nivå av tilskudd; med 71,8 kroner per innbygger (synliggjort med mørk blå farge i figur 10.14), etterfulgt av Vestland (38,9 kroner), Oslo (36,1 kroner), Trøndelag (30,7 kroner) og Finnmark (27,2 kroner). Nederst på lista er Akershus med 2,8 kroner per innbygger i festival- og arrangørstøtte. Disse tallene viser altså at særlig arrangør- og festivalstøtten bidrar til et levende musikkliv i områder av landet hvor det ville være vanskelig å få til et konserttilbud uten denne type støtte.

[54] Kulturrådet 2024, s. 15

Kulturrådet framhever i årsrapporten hvordan alle tilskuddsordningene er innrettet for å tilgjengeliggjøre musikken på arenaer og flater. Det gjelder kravet til framføring og videre formidling av finansierte verk og innspilt og publisert musikk, samt turnévirksomhet og hele finansieringen av arrangør- og festivalfeltet. Kulturrådet mener at det finnes et videre potensial for samarbeid mellom aktører om videre bruk av verk og konsertproduksjoner for å øke formidling og inntektspotensiale (koproduksjon, turnésamarbeid mellom arrangører, markedsføring av innspilt musikk, osv.)[55]

Kulturrådet peker også på at tilskuddsmidlene både går direkte inn i kunstnerøkonomien gjennom budsjetterte honorar, men også stimulerer musikknæringen gjennom oppdrag til sceneproduksjon, og bransjeledd som støtteapparat, booking, agentur, plateselskaper og sceneproduksjon. Tilskudd til artister, musikere, komponister, produsenter, arrangører og festivaler kanaliseres videre i etterspørsel etter tjenester i bransjen. Midlene bidrar på denne måten til et økonomisk grunnlag for bransje og til næringspotensialet i musikk utover markedsinntektene.[56]

Statens kunstnerstipend

Som vi pekte på i kapittel 9, er det å støtte individuelle kunstnere et særtrekk ved norsk og nordisk kulturpolitikk. Historien for dette går tilbake til 1800-tallet og innføringen av kunstnerlønn i Norge (1863–1962).[57] De statlige kunstnerstipendene ble etablert i 1963 som en videreutvikling av ordningen med kunstnerlønn. Dette innebar at kunstnerpolitikken dreide fra å være premierende til å bli stimulerende. I 1970-åra ble det etablert en mer systematisk kunstnerpolitikk, ikke minst med utgangspunkt i at kunstneres økonomiske situasjon hadde forverret seg samtidig som samfunnet ellers var preget av velferdsforbedring. Kunstnerpolitikken har siden da vært innrettet mot å sørge for bedre levekår for kunstnere som skal kunne bidra til et mangfoldig og nyskapende kunstliv. Da Statens kunstnerstipend ble etablert var fordelingen av stipender tilpasset arbeidssituasjonen til ulike kunstnergrupper. Mens utøvende kunstnere som musikere og skuespillere på den tida hadde gode muligheter for å få faste jobber, hadde skapende kunstnere som billedkunstnere og forfattere små eller ingen muligheter til det. Fordelingen av stipendhjemler mellom ulike kunstnergrupper reflekterte dette, og gjør det i noen grad fortsatt. Som vi kommer nærmere inn på i kapitlene om musikk som arbeidsliv, har mye endret seg i musikeres tilknytning til arbeidsmarkedet siden ordningen med kunstnerstipend ble etablert.

Statens kunstnerstipend skal legge til rette for at enkeltkunstnere, gjennom å motta direkte tilskudd, skal kunne bidra til et mangfoldig og nyskapende kunstliv. Ved tildeling legges det vekt på kunstnerisk kvalitet og aktivitet.

Utvalget for statens kunstnerstipend og garantiinntekter for kunstnere tildeler stipend etter innstilling fra 20 sakkyndige stipendkomiteer. Stipendkomiteene oppnevnes av kunstnerorganisasjonene, og dette er grunnen til at Statens kunstnerstipend ofte omtales som en korporativ ordning. Stipend- og garantiinntektsordningen for kunstnere skal bidra til at målene i den statlige kunstnerpolitikken nås ved å legge forholdene til rette for at enkeltkunstnere, gjennom å motta direkte tilskudd fra staten, skal kunne bidra til et mangfoldig og nyskapende kunstliv. Utvalgets fem medlemmer oppnevnes av Kultur- og likestillingsdepartementet. To av fem representanter er oppnevnt etter innstilling fra Kunstnernettverket.[58]

På musikkfeltet er det tre stipendkomiteer som innstiller på vedtak:

- Stipendkomiteen for komponister
- Stipendkomiteen for musikere, sangere og dirigenter
- Stipendkomiteen for populærkomponister

For 2024 har musikkfeltet 155 arbeidsstipend av 1190 hjemler. Til sammen gikk ca 62 millioner kr i stipend til musikkfeltet i 2024, dette inkluderer alt som ble utbetalt dette året (både stipendhjemler, årsbeløp og arbeidsgiveravgift). Stipender kan gis til komponister, musikere, sangere og dirigenter, samt populærkomponister. Til sammen utgjør musikkfeltets andel av stipendmidlene 13 %. En detaljert oversikt ses i tabell 10.8.

Utviklingen i musikkfeltets midler fra Statens Kunstnerstipend har hatt følgende utvikling de siste tre årene: 2023: 55,3 millioner kroner, 2024: 62 millioner kroner, og 2025: 62,9 millioner kroner.

Nåløyet for å komme gjennom som stipendmottaker er trangt. Tabell 10.7 viser utviklingen i tildelingsprosent. For 2025 er det til sammen 6 prosent av søkerne på musikkfeltet som får tildelt stipend.

---

55 Kulturrådet 2024, s. 13

56 Kulturrådet 2024, s. 13

57 NOU 1973: 2

58 Kunstnernettverket er en sammenslutning av kunstnerorganisasjoner.

Tabell 10.7 Statens kunstnerstipend, fordeling på stipendkomiteer 2023

	Tildelingsår														
	2021			2022			2023			2024			2025		
Kunstnergruppe	Antall søknader	Antall tildelinger	% innvilget	Antall søknader	Antall tildelinger	% innvilget	Antall søknader	Antall tildelinger	% innvilget	Antall søknader	Antall tildelinger	% innvilget	Antall søknader	Antall tildelinger	% innvilget
Komponister	411	57	14 %	303	44	15 %	365	39	11 %	502	40	8 %	470	45	10 %
Musikere, sangere og dirigenter	1 387	108	8 %	987	95	10 %	1 166	79	7 %	1 396	73	5 %	1 454	77	5 %
Populærkomponister	861	73	8 %	506	61	12 %	789	51	6 %	904	51	6 %	991	59	6 %

Tabell 10.8 Statens kunstnerstipend, hjemler per tildelingsår per kunstfelt

	Hjemler per tildelingsår per kunstfelt (AS/ASY+SEK/SSK/GI) (søknadsfrist oktober foregående år)																							
Kunstfelt	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025
Andre Kunstfelt	29	29	29	29	29	29	24	24	25	25	25	25	27	29	30	30	30	30	38	61	62	51	59	57
Film	15	16	16	16	16	16	16	17	19	19	19	19	20	19	19	19	19	19	25	41	40	34	36	38
Litteratur	135	134	134	134	134	135	136	137	139	141	142	139	145	155	156	155	155	155	163	211	201	180	189	193
Musikk	81	84	85	88	89	89	91	93	96	96	97	97	103	102	104	104	104	105	120	197	175	147	155	155
Scenekunst	83	85	86	88	88	88	90	92	94	95	98	98	105	100	101	101	101	101	101	134	154	134	141	136
Visuell Kunst	536	533	536	536	537	538	538	543	553	557	561	554	576	572	577	575	575	575	575	691	644	600	610	634
SUM	879	881	886	891	893	895	895	906	926	933	942	932	976	977	987	984	984	985	1 022	1 335	1 276	1 146	1 190	1 213

Kilde: Statens Kunstnerstipend

Tabell 10.9 Statens kunstnerstipend, tildeling per fylke, 2025 Musikkfeltet

Fylke	Antall søknader	Tildeling	Avslag	Tildelingsprosent
Utlandet	55	7	48	13 %
Nordland	31	3	28	10 %
Finnmark	11	1	10	9 %
Buskerud	65	5	60	8 %
Innlandet	81	6	75	7 %
Telemark	27	2	25	7 %
Vestland	258	19	239	7 %
Oslo	1 508	96	1 412	6 %
Akershus	304	19	285	6 %
Møre og Romsdal	34	2	32	6 %
Troms	51	3	48	6 %
Rogaland	122	6	116	5 %
Vestfold	47	2	45	4 %
Trøndelag	224	9	215	4 %
Østfold	35	1	34	3 %
Agder	62	0	62	0 %

Kilde: Statens Kunstnerstipend

I perioden 2002-2025 har musikkfeltet hatt en økning fra 81 til 155 hjemler, dvs. 91 prosent økning. Til sammenligning har visuell kunst økt fra 536 til 634 hjemler, det vil si en økning på 18 prosent. Samtidig ligger det visuelle kunstfeltet fortsatt langt høyere enn de andre kunstfeltene, noe som trolig henger sammen med hjemmelfordelingen da ordningene ble opprettet, og at de visuelle kunstnerne er den kunstnergruppen med de laveste inntektene. Sett i forhold til størrelsen på musikerpopulasjonen, må antallet hjemler sies å være lavt. Variasjonen i inntekt blant kunstnere er dessuten stor innad i kunstnergruppene.

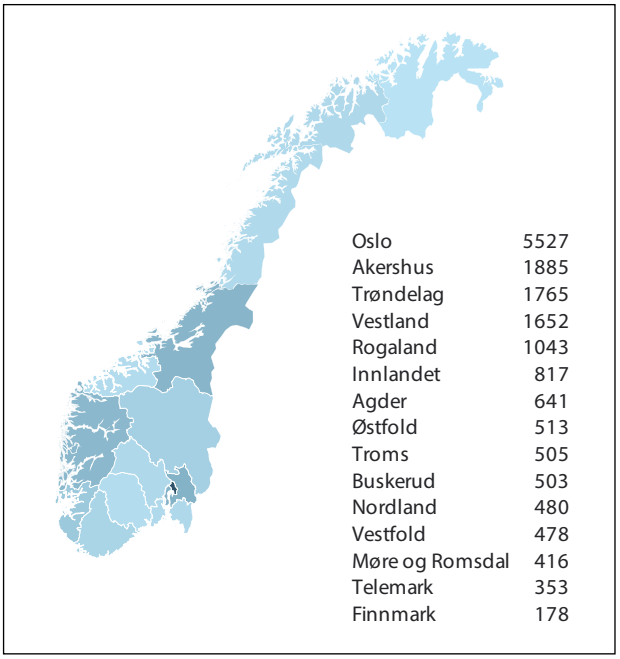
Tabell 10.9 viser geografisk fylkesvis fordeling av antall søknader, tildelinger, avslag og tildelingsprosent. Den høyeste tildelingsprosenten har søkere bosatt i utlandet (13 prosent), etterfulgt av Nordland (10 prosent) og Finnmark (9 prosent). Samtidig har Oslo definitivt flest søkere, og ligger midt på treet i tildelingsprosent. Likevel er det i tall naturlig nok flest tildelinger i Oslo, med 1412 tildelinger.

Vi kan også se stipendtildelinger i lys av musiker- og komponistpopulasjonen, både i antall og bosettingsmønster. Figurene 10.15 og 10.16 viser hvordan musikerne og komponistene fordeler seg i landet (her avgrenset til medlemmer av Creo, FolkOrg, GramArt, NOPA, Norsk Jazzforum, Samiske Komponister, Juoigiid Searvi og/eller Norsk komponistforening). Figur 10.15 viser fylkesvis fordeling (antall) og figur 10.16 viser fylkesvis fordeling (antall per 1000 innbyggere). Jo mørkere blåfarge, jo høyere hhv. antall eller konsentrasjon av musikere og komponister i det aktuelle fylket.

Fond for lyd og bilde

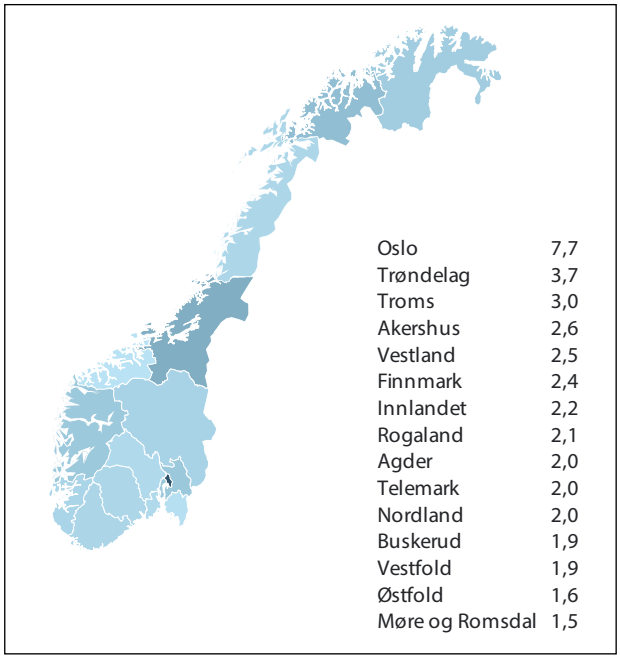
Fond for lyd og bilde (FLB) skal fremme produksjon og formidling av innspillinger av lyd- og filmopptak og fordeles til beste for rettighetshavere innenfor musikk, scene og film. Fondet er i tillegg en kollektiv kompensasjon til rettighetshavere for den lovlige kopiering av deres verker som skjer til privat bruk.

FLB forvaltes av et styre på sju medlemmer som oppnevnes for tre år av gangen. Styreleder oppnevnes av Kultur- og likestillingsdepartementet mens øvrige medlemmer oppnevnes etter inn-



Figur 10.15 Musikere og komponister, fylkesvis fordeling 2024

Musikere og komponister: Creo, FolkOrg, GramArt, NOPA, Norsk Jazzforum, Samiske Komponister, Juoigiid Searvi og Norsk komponistforening
Kilde: Norsk Kulturindeks



Figur 10.16 Musikere og komponister, fylkesvis fordeling, per 1000 innbyggere 2024

Musikere og komponister: Creo, FolkOrg, GramArt, NOPA, Norsk Jazzforum, Samiske Komponister, Juoigiid Searvi og Norsk komponistforening
Kilde: Norsk Kulturindeks

stilling fra rettighetshaverorganisasjonene. Styret i FLB oppnevner faglige utvalg og underutvalg som behandler søknader om prosjektstøtte fra fondet. Fagutvalget for musikk består av tre medlemmer og er oppnevnt for to år av gangen. Kandidatene er oppnevnt av styret i Fond for lyd og bilde etter innspill fra opphavsretts-, utøver- og produsentorganisasjoner.[59]

FLB har som formål å støtte produksjon og formidling av lyd- og filmopptak. Midlene fordeles med tanke på å styrke rettighetshavere innen musikk, scenekunst, film og billedkunst. I tillegg fungerer fondet som en kollektiv kompensasjon for den lovlige private kopieringen av åndsverk. Det er mulig å søke støtte til en rekke formål, blant annet framtidig konsertvirksomhet, komponering, tekst til musikk, manus for teater og film, samt produksjon og formidling av lydopptak, scenekunstforestillinger, kortfilm, dokumentarfilm, fotografi, videokunst og digital kunst.[60]

Musikkfeltet fikk tildelt 24 mill kr fra Fond for lyd og bilde i 2023. Disse midlene fordeler seg på prosjektstøtte musikk, markedsføring av musikkutgivelser, norsk musikk i audiovisuelle produksjoner og prosjektstøtte fonogram.

Fond for utøvende kunstnere

Alle musikkbrukere skal betale vederlag til Gramo for bruk av vernede opptak og avgift til FFUK for bruk av ikke-vernede opptak. For alle praktiske formål er det avgift for bruk av amerikanske innspillinger det er snakk om. Dette er fordi amerikanske innspillinger ikke ansees som vernet i Norge når det gjelder framføring og overføring til allmennheten. FFUK finansieres altså av en bruk av innspilt musikk som ellers ikke hadde generert midler. Gramo krever inn fondsavgiften etter avtale med FFUK. FFUK gir så, etter søknad, støtte til prosjekter der det deltar profesjonelle utøvende kunstnere, og til innspillinger som foretas i Norge.[61]

Fond for utøvende kunstnere bevilget følgende beløp til musikk- og musikeraktiviteter i 2023:

– 10 046 000 kroner fordelt på 244 musikkprosjektsøknader (tildelingsprosent ca. 27–28)

[59] Kulturdirektoratet 2012
[60] Kulturdirektoratet u.å.-b
[61] Fond for utøvende kunstnere 2024

– 11 801 000 kroner fordelt på 241 innspillingssøknader (tildelingsprosenten noe lavere enn for musikkprosjekter)

Det ble også tildelt 649 200 kroner fordelt på 68 reisesøknader og 903 350 kroner fordelt på 38 stipendsøknader. Tildelingene til musikk utgjør en forholdsvis stor andel (nærmere halvparten) av midlene som bevilges fra FFUK.[62]

10.3.3 Sametingets virkemidler for joik og samisk musikk

I del I av utredningen ble joik og samisk musikk løftet fram som en levende og mangfoldig tradisjon i kontinuerlig utvikling. I det følgende presenterer vi Sametingets virkemidler på musikkfeltet.[63] Disse fungerer som et viktig supplement til det nasjonale virkemiddelapparatet og viser hvordan kulturpolitikk også er forankret i urfolks egne institusjoner og prioriteringer.

Sametinget har økonomiske virkemidler med formål å støtte oppunder joik og samisk musikk. Sametinget har over lengre tid tilrettelagt for utvikling av det samiske musikkmiljøet, og dette er en prioritering Sametinget ønsker å videreføre. I dag er Sametinget den eneste institusjonen som støtter utgivelser av tradisjonell joik.

Ordningen *Joik og samisk musikk* har som formål at samiske musikere og artister utvikler og produserer joik og samisk musikk, og har en ramme på 3,5 millioner kroner for 2025. Den gir støtte til utgivelser, men også til produksjon, management, promotering, markedsføring og internasjonalisering, musikkvideo og turnéstøtte.

Ordningen *Kulturtiltak* er en tilskuddsordning der kulturarrangører kan søke om støtte til honorarer og reisestøtte for samiske kunstnere og kulturutøvere. Dette omfatter samiske musikere, joikere, artister og kulturutøvere. Ordningen har et budsjett på 5,8 millioner kroner for 2025. Denne ordningen kan kun søkes av arrangører.

Søknadsbaserte tilskuddsordninger forvaltes av Sametingsrådet eller det organet som Sametingsrådet delegerer myndighet til. For de to ovennevnte ordningene har administrasjonen i tilskuddsforvaltningen fått delegert myndighet til å behandle søknadene.

Sametinget gir også direkte tilskudd til samiske festivaler. Formålet for denne tilskuddsordningen er å støtte festivaler som synliggjør, formidler og utvikler samisk kunst og kultur. I budsjettet for 2025 er det avsatt 9,3 millioner kroner til denne ordningen. Blant festivalene som mottar tilskudd, er Riddu Riđđu, Samisk påskefestival i Kautokeino og Márkomeannu.

I tillegg til dette har Sametinget en *kunstneravtale* med Sámi dáiddaráđđi (SDR / Samisk kunstnerråd). Avtalen inneholder målsettinger for samisk kunstpolitikk og retningslinjer for hvordan forhandlinger om en samisk kunstneravtale skal foregå mellom partene. Samiske joikere og komponister er blant kunstnerne som omfattes av avtalen. SDR er et rådsorgan for seks samiske kunstnerorganisasjoner som representerer joikere, filmarbeidere, forfattere, billedkunstnere, scenekunstnere og komponister fra fire land. I Sametingets budsjett for 2025 er det satt av 11,8 millioner kroner til Kunstneravtalen.[64]

10.3.4 Virkemidler for det frivillige og egenorganiserte musikklivet

Innledningsvis i del II beskrev vi hvordan det frivillige musikklivet inngår som en integrert del av det samlede musikkøkosystemet, og fungerer i nært samspill med det profesjonelle musikklivet. I praksis er grensene mellom det profesjonelle og det frivillige ofte flytende: Mange musikere, kunstnere og organisasjoner beveger seg mellom eller opererer i skjæringspunktet mellom disse kategoriene. Like fullt er det statlige virkemiddelapparatet i stor grad organisert etter et skille mellom profesjonell og frivillig virksomhet. Dette skiller ligger til grunn for hvordan også dette kapittelet er strukturert.

Det er viktig å understreke at dette skillet er mindre tydelig på regionalt og lokalt nivå. Som påpekt i Berge m.fl. er det fylkeskommunale og kommunale tilskuddsapparatet i større grad helhetlig innrettet og samordnet på tvers av profesjonelle og frivillige aktører innenfor musikkfeltet.[65]

I kapittel 10.3.4 beskriver vi det statlige virkemiddelapparatet som er relevant for det frivillige musikklivet. Mange av de ordningene som omtales, er ikke utformet med frivillig musikkliv som hovedmålgruppe, men de utgjør generelle virkemidler for frivillig sektor. Dette gjelder for eksempel momskompensasjonsordningen og tilskudd til frivillige barne- og ungdomsorganisasjoner. Det finnes imidlertid også ordninger som er mer direkte rettet mot det frivillige musikklivet. Disse midlene forvaltes i flere tilfeller av feltets egne organisasjoner og paraplyer, på vegne av staten.

62 Berge, Haugsevje og Myhrer, s. 61
63 Sametinget, personlig kommunikasjon, 05.05.2025
64 Sametinget, personlig kommunikasjon, 05.05.2025
65 Berge, Haugsevje og Myhrer, s. 101



Figur 10.17 Sámi Grand Prix, Påskefestivalen.

Sámi Grand Prix har blitt arrangert årlig under Samisk påskefestival siden 1990. Piera Eira feat. Máijá vant Sámi Grand Prix 2025 med låten «Dálkkiid čađa». Bildet viser de to artistene vendt mot hverandre på en rødbelyst scene omgitt av scenetåke, mens publikum ser på og filmer med mobiltelefoner.
Foto: Stian Stene Straumsnes/Sami beassašmarkanat

Ulike former for frivillighet og egenorganisert musikkliv

Det finnes flere ulike former for frivillighet. Mye av det som regnes som frivillig musikkaktivitet i dag, kan beskrives som en form for «profesjonell frivillighet», med godt etablerte organisasjonsstrukturer, erfarne tillitsvalgte og samarbeid med profesjonelle aktører[66] – for eksempel dirigenter i kor og korps. Mange av foreningene er tilsluttet et forbund, en organisasjon eller en paraply med ansatte sentralt som yter serviceoppgaver, mens det er mindre vanlig med ansatte i foreningene lokalt. Andre deler av feltet preges av løsere strukturer, lavere terskel for deltakelse og mer uformell organisering. Her finner vi for eksempel aktiviteter ledet av foreldre med begrenset erfaring eller ungdomsgrupper med egne initiativ. Innenfor musikkfrivilligheten finner man hele skalaen av frivillig innsats.

Egenorganisert musikkliv har ingen etablert definisjon, men i dette kapittelet viser begrepet til musikalsk virksomhet som initieres og bæres fram av personer uten at virksomheten er knyttet til profesjonelle institusjoner eller etablerte frivillige organisasjonsstrukturer. Gruppene er selvstendige, løst organiserte og gjennomfører prosjekter og aktiviteter på eget initiativ. Eksempler her kan være band, åpne fritidsarenaer, lokal musikkaktivitet uten medlemskap eller bruk av digitale plattformer for skapende og utøvende musikk.

Kompleksitet og sektoroverskridende struktur

Det statlige tilskuddslandskapet for det frivillige og egenorganiserte musikklivet består av mange ordninger med ulike formål, forvaltere og kriterier, noe som kan oppleves som fragmentert og krevende å navigere i. De økonomiske virkemidlene kommer fra ulike departementer, forvaltes av ulike instanser og er rettet mot varierende målgrupper. Kultur- og likestillingsdepartementet har

66 Løkka, Kleppe og Miland 2023

samordningsansvar for frivillighetspolitikken, men flere sentrale ordninger ligger under Barne- og familiedepartementet (BFD). BFD har flere tilskuddsordninger i sin portefølje som handler særskilt om tiltak for å sikre inkludering og deltakelse blant barn og unge, herunder støtte til fritidskulturliv gjennom frivillige og egenorganiserte aktiviteter. Det at virkemiddelapparatet er tverrsektorielt og spredt på mange forvaltningsnivåer, kan være krevende å navigere i – særlig for enkeltaktører og mindre etablerte grupper uten sterke administrative ressurser.

Regjeringens kulturfrivillighetsstrategi *Rom for deltakelse (2023–2025)*[67] peker på behovet for bedre samordning og forenkling av tilskuddsforvaltningen. Det er ofte de mest profesjonelle frivillige aktørene – med tilgang til kompetanse og erfaring i å manøvrere statlige systemer – som har best forutsetninger for å orientere seg i det komplekse tilskuddslandskapet. Dette kan ha en ekskluderende effekt overfor nye, marginaliserte eller mindre profesjonelle initiativ, ikke minst innenfor den egenorganiserte delen av frivillig musikkliv.

Frivillighetspolitikken bygger på fire overordnede mål:
- bred deltakelse og aktivitet over hele landet
- gode rammevilkår for en mangfoldig frivillig sektor
- enkle regelverk og ordninger
- en samordnet frivillighetspolitikk[68]

I kulturfrivillighetsstrategien framheves det at det er behov for å styrke brede og åpne ordninger som bidrar til drift og utvikling i organisasjonslivet, og samtidig å forenkle regelverk og søknadsprosesser. Staten støtter det frivillige musikklivet gjennom en rekke mekanismer – både gjennom nasjonale tilskuddsordninger og enkelttilskudd, merverdiavgiftskompensasjon samt investeringstilskudd til kulturlokaler og kulturbygg som brukes av det frivillige musikklivet.

Også handlingsplanen *Alle inkludert! (2024–2026)*[69] er en viktig premissgiver for hvordan statlige virkemidler til frivilligheten utformes. Planen slår fast at alle barn og unge skal ha like muligheter til å delta i kultur-, idretts- og friluftslivsaktiviteter, uavhengig av bakgrunn og økonomi. Fritidskulturen – inkludert aktiviteter i ungdomshus og fritidsklubber, bandrom, øvingsfellesskap og egeninitierte musikkprosjekter – utgjør en sentral del av dette feltet. Flere av dagens ordninger skal dermed også bidra til sosial utjevning, inkludering og tilgang til kulturell utfoldelse for grupper som ikke alltid fanges opp av den mer organiserte delen av musikklivet.

Statlige økonomiske virkemidler: to finansieringskilder til musikkfrivilligheten

Midler til musikkfrivilligheten kanaliseres fra staten gjennom to hovedkilder: statsbudsjettmidler og spillemidler. Statsbudsjettmidler bevilges gjennom Kultur- og likestillingsdepartementet og Barne- og familiedepartementet som ordinære overføringer, mens spillemidler er overskudd fra Norsk Tipping, som etter pengespilloven skal fordeles blant annet til kulturformål.[70] Disse to kildene opererer etter ulike prinsipper, men skillene mellom dem har gradvis blitt mindre tydelige. Utvalget oppfatter at Kultur- og likestillingsdepartementet i dag anser spillemidlene, på linje med statsbudsjettmidler, som midler som kan gjøres til gjenstand for politisk prioritering og fordeling. Kulturfrivilligheten og flere aktører i musikklivet mener imidlertid at dette er i strid med spillemidlenes opprinnelige intensjon, og at det rokker ved deres særlige rolle i å støtte det sivile samfunnet.[71]

Statsbudsjettmidler som kommer musikkfrivilligheten til gode

Statsbudsjettmidlene omfatter både generelle og mer spesialiserte ordninger. Blant de mest sentrale er:
- merverdiavgiftskompensasjon til frivillige organisasjoner
- tilskudd til barne- og ungdomsorganisasjoner
- tilskudd til å inkludere barn og unge (BFD)
- tilskudd til studieforbund, særlig Musikkens studieforbund

Disse ordningene er generelle og retter seg ikke kun mot musikkformål. Det gjør det utfordrende å måle direkte effekt på musikkfrivilligheten, men de har stor betydning som infrastruktur og støtteordninger.[72]

Tabell 10.10 viser sentrale ordninger for frivillig sektor i perioden 2023–2025 og signaliserer en

---

67 Kultur- og likestillingsdepartementet 2023
68 Prop. 1 S (2024–2025), s. 190
69 Kultur- og likestillingsdepartementet 2024
70 Pengespilloven 2022 § 10 (2)
71 Norsk musikkråd 2024b
72 Prop. 1 S (2023–2024) ; Prop. 1 S (2024–2025) ; Berge, Haugsevje og Myhrer 2025

Tabell 10.10 Statlige bevilgninger til frivillighetsordninger med betydning for musikkfeltet, 2023–2025 (i 1 000 kr)

Kapittel	Post	Betegnelse	2023 (regnskap)	2024 (saldert budsjett)	2025 (forslag)
315	70	Merverdiavgiftskompensasjon til frivillige organisasjoner (overordnet)	2 451 521	2 440 000	2 650 000
315	70	Merverdiavgiftskompensasjon til frivillige organisasjoner i kategorien Kultur og kunst[1]	233 183	269 604	n/a
315	73	Tilskudd Musikkens studieforbund	44 472	44 472	44 472
315	75	Aktivitetsstøtta	7 415	5 378	23 502
315	78	Frivillighetstiltak	159 806	31 050	45 580
846	61	Tilskudd til å inkludere barn og unge (BFD)	235 198	758 299[2]	758 299[3]
846	70	Tilskudd til barne- og ungdomsorganisasjoner (BFD)	183 660	201 318	209 420

1 Totalen til alle frivillige org. var 2.45 milliarder i 2023. Berge, Haugsevje og Myhrer 2025 har tatt ut de som er kategorisert under kultur og kunst.

2 Det ble avsatt 380 millioner kroner til flerårige prosjekter i 2024 etter tilsagn og tilskudd i 2022 og 2023. 370 millioner kroner ble tildelt nye prosjekter omsøkt i 2024. Bufdir 2024

3 I statsbudsjettet for 2025 er det foreslått bevilget 758,3 millioner til tilskuddsordningen. Omtrent 250 millioner kroner går til flerårige prosjekter som fikk innvilget tilskudd i 2023 og/eller 2024. Tilgjengelige midler for søknader for 2025 er derfor på omtrent 508,3 millioner kroner. Dette inkluderer tildeling til de enkeltstående tilskuddene på posten. Bufdir u.å.-c

Merk: Tallene gjelder totalposter for ordningene og omfatter ikke utelukkende musikkformål.

Kilde: Prop. 1 S (2023–2024), Prop. 1 S (2024–2025), Berge mfl.

forsterket innsats for å sikre økonomisk forutsigbarhet og støtte til det frivillige musikklivet.

Dette utsnittet illustrerer hvordan statsbudsjettet for 2024–2025 legger til rette for et bredt spekter av tiltak som støtter opp under både den organiserte og den egenorganiserte delen av det frivillige musikklivet. Utviklingen i bevilgningene fra 2023 til 2025 viser en tydelig trend mot økt prioritering av dette, særlig for ordninger som fremmer bred deltakelse og inkluderer barn og unge, samtidig som det er en kontinuitet i støtte til kompetanseutvikling via studieforbund. Det er imidlertid viktig å presisere at tallene representerer totalposter for de respektive ordningene, og at det i enkelte tilfeller ikke er et spesifikt skille mellom bevilgninger til musikkfrivillighet og andre formål.

Spillemidler til kulturformål

Spillemidler til kulturformål utgjør, som nevnt, en viktig og særskilt finansieringskilde for kulturfeltet og kommer i tillegg til bevilgningene over statsbudsjettet. Midlene stammer fra overskuddet fra Norsk Tipping, og i 2023 ble det totalt fordelt 6,6 milliarder kroner til idrett, kultur og frivillighet gjennom denne ordningen.[73]

Andelen av spillemidlene som går til kulturformål benyttes til å finansiere en rekke ordninger, hvor flere har direkte betydning for musikkfrivilligheten og det egenorganiserte musikklivet. Blant disse er:[74]

- Frifond (fordelt gjennom LNU og Norsk musikkråd)
- Kulturrom
- Regionale kulturbygg
- Instrumentfondet
- Nasjonale musikkorganisasjoner
- Aktivitetsmidler for kor og korps
- Krafttak for sang
- Ungdom og Fritids Fond

73 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025 s.61

74 Kultur- og likestillingsdepartementet (KUD) overtok finansieringsansvaret for 10 av 14 studieforbund samt Voksenopplæringsforbundet i 2021. Disse var tidligere finansiert over Kunnskapsdepartementet (KD) sitt budsjett. Utover KUDs eget budsjett er det bevilget spillemidler på ytterligere 9,2 millioner kroner i 2021, 9,38 millioner kroner i 2022, og 9,85 millioner kroner i 2023. Ifølge studieforbundene skyldtes behovet for å benytte spillemidler en beregningsfeil ved overføringen mellom KUD og KD. Studieforbundet Kultur og tradisjon 2021

Disse ordningene representerer en bredde av tiltak som retter seg mot både infrastruktur, organisasjonsutvikling og aktivitet for barn, unge og voksne i det frivillige musikklivet. De bidrar til at det finnes tilgjengelige lokaler og utstyr over hele landet, og til at både lokale og nasjonale aktører har grunnlag for å skape og formidle musikk i ulike sjangre og uttrykk.

Fra 2010 til 2022 er den samlede rammen for kulturformål over spillemidlene mer enn doblet i absolutte tall.[75] Samtidig har kulturens andel av det totale spillemiddeloverskuddet blitt redusert som følge av endringer i fordelingen, den såkalte tippenøkkelen.

Før omleggingen i 2012 gikk 36,5 prosent av overskuddet til kulturformål. Etter endringer vedtatt av Stortinget i 2013, og innført fra og med 2015, ble denne andelen redusert til 18 prosent. Samtidig ble idrettens andel økt til 64 prosent, mens samfunnsnyttige og humanitære formål beholdt sine 18 prosent. Endringen ble i liten grad problematisert kulturpolitisk og ledet ifølge Norsk musikkråd til «en vesentlig svekkelse av kulturens relative posisjon».[76]

Flere aktører i det frivillige kulturlivet har i ettertid tatt til orde for en forskriftsfesting av forvaltningen av spillemidlene til kulturformål, slik det er gjort for idretten og for humanitære organisasjoner. Et slikt regelverk er nå varslet gjennom regjeringens strategi *Rom for deltakelse. Strategi for kulturfrivilligheten 2022–2026*, hvor det framgår at Kultur- og likestillingsdepartementet vil etablere en forskrift for disponeringen av disse midlene.[77] Et viktig formål er å sikre at tildelingene forblir målrettet mot sivilsamfunnet, frivillige og ikke-kommersielle aktører,[78] og ikke brukes til å kompensere for kutt eller underdekning i øvrige bevilgninger over statsbudsjettet.

[75] Norsk musikkråd 2024b, s. 20.

[76] Norsk musikkråd 2024b, s. 3

[77] Kultur- og likestillingsdepartementet 2023, s. 12

[78] Kultur- og likestillingsdepartementet 2023, s. 12

Tabell 10.11 Spillemidler som treffer musikkfrivilligheten

Tiltak	Fordeling 2023 (i 1000 kr)	Fordeling 2024 (i 1000 kr)
Frifond (sum ikke spesifikt musikk)	190 000	210 000
Regionale kulturbygg (sum ikke spesifikt musikk)	86 250	86 250
Kulturrom (sum ikke spesifikt musikk)	56 050	65 000
Nasjonale musikkorganisasjoner	26 930	32 100
Instrumentfondet	20 000	20 000
Tiltak for publikumsutvikling, mangfold og inkludering (sum ikke spesifikt musikk)	19 685	11 445
Ungdom og Fritid (sum ikke spesifikt musikk)	15 000	13 800
Aktivitetsmidler for kor	12 700	12 700
Studieforbund (sum ikke spesifikt musikk)	9 850	0
Folkeakademienes Landsforbund (sum ikke spesifikt musikk)	9 370	9 370
Krafttak for sang	8 610	8 610
Tilskuddsordning for korps og orkester	6 500	10 000
Tiltak ifm. Kulturfrivillighetsstrategi (sum ikke spesifikt musikk)	5 000	1 500
Kulturstøtta (sum ikke spesifikt musikk)	4 280	4 280
Ordninger for kordirigenter	3 450	3 450
Tvibit	2 815	3 700
Norske kirkeakademier (sum ikke spesifikt musikk)	2 300	2 300

Kilder: Berge mfl. (2025), Kultur- og likestillingsdepartementet

Samtidig peker aktører i feltet på at spillemidlene i økende grad anvendes til å finansiere tiltak initiert av staten selv eller offentlige institusjoner, uten at det nødvendigvis foreligger forankring i det frivillige kulturlivet. Det etterlyses en tydeligere avgrensning av formålene for ordningen, samt langsiktighet og forutsigbarhet i tildelingspraksis.[79]

Det er likevel viktig å understreke at Kultur- og likestillingsdepartementet i perioden 2022–2025 har styrket enkelte ordninger rettet mot kulturfrivilligheten, i tråd med målsettingene i frivillighetsstrategien *Rom for deltakelse*. Dette inkluderer økte midler til tiltak for inkludering, mangfold og publikumsutvikling, samt tilskudd til kor, korps og regionale kulturarenaer. Flere av disse tildelingene har likevel hatt midlertidig karakter, og bærekraften i ordningene vil være avhengig av videreføring og langsiktig opptrapping.

Tabell 10.11 viser fordelingen av spillemidler i 2023 til ordninger som i ulik grad treffer musikkfrivilligheten. Det understrekes at dette er totalposter hvor også ikke-musikkrelaterte formål inngår. Enkelte av beløpene er derfor ikke direkte sammenlignbare, men gir likevel et bilde av ressursomfanget og bredden i ordningene.

Virkemiddeltyper og forvaltningsprinsipper

På tvers av både statsbudsjettmidler og spillemidler er det viktig å skille mellom ulike typer virkemidler – både i hvordan de er innrettet, og i hvordan de forvaltes. Et hovedskille går mellom brede og generelle ordninger med objektive, nøytrale kriterier – som antall medlemmer eller økonomisk omsetning – og mer sektor- eller innholdsrettede ordninger som innebærer skjønnsmessige vurderinger av aktivitetens kvalitet og relevans. Førstnevnte gruppe omfatter blant annet tilskudd til frivillige barne- og ungdomsorganisasjoner og momskompensasjonsordningen (se tabell 10.10). Disse fordeles etter faste og transparente kriterier og er åpne for et bredt spekter av frivillige aktører.

Andre ordninger har en mer innholdsorientert innretning, der det stilles krav til aktivitetens art, målgruppenes sammensetning eller tilknytning til visse organisasjonsstrukturer. Dette gjelder for eksempel tilskudd til nasjonale musikkorganisasjoner eller studieforbundsordningen, som i større grad forutsetter faglige eller kulturpolitiske vurderinger i forvaltningen.

Delegert ansvar og styringsdilemmaer

Flere av de statlige midlene for det frivillige musikklivet forvaltes direkte av staten, særlig gjennom direktorater som Barne-, ungdoms- og familiedirektoratet (Bufdir) og Kulturtanken. Et særtrekk ved musikkfrivillighetsfeltet er likevel at en betydelig andel av midlene forvaltes av feltets *egne* organisasjoner på vegne av staten. Dette gjelder blant annet Norsk musikkråd, som i 2024 forvaltet om lag 115 millioner kroner fra statsbudsjettet og spillemidlene.[80] Midlene fordeles videre til nasjonale og lokale ledd i organisasjonen samt til uorganiserte eller egenorganiserte grupper.

Denne formen for delegert forvaltning bygger på tillit og gir ofte høy grad av treffsikkerhet og relevans gjennom feltforankret kompetanse. Når forvaltningen ligger hos aktører med inngående kjennskap til feltet, kan midlene i større grad tilpasses faktiske behov og praksisnære prioriteringer. Likevel forutsetter modellen tydelige retningslinjer, åpenhet og systematisk kontroll for å sikre at midlene når målgruppene og brukes i tråd med formålene.

Delegert forvaltning setter søkelyset på et klassisk forvaltningspolitisk dilemma: Hvordan skal man sikre likebehandling, legitimitet og nasjonale kulturpolitiske mål, samtidig som man ivaretar frivillighetens autonomi og gir rom for fleksibilitet og faglig skjønn? Det reiser også spørsmål om hva som er mest effektiv ressursbruk – en sentralisert, byråkratisk forvaltning med standardiserte prosedyrer, eller en desentralisert modell som gir feltet ansvar og handlefrihet, men som krever god styringsdialog og etterprøvbarhet.

I det følgende gir utvalget en detaljert gjennomgang av de statlige økonomiske ordningene som er relevante for det frivillige og egenorganiserte musikklivet, med vekt på formål, målgrupper og hvordan de ulike virkemidlene er innrettet. Vi starter med statsbudsjettets poster, der hvilket departement som eier virkemiddelet, angis i parentes. Deretter følger de viktigste postene fra spillemiddelpotten. Det er verdt å merke seg at enkelte virkemidler, som retter seg mot investering i lokaler, bygg og utstyr, behandles mer summarisk i dette kapittelet.

Disse ordningene, herunder Kulturrom og den desentraliserte ordningen for kulturbygg, omtales mer utførlig i kapittelet om infrastruktur og lokaler (kapittel 10.3.5).

[79] Norsk musikkråd 2024b, s. 25

[80] Norsk musikkråd 2025

Gjennomgang av de viktigste statlige økonomiske virkemidlene for musikkfrivilligheten

Merverdiavgiftskompensasjon til frivillige organisasjoner (statsbudsjettet, KUD)

Ordningen for merverdiavgiftskompensasjon er det største statlige virkemiddelet for frivillig sektor og hadde en samlet utbetaling på 2,45 milliarder kroner i 2023. Av dette gikk over 233 millioner til organisasjoner innenfor kunst og kultur.[81] Formålet er å styrke frivillig aktivitet ved å kompensere for merverdiavgift på innkjøp, og ordningen er åpen for organisasjoner registrert i Frivillighetsregisteret[82] som oppfyller vilkårene i forskriften.[83] De fleste mottakerne er små lag og foreninger, og mange i musikkfrivilligheten opplever ordningen som viktig, enkel og lite byråkratisk. Lotteri- og stiftelsestilsynet forvalter ordningen og publiserer årlig fordelingsoversikter.[84] Ordningen benyttes i hovedsak gjennom en forenklet søknadsmodell basert på driftskostnader. EYs evaluering fra 2023 konkluderer med at ordningen er treffsikker og bidrar til mangfold i frivillig sektor.[85] Det pågår en politisk debatt om å gjøre ordningen regelstyrt. Kulturfrivilligheten har i mindre grad løftet dette som et behov, men enkelte aktører har framhevet at en tilsvarende kompensasjonsordning for investeringer i bygg og anlegg som idretten har, også bør vurderes for kulturfrivillige organisasjoner som eier egne lokaler.

Ordningen ble etablert for å kompensere frivillige aktører for merkostnadene etter at en rekke tjenester ble momspålagte i 2001. I praksis har dette utviklet seg til en ordning som fungerer som en grunnstøtte til frivilligheten i Norge.[86] Tildelingene er basert på mottakerens driftskostnader med visse fradrag og har ingen andre utmålingskriterier enn aktørens driftsrelaterte størrelse.

Frivillighetstiltak (statsbudsjettet, KUD)

Kapittel 315 post 78 på Kultur- og likestillingsdepartementets budsjett, Frivillighetstiltak, er den nest største enkeltposten for frivillig sektor etter ordningen for merverdiavgiftskompensasjon. For regnskapsåret 2023 utgjorde posten nærmere 160 millioner kroner. Det dreier seg om en samlepost som omfatter både driftsstøtte til nasjonale paraplyorganisasjoner og midler til ulike politiske satsinger, særlig med vekt på mangfold, deltakelse og inkludering.

Blant de største enkelttilskuddsmottakerne er Frivillighet Norge og Norsk musikkråd, som i 2024 fikk tildelt henholdsvis 9,8 millioner og 5,9 millioner kroner i driftsstøtte over denne posten.[87] Posten rommer også støtte til spesifikke tiltak og programmer. Blant disse er blant annet Ungdomsløftet i Norges Musikkorps Forbund (med 6 millioner i 2025), Ungdom og Fritids Fond (10 millioner kroner i 2025) og bidrag til Oslo kommunes Groruddalssatsing gjennom delprogrammet for nærmiljø (5 millioner kroner i 2024, videreført i 2025).[88]

I forbindelse med lanseringen av handlingsplanen *Alle inkludert!* i april 2024 bevilget regjeringen totalt 24 millioner kroner over denne posten til ulike oppfølgingstiltak. Dette inkluderer 5 millioner kroner til et treårig mangfoldsløft i kulturfrivilligheten og 1 million kroner til medvirkningstiltak for barn og unges deltakelse i fritidsaktiviteter. Begge ordningene er foreslått videreført i 2025 og forvaltes av Kulturtanken.

Videre ble det samme år tildelt enkeltstående tilskudd på til sammen 18 millioner kroner, hvorav 16 millioner kroner representerte en økning fra tidligere år. Midlene ble fordelt mellom Ungdom og Fritids Fond, Ungdomsløftet, tiltak i regi av Norges Frivilligsentraler (for å styrke sentralenes rolle som bindeledd mellom kommune og frivillig sektor) samt kommunikasjonstiltak koordinert av Frivillighet Norge knyttet til gjennomføringen av handlingsplanen.[89]

Tilskudd til barne- og ungdomsorganisasjoner (statsbudsjettet, BFD)

Barne- og familiedepartementet (BFD) har overordnet ansvar for statlig politikk knyttet til blant annet barn og unge[90], og forvalter virkemidler som også treffer deler av musikkfrivilligheten med aktivitet for barn og ungdom. Et sentralt virkemiddel er driftstilskuddsordningen til landsomfattende barne- og ungdomsorganisasjoner, som i 2023 fordelte nær 190 millioner kroner gjennom

---

81 Her har ikke utvalget spesifikke tall for organisasjoner innen musikkfrivillighet.

82 Kultur- og likestillingsdepartementet 2025b

83 Forskrift om mva for frivillige organisasjoner 2018

84 Det har vært en sterk økning i midler tildelt over ordningen de siste ti årene, fra 1,2 milliarder kr i 2014 til 2,7 milliarder kr i 2024. Lotteri- og stiftelsestilsynet 2024

85 EY 2023

86 Meld. St. 10 (2018–2019)

87 Prop. 1 S (2024–2025), s. 211 (vedlegg 2)

88 Prop. 1 S (2024–2025), s. 211 (vedlegg 2)

89 Prop. 1 S (2024–2025), s. 40

90 Barne- og familiedepartementet u.å.

kapittel 846 post 70. Ordningen omfatter både nasjonal og internasjonal grunnstøtte[91] og forvaltes av Bufdir etter forskriftsfestede kriterier.[92] Et fordelingsutvalg tildeler midlene.

Formålet er å stimulere til deltakelse, medbestemmelse og demokratisk engasjement blant barn og unge.[93] Organisasjoner kan søke støtte til drift, men ikke til prosjekter. Tildelingen skjer på bakgrunn av antall tellende medlemmer under 26 år, registrert per 31. desember året før. Medlemskapet må være frivillig, kontingent må være betalt, og medlemmene må ha adresse i Norge. Barn under 15 år kan meldes inn av foresatt.[94]

I 2023 mottok 96 organisasjoner nasjonal grunnstøtte, og 29 organisasjoner fikk støtte til internasjonalt arbeid.[95] Innenfor musikk- og kulturfrivillighet mottok blant annet AKKS, Bandorg, De Unges Orkesterforbund, Korpsnett Norge, Noregs ungdomslag, Norges Bygdeungdomslag, Norges Musikkorps Forbund, Ung i Kor og Ung kirkesang tilskudd fra ordningen. Flere organisasjoner med musikkaktiviteter kan være omfattet, men Bufdir oppgir at det ikke er mulig å skille ut midler til musikkfeltet uten manuell gjennomgang.

Flere organisasjoner har i innspill til utvalget pekt på svakheter ved kriteriene. Ordningen er etter deres syn ikke tilpasset endrede behov og aktivitetsformer. Blant annet trekkes det fram at aldersgrensen på 26 år er lite hensiktsmessig, og at målingen av medlemskap kun på ett tidspunkt i året ikke fanger opp sesongpreget eller kortvarig aktivitet – noe som særlig gjelder musikkfrivilligheten. Kravet om betalt kontingent er også løftet som en barriere for deltakelse, særlig for sårbare grupper. Organisasjonene skal være åpne og inkluderende, men får ikke uttelling for medlemmer som ikke har økonomisk mulighet til å betale.

Tilskudd til å inkludere barn og unge (statsbudsjettet, BFD)

Denne tilskuddsordningen (fra statsbudsjettets kap. 846 post 61) er rettet mot barn og unge som står i fare for å havne i utenforskap, og kan søkes av både frivillige organisasjoner, offentlige instanser og private aktører. Målet er å styrke barns deltakelse i samfunnet og gi muligheter for mestring gjennom åpne møteplasser, ferie- og fritidstiltak og støtte i utdanningsløp. Med samfunnsdeltakelse menes blant annet deltakelse i fritidsaktiviteter, kulturliv, skole, organisasjonsliv og demokratisk engasjement.

Ordningen forvaltes av Bufdir på vegne av Barne- og familiedepartementet. Målgruppen er barn og unge i alderen 0–24 år med økt risiko for utenforskap, knyttet til lavinntekt, svakt sosialt nettverk, fravær fra skole/arbeid eller manglende fritidsdeltakelse.[96]

I 2023 ble det bevilget 235 millioner kroner, og for 2025 er rammen økt til om lag 508 millioner.[97] Ordningen omfatter også musikkrelaterte tiltak. Blant annet har JM Norway mottatt treårig støtte til bandskolen LOUD!,og Norsk musikkråd har fått støtte til tiltaket Musikkfadder, som skal bistå barn og unge med å finne veien inn i organiserte musikk- og kulturaktiviteter gjennom personlig oppfølging og fjerning av barrierer

Norges Musikkorps Forbund har fått flerårige midler til prosjektet FeriePULSE – et gratis ferietilbud som kombinerer opplæring i musikk, dans

Boks 10.2 FeriePULSE – inkluderende ferietilbud gjennom musikk

FeriePULSE er et landsomfattende ferietilbud utviklet av Norges Musikkorps Forbund, rettet mot barn og ungdom med eller uten tidligere korpserfaring. Prosjektet skal bidra til å motvirke utenforskap og fremme fellesskap, deltakelse og mestring gjennom musikk og bevegelse.

Deltakerne får musikkopplæring og tilbys sosiale aktiviteter i trygge og inkluderende rammer. Det legges vekt på struktur og trivsel, med felles måltider, pauser og arenaer for å bli kjent med nye mennesker. Programmet er gratis for deltakerne.

I tillegg er Sound Lab etablert som en egen ungdomssatsing innenfor FeriePULSE – med aktiviteter utviklet av og for tenåringer. Alle ledere i FeriePULSE får opplæring i inkluderende metoder og trygge møteplasser gjennom en felles ledersamling i forkant av gjennomføring.

91 Bufdir u.å.-b
92 Forskrift om tilskudd til frivillige barne- og ungdomsorganisasjoner 2022
93 Forskrift om tilskudd til frivillige barne- og ungdomsorganisasjoner 2022
94 Forskrift om tilskudd til frivillige barne- og ungdomsorganisasjoner 2022
95 Prop. 1 S (2024–2025) s. 59
96 Bufdir u.å.-c
97 Bufdir u.å.-c

og samspill med inkluderende sosiale aktiviteter og lederopplæring (se boks 10.2).

Tilskudd til studieforbund (statsbudsjettet, KUD og KD)

Tilskudd til studieforbund finansieres over statsbudsjettet og er fordelt mellom to hovedkapitler: Kapittel 254 post 70 (Kunnskapsdepartementet, KD) gir tilskudd til studieforbund generelt, med særlig vekt på kompetanse og livslang læring. Kapittel 320 post 70 (Kultur- og likestillingsdepartementet, KUD) gir tilskudd til studieforbund med hovedvekt på frivillig og ideell opplæringsvirksomhet, særlig knyttet til kultur og organisasjonsliv (f.eks. Musikkens studieforbund, Folkeakademiet, mfl.).

Studieforbundene er ideelle organisasjoner med formål om å tilby fleksibel og tilpasset opplæring for voksne. I dag finnes det 13 godkjente studieforbund i Norge, som samlet representerer rundt 500 medlemsorganisasjoner og årlig gjennomfører nærmere 45 000 kurs og studietiltak for over 550 000 deltakere.[98]

Studieforbundene er forankret i den nordiske folkeopplysningstradisjonen og bygger på en lang historie der voksenopplæring har vært ansett som et viktig virkemiddel for demokratibygging, livslang læring og sosial utjevning. Den første loven om voksenopplæring ble vedtatt i Norge i 1976, og siden den gang har voksnes rett og tilgang til opplæring blitt gradvis styrket. Kursvirksomheten i studieforbundene spenner vidt og har som mål å bidra til å styrke demokratiet, fremme aktivt medborgerskap, motvirke utenforskap, stimulere til kulturelt mangfold og ivareta og videreføre immateriell kulturarv. I tillegg dekker aktivitetene opplæringsbehov både i sivilsamfunnet og i deler av arbeidslivet.[99]

Av de 13 studieforbundene har tre finansiering fra KD og ti fra KUD. De ti studieforbundene under KUD er organiserte i Voksenopplæringsforbundet (Vofo), mens de tre godkjente studieforbundene i KD er organisert under Kompetanseforbundet (KFO). Studieforbundet livslang læring er medlem i begge forbund, men mottar sin finansiering over KDs budsjett.

Fra 2021 ble deler av studieforbundsordningen flyttet fra KD til KUD. Hovedbegrunnelsen var å i større grad se opplæringsvirksomheten i regi av studieforbund i sammenheng med frivillighetspolitikken og kulturpolitikken. Studieforbund under KUD skal bidra til å nå frivillighets- og kulturpolitiske mål, mens studieforbund under KD skal bidra til å nå kompetanse- og integreringspolitiske mål.

Studieforbundene under KD og KUD reguleres av separate forskrifter.[100] Hvert av departementene har sin egen budsjettpost for tilskudd til studieforbund, og et studieforbund kan kun motta statlig tilskudd fra ett departement. Dette fører til noen forskjeller i tilskuddssatsene, avhengig av hvilket departement som har godkjent studieforbundet. Forbundene er ansvarlige for å fordele tilskudd videre til organisasjonsledd og medlemsorganisasjoner som arrangerer kurs.

Estetiske fag og håndverksfag står for over halvparten av den godkjente kursvirksomheten til studieforbundene.[101] Flere av forbundene har opplæring innenfor musikk: Musikkens studieforbund, Studieforbundet Livslang Læring (her er Norges Musikkorps Forbund medlem), Studieforbundet kultur og tradisjon og Kristelig studieforbund.

Av disse er særlig Musikkens studieforbund sentralt når det gjelder kursinnhold innenfor musikk. I 2023 ble det gjennomført totalt 300 309 kurstimer innenfor musikk med støtte fra Musikkens studieforbund. Over halvparten av disse timene var innenfor kor/sang, etterfulgt av band, storband/jazzensembler, trekkspill/torader og orkester.[102]

Når det gjelder studieforbund under KD, gjennomførte organisasjonene tilknyttet Studieforbundet Livslang Læring totalt 183 222 kurstimer i 2023. Studieforbundet har én musikkorganisasjon som medlem, Norges Musikkorps Forbund, som gjennomførte 125 710 kurstimer samme år.[103]

Musikkens studieforbund har 37 medlemsorganisasjoner og rundt 170 000 medlemmer innenfor alle musikksjangre.[104] Musikkens studieforbund tildeler midler etter søknader fra medlemslag. Tilskuddene gis for gjennomført opplæring og må ha minimumsvarighet på fire timer og minimum fire deltakere inkludert lærer/instruktør. Deltakerne skal være minimum 14 år. Studieplanen skal være godkjent. Opplæringen skal være offentlig kunngjort og åpen for alle. Tilskuddssatsen er 120 kroner per time med lærer og 50 kroner per time uten lærer.

En ekstern evaluering av delingen av tilskuddsordningen for studieforbund ble igangsatt i

98 Statistisk sentralbyrå 2025; Studieforbund 2024

99 Voksenopplæringsforbundet 2025

100 Studieforbund 2024

101 Voksenopplæringsforbundet 2025

102 For fullstendig oversikt over kurstimer fordelt på kategorier, se Musikkens studieforbund 2024, s. 7

103 Studieforbundet Livslang Læring 2024

104 Musikkens studieforbund u.å.



Figur 10.18 Ung i Kor

Dirigenten Anthony Trecek King leder en workshop under Ung i Kor sin vokalfestival, mens en gruppe unge deltakere følger engasjert med. Bildet er tatt innendørs i et lyst rom med klassisk kunst på veggen, og formidler læring og musikalsk fellesskap.
Foto: Ida Charlotte Finstad.

2024. Formålet er blant annet å avdekke eventuelle utilsiktede konsekvenser av at ordningen ble delt mellom KD og KUD i 2021. Sluttrapporten, som vil inneholde anbefalinger for videreutvikling av ordningen, er planlagt ferdigstilt høsten 2025.[105]

Aktivitetsstøtta (statsbudsjettet, KUD)

Aktivitetsstøtta er en statlig tilskuddsordning som skal fremme nye frivillige aktiviteter for barn og unge. Det ble bevilget 7,4 millioner kroner fra ordningen i 2023. Formålet er å øke deltakelsen blant barn og unge med nedsatt funksjonsevne, stimulere unges engasjement i frivillige organisasjoner og legge til rette for utvikling av nye tilbud. Ordningen forvaltes av Landsrådet for Norges barne- og ungdomsorganisasjoner (LNU) på vegne av KUD.[106]

Støtten finansieres av arv etter personer uten arvinger etter lov eller testament. I 2023 mottok LNU totalt 93 søknader, og 47 prosjekter fikk støtte – 19 av disse rettet seg mot den prioriterte målgruppen. En oversikt over tildelinger finnes på tilskudd.no.[107]

Ordningen er særlig relevant for musikkfrivilligheten aktører i etableringsfasen av nye lavterskelaktiviteter for barn og unge, som bandverksteder, åpne musikkrom eller inkluderende musikktilbud på fritidsarenaer. Slike prosjekter kan ha betydning for å senke terskelen for deltakelse i musikkaktiviteter og bidra til økt mangfold i feltet. Det er imidlertid få musikkrelaterte prosjekter som har fått tilskudd fra ordningen.

Frifond (spillemidler via KUD)

Frifond er en tilskuddsordning finansiert av spillemidlene gjennom Kultur- og likestillingsdepartementets fordeling av overskuddet fra Norsk Tip-

[105] Prop. 1 S (2024–2025), s. 39

[106] Landsrådet for Norges barne- og ungdomsorganisasjoner u.å.

[107] Prop. 1 S (2024–2025), s. 43

ping. Ordningen har to forvaltere, der Norsk musikkråd fordeler til musikkfeltet. Ordningen omtales på nettsidene til Norsk musikkråd som «Norges enkleste og minst byråkratiske tilskuddsordning for barn og unge».[108] I 2024 utgjorde Frifond totalt 220 millioner kroner, hvorav 58,4 millioner ble forvaltet av Norsk musikkråd gjennom tre ordninger: Frifond organisasjon (48,3 mill.), Frifond musikk (6,3 mill.) og Frifond kompetanse og aktivitet (3,8 mill.). Styret i Norsk musikkråd fastsetter retningslinjene for alle tre ordningene.[109]

Frifond musikk er rettet mot frittstående, lokalt organiserte grupper uten tilknytning til nasjonale organisasjoner og er den eneste nasjonale ordningen som er avgrenset til egenorganisert musikkliv. Gruppene må ha minst tre deltakere, én under 26 år, og aktivitetene må gjennomføres i hjemkommunen. Det gis prioritet til grupper med deltakere under 20 år. Årlig avsetning til denne ordningen – inkludert Frifond kompetanse og aktivitet – er om lag 10,5 millioner kroner. Det kan søkes støtte til musikkproduksjon, konserter, festivaler eller leie av utstyr og studio.[110]

Frifond kompetanse og aktivitet skal bidra til å styrke lokale musikkgrupper for barn og unge gjennom kompetansebygging, ekstraordinære aktiviteter og samarbeidsprosjekter. Ordningen prioriterer tiltak som legger vekt på inkludering, mangfold, rekruttering og opplæring av unge tillitsvalgte.[111]

Frifond organisasjon støtter lokale lag tilknyttet nasjonale frivillige musikkorganisasjoner. Midlene fordeles først til de nasjonale organisasjonene, som deretter viderefordeler dem til egne lokallag. I 2024 ble det fordelt 47,2 millioner kroner til 18 nasjonale musikkorganisasjoner gjennom denne ordningen.[112]

Nasjonale musikkorganisasjoner (spillemidler via KUD)

Alle nasjonale musikkorganisasjoner kan søke om tilskudd til drift fra denne ordningen. Ordningens formål er å gi tilskudd til nasjonale musikkorganisasjoners drift og aktiviteter i sentralleddet. I 2023 ble 24,7 millioner kroner fordelt til 32 nasjonale musikkorganisasjoner. I 2024 ble over 29 millioner kroner fordelt til 33 musikkorganisasjoner. Norsk musikkråd forvalter ordningen på vegne av KUD. Tilskudd fordeles av et fordelingsutvalg bestående av representanter fra søkerorganisasjonene samt en uavhengig representant. Representantene oppnevnes av styret i Norsk musikkråd etter innstilling fra mottakerorganisasjonene.[113]

Instrumentfondet (spillemidler via KUD)

Instrumentfondet har som formål å støtte innkjøp og vedlikehold av kvalitetsinstrumenter for unge utøvere. Målet er å gi frivillige korps og orkestre mulighet til å bygge opp bærekraftige instrumentbanker som sikrer tilgang til egnede instrumenter over tid. Ordningen forvaltes av Norges Musikkorps Forbund (NMF) og De Unges Orkesterforbund (UNOF), som også står for saksbehandling og tildeling av midler.[114]

Målgruppen er skolekorps der minimum 75 prosent av de aktive musikantene er i alderen 7–19 år, og frivillige orkestre der minst 75 prosent av medlemmene er under 26 år. Det er de siste årene åpnet for at også reparasjon og vedlikehold av instrumenter kan omfattes av tilskuddet.

Instrumentfondet har hatt stor betydning for utviklingen av instrumentparken i norsk korps- og orkesterliv, men har også vært gjenstand for kritikk fra flere aktører i musikkfeltet. Blant annet har FolkOrg og representanter for sjangre som storband og spelemannslag uttrykt bekymring for at ordningen i praksis ekskluderer visse musikkmiljøer. Enkelte aktører har foreslått at ordningen bør åpnes opp for flere sjangre, eller at det bør vurderes om ordningen skal forvaltes av en mer sjangernøytral aktør (som Norsk musikkråd).

Aktivitetsmidler for kor (spillemidler via KUD)

Aktivitetsmidlene for kor er finansiert gjennom spillemidlene og forvaltes av Norges Korforbund på vegne av KUD. Ordningen skal bidra til økt kvalitet, utvikling og formidling i det frivillige korlivet og er delt i to separate tilskuddsordninger: konsertstøtte og produksjons- og driftsstøtte. Den samlede rammen for ordningen var 12,7 millioner kroner i 2024.

Konsertstøtteordningen er rettet mot kor som inngår samarbeid med profesjonelle sangere og instrumentalister. Hensikten er å stimulere til kunstnerisk utvikling, styrke samspillet mellom frivillige og profesjonelle aktører og gi publikum gode og varierte konsertopplevel-

[108] Norsk musikkråd u.å.-a
[109] Norsk musikkråd u.å.-a
[110] Norsk musikkråd u.å.-c
[111] Norsk musikkråd u.å.-b
[112] Norsk musikkråd u.å.-d
[113] Norsk musikkråd u.å.-f
[114] Norsk musikkråd u.å.-e

ser.[115] For 2024 var det satt av 6 millioner kroner til ordningen.

Produksjons- og driftsstøtten er rettet mot kor og vokalensembler på et særlig høyt kunstnerisk nivå og har som formål å styrke disse aktørenes rammevilkår for kontinuerlig virksomhet. Støtten gis for ett år av gangen og skal understøtte drift og formidling snarere enn enkeltstående prosjekter.[116]

Begge ordningene legger vekt på å styrke profesjonell-frivillig samhandling i korfeltet, men er samtidig preget av høy etterspørsel og stor konkurranse. Det stilles dermed betydelige krav til kunstnerisk nivå og prosjektkvalitet for å oppnå tilslag.

Tilskuddsordning for korps og orkester – rekruttering og deltakelse (spillemidler via KUD)

Denne tilskuddsordningen ble etablert i 2023 som en del av regjeringens strategi for kulturfrivillighet, med mål om å styrke rekruttering og øke deltakelsen blant barn og unge i instrumentalbaserte musikkaktiviteter. Midlene skal også bidra til kunnskapsutvikling om hva som virker inkluderende i rekrutteringsarbeid.

I 2024 ble rammen økt fra 6,5 til 10 millioner kroner, og ordningen forvaltes av Norsk musikkråd i samarbeid med fylkesmusikkrådene og de nasjonale musikkorganisasjonene. Målgruppen er barn og unge i alderen 6–19 år. Tilskuddet kan søkes av ensembler som korps, orkestre, spelemannslag, storband og trekkspillorkestre. Søknadsbeløpet i 2023 var på nærmere 70 millioner. Størstedelen av midlene går til korps, som i 2023 mottok 78,4 prosent av rammen.[117]

Ordningen har vært gjenstand for diskusjon. Norges Musikkorps Forbund ønsket i utgangspunktet å forvalte midlene selv, mens korfeltet har uttrykt ønske om å inkluderes i ordningen. Fylkesmusikkrådene har fått en sentral rolle i forvaltningen, i tråd med regjeringens intensjon om å styrke regionleddene i frivillig sektor. Forvaltningen er lagt opp med lav administrativ terskel og forenklet rapportering. KUD har ikke stilt krav om at mottakerne skal søke eller rapportere på bruken av midlene, men at rammen skal disponeres av organisasjonene på en slik måte at det leder til økt deltakelse i feltet. Det ventes at ordningen vil evalueres etter 2025.

Andre tilskudd til barn og unge, fritidsaktører og musikkrelatert kulturfrivillighet

Ungdom og Fritid, paraplyorganisasjonen for fritidsklubber og ungdomshus, mottar støtte fra flere statlige kilder. I 2024 ble det bevilget 10 millioner kroner over statsbudsjettet (kap. 315 post 78 Frivillighetstiltak), i tillegg til 13,8 millioner kroner fra spillemiddelordningen. Midlene fordeles videre til de lokale medlemsklubbene gjennom Ungdom og Fritids Fond og benyttes til å styrke ungdommers egne initiativ og skape gratis og tilgjengelige fritidstilbud. Flere av tiltakene som støttes, har et musikalsk innhold, som åpne scener, bandverksteder og produksjonskurs. Ungdom og Fritid mottar også støtte til arbeidet med datakultur, en satsing som utforsker skjæringspunktet mellom ungdomskultur, teknologi og skapende aktivitet.

Flere øvrige tilskuddsordninger gjennom spillemidlene støtter aktiviteter som enten direkte omfatter musikkfrivillighet, eller som fungerer som infrastrukturell støtte til kulturfrivillige aktører med musikalsk virksomhet:

Folkeakademienes Landsforbund og Norske kirkeakademier mottar tilskudd til formidling av kunnskap og kulturopplevelser i bred forstand. Disse akademiene er viktige arenaer for musikkformidling i lokalsamfunnene og samarbeider jevnlig med lokale musikklag og utøvere.

Kulturstøtta, forvaltet av Landsrådet for Norges barne- og ungdomsorganisasjoner (LNU), gir prosjekttilskudd til nye kulturprosjekter i frivillige barne- og ungdomsorganisasjoner. Midlene benyttes blant annet til musikktiltak, som konserter, opplæringstilbud og festivalinitiativ, med vekt på nyskaping og lav terskel for deltakelse.

Innenfor rammen av *Rom for deltakelse – regjeringens strategi for kulturfrivilligheten* (2023–2025) ble det dessuten bevilget direkte midler til utvalgte organisasjoner og prosjekter. De Unges Orkesterforbund mottok tilskudd til gjennomføringen av Orkesteråret 2024, som har som mål å øke kunnskapen om og rekrutteringen til orkestervirksomhet blant barn og unge. Videre fikk Kulturalliansen tilskudd til kartlegging av lokaler for kulturfrivilligheten, et arbeid som også har betydning for musikklivets behov for øvings- og framføringsarenaer.

Innenfor sang- og korfeltet har vi allerede nevnt Aktivitetsmidler for kor. I tillegg til disse gis statlig tilskudd til Krafttak for sang, et nasjonalt initiativ for å fremme allsang og sangglede i befolkningen, og støtte til Foreningen norske kordirigenter, som tilbyr kompetanseutvikling for

[115] Aktivitetsmidler for kor u.å.
[116] Aktivitetsmidler for kor u.å.
[117] Norsk Musikkråd 2024

dirigenter i det frivillige korfeltet. Disse tiltakene er særlig relevante for å styrke bærekraften i vokalbasert musikkfrivillighet.

Sammen utgjør disse virkemidlene en vesentlig del av det statlige støtteapparatet for musikkfrivilligheten, med særlig betydning for rekruttering, inkludering og lavterskel deltakelse blant barn og unge.

10.3.5 Virkemidler for infrastruktur og kulturarenaer

Fysisk infrastruktur for musikk er viktig for alle deler av musikklivet, for både profesjonell og frivillig aktivitet. Derfor behandles de statlige økonomiske virkemidlene for dette samlet. Tilgang til godt egnede lokaler og arenaer for musikk er en betingelse for at musikkens økosystem kan fungere. Temaet har vært på agendaen i nasjonale styringsdokumenter i senere tid, for eksempel i *Rom for deltakelse – regjeringens kulturfrivillighetsstrategi 2023 – 2025*. Her er tilgang på egnede lokaler et eget satsingsområde. I forordet til strategien framheves behovet for en nasjonal arenapolitikk for kultur og at denne må bygge på kunnskap – at det må skaffes oversikter over hvilke lokaler som finnes, at det må sees på muligheter for oppgradering, flerbruk og sambruk, og at det er nødvendig å styrke samarbeidet mellom kommuner, fylkeskommuner, staten, private aktører og den profesjonelle og frivillige delen av kultursektoren.[118]

Det er tre statlige ordninger for kulturarenaer som har noe ulik innretning, formål og målgrupper, men som også til dels overlapper med hverandre. Ordningen Kulturrom, desentralisert ordning for kulturbygg og ARENA-ordningen beskrives i det følgende. Vi beskriver også avslutningsvis tilskuddsordningen til nasjonale kulturbygg, som bidrar til bygg med en nasjonal oppgave, landsomfattende funksjon eller viktig landsdelsfunksjon.

Kulturrom (spillemidler)

Kulturrom er en nasjonal tilskuddsordning for teknisk utstyr og lokaler. Kulturrom skal bidra til øvingslokaler og gode tekniske vilkår for framføring av musikk, dans og teater over hele landet. Ordningen skriver seg tilbake til 2009 som en sammenslåing av NorgesNettet og Musikkverkstedordningen og ble videreført som Musikkutstyrsordningen. Fra 2019 fikk ordningen utvidet mandat og tilskuddsramme og skiftet navn til Kulturrom. I 2024 hadde Kulturrom tildeling over spillemidlene på 65 millioner kroner. Siden oppstarten har Kulturrom tildelt over en halv milliard kroner til bygging og utrusting av kulturlokaler.

Tilskuddene har som formål å øke muligheten for å delta i kulturelle møteplasser, skape gode nærmiljøer og legge grunnlag for profesjonalisering og næringsutvikling. Kulturrom er også en aktør som bygger kompetanse på kulturarenafeltet, og som fokuserer på langsiktige investeringer i lokaler og utstyr, med sikte på at kultur skal bli en drivkraft i grønn omstilling og stedsutvikling.[119] Kulturrom lanserte i 2023 satsingen «Grønnere investeringer», hvor 10 millioner kroner ble utlyst for å støtte grønn omstilling. Tiltakene som støttes, skal muliggjøre lokale initiativ, begrense kjøp av nytt utstyr, fremme sirkularitet og ombruk av lokaler og utstyr og styrke kompetanse.[120]

Kulturroms ordninger favner både det frivillige musikklivet, det egenorganiserte musikkfeltet og det frie profesjonelle musikkfeltet. Tiltakene som støttes, skal gi mer rom for kultur på tvers av sjangre, målgrupper, alder og nivå.

I Kulturroms årsrapport for 2023 framkommer det at det ble gitt tilskudd til investeringer i alle landets fylker, i 123 kommuner. Søknadstallene til Kulturrom var sterkt voksende fra 2018 til 2022, med en liten nedgang i 2023. Til sammen mottok Kulturrom 714 søknader og foretok 359 tildelinger på samlet 45,3 millioner kroner. Total søknadssum var på 157 millioner kroner. Tilskuddene gitt i 2023 ga 4 nye øvingsrom, 136 øvingsrom ble utbedret, 162 scener og arrangører fikk teknisk utstyr eller bedre akustiske forhold, og det ble holdt 19 kurs og treff med 280 deltakere.

Desentralisert ordning for regionale kulturbygg (spillemidler)

Desentralisert ordning for tilskudd til kulturbygg er en ordning som finansieres over spillemidlene, og ligger under Kultur- og likestillingsdepartementet (KUD). Ordningen forvaltes av fylkeskommunene. KUD har fastsatt retningslinjer for ordningen. Ordningen skal bidra til egnede lokaler, bygninger og utearenaer som gir rom for kulturell virksomhet. Tilskudd kan gis til kulturhus, flerbrukslokaler eller spesiallokaler for kunst og kultur, herunder konsertsaler. Midlene kan benyttes

[118] Kultur- og likestillingsdepartementet 2023b, s. 5

[119] Kulturrom u.å.

[120] Kulturrom 2024, s. 8

til nybygg, ombygging og modernisering av kulturbygning, men ikke til vedlikehold eller drift. Tilskudd kan utgjøre inntil en tredjedel av godkjente prosjektkostnader for bygget.[121]

I 2024 var det avsatt 86,3 millioner kroner til ordningen. Avsetningen av midler til ordningen blir delt mellom fylkeskommunene etter folketall (60 prosent av totalbeløpet), areal (5 prosent av totalbeløpet) og en lik fordeling til alle fylkeskommunene tilsvarende 35 prosent av totalbeløpet.

Oslo Economics har nylig gjennomgått ordningen på oppdrag fra KUD. Gjennomgangen viste at ordningen bidrar til å finansiere et stort antall prosjekter og dermed oppnår sitt formål om å tilrettelegge for kulturvirksomhet. Samtidig ble det identifisert flere utfordringer ved ordningen. Blant annet framstår det uklart hva som er ordningens rolle og funksjon som del av en helhetlig finansiering på kulturfeltet. OE mener også at det er et potensial for at ordningen i større grad prioriterer prosjekter i tråd med lokale og regionale behov.[122]

ARENA – tilskuddsordning for bygg og infrastruktur (tidl. Rom for kunst)

Kulturrådet forvalter ordningen, og Kulturdirektoratet er sekretariat. ARENA-ordningen er tverrfaglig og skal bidra til at det profesjonelle prosjektbaserte kunst- og kulturfeltet i hele landet har bærekraftig og hensiktsmessig infrastruktur for produksjon, formidling og faglig utvikling. Det kan søkes om tilskudd til nybygg, ombygging, oppgradering og tilpasning av lokaler og infrastruktur. Det er også anledning til å søke om tilskudd til forprosjekter, arkitektkonkurranser og utprøvingsprosjekter.

ARENA hadde 23,8 millioner til tildeling i 2023 (samme tall i 2024). Av 155 søknader ble det gjort 70 tildelinger (45 prosent tildeling). Det kom inn 15 søknader på musikkfeltet, og det ble gitt 2,5 millioner kroner. Musikkfeltet har altså samlet forholdsvis liten tildeling fra denne ordningen.

Tilskudd til nasjonale kulturbygg (statsbudsjettet kap. 322 post 70)

Tilskuddene til nasjonale kulturbygg skal bidra til bygninger og lokaler for institusjoner og tiltak som har en nasjonal oppgave, en landsomfattende funksjon eller en viktig landsdelsfunksjon. Kultur – og likestillingsdepartementet tildeler midler over denne ordningen etter søknad. Maksimal tilskuddsandel er en tredjedel av prosjektkostnadene.

10.4 Kompetanse- og nettverksbyggende virkemidler på kulturfeltet

Som vi har sett i foregående delkapitler, inngår også organisatoriske strukturer med offentlig støtte som en del av det statlige virkemiddelapparatet. I tillegg til økonomiske tilskudd forvalter flere av disse aktørene virkemidler som har som mål å styrke kompetanse og bygge nettverk i musikkfeltet. Berge mfl. har i sin gjennomgang identifisert dette som en egen kategori, særlig fordi aktører i feltet *selv* framhever slike virkemidler som viktige i utviklingen av bærekraftig og profesjonell virksomhet.

Det finnes svært mange kompetanse- og nettverksbyggende tiltak i musikkfeltet. Berge mfl. understreker at det trolig er umulig å lage en uttømmende oversikt, men de trekker fram en rekke tiltak som erfaringsmessig framstår som sentrale for aktørene.[123] I denne framstillingen avgrenser vi oss til tiltak og innsatser som har offentlig medfinansiering, og som er eksplisitt rettet mot kompetanse- og nettverksbygging. Tiltak og nettverk som er helt selvgående, uten offentlig innblanding, som for eksempel Musikkindustriens Næringsråd (MIR), omtales i stedet som bransjeaktører i del III.

Tabell 10.12 viser et utvalg av kompetanse- og nettverksbyggende virkemidler i musikkfeltet, fordelt på ulike typer aktører. Disse omfatter tiltak i regi av Music Norway, musikkontorene, de sjangervise musikksentrene, bransjefestivaler, sjangerorganisasjoner, rettighetsorganisasjoner, fagforbund og enkelte festivaler med kompetansespor.

De fleste av disse virkemidlene drives av feltet selv – av organisasjoner, sentre og festivaler – men i mange tilfeller med offentlig finansiering i bunn. På denne måten inngår kompetanse- og nettverksbyggende virkemidler i en kjede der staten støtter en aktør (f.eks. et musikkontor eller en sjangerorganisasjon) økonomisk, og aktøren igjen tilbyr tiltak og tjenester til feltet. Aktøren kan dermed forstås både som mottaker og forvalter av virkemidler.[124]

[121] Kulturdepartementet 2018
[122] Oslo Economics 2025
[123] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 73
[124] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 74

Tabell 10.12 Eksempler på kompetanse- og nettverksbyggende virkemidler

Virkemiddel	Formål eller tiltak, spesifisert
Music Norways kompetanse- og nettverksbyggende virkemidler	Tiltak for økt kompetanse som trengs for å lykkes internasjonalt. Beskrives nærmere i del III
Kompetanse- og nettverksbyggende tiltak i regi av de regionale kompetansesentrene for musikk (Musikkontorene)	BRAK, SØRF, TEMPO, ØKS, STAR, NORD, MØST (se boks 10.3)
Kompetanse- og nettverksbyggende tiltak i regi av de sjangervise musikksentrene	Folkemusikk Nord, Midtnorsk senter for folkemusikk og folkedans, Kirkemusikksenter Nord og Midt-, Øst-, Vest, Sørnorsk og Nordnorsk jazzsenter
Kompetanse- og nettverksbyggende tiltak i regi av bransjefestivaler	by:Larm, Vill Vill Vest, Trondheim Calling, Sørveiv, Folkelarm, Ultima o.l.
Andre bransjefellesskap, f.eks. Musikkindustriens Næringsråd (MIR)	Mange kompetansehevende og nettverksbyggende virkemidlene ligger i bransjefellesskapene selv
Rettighetsorganisasjonenes kompetanse- og nettverkshevingsarbeid og -tiltak	For eksempel juridisk hjelp og bistand fra organisasjoner som fra NOPA/GramArt mfl.
Kompetanse- og nettverksbyggende tiltak i regi av festivaler	Festivaler som for eksempel Øya, Riddu Riđđu, Inferno og Moldejazz, med egne arenaer og tiltak for kompetanseheving og nettverksbygging, blant annet i samarbeid med Music Norway og UD
Kompetanse- og nettverksbyggende tiltak i regi av fagforbund o.l.	Creo, Balansekunst, Komponistforeningens og NOPAs virkemidler
Kompetanse- og nettverksbyggende tiltak i regi av Norsk musikkråd	For eksempel Koralliansens dirigentsatsing

Kilde: Berge mfl. (2025), s. 73

10.5 Administrative og kommunikative virkemidler på kulturfeltet

Administrative virkemidler utgjør en viktig del av det statlige virkemiddelapparatet på kulturfeltet og har fått økt betydning de siste tiårene. Sentralt blant disse er tildelingsbrev, styringsdialog og rapporteringskrav.[125] Slike verktøy benyttes særlig overfor statlig finansierte kulturinstitusjoner og andre navngitte tilskuddsmottakere.

Kulturutredningen beskrev denne utviklingen slik:

> På 1990-tallet tok Kulturdepartementet i bruk styringsverktøyene tildelingsbrev og årlige budsjettkonferanser. Sammen med kravet om at mottakere av bevilgninger skal rapportere om måloppnåelse, utgjør disse verktøyene hovedstammen i det som i dag omtales som styringsdialogen mellom Kultur- og likestillingsdepartementet og kulturinstitusjonene. I tildelingsbrevet blir kulturinstitusjoner bedt om å iaktta visse overordnede mål for sin virksomhet – en sunn økonomi, kunstnerisk kvalitet og økt publikumsoppslutning både i antall og bredde – herunder et særlig fokus mot publikumsrekruttering blant barn og unge. Mottakerne av tildelinger fra departementet må avgi årlige rapporter, hvor de redegjør for måloppnåelse etter forhåndsdefinerte kriterier. Rapporteringen dreier seg for en stor del om kvantitative produksjons- og publikumsmål. Med innføringen av disse styringsformene oppstår det en spenning mellom to typer ansvar i kulturinstitusjonene: På den ene siden søker ledere og ansatte i kulturinstitusjonene å oppfylle et profesjonelt ansvar, basert på faglig kompetanse og etisk skjønn. På den andre siden må de i økende grad forholde seg til krav om å redegjøre for målbare ytelser, for eksem-

Boks 10.3 Musikkontorene

Musikkontorene er regionale kompetansesentre for musikk, som driver veiledning og, kurs, fungerer som ressursbanker, formidler informasjon om tilskuddsordninger med mer. Det er syv regionale musikkontorer: BRAK (Vestland) SØRF (Agder), TEMPO (Møre og Romsdal og, Trøndelag), ØKS (Buskerud, Telemark og, Vestfold), STAR (Rogaland), NORD (Svalbard, Finnmark, Troms, Nordland) og MØST (Innlandet, Oslo, Akershus og, Østfold).

Musikkontorene er sjangernøytrale, og bistår både profesjonelle og semi-profesjonelle brukere. De har som mål å være tilgjengelige og lette å få kontakt med, og fungerer ofte som en første inngangsport til musikkbransjen. Musikkontorene framhever i møte med musikkutvalget at deres rolle er å være generalister, å jobbe for hele feltet og bredden. Dette gjør at de skiller seg for eksempel fra organisasjonene, som ofte har mer spesifikke interesser. Musikkontorene møter ofte de unge tidlig i karrieren, og dersom man har konkrete planer og ambisjoner om å drive næring av musikk, så kan musikkontorene hjelpe. Man kan få hjelp til å finne øvingslokaler, få hjelp til å ta kontakt med lokale myndigheter, få veiledning om festival-løyve, og veiledning om alt som har med innspilling, markedsføring og opphavsrett å gjøre. Du kan finne guider og DIY-metoder på Musikkontoret.no. Dersom man for eksempel får spissede juridiske problemstillinger, viser man brukerne videre til organisasjonene. Rådgivningen musikkontorene gir, er gratis.

De som arbeider i musikkontorene, har egen erfaring fra musikkbransjen, som gjør at de kan gi bransjenære råd. Det betyr også at de har god kunnskap om det regionale musikklivet og musikkbransjen. Musikkontorene har både overlappende aktiviteter og unike behov i hver region. Det er utfordrende for kontorene å dekke hele regioner, samtidig som det også beskrives som hensiktsmessig å samle kompetanse framfor å ha denne typen tilbud i hver kommune. Det er store variasjoner mellom landsdeler; avstandene i nord gir for eksempel helt særegne utfordringer.

Musikkontorene har de siste 7–8 årene utviklet et tett samarbeid. Kontorene har gått sammen om å drifte Musikkontoret.no, hvor alle digitale ressurser er samlet i en felles portal. Dette er et viktig verktøy for tilgjengeliggjøring, og ifølge Musikkontoret.no har antallet unike brukere tredoblet seg fra 2020 til i dag. De regionale kontorene leverer informasjon til nettsiden.

Musikkontorenes tjenester har stor pågang, og en kontinuerlig utfordring er å ha nok ressurser til å utføre oppgavene. Finansiering fra fylker og kommuner er uforutsigbart; hvert fylke har for eksempel egne mål og strategier slik at kontorene har ulike betingelser på landsbasis.

> pel i form av publikumstall og antall produksjoner. Å handle ansvarlig blir dermed ikke så mye en faglig vurdering som en «regnskapsplikt».[126]

Med innføringen av disse styringsformene oppstår det en spenning mellom to ulike forståelser av ansvar i kulturinstitusjonene: På den ene siden ligger det et profesjonelt ansvar som baserer seg på kunstfaglig vurdering og institusjonenes egne formål. På den andre siden øker kravet om regnskapsplikt og etterprøvbarhet, med vekt på målbare resultater. Engerutvalget påpekte at manglende måloppnåelse i liten grad så ut til å få konsekvenser, og reiste spørsmål ved hvorvidt denne formen for styring kunne føre til målforskyvning – der det som er lett å måle, gis forrang foran kunstneriske eller samfunnsmessige mål. Det ble også reist kritikk mot faren for likedanning, dersom alle institusjoner styres etter like kriterier uavhengig av virksomhetens egenart.[127]

Kommunikative virkemidler omfatter virkemidler som påvirker musikklivet gjennom kunnskapsutvikling, offentlige signaler og politikkutforming, snarere enn gjennom direkte økonomisk eller juridisk styring. Slike virkemidler omfatter blant annet offentlige utvalg og NOU-er, som gjennom grundige kartlegginger og vurderinger bidrar til å synliggjøre og analysere et bestemt område – slik også denne utredningen er et eksempel på. Videre spiller stortingsmeldinger en

[125] Mangset og Hylland 2017, s. 289
[126] NOU 2013: 4, s. 299
[127] Mangset og Hylland 2017, s. 290



Figur 10.19 Music Norway Masterclass

Wegahta Ghidey presenterer for en gruppe deltakere under en Music Norway Masterclass. Han står foran en skjerm i et møterom, mens deltakerne lytter oppmerksomt.
Foto: Ousu Leigh.

viktig rolle som kommunikasjonsform mellom regjering og Storting om mål, prioriteringer og utviklingsretninger i kulturpolitikken. Forskning, utredninger og evalueringer bestilt av offentlige myndigheter inngår også som kommunikative virkemidler, ved å gi grunnlag for læring, utvikling og kunnskapsbasert politikk. Vi inkluderer også strategier og handlingsplaner blant disse virkemidlene.

De viktigste stortingsmeldingene, offentlige utredninger, strategier og handlingsplaner med relevans for musikkfeltet i senere tid, er følgende:

- Meld. St. 22 (2022–2023) *Kunstnarkår* tar for seg kunstneres arbeids- og inntektsforhold, inkludert musikere. Den belyser betydningen av institusjoner som orkestre og scenekunsthus samt utfordringer knyttet til inntektsstrømmer og rettigheter i en digital kontekst.
- Kultur- og likestillingsdepartementet. (2023): *Rom for deltakelse: Regjeringens kulturfrivillighetsstrategi (2023–2025)*. Strategien retter seg mot å styrke det frivillige kulturlivet gjennom bedre rammevilkår og økt inkludering. Målet er å gjøre det enklere for flere å delta i og bidra til kulturlivet, uavhengig av bakgrunn og livssituasjon.
- Kultur- og likestillingsdepartementet. (2024): *Alle inkludert! : Handlingsplan for like muligheter til å delta i kultur-, idretts- og friluftslivsaktiviteter, 2024–2026*. Handlingsplanen fokuserer på å redusere barrierer for deltakelse i kultur-, idretts- og friluftsaktiviteter. Den vektlegger tiltak for sosial utjevning og tilgjengelighet, særlig for barn, unge og utsatte grupper.
- Meld. St. 18 (2020–2021) *Oppleve, skape, dele – Kunst og kultur for, med og av barn og unge* presenterer barne- og ungdomskulturfeltet som et samlet politisk satsingsområde. Musikk omtales som en sentral del av barn og unges kulturdeltakelse, med særlig vekt på kulturskolen, Den kulturelle skolesekken og det frivillige musikklivet.
- Meld. St. 8 (2018–2019) *Kulturens kraft – Kulturpolitikk for framtida* legger fram nasjonale kulturpolitiske mål og prioriteringer. Musikkfeltet omtales som en viktig del av ytringsfrihet og demokratibygging, og meldingen understreker behovet for et mangfoldig og tilgjengelig kulturliv.
- Kulturdepartementet (2015): *Kunstens autonomi og kunstens økonomi*. Utredningen drøfter balansen mellom kunstnerisk frihet og økonomiske rammevilkår for kunstnere. Den foreslår tiltak for å styrke kunstens uavhengighet samtidig som kunstnernes levekår forbedres.
- NOU 2013: 4 *Kulturutredningen 2014* gir en gjennomgang og vurdering av kulturpolitikken etter 2005, inkludert musikkfeltet. Den analyserer utviklingen og foreslår tiltak for å styrke kultursektoren.
- Meld. St. 19 (2012–2013) *Regjeringens internasjonale kulturinnsats*. Meldingen redegjør for Norges strategi og prioriteringer på det internasjonale kulturfeltet. Den vektlegger hvordan kulturpolitikken kan fremme ytringsfrihet, kulturelt mangfold og utviklingssamarbeid globalt. Musikk og scenekunst omtales som sentrale uttrykk i den kulturelle dialogen, og meldingen understreker betydningen av internasjonal mobilitet og samarbeid for å styrke norsk kulturlivs globale tilstedeværelse.
- St.meld. nr. 21 (2007–2008) *Samspill – Et løft for rytmisk musikk* fokuserer på å styrke vilkårene for utøvere og arrangører innenfor rytmisk musikk og sikte mot et mangfoldig tilbud av høy kvalitet til flest mulig.

Med dette utvalgets utredning vil man for første gang få en helhetlig gjennomgang av musikkfeltet, og utredningen vil bidra til å styrke kunnskapsgrunnlaget for politikkutforming.

10.6 Virkemidler i øvrige sektorer

Utredningens undertittel «flerstemt musikkpolitikk for framtiden» signaliserer utvalgets tilnærming til det helhetlige virkemiddelapparatet. Kulturpolitiske virkemidler utgjør en bærebjelke for musikklivet, men virkemidler i andre sektorer er også av stor betydning. Både utdanningspolitikk, næringspolitikk, finanspolitikk, arbeidslivs- og inkluderingspolitikk, barne- og familiepolitikk, helsepolitikk, utenrikspolitikk, forsvar- og beredskapspolitikk, kommunal- og distriktspolitikk og justispolitikk innvirker på musikklivet.

I del I betonte vi hvordan musikken kan ha betydning og verdi inn i andre sektorer. I dette kapittelet vil vi beskrive hvordan andre sektorers virkemidler har påvirkning på et levende musikkliv over hele landet. Det er særskilt noen politikkområder som har oppmerksomhet i denne utredningen; *næring* vies særlig oppmerksomhet i del III. *Kunnskapssektoren* er et annet politikkområde som har pekt seg ut med mange institusjonelle strukturer og virkemidler som innvirker på musikkfeltet; utdanningssystemet rekrutterer til og sikrer kompetanse i musikklivet. I dette kapittelet vil vi se særskilt på hva kunnskapssektorens virkemidler betyr for det profesjonelle og frivillige musikklivet.

Tverrsektorielt samarbeid kan by på mange utfordringer. Hver sektor har sine budsjetter og mål- og resultatstyringssystemer, og det er få insentiver til samarbeid på tvers. En sentral problemstilling blir derfor hvordan man i større grad kan realisere en samordnet og helhetlig tilnærming til musikkpolitikken. Konsekvensen dersom man ikke realiserer dette, er – som vi betonte i innledningen til kapittel 10 – et betydelig *potensialsvinn*, for blant annet verdiskaping, samfunnsdeltakelse og folkehelse. Musikkens bidrag i samfunnsveven risikerer å bli fragmentert og underutnyttet.

10.6.1 Kunnskapssektoren

Kunnskapssektorens betydning for musikkens økosystem har blitt sterkt betont i utvalgets møter med musikklivet. Skolen gir barn innsikt i musikk som kunstform, og utdanningssystemet er en avgjørende rekrutteringskanal for musikere, komponister og artister. Utdanningssektoren rekrutterer også mer indirekte til støttefunksjoner og publikum. Slik er sektoren en institusjonell struktur på feltet, bestående av barnehage, grunnskole, videregående skole, folkehøyskoler, fagskoler, universiteter og høyskoler. Kulturskolen er en viktig og integrert del av utdanningssystemet.

I det følgende beskriver vi de mange virkemidlene innenfor kunnskapssektoren som har innvirkning på musikkfeltet.

Juridiske virkemidler

Gjennom opplæringsloven reguleres mange forhold som har stor betydning for musikkfeltet. Herunder forankres også kulturskolen. Som vi har sett i kapittel 4.7 slår opplæringslovens § 26-1 fast at «Kommunen skal ha eit tilbod om kulturskole til barn og unge, organisert i tilknytning til skolen og kulturlivet.» Videre står det i § 26-2 at «Kulturskolen skal leggje til rette for at elevane får delta i ulike aktivitetar der dei får lære, oppleve, skape og formidle kulturelle og kunstnariske uttrykk, i eit trygt og godt skolemiljø.» Loven sier imidlertid ingenting om kommunens ansvar for faglig innhold eller kvalitet i kulturskolen, men sikrer at kommunene *har* en kulturskole, og lovfester også sammenhengen både med skolesektoren ellers og det frivillige kulturlivet. Siden musikk utgjør en sentral del av undervisningen i kulturskolen, har denne lovgivningen stor betydning for å sikre et musikktilbud for barn og unge i alle landets kommuner.

I tillegg utgjør rammeplaner og læreplaner et juridisk virkemiddel innenfor utdanningssektoren. Læreplanene er fastsatt som forskrifter med hjemmel i opplæringsloven og har dermed rettslig forankring. For musikkfeltet er det særlig rammeplaner/læreplaner for barnehage, SFO, grunnskole og videregående skole som er av direkte betydning, men også forskrifter om høyere utdanning, som rammeplan for PPU-utdanningen,[128] har stor betydning for musikkfeltet. I denne rammeplanen er det også regulert at praksis ved PPU-studiet kan gjøres inntil 50 prosent i kulturskole – en viktig bestemmelse som legger til rette for mer samarbeid mellom utdanningsfeltet og kulturskolene.

Læreplanene styrer hvilket innhold elever og studenter skal møte i de forskjellige utdanningene og er sentrale for hvordan musikk som fag og uttrykksform blir ivaretatt gjennom hele utdan-

[128] Forskrift om rammeplan for praktisk-pedagogisk utdanning 2015

ningsløpet. Gjennom dette påvirker læreplanene også rekruttering, kompetanseutvikling og musikkforståelse i samfunnet bredt.

Kulturskolens rammeplan er ikke forskriftsfestet og dermed ikke et *statlig* juridisk virkemiddel. Rammeplanen er imidlertid utviklet i tråd med føringene i Meld. St. 18 og er vedtatt i generalforsamlingen til kommunenes utviklings- og interesseorganisasjon for kulturskoleområdet (Kulturskolerådet) i oktober 2024. De fleste kommuner har gjort eller vil gjøre vedtak om å legge rammeplanen til grunn for sin kulturskolevirksomhet. Med det blir den å betrakte som et lokalt juridisk virkemiddel med forankring i den enkelte kommunes vedtak.

Andre juridiske virkemidler i kunnskapssektoren som er relevante, er lov om folkehøyskoler (folkehøyskoleloven), lov om høyere yrkesfaglig utdanning (fagskoleloven) og lov om universiteter og høyskoler (universitets- og høyskoleloven). Folkehøyskolelovens formål er å gi elever mulighet til personlig utvikling og allmenndanning gjennom internatbasert opplæring uten karakterer, eksamener eller læreplanstyring.[129] Mange folkehøyskoler tilbyr musikklinjer. Fagskolelovens formål er å gi praktisk rettet og arbeidslivsnær utdanning på nivå over videregående skole, men under bachelorgrad.[130] Fagskolene tilbyr praksis- og bransjenære utdanninger med relevans for musikkfeltet. Universitets- og høyskoleloven regulerer høyere utdanning og forskning ved universiteter og høyskoler, inkludert kunstfaglige utdanninger.[131]

Voksenoppæringsloven er også viktig for musikkfeltet. Loven regulerer tildelingen av statlige tilskudd til tilbydere av voksenopplæring, blant annet studieforbund.[132] En betydelig andel av opplæringen som tilbys gjennom disse studieforbundene, er knyttet til musikk, noe som gjør loven relevant for utviklingen og tilgjengeligheten av musikkopplæring for voksne. Studieforbundene ble nærmere beskrevet i kapittel 10.3.4 under avsnittet *tilskudd til studieforbund.*

Organisatoriske og økonomiske virkemidler

Kunnskapsdepartementet har det overordnede ansvaret for barnehager, grunnskole, kulturskole, videregående opplæring, fagskoleutdanning, høyere utdanning, forskning, voksnes læring og kompetansepolitikk. Utdanningsdirektoratet har ansvar for å sette opplæringspolitikken ut i praksis, blant annet ved å drive utvikling innenfor barnehage, grunnskole og videregående opplæring. Direktoratet holder også tilsyn med barnehager, grunnskole, videregående skole og folkehøyskole og driver kompetansehevende tiltak, også innenfor estetiske fag.

Videregående opplæring, og da særskilt utdanningsprogrammet for musikk, dans og drama, er en viktig inngang til profesjonelt musikkliv for mange elever. Musikk, dans og dramalinjene ble beskrevet i del I, kapittel 4.7.8, og vil også omtales i kapittel 11 under fylkeskommunens ansvarsområder. Mange folkehøyskoler tilbyr musikk-, lydproduksjons- og bandlinjer og fungerer som en lavterskelarena for utforsking og modning i musikkfaget og som et springbrett for videre studier. En utdanning på folkehøyskole kan være identitetsbyggende for unge musikere i etableringsfasen.

Høyskoler og universiteter utgjør som nevnt en viktig rekrutteringsarena til det profesjonelle musikklivet. Høyere musikkutdanning behandles i kapittel 12, som del av beskrivelsen av det profesjonelle musikkfeltet. Ved høyskoler og universiteter finnes også sterke fagmiljøer innenfor musikkvitenskap som har stor betydning for flere deler av musikklivet. Ikke minst er musikkpedagogiske fagmiljøer knyttet til lærerutdanning svært viktige for kvaliteten i den musikkpedagogiske opplæringen.

I tillegg til universiteter og høyskoler er Norges forskningsråd en viktig aktør som gjennom sine tematiske utlysninger og forskningsprosjekter finansierer forskning knyttet til kultur- og musikkfeltet.

Kulturskolerådet er et annet organisatorisk/økonomisk virkemiddel under Kunnskapsdepartementet. Kulturskolerådet er en interesse- og utviklingsorganisasjon som arbeider etter det formål å fremme kvalitet i opplæringen innenfor kunst og kultur for barn, unge og voksne med utgangspunkt i de kommunale kulturskolene.[133]

Et viktig organisatorisk og økonomisk virkemiddel som særlig viser den nære sammenhengen mellom utdanning og kultur, er Kulturtanken og Den kulturelle skolesekken (DKS), se boks 10.4. DKS vil også omtales i kapittelet om fylkeskommunens virkemidler (kapittel 11) og i kapittel 12 om musikeres arbeidsliv.

[129] Folkehøyskoleloven 2002
[130] Fagskoleloven 2018
[131] Universitets- og høyskoleloven
[132] Voksenopplæringsloven 2009
[133] Kulturskolerådet 2024

Boks 10.4 Kulturtanken og Den kulturelle skolesekken (DKS)



Figur 10.20 Inkluderende kunst- og kulturformidling i Den kulturelle skolesekken

Bildet er fra Nasjonal arena for Tilrettelagt, en møteplass i regi av Den kulturelle skolesekken, som fokuserer på å skape inkluderende kunst- og kulturformidling for barn og unge med funksjonsvariasjoner. Vi ser flere ungdommer og voksne fra musikkollektivet DNA? AND? i et rom fylt med instrumenter og lydutstyr, der de samarbeider om å lage musikk. Atmosfæren er engasjert og uformell, med fokus på mestring og deltakelse.

Foto: Marte Glanville / Kulturtanken.

Kulturtanken er en statlig fagetat for kunst og kultur for barn og unge, og har det nasjonale ansvaret for Den kulturelle skolesekken (DKS). Etaten ble etablert i 2016 da Rikskonsertene og det nasjonale DKS-ansvaret ble slått sammen. Kulturtanken får sitt mandat fra Kultur- og likestillingsdepartementet og Kunnskapsdepartementet og forvalter statlige midler til DKS, samt og enkelte andre tilskuddsordninger. De fleste DKS-midlene fordeles videre til fylkeskommuner og kommuner, som har ansvar for den lokale og regionale gjennomføringen av ordningen.

Etaten har også ansvar for drift og utvikling av DKS-portalen – en nasjonal digital plattform for koordinering, dokumentasjon og formidling.

Fra 2024 har Kulturtanken i tillegg fått et utvidet mandat på fritids- og frivillighetsfeltet for kunst og kultur til barn og unge, med ansvar for å styrke samordning og utvikling på området.

Kommunikative virkemidler

Kommunikative virkemidler er som beskrevet i kapittel 10.5 blant annet stortingsmeldinger, strategier og utredninger. Dette er viktige grunnlagsdokumenter for politikkutforming. Innenfor kunnskapssektoren er særlig følgende relevante for musikklivet.

Skaperglede, engasjement og utforskertrang: Praktisk og estetisk innhold i barnehage, skole og lærerutdanning (2019)[134] var Solberg-regjeringens strategiplan for å styrke det estetiske innholdet i barnehage, skole og lærerutdanning. Denne strategiplanen handler blant annet om kompetanse i praktisk-estetiske fag, og dermed også musikk, i barnehage og skole. Målene var

- å styrke de praktiske og estetiske fagene i skolen
- å styrke det praktiske og estetiske innholdet i barnehagen og skolen
- å styrke den praktiske og estetiske kompetansen og profesjonsfellesskapet i barnehage og skole
- å bedre rekrutteringen av lærere med praktisk og estetisk fagkompetanse

I strategiplanen er det en rekke forventninger til at kommunene prioriterer kompetanse i praktisk-estetiske fag i sammenheng, og at denne sees i sammenheng mellom barnehage, SFO, grunnskole og kulturskole. Strategien peker fram mot den senere barne- og ungdomskulturmeldingen, som kom to år etter i et samarbeid mellom Kulturdepartementet og Utdanningsdepartementet, der også denne sammenhengen betones sterkt.

Meld. St. 18 (2020–2021) *Oppleve, skape, dele – Kunst og kultur for, med og av barn og unge* (barne- og ungdomskulturmeldingen) ser kunst og kultur i nær sammenheng med skole og opplæringsfeltet. Den behandler Den kulturelle skolesekken (DKS) og tar også opp kulturskolen i et eget kapittel. Der slår den fast at kulturskolen skal gi både bredde og fordypning.

Meldingen stadfester videre at noen kulturskoler i hvert fylke eller hver region kan ta et særskilt ansvar for fordypningstilbud og talentutvikling. Videre vektlegger meldingen at en kulturskole for alle innebærer at alle uavhengig av bakgrunn skal føle seg velkomne. Kulturskolen skal speile mangfoldet i samfunnet gjennom et bredt tilbud av undervisning, formidling og skapende virksomhet.

Den nyeste stortingsmeldingen av relevans for sammenhengen mellom opplæring og musikkfeltet er Meld. St. 34 (2023–2024) *En mer praktisk skole – Bedre læring, motivasjon og trivsel på 5.–10. trinn*.[135] Som vi pekte på i kapittel 4.7 tar meldingen sikte på å gjøre skolen mer praktisk, variert og relevant for elever på mellom- og ungdomstrinnet. Dette innebærer blant annet å styrke praktisk og estetisk læring i fag som musikk, kunst og håndverk, og mat og helse. Regjeringen ønsker å legge til rette for mer praktisk læring i alle fag, noe som kan gi musikkfaget en større rolle i skolehverdagen.

10.6.2 Næringssektoren og finanssektoren

Både næringssektor og finanssektor har betydning for musikkfeltet, først og fremst gjennom indirekte virkemidler; altså er virkemidlene ikke utformet med musikkfeltet som målgruppe. Del III i denne utredningen vil i sin helhet omtale sammenhengen mellom musikkpolitikk og næringspolitikk, og hvordan næringspolitikken kan utvikles for bedre å kunne utløse musikknæringens potensiale. I dette kapittelet vil vi derfor kun kort omtale nærings- og finanssektorens relevante virkemidler.

Juridiske virkemidler

Et sentralt, indirekte virkemiddel innenfor finanssektoren er skatte- og avgiftsregler. Et generelt eksempel som gjelder alle næringsdrivende, også aktører innenfor musikkbransjen, er selskapsskatten, som er regulert av skatteloven.[136] Et enda mer relevant virkemiddel i denne sammenhengen er merverdiavgiften (mva.), også kjent som moms. Denne reguleres av merverdiavgiftsloven og er en forbruksavgift på varer og tjenester.[137] Den utgjør normalt opptil 25 prosent av prisen på disse, men næringsdrivende med en viss omsetning kan trekke fra mva. på innkjøp til virksomheten.

Finansdepartementet forvalter regelverket og har tradisjonelt hatt som mål å holde merverdiavgiften mest mulig generell, med få unntak og særsatser. Likevel finnes det slike unntak – også på kulturområdet. I litteratursektoren er nullmoms et særlig viktig virkemiddel, slik det er formulert i den gjeldende bokloven. Nullmoms innebærer at aktørene i bokbransjen ikke betaler merverdiav-

[134] Kunnskapsdepartementet 2019

[135] Meld. St. 34 (2023–2024)

[136] Skatteloven 1999

[137] Merverdiavgiftsloven 2009

gift, samtidig som de får fradrag for mva. på sine egne utgifter. En annen variant av nullmoms finnes ellers i kultursektoren, der det ikke ilegges merverdiavgift på kulturprodukter og -tjenester. Forskjellen fra litteraturfeltet er at aktørene i disse tilfellene ikke får trekke fra mva. på sine innkjøp.

Noen aktører har tatt til orde for at det kan være hensiktsmessig å innføre merverdiavgift på kulturvarer og -tjenester, særlig i musikkfeltet. Mens enkelte advarer om at dette vil kunne føre til høyere priser på musikkprodukter og -tjenester, hevder andre at en slik avgiftspolitikk kan gagne næringsaktører som kjøper inn varer og tjenester, fordi de da vil få rett til mva.-fradrag. I utredningens kapittel 18.4 behandles det næringsbaserte musikkfeltet og ønsket om kulturmoms.

Et annet relevant unntak i merverdiavgiftsregelverket, som også berører musikkfeltet, er ordningen med momskompensasjon for frivillige organisasjoner. Denne ordningen omtales i kapittel 10.3.4. Dette er ikke et formelt unntak i lovteksten, men et *tilskudd* som kompenserer merverdiavgift ved kjøp av varer og tjenester. Dette innebærer at frivillige organisasjoner kan søke om å få tilbakebetalt hele eller deler av merverdiavgiften de har betalt, innenfor rammen av Stortingets årlige bevilgning. Ordningen er regulert i forskrift om merverdiavgiftskompensasjon for frivillige organisasjoner og forvaltes av Lotteri- og stiftelsestilsynet.[138] Dette regnes som et viktig økonomisk virkemiddel blant aktørene det gjelder.

Ettersom musikkfeltet regnes som en del av den kreative næringen, er det også relevant å inkludere lov om Innovasjon Norge i denne sammenhengen.[139] Innovasjon Norge fungerer som statens og fylkeskommunenes verktøy for å fremme verdiskapende næringsutvikling i hele landet.

Organisatoriske og økonomiske virkemidler

Nærings- og fiskeridepartementet (NFD) har det overordnede ansvaret for nærings- og sjømatpolitikken i Norge. Departementets hovedoppgave er å legge til rette for norsk næringsliv og handel. Selv om NFD ikke har en sentral rolle i virkemiddelapparatet for musikkfeltet, fungerer det likevel som et organisatorisk virkemiddel. Dette skjer både gjennom det generelle ansvaret for næringsutvikling, som også inkluderer musikkrelatert næring, og gjennom eierskap i statlige selskaper med relevans for musikkbransjen. Det mest sentrale av disse er Innovasjon Norge, men også Siva – Selskapet for industrivekst – kan nevnes, selv om deres rolle er mer perifer.

Innovasjon Norge ble etablert i 2003 og er eid av NFD (51 prosent) og fylkeskommunene (49 prosent). Selskapet fungerer som et virkemiddel for staten og fylkeskommunene for å fremme verdiskapende næringsutvikling over hele landet. Det tilbyr blant annet finansiering, kompetanse, rådgivning, nettverksbygging og profilering. Innovasjon Norge er en del av det generelle næringsapparatet og er ikke direkte rettet mot spesifikke bransjer. På vegne av flere departementer og fylkeskommuner forvalter selskapet ulike bedriftsrettede støtteordninger, med mål om å styrke eksporten, utvikle grønne verdikjeder og skape flere arbeidsplasser. Virkemidlene har som felles mål å bidra til lønnsom næringsutvikling for både bedrifter og samfunnet, samt å styrke næringspotensialet i ulike regioner.[140]

De regionale midlene i den nasjonale satsingen på kulturell og kreativ næring (KKN) ble avviklet i 2021 og midlene overført til fylkeskommunene, som del av regionreformen. KKN-satsingen vil beskrives nærmere i del III av utredningen. Overføringen innebar at fylkeskommunene fikk ansvar for å forvalte midler til bransjeutvikling innenfor kulturell og kreativ næring. Dette inkluderte støtte til kompetanseheving, nettverksbygging og utvikling av infrastruktur for kreativ næring. Fylkeskommunene ble oppfordret til å utvikle egne strategier og tilskuddsordninger for å støtte aktører i KKN-sektoren. Desentraliseringen har ført til at fylkeskommunene har utviklet ulike tilnærminger og støtteordninger for KKN, tilpasset regionale behov og prioriteringer. Vi vil omtale fylkeskommunenes virkemidler nærmere i kapittel 11.

10.6.3 Arbeids- og inkluderingssektoren

Arbeidslivsregelverk og sosiale rettigheter har stor indirekte betydning for musikkfeltet og dets aktører. Arbeidsmiljøloven spiller en sentral rolle, ettersom den regulerer forholdene på alle norske arbeidsplasser.[141] I tillegg er folketrygdloven viktig, særlig fordi den fastsetter rettigheter og ytelser – også for selvstendig næringsdrivende, en gruppe som er godt representert i musikksektoren.[142]

[138] Forskrift om mva for frivillige organisasjoner 2018
[139] Lov om Innovasjon Norge 2003
[140] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025 s.49
[141] Arbeidsmiljøloven 2005
[142] Folketrygdloven 1997

Betydningen av disse lovene for kunstneres og kulturarbeideres levekår er også løftet fram i stortingsmeldingen *Kunstnarkår* (Meld. St. 22 (2022–2023)),[143] hvor det understrekes at kunstnere er «arbeidsfolk», og at de bør ha tilgang til grunnleggende rettigheter og rimelig betaling for sitt arbeid – uavhengig av tilknytningsform.

Arbeids- og inkluderingsdepartementet og Nav spiller en viktig rolle for musikkfeltets arbeidsliv. Navs samfunnsoppdrag er å bidra til sosial og økonomisk trygghet og å legge til rette for arbeid og aktivitet. Nav skal ivareta musikeres rettigheter gjennom ulike velferdsordninger. Ordningene varierer avhengig av musikernes tilknytningsform til arbeidslivet. Navs kompetanse og virkemidler innvirker særlig på musikernes arbeidsliv ved helseutfordringer og ledighet. Spørsmål om arbeidsliv vil behandles nærmere i kapittel 12.1.6.

Integrerings- og mangfoldsdirektoratet (IMDi) har ansvar for å gjennomføre regjeringens integreringspolitikk. Som fagdirektorat og utøvende organ spiller IMDi en sentral rolle i utviklingen av integrerings- og mangfoldspolitikken. Direktoratet gir råd om politikkutforming, samarbeider med sektormyndigheter, kommuner, arbeidsgivere og sivilsamfunnsaktører og tilbyr veiledning og støtte på tvers av feltet.[144] IMDi forvalter også tilskudd, herunder tilskudd til integreringsarbeid i regi av frivillige organisasjoner. Musikkorganisasjoner kan søke og få midler fra denne ordningen.[145]

10.6.4 Barne- og familiesektoren

Som beskrevet i kapittel 10.3.4 om virkemidler for det frivillige og egenorganiserte musikklivet, ligger det viktige økonomiske virkemidler for denne delen av musikklivet i barne- og familiesektoren. På Barne- og familiedepartementets (BFD) budsjett ligger to tilskuddsordninger som retter seg mot barn og unge på frivilligfeltet, og som er av stor betydning for organisasjonene innenfor musikkfrivilligheten. Disse ordningene er Tilskudd til barne- og ungdomsorganisasjoner (kap. 846 post 70) og Tilskudd til å inkludere barn og unge (kap. 846 post 61). Begge ordningene forvaltes av Barne-, ungdoms- og familiedirektoratet (Bufdir).

Bufdirs samfunnsoppdrag er å sikre at barn og unge får en trygg og god oppvekst, samt å fremme likestilling og motvirke diskriminering. Direktoratet arbeider for å utjevne levekårsforskjeller og sikre at alle, uavhengig av alder, kjønn, funksjonsevne og bakgrunn, har like muligheter til å delta i samfunnet. Gjennom strategisk arbeid og samarbeid med ulike sektorer har Bufdir en sentral rolle i å fremme barns rettigheter og styrke familiers velferd.

Bufdir legger også til rette for møter i den nasjonale samarbeidsgruppen for Fritidserklæringen, hvor flere paraplyorganisasjoner og aktører fra barne- og ungdomskulturfeltet deltar sammen med representanter fra bredt sammensatte deler av barne- og familiesektoren. Målet med Fritidserklæringen er at alle barn skal ha mulighet til å delta jevnlig i minst én organisert fritidsaktivitet, uavhengig av familiens økonomi eller bakgrunn. Denne erklæringen danner et viktig politisk rammeverk for samarbeid på tvers av sektorer og har betydning for hvordan kulturfrivilligheten kan inkludere flere barn og unge i aktivitet.

Bufdir har også ansvaret for å følge opp implementeringen av FNs konvensjon om rettighetene til mennesker med nedsatt funksjonsevne (CRPD). Konvensjonen skal sikre at personer med funksjonsnedsettelser får realisert sine rettigheter på lik linje med andre. Konvensjonen ble ratifisert av Norge i 2013 og er bindende for norske myndigheter. I februar 2025 besluttet regjeringen å inkorporere CRPD i menneskerettsloven, noe som vil gi konvensjonen forrang ved eventuell motstrid med annen norsk lovgivning. CRPD har særlig relevans for musikkfeltet gjennom artikkel 30, som forplikter statene til å sikre at personer med funksjonsnedsettelser har tilgang til kulturliv, kunstnerisk virksomhet og kulturelle uttrykk på lik linje med andre. Dette innebærer blant annet tilgang til kulturmateriale i tilgjengelige formater, deltakelse i kulturliv og mulighet til å utvikle og uttrykke sitt kreative og kunstneriske potensial. Inkorporeringen av CRPD i menneskerettsloven styrker det rettslige grunnlaget for å fremme universell utforming, tilgjengelighet og deltakelse i kulturlivet for personer med funksjonsnedsettelser. Dette har betydning for utforming av statlige virkemidler, støtteordninger og annen lovgivning på kulturfeltet.

Potensialet for bedre samordning mellom kultursektoren og barne- og familiesektoren framheves av flere informanter, og det vises til behov for tettere kobling mellom aktører som Bufdir og kulturforvaltningen – særlig med tanke på å nå barn og unge som står utenfor eksisterende fritidstilbud.

[143] Meld. St. 22 (2022–2023)
[144] Integrerings- og mangfoldsdirektoratet u.å.
[145] Integrerings- og mangfoldsdirektoratet 2025

10.6.5 Helse- og omsorgssektoren

Helse- og omsorgssektoren ble behandlet utførlig i del I og framstilles mer summarisk her. Helse- og omsorgsdepartementet (HOD) har det overordnede ansvaret for gode og likeverdige helse- og omsorgstjenester i Norge. Siden musikk i mange sammenhenger sees som en relevant og viktig del av helse- og omsorgssektoren, kan HOD sees som et organisatorisk virkemiddel på musikkfeltet. Helsedirektoratet er det nasjonale fagorganet under HOD, med ansvar for å fremme helse og mestring i befolkningen. Direktoratet arbeider for å redusere helseforskjeller og sikre god og trygg behandling i helse- og omsorgstjenestene. En viktig grunn til at musikk er relevant for denne sektoren, er at musikk kan fremme helse og livskvalitet hos brukere av helse- og omsorgstjenester eller som en del av den allmenne folkehelsen. Og omvendt er helsesektoren relevant for musikkfeltet, som arbeidsgiver for blant annet musikkterapeuter.

De viktigste virkemidlene knyttet til helse- og omsorgssektoren med relevans for musikk er økonomiske og/eller kompetansehevende, i form av tilskudd og overføringer over offentlige budsjetter. Men også på dette området kan statlige planverk, strategier, utredninger og tilsyn i regi av de viktigste etatene utgjøre viktige deler av den institusjonelle strukturen på feltet. Mye av de viktigste virkemidlene er del av rammeoverføringene til kommunale tiltak, men det finnes eksempler på nasjonale ordninger, som Nasjonalt kompetansesenter for kultur, helse og omsorg, med kompetansehevende tiltak rettet mot ansatte i og brukere av de kommunale helse- og omsorgstjenestene, og Miljøbehandling og integrert bruk av musikk og sang/Musikkbasert miljøbehandling, med kompetansehevende tiltak rettet mot ansatte i helse- og omsorgstjenestene som arbeider med pasienter i alle aldre og med ulike sykdommer og lidelser.[146]

Helseforetakene og sykehusene er ansvarlige for å tilby spesialisthelsetjenester til befolkningen, mens kommunene har ansvar for primærhelsetjenester. Som det ble lagt vekt på i del I av utredningen, kan musikkterapi spille en viktig rolle i både spesialist- og primærhelsetjenesten. Demenskorene er lavterskeltiltak med helsefremmende effekt som drives i samspill mellom profesjonelt og frivillig musikkliv og kommunale helsetjenester.

10.6.6 Utenrikssektoren

I del I la vi vekt på hvordan musikk bidrar i utenrikspolitisk sammenheng (kapittel 4.5). Utenriksdepartementet (UD) har en rekke direkte virkemidler som retter seg mot kultur- og musikkfeltet, og utgjør samtidig en viktig del av den organisatoriske infrastrukturen som påvirker musikkfeltet. UDs arbeid med utenrikskultur, der musikk spiller en sentral rolle, er fundert i et samspill mellom kulturpolitiske, næringspolitiske og utenrikspolitiske hensyn. De indirekte virkemidlene er primært knyttet til utenrikspolitiske mål, der musikkens strategiske verdi vekker politisk interesse. Musikk anvendes blant annet som et strategisk verktøy for å fremme Norges omdømme og interesser internasjonalt. Norske musikere og musikkprodukter betraktes i denne sammenhengen som kulturelle ambassadører som kan formidle og forsterke verdier og egenskaper det er ønskelig å knytte til norsk identitet.[147] Norwegian Arts Abroad (NAA) med Music Norway på musikkfeltet er sentrale samarbeidspartnere i dette arbeidet, og bidrar med kompetanse, nettverk og operativ støtte til musikere og bransjeaktører som søker internasjonal eksponering. I tillegg støtter UD organisasjoner som Safemuse, som arbeider for ytringsfrihet for kunstnere gjennom trygghetsopphold og internasjonale samarbeidsprosjekter. Safemuse mottar midler over UD-budsjettet og tilbyr blant annet residensordninger for forfulgte kunstnere. Slik spiller de en viktig rolle i å fremme Norges engasjement for menneskerettigheter gjennom kultur.

For øvrige detaljer, se kapittel 4.5.

10.6.7 Forsvarssektor og justis- og beredskapssektor

Musikk og annen kunstnerisk virksomhet betraktes som en integrert del av Norges totale beredskap, som vi har beskrevet i utredningens del I. Spesielt har musikkens rolle som identitetsskapende kraft i krisetider blitt framhevet. I denne sammenheng lanserte Justis- og beredskapsdepartementet (JD) i januar 2025 stortingsmeldingen *Totalberedskapsmeldingen* (Meld. St. 9 (2024–2025)). I meldingen understreker regjeringen betydningen av å opprettholde sterke og uavhengige medier samt kunst- og kulturinstitusjoner som kan ivareta kulturarv og videreføre kulturelle aktiviteter under krise og krig.

[146] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025 s.48

[147] Berge 2017 gjengitt i Berge, Haugsevje og Myhrer 2025 s.48-49

Denne prioriteringen begrunnes blant annet[148] i Grunnlovens krav om å legge til rette for «eit ope og opplyst offentleg ordskifte», også i krisesituasjoner. Et aktivt kulturliv anerkjennes som en viktig arena for informasjonsutveksling og meningsytring. I tillegg framheves kulturlivets rolle i å gi befolkningen mening, tilhørighet og håp i vanskelige tider gjennom tilgang til uavhengige medier, kunst- og kulturuttrykk, samt idretts- og fritidstilbud.[149]

Selv om Justis- og beredskapsdepartementet har det overordnede sektoransvaret for totalberedskapen, er det særlig gjennom Forsvarsdepartementets budsjetter at vi finner konkrete eksempler på virkemidler i denne sammenhengen som berører musikkfeltet. Disse er i hovedsak økonomiske virkemidler, men Forsvarets musikk illustrerer også et direkte virkemiddel. Orkestrene har seremonielle og symbolske funksjoner innen forsvaret.[150] Forsvarets musikk behandles nærmere i kapittel 12 som del av institusjonslandskapet.

Justis- og beredskapsdepartementet (JD) benytter seg av musikk som et virkemiddel i kriminalomsorgen med mål om å støtte rehabilitering og tilbakeføring til samfunnet. Et sentralt tiltak er støtteordningen til frivillige og ideelle organisasjoner over kapittel 430 post 70 i statsbudsjettet, som forvaltes av Kriminalomsorgsdirektoratet (KDI). Blant de viktigste aktørene på musikkfeltet er Musikk i fengsel og frihet (MIFF), som siden 1996 har tilbudt musikkopplæring og bandaktiviteter til innsatte og løslatte over hele landet. Gjennom musikalsk samspill fremmer MIFF mestring, fellesskap og personlig utvikling og bidrar dermed til å redusere tilbakefall til kriminalitet. Musikktiltak i justissektoren er ofte et resultat av tverrsektorielt samarbeid og gjennomføres i samarbeid med fengselsansatte, studieforbund, kulturskoler og andre lokale aktører. Musikken fungerer her som et sosialt og kulturelt verktøy og understreker hvordan kulturpolitiske mål kan integreres i kriminalomsorgens praksis med både humanistisk og samfunnsnyttig effekt.

10.6.8 Kommunal- og distriktssektoren

Kommunal- og distriktsdepartementet (KDD) har en indirekte, men viktig rolle i utformingen av rammevilkår som påvirker musikklivet, særlig gjennom ansvar for kommuneloven og styringen av plan- og bygningsloven. Departementet har ansvaret for de nasjonale forventningene til regional og kommunal planlegging, som gir føringer for fylkeskommuners og kommuners arbeid med blant annet kulturfeltet. Dette inkluderer utvikling av fysiske møteplasser, arenaer og lokal infrastruktur for musikk og kulturliv.

Departementet har også ansvar for forvaltningen av ulike ordninger som berører urfolks- og minoritetspolitikk med forsonings- og identitetsskapende formål, og bevilger midler til blant annet oppreisningsfondet for romani/tatere, som forvaltes av Kulturdirektoratet.[151]

10.6.9 Tverrsektorielle innsatser

Tverrsektorielle virkemidler har fått en økende betydning i arbeidet med å håndtere komplekse samfunnsutfordringer. I dette landskapet inngår musikk allerede som et viktig verktøy i innsatsene for inkludering, forebygging og sosial mobilitet. Som vi har sett i kapittel 10.3.4 om virkemidler for det frivillige musikklivet, er det mange virkemidler i flere sektorer, og behov for helhet og samordning. For det profesjonelle musikklivet er blant annet sammenhengen mellom kultur- og næringssektor av stor betydning. I det følgende vil vi se på noen eksempler på innsatser på tvers av sektorer, som viser hvordan samarbeid på tvers av sektorer og forvaltningsnivåer kan skape nye strukturer.

Samfunnsoppdraget for barn og unge

Et framtredende initiativ er det nasjonale samfunnsoppdraget for barn og unge[152]. Oppdraget er inspirert av EUs «missions»-tilnærming og har som mål å redusere utenforskap blant barn og unge gjennom koordinert innsats mellom ulike forvaltningsnivåer og sektorer. Innsatsen er forankret i *Langtidsplanen for forskning og høyere utdanning 2023–2032*[153], og har blitt utformet av en operativ gruppe med representanter fra direktorater og organisasjoner på tvers av fagområder. Arbeidet bygger videre på tidligere samarbeidsmodeller som 0–24-samarbeidet[154], Kjernegruppen for utsatte barn og unge (KUBU)[155] og Fritidserklæringen[156], og det legger særlig vekt

[148] Meld. St. 9. s 89
[149] Meld. St. 9 (2024–2025) s. 90
[150] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025. s.49-50
[151] Kulturdirektoratet u.å.-a
[152] Norges forskningsråd 2024; Meld. St. 28 (2024–2025), kapittel 8
[153] Meld. St. 5 (2022–2023)
[154] 0-24 samarbeidet u.å.
[155] Direktoratet for forvaltning og økonomistyring 2024a
[156] Bufdir u.å.-a

på tidlig innsats, forebygging og brukermedvirkning.

Musikk- og kulturfeltet har stort potensial innenfor dette rammeverket, både som selvstendig innsatsområde og som bidrag til tverrfaglig arbeid med barn og unge. Erfaringer viser at deltakelse i kunstneriske aktiviteter kan styrke tilhørighet, mestring og psykososial utvikling.[157] Det finnes dermed betydelige muligheter for å videreutvikle samarbeid mellom musikkfeltet og tverrsektorielle initiativ i årene framover i tråd med regjeringens Meld. St. 28 (2024–2025), som ble lansert i juni 2025.[158]

Polyfon – nasjonal kunnskapsklynge for musikkterapi

Polyfon kunnskapsklynge for musikkterapi er et annet eksempel på hvordan musikkfeltet kan inngå i et bredt og sammenvevd virkemiddelapparat på tvers av statlig, kommunal og regional forvaltning. Klyngen er forankret ved Universitetet i Bergen og samler aktører fra høyere utdanning, spesialisthelsetjeneste, kommunal helse- og omsorgstjeneste, kulturliv og frivillig sektor i et langsiktig samarbeid.

Finansieringen av Polyfons aktiviteter utgjør et tverretatlig spleiselag. Universitetet i Bergen (statlig finansiert via Kunnskapsdepartementet) bidrar med faglig og administrativ infrastruktur, mens Bergen kommune og Vestland fylkeskommune støtter gjennom tilskudd og partnerskap. I tillegg er helseforetakene Helse Bergen og Helse Fonna sentrale partnere som både finansierer og deltar i utviklings- og forskningsarbeid. Sammen utvikler partene kunnskap og praksis om musikkterapiens rolle i helse, utdanning, integrering og sosial inkludering.

Polyfon illustrerer hvordan musikkfeltet kan fungere som brobygger mellom ulike samfunnssektorer, og hvordan virkemidler fra forskning, helse, utdanning og kultur samvirker for å realisere velferdsinnovasjon i skjæringspunktet mellom forebygging, behandling og deltakelse.

10.7 Oppsummering

I dette kapittelet har vi beskrevet det statlige virkemiddelapparatet og utvalgets tverrsektorielle tilnærming. I del I beskrev vi hvordan musikk kunne bidra inn i andre samfunnsområder, som utdanning og helse, og i dette kapitlet har vi vektlagt hvordan andre sektorers virkemidler har innvirkning på musikkfeltet. Musikkens fulle samfunnspotensial kan først realiseres gjennom helhetlig og koordinert politikk på tvers av sektorer.

Vi har beskrevet tre sentrale dimensjoner ved virkemidler: eierskap (hvem som eier eller styrer virkemiddelet), innretning (økonomisk, juridisk, organisatorisk osv.) og målgrupper/nedslagsfelt. Vi har særlig rettet oppmerksomhet mot sektoreierskap, fordi virkemiddelets tilknytning til en bestemt sektor – som næring eller kultur – påvirker både formål og logikk. Dette kan skape spenninger i tverrsektorielt samarbeid.

De mest sentrale virkemidlene for musikklivet ligger innenfor kultursektoren. Det statlige kulturpolitiske virkemiddelapparatet for musikkfeltet er finmasket og godt utbygget. Organisatoriske og økonomiske virkemidler henger tett sammen. Vi har sett særskilt på statsbudsjettets strukturer og tildelingspraksis, og på ordninger i Norsk kulturfond og Statens kunstnerstipend. Vi peker på utfordringer knyttet til manglende transparens og forutsigbarhet, særlig når det gjelder tildeling av øremerkede midler på statsbudsjettet. Her er det behov for bedre begrunnelse, mer fleksibilitet og klarere kriterier. Vi har sett hvordan høye søkertall og press på ordningene i Kulturfondet skaper utfordringer, og bemerket den lave tildelingsprosenten til musikkfeltet fra Statens kunstnerstipend.

Kapittelet har belyst forholdet mellom virkemidler for profesjonelt og frivillig musikkliv. Vi har sett på forholdet mellom statsbudsjett og spillemidler, som i utgangspunktet opererer etter ulike prinsipper. Det er behov for å tydeliggjøre at spillemidlene i følge intensjonen skal benyttes til sivilsamfunnet, frivillige og ikke-kommersielle aktører. Videre har vi sett at statlige støtteordninger ofte enten er rettet mot profesjonelle aktører eller mot frivillige lag og organisasjoner, med få ordninger som favner begge. Dette bidrar til å opprettholde et skille mellom to felt som i praksis er tett sammenvevd og gjensidig avhengige. Det finnes noen unntak – som tilskuddsordninger for infrastruktur – men hovedbildet er at koordineringen er svak. Virkemidler for musikkfrivilligheten er mindre systematisk utviklet enn for det profesjonelle feltet, med behov for bedre samordning og økt forutsigbarhet. Mangelen på helhetlige virkemidler gjør at synergier mellom det profesjonelle og frivillige musikkfeltet ikke utnyttes godt nok, og svekker potensialet for utvikling og bærekraft i musikklivet.

Musikkfeltet påvirkes av en rekke statlige virkemidler som strekker seg utover kultursektoren,

[157] Se NOUens del I for eksempler og kunnskapsgrunnlag.
[158] Meld. St. 28 (2024–2025)

blant annet innen utdanning, helse, næring og utenrikssektor. For å realisere musikkens fulle potensial i samfunnet, er tverrsektorielt samarbeid avgjørende. Samtidig møter vi flere hindringer i dette arbeidet. Ulike sektorer opererer ofte med egne mål og faglige logikker. Dette fører til målkonflikter og lite samordnet virkemiddelbruk. Manglende felles prioriteringer, svak koordinering mellom departementer og fravær av tydelige ansvarslinjer bidrar til at musikkens plass i andre politikkområder blir usynlig eller tilfeldig.

Kapittel 11
Fylkeskommunale og kommunale virkemidler for musikkfeltet

Musikkutvalgets mandat begrenser seg ikke til det statlige virkemiddelapparatet. Vi skal også se på forholdet mellom statlig, regional og lokal finansiering. Dette innebærer blant annet en kartlegging og vurdering av den direkte statlige finansieringen til virksomheter med regionalt nedslagsfelt. Utvalget skal også se på regionale og lokale virkemidler innenfor musikk, både til det profesjonelle og frivillige musikklivet. Dersom det ansees som relevant, er utvalget også bedt om å vurdere ansvars- og oppgavefordelingen mellom kommuner, fylkeskommuner og staten.

Kapittel 10 omhandlet i sin helhet det statlige virkemiddelapparatet på tvers av alle sektorer. Det er et sammensatt bilde som trer fram, hvor kulturpolitikkens virkemidler av sektoren selv oppfattes som de mest sentrale, men hvor også virkemidler under andre sektorer har stor betydning. Utdanningspolitiske, næringspolitiske og helsepolitiske virkemidler spiller alle inn i et sterkt og levende musikkliv over hele landet. Det samme tverrsektorielle perspektivet gjør seg også gjeldende i alle landets fylkeskommuner og kommuner. Samarbeid, både mellom sektorer og mellom forvaltningsnivå, er avgjørende for å sikre en helhetlig musikkpolitikk.

Det er i kommunene folk bor, og der det lokale musikklivet utspiller seg. Variasjonene i lokale forutsetninger og styrker er store. Det er et stort potensial i utvikling av helhetlige tilnærminger til musikklivet, både i planverk, økonomiske virkemidler og tverrfaglig samarbeid. I dette kapittelet skal vi se nærmere på dette samspillet i praksis.

11.1 Forholdet mellom forvaltningsnivåene

Kulturloven fastsetter forvaltningsnivåenes ansvarsområder og oppgaver på kulturfeltet. Denne fordelingen ble redegjort for i kapittel 9.2. Det er flere felles oppgaver, men også en viss oppgavefordeling; staten har et overordnet ansvar for å framme og legge til rette for et mangfold av kulturuttrykk over hele landet, mens fylkeskommunen og kommunen skal framme og legge til rette for kulturvirksomhet regionalt og lokalt. Staten tar eksempelvis et hovedansvar for profesjonell kunst og store kulturinstitusjoner, mens kommunenivået i større grad tar ansvar for den brede sosiokulturen. Dette er imidlertid ikke et entydig skille.[1]

Det er flere spenninger i forholdet mellom forvaltningsnivåene som både handler om forholdet mellom sentrum og periferi og forholdet mellom statlig styring og kommunalt selvstyre. Hovedprinsippet for statlig styring er økonomisk og juridisk rammestyring, ikke detaljerte reguleringer. Kulturpolitikken er, som beskrevet i kapittel 9.2, et politikkområde med liten grad av lovregulering. Staten må kontinuerlig balansere hensyn mellom nødvendig styring for å ivareta sitt nasjonale ansvar for en helhetlig kulturpolitikk og hensynet til det kommunale selvstyret og lokale variasjoner. Kapittel 10 viste statens brede vifte av virkemidler som samlet bidrar til å styrke musikkfeltet landet rundt. Men både fylkes- og kommunenivå har selvstendige roller for å tilrettelegge for musikkfeltet i sine lokalsamfunn.

Kommunene er, når man ser på det totale tallmaterialet, en økonomisk sett like stor bidragsyter som staten for kulturlivet i hele landet. Det fylkeskommunale økonomiske bidraget er relativt sett mindre. Staten tar likevel en hoveddel av ansvaret for å finansiere en rekke institusjonelle strukturer rundt i landet, som vi så i beskrivelsen av finansieringen av institusjoner, kompetansesentre og organisasjoner i kapittel 10. For endel av musikkinstitusjonene på statsbudsjettets kapittel 323 post 70, foreligger det vedtak om delt finansiering, som innebærer at det offentlige driftstilskuddet skal fordeles med 70 prosent på staten og 30 prosent på regionen. Enkelte institusjoner har såkalte «funksjonsdelingsavtaler» (se boks 11.5). Funksjonsdelingsavtalene bidrar til deling av økonomiske forpliktelser, men fordelingsnøklene kan

[1] Mangset og Hylland 2017, s. 208

variere. I tider der den kommunale økonomien er anstrengt, blir systemet for delt finansiering mellom forvaltningsnivåene satt under press.

Et godt samspill mellom virkemidler fra ulike forvaltningsnivåer er essensielt. En satsing fra ett nivå kan utløse midler fra et annet nivå. Statlige virkemidler kan være utslagsgivende for innretningen av regionale eller kommunale virkemidler. På samme måte kan en kommunal tildeling utløse tildelinger fra fylke eller stat. Statlig støtte til festivaler og institusjoner kan gjøre disse til kulturelle kraftfelt som stimulerer aktivitet og kompetanse i det lokale musikklivet.[2]

11.1.1 Kartlegging av virkemidler på regionalt og lokalt nivå

Utvalgets mandat innebærer å se på regionale og lokale virkemidler innenfor musikk, både til det profesjonelle og frivillige musikklivet. Virkemiddelapparatet i 15 ulike fylkeskommuner og 357 ulike kommuner utgjør en stor og kompleks materie. Forutsetningene er svært ulike rundt i landet; Østlandsområdets forutsetninger er annerledes enn de nordligste områdene, både i forhold til avstander, bosettingsmønster og nærings- og sysselsettingsstruktur. Disse variasjonene påvirker naturligvis hvordan politikk, organisering og virkemidler innrettes.

I vår kartlegging har vi derfor valgt å ta utgangspunkt i noen fylker og kommuner og anvende eksempler derfra. Videre har vi supplert med materiale fra andre steder der det er relevant.

Berge mfl. sin kartlegging av virkemiddelapparatet undersøkte virkemidler i 3 fylkeskommuner og 6 kommuner. Vi anvender oss både av dette materialet og av innkomne innspill til utvalget, fra Vestland fylkeskommune, Telemark fylkeskommune, og Nordland fylkeskommune. Utvalget har også gjennomført møter med nettverket for fylkeskulturdirektører og med medlemmer både fra fylkes- og kommunenivå i NOKU (interesse- og kompetanseorganisasjon for den lokale kultursektoren).

I Berge mfl. sitt utvalg ble det lagt vekt på kommunestørrelse, -økonomi og sentralitet. I tillegg til dette, så en til en viss grad etter fylkeskommuner og kommuner med etablerte musikkinstitusjoner, som for eksempel festivaler og orkestre, eller kjente musikkpolitiske virkemidler.[3] Utvalget har også gjennom sin møtevirksomhet i hele landet besøkt både bykommuner og distriktskommuner, og derigjennom fått innblikk i regionale og lokale utfordringer, styrker og behov.

Tabell 11.1 Oversikt over casefylker og kommuner i Berge mfl.

Fylkeskommuner	Kommuner
Vestland	Bergen
	Sunnfjord
Innlandet	Hamar
	Nord-Aurdal
Troms	Tromsø
	Kåfjord

Kilde: Berge mfl. (2025)

11.2 Fylkeskommunen – regional samfunnsutvikler

Fylkeskommunens rolle som regional samfunnsutvikler er stadig sterkere betont i de siste tiårene. Med gjennomføringen av regionreformen i 2020 fikk fylkeskommunene nye oppgaver innen flere områder, og fylkeskommunens samfunnsutviklerrolle ble utvidet. Med dette menes at fylkeskommunen skal ta ansvar for en helhetlig og ønsket utvikling i eget fylke. Samfunnsutvikling handler om summen av innsats rettet mot klima og miljø, folkehelse, kompetanse, kultur, ressursforvaltning, samferdsel og næringsutvikling. Samfunnsutviklerrollen har tre dimensjoner:

- Å gi strategisk retning til samfunnsutviklingen, tilpasset regionale og lokale forhold
- Å mobilisere privat sektor, kulturliv og lokalsamfunn
- Å samordne og koordinere offentlig innsats og virkemiddelbruk[4]

Innenfor kulturfeltet hadde regionreformen lite gjennomslag. En utredning fra 2018 vurderte ansvars- og oppgavefordeling mellom forvaltningsnivåene på kulturområdet.[5] Målet var større maktspredning og bedre lokal forankring, uten å svekke nasjonale mål om kvalitet og tilgjengelighet. Utredningen anbefalte at staten skulle overlate mer operativt ansvar til regionene, og at fylkeskommunenes samfunnsutviklerrolle skulle utvides med flere oppgaver på kulturfeltet. Det ble

2 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 115

3 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 25

4 Meld. St. 5 (2019–2020), s. 158

5 Kulturdepartementet 2018b

også tatt til orde for at politikken i større grad skulle utformes i dialog mellom staten og fylkene. Oppsummert anbefalte utredningen å gjøre fylkeskommunene til mer ansvarlige og synlige aktører i kulturpolitikken, med større frihet til å forme regionale prioriteringer. Forslagene ble imidlertid møtt med motstand fra kulturaktører som fryktet at kulturfeltet ville bli skadelidende under manglende regional prioritering.[6]

Selv om fylkeskommunens oppgaver på kulturområdet ikke ble merkbart utvidet med regionreformen, fikk fylkeskommunene blant annet økt oppdragsgiveransvar overfor Innovasjon Norge og Siva og med dette økt mulighet til å legge til rette for verdiskaping og næringsutvikling over hele landet.[7]

Regionreformen førte til både sammenslåing av fylker, og så oppløsning av nye fylker. Usikkerheten rundt forvaltningsnivåenes organisatoriske status har trolig gjort at det har vært mindre rom til å satse på strategiske utviklingsoppgaver, i fylkene dette har angått.

Fylkeskommunene er regional planmyndighet. Regional planlegging er et verktøy for å gi strategisk retning til samfunnsutviklingen i fylket for å mobilisere aktører og samordne og koordinere innsats og virkemidler. Kommuner, fylkeskommuner og ulike deler av statlig forvaltning må ofte samhandle for å løse felles utviklingsoppgaver. For kommunene er det et behov at staten og fylkeskommunen opptrer samlet og ser innsats på tvers av områder i sammenheng.[8] Fylkeskommunen har også et lovpålagt ansvar for å veilede kommunene om plansystem og planprosesser.[9]

Som beskrevet i kapittel 10.2.1 om kulturloven, har fylkeskommunene et lovpålagt ansvar for å framme og legge til rette for et bredt spekter av kulturvirksomhet på regionalt nivå, i henhold til kulturloven. Ansvaret innebærer med revidert kulturlov både strategisk planlegging og operativ gjennomføring.

De store fylkeskommunene har anledning til å bygge tverrsektorielle fagmiljøer og kompetanse, i større grad enn kommunene. Dette gir disse fylkeskommunene et godt grunnlag for å oppfylle samfunnsutviklerrollen.

11.2.1 Fylkeskommunens virkemidler for musikkfeltet

Fylkeskommunene har noen oppgaver og ansvarsområder som er felles for dem alle, samtidig som de også står fritt til å utvikle egne virkemidler. Det tverrsektorielle perspektivet gjør seg sterkt gjeldende også på dette nivået. Det er et mangfold av ulike organisasjonsmodeller i fylkeskommunene, hvor noen har valgt å koble kultur organisatorisk med folkehelse, og andre knytter kultursektoren tettere mot næring.

Som vi nevnte innledningsvis i kapittelet, så er fylkeskommunenes økonomiske bidrag på musikkfeltet i sum mindre enn både stat og kommune. Berge mfl. gjorde en beregning av aggregerte økonomiske virkemidler til musikkfeltet fra fylkeskommunalt og kommunalt nivå, basert på KOSTRA-tall. KOSTRA er en forkortelse for kommune-stat-rapportering, og beskriver alle norske kommuner og fylkeskommuners rapportering av tall fra ulike tjenesteområder til Statistisk sentralbyrå. Siden rapporteringen til KOSTRA ikke er spesifisert på kunstform, gjøres det her noen antagelser om omfang av midler til musikkfeltet. Disse tallene må altså behandles med forsiktighet.

Ifølge SSB var de samlede utgiftene til kultur i norske fylkeskommuner i 2023 på litt over 1,91 milliarder kroner. Det er samme problemstilling her som for beregning av midler til musikk som man har med kommunene. Beregningsmodellen forklares nærmere i kapittel 11.3.1. Berge mfl. anslår at om lag 62 prosent av midlene kan antas å gå til musikkaktivitet. Dette innebærer at 763 millioner kroner kan antas å gå til musikkfeltet fra fylkeskommunale budsjetter. Igjen må det understrekes at dette er usikre tall.[10]

Å kartlegge fylkeskommunenes virkemidler for musikk gir de samme utfordringene som på statlig nivå. Virkemidler i andre sektorer kan favne musikkfeltet, men det er ofte vanskelig å stadfeste nøyaktig hvordan musikk omfattes. Basert på materiale fra Berge mfl., mottatte innspill fra fylkeskommuner og møter med fylkeskommunale aktører, kan vi gi en overordnet framstilling av hvilke virkemidler fylkeskommunene har overfor musikkfeltet. Vi deler inn i fire dimensjoner;

- Tilrettelegging for det profesjonelle musikklivet
- Tilrettelegging for det frivillige musikklivet
- Tilrettelegging for musikk som næring
- Tilrettelegging for infrastruktur for musikk

6 Henningsen 2023
7 Meld. St. 5 (2019–2020), s. 158
8 Meld. St. 5 (2019–2020), s. 159
9 Meld. St. 5 (2019–2020), s. 156
10 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 70

– Musikk og helse
– Musikk og utdanning

Disse dimensjonene krysser hverandre, og virkemidlene kan ofte passe innunder flere overskrifter. Det er visse oppgaver alle fylkeskommuner skal oppfylle, mens de også står fritt til å utvikle egne virkemidler, som vi for eksempel skal se i caset om Musikk i Innlandet (boks 11.2).

Tilrettelegging for det profesjonelle musikklivet

Fylkeskommunene har mange ulike virkemidler for å tilrettelegge for profesjonelt musikkliv. For det profesjonelle musikklivet er det blant annet forskjellige ordninger både innenfor drift og prosjekt, støtte til ensembler og arenaer, stipendordninger og ordninger med landsdelsmusikere, fylkesmusikere eller distriktsmusikere. Det er flere fylker som gir støtte til regionale musikkontor og andre regionale strukturer. I det følgende beskrives de ulike typene av virkemidler med eksempler fra ulike fylker. De fleste eksemplene er fra fylker som inngår i Telemarksforsking sin kartlegging, eller som utvalget har mottatt innspill fra. Her ser vi både på økonomiske, organisatoriske og kompetanse- og nettverksbyggende virkemidler.

Landsdelsmusikere, fylkesmusikere og distriktsmusikere

Flere fylker i Norge har etablert ordninger med ansatte musikere, for å styrke det profesjonelle musikklivet i regionene. Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge er et samarbeid mellom de tre mellom de tre nordligste fylkene, som finansieres sammen med vertskommuner og staten. I Nordland utøves dette av Musikk i Nordland (MiN), med base i Narvik. MiN har fem fast ansatte musikere i full stilling og gjennomfører produksjoner i hele fylket under mottoet *Store opplevelser på små steder.* Nordland har også distriktsmusikerordning, der fylkeskommunene i samarbeid med ni kommuner finansierer distriktsmusikerstillinger. Stillingene kombinerer undervisning i kulturskole med utøverdel og er et virkemiddel som sørger for kompetanse samtidig som det gir tilgang til musikk av høy kvalitet i distriktene. Nordland påpeker i sitt innspill at med fylkets geografiske premisser har satsingen på desentraliserte virkemidler vært bevisst for å spre både kulturinstitusjoner og stillinger rundt i fylket.[11]

Også Vestland og Trøndelag fylkeskommuner har ordninger for fylkes- og distriktsmusikere. Fylkesmusikerne i Trøndelag beskrives i tekstboks 11.1.

Stipendordninger og residensordninger for profesjonelle musikere

Stipendordninger til kunstnere og musikere er et annet virkemiddel som brukes for å gi profesjonelle musikere mulighet til å virke og bo i regionene. For eksempel har Vestland fylkeskommune folkemusikkstipend som skal styrke og sikre arbeidet med immateriell kulturarv. Stipendet kan tildeles musikere, sangere og dansere, og de som arbeider med dokumentasjon, formidling eller instrumentbygging. Vestland har også kunstnerstipender, hvor musikere er en av gruppene som kan søke. Stipendene skal gi profesjonelle kunstnere mulighet til utvikling, fordypning og/eller faglig påfyll.[12] Innlandet fylkeskommune har stipend for både unge og etablerte kunstnere og gir også tilskudd til kunstnerresidenser.[13]

Drifts- og prosjekttilskudd til det profesjonelle musikkfeltet

Flere fylkeskommuner gir drifts- og prosjekttilskudd til det profesjonelle musikkfeltet. Det er variasjon i hvordan fylkeskommunene velger å innrette disse tilskuddene. Eksempelvis har Innlandet fylkeskommune søkbare tilskudd til etablerte kulturaktører som både kan inkludere drift og prosjekt.[14] Innlandet har også en ordning for tilskudd til utviklingsprosjekter.[15] Troms fylkeskommune har for eksempel festivaltilskudd.[16] Vestland har tilskudd til prosjekt og tiltak med kunstnerisk eller kulturfaglig hovedformål, med verdi for hele eller større deler av fylket.[17]

Støtte til regionale musikkontor og musikksentre

Flere fylker gir støtte til regionale musikkontor og musikksentre. Musikkontorene ble omtalt under kompetanse- og nettverksbyggende virkemidler i kapittel 10.4. Akershus, Østfold og Innlandet fylkeskommuner støtter MØST, Finnmark, Nordland og Troms støtter NORD, Rogaland støtter

11 Skriftlig innspill fra Nordland fylkeskommune
12 Vestland fylkeskommune u.å.-a
13 Innlandet fylkeskommune 2025b
14 Innlandet fylkeskommune 2025a
15 Innlandet fylkeskommune 2025c
16 Troms fylkeskommune 2023
17 Vestland fylkeskommune u.å.-f

Boks 11.1 Fylkesmusikerne i Trøndelag



Figur 11.1 Co-Act – et prosjekt med fylkesmusikerne i Trøndelag

I prosjektet Co-Act samarbeider sekstetten Quintus med korps og orkestre i nye arrangement. Bildet viser seks musikere som står foran store vinduer med fargespill i glasset, med hvert sitt blåseinstrument.
Foto: Merete Haseth/Fylkesmusikerne i Trøndelag

Ordningen med fylkesmusikere i Trøndelag ble til på midten av 80-tallet etter påtrykk fra det frivillige musikklivet i regionen. Samtidig med at kulturskolene ble etablert, opplevde kommunene at de manglet musikkfaglig kompetanse. Dette behovet ble utgangspunktet for opprettelsen av distriktsmusikerne i Nord-Trøndelag. Fylkeskommunen tok ansvar for å organisere og finansiere distriktsmusikere som kunne bistå kommunalt og frivillig musikkliv.

Kompetansedimensjonen er fortsatt viktig for fylkesmusikerne i Trøndelag. Fylkeskommunen har åtte fast ansatte musikere. Fylkesmusikernes virksomhet er mangfoldig, blant annet som støttespillere til lokale kor, korps og orkestre og som arrangør av større konserter og oppsetninger. For eksempel har fylkesmusikerne i samarbeid med Turneteatret i Trøndelag og Opera Trøndelag satt opp det omreisende musikkspillet An-Magritt av Henning Sommero og Edvard Nordmann Rønning.[1] I 2025 er det spilt 24 forestillinger på 13 ulike steder i fylket med 14 skuespillere og 11 musikere. Med denne type turnerende produksjon er målet å bygge en felles kultur for musikk i regionen, hvor du ikke trenger å reise langt, eller betale dyrt for å oppleve kultur. Utøverne har tilknytning til Trøndelag.

Fylkesmusikerne i Trøndelag jobber blant annet med sør-samisk musikk. Denne rike musikalske tradisjonen framheves som spesielt viktig å bevare og utvikle i regionen. Fem av musikerne har tatt eksamen i musikkstudiet «Med joik som utgangspunkt» ved Nord universitet.

Co-Act er et prosjekt for korps og orkester i samspill med sekstetten Quintus, som består av fylkesmusikere. Quintus har eksistert som ensemble i 30 år. Co-Act retter seg mot korps og orkester som ønsker å utfordres i sitt samspill. Musikk skrevet for Quintus, blir omarrangert for korps og orkestre. Musikken er inspirert av joik, nordiske folketoner, vikingtiden og New Orleans brassband-stil. I arrangementene har korpset/orkestret en selvstendig rolle som kompletterer Quintus.

[1] Trøndelag fylkeskommune 2024.

Boks 11.2 Musikk i Innlandet

Musikk i Innlandet (Mii) er en forholdsvis ny institusjonell struktur i Innlandet som ble opprettet i 2021. Formålet er å styrke musikklivet, fremme kunstnerisk vekst og bidra til samfunnsutvikling. Musikk i Innlandet har ingen fast scene og ikke fast ansatte musikere. Gjennom samarbeid med musikere og komponister tilbyr Musikk i Innlandet produksjoner som utvikler kulturlivet og styrker vilkårene for det profesjonelle frie feltet i Innlandet. Mii har en fleksibel rigg og vidt mandat som gjør at man kan tilpasse seg feltets og bransjens behov. Mii samarbeider tett med lokale arrangører og er opptatt av å sikre den lokale infrastrukturen for musikk. Mii har blant annet kunstneriske rådgivere som også er utøvende musikere selv. Slik sørges det for å være tett på feltet, og kjenne til musikernes og arrangørenes situasjon og behov.

Mii er et aksjeselskap som er heleid av Innlandet fylkeskommune, med Gjøvik kommune som vertskommune. Kommunen bidrar med noe drifsmidler for å dekke administrative utgifter. Mii har armlengdes avstand til politisk ledelse i fylkeskommunen og står fritt til å gjøre prioriteringer innenfor sitt mandat. Mii er en sjangeroverskridende musikkinstitusjon og har en organisering som bærer preg av nybrottsarbeid.

Bransjefestivalen Innpuls er Miis største arrangement. Den sjangeroverskridende festivalen har konserter og fagprogram, og samler bransjen både lokalt, regionalt og nasjonalt. Innpuls sitt formål er å bygge et sterkere, mer innovativt og samarbeidsorientert miljø som gagner artistene, de som arbeider med musikkproduksjon og publikum. Bransjefestivalen skal synliggjøre kvaliteten og variasjonen blant profesjonelle musikere i fylket.

Musikk i Innlandet arrangerer også årlige nyttårskonserter, som holdes på ulike steder i fylket. Orkesteret består av musikere fra Miis musikerpool, og representerer klassiske musikere fra ulike deler av fylket. Programmet speiler Miis sjangeroverskridene arbeid i valg av artister og arbeidet med å sikre representasjon fra Innlandets urbefolkningstradisjon. Hvert år blir nye verk komponert, basert på tekst av både nålevende og historiske poeter. Konsertene i 2024 og 2025 var utsolgte.

STAR, Agder støtter SØRF, Trøndelag støtter TEMPO, Buskerud, Telemark og Vestfold støtter ØKS, og Vestland støtter BRAK. Flere bykommuner bidrar også med støtte til musikkontorene. Slik bidrar både regionalt og lokalt nivå i et spleiselag med staten (for fordeling se figur 10.9 i kapittel 10.3.2.)

Fylkeskommuner bidrar også med støtte til musikksentrene, som folkemusikksentre og regionale jazzsentre. Fordeling her ses i figur 10.11 i kapittel 10.3.2.

Regionale kulturfond

Fra og med 2025 har fylkeskommunene et nytt virkemiddel på kulturfeltet – regionale kulturfond. Regjeringen har fordelt 75 millioner til ordningen som skal gi fylkeskommunene mer muskler til å støtte regionalt og lokalt kulturliv. Fylkeskommunene er gitt stort handlingsrom i hvordan de vil forvalte midlene. Målgruppen for ordningen er både profesjonelle og frivillige kulturaktører. Her bidrar det nye virkemiddelet til å «tette et hull» i virkemiddelapparatet som vi har omtalt i kapittel 10, nemlig at virkemidler for det profesjonelle og frivillige musikklivet er så atskilt på statlig nivå. Dette har skapt utfordringer i et musikkliv hvor samspill mellom det profesjonelle og frivillige er utbredt. Regjeringen ønsker at de regionale kulturfondene skal støtte oppunder flere initiativ og samarbeid mellom lokale ildsjeler, ambisiøse amatører og profesjonelle kulturaktører.[18]

Samtidig har fylkeskommunene fortsatt ordninger som er innrettet mot den organiserte frivilligheten, herunder på musikkfeltet. Dette omtales i det følgende.

Tilrettelegging for frivillig musikkliv

Fylkeskommunene er, i samspill med stat og kommune, en viktig tilrettelegger for musikkfrivilligheten. Fylkeskommunene har tilskuddsordninger rettet mot frivillige organisasjoner, herunder musikkfrivillighet, og dessuten etablerte samarbeid med regionale musikkråd og/eller kulturkretser.

[18] Kultur- og likestillingsdepartementet 2024

Tilskudd til det frivillige musikklivet

Fylkeskommunene har, i likhet med statlig nivå, generelle ordninger for frivilligheten, hvor musikkfrivillighetens aktører kan søke. Blant casefylkene i Telemarksforsknings kartlegging har for eksempel Troms fylkeskommune tilskudd til frivillighet,[19] og til Ungdomskassa Troms, hvor unge kan søke om støtte til å gjennomføre blant annet kulturprosjekter og arrangementer.[20] Vestland fylkeskommune har mange ulike typer tilskuddsordninger som på ulikt vis kan støtte oppunder regionalt frivillig musikkliv, som for eksempel tilskudd til drift av regionale barne- og ungdomsorganisasjoner, [21] og tilskudd til inkluderings- og integreringsframmende tiltak.[22] Vestland har også tilskuddsordning som er spesifikt innrettet mot frivillig kulturliv, og hvor flere frivillige musikkaktører får støtte.[23]

UKM (Ung kultur møtes)

De fleste fylkeskommuner tilbyr UKM (Ung kultur møtes) som del av sitt kulturtilbud for ungdom. UKM er organisert i et samarbeid mellom UKM Norge, fylkeskommunene og kommunene og gir ungdom en arena for å uttrykke seg gjennom ulike kulturformer. Mange fylkeskommuner arrangerer fylkesfestivaler, hvor man samler deltakere fra kommuner i regionen. For eksempel deltok 300 unge på fylkesfestival i Otta i Innlandet i 2024.[24]

Samarbeid med det frivillige musikklivet

Mange fylkeskommuner har etablerte samarbeid med regionale musikkråd eller kulturkretser. Regionale musikkråd, som beskrives nærmere i kapittel 12.2.3, er opprettet blant annet for å være bindeledd mellom musikklivet og fylkeskommunen. Rådene fungerer i dag som regionale paraplyorganisasjoner for musikklivet, og er en integrert del av Norsk musikkråd og Musikkens studieforbund. Fylkesmusikkrådene kan både ha rådgivende og saksbehandlende funksjoner i fylkeskommunens ordninger for musikklivet, samtidig som de kan være operasjonelle gjennomfører av tiltak. Agder fylkeskommune har eksempelvis delegert tilskuddsordningen til det frivillige musikklivet til Agder musikkråd.[25] Rogaland fylkeskommune har på tilsvarende måte delegert dette til Rogaland musikkråd.[26]

Tilrettelegging for musikk som næring

Fylkeskommunene har flere virkemidler som kan brukes for å styrke musikk som næring. Fylkeskommunene er oppdragsgivere for både Innovasjon Norge og SIVA, og har i egenskap av dette mulighet til å legge til rette for næringsutvikling for aktører i musikkfeltet. Som beskrevet kort i kapittel 10.6, fikk fylkeskommunene også overført midler fra den nasjonale satsingen på kulturell og kreativ næring i 2021, og har med dette etablert egne ordninger for regional bransjeutvikling innen kulturell og kreativ næring. Eksempler på fylker som har denne type ordninger er Østfold, Vestland og Trøndelag.

- Østfold fylkeskommune tilbyr støtte til bransjeutvikling i kulturell og kreativ næring, rettet mot kompetansesentre, organisasjoner og nettverk. Ordningen skal legge til rette for tiltak som styrker kunnskapen om kultur som næring, som gir tjenesteutvikling og kompetanseheving innen entreprenørskap og forretningsdrift, og som kommer flere aktører i regionen til gode.[27]
- Trøndelag fylkeskommune har en ordning for regional bransjeutvikling innen kulturnæring, med tilskudd på inntil 400 000 kroner per prosjekt. Retningslinjene i stor grad liknende som for Østfold sin ordning.[28]
- Vestland fylkeskommune tilbyr tilskudd til regional bransjeutvikling innen kulturell og kreativ næring, med en ramme på 1,5 millioner kroner i 2025.[29]

Akershus fylkeskommune er blant fylkeskommunene som tidligere hadde en slik ordning, men som nå har erstattet denne med nye ordninger for profesjonell kunst og kultur.

De fylkeskommunale ordningene for bransjeutvikling innen kulturell og kreativ næring har forholdsvis små rammer, vanligvis på mellom 1 og 2 millioner kroner for tildeling per år (basert på tilgjengelig materiale om fylkene nevne over). Som del III utførlig belyser, så omhandler utfordrin-

19 Troms fylkeskommune 2024a
20 Troms fylkeskommune 2024b
21 Vestland fylkeskommune u.å.-b
22 Vestland fylkeskommune u.å.-c
23 Vestland fylkeskommune u.å.-e
24 Innlandet fylkeskommune 2024
25 Agder fylkeskommune 2019
26 Rogaland fylkeskommune 2024
27 Østfold fylkeskommune 2024
28 Trøndelag fylkeskommune 2023
29 Vestland fylkeskommune 2025

Boks 11.3 Satsinger på kreativ næring i Troms og Nordland

Innovasjon Norge har på oppdrag fra Troms fylkeskommune et prosjekt innenfor næringsutvikling for kreativ næring i fylket. Prosjektet skal bidra til å gi et løft for hele næringen med sikte på en permanent ordning. Prosjektets formål er å tilgjengeliggjøre Innovasjon Norges virkemiddelapparat for aktører innen kreativ næring og å gi dem kompetanseutvikling slik at de kvalifiserer for de generelle næringsvirkemidlene.

Innovasjon Norges oppdrag innenfor kreativ næring i Troms gir mulighet for å skape det nødvendige bindeleddet mellom musikklivets aktører og «næringsspråket». Gjennom en langsiktig satsing som både innebærer kompetanse og kapital, kan prosjektet bidra til at flere aktører innen musikklivet når opp i konkurransen om generelle midler fra Innovasjon Norge. Satsingen har bidratt til flere bærekraftige virksomheter i musikknæringen, økt sysselsetting og eksport og generell styrking av verdikjedene.

Northern Expo er et samarbeid mellom Musikkontoret Nord, Scene Nord, Bodø Kulturhovedstad, Innovasjon Norge, Samfunnsløftet og Sametinget med formål å vise fram den vitale musikkscenen i nord.[1] I 2024 ble Northern Expo arrangert i Bodø. Northern Expo skal gjøre det mulig for artistene å nå fram i et internasjonalt marked.

Nordland fylkeskommune har siden 2023 gitt sitt regionale Innovasjon Norge-kontor i oppdrag å satse på kreativ næring. I 2024 ble oppdraget utvidet med en egen prosjektstilling. Oppdragsbrevet for 2024 presiserer at IN skal sette av ressurser til å jobbe dedikert med utvikling og samarbeid i kreativ næring. Satsingen skal bidra til økt kunnskap om kunst og kultur som næring, økt investering og omsetning, nye og vekstkraftige bedrifter. I IN Nordlands oppdragsgiverrapport 2024 understrekes det at Nordland har et stort og uutnyttet potensial innen kulturell og kreativ næring, og at Bodøs status som europeisk kulturhovedstad i 2024 har gitt regionen en mulighet til å styrke denne næringen.[2]

[1] Northern EXPO u.å.
[2] Innovasjon Norge Nordland 2024, s. 9-10.

gene i å utvikle en økonomisk bærekraftig musikkbransje i stor grad om mangel på kapitaltilgang og forståelse for musikknæringens særtrekk i forhold til andre næringer. Næringsvirkemiddelapparatet er hovedsakelig innrettet for andre næringer. Denne utfordringen gjør seg også gjeldende på fylkeskommunalt nivå.

Enkelte fylkeskommuner har imidlertid gitt sine regionale Innovasjon Norge-kontor i oppdrag å satse spesielt på kreativ næring. To eksempler på dette gis i boks 11.3, fra Troms fylkeskommune og Nordland fylkeskommune.

Tilrettelegging for infrastruktur for musikk

Fylkene har en tilretteleggerrolle for den regionale infrastrukturen for musikk. Dette kan også sees i sammenheng med fylkeskommunens rolle som regional planmyndighet. I henhold til ny kulturlov skal fylkeskommunene ha oversikt over regionale behov på kulturfeltet, og dette innebærer også oversikt over behov for lokaler og arenaer. Her trer også fylkeskommunens rolle som veileder og samordner overfor kommunene inn. Alle fylkeskommuner forvalter midler fra desentralisert ordning for kulturbygg, og noen fylker har etablert egne ordninger for investering og utviklinger av kulturarenaer, som kommer musikklivet til gode.

Desentralisert ordning for kulturbygg

Fylkeskommunene har forvaltningsansvar for denne tilskuddsordningen som er nærmere beskrevet som en del av det statlige virkemiddelapparatet i kapittel 10.3.5. Fylkeskommunene mottar en ramme fra Kultur- og likestillingsdepartementet som de så skal fordele videre til kommuner, organisasjoner og aktører som søker støtte til bygging, rehabilitering eller utstyr til kulturbygg. Kommuner leverer sine prioriteringer til fylket, som så beslutter tildeling.

Andre ordninger for kulturarenaer

Vestland fylkeskommune gir tilskudd til kulturarenaer med regionale funksjoner. Kulturarenaene som gis tilskudd, skal ha verdi, størrelse og nedslagsfelt som dekker behov utover kommunegrenser, eventuelt utover fylkesgrenser.[30] Det ser

imidlertid ikke ut til å være vanlig at fylkeskommunene har egne arenaordninger.

Musikk og helse

Mange fylker har virkemidler som retter seg mot bruk av kultur og musikk i helsetjenesten. Flere fylker fokuserer på kultur og folkehelse i sammenheng, eksemplifisert ved Vestland som har organisert kultur i samme avdeling som folkehelse. Når det gjelder virkemidler, har fylkeskommunen liten grad av pålagte oppgaver på dette området. En ordning som mange fylkeskommuner har, er Den kulturelle spaserstokken. Fylkeskommunene er ikke juridisk forpliktet til å tilby dette, men de fleste velger å gjøre det som del av sitt kultur- og folkehelsearbeid.

Den kulturelle spaserstokken (DKSS)

Den kulturelle spaserstokken er en tilskuddsordning rettet mot å gi eldre tilgang til profesjonell kunst- og kulturformidling av høy kvalitet. Ordningen skal framme samarbeid mellom kultur- og omsorgssektoren og tilpasse kulturtilbudet til arenaer der eldre oppholder seg i dagliglivet. Ordningen ble etablert som en statlig tilskuddsordning i 2007, og fra 2015 ble midlene overført til fylkeskommunenes rammetilskudd som de forvalter etter egne prioriteringer. I praksis tilbyr de fleste fylkeskommuner DKSS som en tilskuddsordning der kommunene kan søke om midler til kulturtilbud for eldre. For eksempel i Trøndelag, Agder, Troms, Nordland og Vestland forvalter fylkeskommunene ordningen og fordeler midler til kommunene, som deretter programmerer og gjennomfører aktivitetene. I Oslo kommune er det en egen forskrift som regulerer tildeling av tilskudd til DKSS.[31]

Musikk og utdanning

Fylkeskommunen har flere oppgaver på utdanningsområdet, som også har relevans for musikkfeltet. Fylkeskommunen har ansvar for videregående opplæring og for Den kulturelle skolesekken. Fylkeskommunen har også nylig fått et utvidet ansvar for etter- og videreutdanning med regjeringens helhetlige system for kompetanse og karriereutvikling.[32] Fylkeskommunen som regional planmyndighet og samfunnsutvikler har et ansvar for å se kompetansebehov og utdanningstilbud i sammenheng. Her kan det være potensial for å styrke koblingene mellom videregående skoler, universiteter og høyskoler, det profesjonelle musikklivet, kommunenes kulturskoletilbud, talentutvikling i musikk og så videre.

Den kulturelle skolesekken (DKS)

Fylkeskommunen er ansvarlig for planlegging, koordinering og gjennomføring av DKS-tilbudet til skolene i sitt område. Fylkeskommunen har direkte ansvar for de videregående skolene og en samarbeidsrolle overfor kommunene og grunnskoletilbudet. Fylkeskommunen velger ut og setter sammen kunst- og kulturproduksjoner i samarbeid med profesjonelle aktører. Det legges vekt på kunstnerisk kvalitet, mangfold og sjangervariasjon, i tråd med nasjonale retningslinjer. Fylkeskommunene er oppdragsgiver for kunstnere, ensembler og institusjoner som formidler kunst i DKS. De skal legge til rette for gode arbeidsvilkår og kvalitetssikret formidling. I kraft av sin rolle som oppdrags- og arbeidsgiver for musikere i DKS, er fylkeskommunen viktig for det frie profesjonelle musikkfeltet. Musikk som arbeidsliv tematiseres i kapittel 12.1.6. Fylkeskommunene har også ansvar for logistikk og praktisk gjennomføring av DKS-produksjonene. De samarbeider med Kulturtanken som har et nasjonalt ansvar for DKS, med kommuner og skoler, og regionale og nasjonale kulturaktører.

Videregående opplæring, herunder musikk/dans/drama

Fylkeskommunene har ansvaret for å tilby videregående opplæring, herunder studieforberedende utdanningsprogram i musikk, dans, drama. Fylkeskommunen eier og drifter de videregående skolene og har pedagogisk og administrativt ansvar. Fylkeskommunen skal sørge for å styre inntak til videregående opplæring og bestemme hvilke programområder som tilbys på hvilke skoler. Tilbudet blir dimensjonert ut fra en analyse av behovene i regionen, basert på elevgrunnlag, næringslivets og arbeidsmarkedets behov, og overordnede utdanningspolitiske mål. Musikk i videregående opplæring ble nærmere beskrevet i del I, kapittel 4.7.8.

Etter- og videreutdanning

Fylkeskommunen har ansvar for tilskuddsordningen for kollektiv kompetanseutvikling i videregå-

30 Vestland fylkeskommune u.å.-d
31 Forskrift om Den kulturelle spaserstokken 2016
32 Kunnskapsdepartementet 2025

ende opplæring i eget fylke og skal inngå forpliktende partnerskap og samarbeid med aktuelle fagmiljøer. Fylkeskommunen har også ansvar for riktig og nødvendig kompetanse og systematisk arbeid med kompetanse- og kvalitetsutvikling i sine virksomheter, heter det i regjeringens helhetlige system for kompetanse- og karriereutvikling i barnehage, grunnskole, videregående opplæring og opplæring for voksne.[33] Systemet skal bidra til at lærere og andre yrkesgrupper får bedre forutsetninger for å møte krav og forventninger i jobben. Systemet skal fases inn 2025-2026.[34] Dette skal gjelde for hele barnehage-, skole- og kulturskolesektoren, og det vil kunne ha stor betydning for kompetansebygging med relevans for musikklivet

Talentutvikling og fordypning

Selv om fylkeskommunene ikke har noe formalisert ansvar for talentutvikling innenfor musikk i sine regioner, er det flere som i møte med utvalget har tatt til orde for at fylkeskommunen i større grad kan fylle en funksjon her. Dette kan være i form av å legge til rette for fordypningstilbud i regi av kulturskolen på tvers av kommuner, egne talentsatsinger og programmer, samt å koordinere eksisterende talentsatsinger i regionen. Utvalget drøfter talentutvikling i musikklivet nærmere i kapittel 12.1.7.

11.3 Kommunen og det lokale kulturlivet

Kommunene spiller en viktig rolle i norsk kulturpolitikk. Kommunene veier like tungt som staten i finansiering av kulturfeltet. Kommunens sterke kulturpolitiske rolle ble tydeliggjort gjennom reformer på 70-tallet. Tradisjonelt har kommunene særlig tatt seg av sosiokulturelle oppgaver; frivillighet, amatøraktivitet og organisasjonsliv har vært sentralt. Bygging og drift av kommunale kulturbygg er en annen viktig oppgave.[35]

Innenfor kulturområdet har kommunene sterk grad av selvstyre. Dette er annerledes enn for eksempel utdanningsområdet der staten i mye større grad styrer ved hjelp av juridiske virkemidler. Også kommunenes økonomiske prioritering av kulturfeltet har de i stor grad kunnet bestemme selv, noe som har ført til at kultur ofte har blitt oppfattet som en salderingspost. Kulturutredningen fra 2013 konkluderte med at den allmenne kulturloven av 2007 ble oppfattet som så allmenn og lite styrende at den ikke førte til økt prioritering av kulturfeltet.[36] Det er på dette bakteppet at revisjonen av kulturloven må forstås. Det har lenge vært uttrykt behov for et tydeligere styringsverktøy som både gir rom for lokale forskjeller og samtidig har en viss styringseffekt på kommunenes prioriteringer, planverk og arbeidsformer.

Mangset og Hylland påpeker at som på samme måte som for fylkeskommunene, så har det siden 1990-årene foregått en avsektorisering i kommunal forvaltning som over tid har ført til færre rendyrkede kulturforvaltningsmodeller og et større mangfold av organisasjonsformer. Man koblet gjerne kultur til undervisning eller næring.[37] Som vi skal se, har nå kommunereformen ført til at flere kommuner har blitt større, og dermed har trenden snudd i senere tid i den forstand at kommunene oftere har en rendyrket kulturforvaltning.

Norge består i 2025 av 357 kommuner med betydelig variasjon i både størrelse og organisering. Spennet strekker seg fra Oslo kommune, der hver bydel kan sammenlignes med en mellomstor norsk by, til Utsira kommune med 219 innbyggere. Denne utredningen kan følgelig ikke gi et uttømmende bilde av hvordan virkemidler for musikklivet er organisert og anvendt i samtlige kommuner. Vi vil likevel peke på noen hovedtrekk i kommunenes organisering, økonomiske bidrag og planlegging, samt illustrere variasjon gjennom eksempler på relevante virkemidler.

Organiseringen av kultur på administrativt nivå varierer sterkt mellom kommunene. Ifølge Telemarksforsking sin rapport *Kommunal kultursektor 2022: Organisering, prioritering og planlegging* har nær halvparten av norske kommuner organisert kultur som en egen administrativ enhet. Dette er særlig vanlig i mellomstore og store kommuner. Om lag 34 prosent av kommunene har såkalte «bindestreksenheter», der kultur er samorganisert med andre fagområder som idrett, fritid, oppvekst eller folkehelse. Det vanligste er å kombinere kultur med idrett eller fritid. Nær én av fem kommuner har samorganisering av kultur og næring.[38] Dette er altså en sjelden kombinasjon. Koblingen mellom kultur- og

[33] Kunnskapsdepartementet 2025
[34] Kunnskapsdepartementet 2025
[35] Mangset og Hylland 2017, s. 238
[36] Mangset og Hylland 2017, s. 241
[37] Mangset og Hylland 2017, s. 245
[38] Miland og Kleppe 2022, s. 13-14

næringssektor er svak på flere forvaltningsnivåer, noe som tematiseres i utredningens del III.

Etter en periode med nedgang i andelen kommuner med egne kulturenheter har utviklingen snudd. I 2022 hadde 48 prosent av kommunene en egen kulturenhet, opp fra 39 prosent i 2019. Telemarksforsking forklarer økningen med kommunereformen, som har ført til flere store kommuner, og i disse er det vanligere å ha egne kulturenheter. I kommuner som har vært gjennom sammenslåing, har hele 64 prosent valgt å etablere en egen kulturenhet.

Når det gjelder hvilke ansvarsområder kommunene faktisk ivaretar på kulturfeltet, og som har direkte relevans for musikkfeltet, viser tall fra samme rapport at tilskuddsordninger for kulturformål er utbredt: 97 prosent av kommunene har slike ordninger. Videre tilbyr de fleste kommuner støtte til frivillige lag og foreninger (87 prosent), og mange administrerer ordninger som Den kulturelle spaserstokken (84 prosent), kulturarv (76 prosent), fritidsklubber (76 prosent), Den kulturelle skolesekken (72 prosent), kulturhus (68 prosent), arrangementskontor (56 prosent) og frivilligsentral (47 prosent). Alle kommuner er dessuten lovpålagt å ha et kulturskoletilbud. Kulturskolen er i mange kommuner organisert under oppvekst og ikke under kultur, og dette kan ha følger for om de blir regnet inn. Kun 21 prosent oppgir at de har ansvar for kreativ næring. Dette kan igjen tyde på at næringsperspektivet i kulturforvaltningen fortsatt har en svak forankring i kommunal sektor.[39]

Kultur som fagområde er generelt sett lite i kommunal sammenheng. I gjennomsnitt har kommunene 2,5 årsverk i sin kulturadministrasjon. For større kommuner (definert som kommuner med over 20 000 innbyggere) er snittet noe høyere med rundt 5 årsverk. Samtidig oppgir 35 prosent av kommunene at de benytter midlertidig eller prosjektbasert arbeidskraft innen kulturfeltet.[40] Tall på kulturadministrativt ansatte sier imidlertid ikke noe om omfanget av de som arbeider faglig operativt i kommunens institusjoner som kulturskole, fritidsklubb, bibliotek og lignende.

Telemarksforsking har videre sett på kommunenes samarbeid med frivilligheten og på hvordan denne inngår i kommunenes oppgaveløsning. I store kommuner er det vanlig å ha faste kontaktflater gjennom kulturråd eller musikkråd. Dette gjelder nær åtte av ti kommuner. I små kommuner gjelder det kun to av ti. Kommunene ble også spurt om det er behov for en statlig tilskuddsordning som fremmer samarbeid mellom profesjonelt og frivillig kulturliv. Et stort flertall (75–80 prosent) svarte bekreftende på dette.[41]

Et annet sentralt virkemiddel kommunene rår over er planlegging. Som lokal planmyndighet har kommunene ansvar for å sikre helhetlig og tverrsektoriell utvikling, noe som også har betydning for hvordan kultur og musikk prioriteres. Dette er forsterket i den reviderte kulturloven som nå stiller krav om skriftlig oversikt over status og mål for kulturfeltet. Plan- og bygningsloven slår fast at kommunene skal ha en samlet kommuneplan som omfatter en samfunnsdel med handlingsdel, samt en arealdel (§ 11–1).[42] I tillegg kan det utarbeides tematiske kommunedelplaner, for eksempel for kultur.

Telemarksforsking viser at 49 prosent av kommunene har en egen kulturplan. I store kommuner er andelen 66 prosent. Videre oppgir 42 prosent at de har en egen plan for kulturskole, og 15 prosent har plan for kulturlokaler. Jo større kommunen er, jo større er sannsynligheten for at slike planer foreligger.[43]

På spørsmålet om hvorvidt kultur inngår i kommuneplanens samfunnsdel, svarer 91 prosent ja, men bare 58 prosent sier at det inngår «i stor grad». Det betyr at det i mange tilfeller er snakk om begrenset omtale som ikke nødvendigvis gir praktiske føringer. Blant kommunene som inkluderer kultur i samfunnsdelen, er det vanlig å omtale temaer som kultur (75 prosent), frivillighet (64 prosent) og kulturskole (34 prosent). Kulturhus og fritidsklubber er beskrevet i en fjerdedel av planene. Kreativ næring nevnes sjeldnere – kun 15 prosent av kommunene oppgir dette, men i store kommuner er andelen høyere (27 prosent).[44]

11.3.1 Kommunens virkemidler for musikkfeltet

KOSTRA-tall viser at de samlede utgiftene til kultur i norske kommuner lå på 12,131 milliarder kroner i 2023, i gjennomsnitt 2210 kroner per innbygger.[45] Disse midlene rapporteres innenfor følgende kategorier: Aktivitetstilbud barn og unge, Bibliotek, Kino, Museer, Kunstformidling, Kultur-

39 Miland og Kleppe 2022, s. 16
40 Miland og Kleppe 2022, s. 20
41 Miland og Kleppe 2022, s. 29
42 Plan- og bygningsloven 2008
43 Miland og Kleppe 2022, s. 22–23
44 Miland og Kleppe 2022, s. 23
45 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 68. Her er utgifter til idrett ikke medregnet.

skoler, Kommunale kulturbygg og Annet. Utgifter til aktiviteter som inneholder musikk – aktivitetstilbud til barn og unge, kunstformidling, kulturskoler, kommunale kulturbygg og annet, var 9,393 milliarder kroner i 2023.[46]

Berge mfl. foretar en beregning av hvor mye av disse midlene som kan antas å gå til musikkfeltet. Her benytter de ulike kunnskapskilder; som andelen av kulturskolemidler som går til musikk (66 prosent), andelen av musikkrelaterte organisasjoner i frivilligheten (54 prosent) og andre aktuelle kilder.[47] De beregner på bakgrunn av de ulike kildene at man kan anta at om lag 62 prosent av de kommunale og fylkeskommunale kulturmidlene går til musikkfeltet, det vil si 5, 831 milliarder kroner. De understreker at det er usikkerhet i denne beregningen.[48]

Kommunene har et relativt stort handlingsrom og ansvar for å utvikle og opprettholde et levende lokalt kultur- og musikkliv. Sett på et aggregert nivå, har også kommunene forholdsvis store midler til dette formålet. Men det er store forskjeller kommuner imellom, når det gjelder omfanget av virkemidler på kultur- og musikkfeltet. Det er også store forskjeller når det gjelder planverk for kultur og musikk i kommunene.[49]

Berge mfl. gjorde dybdestudier i seks utvalgte kommuner, for å undersøke lokalt virkemiddelapparat for musikk. Til sammen kartla de 35 virkemidler på kommunalt nivå. De største kommunene; Bergen, Tromsø og Hamar, har mange ulike virkemidler. De mindre kommunene; Kåfjord, Sunnfjord og Nord-Aurdal, har få virkemidler, stort sett én eller to; prosjektstøtte og driftsstøtte. Selv om vi ikke kan gjøre generaliseringer til kommune-Norge på basis av dette, kan det likevel gi en pekepinn på variasjon og omfang av musikkvirkemidler på lokalt nivå.

Berge mfl. gir en redegjørelse for ulike vanlige formål for disse økonomiske virkemidlene. Mange har som mål å stimulere til økt aktivitet og deltakelse innenfor kultur og musikk, spesielt for barn og unge. Noen virkemidler har som mål å støtte profesjonelle kunstnere og kulturarbeidere. Flere av virkemidlene har som mål å tilrettelegge for mangfold og inkludering. Når det gjelder målgruppe, så er en stor del av virkemidlene rettet mot barn og unge. Mange av virkemidlene er rettet mot frivillige organisasjoner som driver med kultur, idrett og fritidsaktiviteter.[50]

Innretningen av virkemidlene er eksempelvis tilskudd, stipend, husleierefusjon eller lignende. Det gis både drifts- og prosjektstøtte.

11.3.2 Samarbeid mellom kommunen og musikkfrivilligheten

Samarbeidet mellom kulturskolen som eies av kommunen og den lokale musikkfrivilligheten framstår som en viktig, men ofte underkommunisert del av det kommunale virkemiddelapparatet for musikkfeltet. En pågående studie gjennomført av Institutt for samfunnsforskning,[51] med forventet publisering våren 2025, belyser dette samarbeidet i detalj. Undersøkelsen viser at så godt som alle norske kulturskoler har en eller annen form for samarbeid med frivillige kulturorganisasjoner, særlig innen musikkfeltet, som fortsatt utgjør hovedtyngden av undervisningen i kulturskolen.

Samarbeidsformene varierer, men omfatter blant annet deling av lokaler og utstyr, felles arrangementer, felles bruk av personell som dirigenter og instruktører og ulike former for kompetanseutveksling. Kulturskolene oppgir ofte at de fungerer som ressursmiljøer for den frivillige kulturaktiviteten lokalt, mens frivillige aktører på sin side ser til kulturskolen for faglig støtte og profesjonell kvalitetssikring. Samtidig er det organisatoriske og økonomiske rammebetingelser som kan utfordre dette samspillet, både kapasitetsbegrensninger og uklar rollefordeling nevnes som barrierer.

Et sentralt funn i studien er at samarbeidet i mange tilfeller bidrar til bredere rekruttering og lavere terskler for deltakelse i kulturaktiviteter for barn og unge. Dette gjelder særlig når kulturskolen og den frivillige kulturaktiviteten utvikler tiltak i breddetilbudet sammen. På denne måten representerer samarbeidet ikke bare en mulighet for faglig utvikling og ressursutnyttelse, men også et viktig virkemiddel for å motvirke sosiale skjevheter i deltakelse.

Utvalget har gjennom sine utvalgsmøter og kommunebesøk, blant annet i Bodø og Vågå, fått innblikk i hvordan slike samarbeidsmodeller utformes i praksis. I noen kommuner inntar kulturskolen en koordinerende rolle i det lokale kulturlivet og fungerer som brobygger mellom profesjonelle og frivillige aktører. Slike samarbeidsmodeller framstår som spesielt relevante i mindre

---

46 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 69

47 For fullstendig oversikt over beregningsgrunnlaget, se Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 68–70

48 Berger, Haugsevje og Myhrer, s. 70

49 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 71

50 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 71–72

51 Trætteberg, Hansen, Thau og Segaard 2025

Boks 11.4 Vesterålen – små kommuner, stort musikksamarbeid



Figur 11.2 Unge strykere på Kulturfabrikken i Sortland i 2023

Bildet viser et fullt orkester av barn, unge og profesjonelle musikere som fyller scenen foran et blått sceneteppe. Vi ser 45 unge strykere fra Vesterålen (Sortland unge strykere, Hadsel strykeorkester, Øksnes kulturskole) og Harstad kulturskole spiller sammen med fiolinistene Alexander Rybak, Henning Kraggerud og Arktisk Filharmoni.
Foto: Arktisk filharmoni/Vidar Thorbjørnsen

Vesterålen er et øydistrikt i Nord-Norge som består av fem kommuner med til sammen cirka 30 000 innbyggere. Distriktet har et aktivt frivillig musikkliv og har fostret en rekke profesjonelle musikere som Sivert Høyem og musikere iblant annet Operaorkesteret og Kringkastingsorkestret. Den årlige jazzfestivalen har holdt på i over 30 år, og korpset Sortland musikkforening har holdt på nesten hundre år lengre enn det. I tillegg finnes det blant annet en kammermusikkserie, ei nyMusikk-uke, to kulturhus og en av Norges eldste rockefestivaler, Rock mot rus. Hvordan får en til et så mangfoldig kulturliv i et område med relativt få innbyggere? Ett av svarene er nok samarbeid.

Vesterålskommunene har valgt å løse en rekke kulturoppgaver i fellesskap gjennom det såkalte Kultursamarbeidet som i 2024 markerte sitt 40-årsjubileum. Kultursamarbeidet er organisert som et kommunalt oppgavefellesskap. Fem eierkommuner finansierer den ordinære driften, mens prosjekter og tiltak finansieres med eksterne midler. Mye av arbeidet drives som kulturelle utviklingsprosjekter, i samarbeid med blant annet ulike lokalsamfunn, frivillige organisasjoner, helsesektor, oppvekstsektor og næringsliv.

Innenfor musikkfeltet driver Kultursamarbeidet blant annet MUSAM, et samarbeid mellom de kommunale kulturskolene i Vesterålen og Nordland fylkeskommunes utdanningsprogram i musikk, dans og drama ved Sortland videregående skole. Dette er en viktig arena for utvikling og kompetansebygging, med samarbeid om blant annet talentutvikling i form av et fordypningstilbud i musikk.

To av Vesterålskommunene, Sortland og Hadsel, er i tillegg del av distriktsmusikerordning, som finansieres av Nordland fylkeskommune i samarbeid med de deltakende kommunene. Gjennom distriktsmusikerordningen har regionen profesjonelle musikere som både driver med profesjonell utøvelse og undervisning i de kommunale kulturskolene.

For å avslutte med deres egne ord: Til sammen har regionen ressurser og kraft til å skape kvalitet og mangfold innenfor kulturfeltet.

kommuner, der det er begrenset tilgang på profesjonell kompetanse, og der samarbeidet mellom frivillighet og det offentlige kan være avgjørende for et mangfoldig og levende musikkliv.

Med dette som bakteppe reiser samarbeidet mellom kulturskole og kulturfrivillighet noen viktige prinsipielle spørsmål for kulturpolitikken: Hvilke virkemidler finnes for å støtte opp om slike samarbeid? Hvordan kan staten støtte opp om gode samhandlingsmodeller lokalt som bidrar til større bredde og tilgjengelighet i tilbudet – samtidig som den faglige kvaliteten ivaretas? Disse spørsmålene er særlig aktuelle i lys av at virkemidlene på kommunalt nivå i økende grad gir rom for samarbeid på tvers av profesjonelle og frivillige strukturer.

Et annet område med potensial for styrket samhandling, er samarbeidet mellom lokale musikkfrivillige aktører og grunnskolen, inkludert skolefritidsordningen (SFO). Flere steder finnes det allerede eksempler på vellykket samspill, hvor korps, kor og andre frivillige musikklag bidrar inn i skole- eller SFO-tiden med både opplæring, konserter og rekrutteringsaktiviteter. Slike samarbeid kan senke terskelen for deltakelse, styrke den lokale forankringen og skape mer helhetlige tilbud for barn og unge. Samtidig etterlyses bedre strukturer og insentiver for å utvikle og forankre denne typen samarbeid på tvers av sektorgrenser. Her ligger det muligheter for kommunene til å bygge synergier mellom opplæring, frivillighet og profesjonell kulturvirksomhet.

11.4 Samspill mellom forvaltningsnivåer og sektorer

Et godt samspill mellom virkemidler på de ulike forvaltningsnivåene er en forutsetning et blomstrende musikkliv. Lokal støtte til kultur kan utløse både regional og nasjonal støtte eller støtte fra sponsorer og stiftelser. Tilskudd fra ett sted innvirker positivt på muligheten for å få tilskudd fra et annet sted. Selv i tilfeller der kommunen går inn med et relativt lite beløp, kan det spille positivt inn i en søknadsvurdering i Kulturrådet eller hos andre tilskuddsforvaltere.[52] Et eksempel der virkningen går motsatt vei, er hvordan statlig støtte til for eksempel festivaler, fører til at disse aktørene blir kraftfelt i det lokale musikk-økosystemet. De blir lokale kjerneorganisasjoner og kompetansesentre, og denne effekten forsterkes av samspillet med lokal og fylkeskommunal støtte.[53]

Et område hvor det kan synes å være potensial for mer samordning og samspill både mellom kommuner og på tvers av forvaltningsnivåer, er fordypningstilbud og talentutvikling i kulturskolen. Berge mfl. sin kartlegging viste at flere kommunale informanter mente at kulturskoletilbudet i kommunene ville dra nytte av både økt samarbeid mellom kommunale kulturskoler, om talentsatsinger og fordypningsprogrammer, og at det her ville være en fordel om det regionale nivået tok ansvar for å etablere et bedre system. For kommuner med svak økonomi vil dette være spesielt gunstig.[54]

Svak kommuneøkonomi er en risikofaktor for et godt samspill mellom nivåene. Når økonomien gjør at kommunen har begrensede ressurser til å følge opp både interkommunale samarbeid og samarbeid på tvers av forvaltningsnivå, skaper det utfordringer. Det er store variasjoner mellom kommunene, som vi var inne på i kapittel 11.3. Store bykommuner har gjerne et spesialisert og omfattende virkemiddelapparat, gode planverk på kultur- og musikkfeltet, og saksbehandlere med høy kompetanse. I kontrast har små kommuner ofte både små kulturbudsjetter og begrenset kompetanse. Dette peker på at samspill ikke bare handler om kostnadsfordeling på tvers av nivåene, men at det også kan handle om kompetanseheving og nettverksbygging innenfor forvaltningen.[55]

Som vi var inne på i beskrivelsen av fylkeskommunen, har den et oppdrag som regional samfunnsutvikler. Dette innebærer blant annet å ta ansvar for en helhetlig og ønsket utvikling i fylket, innenfor eksempel kultur og næringsutvikling. Ansvaret består i stor grad av å bistå kommunene. Imidlertid viser det seg at samhandling, samarbeid og kompetansedeling i mange tilfeller ikke er ustrakt mellom de to nivåene.[56]

I beskrivelsen av virkemiddelapparatet for kreativ næring i fylkeskommunene, viste vi til at de målrettede ordningene er forholdsvis små (se kapittel 11.2.1). Som vi vil beskrive nærmere i del III i utredningen, er det en gjennomgående utfordring på alle forvaltningsnivåer å få til gode samarbeid og målrettet innsats for kreativ næring. I Berge mfl. sin kartlegging kom det fram perspektiver fra kommunene om at siden kommunene

[52] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 114

[53] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 114

[54] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 114

[55] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 115

[56] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 116

Boks 11.5 Delt finansiering for institusjoner på musikkfeltet

Praksisen med delt finansiering mellom stat, fylkeskommune og kommune har utviklet seg over tid. I 1995 ble det innført et funksjonsdelingssystem der finansieringen av det offentlige driftstilskuddet til en rekke institusjoner ble delt mellom stat, fylkeskommune og kommune. Staten gir driftstilskudd til regionale institusjoner etter faste fordelingsnøkler, og gir også tilskudd til andre tiltak og prosjekt der regional medfinansiering er en forutsetning for tilskuddet, men uten at det er avtalefestet.

Berge mfl. fant i sitt fokusgruppemateriale at flere informanter fra kommuner og fylkeskommuner vurderer at systemet for delt finansiering har fungert bra. Imidlertid ble det pekt på at prinsippet ikke står så trygt i tider med svak kommune- og fylkeskommuneøkonomi. Dersom lokalt eller regionalt nivå ikke klarer å oppfylle sine forpliktelser, vil også det statlige tilskuddet kunne stå i fare.[1]

Hauge mfl. påpekte at «Låsingen av disse nøklene […] i seg selv en utfordring for kommunesektoren siden kommuner og fylkeskommuner ofte blir passive medfinansiører uten økonomisk handlingsrom til å ta initiativer til tiltak innenfor den regionale arbeidsdelingen.»[2] Berge mfl. fant i sin kartlegging at dette er en oppfatning som deles av flere informanter. Samtidig vektlegges det også blant informantene at denne forpliktende ansvarsfordelingen er positiv – når ett forvaltningsnivå øker sin støtte, må de andre nivåene følge på.

[1] Berge, Haugsevje og Myhrer, s 116
[2] Hauge, Knudsen, Knutsen og Meltevik 2018, s. 12.

kan være for små aktører til å få til en satsing på kreativ næring på egenhånd, så ville det være en fordel med mer drahjelp fra fylkeskommunen. Kartleggingen viste også at fra fylkeskommunale informanters perspektiv, så ble handlingsrommet oppfattet som lite, med tanke på hva man kan gjøre regionalt, og at dette også handler om styringssignaler fra Kommunal- og distriktsdepartementet i tildelingen av samfunnsutviklingsmidler.[57]

På utdanningsområdet er det også uforløst potensiale i et bedre samspill både mellom forvaltningsnivå og på tvers av sektorene. Dette kan eksemplifiseres ved å se på etter- og videreutdanningssystemet. Kommuner og fylkeskommuner har ansvar for å sørge for at lærere, både i barnehage, skole og kulturskole, får riktig og nødvendig kompetanse. For eksempel gjelder dette kompetanse for musikklærere i grunnskole og kulturskole, men også musikkfaglig kompetanse i barnehage og skole ellers. Universiteter og høyskoler har viktige roller som fagmiljøer i systemet for kompetanse- og karriereutvikling. Et styrket samspill både tverrsektorielt og mellom disse ulike nivåene vil kunne ha stor verdi for musikkens økosystem, ved å legge til rette for at alle lærere som møter barn og unge i deres oppvekst, har den kunnskapen og kompetansen de trenger i musikk.

[57] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 116

11.4.1 Potensialet for sterkere regional musikkpolitikk

Fylkeskommunens rolle som regional samfunnsutvikler ble beskrevet i underkapittel 11.2. Denne rolle omfatter også regionalt kultur- og musikkliv. Som vi har sett i eksemplet med Musikk i Innlandet, så står fylkeskommunene fritt til å gjøre organisatoriske og økonomiske grep for å styrke satsinger på regionalt musikkliv. Med den nye ordningen om regionale kulturfond, som gjelder fra 2025, får fylkeskommunene et nytt virkemiddel på feltet.

Regjeringens kulturfrivillighetsstrategi danner bakgrunnen for satsingen på regionale kulturfond.[58] I statsbudsjettet for 2025 er det satt av 75 millioner kroner til formålet som skal fordeles mellom fylkeskommunene etter en nærmere fordelingsnøkkel. Midlene skal gi fylkeskommunene større ressurser til å støtte opp under regionalt og lokalt kulturliv. Formålet med ordningen er å styrke samspillet mellom profesjonelt og frivillig kulturliv. Fylkeskommunene har frihet til selv å utforme hvordan de utlyser og fordeler midlene. Ordningen skal dermed ta høyde for regionale variasjoner.[59]

Det ligger imidlertid også utfordringer i regional tilpasning. For eksempel advarte flere av infor-

[58] Kultur- og likestillingsdepartementet 2023
[59] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 117

mantene fra musikkfrivilligheten i Berge mfl. sin kartlegging om at frivilligheten nå får 15 forskjellige kulturfond med ulike søknadsfrister og ordninger å forholde seg til. Det kan fort også skape mer byråkrati. Et annet perspektiv som ble trukket fram blant informantene var at disse nye ordningene kan gi etterlengtet fleksibilitet i virkemiddelapparatet. Nye friske midler kan innrettes på en måte som i større grad speiler den virkeligheten musikklivet består av i dag.[60]

Et perspektiv som løftes fra musikkfrivillighetens side, er at de nye midlene bør fordeles av frivilligheten selv. Dette ville, sett fra deres synspunkt, frigjort administrative ressurser i det offentlige.[61] Dette kan ses i sammenheng med styringsdilemmaet vi beskrev i kapittel 10.3.4, der frivillighetens behov for autonomi og fleksibilitet møter det offentliges behov for kontroll.

11.4.2 Oppsummering

Kapittelet belyser hvordan fylkeskommuner og kommuner spiller avgjørende roller i utviklingen av musikklivet i Norge. Selv om staten har et overordnet ansvar, bidrar kommunene økonomisk like mye som staten til kulturlivet, og fylkeskommunene representerer et mellomledd, som i kraft av sin regionale samfunnsutviklerrolle i mange tilfeller tar et koordinerende og utviklende ansvar. Samspillet mellom forvaltningsnivåene er avgjørende for et levende musikkliv over hele landet. Delt finansiering der stat, fylke og kommune bidrar etter angitte nøkler, anses i hovedsak som et godt virkemiddel i dette samspillet, selv om det også kan bidra til å «låse» midler.

Det regionale og lokale virkemiddelapparatet varierer betydelig grunnet ulikheter i geografi, økonomi og organisering. Fylkeskommunene tilrettelegger både for profesjonelt og frivillig musikkliv, har virkemidler innenfor infrastruktur og virkemidler som kobler musikk til næring, helse og utdanning. Fylkeskommunene har i et potensiale til å ta en tydeligere rolle på musikkfeltet, eksempelvis når det gjelder koordinering av tilbud for fordypning og talentutvikling i musikk. Fylkeskommunen har også et potensiale for å styrke koblingen mellom kultur og næring, gjennom oppdrag til sine regionale Innovasjon Norge-kontor. De nye regionale kulturfondene (fra 2025) vil bidra til å styrke samarbeidet mellom profesjonelle og frivillige aktører.

Kommunene har viktige ansvarsområder på musikkfeltet, som skoleeier og ansvarlig for kulturskolen, gjennom tilskudd til profesjonelt og frivillighet musikkliv, som lokal planmyndighet og gjennom å tilgjengeliggjøre lokaler og arenaer for musikklivet. Kommunen kan tilrettelegge for samarbeid, blant annet mellom kulturskoler og frivillig musikkliv, som har betydning for rekruttering og tilgjengelighet.

[60] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 118
[61] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 118

Kapittel 12
Når musikkpolitikken møter musikklivets praksiser

I kapittel 8 redegjorde vi for hvordan musikkfeltet kan forstås som sammensatt av ulike deler, der både det profesjonelle og det frivillige musikklivet inngår. Innenfor det profesjonelle musikklivet skilte vi mellom institusjoner, semiinstitusjoner, det frie feltet og det næringsbaserte musikkfeltet. Kapittel 9 utvidet perspektivet ved å drøfte de kulturpolitiske rammene som former musikkaktiviteten i Norge. I kapittel 10 og 11 rettet vi oppmerksomheten mot det offentlige virkemiddelapparatet, det vil si hvilke virkemidler som påvirker vilkårene for virksomhet i ulike deler av musikkfeltet. Disse virkemidlene er forankret i ulike politikkområder, og fordelt på alle tre forvaltningsnivåer.

I kapittel 12 retter vi blikket mot hvordan musikkpolitikken virker i praksis – med andre ord, i hvilken grad de offentlige virkemidlene faktisk bidrar til å utløse potensialet i musikkfeltet, og i hvilken grad de samsvarer med behovene i musikkfeltets mangfoldige praksiser.

Her vil vi legge vekt på følgende spørsmål: Hvordan legger virkemidlene til rette for gode rammevilkår for å drive musikkvirksomhet, og hvordan sikrer de en effektiv bruk av offentlige ressurser? På hvilken måte bidrar virkemidlene til å styrke henholdsvis det profesjonelle og det frivillige musikklivet? Og i hvilken grad er virkemidlene egnet til å møte de endringsprosessene som preger og omgir musikklivet? I tråd med perspektivene som ble lagt til grunn innledningsvis i denne utredningen, vil vi også undersøke hvordan virkemidlene bidrar til et levende musikkliv i hele landet. Hvordan fremmer – eller eventuelt hemmer – virkemidlene mangfold i musikklivet, særlig med tanke på det vi har omtalt som musikkens uttrykksmangfold og menneskemangfold? Og hvordan svarer virkemidlene på behov som knytter seg til bærekraftig utvikling? Til sist reiser vi også spørsmålet om hvordan den tverrsektorielle musikkpolitikken fungerer for musikklivet som helhet.

12.1 Det profesjonelle musikklivet

Det profesjonelle musikkfeltet strekker seg fra det vi har kalt det offentlig baserte musikkfeltet, hvor forholdet mellom institusjoner og fritt felt utgjør en viktig dimensjon, til det næringsbaserte musikkfeltet. Det næringsbaserte musikkfeltet vil behandles særskilt i del III. I dette kapittelet vil vi derfor rette søkelyset mot den delen av musikkens økosystem som befinner seg langs linjen mellom institusjoner og det frie feltet. Dette er et sammensatt bilde hvor vi finner symfoniorkestre og operavirksomheter med fast driftsstøtte over statsbudsjettet, ensembler og festivaler som kan forstås som semiinstitusjoner, helårsarrangører som mottar finansiering fra Kulturfondet, og komponister og musikere med tilknytninger til arbeidsmarkedet som både fast ansatte, midlertidig ansatte og selvstendig næringsdrivende. Som kapitlene 10 og 11 viste, materialiserer musikkpolitikken seg i et komplekst og finmasket virkemiddelapparat, med bidrag fra både statlig, fylkeskommunalt og kommunalt nivå. Statlige økonomiske virkemidler utgjøres både av direkte bevilgninger på statsbudsjettet og av tilskudd forvaltet av armlengdesorganer og underliggende virksomheter, som Kulturrådet/Kulturfondet, Fond for lyd og bilde og Statens kunstnerstipend.

12.1.1 Musikkinstitusjoner

Som vi så i begrepsdiskusjonen i kapittel 8, brukes ordet *institusjon* på musikkfeltet gjerne om en virksomhet som har en fast form og representerer en stabil praksis. Stabiliteten er ofte synliggjort ved at den offentlige finansieringen er knyttet til en plass på statsbudsjettet. Betegnelsen brukes særlig om symfoniorkestrene og Den Norske Opera & Ballett. Det er imidlertid flere musikkvirksomheter enn orkestrene og operaen som har en plass på statsbudsjettet. Dette gjelder for eksempel Det Norske Solistkor, Edvard Grieg Korene og Riksscenen, men disse har en kortere historie som institusjoner i denne betydningen av

Tabell 12.1 Produserende og formidlende musikkinstitusjoner på statsbudsjettet kap. 323 og 320

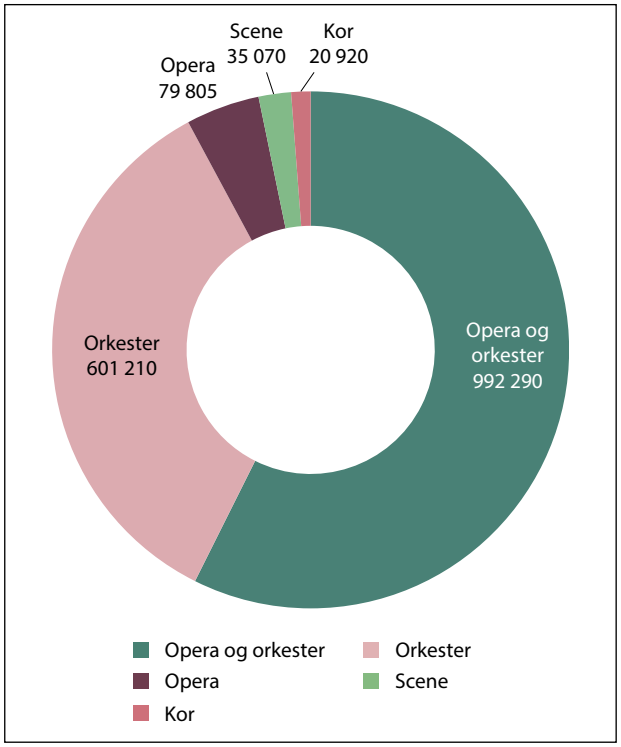
Navn på virksomhet	Musikkvirksomhet – kategori	Fylke	Tilskudd fra Kultur- og likestillings-departementet 2024
Kap. 323, post 70			
Arktisk Filharmoni	Orkester	Nordland og Troms	84 600
Bergen Nasjonale Opera	Opera	Vestland	27 710
Den Norske Opera & Ballett	Opera og orkester	Oslo	743 770
Det Norske Blåseensemble anno 1734	Orkester	Østfold	33 030
Kilden Teater- og Konserthus for Sørlandet	Opera og orkester	Agder	143 690
Musikkselskapet Harmonien	Orkester	Vestland	168 150
Opera Nordfjord	Opera	Vestland	5 725
Opera Rogaland	Opera	Rogaland	3 145
Opera Trøndelag	Opera	Trøndelag	5 485
Opera Østfold	Opera	Østfold	7 105
Operaen i Kristiansund	Opera	Møre og Romsdal	19 530
OscarsborgOperaen	Opera	Akershus	5 305
Oslo-Filharmonien	Orkester	Oslo	197 450
Ringsakeroperaen	Opera	Innlandet	5 800
Stavanger Symfoniorkester	Orkester	Rogaland	100 550
Trondheim Symfoniorkester & Opera	Opera og orkester	Trøndelag	104 830
Totalt			**1 655 875**
Kap. 320, post 75			
Det Norske Kammerorkester	Orkester	Oslo	11 510
Det Norske Solistkor	Kor	Oslo	12 220
Edvard Grieg Kor	Kor	Bergen	8 700
Nasjonal Jazzscene	Scene	Oslo	12 080
Riksscenen	Scene	Oslo	22 990
Trondheimssolistene	Orkester	Trøndelag	5 920
Totalt			**73 420**

Kilde: Kulturdirektoratet

ordet. Videre kan Forsvarets musikk med sine fem korps forstås som institusjoner. Som nevnt innledningsvis, har utvalget også valgt å inkludere Den norske kirke som en musikkinstitusjon. Det er også argumenter for å inkludere musikkvirksomhet knyttet til utdanning, slik som kulturskolen, i denne sammenhengen, men siden dette primært er en institusjon som har opplæringsaktiviteter som sin hovedoppgave, har vi valgt å behandle kulturskolen i kapittelet om musikk som utdanning (jf. kapittel 4.7).

Det er variasjon i finansieringen mellom de største og minste institusjonene og variasjon i hvordan og i hvilken grad statsstøtten bidrar til fast og stabil form og praksis i institusjonene. Dette gjelder for eksempel hvor langsiktig driften er, og om institusjonene har et eget hus å drifte eller ikke. Likevel er institusjonsbegrepet en betegnelse som er godt innarbeidet for å beskrive musikkfeltets virksomheter med en stabil drift og finansiering. Det varierer også i hvilke deler av statsbudsjettet institusjonene vi har inkludert i denne delen, får sin statlige støtte fra. De fleste får sin støtte over Kultur- og likestillingsdepartementets del av statsbudsjettet, men Forsvarets musikk mottar også støtte fra Forsvarsdepartementet. Den norske kirke har de siste årene vært plassert under Barne- og familiedepartementets del av statsbudsjettet. Dessuten mottar flere musikkinstitusjoner fylkeskommunal og/eller kommunal støtte i tillegg til den statlige.

Det er særlig de økonomiske virkemidlene som framstår som viktige – og til dels styrende – for musikkinstitusjonene. Som vi så i kapittel 10, mottar disse institusjonene en forholdsvis stor andel av de samlede statlige midlene på musikkfeltet. I tilknytning til de økonomiske virkemidlene følger det også en kontrollerende funksjon ved at de stiller krav til rapportering, måloppnåelse og prioriteringer i tråd med overordnede kulturpolitiske mål. Hvis vi avgrenser til de institusjonene som ligger på Kultur- og likestillingsdepartementets budsjett, forstås musikkinstitusjoner som produserende og formidlende musikkinstitusjoner. Her inngår orkestre, kombinerte opera- og orkestervirksomheter, nasjonale operaer, regionale operaer og distriktsoperaer, scener og kor. Disse ligger på kapittel 323, post 70 og kapittel 320, post 75 på Kultur- og likestillingsdepartementets del av statsbudsjettet. Tilskudd over andre departementers budsjetter er holdt utenfor i oversikten nedenfor. I figur 12.1 kan vi se hvordan midlene var fordelt mellom disse virksomhetene i 2024.



Figur 12.1 Statsbudsjettet, produserende og formidlende musikkinstitusjoner

Kilde: Kulturdirektoratet

Symfoniorkestrene og operaene

I dette avsnittet skal vi se nærmere på symfoniorkestrene og operavirksomhetene som finansieres over Kultur- og likestillingsdepartementets del av statsbudsjettet. Her vil noen problemstillinger være felles, mens andre er ulike for orkestrene og operavirksomhetene.

I Norge finnes åtte profesjonelle symfoniorkestre som mottar finansiering over statsbudsjettet (opprettelsesår i parentes):

- Bergen Filharmoniske Orkester (amatørselskap etablert 1765, profesjonelt fra 1919)
- Trondheim Symfoniorkester (1909)
- Oslo-filharmonien (1919)
- Stavanger Symfoniorkester (1938)
- Kringkastingsorkestret (1946)
- Den Norske Opera & Balletts orkester (1958)
- Kristiansand Symfoniorkester (2003)
- Arktisk Filharmoni (2009)

Videre er følgende operavirksomheter inkludert på statsbudsjettet:

Nasjonaloperaen:

- Den Norske Opera & Ballett (DNOB) (1958)

Regionoperaene:
- Arktisk Filharmoni (2009) (tidligere Nordnorsk Opera og Symfoniorkester)
- Kilden Opera (opprettet som Opera Sør i 1997)
- Opera Rogaland (2014)
- Bergen Nasjonale Opera (2005)
- Trondheim Symfoniorkester & Opera (operavirksomheten kom inn i 2009)

Distriktsoperaene:
- Opera Nordfjord (1998)
- Oscarsborgoperaen (1998)
- Opera Østfold (2005/2008)
- Ringsakeroperaen (1979)
- Opera Trøndelag (1992)
- Operaen i Kristiansund (1928)

Som tabell 12.1 viste, er tre institusjoner kategorisert som både opera og orkester. Det gjelder Den Norske Opera & Ballett, Kilden Teater og Konserthus for Sørlandet, og Trondheim Symfoniorkester og Opera.

Til sammen utgjør disse institusjonene en bredde både i måten virksomheten er organisert på, og i hvor den er lokalisert. Alle symfoniorkestrene i oversikten er helprofesjonelle. På operasiden er dette litt annerledes. Nasjonaloperaen er helprofesjonell. Det samme gjelder regionoperaene. Videre er graden av profesjonalitet et skille som ofte trekkes fram i forståelsen av regionoperaene og distriktsoperaene. I St.meld. nr. 32 (2007–2008) *Bak kulissene* heter det for eksempel: «Med regionopera menes operavirksomhet som tar sikte på å være profesjonell i alle ledd, eventuelt med unntak av operakor. Distriktsopera har et større innslag av amatører/frivillige».[1] Videre er det geografiske perspektivet av interesse her. Tre av virksomhetene i oversiktene ovenfor er lokalisert i Oslo, det vil si Oslo-filharmonien, Kringkastingsorkestret og Den Norske Opera & Ballett. De øvrige institusjonene har som fellestrekk at de formidler symfonisk musikk, opera og musikkteater på arenaer utenfor hovedstaden.[2]

Sammenlignet med en god del annen kulturvirksomhet ble symfoniorkestrene tidlig innlemmet i offentlig kulturpolitikk. De fikk først, det vil si i mellomkrigstiden, støtte fra Pengelotteriets overskudd og fikk senere plass på statsbudsjettet.[3] Riktignok utgjorde det offentlige tilskuddet en svært liten andel av orkestrenes budsjetter i starten. I etterkrigstiden økte dette tilskuddet gradvis. Selv om det varierer noe, utgjør andelen av orkesterbudsjettene som kommer fra offentlige tilskudd fra 1970-årene og framover, en relativt høy andel.[4],[5]

Denne utviklingen settes ofte i sammenheng med det som har blitt kalt Baumols sykdom.[6] Det er et samfunnsøkonomisk begrep som viser til at utøvende kunstinstitusjoner over tid vil være særlig kostnadskrevende. Dette har å gjøre med at det i mange typer produksjon ellers i samfunnet vil gjøres effektivitetsforbedringer som legger til rette for høyere lønninger. Symfoniorkestre og operavirksomheter er arbeidsintensive, og det er (nesten) ikke mulig å effektivisere produksjonen – det trengs omtrent like mange musikere i dag som på Mozarts tid til å framføre hans symfonier. Likevel må man følge lønnsutviklingen i samfunnet ellers. Dette fører til et økende gap mellom inntekter og utgifter. Dette gapet har i Norge og mange andre land, særlig i Nord-Europa, blitt dekket av offentlige midler. Sammen med operavirksomhetene som er på statsbudsjettet, forvalter orkesterinstitusjonene en stor andel av den totale statlige støtten til musikkformål.

Operavirksomhet har en noe kortere historie som del av statsbudsjettet enn orkestrene. Først i 1958 ble nasjonaloperaen etablert, og med dette ble profesjonell opera også innlemmet i den offentlige kulturpolitikken. Videre kan strukturen i operafeltet føres tilbake til det såkalte «dobbeltvedtaket» som ble gjort i Stortinget i 1999. Da ble byggingen av et nytt operahus i Bjørvika i Oslo vedtatt, og samtidig ble begrepene region- og distriktsopera etablert. Her er det et viktig bakteppe at forholdet mellom sentrum og periferi var et av de mest sentrale stridstemaene i den langvarige operadebatten som gikk forut for stortingsvedtaket.[7] I St.prp. nr. 48 (1998–99) under punkt 10.3 understrekte kulturkomiteen følgende:

> Riksopera-, regionopera- og distriktsoperavirksomhet må utvikles samtidig med bygging av nytt operahus. For å styrke operaformidling i Norge og underbygge den landsomfattende interessen for opera er det viktig å bygge på de lokale operakrefter og interessen som er i lokalmiljøene. Profesjonelle krefter må være drivkraften og inspirasjonskilden i tillegg til å ha en rolle som produksjonsleder.[8]

1 St.meld. nr. 32 (2007–2008), s. 145
2 Berge, Haugsevje, Heian og Hylland 2016
3 Dahl og Helseth 2006
4 Mangset og Hylland 2017
5 Kulturdirektoratet 2023
6 Baumol og Bowen 1966
7 Røyseng 2000
8 Skriftlig innspill fra OperaNorge

Da det nye operahuset åpnet i 2008, var etableringen av nye og videreføring av tidligere operaselskaper i gang over hele landet. Regionoperaer ble etablert i byer med eget profesjonelt orkester, mens distriktsoperaer ble organisert gjennom en kombinasjon av profesjonelle aktører og amatører.

Det offentlige driftstilskuddet til institusjonene innenfor orkester og opera varierer mellom å være helt eller delvis dekket av statlige midler. Staten dekker hele det offentlige driftstilskuddet til Musikkselskapet Harmonien, Oslo-filharmonien og Den Norske Opera & Ballett. For de fleste andre institusjonene er finansieringen delt mellom staten og regionen, og her er det en forutsetning for statstilskuddet at regionen bevilger sin andel på 30 prosent av det ordinære offentlige driftstilskuddet.[9] Staten har imidlertid gjort det klart at når det statlige tilskuddet øker, er det forståelse for at ikke regionene automatisk og umiddelbart kan justere opp sitt bidrag tilsvarende.

Med offentlig støtte følger også offentlige mål for virksomheten. I statsbudsjettet for 2025 gjengis følgende mål for bevilgningene til musikk og scenekunst. De som mottar statlig driftstilskudd, skal legge til rette for

- produksjon og formidling av ulike musikk- og scenekunstuttrykk av høy kvalitet over hele landet
- kunstnerisk utvikling og fornyelse av musikk og scenekunstuttrykk
- et musikk- og scenekunsttilbud som er tilgjengelig for et bredt og mangfoldig publikum[10]

Disse målene har med mindre justeringer i ordlyd stått fast mer eller mindre så lenge staten har støttet denne typen virksomheter.[11] Formuleringene gjenspeiler på mange måter noen av de mest sentrale og stabile målene i kulturpolitikken generelt sett.

Symfoniorkestrenes og operavirksomhetenes repertoar representerer en stor bredde av symfonisk musikk og operaverk. Inntrykket er at tyngdepunktet i det som framføres, er verk fra den klassiske musikkens og operaens kanon. Det framføres og bestilles også ny musikk. Utvalget har som en del av sitt arbeid gjennomført en miniundersøkelse som ble sendt til de 17 virksomhetene som står listet opp i oversikten ovenfor.[12] Her ble det stilt spørsmål om i hvor stor grad institusjonene bestilte verk som ble framført i 2023, og om verkene var skrevet av norske eller utenlandske opphavere. Det var stor variasjon i svarene. En del av institusjonene oppga at de ikke har framført nye norske verk, mens andre oppgir at de har framført opptil seks nyskrevne verk av norske opphavere. Kulturdirektoratets statistikk viser at det i perioden fra 2018 til 2023 har vært relativt stor økning i antall framføringer av norske samtidsverk, og at det framføres flere norske enn utenlandske samtidsverk. Når det gjelder urframføringer, er ikke utviklingen entydig. Det ser heller ut til at det varierer en del fra år til år.[13] Dette peker på diskusjoner i feltet om balansen mellom gammelt og nytt i institusjonene er rimelig, og om institusjonene tar sitt ansvar for kunstnerisk utvikling og fornyelse tilstrekkelig på alvor. Norsk komponistforening påpeker for eksempel i sitt innspill til utvalget at institusjonene prioriterer den eldre musikken på en slik måte at den står i veien for nye stemmer.[14] Dette er en diskusjon som har pågått lenge. I en evaluering av tre av orkestrene fra 2014 påpekes det at institusjoner av denne typen står overfor en rekke dilemmaer hvor det er vanskelig å finne den rette balansegangen mellom eksperiment og tradisjon, underholdning og utfordring og det nyskapende og det bekreftende.[15]

Vi har tidligere i denne delen av utredningen sett at publikumsdeltakelsen for ulike typer musikktilbud følger noen mønstre. Vi har sett at utdanningsnivå slår særlig ut for deltakelsen på konserter med klassisk musikk, men at husholdningsinntekt spiller en begrenset rolle. Et spørsmål som ofte kommer opp når det er snakk om publikum innenfor klassisk musikk og opera, er alderssammensetningen. Her viser kulturbarometeret for 2023 at andelen av befolkningen som oppsøker konserter med klassisk musikk, er størst i aldersgruppene 67–79 år og 80 år og eldre. Her er andelen henholdsvis 24 og 27 prosent. I den yngste aldersgruppen som inngår i statistikken, det vil si 9–15 år, er andelen 13 prosent, mens det for aldersgruppene mellom 16 og 66 år[16] varierer fra 7 til 9 prosent.[17] Videre har vi sett at mangfoldet i befolkningen ikke gjenspeiles blant dem som går på konserter generelt. En egen rapport om kulturbruken blant personer med innvandrerbakgrunn[18] viser imidlertid at mens deltakelsen på

9 Prop. 1 S (2024–2025), s. 70
10 Prop. 1 S (2024–2025), s. 69
11 Røyseng 2006, s. 127
12 12 institusjoner svarte på undersøkelsen.
13 Kulturdirektoratet 2024a
14 Skriftlig innspill fra Norsk komponistforening
15 Berge, Bergrabb, Granly og Shetelig 2014, s. 12
16 Her opererer statistikken med tre aldersgrupper: 16-24 år, 25-44 år og 45-66 år
17 Bekkengen 2024a, s. 122
18 Bekkengen 2024b

klassiske konserter er noe lavere blant de yngste og eldste aldersgruppene sammenlignet med undersøkelsen som dekker den generelle befolkningen, er den noe større i aldersgruppen 25–44 år med 11 prosent og aldersgruppen 45–66 år med 21 prosent. Statistikken for operapublikum viser mye av de samme mønstrene, men her er andelen som oppgir at de har deltatt, totalt sett noe lavere enn for klassisk musikk.

Erkjennelsen av at det er systematiske forskjeller i bruk av kulturtilbudet generelt, har vært viktig for etableringen av publikumsutvikling som fagområde. Dette gjenspeiles også i musikk- og operainstitusjonenes virksomhet. Publikumsutvikling er et fagområde som først ble etablert i Storbritannia, og som slo rot i norsk kontekst utover 2000-tallet. Det finnes flere definisjoner av hva publikumsutvikling er, men grovt sett handler det om å framskaffe kunnskap om publikum og bruke denne kunnskapen til å iverksette tiltak som kan bidra til å inkludere flere og bredere grupper av befolkningen, samt tiltak som kan bidra til at det eksisterende publikummet vil delta oftere.[19] I norsk sammenheng ble Norsk publikumsutvikling etablert i 2009 som en nasjonal medlemsorganisasjon som har som formål «å styrke kunstens og kulturens posisjon i samfunnet gjennom økt publikumskompetanse». De fleste av institusjonene innenfor opera og orkester som vi omtaler i denne delen av utredningen, er medlemmer i organisasjonen. Om vi tar et blikk på årsrapportene for orkester- og operainstitusjonene, ser vi også at det er flere som oppgir prosjekter og en relativt utstrakt aktivitet innenfor publikumsutvikling og formidling.

Symfoniorkestrene og operavirksomhetene utgjør en stor og viktig arbeidsgiver for musikere. For det første har flere av disse institusjonene et stort antall fast ansatte musikere. Til sammen utgjør symfoniorkestrene arbeidsplass for godt i overkant av 600 fast ansatte orkestermusikere. Kjønnsbalansen blant de ansatte er rimelig godt balansert i musikkinstitusjonene.[20] For det andre er institusjonene, vel og merke i noe ulik grad, en stor arbeidsgiver for frilansere og selvstendig næringsdrivende musikere. Her skiller også orkester- og operavirksomhetene seg noe fra hverandre. Der orkestrene i hovedsak baserer seg på fast ansatte musikere, er operavirksomhetene annerledes organisert. Flere av dem baserer seg hovedsakelig på engasjementer, mens andre har en produksjonsmodell som baserer seg på samarbeid med de profesjonelle orkestrene. Når det kommer til engasjerte dirigenter og opphavspersoner bak verkene som framføres, er kjønnsbalansen skjev og menn er representert i disse rollene i veldig mye større grad enn kvinner.[21]

I miniundersøkelsen som utvalget gjennomførte, ble det også spurt etter tall for i hvor stort omfang virksomhetene bruker frilansere i engasjementer og vikariater. Tallene er ikke helt sammenlignbare på tvers av institusjoner, men det oppgis til dels høye tall på dette punktet. For eksempel oppgir Musikkselskapet Harmonien at antall vikariater og midlertidige engasjementer i orkesteret i 2023 summerte seg til 502 ukeverk som ble dekket av 158 unike orkestermusikere i vikariater og engasjementer. Tallene inkluderer også medvirkende som ble engasjert til samproduksjoner med Festspillene i Bergen og Bergen Nasjonale Opera. Opera Trøndelag oppgir for sin del at de engasjerte profesjonelle aktører tilsvarende 7,4 årsverk i 2023, og at dette ble dekket av ca. 115–125 ulike aktører. Bildet som på denne måten trer fram, er i tråd med det regjeringen har pekt på som ønskelig. I Meld. St. 22 (2022–2023) *Kunstnarkår* står det:

> Dei offentleg finansierte orkestera og scenekunstinstitusjonane og Forsvarets musikk bidreg i ein stor økonomi som gjev inntekter, oppdrag og ordna tilsetjingar for kunstnarane på feltet. Orkestera og korpsa har ei stor stamme av fast tilsette musikarar. Både orkester, korps og scenekunstinstitusjonar er viktige oppdragsgjevarar for frilansarar. Orkester og korps er òg oppdragsgjevarar for bestillingsverk, medan teatera har ei viktig rolle i framføring av ny norsk dramatikk. Desse institusjonane står fritt til å velje repertoaret og programmet sitt basert på kunstnarleg kvalitet og vurdering, og dei er viktige som potensielle samarbeidspartnarar og fagmiljø for kunstnarar frå det ikkje-institusjonelle feltet. Særleg på scenekunstfeltet har det over nokre år vore ei aukande grad av samarbeid mellom institusjonane og den prosjektbaserte delen av feltet. Regjeringa meiner dette er ei utvikling som bør halde fram.[22]

Det framheves altså at denne utviklingen har gjort seg særlig gjeldende på scenekunstfeltet, og meldingen kommenterer ikke om tilsvarende er tilfellet for musikkområdet. Miniundersøkelsen som

[19] Kawashima 2024
[20] Kulturdirektoratet 2024b
[21] Kulturdirektoratet 2024b
[22] Meld. St. 22 (2022–2023), s. 64

Boks 12.1 Relæxt og Ta plass!



Figur 12.2 Tilrettelagt konsertopplevelse med Stavanger Symfoniorkester

En fiolinist fra Stavanger Symfoniorkester smiler til et barn i refleksvest som står tett ved musikeren midt under en konsert. Bildet er fra den tilrettelagte Relæxt-konserten «Ta plass: Sangskatt Stavanger», der både bevegelse og lyd fra publikum er velkommen.

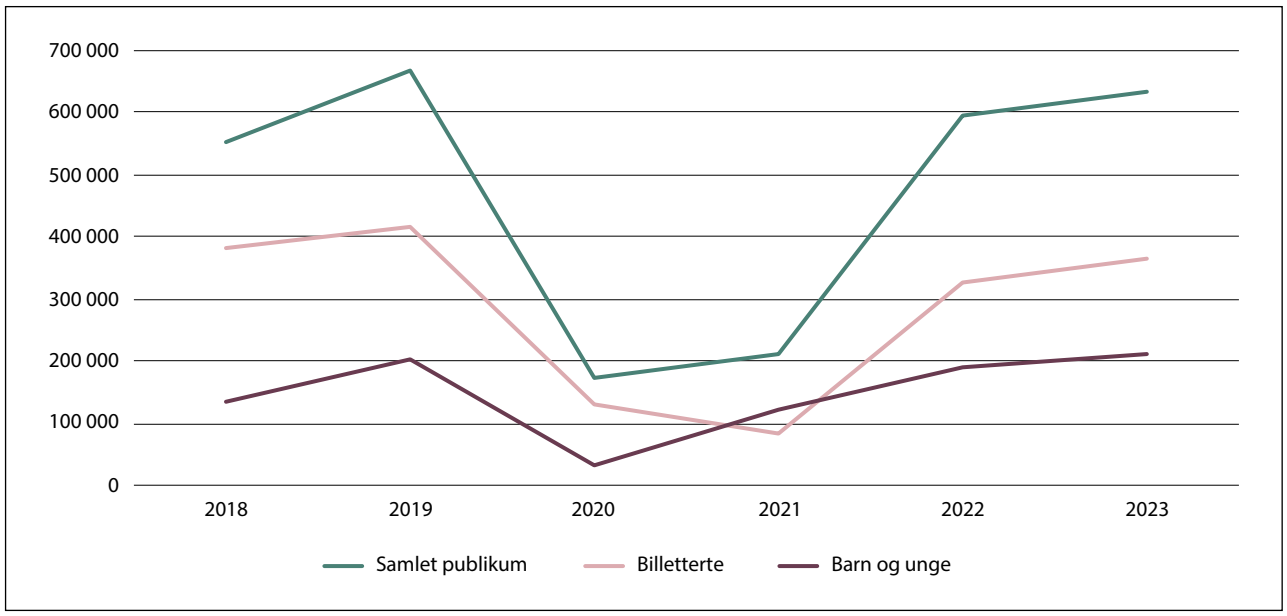
Foto: Stavanger symfoniorkester / Marie Von Krogh

Relæxt er et inkluderende kulturtibud utviklet i Tromsø av Arktisk Filharmoni og Hålogaland Teater, i samarbeid med blant andre TIFF og Nordlysfestivalen. Konserter og forestillinger i Relæxt-formatet er åpne for alle, men spesielt tilrettelagt for barn, voksne og familier som kan oppleve det som krevende å delta i vanlige kulturarrangementer.

Relæxt bygger på forskning og brukerinvolvering, og gir publikum mulighet til å være seg selv – man kan le, gråte, ticse eller bevege seg uten frykt for korreks. Tilbudet inkluderer tilpasset informasjon i forkant, justert lydnivå og vertskap med Relæxt-t-skjorter. Målet er å senke terskelen for deltakelse uten å endre selve kulturopplevelsen.

Initiativet har nasjonal interesse og arbeider nå for å etablere en egen organisasjon, sikre forutsigbar finansiering og utvikle Relæxt som modell for inkluderende kulturopplevelser i hele landet. Blant annet har Stavanger symfoniorkester nylig satt i gang sin variant av Relæxt med konsertserien Ta plass. Serien er spesielt tilrettelagt for barn og voksne med funksjonsvariasjoner og skal gjøre det enklere for flere å delta i musikkopplevelser. Under konsertene er det kun én regel: Det var ikke lov å hysje på andre. Publikum kan bevege seg inn og ut av salen, klappe, rope, snakke og danse – på sine egne premisser.

Ta plass er støttet av Sparebankstiftelsen SR-Bank og Smedvig North Star. Ved premieren medvirket også et kor fra Vågen videregående skole.



Figur 12.3 Publikumsutvikling for orkestrene

Kilde: Kulturdirektoratet (2024a)

ble gjennomført som en del av utvalgets arbeid, hadde til hensikt å bringe større klarhet i om det har vært en tilsvarende utvikling i samarbeidet mellom institusjonene og det frie og prosjektbaserte feltet på musikkområdet. Resultatene fra undersøkelsen gir imidlertid ikke noen tydelige svar på dette, men flere av institusjonene peker på at det frie feltet er helt avgjørende for virksomheten de driver. Dette gjelder særlig for operavirksomheter som har få eller ingen kunstneriske ansatte. Det vi i alle fall kan slå fast, er at institusjonene i stor grad sysselsetter frilansere og selvstendig næringsdrivende musikere og andre kunstnere.

Som det framgår av figur 12.1, mottar symfoniorkestrene og operavirksomheten noen av de største enkeltbeløpene på kulturbudsjettet. Dette kan sees i sammenheng med den vestlige kunstmusikalske tradisjonen de er del av, definert av et repertoar som krever betydelige ressurser både i form av antall musikere og med tanke på musikalske ferdigheter slik også begrepet om Baumols sykdom (se ovenfor) spesifiserer. Samtidig ser vi at mange av dagens orkestre bryter opp de mer strenge sjangergrensene som tidligere har rammet inn virksomheten. Det dreier seg om flere forhold, blant annet at mange som i dag tar høyere utøvende musikkutdanning, i økende grad ikke bare spesialiserer seg i klassisk musikk, men også utvikler kompetanse innenfor andre sjangre. Det er i dag ikke uvanlig at symfoniorkestrene har ansatt musikere som mestrer for eksempel jazz eller folkemusikk på høyt nivå i tillegg til det klassiske repertoaret.[23]

Utviklingen av publikumsoppslutningen de siste fem årene er naturlig nok preget av pandemien, men i 2023 var orkestrene nesten tilbake på nivå med oppslutningen før pandemien. Vi ser også at barn og unge utgjør om lag en tredjedel av orkestrenes publikum, som vist i figur 12.3.

Det har blitt gjort endringer i tariffavtalen for orkestrene som har muliggjort endringer i orkestermodellen. Ikke minst er det blitt enklere å dele opp orkestrene i mindre grupper og ensembler. Dette skiftet har gjort sjangerkrysninger, kammermusikk og eksperimentering med konsertarenaer enklere. Det kan også ha gjort det mulig å nå ut til flere enn før. Tariffendringen ser på denne måten ut til å ha skapt nye muligheter i orkestrenes arbeid med å nå ut til nye publikumsgrupper gjennom å utvide repertoar, sjanger og konsertformer. Musikkinstitusjonene har med dette som utgangspunkt kunnet bruke sine musikerressurser på nye måter med større nedslagsfelt overfor publikum.

Med tanke på å kunne få enda bedre utnyttelse av de samlede orkesterressursene har ordninger med en felles musikerpool for definerte orkestre vært drøftet, både her til lands og i andre land. Dette er kanskje særlig aktuelt i hovedstaden som har tre symfoniorkestre. Samtidig er det verdt å

[23] Vinge, Røyseng og Skrebergene 2022

nevne at Arktisk Filharmoni er basert på musikerressursene i to byer – Bodø og Tromsø.

Flere av dagens symfoniorkestre har også symfonikor knyttet til organisasjonene sine. Korenes hovedoppgave er å medvirke til framføringer av større kor- og orkesterverk sammen med orkester. I all hovedsak består disse korene av amatørsangere som må prøvesynge for å bli tatt opp. Orkestrene finansierer symfonikorene samt deres profesjonelle dirigenter.

I Norge har vi primært en modell der symfoniorkestrene er de største leietakerne hos de ulike konserthusene. En betydelig del av de offentlige midlene som bevilges til symfoniorkestrene, går til å betale leie hos de store konserthusene. Det er derfor grunn til å tro at konserthusøkonomien ville vært sårbar uten denne faste og betydelige leieinntekten fra orkestrene.

Norsk teater- og orkesterforening (NTO), som er en interesse- og arbeidsgiverorganisasjon for profesjonelle, offentlig støttede virksomheter innenfor musikk og scenekunst, har fått utarbeidet en kartlegging av samarbeid, ressurs- og kompetansedeling mellom ni utvalgte musikk- og scenekunstinstitusjoner og andre aktører. Kartleggingen konkluderer med at institusjonene er involvert i et stort mangfold av samarbeidsformer og komplekse ressurs- og pengestrømmer. Rapporten peker på tre hovedkategorier som beskriver dette samvirket:[24]

- *Samarbeid med andre bransjeaktører* beskriver typiske samarbeidsrelasjoner mellom institusjonene og andre profesjonelle og frivillige aktører innenfor musikk- og scenekunstområdet.
- *Kompetansedeling, opplæringsaktiviteter og talentutvikling* beskriver institusjonenes planmessige arbeid med tilrettelagt virksomhet for kompetanse- og ferdighetsutvikling. Tiltakene er hovedsakelig rettet mot barn, ungdom og unge voksne, men det finnes også gode eksempler på tiltak som retter seg mot en voksen befolkning og pensjonistsegmentet.
- *Samfunnsansvar og bærekraftig virksomhet* gir eksempler på hvordan institusjonene benytter sin posisjon og kompetanse til å initiere og delta i aktiviteter og prosjekter der kunst og kultur møter andre viktige fagfelt, i et felles ønske om å bidra til positiv utvikling innenfor et samfunnsområde.

En beslektet diskusjon handler om det geografiske virkeområdet til institusjonene. Virksomheten kan på den ene siden sees i lys av den lokaliseringen den har, hvor institusjonene sørger for et tilbud for publikum. Samtidig utgjør institusjonene også en betydelig aktør i øvrig musikkliv der de er lokalisert. Den geografiske spredningen institusjonene har rundt om i landet, betyr at det finnes et profesjonelt tilbud innenfor opera og klassisk musikk flere steder. Dessuten har musikere som er ansatt i institusjonene, ofte andre roller både i det profesjonelle og i det frivillige musikklivet. Videre kan institusjonene også være med på å utvikle regionalt samspill og samarbeid, slik vi for eksempel ser med prosjekter som realiseres med flere aktører involvert, som i regionale operaprosjekter. Arktisk Filharmoni kan trekkes særskilt fram som et orkester har tatt flere grep for å bidra til å sette samisk og kvensk musikk og kultur på kartet både innenfor og utenfor Norges grenser.[25] Orkesteret har ansatt en egen konsulent for dette arbeidet som behersker både samisk og kvensk musikk, og som i tillegg har klassisk musikkutdannelse. Arktisk filharmoni har for øvrig som målsetting å holde konserter flere steder i sin region, der det finnes lokaler for dette – noe som den spesielle organiseringen med to ensembler gir rom for.

På den andre siden har flere av institusjonene en utstrakt internasjonal turnévirksomhet, og særlig gjelder det enkelte av orkestrene. Slik er de med på å sette Norge som musikknasjon på det internasjonale kartet. Et viktig aspekt her er nok også at turnévirksomheten er viktig for å gjøre institusjonene attraktive for dirigenter og solister på internasjonalt toppnivå. Orkesterinstitusjonene er på mange måter internasjonale virksomheter som rekrutterer musikere, solister og dirigenter fra hele verden. Det er samtidig en vedvarende debatt knyttet til i hvilken grad og på hvilke måter orkestrene bidrar til å gi rom til og styrke mulighetene for norske dirigenter. I den forbindelse er det viktig å nevne at symfoniorkestrene inngår i satsingen for Dirigentløftet som gjennomføres av Talent Norge. Her får deltakerne verdifull erfaring og veiledning i møte med landets profesjonelle orkestre.[26]

Et fellestrekk ved innspillene utvalget har fått fra orkester- og operainstitusjonene, er at det offentlige tilskuddet ikke har holdt tritt med pris- og lønnsveksten, og at dette skaper utfordringer for driften. Flere peker imidlertid på at de ser at veksten i kulturbudsjettene vil være begrenset framover, og at det er behov for å søke mer privat

[24] Lossius 2023, s. 11

[25] Skriftlig innspill fra Arktisk Filharmoni

[26] Dirigentløftet u.å.

Boks 12.2 SPOR – samskapende scenekunst[1]

SPOR er et inkluderende musikkprosjekt under Kilden Dialog som er et program ved Kilden teater og konserthus i Kristiansand, fokusert på mangfold, inkludering og samskapende kunst. SPOR er spesifikt samskapende scenekunst for mestring, deltakelse og inkludering. I prosjektet samspiller ungdom med funksjonsvariasjoner med funksjonsfrisk ungdom og Kristiansand symfoniorkester. Dette skjer innenfor profesjonelle rammer. En typisk forestilling involverer rundt 80 ungdommer på scenen, hvorav om lag 30 har ulike former for funksjonsvariasjoner.

Forestillingen i SPOR bygges opp rundt deltakernes historier, spisskompetanser, personlighet og funksjonsnivå. Det legges alltid vekt på verdighet og kvalitet, og prosjektet søker det den enkelte er god på, hvor den enkelte kan skinne. Kunst brukes som en unik arena for å skape noe sammen, på likefot, til tross for forskjellige utgangspunkt. Ungdommene i SPOR opplever å være en del av noe større, der alles bidrag er viktig. Det er nettopp forskjelligheten og mangfoldet som skaper SPOR og tilfører forestillingen magi; mangfoldet er ikke bare et honnørord, men selve drivkraften. Prosjektet bidrar til å gjøre elever med funksjonsvariasjoner synlige og gir dem en stemme i profesjonelle, kreative sammenhenger, og viser hva som er mulig når langvarige kunstneriske prosesser tilrettelegges for denne gruppen.

Kilden har siden 2018 hatt en ambisjon om å være et nasjonalt kompetansesenter på dette området, drevet av troen på at kunst kan bidra positivt til helse, livskvalitet og opplevelsen av mestring. Samskapende kunst, i denne sammenhengen, innebærer kunstneriske produksjoner utviklet for scenen, der aktører som ikke er profesjonelle, deltar sammen med profesjonelle i både prosessen og forestillingen.

[1] Skriftlig innspill fra Kilden

støtte. Noen etterlyser i denne forbindelsen gaveforsterkningsordningen.[27]

På operaområdet etterlyses det sterkere oppfølging av dobbeltvedtaket fra 1999. OperaNorge er de norske operaprodusentenes nettverk og er organisert som en forening med hele 23 medlemmer fra hele landet, inkludert Den Norske Opera & Ballett, regionoperaene, distriktsoperaene og en rekke andre operaaktører. Nettverket påpeker at operasatsingen som ble signalisert i 1999, så langt har uteblitt. For flere operaselskaper meldes det om at situasjonen nå er på et minimumsnivå som kun gir rom for én eller maksimalt to operaproduksjoner per år, og for noen kun annethvert år. Ved noen regionoperaer, der man baserer seg på en integrert organisasjonsmodell, er det en tendens til at fullsceniske operaproduksjoner, med bakgrunn i den økonomiske situasjonen, ikke lenger prioriteres.[28] Telemarksforsking gjennomførte i 2016 en evaluering av region- og distriktsoperaer på oppdrag fra Kultur- og likestillingsdepartementet. Rapporten omtalte distrikts- og regionoperaer som viktige og relevante aktører i sine nærmiljø, og at de holder høy kvalitet.[29]

En annen diskusjon som har vært viktig i offentlige myndigheters forvaltning og politikk overfor institusjonene, er i hvilken grad og eventuelt hvordan kontroll og styring med institusjonene skal gjøres, altså hvor sterke de administrative virkemidlene bør være. Denne diskusjonen kan (i alle fall) føres tilbake til innføringen av mål- og resultatstyring på 1990-tallet. Dette ble også kort omtalt i kapittel 10.5.

I forbindelse med det nye økonomireglementet for staten som ble gjort gjeldende fra 1996, ble det slått fast at alle departementer skal fastsette mål og resultatkrav for hva som skal realiseres innenfor rammen av de vedtatte bevilgningene.[30] Kultur- og likestillingsdepartementet startet arbeidet med å innføre mål- og resultatstyring på kunstfeltet med budsjettarbeidet for 1995. I løpet av en treårsperiode ble alle kunstinstitusjoner som staten støtter, innlemmet i dette systemet. I forkant av innføringen av systemet vektla departementet at mål- og resultatstyring er et styringsverktøy

[27] Gaveforsterkningsordningen var en offentlig støtteordning som hadde som mål å stimulere til økt privat finansiering av kunst- og kulturinstitusjoner. Den ble innført i 2014 og avviklet i 2022. Ordningen innebar at dersom private (som bedrifter, stiftelser eller enkeltpersoner) ga pengegaver, ville staten «forsterke» gaven ved å legge til et ekstra beløp – en slags statlig toppfinansiering.

[28] Skriftlig innspill fra Opera Norge

[29] Berge, Haugsevje, Heian og Hylland 2016

[30] Christensen, Egeberg, Lægreid og Jacob 2021, s. 71

som skal bidra til økt måloppnåelse på kulturfeltet:

> For å nå måla som er trekte opp innanfor dei ulike delane av kulturfeltet, har departementet dei siste åra lagt vinn på å utvikle verktøy for mål- og resultatstyring. Dette vil dessutan i ettertid gje betre grunnlag for å evaluere i kva grad ein har nådd oppstilte mål.[31]

Med mindre justeringer har dette systemet ligget fast siden det ble innført. Det har imidlertid vært diskusjoner om hvor detaljert mål- og resultatstyringen bør være. På den ene siden har det i perioder blitt innført mer detaljerte krav i tildelingsbrevene, som institusjonene deretter har skullet rapportere på. På den andre siden har det blitt vektlagt at detaljerte krav utfordrer institusjonenes kunstneriske frihet. Det er dessuten grunn til å understreke at resultatene som institusjonene rapporterer inn, ser ut til å ha liten eller ingen betydning for hvordan tilskuddene utvikler seg fra år til år. Dette henger nok sammen med forståelsen av at i kraft av å være kunstneriske virksomheter er dette institusjoner som ikke skal underlegges for sterk politisk styring. Likevel innebærer den store andelen av de offentlige tilskuddene til musikkformål som går til disse institusjonene, at mange vil mene at det er både rett og rimelig at det stilles tydelige krav. For eksempel peker Komponistforeningens innspill til utvalget på at det trengs tiltak som bidrar til at institusjonene i større grad prioriterer nyskrevne verk. Her peker de på muligheten for en insentivordning for ny norsk musikk som en mulighet, alternativt at musikkinstitusjonene får økte tilskudd med klare forventninger om finansiere og framføre et visst antall verk av norske komponister.

Mål- og resultatstyringssystemet gir ingen indikasjoner på hvorvidt målet om høy kvalitet realiseres av institusjonene. I etterkant av at Riksrevisjonen påpekte at Kultur- og likestillingsdepartementet hadde for dårlig innsikt i hvorvidt tildelte midler faktisk bidro til å realisere målene som er satt for virksomhetene, ble det i perioden mellom 2013 og 2019 gjennomført periodiske evalueringer av alle musikk- og scenekunstinstitusjoner som mottar tilskudd over statsbudsjettet.[32] Disse evalueringene inkluderer også kvalitetsvurderinger.

Forsvarets musikk

Som vi så i kapittel 4.3.3, har militærmusikk i Norge en historie som kan spores tilbake til 1600-tallet da musikere inngikk i alle kompanier. Etter at den strategiske funksjonen til disse musikerne frafalt fram mot 1800-tallet og med oppløsningen av unionen med Danmark i 1814, ble den norske hæren organisert i fem infanteribrigader med hvert sitt janitsjarkorps.[33] I dag består Forsvarets musikk av fem korps. Det er Kongelige norske marines musikkorps i Horten, Luftforsvarets musikkorps i Trondheim, Sjøforsvarets musikkorps i Bergen, Hærens musikkorps i Harstad og Forsvarets stabsmusikkorps i Oslo. Navnene tydeliggjør korpsenes tilknytning til de forskjellige forsvarsgrenene. I tillegg har forsvaret to korps som tilhører andre avdelinger: Hans Majestet Kongens Gardes 3. gardekompani og Heimevernets musikkorps. Militærmusikk i dag preges av stor spennvidde i musikksjangre.

Forsvarskorpsenes oppgaver er å yte bidrag til Forsvaret, Stortinget, regjeringen og kongehuset. De skal dessuten være et bindeledd mellom Forsvaret og samfunnet.[34] På den ene siden har Forsvarets musikk altså oppgaver innad i Forsvaret. Her står seremoniell virksomhet sentralt, enten det gjelder høytideligheter knyttet til utenlandsbesøk, at noen kommer hjem fra utenlandsoppdrag, eller minnemarkeringer i forbindelse med dødsfall i tjeneste. Det har i perioder også dreid seg om å spille for soldater som er på oppdrag i utlandet. På den andre siden driver forsvarskorpsene konsertvirksomhet for et allment publikum. Dette forstås som en del av det å gjøre Forsvarets virksomhet kjent for befolkningen. I en stortingsmelding om kulturens rolle i Forsvaret understrekes det at de kulturelle virksomhetene under Forsvaret har en mye bredere kontakt med befolkningen enn andre deler av Forsvaret.[35]

Forsvarets musikk spiller også en viktig rolle for det organiserte musikklivet. Forsvarets musikk består av 145 profesjonelle musikere, og dette gjør det til en av de største arbeidsgiverne for profesjonelle blåsere og slagverkere i Norge. Korpsene engasjerer også solister og dirigenter som arbeider som frilansere og selvstendig næringsdrivende musikere. Offentlige dokumenter understreker at de velutdannede musikerne i Forsvarets musikk har vært viktige gjennom sin deltakelse i lokalt musikkliv, hvor de har sørget

[31] St.prp. nr. (1996–97), s. 40
[32] Kultur- og likestillingsdepartementet 2022
[33] Herresthal 2021
[34] Prop. 87 S (2023–2024)
[35] St.meld. nr. 33 (2008–2009)



Figur 12.4 Forsvarets musikk

Tre av Forsvarets korps (Kongelige Norske Marines Musikkorps, Forsvarets Stabsmusikkorps og Luftforsvarets Musikkorps) bidro under åpningen av det 169. Stortinget. Bildet viser menn i uniform med musikkinstrumenter som marsjerer.
Foto: Maiken Dignes / Forsvaret

for tilgang til kunstmusikk og til høyt kvalifiserte krefter i frivillig musikkliv.[36]

På lignende vis som for mange andre av musikkinstitusjonene rapporterer Forsvarets musikk om at deres budsjett er bundet opp i faste kostnader til lønn og drift, og at dette begrenser muligheten for å videreutvikle rollen som tradisjonsbærer, for å gjennomføre prosjekter og for å drive turnévirksomhet. Videre opplever Forsvarets musikk at det kan være krevende å finne konsert- og øvingslokaler som passer for deres besetning.[37]

Historien til Forsvarets musikk har vært preget av usikkerhet rundt vilkårene for fortsatt drift.[38] Diskusjoner om hvorvidt Forsvaret burde og skulle holde seg med korps, startet så snart den direkte strategiske funksjonen i krig falt bort. Korpsene har imidlertid overlevd mange runder med nedleggingstrusler. Antallet er imidlertid noe redusert, og fra 2018 ble det inngått en avtale om at Kultur- og likestillingsdepartementet skulle stå for deler av finansieringen, det vil si 40 prosent av tilskuddene til fire av korpsene.[39] Forsvarsdepartementet står for resten. Det er således en tverrsektoriell musikkpolitikk som skaper rammene rundt virksomheten, hvor både forsvarspolitikk og kulturpolitikk gjør seg gjeldende. Utvalget har mottatt innspill som kaster lys over denne plasseringen innenfor både forsvarspolitikken og kulturpolitikken.

Norsk teater- og orkesterforening uttaler at det bør vurderes om det er en riktig ansvarsfordeling mellom departementene, og vektlegger at Kultur- og likestillingsdepartementets oppgave bør være å sikre produksjon og formidling av kunst og kultur ut fra egenverdien, og at instrumentelle satsinger som vektlegger politiske mål på andre samfunnsområder, bør prioriteres i de aktuelle departementenes budsjetter.[40] Slik anty-

36 Meld. St. 8 (2018–2019), s. 28; St.meld. nr. 33 (2008–2009)
37 Møte med Forsvarets musikk
38 NOU 1979: 50
39 Dette gjelder de fire korpsene som er lokalisert utenfor Oslo.
40 Skriftlig innspill fra NTO

des det at Forsvarsdepartementet igjen burde få ansvaret for Forsvarets musikk alene. Samtidig har utvalget også mottatt innspill som ser med bekymring på utviklingen av tilskuddene forsvarskorpsene har hatt, sammenlignet med budsjettutviklingen som sivile orkesterinstitusjoner har hatt.[41] Denne argumentasjonen peker i motsatt retning, altså at forsvarskorpsene ville vært bedre tjent med å være plassert Kultur- og likestillingsdepartementets budsjett. Videre har utvalget fått innspill som tyder på at kommunikasjonen om forvaltningen av tilskuddet mellom de to departementene kunne vært bedre.[42] Forsvarets hovedoppgave er ikke musikk, og dette ser i noen grad ut til å svekke forståelsen av virksomheten internt i Forsvaret. Det har imidlertid vært initiativ til å organisere kulturvirksomheten i Forsvaret i en egen kulturenhet, og her utgjør forsvarsmuseene en viktig del. Dette ville kunne styrke fagmiljøet, fagligheten og forståelsen av den kulturelle siden ved Forsvarets virksomhet. Det er derfor interessant at langtidsplanen for forsvarssektoren slår fast at Forsvarets musikk skal styrkes fra 2025: «Kvaliteten på Forsvarets musikk skal ivaretas gjennom økte driftsrammer, som muliggjør fortsatt kompetanseheving og produksjoner av ulik art.»[43]

Den norske kirke

Som nevnt tidligere i denne delen har utvalget også valgt å se på Den norske kirke som en virksomhet som inngår i den institusjonelle delen av musikklivet. Dette valget er ikke helt opplagt, fordi musikk ikke er kirkens hovedvirksomhet. Likevel er det en institusjon som representerer en betydelig musikkvirksomhet, også på profesjonelt nivå. Videre har Den norske kirke med sine 1260 kirker over hele landet et kontinuerlig musikktilbud. Dette tilbudet betjenes av i underkant av 900 fast ansatte musikere og dirigenter i ulike stillingsprosenter.[44] Kirken genererer også et arbeidsmarked for frilansmusikere gjennom oppdrag i gudstjenester, i kirkelige handlinger som bryllup og begravelser og på konserter i egen og andres regi. Den norske kirke utgjør med dette en stor og viktig arbeidsgiver for musikere, og den representerer en viktig konsertarena (jf. kapittel 12.3). I 2023 ble det arrangert 9 879 konserter i kirkene i Norge som samlet 1 171 050 publikummere.[45] I tillegg utspiller mye frivillig musikkliv seg i kirkene, ofte i tett samarbeid med de ansatte kirkemusikerne og andre profesjonelle aktører i musikklivet. På dette bakteppet er det grunn til å anta at kirkens musikktilbud og -aktiviteter trolig er kirkens største og viktigste kontaktflate med befolkningen. Her er det også verdt å nevne kirkens rolle i beredskapsarbeid, for eksempel ved kriser og ulykker, hvor musikk i kirken skaper et samlingspunkt for mange i sorg og usikkerhet.

Historikeren Hans Fredrik Dahl har bemerket at det har vært vanlig å anse at kirken og «kirkelige saker» ligger utenfor utviklingen av den offentlige kulturpolitikken. Han har også påpekt at det har vært en viss motsetning mellom kirke og kultur, men at kirken og kirkelige forhold i et stort perspektiv likevel må sies å ha spilt en betydningsfull rolle for kulturpolitikkens utvikling i Norge etter 1814.[46] Det tverrsektorielle perspektivet på musikkpolitikk som denne utredningen har anlagt, gir også grunn til å anerkjenne kirken som institusjon i det profesjonelle musikklivet.

Kirkemusikken er mangfoldig og rommer i dag alt fra salmer fra middelalderen, folketoner, liturgisk musikk, korverk, orkesterverk, nyskrevne salmer og bestillingsverk fra ulike komponister til musikk innenfor nyere sjangre som gospel, viser, jazz, pop, danseband, country og metall. Den store bredden i kirkemusikken er et bakteppe for at det finnes ulike oppfatninger om hva som kan kalles kirkemusikk. Det har for eksempel blitt stilt spørsmål om kirkemusikk primært er musikk som spilles på pipeorgel, om kirkemusikk er musikk som har et kristent budskap, eller om kirkemusikk kan forstås som all musikk som framføres i en kirke. Den mest anvendelige definisjonen er kanskje den som kirkemusikeren Stig Wernø Holter har vektlagt, nemlig at kirkemusikk er musikk «som på en særlig måte er eller er blitt knyttet til kirkerommet som sådant».[47] Et hovedskille går mellom musikk som blir skapt og framført som en integrert del av gudstjenesten, og musikk som blir kirkemusikk gjennom å framføres i et kirkerom. Slik skapes og utvikles kirkemusikken også i spenningen mellom kunst og religion. Kirkemusikken er begge deler, og sånn sett er både kirkepolitikken og kulturpolitikken viktig for Den norske kirke som institusjon innenfor musikklivet. Etter at skillet mellom kirke og stat ble gjennomført i 2017, er det offentlige tilskuddet til Den norske kirke todelt. Om lag en tredjedel

41 Skriftlig innspill fra Norges Offisers- og spesialistforbud
42 Møte med Forsvarets musikk
43 Prop. 87 S (2023–2024), s. 78
44 Skriftlig innspill fra Den Norske Kirke
45 Innspill fra Kirkerådet i utvalgsmøte nr. 8, Bodø
46 Dahl 2005
47 Hylland og Stavrum 2015

kommer fra staten, mens to tredjedeler kommer fra kommunene.[48]

Kirken har de siste tiårene vært opptatt av å klargjøre sin rolle som kulturaktør. I 2005 ble det som har blitt kalt kirkens kulturmelding, *Kunsten å være kirke*, lagt fram.[49] Gjennom denne har det vært et mål å utvikle kirkens rolle som kulturaktør og fornye kirkemusikken. Samtidig la kulturmeldingen vekt på at kirken ikke har tatt arbeidet med kunst alvorlig nok. Den problematiserte også kirkens manglende ivaretakelse av kulturuttrykk fra samisk kultur og andre minoritetskulturer. Videre pekte den på at kirkens kulturarbeid lenge har vært usynlig, fordi dette arbeidet ikke fullt ut gjenspeiles i offentlig statistikk. For å synliggjøre sin rolle som kulturaktør har kirken nylig fått gjennomført en analyse av den samfunnsøkonomiske verdien av sitt arbeid og sin infrastruktur på dette området. Denne analysen konkluderte med at Den norske kirkes samfunnsøkonomiske bidrag til kultur og kulturarv er like under 4,3 milliarder kroner årlig. Av dette utgjør kirkens musikk- og kulturaktiviteter 627 millioner kroner.[50]

I 2005 ble det opprettet en egen støtteordning for kirkemusikk i Norsk kulturråd, noe som anerkjente et kulturpolitisk behov for tilskudd til feltet. Ordningen ble avviklet i 2020, og musikkprosjekter innenfor kirken har siden søkt på de vanlige musikkordningene som ligger til Kulturfondet. Som et resultat av kulturmeldingen *Kunsten å være kirke* ble det i statsbudsjettet for 2009 avsatt 5 millioner kroner til en sterkere kultursatsing i Den norske kirke. Kirkerådet besluttet med dette som utgangspunkt at det skulle opprettes kulturrådgiverstillinger i alle bispedømmer.[51]

Utvalget erfarer at både kultursatsingen og kulturrådgiverstillingene er under press, og at det hele tiden har vært diskusjoner om prioriteringer og økonomiske ressurser for å realisere kirkens ambisjoner som kulturaktør. Disse diskusjonene har ikke blitt mindre påtrengende med den økonomiske situasjonen Den norske kirke står overfor for tiden. En annen utfordring som preger kirkens musikkarbeid, er at tilskuddsordningene så langt ikke har klart å romme det utstrakte samarbeidet mellom profesjonelle og frivillige musikkaktører som typisk gjør seg gjeldende i denne delen av musikklivet. Regionale kulturfond vil kunne avhjelpe dette noe, men som vi har sett og skal se i andre deler av denne utredningen, er dette en gjennomgående utfordring.

En annen stor utfordring som kirkens musikkarbeid står overfor, og som har vart lenge, er rekrutteringen til kirkemusikerstillinger. Blant kirkemusikerne i Den norske kirke er 560 medlemmer i Creo. Av disse vil rundt 200 nå pensjonsalder i løpet av de neste ti årene. Antallet kirkemusikere som utdannes ved norske utdanningsinstitusjoner årlig, er svært begrenset. Creo har påpekt at kirken ikke tydelig nok tar ansvar for situasjonen. I et innlegg i Kontekst skriver Creos nestleder Cathrine Nyheim følgende: «Vi får forskjellige tilbakemeldinger fra våre medlemmer. Noe handler om lønn, noe om ugunstig arbeidstid og utstrakt bruk av deltidsstillinger, men det som kommer tydeligst fram er en følelse av manglende respekt for kirkemusikernes faglighet.»[52] Samtidig som Den norske kirke er en viktig musikkaktører, ser det også ut til at det er behov for at denne rollen prioriteres høyere og tas på større alvor.

Nasjonale scener

I perioden for Kulturløftet (2005–2013) ble det etablert to nasjonale scener: Nasjonal Jazzscene og Riksscenen for folkemusikk og folkedans. Disse scenene ligger på statsbudsjettet, kapittel 320 post 75. Etableringen av scener for folkemusikk og jazz hadde sammenheng med satsing på rytmisk musikk og sjangerutvidelse, som var en del av det rødgrønne Kulturløftet. Arbeidet med etablering av nasjonale scener ble iverksatt i 2006, med en oppstartsbevilgning på 7,5 millioner kroner, fordelt med 5 millioner kroner til Nasjonal Jazzscene og 2,5 millioner kroner til Riksscenen.[53]

- Nasjonal Jazzscene ble etablert i 2005 med formål om å styrke jazzens posisjon i Norge. Scenen har siden vært en sentral arena for både norske og internasjonale jazzartister og har spilt en viktig rolle i å fremme jazzmusikkens mangfold og kvalitet.
- Riksscenen åpnet dørene i Oslo i 2010 og er nasjonal scene for folkemusikk og folkedans fra hele verden. Scenen ble etablert som stiftelse av Juoigiid Searvi, FolkOrg, Noregs Ungdomslag og Samspill International Music Network. Riksscenens program skal speile det rike folkemusikkspekteret i Norge og presentere tradisjonskultur fra hele verden.

48 Den norske kirke 2023
49 Dahl 2005
50 Rambøll Management Consulting 2024
51 Egeland og Aagedal 2010
52 Nyheim 2024
53 NOU 2013: 4, s. 140

De nasjonale scenene opererer med ulik programprofil og struktur, men fellestrekket er at de er forankret i faste bevilgninger og har et nasjonalt mandat. I statsbudsjettet for 2025 er Nasjonal Jazzscene tildelt 12,49 millioner kroner, mens Riksscenen mottar 23,77 millioner kroner.[54]

Det kan være flere fordeler ved nasjonale scener: for det første muligheten til stabilitet og forutsigbarhet.[55] Med fast finansiering har institusjonene et økonomisk fundament som muliggjør langsiktig planlegging, kontinuitet i driften og høy kunstnerisk kvalitet.[56] Dette skiller dem fra prosjektbaserte aktører som må søke midler årlig, og som i større grad er prisgitt midlertidige bevilgninger.[57]

Videre gir nasjonale scener økt synlighet og status til utvalgte musikkformer. Det at jazz og folkemusikk har egne nasjonale scener, er et tydelig signal om at disse sjangrene har en særskilt plass i norsk kulturpolitikk.[58] Dette kan bidra til å styrke deres legitimitet og synlighet, nasjonalt og internasjonalt. Nasjonal Jazzscene og Riksscenen programmerer dessuten relativt bredt innenfor sine felt[59]og bidrar slik til å utvikle mangfoldet i sjangrene de representerer.[60]

Nasjonale scener spiller en sentral rolle i profesjonaliseringen og utviklingen av infrastrukturen i musikklivet. Med egne lokaler, teknisk utstyr og profesjonelt ansatte kan de tilby både musikere og publikum solide rammer for konsertvirksomhet. Dette gir bedre arbeidsvilkår for utøvere og bidrar til kvalitet i formidlingen.

I tillegg fungerer de som plattformer for internasjonalt samarbeid og profilering. Nasjonal jazzscene tiltrekker seg en rekke internasjonale artister og bidrar til å posisjonere Norge som et attraktivt land for kvalitetsmusikk innenfor jazz. Riksscenen stiller med lokaler og personell til Folkelarm, showcasefestivalen for nordisk folkemusikk, og begge institusjonene har programmering og samarbeid som inkluderer artister fra hele landet. Nasjonal jazzscene er også involvert i europeiske nettverk som legger til rette for turnévirksomhet i Sør- og Øst-Norge.

Samtidig finnes det prinsipielle spørsmål knyttet til modellens utforming. For det første er de nasjonale scenene geografisk konsentrert i Oslo, noe som i fysisk forstand begrenser publikumsadgang for deler av befolkningen. Dette utfordres imidlertid aktivt gjennom nasjonalt rettede tiltak, turnévirksomhet og samarbeid med aktører over hele landet. Gjennom sin ressursbase har de nasjonale scenene kapasitet til å initiere prosjekter og samarbeidsformer som kommer musikklivet i hele landet til gode.

For det andre kan det prinsipielt stilles spørsmål ved hvordan faste bevilgninger påvirker forholdet til prosjektbaserte arrangører. I norsk kulturliv generelt har dette vært diskutert som et mulig dilemma: at ulike finansieringsmodeller kan skape ulike vilkår for synlighet, rekruttering og risikotaking. I praksis peker imidlertid mange på at nasjonale scener – nettopp fordi de har ressurser og stabilitet – evner å styrke og stimulere musikklivet gjennom samarbeid, kompetansedeling og langsiktige utviklingsløp.

Til sist er det verdt å merke seg at heller ikke institusjoner med stabil finansiering er skjermet fra politiske føringer. Endringer i budsjettrammer eller signaler fra bevilgende myndigheter kan ha betydelig innvirkning på både innhold og prioriteringer, også for nasjonale scener.

Utover Nasjonal Jazzscene og Riksscenen finnes det i dag ingen scener som eksplisitt er definert som «nasjonale» innenfor musikkfeltet. Flere festivaler og regionale scener har i praksis nasjonal rekkevidde, men mangler den formelle statusen som nasjonale scener. Et eksempel er Scene Nord, som i tillegg til sitt regionale mandat i Troms og Finnmark ivaretar et nasjonalt ansvar for samisk og kvensk kulturformidling.[61]

12.1.2 Semiinstitusjoner

Begrepet semiinstitusjon er ikke en etablert term i kulturpolitikken, men brukes i denne utredningen for å beskrive et mellomsjikt i det musikkinstitusjonelle landskapet. Dette sjiktet rommer et mangfold av virksomheter som på ulike måter har institusjonsliknende karakter, men som ikke er del av den faste institusjonsstrukturen med øremerket finansiering over statsbudsjettet.

Her finner vi musikkensembler på post 75, samt en rekke profesjonelle ensembler, festivaler og arrangører med relativt stabile og langvarige virksomheter innenfor Kulturfondets ordninger på post 55. Disse aktørene har ofte høy kunstne-

54 Prop. 1 S (2024–2025)

55 Kleppe, Berge og Hjelmbrekke 2019, s. 44 og 116

56 Kleppe, Berge og Hjelmbrekke 2019, s. 155

57 Skriftlig innspill fra Norsk jazzforum, Nordnorsk jazzsenter, Midtnorsk jazzsenter, Vestnorsk jazzsenter, Sørnorsk jazzsenter og Østnorsk jazzsenter

58 Kleppe, Berge og Hjelmbrekke 2019, s. 44

59 Riksscenen 2024; Nasjonal jazzscene 2024

60 Skriftlig innspill til musikkutvalget fra Riksscenen for joik, folkemusikk og folkedans, Norsk senter for folkemusikk og folkedans, FolkOrg og Noregs Ungdomslag

61 Scene Nord u.å.

risk kvalitet, betydelig produksjonsvolum og kontinuerlig drift, og de bidrar vesentlig til infrastruktur og formidling i musikklivet. Likevel mangler de den økonomiske forutsigbarheten som preger de fullt ut institusjonaliserte aktørene.

Semiinstitusjonene er profesjonelle og stabile aktører med langvarig virksomhet – de gjør i hovedsak det samme år etter år – med høy kunstnerisk kvalitet og omfattende produksjonsaktivitet. Samtidig har de fleksibilitet til å endre kunstnerisk profil over tid. De inngår likevel ikke i den «landsdekkende strukturen av institusjoner» som benevnes som «et viktig fundament i norsk kunst- og kulturliv» og som mottar tilskudd over statsbudsjettets kapittel 323, post 70.

Kulturrådets årsoppsummering 2023 viser at mange av disse semiinstitusjonene har hatt årlig tilskudd i flere tiår. Dette reflekterer at semiinstitusjonene utgjør en form for kulturell infrastruktur som i varierende grad er institusjonalisert. De har i mange tilfeller samme funksjon i sine regioner som nasjonale institusjoner har i de store byene. Dette peker på behovet for et mer eksplisitt virkemiddelapparat for dette sjiktet.[62]

Semiinstitusjonelle ensembler

Denne kategorien omfatter profesjonelle jazzorkestre, kammerensembler og kor. Enkelte av dem mottar faste, direkte statlige tilskudd, slik som Det Norske Kammerorkester, Det Norske Solistkor, Edvard Grieg Kor og Trondheimsolistene, som alle er på statsbudsjettet.[63]

En rekke andre ensembler (55 stykker i 2025) får virksomhetstilskudd innenfor tilskuddsordningen for turné og virksomhet i Norsk kulturfond. Flere av disse uttrykker ønske om en plass på statsbudsjettet for økt forutsigbarhet, mens Kulturrådet har argumentert for at gjentakende virksomhetstilskudd fra fondet gir tilstrekkelig forutsigbarhet og stabilitet. De 55 virksomhetene får melding i tildelingsbrevet om at de kan forvente forutsigbarhet for tilskuddene. I årsoppsummeringen for musikk 2023 skriver Kulturrådet at

> Et stort antall musikkensembler, helårsarrangører og festivaler har hatt årlig tilskudd i opptil flere tiår, med enten ettårige eller flerårige tilskudd. I mange byer og mindre steder har de lignende roller og funksjoner som orkester- og operainstitusjoner har i de større byene, slik at de til sammen utfyller hverandre og danner en landsdekkende infrastruktur for produksjon og formidling. Noen av dem har institusjonslignende organisering med en åremålstilsatt kunstnerisk leder, styre og kunstneriske råd. Andre er organisert omkring enkeltpersoners eller gruppers kunstnerskap.[64]

Samme tendens løftes i Jørgen Langdalens utredning *Musikkliv og musikkpolitikk – en utredning om musikkensemblene i Norge*. Langdalen beskriver hvordan ensembler i mellomsjiktet mellom prosjektfeltet og de etablerte institusjonene – det vi her omtaler som semiinstitusjoner – ofte faller mellom systemene. Langdalen etterlyser tydeligere struktur og mer differensierte støtteordninger for å sikre disse aktørene langsiktige og bærekraftige rammer for produksjon, formidling og rekruttering.[65] Over halvparten av musikkavsetningen i Kulturfondet går til faste virksomheter – ensembler, festivaler og konsertarrangører. Dette bidrar til at profesjonelle musikkmiljøer og utøvere kan virke over hele landet.

Kulturrådet har slått sammen ensemblestøtteordningen og musikerordningen en felles ordning for turné- og virksomhetstilskudd, som i 2023 fordelte ca. 90 millioner kroner til rundt 500 band og ensembler.[66] Ifølge Norsk Jazzforum og de fem regionale jazzsentrene har gjennomsnittlige tildelinger ikke holdt tritt med prisveksten, og støtten er i mange tilfeller utilstrekkelig som driftsgrunnlag for profesjonelle ensembler.

Bare tretten tildelinger i 2022 oversteg én million kroner, og ni av disse gikk til vokalensembler innenfor Stortingets satsing på profesjonalisering av kor («korløftet»).[67] Norsk Jazzforum og de regionale jazzsentrene stiller spørsmål ved hvorvidt tildelingspraksisen gir grunnlag for «profesjonelle forutsetninger for drift av den skapende delen av norsk musikkliv og vern av den norske musikkarven», slik det het i Kulturrådets begrunnelse for å etablere ordningen i sin tid.[68]

Norsk Jazzforum og de regionale jazzsentrene peker på at ensembler som mottar støtte fra Kulturfondet, står langt svakere økonomisk enn dem

---

62 Kulturrådet 2024, s. 17

63 Prop. 1 S (2024–2025)

64 Kulturrådet 2024 s. 17

65 Langdalen 2008, forord og kap. 5

66 Skriftlig innspill fra Norsk jazzforum, Nordnorsk jazzsenter, Midtnorsk jazzsenter, Vestnorsk jazzsenter, Sørnorsk jazzsenter og Østnorsk jazzsenter s.11

67 Skriftlig innspill fra Norsk jazzforum, Nordnorsk jazzsenter, Midtnorsk jazzsenter, Vestnorsk jazzsenter, Sørnorsk jazzsenter og Østnorsk jazzsenter s.11

68 Skriftlig innspill fra Norsk jazzforum, Nordnorsk jazzsenter, Midtnorsk jazzsenter, Vestnorsk jazzsenter, Sørnorsk jazzsenter og Østnorsk jazzsenter



Figur 12.5 Det Norske Solistkor i Hamardomen

Det Norske Solistkor opptrer i Hamardomen – en scene bygget over domkirkeruinene på Hamar. Bildet viser fire kvinnelige sangere med sangere i røde kjoler og en mann i mørk dress som står i bakgrunnen.

Foto: Sigrid Traasdahl / Det Norske Solistkor

som er finansiert direkte over statsbudsjettet. Sammenligninger viser at statsbudsjettsfinansierte ensembler får betydelig høyere driftstilskudd – fra 5,9 millioner (Trondheimsolistene) til 12,2 millioner (Det Norske Solistkor) – enn aktører i Kulturfondet.[69]

Jazzaktørene etterlyser i sitt innspill til utvalget et fast og mer stabilt finansieringssystem for store ensembler og regionale jazzensembler. Det framheves at disse må kunne initiere og gjennomføre produksjon av nytt repertoar som en integrert del av virksomheten uten å være avhengige av prosjekttilskudd fra ulike fond for hvert enkelt tiltak.

Dette er noe av bakgrunnen for at Kulturrådet i 2024 har satt i gang et arbeid for å gjennomgå forvaltningen av det store antallet virksomhetstilskudd i Norsk kulturfond, «for bedre å kunne synliggjøre det betydelige ansvaret rådet tar for infrastruktur for det frie feltet i hele landet, sikre gode vilkår for disse aktørene, sikre balanse mellom forutsigbarhet og dynamikk i budsjettarbeidet og porteføljen, og sørge for enhetlig forvaltning av virksomhetstilskuddene. Arbeidet vil fortsette i 2025».[70]

Semiinstitusjonelle festivaler

På samme måte som for institusjonslignende ensembler har det norske musikklivet også utviklet festivaler med høy grad av stabilitet, profesjonalitet og kulturpolitisk betydning. Disse framstår i dag som sentrale aktører med klare paralleller til etablerte institusjoner. Alle musikkestivaler med statlige tilskudd (unntatt festspillene i Bergen og i Nord-Norge) er samlet i Kulturrådets tilskuddsordning, og de regnes i dag som virksomhetstilskudd i Kulturrådet, og ikke prosjektfinansiering. De opererer i praksis som faste kulturprodusenter med ansvar for formidling, nyskaping og rekruttering. I denne utredningen behandles slike festivaler som en underkategori av semiinstitusjoner: profesjonelle og kunstnerisk bærekraftige aktører som fyller varige funksjoner i den nasjonale musikkstrukturen. De har ofte flerårige tilskudd og høy grad av forutsigbarhet, men er likevel ikke del av den statlige institusjonsordningen med automatisk prisjustering og særskilt politisk «beskyttelse» gjennom budsjettpost på statsbudsjettet.

Enkelte festivaler, som Festspillene i Bergen og Festspillene i Nord-Norge, har fra 2025 fått status som navngitte enkelttilskuddsmottakere på statsbudsjettet. De har et formalisert oppdrag, langsiktige rammevilkår og en eksplisitt nasjonal rolle, selv om deres geografiske nedslagsfelt primært er regionalt. I realiteten ivaretar disse festivalene mange av de samme oppgavene som institusjonene: De produserer nytt kunstnerisk innhold, samarbeider tett med utøvende og skapende miljøer, driver utviklingsarbeid og bygger relasjoner til publikum på høyt nivå.

Samtidig finnes det en rekke festivaler med tilsvarende omfang og kunstnerisk betydning, men som fortsatt mottar støtte gjennom Kulturfondets festivalordning. Blant disse er Moldejazz, Olavsfest, Ultima og Oslo World – festivaler som gjennom flere tiår har etablert stabile organisasjoner, profesjonell produksjonskapasitet og sterke internasjonale nettverk. Selv om tilskuddene i praksis er stabile og ofte flerårige, innebærer finansiering fra Kulturfondet at disse festivalene ikke har den

[69] Skriftlig innspill fra Norsk jazzforum, Nordnorsk jazzsenter, Midtnorsk jazzsenter, Vestnorsk jazzsenter, Sørnorsk jazzsenter og Østnorsk jazzsenter s.12

[70] Kulturrådet 2025, s.21

samme formelle sikkerheten og automatikk i prisjustering som gjelder for institusjoner på statsbudsjettet. Dette kan gi utfordringer med hensyn til å ivareta langsiktig utvikling og robusthet i drift-ten.

Felles for disse festivalene er at de har utviklet organisatoriske og kunstneriske strukturer som går langt utover det man tradisjonelt forbinder med en festival. De har faste ansatte i kunstneriske og administrative roller, arbeider med flerårige strategier og produserer bestillingsverk og urframføringer. De er sentrale aktører i både nasjonale og internasjonale samarbeid og fungerer som viktige arenaer for kompetanse- og talentutvikling. På mange måter fyller de funksjoner som kjennetegner institusjoner, men uten tilsvarende rammevilkår.

Som påpekt i Kulturrådets årsoppsummering[71] og i Langdalens utredning[72] følger skillet mellom frie og institusjonelle aktører ofte finansieringsform snarere enn reell funksjon. Dette gjelder i særlig grad festivalfeltet, der mange av de mest profesjonelle og stabile aktørene i liten grad omfattes av en helhetlig kulturpolitisk struktur. Evalueringen *Festivalpolitikk i endring* peker på fraværet av tydelige kategorier eller kriterier som skiller mellom festivaler med lokal forankring og festivaler med nasjonale ambisjoner og institusjonslignende struktur.[73] Når disse behandles innenfor samme søknadsregime, svekkes forutsigbarheten for de sistnevnte – og det oppstår et misforhold mellom ambisjon, ansvar og virkemidler.

I flere innspill til utvalget etterlyses en egen kategori for institusjonslignende festivaler, med tilpasset rammeverk og finansieringsmodell. Fra festivalenes perspektiv fanger ikke systemet opp den institusjonelle karakteren til slike aktører full ut.

12.1.3 Festivaler

Avsnittet ovenfor leder videre til en bredere drøfting av festivallandskapet i norsk musikkliv – et felt preget av stort mangfold, ulike funksjoner og betydelig kulturpolitisk rolle. Festivalene utgjør, sammen med helårsarrangørene (se kapittel 12.1.4), en viktig del av musikkens økosystem der både institusjonslignende festivaler og mer prosjektbaserte initiativ inngår i en samlet infrastruktur for kunstnerisk produksjon og formidling. Selv om disse aktørene har ulike organisasjonsformer og økonomiske rammevilkår, er de gjensidig avhengige av hverandre og bidrar samlet til sjangermangfold, geografisk spredning og tilgang til kunstneriske opplevelser i hele landet.

Festivaler har en sentral plass i musikkbransjen. Det finnes ikke noen eksakt oversikt over hvor mange musikkfestivaler vi har i Norge. Blant medlemmene i Norske kulturarrangører i 2023 var 186 festivaler.[74] Et økende antall festivaler har dessuten søkt om midler fra Kulturrådet de siste årene, noe som kan bety at det har blitt flere festivaler i denne perioden. Det økte antallet søknader kan også handle om at det har blitt mer usikkerhet forbundet med å arrangere festivaler. Pandemi, svak krone og generell prisvekst har ofte vært nevnt som risikofaktorer som har preget de siste årene. Dette kan ha ført til at flere festivaler som tidligere ikke har hatt behov for offentlig støtte, har sendt søknad til Kulturrådet. I 2017 viste en analyse at etter en periode med vekst i antall festivaler i årene etter årtusenskiftet, stabiliserte antallet seg i perioden 2008-2011.[75]

Musikkfestivaler har lenge vært synlige og publikumsnære arrangementer og har i løpet av de siste tiårene fått en stadig viktigere posisjon som arenaer for profesjonell kunstformidling, regional profilering og lokal identitet. Festivalene er ofte tverrfaglige og fleksible, og mange kombinerer høyt kunstnerisk nivå med omfattende frivillig innsats. Feltet rommer stor variasjon – fra internasjonalt orienterte festivaler med omfattende produksjon og programprofil til mindre, lokalt forankrede initiativ som bygger på grasrotengasjement og dugnadsånd. Uavhengig av størrelse er de fleste festivaler avhengige av offentlige tilskudd for å kunne gjennomføre sin virksomhet. Tilskuddene kommer i hovedsak fra Norsk kulturfond, men også fra kommuner og fylkeskommuner.[76]

Festivalpolitikken har vært gjenstand for justeringer og reformer. Et sentralt tiltak var innføringen av knutepunktordningen, der et utvalg festivaler fikk direkte tilskudd over statsbudsjettet (kap. 320, post 74) som «nasjonale knutepunkt» innenfor sine respektive sjangerfelt. Knutepunktordningen ble først omtalt i St.meld. nr. 61 (1991–92) *Kultur i tiden*, der Kulturdepartementet tok til

---

71 Kulturrådet 2024, s. 17

72 Langdalen 2008

73 Takle, Henningsen, Klette-Bøhler, Bergsli, Knudsen, Dokken og Røberg 2023

74 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 88

75 Mangset, Håkonsen og Stavrum 2017

76 Takle, Henningsen, Klette-Bøhler, Bergsli, Knudsen, Dokken og Røberg 2023

orde for å etablere et landsdekkende nettverk av institusjoner med mål om å styrke det samlede kunst- og kulturtilbudet i hele landet. Ordningen skulle legge til rette for tettere samarbeid mellom institusjoner på ulike nivåer, og samtidig styrke forbindelsen mellom disse institusjonene og kulturforvaltningen – både regionalt og nasjonalt.[77]

Flere knutepunktinstitusjoner ble lagt til i perioden 1999–2012. Mens den opprinnelige ideen var utviklet med tanke på et institusjonelt nettverk bestående av etablerte regionale og lokale kulturinstitusjoner, ble det etter hvert også innlemmet musikkfestivaler som knutepunkter. Disse festivalene fikk rollen som nasjonale kompetansemiljøer innenfor sine sjangerområder, med ansvar for kunstnerisk utvikling, formidling og samarbeid. Festivalene som fikk knutepunktstatus i denne perioden var Olavsfestdagene i Trondheim (1999), Molde International Jazzfestival (2000), Førde Internasjonale Folkemusikkfestival (2005), Ultima Oslo Contemporary Music Festival (2006), Festspillene i Elverum (2006), Notodden Blues Festival (2007), Stiftelsen Horisont / Mela i Oslo (2008), Øyafestivalen i Oslo (2008), Riddu Riđđu i Kåfjord (2009) og Norsk countrytreff (2012).

Over tid ble knutepunktordningen imidlertid gjenstand for kulturpolitisk debatt og kritikk, blant annet på grunn av uklare kriterier for utvelgelse, manglende armlengdesprinsipp i utvelgelsen og en ujevn fordeling av midler. I 2016 ble derfor de tidligere knutepunktfestivalene overført fra statsbudsjettets post 74 til Kulturrådets søknadsbaserte festivalordning.

Dette utløste et behov for å revidere virkemiddelapparatet og sikre likebehandling av aktørene i festivalfeltet. Evalueringen *Festivalpolitikk i endring* analyserer hvordan denne tilskuddsordningen i dag fungerer som kulturpolitisk verktøy og hvorvidt den bidrar til å oppfylle målene for norsk kulturpolitikk.[78] Evalueringen dokumenterer at festivalfeltet har vokst i omfang og betydning, og viser hvordan tilskuddene både understøtter profesjonell musikkformidling og bidrar til å styrke lokal og regional kulturaktivitet.

Samtidig peker evalueringen på en rekke utfordringer. Antallet søkere har økt betydelig, særlig blant festivaler med lavere budsjetter, noe som har skjerpet konkurransen og svekket forutsigbarheten for mange aktører. Det er store forskjeller i tildelingsnivå, og tidligere knutepunktfestivaler mottar fortsatt vesentlig høyere tilskudd enn andre, noe som skaper debatt om rettferdighet og like konkurransevilkår. Evalueringen viser også at det er krevende å sammenligne festivaler med ulik sjangerprofil og ambisjonsnivå innenfor samme vurderingsramme. Dette gir grunnlag for å vurdere mer differensierte kriterier og kategorier for vurdering og tilskudd.[79]

Et annet utviklingstrekk som peker seg ut, er økt profesjonalisering i driften av mange festivaler, uten at dette nødvendigvis følges av tilsvarende økonomisk løft. Mange festivaler drives i dag med høy grad av profesjonalitet, men er fortsatt avhengige av frivillig innsats og midlertidig bemanning. Sjangermangfoldet har økt – der jazz og klassisk lenge dominerte, er det nå større rom for populærmusikk, samtidsmusikk og sjangeroverskridende uttrykk. Evalueringen peker også på festivalenes betydning for desentralisering: Festivalene bidrar til å spre profesjonell kunstformidling utover landet og forsterker lokale identiteter. Det er dessuten økende oppmerksomhet rundt tilbud for barn og unge, men innsatsen på dette området varierer sterkt mellom festivalene.[80]

Det kan være verdt å merke seg at, for de rene barnefestivalene, er rammevilkårene vesentlig annerledes enn for festivaler rettet mot voksne. Der voksenfestivaler ofte kan sikre seg betydelige inntekter gjennom alkoholservering, må barnefestivaler i langt større grad støtte seg på offentlige tilskudd og familievennlige billettinntekter. Dette gjør driften mer sårbar og stiller høye krav til forutsigbar finansiering og organisasjonskapasitet – noe MiniØya løftet i sitt innspill til Kulturtankens kartlegging av tilskuddsmottakere på barne- og ungdomskulturfeltet i 2024.[81]

Behovet for et mer langsiktig og fleksibelt tilskuddssystem er et gjennomgående funn i evalueringen. Mange etablerte festivaler har vokst ut av prosjektlogikken, men mangler likevel rammevilkår som gir rom for strategisk utvikling (se delkapittel 12.1.2). Uten mulighet for flerårig planlegging med forutsigbare økonomiske rammer svekkes både drift, rekruttering og faglig kontinuitet. Evalueringen etterlyser derfor tiltak som bedre balanserer fleksibilitet og forutsigbarhet og gir uttrykk for at det bør utvikles modeller som tar høyde for at festivalfeltet består av ulike typer aktører med ulik funksjon i kulturpolitikken.[82]

---

77 Takle, Bergsli og Dokken 2023, s. 76-115

78 Takle, Henningsen, Klette-Bøhler, Bergsli, Knudsen, Dokken og Røberg 2023

79 Takle, Henningsen, Klette-Bøhler, Bergsli, Knudsen, Dokken og Røberg 2023

80 Takle, Henningsen, Klette-Bøhler, Bergsli, Knudsen, Dokken og Røberg 2023

81 Kulturtanken 2024b



Figur 12.6 Festivalpublikum

Bildet viser publikum som nyter musikk i sommersol på Loaded-festivalen 2023, med noen sittende i gresset og andre stående nær scenen. Musikken og det varme sollyset skaper en stemningsfull og avslappet festivalopplevelse i grønne omgivelser.
Foto: Tord Litleskare

Som vi skal se nærmere på i kapittel 18.6 i del III, er et sentralt utviklingstrekk de senere årene konsolidering av festivalfeltet hvor internasjonale selskaper er en viktig aktør.

12.1.4 Helårsarrangører

Samtidig med veksten i festivalfeltet har helårsarrangørene fått en mer tilbaketrukket rolle i den kulturpolitiske debatten, til tross for at de står for hoveddelen av den løpende musikkformidlingen i Norge. Som dokumentert i rapporten *Engasjement og arrangement*[83] utgjør helårsarrangørfeltet et mangfoldig landskap av aktører – fra kommunale kulturhus og frivillige klubbscener til private serveringssteder og studentorganisasjoner. Mange av disse er små, men stabile virksomheter med lokal tilknytning og stor betydning for det jevnlige konserttilbudet, særlig i distriktene.

Disse arrangørene står imidlertid overfor en rekke strukturelle utfordringer. Økte honorarkostnader, stigende krav til teknisk og administrativ profesjonalitet, endringer i publikumsmønstre og økende konkurranse i markedet gjør det krevende for mange å opprettholde et bærekraftig driftsnivå. Mange små arrangører opererer med mål om å gå i økonomisk balanse og er i høy grad avhengige av offentlig støtte for å sikre kontinuitet i virksomheten. Dette gjelder særlig for sjangerbaserte og frivillig drevne arrangører, som i mange tilfeller ikke har adgang til de samme inntektsstrømmene som større, mer kommersielt orienterte aktører.

Arrangørstøtteordningen i Kulturfondet er derfor en viktig finansieringskilde for mange helårsarrangører. I 2023 ble det tildelt 73,1 millioner kroner, med 858 søknader og 468 tildelinger, en tildelingsprosent på 55.[84] Kulturrådet har over

[82] I denne sammenhengen er det relevant å vise til at Kulturrådet selv har igangsatt arbeid for å tydeliggjøre og styrke forutsigbarheten for virksomheter innenfor tilskuddsordningene i Kulturfondet. Dette gjelder særlig ordningene for festivaler, helårsarrangører, turnévirksomhet og andre virksomhetstilskudd, og framgår av Kulturrådets budsjettinnspill for 2026. Kulturrådet 2025

[83] Kleppe, Berge og Hjelmbrekke 2019.

[84] Kulturrådet 2024, s. 46

flere år formidlet til Kultur- og likestillingsdepartementet at ordningen bør styrkes, og i budsjettinnspillene for 2025 og 2026 ble arrangørfeltet igjen løftet som en strategisk prioritet. Kulturrådet påpeker at arrangørene har stor betydning i byer og tettsteder uten institusjoner, og at de representerer grunnmuren i norsk konsertliv, særlig for musikere og sjangerfeltet.[85]

Arrangørfeltets kompleksitet reflekteres også i de ulike typene arrangører som opererer i feltet: Kulturhus har som oftest kommunal grunnfinansiering og god infrastruktur, frivillige klubbarrangører er ofte avhengige av dugnad og entusiasme, private scener drives kommersielt og er i hovedsak avhengige av billettinntekter og servering, mens studentorganisasjoner og sjangerbaserte aktører tilrettelegger for musikk som del av spesifikke fellesskap eller kulturuttrykk.[86] Frivillige aktører har en høyere andel av sine inntekter fra offentlig støtte enn private aktører og er særlig utsatte dersom støtten svekkes.

I tillegg til de økonomiske utfordringene møter mange arrangører økte krav til bærekraft og samfunnsansvar. En masteroppgave om bærekraft i arrangørfeltet viser hvordan konsertarrangører i økende grad påvirkes av forventninger fra samfunnet, samarbeidspartnere og publikum.[87] Samtidig trekkes det fram at manglende kompetanse, tid og ressurser gjør det krevende å prioritere miljø og bærekraft i en travel hverdag. Flere respondenter i studien pekte på behovet for økt kompetansebygging og utvikling av rapporteringsverktøy for bærekraft, særlig rettet mot mindre aktører i musikkfeltet.

Det er derfor et klart behov for å sikre mer bærekraftige vilkår for helårsarrangørene – både økonomisk og organisatorisk. Det framstår ikke som tilstrekkelig å opprettholde ordninger som er underfinansiert i møte med voksende søkermengder, kostnadsnivå og nye bærekraftskrav.

12.1.5 Det frie musikkfeltet – opphavere og utøvere

Det frie feltet i norsk musikkliv omfatter uavhengige musikere, ensembler, komponister, produsenter og arrangører som arbeider utenfor både de kommersielle og de institusjonelle rammene. I de foregående kapitlene har vi beskrevet ensembler, festivaler og arrangører. Mange av disse er også en del av det frie feltet, i den forstand at de har liten grad av institusjonalisering. De vi enda ikke har beskrevet, er de aktørene i det frie feltet som skaper, produserer, spiller og framfører musikken; opphaverne og utøverne.

I tråd med utvalgets innledende definisjoner i kapittel 8, kan det frie feltet forstås som drevet av kunstnerisk frihet som en viktig motivasjon. Det frie musikkfeltet kjennetegnes også av stor sjangerbredde, selv om aktører innen alle sjangre kanskje ikke føler like stor tilhørighet til begrepet. Begrepet er kanskje best innarbeidet innen eksperimentell musikk, samtidsmusikk, jazz, improvisasjon og sjangeroverskridende uttrykk. I denne utredningen vektlegger vi imidlertid at begrepet skal kunne favne alle sjangre i takt med utviklingstrekk i feltet selv. Aktiviteten er i stor grad prosjektbasert. Økonomisk er aktørene ofte avhengige av tilskuddsordninger fra blant annet Kulturrådet, Fond for lyd og bilde, Statens kunstnerstipend og Det norske komponistfond. Det frie feltet har en viktig rolle for musikalsk nyskaping.

Som vi pekte på i kapittel 8 avgrenser utvalget det frie feltet fra det næringsbaserte musikkfeltet på følgende måte: Musikkvirksomhet som foregår utenom institusjonene, og som ikke har et stort markedspotensial, men som bidrar til samfunnets verdiskaping ved å skape et musikalsk uttrykksmangfold.

Det at det frie feltet, i denne forståelsen, ikke har et stort markedspotensial, gjør at den i stor grad er avhengig av offentlig støtte. Derfor er det frie feltet også kategorisert innenfor det offentlig baserte musikkfeltet. Som trekantmodellen (figur 8.1) i kapittel 8 antyder, er det frie feltet likevel tett koblet til det næringsbaserte musikkfeltet. Dette handler om at aktørene i det frie feltet i stor grad organiserer sin økonomi – ofte omtalt som lappeteppeøkonomi – som næringsinntekt. Videre kan aktiviteten i det frie feltet utvikle seg i næringsmessig retning og ha ringvirkninger inn i musikknæringen, noe vi kommer nærmere inn på i del III.

Det skal påpekes her at en slik avgrensning som vi her gjør av det frie feltet, reiser en del spørsmål. Det kan være utfordrende å avgjøre hva som utgjør et «lavt markedspotensial». Populærmusikk kan oppfattes som kommersiell i kraft av sjanger, men i praksis opplever mange populærmusikere å ha liten inntekt og svake muligheter for markedsmessig gjennomslag. Dette påpekes tydelig i innspillet fra NOPA (Norsk forening for komponister og tekstforfattere), som framholder at deres medlemmer ofte faller mellom to stoler: de er verken kommersielle nok til å kvalifisere for næringsbaserte virkemidler eller kunstnerisk

[85] Kulturrådet 2024, s. 17
[86] Kleppe, Berge og Hjelmbrekke 2019
[87] Opheim 2022

«rene» nok til å få støtte gjennom kunstfeltets etablerte kanaler.[88] Vi vil komme nærmere tilbake til dette under drøftingen av tilskuddsordninger.

Skillet mellom kunstmusikk og populærmusikk kan ikke uten videre sies å sammenfalle med skillet mellom høyt og lavt markedspotensial. Det er snarere et fellestrekk ved hele det frie feltet at musikken som skapes ikke nødvendigvis gir kommersielt gjennomslag, men at den likevel kan ha stor kunstnerisk, kulturell og samfunnsmessig verdi.

Et viktig fellestrekk ved aktører i det vi kaller det frie feltet, er imidlertid at de ikke har faste ansettelser, i motsetning til for eksempel orkestermusikere. De er som oftest selvstendig næringsdrivende og er avhengig av å sikre seg inntekter fra flere kilder. Denne arbeidslivstilknytningen har særskilte utfordringer, som vi kommer nærmere tilbake til i kapittel 16.2 i del III.

I det følgende vil vi omtale utfordringer som gjør seg særlig gjeldende på det det frie feltet. Dette handler blant annet om feltets lave inntekter og lappeteppeøkonomi, og hvordan økonomiske virkemidler som tilskuddsordninger og stipender imøtekommer behovene. Videre handler det om det større økosystemet som det frie feltet inngår i og behovet for infrastruktur, arenaer og støtteapparat for deres musikalske virke.

Lave inntekter, lappeteppeøkonomi og et fragmentert virkemiddelapparat

Som det følger av vår definisjon av det frie feltet, betyr det at musikken ikke har et stort markedspotensial, og at den derfor i stor grad baserer seg på offentlige midler. En gjennomgående utfordring i det frie feltet er lav og ustabil inntekt for både komponister, låtskrivere, produsenter og utøvere. Dette er et strukturproblem som rammer på tvers av sjangre og uttrykk. Tilskudds- og stipendordninger er derfor av stor betydning for å sikre et levedyktig fritt musikkfelt. Kulturrådet, Fond for lyd og bilde, Statens kunstnerstipend og Det norske komponistfond har viktige ordninger for det frie feltet. Bestillingsverk fra institusjoner er også en inntektskilde for komponister.

Gjennomgående synes situasjonsbeskrivelsen å være at de offentlige virkemidlene ikke fungerer godt nok i møte med behovene. Virkemidlene oppleves som underfinanserte i møte med en økende søknadsmengde. Mange har pekt på at ordningene mangler fleksibilitet og langsiktighet. Prosjektbasert logikk gir fragmentering, lite stabilitet og høy administrativ belastning. I det følgende vil vi se på hvordan noen av de sentrale ordningene oppleves fra feltets aktører med tanke på den virkeligheten de står i.

Kulturfondets ordninger, som ble beskrevet i kapittel 10.3.2, dekker hele verdikjeden fra komposisjon og produksjon til formidling, men et gjennomgående behov som ytres er friere midler som ikke er avgrenset til ulike ledd i verdikjeden. Aktører i det frie feltet opplever at økonomien ikke er bærekraftig, og at man styrer på «halvårshorisonter». Behov for midler som sikrer forutsigbarhet, og som gir mer fleksibilitet og anledning til kunstnerisk fordypning, etterlyses. Det framheves også at krav til søknad og rapportering er omfattende i forhold til beløpene som gis, og at dette gjør at feltets aktører bruker mye av sine ressurser på administrasjon. I tillegg er det større og større press på ordningene, fordi flere søker. Det betyr at det blir mindre på hver.

En ordning som trekkes fram i den forbindelse, er ordningen for *komposisjon og produksjon*. Dette er den tidligere bestillingsverkordningen, som ble endret i 2019, for bedre å tilpasse ordningen til det frie feltets behov. Den nye ordningen kombinerer støtte til både komposisjon og produksjon av musikkverk. Etter at ordningen ble endret, har antall søknader til ordningen økt med 41 prosent (se tabell 10.3). Midlene har ikke økt i takt med søknadsmengden, noe som fører til at det blir mindre på alle mottakere.

Her er det ulike meninger mellom Komponistforeningen og NOPA:

- Det at ordningen ble åpnet opp for flere søkere, gjør at andelen som går til klassisk/samtid har gått ned, ifølge beregninger gjort av Komponistforeningen.[89]
- NOPA påpeker imidlertid at en stor andel av de totale midlene fortsatt går til klassisk/samtid. De påpeker at det kommer relativt sett langt færre søknader fra populærmusikkfeltet til denne ordningen, enn fra klassisk/samtidsmusikk. Med tanke på hvor mange flere som skriver populærmusikk enn samtidsmusikk, mener de dette er betenkelig.[90]

Det som uansett kan slås fast, er at det er stort press på ordningen for komposisjon og produksjon. Det råder dermed en utbredt oppfatning i det frie feltet om at det er for lite tilgjengelige midler å søke på som gir rom til fordypning og arbeidsro. Dette bekreftes også av resultater i Berge m.fl. sin

[88] Skriftlig innspill fra NOPA, s.4

[89] Skriftlig innspill fra Norsk Komponistforening, s. 5

[90] Skriftlig innspill fra NOPA, s.15

kartlegging.[91] Behovet for mer langsiktig og forutsigbar finansiering er stort.

Statens kunstnerstipend er ment for å gi fordypning og arbeidsro til kunstnerisk arbeid og er ikke i samme grad som andre støtteordninger preget av en prosjektlogikk. Som beskrevet i kapittel 10, har musikkfeltet samlet 155 arbeidsstipend av 1190 hjemler i 2024 (13 prosent). Rundt 62 millioner kr i stipendmidler ble utbetalt til musikkfeltet i 2024, dette inkluderer alt som ble utbetalt dette året (både stipendhjemler, årsbeløp og arbeidsgiveravgift), se tabell 10.6. Stipender kan gis til komponister, musikere, sangere og dirigenter, samt populærkomponister. Nåløyet for å motta stipend er trangt. For 2023 fikk 11 prosent av komponistene innvilget stipend, 7 prosent av musikerne, sangerne og dirigentene, og 6 prosent av populærkomponistene (se tabell 10.7). Til sammen var innvilgelsesprosenten på musikkfeltet 7 prosent.

Både NOPA og Komponistforeningen er samstemte i at det er behov for flere stipendhjemler til musikkfeltet, og at dagens fordeling av hjemler ikke reflekterer behovene i det frie musikkfeltet, i forhold til andre kunstfelt. Komponistforeningen påpeker at antall stipendhjemler tildelt komponister har stått stille i nesten tretten år, til tross for at antallet aktive profesjonelle komponister har nesten doblet seg i samme periode.[92] Komponistforeningen mener at den svært lave sannsynligheten for å få stipend, har konsekvenser for antallet søknader som sendes inn. Mange komponister velger å ikke søke, fordi muligheten er så liten. Det samme påpekes av NOPA for populærkomponistene. Samtidig mener NOPA at det også bør ses på hjemmelfordelingen internt i musikkfeltet. Populærkomponistene (alle sjangre utenom klassisk og samtid) har 35 hjemler for arbeidsstipend, mens komponister innenfor klassisk og samtid har 38. NOPA mener at dette bør ses i forhold til medlemstall, da NOPA har 1650 medlemmer (og 600 tilknyttede), mens Komponistforeningen har rundt 400 medlemmer.

I et musikkfelt preget av prosjektfinansiering, lave honorarer og svak sosial sikkerhet, utgjør stipender det nærmeste man kan komme en fast inntekt. Langsiktig tenkning og kreativ utvikling lar seg ofte ikke presse inn i kortsiktige prosjektsykluser, og stipender har i denne sammenheng en viktig systemkritisk funksjon. Stipendene gir kontinuitet i et fragmentert virkemiddelapparat.

Det Norske Komponistfond er også en viktig ordning. Her har søkerstatistikken hatt et kraftig hopp i perioden 2022 til 2023 (fra 286 til 950 søkere). På tross av en økt pott i ordningen, har dette ikke stått i forhold til søkertall.

Bestillingsverk fra institusjoner er en annen kilde til inntekt for komponister. I utvalgets miniundersøkelse til institusjonene spurte vi om de bestilte verk, framført i 2023, som var skrevet av norske eller utenlandske opphavere (se mer om denne undersøkelsen i kapittel 12.1.1). En del institusjoner oppga at de ikke har framført nye norske verk, mens andre oppgir at de har framført opptil seks nyskrevne verk av norske opphavere. Komponistforeningen skriver i sitt innspill til utvalget at de observerer en trend der institusjoner unngår å bestille musikkverk dersom finansieringen må dekkes av egne budsjetter og i stedet velger å bestille verk med forbehold om at finansiering tildeles fra Kulturfondet eller private fond. Komponistforeningen mener dette medfører en uheldig ansvarsforskyvning, der institusjonene baserer seg på midler som primært er tiltenkt det frie feltet, noe som gjør at den totale komponistøkonomien svekkes.[93]

I denne forbindelse er dette sitatet fra Østerberg og Bjørnerem illustrerende og tankevekkende:

> Dette gjenspeiler hvordan mange store musikkinstitusjoner virker i praksis: Mer som museer enn som institusjoner for nyskapende musikk. Nå er ikke dette utelukkende en negativ ting. Museer som forvaltere av tradisjonen har en viktig funksjon i musikklivet, og det er nødvendig at noen re-aktualiserer og forvalter musikkens kanon. Uklarheten oppstår når institusjonene ikke skiller tilstrekkelig mellom denne oppgaven og det å produsere og presentere nyskreven musikk.[94]

Fond for lyd og bilde (FLB) disponerer et beskjedent beløp samlet, sett i forhold til Kulturfondet. 24 millioner ble bevilget til musikkfeltet i 2023 (se kapittel 10.3.2). I følge NOPA mener mange at dette er den mest velfungerende ordningen for populærfeltet, men at FLB er underfinansiert. Mandat og nedslagsfelt er utvidet, men ikke bevilgningene. NOPA mener derfor at et mulig grep for å styrke populærmusikken, er å omdisponere noen av midlene til FLB.[95]

En del av det frie musikkfeltet opplever et gap i virkemiddelapparatet, mellom kultur- og

[91] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025
[92] Skriftlig innspill fra Komponistforeningen, s. 12
[93] Skriftlig innspill fra Komponistforeningen, s. 9
[94] Østerberg og Bjørnerem 2017, s. 215
[95] Skriftlig innspill fra NOPA, s. 18

næringsvirkemidler. Denne utredningen tematiserer musikknæringen utførlig i del III, og her presenteres utfordringene med rammevilkår for kreativ næring i Norge. NOPA påpeker at deres medlemsmasse opplever å falle mellom to stoler; mellom de spesifikke tiltakene for kunst og kultur, hvor de ikke er «kunstneriske nok», og de generelle ordningene for næringsliv, hvor de ikke er «innovative nok, kommersielle eller næringsrettede nok».[96] Det er altså et gap i virkemiddelapparatet, som det i følge NOPA er behov for å tette. NOPA mener også at populærmusikkens status må heves i virkemiddelapparatet for kunst, i Kulturdirektoratet og annet offentlig virkemiddelapparat.

Et helhetlig økosystem: behovet for arenaer, infrastruktur og støttefunksjoner

Tilgangen til arenaer for framføring og distribusjon av musikk er en annen sentral utfordring for det frie feltet. Innenfor samtidsmusikkmiljøet rapporteres det om mangel på egnede øvings- og produksjonslokaler, samt høye kostnader knyttet til leie av eksisterende arenaer. Festivaler og ensembler står ofte alene med ansvar for visning, logistikk og produksjon, noe som svekker bærekraften. Dette gjelder både i storbyene og i distriktene, hvor kulturhus ofte ikke er tilpasset den typen produksjoner det frie feltet jobber med.

Samtidig opplever også populærmusikkmiljøene at markedet for framføring er trangt, og at infrastrukturen ofte favoriserer de største og mest kommersielle aktørene. Lokale arenaer som kunne ha tjent som formidlingsplattformer for nye uttrykk, mangler ressurser eller er rigget for helt andre typer bruk.

Det frie feltet kjennetegnes av høy kunstnerisk aktivitet, men mangler i mange tilfeller det nødvendige støtteapparatet for å utvikle og formidle musikken profesjonelt. SAMT-nettverket, en samarbeidsparaply for aktører i samtidsmusikkfeltet, peker på at prosjektifiseringen av støttesystemet har bidratt til fragmentering og byråkratisering av kunstnerisk virksomhet. Når hver produksjon må søkes, finansieres og rapporteres separat, blir det vanskelig å få til kontinuitet og utvikling. Dette svekker særlig mindre ensembler, festivaler og enkeltkunstnere som ikke har administrativ kapasitet til å møte kravene.[97]

Det etterlyses også virkemidler som stimulerer markedsføring og distribusjon, særlig for enkeltstående musikere og små miljøer. I dag forventes det i stor grad at musikere selv skal håndtere synlighet i sosiale medier og digitale plattformer, men dette krever ressurser og kompetanse som det frie feltet ofte ikke har tilgang til.[98]

I tillegg til behovet for styrket finansiering og bedre tilpassede støtteordninger, peker flere innspill på behovet for strukturelle tiltak som kan gi mer stabile rammer for kunstnerisk virke i det frie feltet. Et av forslagene er etableringen av en Musikerallianse, etter modell av Skuespiller- og danseralliansen.[99] Det framheves at en slik allianse vil kunne tilby midlertidige ansettelser, kollegialt fellesskap og kompetanseutvikling for profesjonelle frilansmusikere. Målet er å gi kunstnere i det frie feltet økt økonomisk og sosial trygghet, og legge til rette for kontinuitet i kunstnerisk utvikling over tid. Vi omtaler Musikeralliansen nærmere i kapittel 16.2.2 i del III.

Et annet tilbakevendende ønske er en ny nasjonal turnéordning for musikere – en videreføring av tanken bak de tidligere Rikskonsertene. Flere peker på behovet for en nasjonal aktør som kan tilrettelegge for mobilitet, formidling og visning, særlig for utøvere uten tilknytning til institusjoner eller etablerte produksjonsmiljøer. En slik ordning kan bidra til bedre geografisk spredning av kunstnerisk innhold og styrke musikernes muligheter til å bygge publikum og karrierer på tvers av regioner.

Fra enkelte miljøer har det også blitt løftet fram behov for et nasjonalt opplysningskontor for musikk[100] – en aktør som kan samle, tilgjengeliggjøre og formidle informasjon om virkemidler, støtteordninger og utviklingsmuligheter i det norske musikklivet. Et slikt tiltak er foreslått med inspirasjon fra Music Norway, men med et tydelig innlandsfokus. Vi kommer tilbake til dette forslaget i del III av denne utredningen.

Mangfold i det profesjonelle musikklivet

Mangfold i det profesjonelle musikklivet handler ikke bare om bredde i sjangre og uttrykk, men også om hvem som får tilgang til å skape, formidle og bygge bærekraftige karrierer. Til tross for høy kunstnerisk aktivitet og mange inkluderende initiativer, viser erfaringer at feltet fortsatt ikke speiler befolkningens sammensetning når det gjelder bakgrunn, erfaring og identitet.[101]

---

96 Skriftlig innspill fra NOPA, s. 13

97 Skriftlig innspill fra SAMT

98 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 76-77; Røyseng og Stavrum 2022

99 Steen 2022

100 Skriftlig innspill fra NOPA

Boks 12.3 Samtidsmusikkfeltet

Samtidsmusikkbegrepet omfatter nyskapende lydbasert kunst i et bredt spekter av uttrykk. Feltet består av skapende, utøvende, produserende og formidlende aktører som skaper nye musikk- og lydopplevelser for publikum i hele Norge. Aktørene spenner fra store orkestre- og kammergrupper til solister, faste og prosjektbaserte ensembler, frilansere, lyd- og installasjonskunstnere, musikkteknologer, tverrkunstneriske utøvere, komponister og improvisatører. Feltet inkluderer også store og små institusjoner som produksjonssentre, arrangører og festivaler.[1]

Det norske samtidsmusikkfeltet framstår som et av de mest kreative i Europa. Formidling av musikken skjer på høyt internasjonalt nivå. Samtidig har samtidskunstfeltet en rekke utfordringer når det gjelder infrastruktur og stabilitet i finansiering.

Samtidsmusikken har ikke bærende institusjoner, men baserer seg på aktørene i det frie feltet. Dette gjør at virksomheten er sårbar. Midler tildeles på prosjektbasis og vanskeliggjør langsiktige perspektiver samtidig som det fører til mye administrasjon på enkeltaktører. Feltet mangler arenaer for produksjon og visning og ser til andre musikkfelt med bedre utbygde arenaer, som jazzfeltet, som både har nasjonal scene og regionale sentre. Samtidsmusikkens aktører forteller om høye leiekostnader i teatre, gallerier og andre arenaer. Det vises også til at norske samtidsmusikkfestivaler har svak økonomi. I følge SAMT-nettverket for samtidsmusikkfeltet går kun 4 prosent av festivalpotten i Kulturrådet til samtidsmusikk.[2]

Blant de viktigste behovene som SAMT tar opp på vegne av samtidsmusikken, er det å styrke forutsigbarhet i finansiering, for eksempel ved flerårige tildelinger, styrke midler til bestilling av norsk samtidsmusikk, etablere en produksjons- og formidlingsarena for samtidsmusikken på linje med Riksscenen og Nasjonal Jazzscene, styrke og profesjonalisere regionale arrangører, omorganisere finansiering for større ensembler og løfte finansieringen av norske samtidsmusikkfestivaler.

1 Skriftlig innspill fra SAMT, s. 1

2 SAMT er en utformell samarbeidsparaply for større og mindre aktører i feltet, og består av nyMusikk. Norsk komponistforening, Ultima, Oslo Sinfonietta og Cikada, Notam og representanter for frilanskunstnerne. SAMTs kjernemandat er å arbeide for styrking av norsk samtidsmusikk.

Kunnskapen om musikkinstitusjonene og det frie feltets strukturer og støtteordninger er heller ikke alltid godt kjent blant kunstnere med minoritetsbakgrunn. Familieforhold, sosial posisjon og kulturelle forskjeller preger ofte hvordan man orienterer seg i feltet. Mange som står utenfor etablerte miljøer, mangler tilgang til de uformelle nettverkene som ofte er avgjørende for å lykkes. Miljøene innenfor det profesjonelle musikklivet kan for mange framstå som lukkede og utilgjengelige, og veien inn kan oppleves som både sosialt og praktisk krevende. Navigasjonsmønstrene i feltet er i stor grad bygget opp rundt normer, forventninger og kunnskapsformer som ikke er universelt tilgjengelige.

I utvalgets møter med aktører i feltet ble betydningen av tillit og representasjon særlig løftet. Erfaringer viser at søknads- og vurderingsprosesser kan oppleves som lite gjenkjennelige og lite tillitsskapende for aktører med minoritetsbakgrunn, særlig der det mangler mangfoldskompetanse i fagutvalg og forvaltning. Uten synlige rollemodeller og inkluderende støtteapparat oppstår barrierer som virker sosialt og strukturelt ekskluderende.

NOPA har de siste årene arbeidet aktivt med likestilling og mangfold blant opphavere, blant annet gjennom mentorprogrammer og kompetanseutviklingstiltak.[102] Likevel framstår det overordnede mangfoldsarbeidet i det frie profesjonelle musikklivet i stor grad som personavhengig og lite institusjonalisert.

Balansekunst (omtalt i kapittel 12.4) er en stiftelse som tilbyr verktøy og veiledning for inkluderende rekruttering og tryggere arenaer i kultursektoren – også innen det profesjonelle musikklivet. Arbeidet utgjør et viktig supplement til offentlige tiltak, herunder Kulturdirektoratets sektoransvar for mangfold (jf. omtale i boks 12.10). Slike aktører har imidlertid begrenset strukturell påvir-

101 Innspillsmøte om flerkulturelt mangfold

102 NOPA 2025

kningskraft. Det frie feltet kjennetegnes nettopp av uavhengighet, prosjektorganisering og fravær av faste institusjoner. Dette gjør at mangfoldsarbeidet i denne delen av musikklivet ofte blir ekstra sårbart og avhengig av enkeltpersoners initiativ.

Rådgivere, mentorer og støttespillere som tar uformelt ansvar, spiller en avgjørende rolle for å senke terskler og bygge tillit. Samtidig er slike ressurser sjelden formelt forankret eller finansiert, noe som forsterker sårbarheten og bidrar til at arbeidet med mangfold lett blir fragmentert og ujevnt fordelt.

Mangfold i det profesjonelle musikklivet handler på denne måten ikke bare om hvem som er til stede, men også om hvem som har tilgang til ressurser, støtte og beslutningsmakt.

Et viktig perspektiv i arbeidet med mangfold i musikklivet er kjønn. På tross av tiltak og økt bevissthet de siste tiårene, er det fortsatt store skjevheter i representasjon, særlig innenfor enkelte sjangre og funksjoner. Kvinner utgjør for eksempel kun 2 av 10 låtskrivere registrert hos TONO,[103] og bare 6 kvinner har mottatt prisen Årets Spellemann siden oppstarten i 1985.[104] Innen tekniske yrker er ulikheten enda tydeligere: Bare 2 prosent av medlemmene i Platearbeiderforeningen – som organiserer musikkprodusenter og lydteknikere – er kvinner. Studier av strømmetjenester viser også at kvinnelige artister får langt lavere eksponering enn sine mannlige kolleger.[105] Disse strukturene har konsekvenser for hvem som får synlighet, økonomisk uttelling og kunstnerisk anerkjennelse. Et kjønnsperspektiv i likestillingsarbeidet i musikklivet er derfor ikke bare et rettferdighetsanliggende, men også avgjørende for bredden og kvaliteten i det musikalske uttrykket.

Ved Institutt for samfunnsforskning pågår det for tiden et forskningsprosjekt som undersøker hvordan rasisme og diskriminering former minoriteters erfaringer og muligheter i kunst- og kulturlivet. Prosjektet kartlegger blant annet hvordan synlige minoritetsmarkører påvirker tilgang til feltet, anerkjennelse av kunstnerisk arbeid og opplevelsen av støtteordninger og profesjonelle nettverk.[106] Ved å kombinere registerdata, kvalitative intervjuer og surveyundersøkelser blant medlemmer av kunstnerorganisasjoner, vil prosjektet gi ny kunnskap om hvor i karriereløpet minoritetskunstnere møter barrierer, og hvordan ulikhet utvikler seg over tid.

12.1.6 Musikk som arbeidsliv

Med sin inndeling i institusjoner, semiinstitusjoner, fritt musikkfelt og næringsbasert musikkfelt utgjør det profesjonelle musikklivet en sammensatt arena for musikk som arbeidsliv. Som det går fram av redegjørelsen ovenfor, kjennetegnes det profesjonelle musikklivet av et spenn mellom faste ansettelser til ulike arbeidslivstilknytninger basert på selvstendige organisasjonsformer. I dette kapittelet skal vi se nærmere på noen problemstillinger knyttet til musikk som arbeidsliv, og her utgjør arbeidslivspolitikken en viktig ramme. Her vil vi primært fokusere på spørsmål som angår institusjonene, mens vi i del III av utredningen vil se nærmere på arbeidslivsspørsmål som angår selvstendig næringsdrivende generelt, herunder det frie feltet, og det næringsrettede musikklivet spesielt. Vi starter imidlertid med en beskrivelse av noen generelle strukturer i norsk arbeidsliv.

Generelle strukturer i norsk arbeidsliv

Generelt er det vanlig å skille mellom fem hovedformer for tilknytning til arbeidsmarkedet:

1. fast ansettelse i heltid- og deltidsstilling i et topartsforhold (direkte ansatt i virksomheten)
2. midlertidig ansettelse i topartsforhold (direkte ansatt i virksomheten)
3. innleie av arbeidstakere fra en annen virksomhet eller et bemanningsforetak, hvor arbeidstakeren er ansatt hos en tredjepart, men stilles til disposisjon for kundevirksomheten[107]
4. bruk av selvstendig oppdragstaker/frilanser, som inkluderer kjøp av tjenester fra selvstendig næringsdrivende (uten ansatte) eller ikke-ansatte lønnstakere som mottar lønn
5. kjøp av tjenester fra andre virksomheter (entrepriser) der entreprenøren er arbeidsgiver og ansvarlig for arbeidsledelse – i enkelte tilfeller kan arbeidet helt eller delvis utføres i kundevirksomhetens lokaler[108]

[103] Dugstad 2022
[104] Spellemanns prisvinnerarkiv 2023
[105] Balansekunst, u.å -b
[106] Institutt for samfunnsforskning, u.å.

[107] Fra 1. april 2023 ble reglene for å leie inn arbeidstaker fra bemanningsforetak strammet inn. Innleie fra bemanningsforetak er kun lovlig dersom visse kriterier er oppfylt. Arbeidstilsynet u.å. Event og korte arrangement er inntil videre unntatt fra denne loven i påvente av en ekstern utredning. Arbeids- og inkluderingsdepartementet 2023

Kategoriene 1–2 gjelder ansettelser mellom en arbeidstaker og en virksomhet, mens det i kategoriene 3–5 hentes arbeidskraft i det eksterne arbeidsmarkedet.[109] Et viktig bakteppe for å nærme seg hvordan arbeidslivspolitiske rammevilkår virker inn på musikkfeltet, er det generelle mønsteret i norsk arbeidsliv. Her er de aller fleste ansatt i faste stillinger, mens kun en liten andel arbeider som selvstendig næringsdrivende eller i midlertidige arbeidsforhold. I følge Statistisk sentralbyrå var 4,8 prosent av sysselsatte personer i Norge selvstendig næringsdrivende i 2024. Av dem som hadde en ansettelse, hadde 8,3 prosent en midlertidig stilling, mens resten hadde fast ansettelse.

Analyser av registerdata tyder på at andelen selvstendige oppdragstakere i den totale sysselsettingen i Norge har gått ned fra 7,2 prosent i 2001 til 5,3 prosent i 2018. Denne utviklingen er i stor grad knyttet til en nedgang i antallet innenfor primærnæringene. Samtidig har det vært en viss økning i antall selvstendige oppdragstakere innenfor sektorer som IKT, undervisning, personlige tjenester og kultur.[110] Spesielt framheves det at i kultursektoren er selvstendig oppdragsvirksomhet den vanligste formen for tilknytning til arbeidslivet. På dette bakteppet er det grunn til å understreke at i musikklivet er bildet ganske sammensatt.

Videre er trepartssamarbeidet et sentralt kjennetegn ved den norske arbeidslivsmodellen. Det innebærer et samarbeid mellom arbeidstakerorganisasjoner, arbeidsgiverorganisasjoner og myndighetene. Denne samarbeidsmodellen danner grunnlaget for spillereglene i norsk arbeidsliv, inkludert reguleringer knyttet til medbestemmelse, tvisteløsninger og kollektive avtaler. Selv om det profesjonelle musikklivet spenner vidt mellom institusjoner med høy organisasjonsgrad og tariffavtaler og det frie musikkfeltet med midlertidige stillinger og selvstendig næringsdrivende musikere står trepartssamarbeidet også sterkt i musikklivet. En av de mest sentrale arbeidstakerorganisasjonene på kulturområdet generelt og i musikklivet spesielt er Creo, som har ca. 11 000 medlemmer, hvorav 80 prosent er fra musikkfeltet.[111] På arbeidsgiversiden er Spekter og Virke sentrale organisasjoner på musikkområdet.

Musikere som mangesyslere

Musikere inngår i det som ofte omtales som kunstnerbefolkningen, som har blitt undersøkt en rekke ganger.[112] Til sammen tegner undersøkelsene et overordnet bilde hvor kunstneres arbeidssituasjon har endret seg en god del de siste tiårene, og særlig gjelder dette kunstneres tilknytning til arbeidsmarkedet. Stadig flere arbeider som selvstendig næringsdrivende eller i midlertidige engasjementer og kombinerer ulike typer jobber. Dette settes ofte i forbindelse med at kunstnerbefolkningen har vokst, noe som har økt konkurransen om jobber og oppdrag.[113] Denne utviklingen gjelder også for musikeryrket. Musikerne er den største kunstnergruppen i Norge.[114] Et viktig utviklingstrekk er i tråd med dette at kunstnere generelt og musikere spesielt i økende grad ser ut til å sette sammen et levebrød med utgangspunkt i flere inntektskilder. For å beskrive denne arbeidssituasjonen har flere begreper blitt tatt i bruk. Musikeres – og andre kunstneryrkers – arbeidssituasjon blir ofte omtalt som en «lappeteppeøkonomi», hvor man syr sammen sin totale inntekt ved hjelp av flere store og små inntektskilder. Begrepet mangesysleri brukes også en del om det samme. Mangesysleri har tidligere blitt brukt om det som var vanlig praksis innenfor primærnæringer som landbruk og fiske på norske bygder på 1800-tallet, hvor man arbeidet med fiske om vinteren og dyrket jorda om sommeren. Arbeid i bergverk eller sagbruk eller med håndverk kunne også inngå i mangesysleriet.[115] Dagliglivet i dagens musikkbransje har noen av de samme trekkene. Man kan for eksempel ha en mindre undervisningsstilling i en kulturskole samtidig som man jobber som skapende og utøvende musiker som selvstendig næringsdrivende. Kanskje arrangerer man i tillegg konserter eller engasjerer seg i musikkfrivilligheten som instruk-

[108] NOU 2021: 9, s. 102
[109] NOU 2021: 9, s. 102
[110] NOU 2021: 9, s.106
[111] Innspill fra Creo i utvalgsmøte nr.6, Bergen

[112] «Tidligere har kunstneres inntekter blitt undersøkt i 1967–69, 1973, 1980, 1986, 1994, 2006 og 2013. De to første undersøkelsene er delvis dokumentert i St.meld. nr. 41 (1975–76) og omfattet henholdsvis visuelle kunstnere (1967–69) og forfattere (1973). Den første landsomfattende undersøkelsen ble gjennomført i 1980 og var basert på en spørreundersøkelse blant medlemmer i 23 kunstnerorganisasjoner, jf. NOU 1981: 28. Denne undersøkelsen dannet mønster for senere undersøkelser, spesielt 1993- og 2006-undersøkelsene, jf. henholdsvis Elstad og Pedersen (1996) og Heian mfl. (2008). Den siste undersøkelsen ble gjennomført for inntektsåret 2013 (Heian mfl. 2015).» Kleppe og Askvik 2023, s. 12
[113] Mangset et al 2018, Kleppe og Askvik 2023; Heian, Kleppe og Løyland 2015; Heian 2018
[114] Heian 2022
[115] Berggreen 1989

Tabell 12.2 Tilknytning til arbeidslivet fordelt på tidspunkt for uteksaminering, grad og studiested. Prosent
Flere svar mulig.

		Fast ansatt	Midlertidig ansatt	Frilans	Selvstendig næringsdrivende	N
Uteksamineringstidspunkt	2013–2017	64	15	23	60	300
	2018–2021	57	11	31	60	326
	2022–2024	44	23	37	55	303
Grad	Bachelor	52	17	30	58	607
	Master	61	16	30	58	322
Studiested	BDM	46	17	38	54	24
	GA	58	17	34	56	89
	HK	56	28	31	56	32
	NLA	58	17	29	54	24
	NMH	56	14	29	59	373
	NTNU	51	12	28	60	116
	UiA	57	23	31	60	124
	UiS	48	18	35	54	112
	UiT	69	11	23	60	35
Total		55	16	30	58	929

Kilde: Kleppe og Heian (2025)

tør. En del av musikeres arbeid er også sesongbetont.

En kandidatundersøkelse blant personer som har tatt høyere musikkutdanning i Norge mellom 2013-2024, synliggjør den sammensatte arbeidssituasjonen som musikere befinner seg i.[116] I tabellen nedenfor ser vi at 58 prosent var selvstendig næringsdrivende, samtidig som 55 prosent var fast ansatt, 16 prosent midlertidig ansatt og 30 prosent frilans. I undersøkelsen var flere svar mulig, og vi ser at samtidig som flertallet er selvstendig næringsdrivende, er det vanlig å ha flere tilknytninger til arbeidsmarkedet samtidig.

Videre viser undersøkelsen hvordan musikere kombinerer arbeid innenfor flere kategorier: utøvende musikk (inkludert administrativt arbeid tilknyttet dette), undervisning i musikk, annet arbeid der musikkutdanningen er relevant, og arbeid der musikkutdanningen ikke er relevant. Undersøkelsen viser at hele 66 prosent av de tidligere musikkstudentene har en arbeidssituasjon hvor de kombinerer to eller flere av de angitte formene for arbeid. Mangesysleriet er størst blant musikere som er utdannet innenfor rytmisk musikk, og noe mindre for klassiske utøvere. Høyest andel mangesyslere er det blant pianister og bassister, mens det er lavest blant strykere og organister. Dette speiler også arbeidsmarkedet for musikere og i hvilke kategorier det finnes faste stillinger for musikere.

Som vi har sett i kapittel 12.1, utgjør musikkinstitusjonene en betydelig arbeidsgiver for musikere i Norge. Her er faste ansettelser stort sett normen. Samtidig er det stadig diskusjoner som knytter seg til at institusjonene opplever et behov for fleksibilitet i bruk av arbeidskraft og tilknytningsformer, med særlig vekt på skillet mellom arbeidstaker og oppdragstaker.

Arbeidstaker eller oppdragstaker?

Generelt har det de siste årene vært en betydelig politisk og rettslig interesse i grensen mellom arbeidstakere og selvstendige oppdragstakere, ikke bare i Norge, men også internasjonalt. Bakgrunnen for denne oppmerksomheten er at klassi-

[116] Kleppe og Heian 2025

Tabell 12.3 Andel som jobber 10 prosent eller mer med en, to, tre eller fire av følgende aktiviteter (utøvende musikk, undervisning, annet relevant arbeid, annet arbeid fordelt på instrument og sjanger).

	1 aktivitet	2 aktiviteter	3 aktiviteter	4 aktiviteter	N
messing	36	44	20	0	59
orgel	48	32	16	4	25
strykere	52	36	9	3	120
treblåser	39	41	16	4	74
klaver	28	46	20	6	50
sang	39	43	18	0	77
annet	34	46	18	3	68
Klassisk Totalt	**40**	**41**	**16**	**3**	**473**
slagverk	31	45	18	6	62
elektronisk	29	52	14	5	21
folkemusikk	22	33	17	28	18
piano	13	67	17	4	24
sang	22	53	18	8	51
bass	17	60	20	3	30
blås/stryk	29	52	19	0	21
gitar	27	52	18	3	62
annet	35	24	35	6	49
Rytmisk Totalt	**26**	**48**	**20**	**6**	**338**
Totalt	34	44	18	4	811

Kilde: Kleppe og Heian (2025)

fiseringen av en person som enten arbeidstaker eller selvstendig oppdragstaker har stor innvirkning på tilgangen vedkommende har til rettigheter, ytelser og beskyttelse. Generelt sett har arbeidstakere et mer omfattende sett med rettigheter sammenlignet med selvstendige oppdragstakere. Det understrekes imidlertid at korrekt klassifisering er viktig også for arbeidsgivere og samfunnet som helhet. Arbeidsgivere har et ønske om å unngå at konkurrerende virksomheter oppnår urettmessige fordeler ved å omgå skatter og reguleringer gjennom feilaktig klassifisering av sine ansatte.[117]

Selvstendige oppdragstakere defineres som enkeltpersoner som uten egne ansatte utfører arbeid for en virksomhet uten å være arbeidstaker. Noen selvstendige har også ansatte som arbeider for seg. Begrepene selvstendige, selvstendig næringsdrivende, selvstendige oppdragstakere og frilansere benyttes til dels om hverandre. Dette kan føre til misforståelser i en del tilfeller. I arbeidsmiljøloven er imidlertid «selvstendig oppdragstaker» brukt som et samlebegrep på alle enkeltpersoner som faller utenfor lovens arbeidstakerbegrep.

Problemstillingen knyttet til skillet mellom arbeidstaker og oppdragstaker handler om at det kan være vanskelig å avgjøre den korrekte juridiske statusen til en person som utfører arbeid. I noen tilfeller er det uklart om en person skal regnes som arbeidstaker med de rettighetene og pliktene det innebærer, eller som en selvstendig oppdragstaker. Dette er spesielt relevant i kultursektoren, hvor det er vanlig å engasjere oppdragstakere for løpende arbeidsoppgaver.

[117] NOU 2021: 9, s. 106



Figur 12.7 Orkesteret som arbeidsplass

Kringkastingsorkestret (KORK) ble etablert i 1946 og er en del av NRK. KORK spiller både egne konserter og produserer musikk til radio, TV og strømming, og har siden oppstarten vært en viktig aktør i norsk musikkliv – og en viktig arbeidsplass for norske musikere. Bildet viser musikere som smiler og ler sammen under en konsert, omgitt av instrumenter og noter.
Foto: Per Ole Hagen

Creo har på sin side påpekt at konsekvensene av en uriktig klassifisering kan være betydelige.[118] Den som feilaktig blir behandlet som oppdragstaker, kan miste viktige sosiale rettigheter, som retten til sykepenger, dagpenger ved arbeidsledighet og feriepenger. Vedkommende står også uten yrkesskadeforsikring, og arbeidsmiljøloven og framforhandlede tariff- og normalavtaler gjelder ikke. I tillegg kan oppdragsgivere risikere store økonomiske krav ved feilklassifisering. Regjeringen har forholdt seg til denne problemstillingen ved å presisere arbeidstakerbegrepet i arbeidsmiljøloven, og fra januar 2024 ble en presumpsjonsregel innført. Denne regelen innebærer at arbeidstakerstatus skal legges til grunn med mindre oppdragsgiveren gjør det svært sannsynlig at det foreligger et selvstendig oppdragsforhold. Målet med lovendringen er å tydeliggjøre regelverket slik at det blir enklere for både arbeidstakere og arbeidsgivere å forstå skillet og sikre at de som reelt sett er arbeidstakere, får det vernet de har krav på. Creo mener at det er en utbredt feilklassifisering i kultursektoren, for eksempel innenfor Den kulturelle skolesekken.

Spekter har på den andre siden pekt på at institusjonene i tillegg til å ha en fast grunnbemanning har behov for fleksibilitet i bruk at tilknytningsformer.[119] Her henvises det til at det kunstneriske samfunnsoppdraget institusjonene har, må vektes først framfor andre hensyn. Dette handler særlig om at institusjonene som arbeidsgivere har behov for spisskompetanse som kan variere fra produksjon til produksjon. Her trekkes det også en parallell til toppidrett, som har unntak fra arbeidsmiljøloven og er gitt anledning til å operere med stor fleksibilitet i valget av utøvere i ulike sammenhenger. Spekter peker også på at når institusjonene får større fleksibilitet til å bruke oppdragstaker som tilknytningsform, gir det en bedre dynamikk mellom institusjonene og det frie feltet. Videre understreker Spekter at det er de reelle forholdene som avgjør om de skal defineres som arbeidstakere eller oppdragstakere. Om du er i et underordnet forhold der du stiller din arbeidskraft

[118] Innspill fra Creo i utvalgsmøte nr. 6, Bergen

[119] Innspill fra Spekter i utvalgsmøte nr. 6, Bergen.

til disposisjon, trer arbeidsmiljøloven i kraft. Spekter understreker videre at om du er arbeidstaker, trer også arbeidsgiverens styringsrett inn, mens den ikke gjør det overfor oppdragstakere.

Musikerhelse

Musikerhelse handler om de spesifikke helseutfordringene musikere møter i sin yrkesutøvelse. Å være utøvende kunstner på høyt nivå kan sammenlignes med å være toppidrettsutøver når det gjelder fysisk og mental belastning. Mens idrettsutøvere ofte har et veletablert støtteapparat, er musikere og andre scenekunstnere, spesielt frilansere, ofte overlatt til seg selv når de trenger spisskompetanse for yrkesrelaterte helseutfordringer og skader. Det eksisterer i dag ikke et samlet, nasjonalt scenekunstmedisinsk fagmiljø i Norge, noe som gjør det vanskelig for mange kunstnere å vite hvor de kan få spesifikk helserelatert hjelp. Manglende søkelys på helse i utdanningsløpet kan også være en utfordring, selv om det er økende oppmerksomhet på dette i utdanningsinstitusjonene. Vi kommer inn på dette også i kapittel 16.2.3 i del III.

Creo har vært særlig opptatt av å finne løsninger som kan følge de helserelaterte utfordringene musikere har.[120] Organisasjonen arbeider for å bygge opp et nasjonalt scenekunstmedisinsk fagmiljø. De ønsker at det skal bevilges midler til å etablere et nasjonalt nettverk og kompetansesenter for scenekunstmedisin. Creo mener også at det bør være en nasjonal kulturpolitisk målsetting at yrkesspesifikke helseutfordringer ikke skal hindre kunstneres mulighet til å livnære seg. Videre er forebyggende arbeid viktig, og Creo peker på behov for å legge vekt på dette i kulturskolen og andre utdanningsinstitusjoner.

12.1.7 Talentutvikling i musikklivet

Talentutvikling utgjør en viktig del av infrastrukturen i det profesjonelle musikkfeltet, men er samtidig et begrep og praksisfelt preget av ulike forståelser og motstridende hensyn. I dette delkapittelet drøftes hva talentutvikling kan innebære, hvilke modeller som dominerer i dagens virkemiddelapparat, og hvilke verdikonflikter og strukturelle utfordringer som preger feltet. Det rettes særlig oppmerksomhet mot spennet mellom bred deltakelse og tidlig spesialisering og mot behovet for helhetlige og koordinerte utviklingsløp fra barndom til profesjonell karriere.

Talentutvikling er tiltak som særlig knytter seg til at for å komme inn på høyere utøvende musikkutdanning, må du allerede være på et høyt og spesialisert nivå. Flere aktører i musikklivet arbeider med talentutvikling. Samtidig er ikke talentutvikling et enkelt fenomen å nærme seg. Dette henger sammen med flere spørsmål. Hvorfor trenger vi talentutvikling, og hva slags utviklingsprosesser er det i så fall snakk om? Og ikke minst, hva mener vi med begrepet talent? Dette er til dels omstridt.

Én definisjon av talent er at det er «en elev med spesielle forutsetninger og motivasjon for å arbeide med musikk».[121] Noen vil mene at talent er medfødt, og dermed at noen har det, og andre ikke.[122] Dette synet har en lang historie innenfor kunstneryrkene, der det har vært vanlig å forstå vordende kunstnere som mennesker med et særskilt medfødt talent og i noen tilfeller også et kall.[123] Forskeren Ellen Stabell har pekt på at forståelsen av talent som noe som er medfødt er lite artikulert direkte i måten talentutviklingsaktiviteter innenfor musikk omtales i ulike dokumenter de senere årene, men likevel til stede indirekte i ideen om at man kan gradere hvor stort talent ulike personer har.[124] Da Stabell undersøkte oppfatninger blant elever og lærere på to norske talentutviklingsprogrammer, var det imidlertid en tydelig oppfatning av at talent var medfødt, og at dette var noe man kunne ha mer eller mindre av. Det kom dessuten fram at det var en oppfatning at medfødt talent var nødvendig for å bli musiker.[125] Forståelsen av at talent er en medfødt egenskap, har blitt utfordret av et syn på talent som snarere betoner betydningen av ytre forhold som sosialt miljø og muligheter til å delta i aktiviteter som skaper talent. En tredje forståelse, som til dels er overlappende med miljøforståelsen, er at talent først og fremst skapes gjennom den enkeltes innsats og særlige motivasjon.[126] I denne utredningen støtter vi oss på den samforståelsen som etter hvert finnes i forskningen, om at talent skapes i et komplekst samspill mellom medfødte forutsetninger, innsats og støttende sosiale miljøer.[127] Likevel gir det først og fremst mening å se nærmere på de faktorene som talentutvikling faktisk kan

[120] Skriftlig innspill fra Creo

[121] Norges musikkhøgskole, Barratt Due musikkinstitutt og Norsk kulturskoleråd 2008, s. 9

[122] Johansen 2018

[123] Mangset 2004

[124] Stabell 2023

[125] Stabell 2018

[126] Stabell 2023; Røyseng, Mangset og Borgen 2007

[127] Sennett 2009; Henriksen, Stambulova og Roessler 2010

gjøre noe med. Det gir liten mening å snakke om talent om man ikke samtidig er opptatt av hvilke aktiviteter og sosiale rammer som må ligge til rette for at mennesker skal kunne realisere sine muligheter.

Talentutvikling kom inn som begrep med det nasjonale talentutviklingsprogrammet Unge Talenter (TUP) i 2004. Videre kom kulturskolens fordypingsprogram, som også har blitt forstått som et talentutviklingstiltak, inn med rammeplanen fra 2016. Videre ble Talent Norge etablert i 2015 og Senter for talentutvikling i 2016. Sistnevnte har hatt en viktig nasjonal koordineringsrolle, men er nå avviklet.

Et spørsmål er imidlertid hvordan vi avgrenser hva talentutvikling er. I et bredt perspektiv er det mulig å argumentere for at alle innsatser som gir mennesker mulighet til å utvikle seg innenfor musikk, er med på å utvikle menneskers musikalske talenter, enten det er i barnehagens sangaktiviteter, i grunnskolens musikkundervisning, i kulturskolens ulike aktivitetstilbud, i utdanningsprogrammet for musikk, dans og drama på videregående skole, i frivillige organisasjoners musikkaktiviteter eller på andre måter. I et smalere perspektiv kan talentutvikling forstås som aktiviteter som særlig er innrettet mot å utvikle talenter inn mot profesjonelle musikerkarrierer på aller høyeste nivå. Talent Norge vektlegger for eksempel at deres mandat er å være «kunstens Olympiatopp» gjennom «å arbeide for å fremme fremragende talenter og å løfte dem fram med mål om at de oppnår vitale kunstnerkarrierer».[128] Likevel ser det ut til å være noen som ønsker å gå bort fra å bruke begrepet talentutvikling og heller erstatte det med uttrykket profesjonsrettet utvikling. Dette kan ha å gjøre med at talentbegrepet har et noe uklart innhold, og at det i en likhetsorientert kultur som den norske skaper assosiasjoner som en del vil oppfatte som elitære og problematiske.

I denne utredningen vektlegger vi både det brede og det smale perspektivet på talentutvikling som viktige. I dette kapittelet er oppmerksomheten likevel primært rettet mot aktiviteter som i hovedsak faller innenfor det smale perspektivet. Dette henger sammen med at flere av de aktivitetene som kan sies å være talentutvikling i et bredere perspektiv, er behandlet i andre deler av denne rapporten, ikke minst i kapittelet om musikk i utdanningen (kapittel 4.7) og i kapitlene som tar for seg det frivillige musikklivet (kapittel 12.2). Basert på innspill fra ulike miljøer som arbeider spesifikt med talentutvikling i det smale perspektivet, har vi i denne utredningen valgt å skille mellom to ulike modeller for talentutvikling. Den ene vektlegger tidlig spesialisering og en relativt lineær talentutviklingsprosess, mens den andre er mer orientert mot at talentutvikling kan ha noe mer ulikt forløp, og at tidlig spesialisering dermed kan virke hemmende for en del. Disse modellene vil i mange tilfeller være til stede samtidig i samme talentutviklingstiltak, mens de i andre vil kunne gjenfinnes i en noe mer rendyrket form.

Den første modellens vektlegging av tidlig spesialisering bygger på en kjensgjerning om at de som blir profesjonelle musikere, starter tidlig på sitt instrument. Vi har tidligere i denne rapporten vist at nylig utdannede musikere i gjennomsnitt startet da de var 7,8 år, og at det er variasjoner som tilsier at på en del instrumenter, særlig for dem som spiller klassiske strykeinstrumenter, er det vanlig med en enda tidligere start.[129] I tillegg bygger denne modellen på en forståelse av at de som når en utøvende karriere på aller høyeste nivå, møter sterk internasjonal konkurranse. For å være best mulig forberedt på denne konkurransen vektlegges det at talentutviklingen i Norge også må være spesialisert så tidlig at talentene får mulighet til å utvikle seg opp til et nivå hvor de kan markere seg i en slik konkurranse. Videre står det sentralt innenfor denne modellen å tilby særskilte aktiviteter som fremmer utvikling av de utvalgte talentene, og som gjør at de kan møte likesinnede. Slike tilbud handler dermed om å samle talenter i nasjonale aktiviteter, gjerne fra så stort geografisk område av Norge som mulig, til tilrettelagte aktiviteter. Her står utvikling av tekniske ferdigheter på instrument sentralt, og en del vil peke på at modellen er individorientert i betydningen at utvelgelse, konkurranse og rangering av talentene vektlegges. Videre vil en del mene at modellen vektlegger en trinnvis utvikling hvor man ser på talentutvikling som en prosess som følger en mer eller mindre normert oppfatning av på hvilket nivå man bør være på ulike alderstrinn, og hvor mye øving som er nødvendig på ulike trinn om man skal ha en sjanse til å oppnå en musikerkarriere på høyeste internasjonale nivå. Senter for talentutvikling lagde for eksempel en veileder i 2019 der det ble spesifisert hvor mye undervisning og hvor mye øving man bør gjøre på hvert alderstrinn. Til sist er det verdt å nevne at denne modellen vektlegger deltakelse i musikkonkurranser på både nasjonalt og internasjonalt nivå. Dette betyr også at de som ansees som de beste på nasjonalt nivå, får møte likesinnede på interna-

[128] Skriftlig innspill fra Talent Norge

[129] Kleppe og Heian 2025

sjonalt nivå. Dette er også bakteppet for at en del mener at øvemengden det gis rom for innenfor studieprogrammet for musikk, dans og drama i videregående skole, ikke er tilstrekkelig, og det arbeides med å få til et tilbud innenfor dette utdanningsnivået som åpner for mer øving.[130]

Den andre modellen legger i større grad vekt på at talentene skal delta mest mulig og lengst mulig i lokale musikkaktiviteter, samtidig som de får et ekstra tilbud som møter deres talent, nivå, engasjement og motivasjon. Der den første modellen vektlegger det sosiale aspektet i møte med likesinnede talenter fra ulike steder i landet, legger den andre tilnærmingen vekt på det sosiale miljøet som talentene er del av i sine lokale musikalske sammenhenger som i kulturskolen, orkestre, skolekorps, kor og så videre. På denne måten vektlegger modellen at det ikke bare er utvalgte talenter som skal få et løft, men at alle som er del av miljøet, kan få inspirasjon av at noen har fått et ekstra tilbud basert på sin motivasjon og utvikling. En del vil mene at denne modellen i større grad enn den første tar utgangspunkt i en forståelse av at både utvikling på instrument og motivasjon for å ta et valg om å gå for en musikerkarriere kan skje på ulike tidspunkter i oppveksten. Modellen vil dermed vektlegge at talentutvikling ikke er en helt lineær prosess, og at det kan virke begrensende om utvelgelsen skjer for tidlig. I denne modellen vil man derfor prioritere å få flest mulig til å være aktive lengst mulig. Dette knytter også an til betydningen av sosial bakgrunn, hvor det å komme fra ressurssterke familier og i noen grad musikerfamilier vil virke forsterkende på mulighetene til å nå fram. Videre vil målet med talentutviklingen innenfor denne modellen være bredere. Man vil være opptatt av at de som har deltatt, kan ha en meningsfull rolle i musikklivet på ulike måter, noen som musikere på toppnivå internasjonalt og andre som viktige bidragsytere i ulike roller i nasjonalt og lokalt musikkliv.

En viktig grunn til at talentutvikling er et krevende fenomen, er at det på mange måter støter an mot noen sentrale verdier i norsk kultur. Likhetsverdier har stått særlig sterkt. Med utgangspunkt i den tidligere nevnte Benedict Andersons begrep om forestilte fellesskap[131] har den norske antropologen Marianne Gullestads brukt begrepet «forestilt likhet» som typisk for norsk kultur. Den forestilt likheten har i følge henne to sider. På den ene siden løftes likhet fram når vi etablerer relasjoner til andre og understreker følelsen av at vi er likeverdige. På den andre siden tones det som er ulikt, ned. Ulikhet holdes dermed utenfor den sosiale samhandlingen og kan på denne måte skape avstand. Den forestilte likheten har dermed det Gullestad kaller en «inegalitær undertone».[132] Dette kulturelle utgangspunktet kan gjøre det krevende med aktiviteter som skaper hierarkier hvor noen framheves som mer talentfulle enn andre. De to modellene vi har beskrevet ovenfor, kan også sies å forholde seg til slike verdier på ulik måte. Modellen som vektlegger tidlig spesialisering, er kanskje den som støter mest an mot de norske likhetsverdiene, ettersom den tydeligere enn den andre framhever ulikhet og hierarki, mens den andre i større grad vektlegger likhetsverdier, for eksempel i form av at talentutviklingsinnsatsen skal komme hele bredden til gode.

I begge modellene vektlegges samarbeid med kulturskolen, og her vil mange se på kulturskolens fordypningsprogram som en viktig del av talentutviklingstilbudet. Der den forrige rammeplanen for kulturskolen understrekte at tilbudet skulle ivareta både bredde og talent,[133] er talentbegrepet interessant nok ikke brukt i den nylig vedtatte rammeplanen for kulturskolen.[134] Der omtales fordypningsprogrammet snarere som rettet mot «elever som er særlig motivert for større undervisningsmengde og mer systematisk egeninnsats». Målet med fordypningsprogrammet er ifølge rammeplanen faglig fordypning, og at denne *kan* «være innrettet mot høyere kunstfagutdanning eller gi annen fordypning på elevens og fagets premisser». Videre defineres fordypningsprogrammet som «tilpasset den enkelte elev og foregår gjennom varierte undervisningsformer individuelt, i grupper, i ensembler og på tvers av fag». Til sist understrekes det at det er behov for systematisk regionalt samarbeid for å sikre tilgang til fordypningstilbud uavhengig av hvor man bor, eller hvem man er, der noen kulturskoler i hvert fylke eller hver region tar et særskilt ansvar for dette. Her berører også rammeplanen behov for samordning av ulike talentaktiviteter som kan komme samme elev til gode. Det er åpenbart at mange som har kommet med i talentsatsing, ikke bare deltar i ett tilbud, men ofte er med på flere talentutviklingstiltak samtidig. Dette skaper behov for samordning, samarbeid og helhetlig tenkning. Det er verdt å nevne at heller ikke rammeplanen fra 2016 brukte talentbegrepet i utstrakt

[130] Møte med Barratt Due musikkinstitutt
[131] Anderson 2016
[132] Gullestad 2002, s. 80
[133] Utdanningsdirektoratet 2017
[134] Kulturskolerådet 2024



Figur 12.8 Barnas jazzkonsert

Barnas jazzkonsert er et eksempel på hvordan unge musikere får tidlig erfaring med å opptre i profesjonelle rammer. Slike arenaer bidrar til rekruttering og talentutvikling på musikkfeltet, og gir barn og unge mulighet til å utvikle ferdigheter i samspill, improvisasjon og scenetilstedeværelse. På bildet ser vi en ung saksofonist foran et ensemble der flere musikere følger med på notene sine.
Foto: Knut Neerland

grad, og at fordypingsprogrammet ble foretrukket som betegnelse. Likevel var det noe helt nytt å definere et slikt program som igjen har ført til framveksten av interkommunale samarbeid, slik at flere elever i dag får et bedre og mer utbygd tilbud enn før 2016. Det har også oppstått nye samarbeid mellom fordypingsprogrammer og TUP flere steder, der det lengste samarbeidet er Unge Talenter Bjergsted.

I lys av dette peker flere aktører i feltet på behovet for helhetlige og sammenhengende løp for talentutvikling, der barn, unge, unge voksne og voksne profesjonelle kan møte tilpassede utviklingsmuligheter i ulike faser. Både Cultivastiftelsen og Sparebankstiftelsen DNB har de siste årene støttet prosjekter som bidrar til å bygge broer mellom slike faser. Det dreier seg om tiltak som kobler tidlig utforsking i barndommen med fordypning i ungdomsårene og videre til utviklingstilbud på høyt nivå for unge voksne. Dette gjøres gjennom forløp som inneholder mentorordninger, samspill og spesialisering samt samarbeid med høyere utdanningsinstitusjoner og profesjonelle aktører i kunstfeltet.[135]

I Cultiva-finansierte prosjekter og initiativ støttet av Talent Norge ser man særlig tydelig en ambisjon om å etablere kontinuitetslinjer som gir utviklingsmuligheter uavhengig av bosted og økonomiske forutsetninger. Sparebankstiftelsen DNB framhever samtidig betydningen av å kombinere lokal forankring og bred deltakelse med muligheter for videre fordypning og karriereutvikling for dem som ønsker det. I sum utgjør slike initiativ en utvidelse av det som i denne utredningen omtales som det brede og det smale perspektivet på talentutvikling. De synliggjør også nødvendigheten av å se på *helheten* i talentutviklingslandskapet – fra lavterskel og bred rekruttering til toppnivå og internasjonal orientering – som en sammenhengende kjede snarere enn isolerte tiltak.

[135] Cultiva u.å; Sparebankstiftelsen DNB u.å.

Kulturtankens kartlegging av aktører på barne- og ungdomskulturfeltet fra 2024 bekrefter at det finnes mange lokale og regionale initiativ med høy kompetanse, men at koblingen til nasjonale strukturer og koordinering mellom nivåene fortsatt er fragmentert.[136] En tydeligere sammenkobling mellom eksisterende arenaer og et bedre samspill mellom offentlige og private aktører pekes på som avgjørende for å kunne tilby bærekraftige utviklingsløp over tid. I dette bildet inngår også behovet for systematisk samordning av ressursene, slik at det ikke er tilfeldig hvem som får tilgang til de mest utviklende arenaene i en avgjørende fase.

På samme måte som norsk kultur gir en ramme for forståelsen av talentutvikling, har også de ulike musikksjangrene ulike tradisjoner for hva det er. Som begrep har talentutvikling lengst historie innenfor klassisk musikk. Forskeren Geir Johansen trekker linjene tilbake til interessen for virtuositet knyttet til navn som 1700-tallets Farinelli og til 1800-tallets Paganini, Arban og Ole Bull. Johansen peker videre på at denne interessen utgjorde en del av grunnlaget for utviklingen av musikkonservatoriene på slutten av 1700- og begynnelsen av 1800-tallet. Han mener også at ideen om talent «stadig [er] sterk og levende i konservatoriesystemet».[137] Etter hvert som flere sjangre har blitt innlemmet både i kulturpolitikken og i institusjoner for høyere musikkutdanning, har talentutvikling også blitt aktuell i et større sjangermangfold. Karriereforløp og -utsikter kan imidlertid se nokså forskjellig ut i ulike sjangre. Innenfor klassisk musikk har karrieremuligheter som internasjonal solist eller som ansatt musiker i et orkester vært framtredende, men dette er i endring og mange vil jobbe som frilansere og selvstendig næringsdrivende innenfor en lappeteppeøkonomi. Innenfor sjangre som jazz, folkemusikk og populærmusikk handler det om å etablere seg som selvstendig næringsdrivende i en konkurransepreget og krevende bransje. De ulike sjangrene opererer dermed innenfor noe ulike strukturelle rammer for karriereutvikling. Likevel er de preget av distinkte kulturelle tradisjoner som former hva som regnes som relevant kompetanse, og hvordan lærings- og utviklingsprosesser forstås. Mens klassisk musikk i større grad bygger på individuelle, hierarkiske og institusjonaliserte opplæringsmodeller, er andre sjangre ofte kjennetegnet av kollektive og nettverksorienterte læringsformer. Dette påvirker ikke bare hvordan talent oppdages og utvikles, men også hvilke typer virkemidler som oppleves som hensiktsmessige og legitime. Slike forskjeller understreker behovet for at virkemiddelapparatet for talentutvikling er fleksibelt og sjangersensitivt – med evne til å støtte ulike former for kunstnerisk utvikling og profesjonalisering på sjangrenes egne premisser.

12.1.8 Høyere utøvende musikkutdanning

I del I behandlet vi mange deler av musikkutdanningen, fra barnehage via videregående skole til lærerutdanningen. Der berørte vi også musikkterapiutdanning, som inngår i systemet for høyere utdanning. I dette kapittelet går vi nærmere inn på høyere musikkutdanning, og her vil vi særlig legge vekt på høyere *musiker*utdanning. Det er imidlertid ikke helt opplagt hva en musiker er, og hva det betyr å utdanne seg til dette yrket. Det er gode grunner for å definere musikeryrket ganske bredt. Som vi skal se nærmere på i kapitlene om musikk som arbeidsliv, både i denne og i den neste delen av utredningen, kjennetegnes musikeryrket i dag av stor bredde i oppgaver, roller og arbeidssituasjoner. Når vi likevel har valgt å behandle disse ulike aspektene ved høyere musikkutdanning i ulike deler av utredningen, er det i tråd med perspektivet vi har tatt på musikkens sektormangfold, det vil si at musikk skaper verdi i flere deler av samfunnet samtidig. Musikkompetanse gjør seg gjeldende også utenfor det vi gjerne oppfatter som musikklivet, slik som i helsesektoren og utdanningssektoren (jf. kapittel 4.7 og 4.8). Vi fokuserer derfor særlig på den utøvende delen av musikeryrket i denne delen, selv om de samme yrkesutøverne kan bevege seg nokså sømløst mellom sektorer og oppgavetyper. Dette gjør vi også fordi høyere utøvende musikkutdanning på mange måter er svært tett koblet til det profesjonelle musikklivet. Høyere utøvende musikkutdanning kjennetegnes av at de som tas opp til utøverutdanninger, allerede er på et høyt nivå og svært spesialiserte.[138] Ofte jobber også utøvende musikkstudenter som profesjonelle musikere mens de er under utdanning. Som regel har en stor del av lærekreftene på utøvende musikkutdanning, særlig dem som underviser i utøvende emner, også en kombinert arbeidssituasjon hvor de i tillegg til å undervise fortsetter sine musikerkarrierer. Kombinasjonen av å være utøvende musiker og samtidig undervise i et større eller mindre omfang er i det hele tatt svært van-

[136] Kulturtanken 2024

[137] Johansen 2018, s. 16

[138] Stabell 2023

lig.[139] Til sammen gjør dette inndelingen vi har valgt, vanskelig og til dels problematisk. Langt på vei ser vi her hvordan ulike deler av musikklivet henger sammen med hverandre på komplekse måter slik økosystembegrepet understreker.

Videre har høyere utøvende musikkutdanning, som vi har vært inne på tidligere, ingen sertifiserende funksjon. Du må ikke ha tatt noen utdanning for å jobbe som profesjonell musiker, men høyere utdanning er relativt vanlig, særlig i enkelte sjangre, ikke minst innenfor klassisk musikk. Samtidig har det blitt mer vanlig også i andre sjangre i takt med at sjangermangfoldet har økt i tilbudet til institusjoner innenfor høyere utøvende musikkutdanning. Opprettelsen av «jazzlinja» ved Trøndelag musikkonservatorium, nå NTNU, i 1979, beskrives gjerne som første gang jazzsjangeren ble tatt inn i varmen i høyere utøvende musikkutdanning.[140] Mange av Norges jazzmusikere i dag har bakgrunn fra en av jazzutdanningene. Likeledes har folkemusikken også blitt inkludert i høyere musikkutdanning. Ved Norges musikkhøgskole var det først i 1995, da Sven Nyhus ble utnevnt til den første professoren i folkemusikk ved institusjonen, at det ble opprettet et studium i folkemusikk. Dette kom relativt sent sammenlignet med hos andre institusjoner, som Ole Bull Akademiet (1977) og Rauland (nå USN), som startet ettårige programmer i 1987.[141]

Akademiseringsprosesser i høyere musikkutdanning

Forskeren Harald Jørgensen har introdusert et skille mellom to tradisjoner som høyere musikkutdanning er bygd på: den europeiske konservatorietradisjonen og universitetstradisjonen. Den europeiske konservatorietradisjonen har i hovedsak bestått av selvstendige institusjoner, typisk kalt musikkonservatorium, musikkakademi eller musikkhøyskole. Jørgensen understreker videre at disse institusjonene har tilbudt et bredt spekter av utdanningsprogrammer med utdanning av profesjonelle utøvere som sitt hovedoppdrag.[142] Universitetstradisjonen plasserer høyere musikkutdanning innenfor større universiteter (for eksempel som en musikkavdeling eller et institutt for musikk), ofte med spesialisering i musikkvitenskap eller utdanning av musikklærere. Her er det verdt å nevne at mange av dem som studerer musikkvitenskap kvalifiserer seg for ulike roller i musikklivet, også som utøvende musikere. I tillegg til den todelingen Jørgensen opererer med, er det grunn til å spørre om ikke en tredje tradisjon har vokst fram de siste årene. I Norge har populærmusikkutdanninger i private institusjoner som Høyskolen Kristiania og LIMPI – Lillehammer Institute of Music Production and Industries, vært viktige for utviklingen av denne sjangeren.

Et utviklingstrekk de senere årene er at skillet mellom konservatorietradisjonen og universitetstradisjonen i økende grad viskes ut. Dette kan sees i sammenheng med akademiseringsprosesser som preger høyere utdanning i hele Europa.[143] Her er Bologna-prosessen og nasjonale høyskolereformer et viktig bakteppe.[144] Hensikten med Bologna-prosessen var å samordne og utvikle felles tiltak og politikk innenfor høyere utdanning, særlig gjennom å skape kompatible grader og studieforløp. I Norge har det parallelt med implementeringen av standardiserte studieløp vært en omorganisering av sektoren som har ført til at de fleste musikkonservatoriene har blitt fusjonert med større universiteter eller høyskoler. Blandingen av tradisjoner har på denne måten skjedd i kraft av en serie sammenslåinger av tidligere selvstendige konservatorier med høyskoler som senere har blitt sammenslått med eller blitt omdannet til universiteter som følge av strukturreformen.[145] I dag er det bare Norges musikkhøgskole av de tidligere musikkonservatoriene som fortsatt er en selvstendig institusjon. Akademiseringen i høyere musikkutdanning kan også sees på andre måter enn i hvordan utdanningsinstitusjonene er strukturert, ikke minst når det gjelder hva slags kunnskap som forvaltes i denne delen av utdanningssystemet.

Akademiseringen har utfordret etablerte former for kunnskapsutvikling og kunnskapssyn innenfor høyere utøvende musikkutdanning. Flere har påpekt at akademiseringen av høyere utdanning generelt har betydd økt vektlegging av teoretiske og verbale aspekter i læringsprosessene og kunnskapsdannelse på bekostning av praktiske og kroppslige aspekter, og at dette endrer kravene til undervisernes kompetanse i en mer teoretisk, analytisk og akademisk retning.[146] Det har blitt påpekt at akademiseringen på denne måten er tett forbundet med profesjonalisering,

[139] Arnesen, Waagene, Hovdhaugen og Støren 2014
[140] Weisethaunet 2021
[141] Eriksson 2023
[142] Jørgensen 2009
[143] Angelo, Varkøy og Georgii-Hemming 2019
[144] Varkøy og Angelo 2022
[145] Meld. St. 18 (2014–2015) ; NOU 2020: 3
[146] Angelo, Varkøy og Georgii-Hemming 2019; Osland 2017; Thue 2017; Messel og Smeby 2017

hvor refleksivitet ansees som et sentralt element.[147] Dette utfordrer tradisjonene i høyere utøvende musikkutdanning som lenge har vektlagt kunstnerisk praksis og individuell utvikling, noe som særlig har materialisert seg i praksisen for en-til-en undervisning.[148]

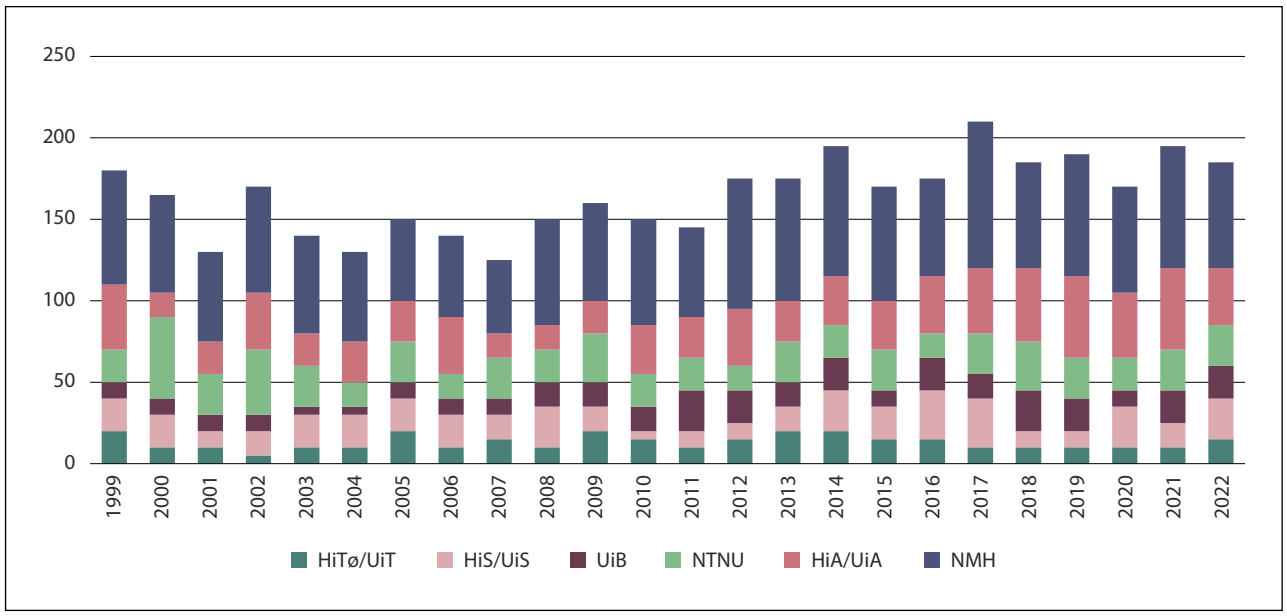
En konsekvens av politiske endringer og høyere utdanningsreformer er at forskning er integrert på både bachelor- og masternivå, også i yrkes- og håndverksorienterte studier. Ikke minst innebærer akademiseringsprosessene økte forventninger til forskning, vitenskapelig publisering, standardisering av utdanningsforløp og stillingsnivåer for lærere som er vanlige ved universiteter. Slik kan det hevdes at høyere musikkutdanning gradvis har blitt mer universitetslignende. Akademiseringsprosesser medfører også at høyere musikkutdanningsinstitusjoner må stimulere til skriftliggjort kritisk refleksjon og forskning innenfor rammene av kunstneriske praksiser.[149] Tydeligst har dette gjort seg gjeldende i etableringen av ph.d.-programmer innenfor kunstnerisk utviklingsarbeid.

Begrepet kunstnerisk utviklingsarbeid kom inn i universitets- og høgskoleloven i 1995, og kunstnerisk utviklingsarbeid ble med dette sidestilt med vitenskapelig forskning og en lovpålagt oppgave for universitets- og høyskolesektoren. Lenge har det imidlertid ikke eksistert noen offisiell definisjon av kunstnerisk utviklingsarbeid, og et utvalg nedsatt av Utdannings- og forskningsdepartementet kom fram til at det følgende kunne fungere som en dekkende definisjon: «Kunstnerisk utviklingsarbeid dekker kunstneriske prosesser som fører fram til et offentlig tilgjengelig kunstnerisk produkt. I denne virksomheten kan det også inngå en eksplisitt refleksjon rundt utviklingen og presentasjonen av kunstproduktet.»[150] I 2003 ble det opprettet et stipendiatprogram innenfor kunstnerisk utviklingsarbeid som skulle være en parallell til doktorgradsprogrammene innenfor vitenskapsfagene.[151] Basert på dette programmet etablerte Kunnskapsdepartementet i 2018 en ny doktorgrad innenfor kunstnerisk utviklingsarbeid. I beskrivelsen av graden heter det at kunstutøvelsen skal stå i sentrum for doktorgradsarbeidet. Videre slås det fast at kunstutøvelsen skal følges av en eksplisitt refleksjon, som ved presentasjon av prosjektet gjør det mulig for andre å ta del i den arbeidsmåten og innsikten som det kunstneriske utviklingsarbeidet genererer.[152] Det er likevel mange som oppfatter at innholdet og definisjonen av «kunstnerisk utviklingsarbeid» ikke er klart definert, noe som har skapt debatt.[153] Akademisering innebærer en transformasjon fra et profesjons- og praksisrelatert utdanningssystem til et disiplin- og akademisk orientert system, hvor undervisning har klare koblinger til forskning. Et viktig mål med å etablere ph.d.-programmer i kunstnerisk utviklingsarbeid har vært å «kvalifisere kandidatene for kunstnerisk virksomhet, undervisnings- og forskningsstillinger innen høyere kunstutdanning, og for annet arbeid i samfunnet hvor det stilles store krav til kunstnerisk kompetanse og innsikt».[154] Forholdet mellom hvilken kompetanse høyere musikkutdanning bidrar til å utvikle, og arbeidsmarkedet for musikkutdannede har imidlertid vært en viktig problemstilling over noe tid.

Virkelighetsgap?

Det har blitt pekt på at høyere utøvende musikkutdanning har stått overfor et virkelighetsgap.[155] På mange måter kan dette knyttes til to ulike, men nært forbundne problemstillinger. For det første har det handlet om at det siden 1990-tallet har blitt utdannet flere musikere enn før.[156] Dette har reist spørsmål om det utdannes for mange musikere i forhold til hvor mange det er plass til i arbeidsmarkedet, og om tilbudet innenfor høyere musikkutdanning derfor bør begrenses. I Meld. St. 14 (2022–2023) *Utsyn over kompetansebehovet i Norge* ble det slått fast at til tross for at de er usikre med tanke på arbeid og inntekt, har interessen for kunstneryrkene og høyere utdanning innenfor kunst og estetiske fag vokst med 280 prosent siden 1999.[157] Her ble det imidlertid raskt avdekket at Kunnskapsdepartementet hadde regnet feil. En gjennomgang gjort av Kjetil Solvik med utgangspunkt i den samme databasen[158] som utsynsmeldingen baserte seg på, viste at veksten på ingen måte var så sterk som meldingen oppga, og innenfor høyere utøvende musikkutdanning i

147 Varkøy og Angelo 2022
148 Gaunt 2010
149 Angelo, Varkøy og Georgii-Hemming 2019; Varkøy og Angelo 2022
150 Universitets- og høgskolerådet 2007
151 Tungesvik, Lien og Milde 2023; Direktoratet for høyere utdanning og kompetanse 2024
152 Direktoratet for høyere utdanning og kompetanse 2024, s. 6
153 Hareide og Hustad 2023
154 Direktoratet for høyere utdanning og kompetanse 2024, s. 4
155 Ski-Berg 2023, s. 1-4
156 Heian 2022
157 Meld. St. 14 (2022–2023), s. 17
158 Database for statistikk om høyere utdanning, DBH.



Figur 12.9 Antall utøvende musikkandidater ved statlige utdanningsinstitusjoner

Kilde: Solvik (2023)

statlige utdanningsinstitusjoner fra 1999 til 2022 var veksten på 3 prosent (fra 180 til 185 kandidater).[159] Se figur 12.9.

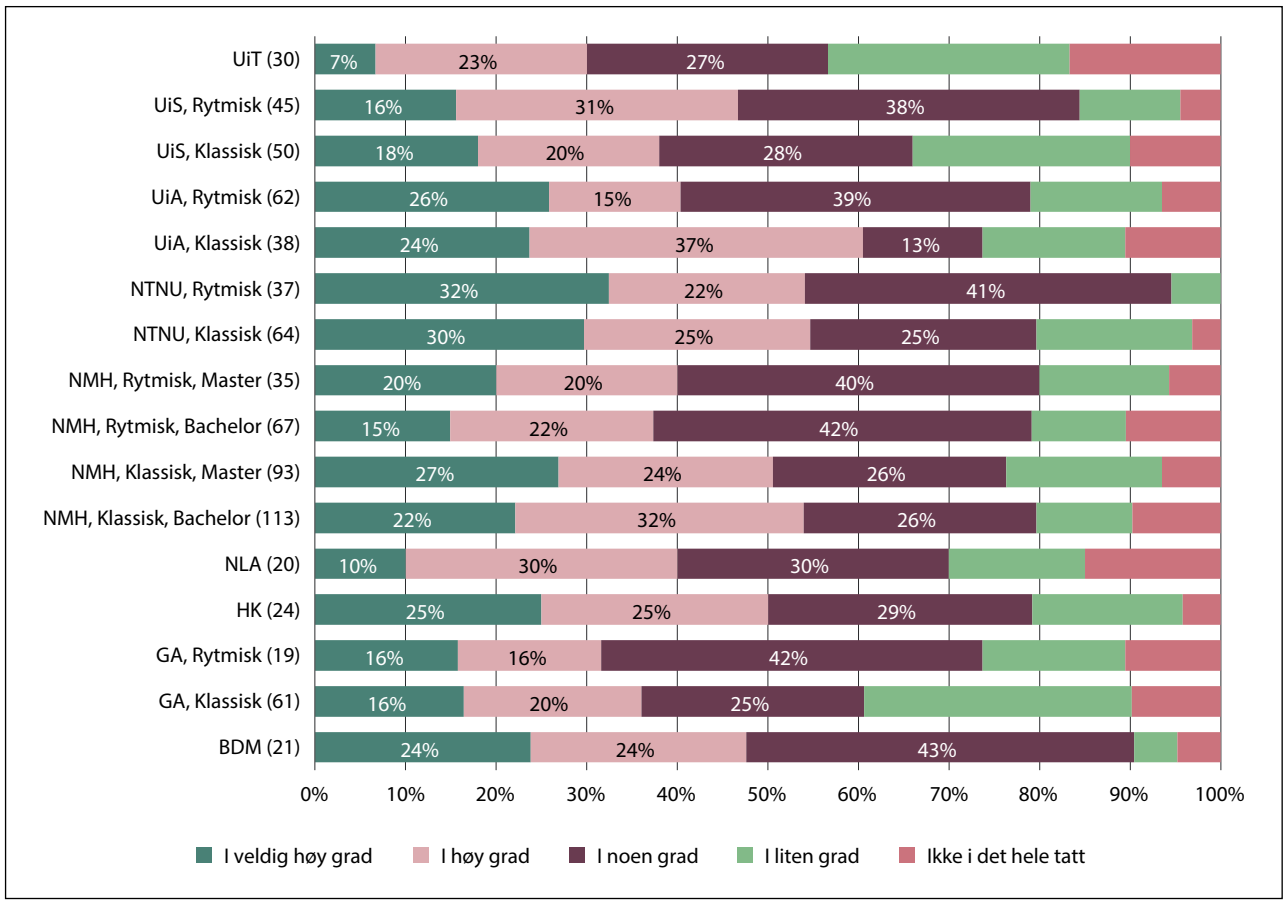
Her er det verdt å legge til at kunstnerundersøkelsene også viser vekst i antall musikere, men at størstedelen av denne ikke er en genuin vekst, men handler om at man har inkludert flere grupper av musikere i undersøkelsen i takt med at flere sjangre har blitt innlemmet i kulturpolitikken.[160]

Samtidig som sterk konkurranse om jobber utgjør hovedbildet blant utdannede musikere, utgjør kirkemusikere et unntak. Her står man snarere overfor en rekrutteringskrise. Her synes behovet for å øke utdanningskapasiteten og søkningen til utdanningen å være særlig stort. I tillegg krever yrket som kirkemusiker, på samme måte som for mange andre musikere, at man behersker en større sjangerbredde enn før. Det har også vært pekt på at der kirkemusikkutdanningene tidligere har vært individuelt orientert, krever yrket som kirkemusiker i dag at man behersker mange typer samspill og ensembleledelse.[161] Dette reflekteres i økende grad også i kirkemusikkstudiene. Det er likevel et problem at det er få som søker seg til kirkemusikkstudier, og NTNU valgte for studieåret 2024/2025 ikke å starte opp studiet. I øyeblikket er det dermed bare ved Norges musikkhøgskole man kan utdanne seg til kirkemusiker. Det finnes imidlertid videreutdanningstilbud på området både i Tromsø og i Stavanger.

For det andre har det handlet om det mange har pekt på som et misforhold mellom det man lærer i den høyere musikkutdanningen på den ene siden, og den virkeligheten man møter når man går over i profesjonelt virke på den andre siden. Dette misforholdet har kanskje særlig tatt form av noen spenninger i høyere utøvende musikkutdanning, og her skal vi nevne to slike spenninger.[162] Den første handler om hvorvidt musikere bør utdannes til å bli spesialister eller generalister. Denne spenningen bunner i at i deler av arbeidsmarkedet for musikere, for eksempel som internasjonal solist eller orkestermusiker, kreves det så stor grad av spesialisering som mulig for å lykkes. I andre deler av arbeidsmarkedet for musikere er det behov for musikere som arbeider mye forskjellig, også musikalsk.

Den andre spenningen handler om hvordan utdanningen bør balansere forholdet mellom kunst og næring. Spørsmålet har særlig vært i hvilken grad høyere musikkutdanning gir nødvendig kompetanse innenfor entreprenørskap og forretningsdrift. Talende for denne debatten er et utsagn fra en av informantene i en kvalitativ undersøkelse av hvordan profesjonelle musikere i Norge oppfattet sammenhengen mellom det de

[159] Solvik 2023
[160] Heian 2022
[161] Vinge, Røyseng og Skrebergene 2022
[162] Vinge, Røyseng og Skrebergene 2022



Figur 12.10 Musikkutdanning som godt grunnlag for å arbeide som selvstendig næringsdrivende

Kilde: Kleppe og Heian (2025)

lærte under utdanningen, og de kompetansebehovene de hadde når de startet opp sin karriere. På spørsmål om hvordan utdanningen hadde gitt en nødvendig forberedelse til de økonomiske og administrative delene av frilanstilværelsen, svarte en informant: «Nei, det lærte jeg egentlig ingen ting om da jeg studerte. Når jeg ser på det i ettertid så er jo det helt sinnssykt! Man skal drive sin egen bedrift også lærer man ikke noen ting om det.»[163] Bildet er imidlertid mer sammensatt enn hva dette utsagnet tyder på.

En undersøkelse blant ledere ved høyere musikkutdanning i Norge viser at det er stor oppmerksomhet på temaet, og at mange har en oppfatning av at entreprenørskap er en viktig del av musikkutdanningen. Et stort flertall av lederne oppgir at institusjonene har tatt entreprenørskap inn i sine strategiske planer for undervisningen, og at temaet diskuteres i ledelsen flere ganger i året. Det varierer også i hvor stor grad spørsmål om næringsdrift og entreprenørskap er lagt til egne emner eller integrert i andre emner. Det er likevel kun et fåtall av lederne som mener at entreprenørskapstilbudet ved deres egen institusjon er godt nok. Som årsak til at denne delen av utdanningen ikke oppfattes som optimal, oppgis det både at de ansatte har lav interesse og lav kompetanse på området, og at det er behov for å prioritere andre emner innenfor musikkfaget høyere.[164] Dette siste synspunktet ser også til dels ut til å være sammenfallende med hva en del musikkstudenter tenker selv. Mens en del på samme måte som i sitatet ovenfor oppfatter at det er et tankekors at utdanningen ikke forberedte dem på den arbeidshverdagen som møtte dem etterpå, er det også en del som mener at høyere musikkutdanning er – og skal være – en boble hvor man kan fordype seg mest mulig i instrumentet sitt for å bli best mulig, og at man heller kan lære seg de økonomiske og administrative sidene av arbeidet gjennom erfaring etter endt utdanning. Opplevelsen av dette ser også ut til å

[163] Vinge, Røyseng og Skrebergene 2022

[164] Watne og Nymoen 2017

henge sammen med hvilken del av musikkbransjen man sikter mot, og i hvilken grad det faktisk er realistisk å se for seg at man kan få en fast jobb, for eksempel i et orkester.

Kandidatundersøkelsen som vi har brukt for å belyse flere temaer ovenfor, har også med et spørsmål om i hvilken grad kandidatene mener at musikkutdanningen de har tatt, har lagt et godt grunnlag for å arbeide som selvstendig næringsdrivende. Som vi ser i figur 12.10, varierer dette noe, men det er en større andel positive svar enn negative. Her er det også variasjoner mellom lærestedene og innenfor hvilken sjanger man har tatt sin musikkutdanning.

Til sist er det grunn til å peke på at det kan være et virkelighetsgap mellom innretningen av høyere utøvende musikkutdanning og helseaspektet ved musikeryrket. I kapittel 12.1.6 pekte vi på at det både følger fysiske og psykiske belastninger med dette yrket, men at det i liten grad finnes et systematisk og spesialisert tilbud som musikere kan ta i bruk. Det foreligger også i begrenset grad systematisk kunnskap om musikerhelse, og også om hvordan dette ivaretas av utdanningsinstitusjonene. Basert på en studie av britiske undervisningsinstitusjoner har Ioannis Theodoridis pekt på at til tross for at det har vært stor oppmerksomhet rundt helseorienterte diskurser, forblir forekomsten av helseproblemer høy.[165] Han viser at den dominerende tilnærmingen har vært at studentene må utvikle individuell resiliens, og at fokuset legges på helserisikobevissthet og mestringsevner hos studentene, noe som usynliggjør årsakene og ansvaret som ligger de pedagogiske omgivelsene ved institusjonene. Theodoridis mener at utdanningsinstitusjonene på denne måten overser de underliggende, strukturelle årsakene til helseproblemer som er innebygd i selve utdanningsmiljøet. Han har også pekt på at dette kan være tilfellet for norske utdanningsinstitusjoner.[166] Manglende helhetlig og systematiske grep kan dessuten ha ført til at ildsjeler utvikler tilbud som isolert sett kan være veldig gode, men hvor et helhetlig ansvar fra institusjonene mangler.

Menneskemangfold i høyere utøvende musikkutdanning

Det foreligger lite systematisk kunnskap om rekrutteringen til høyere utøvende musikkutdanning. Det er likevel relativt vanlig å slå fast at dette er en del av utdanningssystemet som ikke speiler befolkningens menneskemangfold.[167] Utøvende musikkstudenter synes i stor grad å komme fra den kulturelle middelklassen og fra musikerfamilier.[168] Videre er det også grunn til å påpeke at studenter med minoritetsbakgrunn eller funksjonsvariasjoner har vært underrepresentert i høyere utøvende musikkutdanning. Forskeren Sidsel Karlsen har omtalt høyere musikkutdanning som et «ganske funksjonssjåvinistisk felt».[169] Kjønn spiller også en rolle for rekrutteringen, og særlig handler dette om at noen instrumenter eller roller har hatt stor kjønnsovervekt, for eksempel at det har vært vanlig at direksjons- og komposisjonsstudier har en overvekt av mannlige studenter. Den relativt skjeve rekrutteringen til musikeryrket kan ha sammenheng med særtrekk både ved utdanningsinstitusjonene og ved det profesjonelle musikklivet. I tillegg kommer det av at det skjer en tidlig spesialisering til yrket.[170]

Sosiologen Julia Orupabo har med utgangspunkt i et interseksjonelt perspektiv studert hvordan kulturelle stereotypier om kjønn og etnisitet kan begrense hvilke karrieremål mennesker setter seg.[171] Selv om hun ikke har studert musikeryrket spesifikt, kaster denne forskningen lys over noen av mekanismene i rekrutteringen også til høyere utøvende musikkutdanning. Orupabos studier viser hvordan erfaringer med eksklusjon og inklusjon i utdanningsløpet og i profesjonelle sammenhenger ikke bare påvirker følelsen av tilhørighet i en profesjonell sammenheng, men også ambisjonene man setter seg. Hun peker på at dynamikken i sosial inkludering og ekskludering sammen med stereotypier knyttet til hva som kjennetegner ulike profesjonsutøvere, fører til det hun kaller profesjonell selvsosialisering. Dette kan igjen føre til at mønstrene reproduserer seg. I et slikt perspektiv kan rollemodeller som viser fram at mangfold er mulig, være viktige. Det kan også være viktig å være bevisst på hvordan man framstiller musikkfeltet og musikkhistorien.

I 2022 skrev musikkstudenten Siri Storheim en kommentar som tok opp disse spørsmålene, og som fikk mye oppmerksomhet. Der skrev hun: «På Norges Musikkhøgskule er det sannsynleg å gå ein heil grad utan å sjå ei kvinne eller ein per-

[165] Theodoridis u.å.
[166] Stjern og Barstein 2023
[167] Karlsen 2025; Bull, Bhachu, Blier-Carruthers, Bradley og James 2022; Nysæther, Christophersen og Sætre 2021
[168] Dette bildet framkommer i en masteroppgave i sosiologi fra 2013. Madsen 2013
[169] Karlsen 2025.
[170] Kleppe og Heian 2025
[171] Orupabo 2018

son med minoritetsbakgrunn på dirigentpodiet.»[172] Hun utdypet videre:

> I haust tok eg ein titt på semesterplanen for Musikkhøgskulens symfoniorkester. Der kunne eg sjå at programmet for hausten 2022 består av utelukkande mannlege komponistar og utelukkande mannlege dirigentar. Eg skulle gjerne sagt at eg vart overraska, men dette har vore normen så lenge eg har studert ved NMH.

Utvalget er kjent med at flere av utdanningsinstitusjonene utarbeider strategier for å åpne opp høyere utøvende musikkutdanning.

Finansieringen av høyere musikkutdanning

Høyskoler og universiteter som tilbyr musikkutdanning (som Norges musikkhøgskole, Universitetet i Stavanger, UiT, osv.), er i hovedsak statlig finansierte. Den offentlige finansieringen av høyere utdanning for statlige institusjoner består av to komponenter der den ene er en rammebevilgning som gis som en årlig sum, og den andre er resultatbasert og bygger blant annet på antall studiepoeng som blir produsert per institusjon. Finansieringen av høyere utdanning er nylig endret. Først og fremst handler dette om at det er gjort en endring hvor tallet på finansieringskategorier for den resultatbaserte uttellingen for studiepoeng er redusert fra seks til tre. Utøvende musikkutdanning var tidligere på det neste høyeste nivået. Med den nye finansieringsordningen er disse utdanningene i den midtre kategorien. Det sentrale i endringen er at de nye satsene påvirker hvilken uttelling institusjonene får hvis det er endringer fra året før. De siste par årene har den økonomiske situasjonen til flere institusjoner innenfor høyere utdanning vært krevende. Dette har ført til nedbemanning ved enkelte institusjoner. Videre ser det ut til at den krevende økonomiske situasjonen kombinert med endringen i finansieringskategorier spiller inn når utdanningsinstitusjonene prioriterer sine studietilbud. Dette har for eksempel blitt pekt på i forbindelse med at Høyskolen i Østfold besluttet å legge ned Akademi for scenekunst og at styret i sin begrunnelse pekte på de nye finansieringskategoriene. På lignende vis kan denne endringen også ha spilt inn på NTNUs beslutning om å legge kirkemusikkutdanningen på is.[173]

[172] Storheim 2022
[173] Lind og Rian 2024

12.2 Frivillig og egenorganisert musikkliv

Utredningens del I løftet fram de brede samfunnsverdiene som skapes i det frivillige og egenorganiserte musikklivet, herunder folkehelse, livslang læring, livskvalitet, fellesskap, demokratisk deltakelse og tillit. Musikklivets egenverdi ble understreket, men også dets rolle som bærer av kulturarv, som sosial møteplass og som arena for mestring og utvikling gjennom hele livsløpet. Disse verdiene danner et viktig bakteppe for forståelsen av musikklivets samfunnsrolle i et helhetlig perspektiv.

I kapittel 8 presenterte vi hvordan det frivillig baserte musikkfeltet inngår i et økosystem sammen med profesjonelle og næringsrettede aktører. Det frivillig organiserte musikklivet omfatter virksomhet drevet av ideelle formål og frivillig innsats, ofte gjennom kor, korps, lag og organisasjoner. Samtidig finnes et omfattende egenorganisert musikkliv som ikke nødvendigvis fanges opp av formelle strukturer. Med egenorganisert musikkliv sikter vi til selvinitiert musikkaktivitet som skjer utenfor både institusjonelle og organiserte frivillige rammer – som når unge og voksne samles for å spille i band, produserer musikk digitalt eller deler musikk i sosiale medier. Disse praksisene er ofte fleksible, uformelle og preget av digital samhandling og representerer viktige uttrykk for kulturelt mangfold og personlig utvikling.

I dette kapittelet analyserer vi hvordan dagens virkemiddelapparat, presentert i kapittel 10.3.4, treffer det organiserte frivillige musikklivet og den egenorganiserte aktiviteten. Virkemidlene finnes på statlig, fylkeskommunalt og kommunalt nivå og fordeles på tvers av sektorer med Kultur- og likestillingsdepartementet som samordnende instans. Et særtrekk ved mange av virkemidlene er at de kanaliseres gjennom organisasjoner, noe som reiser spørsmål om balansen mellom statlig styring og frivillighetens behov for autonomi og fleksibilitet.

Flere utviklingstrekk gir grunn til refleksjon: For det første er det en dreining mot prosjektbasert finansiering fremfor langsiktig driftsstøtte. For det andre etterspør flere aktører bedre tilpasning til nye former for frivillighet og egenorganisert aktivitet. Som Ungdom og Fritid framhever i sitt innspill til utvalget, er mange unge i dag kulturelt aktive uten å være medlemmer i en organisasjon. Dette utfordrer virkemiddelapparatet som i stor grad er rigget for en tradisjonell, organisasjonsbasert frivillighetsmodell.

Kapittelet gir en samlet framstilling av strukturer, utviklingstrekk og utfordringer i det frivillige og egenorganiserte musikklivet. Vi beskriver det frivillig baserte musikkfeltets organisering på nasjonalt, regionalt og lokalt nivå, inkludert paraplyorganisasjoner og støttefunksjoner. Kommunenes rolle som planmyndighet og virkemiddelforvalter trekkes fram som særlig viktig. Et gjennomgående tema her er hvordan frivilligheten og det profesjonelle musikklivet samspiller, og hvilke strukturelle grep som kan fremme enda bedre samhandling.

Gjennomgående vil kapittelet undersøke hvordan virkemidlene støtter opp om musikkfrivillighetens mangfold – både i uttrykk og deltakelse – og hvilke strukturelle barrierer som finnes for utvikling og inkludering. Det er særlig behov for å vurdere hvorvidt dagens ordninger er tilpasset den faktiske virkeligheten i feltet – og hvordan de kan videreutvikles i tråd med en musikkpolitikk for framtiden.

12.2.1 Organisert musikkfrivillighet og egenorganisert musikkaktivitet

Som vi var inne på i kapittel 8, finnes det ingen entydig definisjon av frivillighet. Det er likevel noen gjennomgående kjennetegn: Frivillig virksomhet er basert på ikke-lønnet innsats, har et ikke-kommersielt formål og kommer samfunnet eller nærmiljøet til gode. Musikkfrivillighet er en del av det bredere feltet kulturfrivillighet, som i regjeringens strategi for kulturfrivillighet defineres slik:

> Kulturfrivilligheten defineres i denne strategien som den frivillige virksomheten som foregår på områdene musikk, scenekunst, visuell kunst, litteratur, dataspill, film og kulturarv. Eksempler på dette er kor, korps, opera, band, festivaler, dansegrupper, spellemannslag, filmklubber, dataspilltreff, amatørteater, revy, spel, lesesirkler, historielag, venneforeninger for museum og kunstklubber. Kulturfrivilligheten er også frivillig virksomhet på området kulturarv, både den materielle og den immaterielle kulturarven. Den omfatter også faste kulturminner og kulturmiljø, muntlige tradisjoner, skikker, ritualer og ferdigheter knyttet til tradisjonelle håndverk. […] Kulturfrivillighetens aktiviteter skjer både i organisasjoner, i punktfrivillighet og i spontane aktiviteter.[174]

Denne brede oppramsingen illustrerer både mangfoldet og kompleksiteten i kulturfrivilligheten, noe som også gjelder for det frivillige musikklivet. Samtidig er det behov for avgrensning. I denne utredningen legger vi til grunn at organisert musikkfrivillighet betegner musikkaktivitet som foregår innenfor rammer av en viss institusjonell struktur. Dette innebærer for eksempel vedtekter, medlemskap og formelle roller – kjennetegn som også ligger til grunn for registrering i Frivillighetsregisteret.

Denne forståelsen samsvarer med FNs Handbook on Non-Profit Institutions in the System of National Accounts, som vektlegger at frivillige virksomheter bør ha:

> En viss grad av intern organisatorisk struktur, som kan kjennetegnes gjennom konsistente mål, oppbygging og aktiviteter, gjenkjennelige organisatoriske rammer eller statutter eller vedtekter som definerer premissene for deltakelse.[175]

Dette skillet er viktig i denne sammenhengen fordi det gjør det mulig å skille mellom frivillig organisert virksomhet og det vi senere i kapittelet omtaler som egenorganisert musikkaktivitet.

Den organiserte frivilligheten har lange tradisjoner og står fortsatt sterkt i Norge, selv om det er tydelige endringer i hvordan frivillig innsats foregår. Ifølge Frivillighetsbarometeret 2024 har 61 prosent av befolkningen over 15 år utført frivillig arbeid i løpet av det siste året. Dette tilsvarer samme nivå som før pandemien,[176] og det er ikke indikasjoner på nedgang i omfanget av frivillig innsats, selv om den endrer karakter. 12 prosent av befolkningen har deltatt som frivillige i kulturorganisasjoner.[177]

Forskning fra Senter for forskning på sivilsamfunn og frivillig sektor identifiserer flere sentrale utviklingstrekk som preger frivilligheten i dag.[178] Ett av disse er at antallet medlemmer i frivillige organisasjoner går ned, samtidig som den totale tidsbruken på frivillig arbeid holder seg stabil. Organisasjonene må dermed tilpasse seg frivillige og deltakere som i økende grad velger mer selektive og fleksible former for engasjement. I tillegg peker forskerne på økt vekst i nasjonale organisasjoner uten lokalledd, noe som blant annet muliggjøres gjennom digitalisering.

[174] Kultur- og likestillingsdepartementet 2023b, s. 6

[175] Forente nasjoner 2003 s. 18

[176] Frivillighet Norge u.å.

[177] Kantar 2023

[178] Kvale 2018

Tendensen til mer selektiv og fleksibel frivillighet har blitt omtalt som mer spontan eller ad hoc-preget frivillighet. Dette innebærer at deltakelse i økende grad skjer uten varige medlemskap eller langvarig tilknytning til organisasjoner. I deler av forskningen uttrykkes en viss bekymring for at dette innebærer en svekkelse av det ideologisk forankrede folkebevegelsesbaserte organisasjonslivet, til fordel for mer kortvarige og instrumentelle former for frivillig engasjement.[179] Samtidig kan det hevdes at en del av disse vurderingene ikke fullt ut fanger opp særtrekkene ved kultur- og musikkfrivilligheten.

I musikkfeltet er det for eksempel ikke uvanlig at deltakelsen varer over lengre tid – særlig i sammenhenger der utøvelse fordrer ferdighetsutvikling og kontinuitet. Et annet trekk ved musikkfrivilligheten, som påpekt i flere innspill til utvalget, er høy turnover blant unge, særlig i overgangsfaser som ungdom–ung voksen. Dette skaper utfordringer for rekruttering og kontinuitet.

Samtidig viser arrangør- og festivalfeltet at det også finnes former for frivillig musikkengasjement med høy grad av varighet, selv om tilknytningen ikke nødvendigvis skjer gjennom et tradisjonelt medlemskap. Mange festivalfrivillige stiller opp år etter år, og viser stor lojalitet, også i de største festivalene. Selv med stor oppslutning og frivillig innsats i arrangørfeltet, vil denne innsatsen kunne falle utenfor ordninger hvor det stilles krav til institusjonell struktur, slik som et formelt medlemskap, kontingent og demokratiske rettigheter.

Dette aktualiserer et mer grunnleggende spørsmål: Hvor går grensen mellom organisert musikkfrivillighet og det vi omtaler som egenorganisert musikkaktivitet? Som redegjort for i forrige avsnitt, fordrer frivillig organisert virksomhet en viss grad av institusjonell struktur. Det innebærer at aktiviteten drives innenfor rammer som tillater organisering, representasjon og ansvar, ofte gjennom vedtekter, medlemskap og formelle roller.

Egenorganisert musikkaktivitet skiller seg fra dette ved å være mer uformell og ofte initiert av enkeltpersoner eller små grupper, uten nødvendigvis å være koblet til organisasjoner eller motta offentlig støtte. Forventningen om en institusjonell struktur gjør at grupper som utforsker eller utøver musikk uten å formalisere deltakelsen, ikke kvalifiserer til offentlige tilskudd og kan stå i fare for å bli usynliggjort. Ikke grunnet aktivitetene i seg selv, men som følge av sin organisasjonsform.

[179] Schwencke 2018, EG Norge 2025

Et vesentlig skille, også i forvaltningssammenheng, handler dermed om hvorvidt aktiviteten innfrir kriteriene for offentlig støtte og dermed oppnår den tilsvarende anerkjennelsen som mer tradisjonelt organiserte aktivitet. I noen ordninger, slik som for Frifond musikk,[180] er det et krav at minimum tre personer under 26 år er involvert i en aktivitet og med et allmennyttig siktemål for at den skal kvalifisere for støtte – et krav som i praksis skiller egeninitiert samhandling mellom venner (som en karaokekveld) fra en aktivitet med potensial for å inngå i det formelle virkemiddelapparatet. Først dersom initiativet gis en formell ramme, for eksempel ved å registreres som forening i Frivillighetsregisteret, vil det kunne omfattes av andre offentlige støtteordninger og anses som del av den organiserte frivilligheten med de fordelene som det innebærer.

Tall for deltakelse i organisert frivillig musikkliv

Tall fra SSB (2023) viser at 18 prosent av befolkningen spiller et instrument.[181] Det er noe flere menn enn kvinner som gjør dette, og det er flest i aldersgruppen 9-15 år (24 prosent). Andelen går jevnt nedover jo eldre man blir, og blant de som er over 80 år, er andelen 13 prosent. Det å spille et instrument, samvarierer med utdanningsnivå. Jo høyere utdanning, desto mer sannsynlig er det at du spiller et instrument.

7 prosent spiller/synger i kor/gruppe/band. Denne andelen har holdt seg forholdsvis jevn siden 1991, med en liten nedgang (9 prosent i 1991). Det er mindre vanlig å delta i kor/gruppe/band jo eldre man blir; i aldersgruppen 9-15 år er tallet 14 prosent. Blant de over 80 år er tallet 6 prosent.

– Korsang er den mest utbredte aktivitetstypen blant de som deltar i en musikkgruppe. 49 prosent av deltakerne oppgir at de synger i kor/sang-gruppe. Andelen er høyere blant kvinner (57 mot 39 prosent menn). Korsang er også vanligere jo eldre man blir; andelen som synger i kor blant musikkgruppedeltakere over 67 år, er 70 prosent.

[180] Frifond 2024

[181] Bekkengen 2024 s. 152 SSB endret spørsmålsformuleringen fra «kan du spille et instrument» til «spiller du et instrument» i 2021, og derfor er tallene fra tidligere år ikke sammenliknbare. For ti år siden oppga 36 prosent at de kunne spille et instrument, men vi vet ikke om de faktisk spilte. Mediene har hatt oppslag om at det er en nedgang i hvor mange som spiller et instrument, men dette er altså umulig å slå fast på bakgrunn av SSB-tallene. Aanvik 2025

- Korps/janitsjar er den nest vanligste typen aktivitet blant de som deltar i musikkgruppe (22 prosent). Det er noe flere kvinner enn menn også her (25 prosent mot 18 prosent). Her er det omvendt aldersgruppemønster som korsang. Det er særlig høy andel blant aldersgruppen 9-15 år (44 prosent).
- Det er 17 prosent som oppgir å spille i et rock/popband, og her er det langt flere menn (31 prosent) enn kvinner (6 prosent). Her er det flest deltakere i aldersgruppen 25-44 år (25 prosent).[182]

12.2.2 Den organiserte musikkfrivilligheten røtter og strukturer

Det organiserte musikkfrivillige landskapet i Norge har lange historiske røtter og utgjør i dag en sentral del av det samlede musikklivet. De frivillige musikkinstitusjonene og organisasjonene favner bredt – både geografisk, sosialt og sjangermessig – og utgjør en viktig infrastruktur for musikalsk utfoldelse, fellesskap, rekruttering og opplæring. Gjennom korps, kor, orkestre, storband, lokal- og landsforeninger og en rekke støttefunksjoner organiseres store deler av den amatørbaserte musikkaktiviteten i Norge.

Strukturen i musikkfrivilligheten er preget av høy grad av organisering med formelle medlemskap, årsmøter, styrer og vedtekter og med tilknytning til nasjonale paraplyorganisasjoner som samler, representerer og koordinerer virksomheten på tvers av sjangre og regioner. Mange av disse organisasjonene har røtter tilbake til sent 1800- og tidlig 1900-tall, og har vokst fram som del av bredere folkebevegelser og sivilsamfunnsorganisering.

Musikkfrivillighetens strukturer er også tett koblet til det offentlige, både gjennom tilskuddsordninger, samarbeidsformer og politiske forventninger om deltakelse, inkludering og opplæring. Samtidig preges feltet av stor frivillig innsats og betydelig lokal forankring, noe som skaper variasjon i organisasjonsformer og virkemåte.

12.2.3 Paraplyorganisasjoner i musikkfrivilligheten

På nasjonalt nivå er den organiserte musikkfrivilligheten preget av et relativt klart og oversiktlig landskap, der paraplyorganisasjoner spiller en sentral rolle i å samordne, representere og styrke medlemsorganisasjonene på feltet. Disse paraplyene ivaretar både felles interesser og sjangerspesifikke behov og fungerer som bindeledd mellom grasrot og myndigheter. Paraplyorganisasjonene har et bredt nedslagsfelt og er viktige premisseleverandører i kulturpolitikken.

Norsk musikkråd (NMR) er den største og mest sentrale paraplyen i den organiserte musikkfrivilligheten. Rådet organiserer i dag 40 landsomfattende medlemsorganisasjoner (se tabell 12.4) og representerer dermed et stort mangfold av sjangre, aldersgrupper og organisasjonsformer. Blant medlemsorganisasjonene finner vi organisasjoner som Norges Korforbund, Norges Musikkorps Forbund, Norsk Bluesunion, Norsk Countrymusikk Forbund, Norsk Viseforum og Ung Kirkesang. NMRs oppgave er å styrke rammevilkårene for frivillig musikkliv, bidra til utvikling og kvalitet og være en felles interessepolitisk stemme på nasjonalt nivå.

NMR er også tildelt forvaltningsansvar for statlige midler til musikkfrivilligheten. I 2024 forvaltet rådet på vegne av Kultur- og likestillingsdepartementet 115 millioner kroner gjennom ulike tilskuddsordninger, inkludert driftstilskudd til medlemsorganisasjoner og støtte til nasjonale og regionale tiltak.[183] NMR er med dette både en politisk interesseorganisasjon og en virkemiddelforvalter og har en nøkkelrolle i det samlede virkemiddelapparatet rettet mot musikkfrivilligheten.

I tillegg til kor, korps og orkestre omfatter NMR også en rekke andre medlemsorganisasjoner som utgjør viktige deler av det frivillige og profesjonsnære musikkfeltet. Blant disse finner vi arrangørledd og bandmiljøer som bidrar til levende og mangfoldige musikkscener over hele landet, og som ofte har tette bånd til lokalsamfunn og ungdomskultur. Videre har NMR medlemsorganisasjoner med profesjonsrettet virksomhet, som musikkpedagoger og musikkbibliotekarer. Disse spiller en sentral rolle i å sikre tilgang til musikkopplæring og -ressurser, og bidrar til kvalitet og kompetanseutvikling i hele det frivillige musikklivet.

Musikkens studieforbund (MSF) er det frivillige musikklivets studieforbund, som langt på vei består av de samme organisasjonene som Norsk musikkråd og med de samme regionleddene/fylkesmusikkrådene. De fordeler tilskudd til voksenopplæring innenfor musikk etter lov om voksenopplæring og er tidligere omtalt i kapittel 10.3.4.

Kulturalliansen er en nasjonal paraplyorganisasjon for frivillig drevet kulturvirksomhet i bred forstand og ble etablert i 2018. Alliansen har som

[182] Bekkengen 2024, s. 152-157

[183] Norsk musikkråd 2025

Tabell 12.4 Medlemmer i Norsk Musikkråd (organisasjoner, lag og individuelle medlemskap). 2024

Kategori	Organisasjoner	Lag	Medlemskap
Arrangør	6	919	90 844
Band	4	1 340	8 836
Interesseorganisasjon	16	70	13 854
Kor	6	2 201	65 156
Korps	2	1 721	64 384
Orkester (samlet)	6	688	15 885
Sum	40	6 939	258 959

Kilde: Norsk Musikkråd

formål å fremme kulturfrivillighetens interesser, synliggjøre verdien av frivillig kulturarbeid og bidra til gode rammevilkår for hele bredden av frivillige kulturaktører. Kulturalliansen organiserer både enkeltorganisasjoner, paraplyer og institusjoner på tvers av uttrykk og sjangre, og inkluderer også flere aktører fra musikkfeltet. Organisasjonen fungerer som et felles talerør for kulturfrivilligheten overfor myndighetene og deltar aktivt i utviklingen av nasjonal frivillighetspolitikk, med særlig vekt på kulturens egenart og behov.

Landsrådet for Norges barne- og ungdomsorganisasjoner (LNU) er en annen sentral paraply, som organiserer barne- og ungdomsorganisasjoner på tvers av sektorer, inkludert musikkfeltet. Flere musikkorganisasjoner er medlemmer i LNU og mottar grunnstøtte og prosjektmidler gjennom rådets tilskuddsordninger. LNU legger særlig vekt på unges rettigheter, frivillig deltakelse og medvirkning og har over tid blitt en viktig kanal for støtte til musikkaktivitet blant barn og unge.

Frivillighet Norge er en sektorovergripende interessepolitisk paraply for frivilligheten i bred forstand. Selv om organisasjonen ikke er spesifikt rettet mot musikkfeltet, har den en sentral rolle i utviklingen av frivillighetspolitikk, inkludert arbeidet med felles plattformer for søknads- og rapporteringsprosesser (Frivillighetsregisteret, rapporteringsløsninger for momskompensasjon mv.). Flere av musikkorganisasjonene er medlemmer, og Frivillighet Norge fungerer dermed som et viktig felles talerør også for denne delen av frivilligheten.

Paraplyorganisasjonene bidrar ikke bare til interessepolitisk gjennomslag, men er også viktige for koordinering og utvikling i feltet. De organiserer nettverk, kurs, utviklingsprogrammer og er sentrale aktører i kunnskapsproduksjon og kompetanseheving. Deres rolle som brobyggere, både internt i feltet og mellom feltet og myndighetene, gjør dem til en uunnværlig del av infrastrukturen i den organiserte musikkfrivilligheten.

Flere paraplyorganisasjoner har også regionale ledd. Fylkesmusikkrådene (NMR og MSF sine regionale ledd) utgjør mellomnivået mellom det statlige og lokale nivået. Fylkesmusikkrådene fungerer som informasjonsformidlere mellom fylkeskommunen og musikklivet, som tilskuddsforvalter, som kompetanseutvikler og tjenesteyter og som interesseformidler. Fylkesmusikkrådene har formelle saksbehandlingsfunksjoner innen tilskudd til voksenopplæring og bidrar med kompetanse i fylkeskommunenes behandling av spillemidler til kulturbygg. Videre har fylkesmusikkrådene enten forvalter- eller veiledningsrolle i en del av fylkeskommunenes tilskuddsordninger.[184]

Til tross for noe strømlinjeforming på statlig og fylkeskommunalt nivå, er organisasjonene innenfor det frivillige musikklivet mange, og det er særlig korfeltet som utpreger seg med sju nasjonale kororganisasjoner, noe som gjør dette feltet til det mest fragmenterte i musikkfrivilligheten. Dette skyldes dels historiske forhold, men også insentivstrukturer i tilskuddssystemet, der det gir større økonomisk uttelling å ha egne barne- og ungdomsorganisasjoner, og at et flertall av medlemmene er under 26 år (se delkapittel 10.3.4).

Kororganisasjonene har i hovedsak en høyere gjennomsnittsalder blant sine medlemmer enn det man finner i korps- og orkesterfeltet. Dette gjør det mindre gunstig å samle hele aldersspennet i én og samme organisasjon, ettersom tilskudd over barne- og ungdomsbudsjetter i hovedsak er forbeholdt organisasjoner med medlemmer under 26 år. På korpsfeltet er alderssammensetningen jevnere, og det gir derfor bedre uttelling å organi-

[184] Skriftlig innspill fra fylkesmusikkrådene, s. 4-6

sere barn, unge og voksne sammen, slik flere korpsorganisasjoner har gjort. Dette muliggjør samtidig kombinasjon av støtte fra både Bufdir og Norsk musikkråds ordninger for voksenopplæring og frivillig kulturaktivitet.

Behovet for samordning og felles stemme på korfeltet har imidlertid ført til etableringen av Koralliansen – et samarbeid mellom de største kororganisasjonene i Norge. Koralliansen fungerer som et felles forum for informasjonsutveksling og koordinering og fremmer felles interesser i møte med myndigheter og samarbeidspartnere. I det følgende gis en nærmere beskrivelse av korbevegelsens strukturer og organisasjoner.

12.2.4 Korfeltet

Korbevegelsen utgjør en betydelig del av det organiserte musikklivet i Norge. Korene er spredt over hele landet, med særlig stor aktivitet i distriktene, og favner alle aldersgrupper og sjangre – fra barnekor og ungdomskor til gospelkor, kammerkor, blandakor og vokalensembler innen klassisk, rytmisk og folkelig sangtradisjon.

De fleste korene er tilknyttet én eller flere nasjonale organisasjoner. Norges Korforbund er den største, med ca. 1 000 medlemskor og om lag 33 000 sangere og dirigenter.[185] Forbundet har et landsdekkende nettverk med regionledd og tilbyr medlemsservice, kompetansetilbud, kurs og utviklingsprogrammer for dirigenter og sangere. Ung i Kor er en nasjonal barne- og ungdomsorganisasjon med fokus på koraktivitet for de yngste og har om lag 10 000 medlemmer fordelt på ca. 300 kor.[186] Norsk Sangerforum er en annen sentral aktør, med om lag 11 000 medlemmer i rundt 400 kor.[187] Alle tre er medlemmer av paraplyen Koralliansen, som ble etablert i 2014 og fungerer som et samlende talerør for korbevegelsen nasjonalt. Koralliansen oppgir i sitt innspill at de representerer 170.000 sangere.[188]

Korbevegelsen er kjennetegnet ved høy frivillig innsats, både fra sangere og tillitsvalgte. Organisasjonsformen er i hovedsak demokratisk og medlemsstyrt med årsmøter, valgte styrer og lokal forankring. Det drives omfattende opplæring og kursvirksomhet, både for dirigenter og for sangere på ulike nivåer. Flere av organisasjonene samarbeider også tett med kulturskoler og voksenopplæringen om inkluderende prosjekter og lavterskeltilbud. Eksempler på dette er Norsk Sangerforums arbeid med musikkensemble ved voksenopplæringen på Rosenhoff i Oslo, og utviklingen av inkluderende repertoar og metodikk for korarbeid i flerkulturelle sammenhenger.[189]

Tekstboks 12.4 gir en kort historikk for korbevegelsens framvekst i Norge. Figur 12.11 viser kompleksiteten av organisasjonslandskapet for kor i dag. I tillegg finnes det mange uorganiserte sangere, samt kor gjennom andre organisasjoner hvor formålet ikke først og fremst er korsang. Eksempler på dette er Acta, Normisjon og KFUM-KFUK.

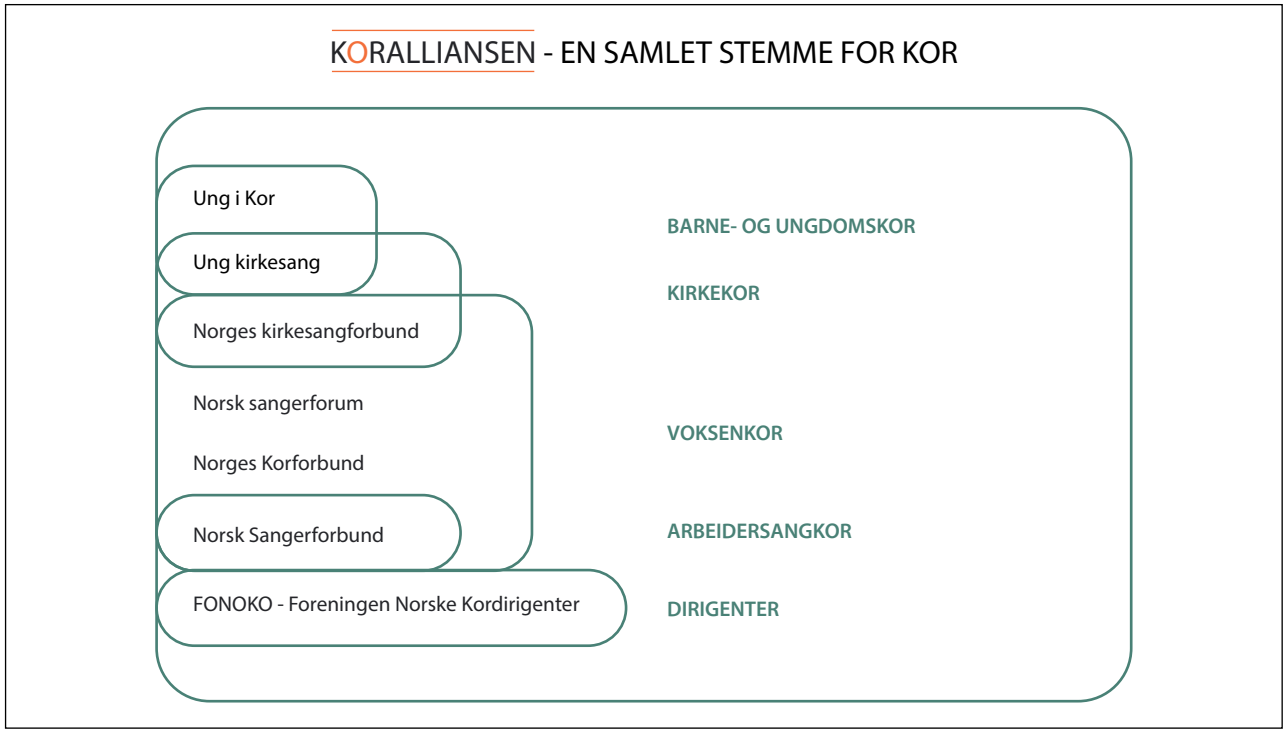
Korene mottar i hovedsak støtte gjennom nasjonale ordninger via sine paraplyorganisasjoner, i tillegg til lokal støtte fra kommuner og eventuelt fylkeskommunale ordninger. Enkelte kor deltar også i internasjonale samarbeid og festivaler, noe som bidrar til kulturell utveksling og synliggjøring av norsk korsang i europeisk sammenheng.

Korlandskapet i Norge rommer et bredt spenn fra lavterskel fellesskapskor til vokalensembler med høye kunstneriske ambisjoner. Flere voksenkor fungerer som et videreføringspunkt for unge sangere som har vært del av talentutviklingsløp i barne- og ungdomsårene og gir mulighet for fordypning og kontinuitet også i voksen alder. Samtidig finnes det et stort antall breddekor som først og fremst vektlegger sangglede, sosial tilhørighet og lokalt engasjement. Mange kor kombinerer disse funksjonene.

Flere av kororganisasjonene peker i innspill til utvalget på utfordringer med rekruttering – særlig blant unge voksne og menn. Det eksisterer få etablerte strukturer som sikrer overgangen fra ungdomskor til voksenkor, og mange ungdom faller ut av korsangen i slutten av videregående eller etter endt folkehøgskole. Dette har ført til en rekke initiativer for å senke terskelen for deltakelse og fornye uttrykksformene. Eksempler inkluderer lavterskel ungdomsprosjekter, alternative øvingsformer, nytenkende konsertformater og tilrettelegging for eksperimentering med sjanger og estetikk. Norsk sangerforum har for eksempel innført støtteordninger til medlemskor som ønsker å øke deltakelsen av unge sangere, blant annet gjennom reduksjon av deltakeravgifter og refusjon av kontingenter for unge medlemmer.[190]

Et annet lavterskeltiltak er pubkor – de finnes over hele Norge og samler venner, naboer og

[185] Norges Korforbund u.å.
[186] Ung i Kor u.å.
[187] Skriftlig innspill fra Norsk sangerforum
[188] Skriftlig innspill fra Koralliansen
[189] Skriftlig innspill fra Norsk sangerforum
[190] Norsk sangerforum 2024



Figur 12.11 Koralliansen

Kilde: Skriftlig innspill fra Koralliansen

totalt fremmede for å synge sammen i uformelle omgivelser. Det er ingen opptaksprøve eller forpliktelse, men slike initiativer kan fungere som rekrutteringsarenaer inn i det organiserte korfeltet.

Koralliansen har også rettet oppmerksomhet mot betydningen av gode dirigenter og har tatt initiativ til egne videreutdanningstilbud og rekrutteringsprosjekter rettet mot dirigentrollen. Det etterlyses tettere samarbeid med kommunene, og særlig at kulturskolene i større grad engasjerer dirigenter som også kan lede frivillige kor. Dette er parallelt med praksisen i mange kommuner der kulturskolens dirigenter allerede benyttes som ledere for skolekorps. Det er et potensial for å rekruttere flere til kor. Tall fra Opinion i februar 2025 innhentet på oppdrag fra Norges Korforbund, viser at 24 prosent av befolkningen kunne tenke seg å synge i kor. Av disse har 15 prosent tidligere sunget i kor, men 9 prosent har ikke sunget i kor før. Samlet utgjør dette over 1 million nordmenn i alle aldersgrupper. Et flertall av disse kjenner til et eksisterende kor eller korsangtilbud i nærmiljøet.[191]

Samtidig peker flere på at korfeltet fortsatt i stor grad bæres av frivillig arbeid, og at mange styrer i dag møter økte forventninger til profesjonalisering og administrasjon. Dette inkluderer krav til økonomistyring, prosjektledelse og kompetanse i søknadsskriving – noe som i mange tilfeller kan virke avskrekkende på nye frivillige.

Fra flere hold etterlyses også bedre tilgang på egnede øvingslokaler, særlig i bynære områder hvor lokalleie og logistikk er en utfordring. Det løftes også fram at notekostnader, dirigenthonorarer og reiseutgifter utgjør en økende andel av driftskostnadene. Koralliansen peker i sitt innspill på behovet for mer samordnet innsats, ikke bare for kunstnerisk utvikling, men også for strukturell bærekraft i bevegelsen.

Som vi har pekt på, har korene historisk hatt tilknytning til ulike samfunnsmiljøer og ideologiske bevegelser, som arbeiderbevegelsen, kirken og akademia. Denne historiske identiteten preger fortsatt mange kor, men dagens virkelighet er i endring. Det er færre som blir med i for eksempel arbeiderkor, men enkelte viderefører og fornyer denne tradisjonen. Et eksempel er Vålerenga mannskor, som kombinerer lokale tradisjoner og arbeidermusikkarv, blant annet gjennom bruk av tekster av Rudolf Nilsen.

Korbevegelsen i dag befinner seg dermed i et spenn mellom videreføring av historisk identitet, behovet for fornyelse og ønsket om å være en relevant og inkluderende aktør i dagens mangfoldige kulturliv. Dette mangfoldet gjør korsang til en særegen og viktig del av den norske musikkfrivilligheten, både som uttrykksform, som sosialt

Boks 12.4 Korbevegelsens framvekst i Norge



Figur 12.12 Store Norske Mandskor

Store Norske Mandskor opptrer under vorspiel på Polarjazz 2020 i Longyearbyen, Svalbard. Gjennom deltakelse i konserter og arrangementer, både i tradisjonelle og utradisjonelle omgivelser, bidrar Store Norske Mandskor til å ivareta og formidle lokal kultur og fellesskap i Longyearbyen. Bildet viser ti menn som står på scenen i kjeledresser og hvite luer. De synger med stor innlevelse.

Foto Johannes Andersen.

Korsang har dype røtter i norsk kultur, men det var på midten av 1800-tallet at den organiserte korbevegelsen vokste fram. Fra 1840-årene etablerte ulike samfunnsgrupper – akademikere, arbeidere og kvinner – egne kor, og bevegelsen spredte seg fra byene til bygdene, drevet fram av landsdekkende sangerstevner.

I 1908 ble Norsk Sangerforbund stiftet, etterfulgt av Norges Landssangerforbund i 1921 og Norges Sangerlag i 1929. Sistnevnte satte likestilling og opplæring i sentrum, og stod blant annet bak etableringen av Toneheim Folkehøgskole i 1946.

På 1980-tallet ble kororganisasjonene restrukturert, og Norges Korforbund (1985) og Norges Barne- og Ungdomskorforbund (1984) ble etablert. I tillegg finnes særorganisasjoner som Norges kirkesangforbund (1955) og Ung kirkesang (1996), samt Norsk sangerforum (2009) og dirigentforeningen FONOKO (1988).

Behovet for samordning førte til etableringen av Koralliansen i 2014, et samarbeid mellom alle de nasjonale kororganisasjonene. Alliansen arbeider i dag for felles satsinger som kordirigentutvikling, utdanning og interessepolitisk påvirkning.

felleskap og som læringsarena for utøvere i alle aldre.

12.2.5 Korpsfeltet

Korpsbevegelsen i Norge er blant de mest omfattende og organiserte delene av det frivillige musikklivet. Korpslandskapet er konsolidert i to nasjonale medlemsorganisasjoner: Norges Musikkorps Forbund (NMF) og Korpsnett Norge. Begge favner bredt – både aldersmessig og geografisk – og omfatter alt fra barnekorps og skolekorps til voksen- og elitekorps.

Norges Musikkorps Forbund (NMF) er landets største kulturorganisasjon målt i medlemskap, med totalt 61 000 medlemmer, hvorav over halvparten under 26 år. Organisasjonen har et demokratisk oppbygd styringssystem med landsmøte, forbundsstyre og åtte regionale styrer, og drives av 49 årsverk fordelt på nasjonalt og regionalt nivå.

Per 2024 omfatter NMF 1 596 korpsenheter, fordelt på:

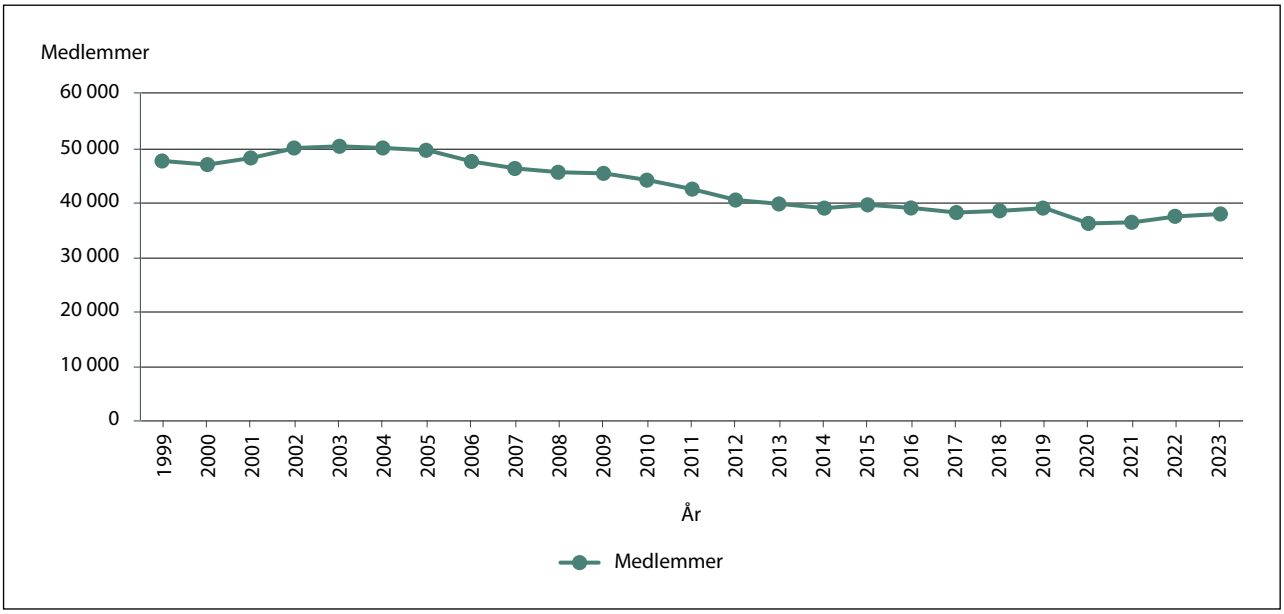
- 821 skolekorps
- 615 ungdoms- og voksenkorps
- ca. 30 elitekorps
- 129 generasjonskorps
- 27 drillkorps
- 4 ensembler (bl.a. storband)[192]

Hver medlemsorganisasjon består ofte av flere ensembler (for eksempel aspirant-, junior- og hovedkorps) og samarbeider gjerne med kulturskolen om instruksjon og opplæring. Korpsene gjennomfører til sammen over 6 000 konserter årlig, og aktiverer rundt 50 000 utøvende musikere hver uke. Driften støttes av om lag 10 000 yrkesaktive (bl.a. dirigenter, instruktører og teknikere) og 20 000 frivillige. NMF viser til en vekst både i totalt medlemstall og blant 10-14 åringer fra 2020 (fra ca 13 100 i 2020 til 13 700 i 2024).[193]

Korpsene fungerer ikke bare som kulturaktører, men også som lokale kraftsentre for opplæring, fellesskap og sosial inkludering. NMF anslår at 34 prosent av alle profesjonelle musikere i Norge har bakgrunn fra korps og løfter fram korpsenes bidrag til folkehelse og sosial bærekraft i lokalsamfunnene. Forbundet har også igangsatt flere utviklingsprogrammer, blant annet den tiårige satsingen Ungdomsløftet (2022–2032), som skal øke rekruttering og styrke strukturer for ungdomsdeltakelse, med mål om å beholde 80 prosent av medlemmene i aldersgruppen 13–19 år. I dag ligger tallet på rundt 40 prosent.[194]

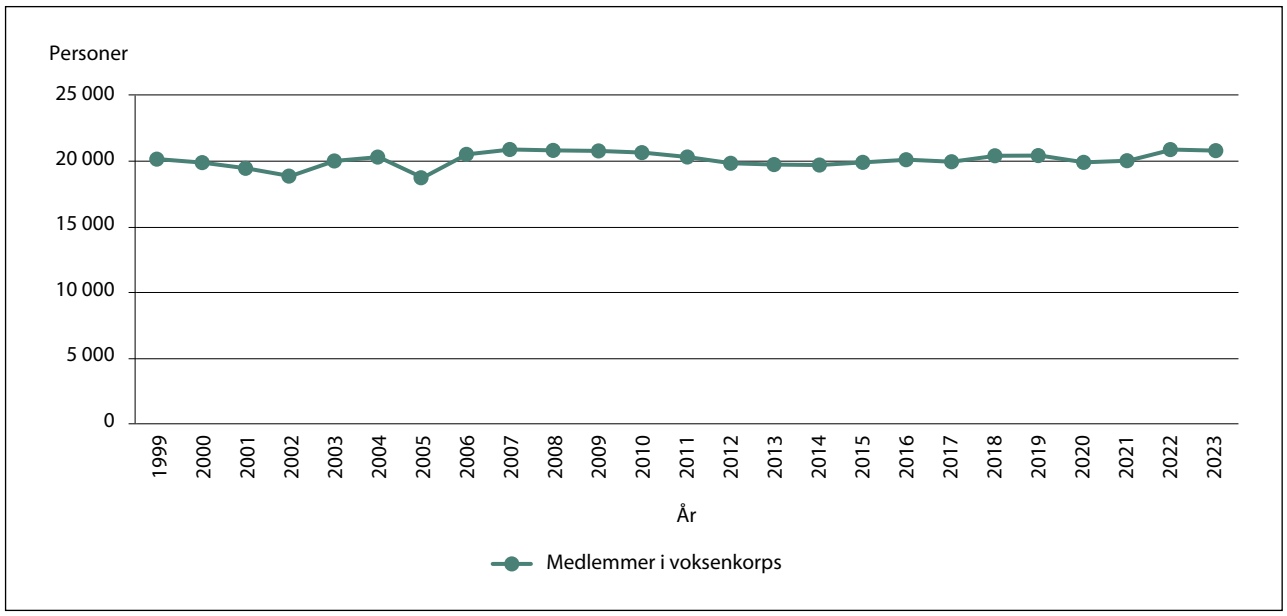
I tillegg til egne satsinger har NMF også en forvaltningsrolle for flere viktige støtteordninger på musikkfeltet. Dette inkluderer statlige midler fra Instrumentfondet, som gir tilskudd til kjøp av instrumenter for skolekorps, og Frifond-ordningen, hvor NMF fordeler både automatisk drifts-

[191] Norges Korforbund, personlig kommunikasjon, 30.04.2025
[192] Norges Musikkorps Forbund, personlig kommunikasjon, 03.02.2025
[193] Statistisk sentralbyrå, u.å
[194] Norges Musikkorps Forbund u.å.



Figur 12.13 Trender for medlemmer i skolekorps

Kilde: Statistisk sentralbyrå, u.å.



Figur 12.14 Trender for medlemmer i voksenkorps

Kilde: Statistisk sentralbyrå, u.å.

støtte (kategori A) og prosjektmidler (kategori B) til korps med barn og unge. NMF administrerer også momskompensasjon for medlemskorpsene og bistår med søknader til voksenopplæringsmidler via Musikkens studieforbund. I tillegg finnes det behovsprøvd støtte til deltakelse på sommerkurs, samt prosjektmidler knyttet til Ungdomsløftet – en langsiktig satsing på rekruttering og ungdomsmedvirkning i korpsbevegelsen.

Korpsnett Norge organiserer rundt 125 medlemslag med til sammen omtrent 3 300 medlemmer.[195] Også Korpsnett arbeider for å styrke det frivillige musikklivet gjennom samarbeid med kulturskoler, utdanningsinstitusjoner og profesjonelle aktører som Forsvarets musikk.

Korpsfeltet framstår med disse organisasjonene som en sterkt strukturert og samfunnsforankret del av musikkfrivilligheten – med høy egenorganiseringsevne, tette bånd til det offentlige og et betydelig potensial for kunstnerisk utvikling, sosial inkludering og lokal verdiskaping. I sine innspill løfter Norges Musikkorps Forbund og Korpsnett Norge fram behovet for mer forutsigbare og brede støtteordninger – som Frifond, voksenopplæringsmidler og momskompensasjon – framfor fragmenterte prosjektmidler. Organisasjonene etterlyser også bedre tilgang til egnede øvingslokaler og kompetente dirigenter og instruktører, samt tettere samarbeid med kulturskolen. Samtidig pekes det på utfordringer med rekruttering av frivillige tillitsvalgte og økende administrativ belastning som svekker bærekraften i lokal drift.

12.2.6 Orkesterfeltet

Orkesterfeltet i den organiserte musikkfrivilligheten består i hovedsak av to nasjonale organisasjoner: De Unges Orkesterforbund (UNOF), som organiserer barn og unge og Norsk Amatørorkesterforbund (NASOL) som organiserer voksne amatørorkestre. Sammen dekker de hele livsløpet for stryke- og orkestermusikere, fra tidlig opplæring til voksen amatørutøvelse på høyt nivå.

UNOF – De Unges Orkesterforbund er en landsomfattende barne- og ungdomsorganisasjon som arbeider for at barn og unge skal få mulighet til å spille i orkester. I 2024 organiserte UNOF 5 800 medlemmer mellom 4 og 26 år fordelt på 183 lokale orkestre. Disse spenner fra små kammergrupper til fullskala symfoniorkestre. UNOF driver omfattende opplæringsvirksomhet gjennom helgeseminarer, sommermusikkskoler og felleskonserter og eier og driver Norsk Ungdomssymfoniorkester (NUSO) – et nasjonalt ensemble for ungdom mellom 13 og 20 år med opptak etter prøvespill.

UNOF fungerer også som tilskuddsforvalter[196] og interessepolitisk aktør og arbeider for at barn og unge skal ha reell innflytelse på egen akti-

[195] Skriftlig innspill fra Korpsnett.

[196] De Unges Orkester–forbund u.å.-b



Figur 12.15 Tilrettelagt korpsaktivitet som del av orkesterfeltet

Torshovkorpset er et spesialkorps basert i Oslo, etablert i 1972, og er blant de eldste og største i sitt slag internasjonalt. Korpset har rundt 75 aktive musikanter i alderen 10 til over 50 år, alle med sammensatte lærevansker eller utviklingshemming. Korpset legger vekt på mestring, fellesskap og musikalsk utvikling. Bildet viser Torshovkorpset under en utendørs opptreden i solskinn. Musikantene er kledd i uniformer, med en tamburmajor i rød og hvit drakt som leder an.
Foto: Per Ole Hagen

vitet – både kunstnerisk og organisatorisk. Organisasjonen har opparbeidet seg bred kompetanse i å utvikle inkluderende og kunstnerisk utfordrende orkestertilbud for unge og kombinerer frivillig engasjement med høy musikalsk kvalitet. UNOF arrangerer en rekke kurs og seminarer over hele landet.[197]

NASOL – Norsk Amatørorkesterforbund organiserer voksne amatørorkestre over hele landet. Forbundet har 57 medlemsorkestre som omfatter både mindre kammerensembler og store symfoniorkestre og favner et bredt spekter av repertoar, ferdighetsnivå og organisasjonsformer. NASOL bidrar til kompetanseutvikling, rekruttering og synliggjøring gjennom seminarer, veiledning og informasjonsarbeid.

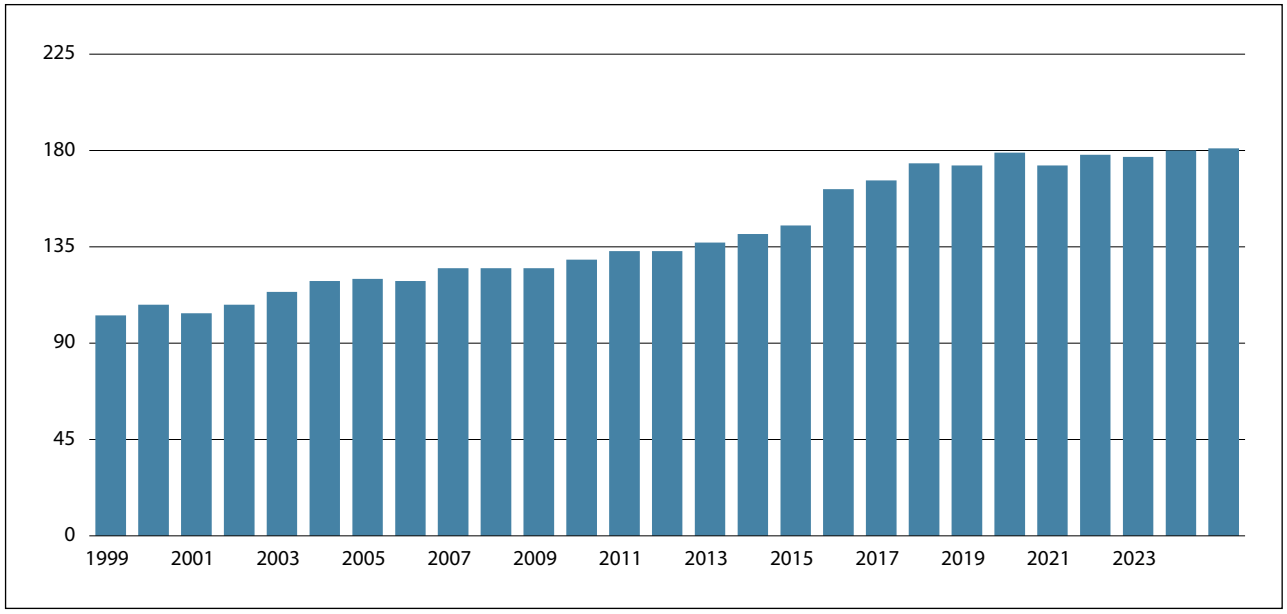
Flere av medlemsorkestrene i både UNOF og NASOL samarbeider med profesjonelle musikere og institusjoner. På samme måte som korfeltet rommer både bredde og topp, kjennetegnes også orkesterfeltet av stor variasjon og høy kunstnerisk ambisjon. Feltet fungerer som en spesialisert del av musikkfrivilligheten med strukturer som bygger bro mellom opplæring og profesjonalisering og gir et helhetlig tilbud til klassiskinteresserte i alle aldre.

I et skriftlig innspill til Kulturtanken i 2024 pekte UNOF på en vedvarende mangel på anerkjennelse av frivillig drevne ensembler med høyt kunstnerisk nivå.[198] Slike ensembler er i liten grad integrert i kulturpolitiske satsinger, til tross for at de utgjør viktige rekrutteringsarenaer for det profesjonelle musikklivet. Norsk Ungdomssymfoniorkester (NUSO) trekkes fram som et eksempel på hvordan høy kvalitet og bred deltakelse kan forenes i frivillig regi, og slik styrke overgangen mellom amatør- og profesjonelt musikkliv.

Både UNOF og NASOL understreker at langsiktig og forutsigbar finansiering er avgjørende for å kunne videreutvikle feltet, sikre rekruttering og heve kvaliteten. Dette gjelder særlig for ressur-

[197] De Unges Orkester–forbund u.å.-a

[198] Kulturtanken 2024b



Figur 12.16 Vekst i antall medlemsorkestre i De Unges Orkesterforbund

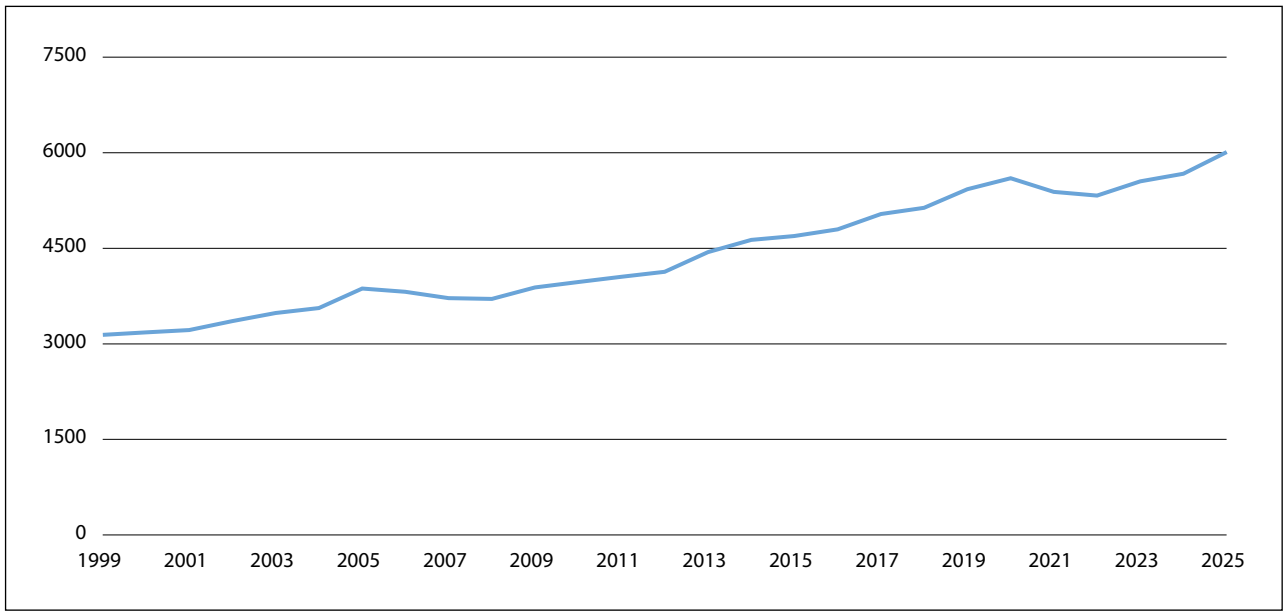
Kilde: De Unges Orkesterforbund, personlig kommunikasjon 06.05.2025

skrevende satsinger som talentutvikling, dirigentkompetanse og regionale samarbeidsprosjekter.

12.2.7 Andre organiserte ensembler

I tillegg til kor, korps og klassiske orkestre finnes det i Norge en rekke organiserte ensembler som ikke uten videre lar seg plassere i de tradisjonelle kategoriene innen det frivillige musikklivet. Dette gjelder blant annet spelemannslag, sjangerspesifikke storband og sjangeroverskridende orkestre. Selv om disse ensembletypene har ulik historikk, organisering og estetisk orientering, utgjør de viktige bærere av både musikalsk mangfold, sosial tilhørighet og lokal forankring.

Spelemannslagene har dype røtter i den norske folkemusikktradisjonen og utgjør en sentral del av infrastrukturen for å bevare, videreføre og aktualisere tradisjonell musikk og dans. De fungerer som levende miljøer der repertoar, teknikker



Figur 12.17 Vekst i antall orkestermedlemmer i De Unges Orkesterforbund

Kilde: De Unges Orkesterforbund, personlig kommunikasjon 06.05.2025

og stilforståelse formidles gjennom praksis og samspill, ofte i tett relasjon til lokale og regionale tradisjoner. Mange spelemannslag samarbeider med folkedansmiljøer, og deltar på stevner, kappleiker og festivaler. En del har også rekrutteringsrettede tiltak for barn og unge. Selv om aktiviteten gjerne er basert på frivillig innsats, skjer det i mange tilfeller på høyt kunstnerisk nivå og med klar bevissthet om ensemblets rolle som kulturarvsbærer.

Storband og sjangerbaserte orkestre som jazzorkestre og brassband, utgjør en annen viktig gren av det organiserte musikklivet. Storbandtradisjonen har hatt en sentral plass i norsk jazzliv gjennom flere tiår, både i amatørmiljøer og som springbrett for profesjonelle musikere. Slike ensembler legger ofte til rette for både individuelle solistprestasjoner og kollektive klangidealer og gir rom for utforsking av nye uttrykksformer innenfor etablerte sjangerrammer. Brassbandmiljøet, med utspring i korpsbevegelsen, har egne strukturer og konkurransearenaer og kjennetegnes av høy grad av teknisk presisjon og ensembledisiplin.

I nyere tid har det også vokst fram sjangeroverskridende orkestre som kombinerer ulike musikktradisjoner, ofte med et uttalt mål om å skape nye møteplasser og uttrykksformer. Et eksempel er Oslo Oriental Orchestra, som samler musikere med bakgrunn i orientalske musikktradisjoner. Slike ensembler har gjerne et profesjonelt preg, men rommer også deltakelse fra frivillige og semi-profesjonelle utøvere. De bidrar til å utvide forståelsen av hva ensemblebasert musikkaktivitet kan være, og illustrerer hvordan musikalsk fellesskap kan organiseres på tvers av sjangre, generasjoner og bakgrunn.

Til sammen representerer disse ensembleformene en viktig, men ofte underbelyst del av musikkfrivilligheten. Flere av ensembletypene har også egne organisasjonsstrukturer og tilknytning til nasjonale paraplyorganisasjoner. Spelemannslagene er i stor grad organisert gjennom FolkOrg som fungerer som interesse- og kompetanseorgan for folkemusikk- og folkedansfeltet. Innen storband- og jazzmiljøene har mange tilknytning til aktører som Norsk jazzforum, mens brassbandtradisjonen ivaretas blant annet gjennom korpsforbundets strukturer. Disse organisasjonene og forbundene tilbyr rammer for rekruttering, kursvirksomhet, turnéstøtte og møteplasser – og spiller en viktig rolle i å holde miljøene faglig og sosialt levende.

Tilgangen til offentlige virkemidler varierer imidlertid, både mellom og innenfor de ulike ensembletypene. Mens kor og korps har tilgang til etablerte støtteordninger med høy grad av forutsigbarhet, opplever mange av de mindre organiserte ensembleformene en mer fragmentert virkemiddeltilgang. Dette gjelder særlig for ensembler som befinner seg i grenselandet mellom frivillig og profesjonell praksis, eller som faller utenfor etablerte tilskuddskategorier. Utvalget har i flere sammenhenger mottatt innspill om behov for bedre tilpasning av støtteordningene til disse ensembleformenes egenart, særlig knyttet til produksjon, turnévirksomhet og rekruttering av unge utøvere.

12.2.8 Fritidsklubbene

Mens kor, korps og ensembler er eksempler på organiserte former for musikkfrivillighet, skjer en stor del av ungdoms musikkaktivitet i egenorganiserte former, særlig i band, studioarbeid og digital produksjon. Slike aktiviteter finner ofte sted i eller i tilknytning til ungdomsklubber, ungdomshus og fritidskulturhus. Fritidsklubber er i denne sammenhengen viktige arenaer for at barn og unge kan utvikle seg musikalsk, gjerne på egne premisser, uten krav til forhåndskompetanse, medlemskap, økonomiske ressurser eller foreldreinvolvering.

Fritidsklubbene har tilbudt musikkaktiviteter siden 1950-årene og regnes i dag som Norges største kulturarena for ungdom. Ifølge organisasjonen Ungdom og Fritid finnes det i dag omtrent 470 klubber som tilbyr musikkaktiviteter, hvorav 320 arrangerer konserter og like mange har unge arrangørgrupper eller crew. I tillegg er ca. 340 klubber involvert i UKM-lokalarrangementer. I alt representerer Ungdom og Fritid over 700 fritidsklubber og 120 000 barn og unge mellom 10 og 25 år.[199]

Fritidsklubbene fungerer som helårs kulturtilbud der ungdom får tilgang til øvingsrom, scener, musikkutstyr og studiofasiliteter. Viktigst er kanskje muligheten til å få veiledning fra ungdomsarbeidere – mange av dem med kunstfaglig bakgrunn – som møter ungdommene med tillit og uten forhåndsdefinerte krav. Dette gir unge mulighet til å prøve seg som utøvere, låtskrivere, arrangører, lydteknikere og publikum. Som det ble formulert i høringsinnspillet fra Ungdom og Fritid: fritidsklubbene utgjør en «kulturell infrastruktur der de kan prøve, feile og vokse». De fungerer også som arenaer for rekruttering til bredere musikkliv, men på en måte som vektlegger

[199] Skriftlig innspill fra Ungdom og Fritid

lavterskeltilgang, medvirkning og ungdommens egne uttrykksformer.

Fritidsklubbene når i særlig grad ungdom som står i fare for å falle utenfor andre organiserte kultur- og fritidstilbud. Dette gjelder blant annet ungdom med lav sosioøkonomisk status, minoritetsbakgrunn eller svake sosiale relasjoner til skole og foreldre. I en tid der deltakelse i organiserte fritidsaktiviteter varierer sterkt med bakgrunn, tilbyr fritidsklubbene et tilgjengelig og inkluderende alternativ. Forskning viser at mens barn og unge med lav sosioøkonomisk status generelt deltar mindre i fritidsaktiviteter, er det motsatt i fritidsklubbene.[200]

Det finnes ikke egne talentsatsinger i klubbene, men gjennom medvirkning og støtte til unges initiativ, møter de unge på ulike ambisjonsnivå. Det legges til rette både for dem som vil drive med musikk for moro skyld, og for dem som ønsker å satse. Flere av dagens profesjonelle artister i populærmusikkfeltet har hatt sine første erfaringer med musikk nettopp i fritidsklubbmiljøet.

Feltet rommer også et bredt spekter av aktører og lokasjoner, fra mindre klubber til store kulturhus og kompetansemiljøer som Tvibit, Ung Kultur Bodø, Jungelen UNG (Jung) og Napern 1916. Disse fungerer både som arenaer for produksjon og som møteplasser mellom ungdom, kunstnere og musikkbransje. Flere av dem arbeider også med unge arrangører, publikummere og lyd- og sceneteknikere og bidrar dermed til utvikling av hele det populærkulturelle økosystemet.

På tross av det store omfanget og den brede funksjonen fritidsklubbene har, er de ofte sårbare i møte med økonomiske innstramminger. De er ikke en lovpålagt oppgave for kommunene og blir dermed ofte gjenstand for lokale prioriteringer. Samtidig pekes det i flere innspill – og i regjeringens egen gjennomgang[201] – på behovet for kapasitetsøkning, bedre lokaler og økt status. Ungdom og Fritid har blant annet foreslått å lovfeste retten til en fritidsklubb i barn og unges nærmiljø og å styrke musikkfaglig kompetanse i feltet gjennom en egen fagkonsulentordning.

Fritidsklubbene utgjør med andre ord en sentral del av norsk musikkliv. Det er en arena for utfoldelse, rekruttering, inkludering og skaperglede – og for utvikling av framtidens musikere, arrangører og lyttere.

12.2.9 Utviklingstrekk og barrierer i musikkfrivilligheten

Musikkfrivillighetens utfordringer er grundig dokumentert gjennom en rekke kartlegginger og innspillsprosesser de siste årene, blant annet i forarbeidene til regjeringens strategi for kulturfrivilligheten.[202] Mange av de problemstillingene som er blitt løftet fram for utvalget, er derfor allerede godt kjent – samtidig som de i stor grad fortsatt er uløste.

Et gjennomgående tema er utfordringer med å rekruttere og beholde tillitsvalgte, særlig på grunn av økende administrativ belastning. Mange organisasjoner beskriver en utvikling preget av økt byråkratisering, der det stilles stadig høyere krav til søknadsprosesser, rapportering og dokumentasjon. Dette skaper et vedvarende behov for forenkling som også har vært et uttalt mål i statens frivillighetspolitikk siden 2023.[203]

Denne utviklingen må samtidig sees i sammenheng med en generell profesjonalisering av organisasjonene. Skjerpede juridiske og kontraktsmessige krav, mer komplekse regelverk og høyere forventninger til planlegging og resultatoppfølging, fører til økt profesjonalisering. Det kan gi positiv effekt på kvalitet og struktur, men innebærer også økte kostnader. Dette bidrar i mange tilfeller til at kontingenter og deltakeravgifter må økes, noe som igjen kan skape barrierer for deltakelse, særlig for grupper med lav betalingsevne.

Flere organisasjoner peker i tillegg på det de oppfatter som en «prosjektifisering» av virkemiddelbruken. Tilskudd prioriteres ofte til kortsiktige prosjekter framfor langsiktig styrking av kjerneaktivitet og drift.

Mangelen på egnede øvings- og framføringslokaler er en vedvarende utfordring for det frivillige musikklivet. Ifølge Norsk musikkråd foregår det ukentlig musikkaktivitet blant om lag 500 000 personer i cirka 10 000 ulike lokaler, hvorav fire av fem ikke anses som egnet for musikkutøvelse.[204] Det etterlyses større bevissthet om, og bruk av, nasjonale og internasjonale standarder for akustikk og romkvalitet i planlegging og bruk av musikkrom. Kartleggingene fra NMR peker på store geografiske og kvalitetsmessige variasjoner og et særlig behov for samordnet innsats på lokalt nivå. Dette knytter seg også til potensialet for bedre utnyttelse av eksisterende offentlige bygg –

[200] Andersen og Seland 2019
[201] Haraldsvik og Wold 2023
[202] Kultur- og likestillingsdepartementet 2023b
[203] Innst. 249 S (2022–2023)
[204] Skriftlig innspill fra Norsk Musikkråd

som skoler, samfunnshus, bibliotek og flerbrukshaller. Mange organisasjoner opplever utfordringer med å få tilgang til skolebygg utenfor undervisningstid, til tross for politiske føringer om å åpne opp for bredere sambruk (se kapittel 12.3).

Musikkens potensial som inkluderende og fellesskapsbyggende arena løftes jevnlig fram i politiske dokumenter og stortingsmeldinger. Likevel rapporterer mange aktører at dette potensialet ikke fullt ut realiseres. Økonomiske barrierer, språk, manglende digital kompetanse og utilstrekkelig kjennskap til tilbud kan hindre deltakelse, særlig blant barn og unge fra lavinntektsfamilier, nyankomne og marginaliserte grupper. Å redusere disse barrierene forutsetter systematiske og koordinerte tiltak, ikke minst gjennom styrket samarbeid mellom offentlige instanser – som skole og SFO – og musikkfrivilligheten.

En gruppe som fortsatt møter betydelige hindre for deltakelse, også i musikkfrivilligheten, er personer med funksjonsnedsettelser. Dette kan gjelde både fysiske barrierer, som manglende universell utforming og tilgang til lokaler, og organisatoriske utfordringer, som fravær av tilrettelagte aktiviteter, lav kompetanse i organisasjonene, eller manglende bevissthet om hvordan funksjonsvariasjoner påvirker deltakelse.[205] Fravær av ledsagerordninger, transportmuligheter og lett tilgjengelig informasjon kan også begrense reell deltakelse. Profesjonelle arrangører har ofte større ressurser og høyere bevissthet knyttet til universell utforming, mens frivilligheten i stor grad er bundet av de lokalene og rammene som allerede er tilgjengelige. Dette gjør det mer krevende å sikre likeverdig deltakelse. Flere av organisasjonene utvalget har vært i dialog med, etterlyser derfor både målrettede virkemidler og kompetansehevende tiltak som kan støtte opp under arbeidet med å gjøre musikkfrivilligheten mer tilgjengelig og inkluderende for alle.

12.2.10 Musikkfrivillighetens erfaringer med virkemiddelapparatet

Gjennom dialog med organisasjoner og aktører i musikkfrivilligheten har utvalget fått tydelige tilbakemeldinger om hvordan dagens virkemiddelapparat oppleves fra feltet. Mange av utfordringene og forbedringspunktene som blir løftet fram, er også tidligere identifisert i andre sammenhenger, blant annet i regjeringens strategi for kulturfrivillighet.[206] Det er samtidig en tydelig forventning i feltet om at godt dokumenterte utfordringer nå må følges opp med konkrete tiltak.

Et gjennomgående ønske blant aktørene i musikkfrivilligheten er forenkling og bedre samordning av virkemiddelapparatet. Mange opplever at det er et stort antall tilskuddsordninger med ulike søknadsfrister, rapporteringskrav og kriterier, og at det krever betydelig kompetanse og kapasitet å orientere seg i systemet. Dette oppleves som særlig krevende for de mindre og ressurssvake organisasjonene. Behovet for forenkling har vært framhevet av frivillig sektor over tid, og det er bred enighet om at det bør tas ytterligere grep for å gjøre ordningene mer oversiktlige, forutsigbare og tilgjengelige.

Sentrale finansieringskilder for musikkfrivilligheten i dag er momskompensasjon, driftstilskudd til landsdekkende organisasjoner, Frifond og voksenopplæringsmidler. Flere organisasjoner har understreket betydningen av disse ordningene som bærebjelker i den daglige driften og peker på behovet for å sikre og styrke disse.

Det er også uttrykt et ønske om større grad av tillit og medvirkning i utformingen og forvaltningen av virkemiddelapparatet. Flere organisasjoner ønsker å bli involvert i større grad i utforming av kriterier og prioriteringer i støtteordningene og etterspør tydeligere prinsipper for partnerskap og dialog med myndighetene.

En tilbakevendende bekymring er utviklingen i retning av *prosjektifisering*, hvor midlertidige og tematisk avgrensede tilskudd fortrenger behovet for stabile og langsiktige driftsmidler. Mange organisasjoner peker på at prosjekttilskudd ofte er ressurskrevende å søke på og rapportere for, og at de i mindre grad støtter opp under organisasjonenes kjerneaktivitet og kontinuitet. Det etterlyses en vridning mot sterkere basisfinansiering og en mer helhetlig tilnærming til organisasjonsutvikling.

En annen problemstilling som løftes fram, er den vedvarende ubalansen i fordelingen av spillemidler mellom idrett og kultur. Det uttrykkes bekymring for at den såkalte «tippenøkkelen» over tid har utviklet seg i retning av økt andel til idretten på bekostning av kulturformål.[207] Flere organisasjoner etterlyser at fordelingen av spillemidlene forskriftsfestes, med tydelige føringer for hvilke formål midlene til kulturfrivilligheten skal dekke. Dette omtales ofte som et behov for å sikre sivilsamfunnets andel av spillemidlene.

På innholdssiden etterspør mange organisasjoner en styrket nasjonal innsats for inkludering og

[205] Innspillsmøte om musikk og funksjonsvariasjon

[206] Kultur- og likestillingsdepartementet 2023b

[207] Pengespilloven 2022, § 10

rekruttering, særlig rettet mot barn og unge. Det pekes på at mye av denne innsatsen skjer spredt og uensartet i dag, og at det er behov for nasjonal koordinering og tydeligere prioriteringer på feltet. Mange organisasjoner ønsker dessuten å bygge videre på allerede eksisterende samarbeid med skoler, SFO og kulturskoler og ser stort potensial i tettere koblinger også til det profesjonelle musikklivet.

Det uttrykkes også frustrasjon over at dagens virkemiddelapparat tidvis oppleves å forsterke skillelinjer mellom profesjonell og frivillig virksomhet. Det pekes på at mange støtteordninger er eksplisitt rettet mot profesjonelle aktører, med utforming og kriterier som utelukker frivilligheten, til tross for at mange av aktivitetene i praksis glir over i hverandre. Flere organisasjoner etterspør en gjennomgang av ordningene med tanke på hvordan frivillige og egenorganiserte initiativ kan inkluderes i større grad, særlig der det finnes samarbeid mellom profesjonelle og frivillige aktører.

Et gjennomgående budskap i tilbakemeldingene fra feltet er ønsket om at virkemidlene i større grad skal bidra til å styrke frivillighetens rolle som inkluderende arena, som kulturbærer og som lærings- og rekrutteringsarena i hele landet. Dette forutsetter både at rammebetingelsene for organisasjonene bedres, og at det offentlige virkemiddelapparatet i større grad speiler den kompleksiteten og det mangfoldet som kjennetegner dagens musikkfrivillighet.

12.3 Infrastruktur for musikk

Den reviderte kulturloven[208] forankrer myndighetenes ansvar på kulturområdet i «infrastrukturkravet» jf Grunnlovens § 100 sjette ledd. Det vil si myndighetenes plikt til å «legge til rette for eit ope og opplyst offentleg ordskifte». Dette har igjen sin bakgrunn i ytringsfrihetskommisjonens vektlegging av kunstens egenartede funksjon som ytring. Kommisjonen understreket at ytringsfrihet i form av frihet fra rettslige inngrep ikke er nok. I tillegg må man sikre reelle ytringsmuligheter for kunstnere:

> Den kunstneriske produksjonen og mottakelsen fordrer et finmasket nett av institusjoner og arenaer: Fra muligheter for arbeidsfellesskap som teatergrupper eller skriveverksted til distribusjonskanaler som teatre, strømmetjenester, forlag og salgskanaler, bibliotek og en offentlighet der kunsten kan leve videre blant mottakere, formidlere, kritikere og så videre.[209]

Kommisjonen anbefalte at infrastrukturkravet forankres i kulturloven og understreket betydningen av en godt utbygd og bredt tilgjengelig infrastruktur for kunst og kultur. Med endringene som ble gjort kulturloven, vedtatt i Stortinget 18.3.2025, er dette nå implementert.

Infrastrukturbegrepet her forstås altså bredt. Det innebærer både fysisk infrastruktur og andre offentlige ytringsrom. I dette kapitlet tar vi både for oss den fysiske infrastrukturen i form av lokaler og arenaer for musikk, og musikkoffentligheten i bredere forstand. Her ser vi blant annet på medias rolle og NRK som allmennkringkaster, og betydningen av arkiv, bibliotek og museum på musikkfeltet.

12.3.1 Fysisk infrastruktur – arenaer og lokaler for musikk

Tilgang til godt egnede lokaler og arenaer for musikk er en betingelse for at musikkens økosystem kan fungere. Det er behov for et bredt spekter av arenaer; øvingsrom, studioer, scener og kulturhus. Som beskrevet i kapittel 10.3.5, er det flere offentlige tilskuddsordninger som retter seg mot å sikre at dette ivaretas, de har noe ulike innretninger, forvaltningsstrukturer og målgrupper. Kulturrom og ARENA er nasjonale ordninger. Førstnevnte dekker både profesjonelt, frivillig og egenorganisert musikkliv, mens sistnevnte er rettet utelukkende mot det profesjonelle frie feltet. Desentralisert ordning for kulturbygg forvaltes av fylkeskommunene, mens nasjonal ordning for kulturbygg forvaltes av Kultur- og likestillingsdepartementet.

I tillegg til ordninger på nasjonalt nivå, så bidrar både fylkeskommuner og kommuner som arenautviklere landet over, både med tilskudd og kompetanse. Som henholdsvis regional og lokal planmyndighet, har fylkeskommunen og kommunen et ansvar for å tilrettelegge for kulturell infrastruktur i sine regioner og lokalmiljø. Som vi så i kapittel 11, er imidlertid planlegging for kultur, inkludert arenaplanlegging, ofte et område som blir nedprioritert i kommunal forvaltning, der andre oppgaver ofte er mer presserende.

Det er et stort udekket behov av egnede lokaler og arenaer for musikalsk aktivitet. Behovet er ulikt i ulike deler av musikkfeltet. Musikkfrivilligheten har lenge vært opptatt av manglende til-

[208] Endringslov til kulturlova 2025

[209] Prop. 6 L (2024–2025), s. 7

gang på lokaler, og Norsk musikkråd/Kulturalliansen har gjennom flere år kartlagt situasjonen for lokaler og arenaer i norske kommuner. Norsk musikkråds akustikkmålinger har vist at 4 av 5 lokaler som brukes til musikkøvelser, ikke er egnet til bruken.[210] I regjeringens kulturfrivillighetsstrategi 2023 – 2025 *Rom for deltakelse* er tilgang på egnede lokaler et satsingsområde. I strategien framheves behovet for en nasjonal arenapolitikk for kultur, og at denne må bygge på kunnskap – at det må skaffes oversikter over hvilke lokaler som finnes, se på muligheter for oppgradering, flerbruk og sambruk, og at det er nødvendig å styrke samarbeidet mellom kommuner, fylkeskommuner, staten, private aktører og den profesjonelle og frivillige delen av kultursektoren.[211]

Det er også deler av det profesjonelle frie musikkfeltet som opplever mangel på egnede lokaler. Som vi var inne på i kapittel 12.1.5 har samtidsmusikkfeltet i sine innspill til utvalget vektlagt behovet for lokaler både for produksjon og framføring.

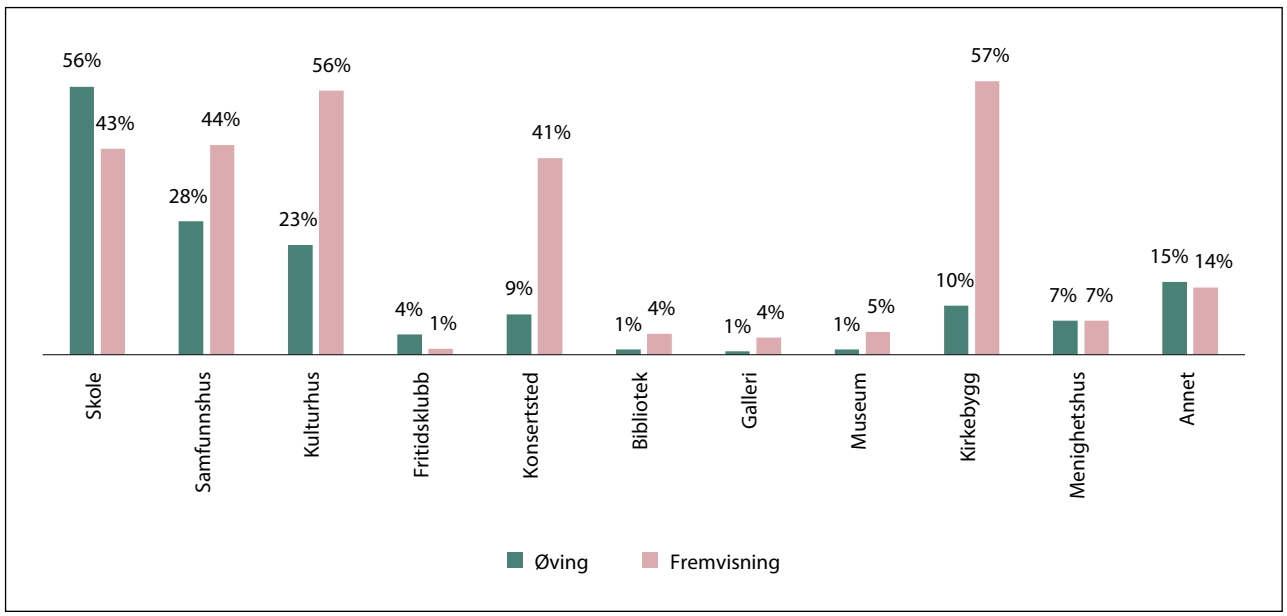
Kunnskap om fysisk infrastruktur for musikk

Det er gjort en rekke undersøkelser og kartlegginger som dokumenterer lokaler og infrastruktur for musikk. De fleste har hatt et fokus på den frivillige delen av musikklivet. Kulturalliansen og Norsk musikkråd har i samarbeid kartlagt over 64 kommuner i perioden 2019 – 2024. En rapport som oppsummerer hovedfunn fra kartleggingen ble publisert i 2024 med den talende tittelen *Akustikken kunne vært bedre, men huset er iallfall tilgjengelig – kartlegging og analyse av arenaer for det frivillige kulturlivet.*[212] Det er også gjort en kvalitativ analyse av bruken av, og behov for, kulturlokaler i 17 norske kommuner.[213]

Musikkfrivilligheten holder til i et mangfold av ulike lokaler; kulturhus, skoler, samfunnshus og kirker. En nylig kartlegging gjennomført av Oslo Economics i forbindelse med gjennomgang av desentralisert ordning for kulturbygg, gir et bilde av de lokalene musikkfrivilligheten bruker mest til øving og framvisning. Oslo Economics gjorde en undersøkelse blant kulturorganisasjoner og mottok svar fra 331 organisasjoner. 89 prosent av disse er frivillige aktører, og hovedvekten av disse representerer korps, kor og orkester.[214] Figur 12.18 viser hvilke typer av lokaler som er i bruk, i følge undersøkelsen.

Når det gjelder øving, så er de vanligste arenaene som brukes skoler, samfunnshus og kulturhus. Som framvisningsarena er det vanligst å bruke kirkebygg, kulturhus, samfunnshus, skoler og konsertsteder (se figur 12.18). Disse tallene er interessante fordi de viser betydningen kirker, skoler og samfunnshus har for det frivillige musikklivet. Som vi ser er skoler viktige både for

[210] Skriftlig innspill fra Norsk musikkråd
[211] Kultur- og likestillingsdepartementet 2023b, s. 5
[212] Miland 2024
[213] Miland 2022
[214] Oslo Economics 2025, s. 6



Figur 12.18 Arenaer som brukes til kultur

Kilde: Oslo Economics, 2025

øving og framføring, og det aktualiserer behovet for at skoler både bygges og tilpasses musikk- og kulturlivets behov.[215] Øvingsarenaer vurderes som mindre tilgjengelige med tanke på universell utforming enn framføringsarenaer. Mens seks av ti er helt eller ganske enige i at øvingsarener er tilgjengelige med tanke på dette, er to av tre enige i at dette gjelder for framføringsarener. Imidlertid er framføringsarenaer mindre tilgjengelig med tanke på kapasitet og pris.[216]

Respondenter som bruker skoler som øvingsarena, vurderer tilgjengelighet med tanke på kapasitet som dårligere enn andre. Dette handler blant annet om manglende nøkkeltilgang. Dette er også gjenkjennelig fra utvalgets møter med det frivillige musikklivet. En utfordring som særskilt berører kulturhusene er kapasitet; ofte må frivillig musikkliv vike til fordel for mer inntektsbringende aktivitet.

Det er stor variasjon når det gjelder kulturarenaenes egnethet. Uegnede lokaler begrenser kvaliteten på aktivitetene som utføres. 4 av 10 mener at øvingsarenaene er egnet med tanke på akustikk. Omtrent samme andel mener at øvingsarenaene er egnet med tanke på teknisk utstyr. Lagringsforhold er viktige for korps og orkester som øver ved skoler. Her viser undersøkelsen at respondentene er forholdsvis lite fornøyde med lagerkapasiteten ved skolene.[217] Miland (2024), som oppsummerer funn fra Kulturalliansen og Norsk Musikkråd sine kartlegginger, underbygger mangelen på akustisk egnede lokaler.[218]

Utfordringene når det gjelder behov for infrastruktur og lokaler, varierer med lokale forskjeller. De store byene har særlig utfordringer med tanke på byutvikling, fortetting og gentrifisering, noe som gjør at kreative aktører presses ut av bykjernen. Prisene på leiemarkedene er høye, og private eiendomsaktører har ofte manglende insentiver (utover et egenerkjent samfunnsansvar) til å tilrettelegge for kultur. Manglende kommunalt planarbeid for kulturarenaer kan da bli en akilleshæl, fordi den helhetlige kommunale arealplanleggingen forutsetter at det planlegges for alle kommunale behov. Kultur kan ofte bli skadelidende i en planlegging som er nødt til å fokusere på areal til de lovpålagte tjenestene som skole, helse og sykehjem. Det finnes imidlertid eksempler på vellykkede samarbeid for å utvikle kulturarenaer i samarbeid mellom kulturaktører, kommune og private eiendomsutviklere.

Det foreligger mindre systematisk kunnskap om behov for lokaler for det profesjonelle musikkfeltet spesifikt, men det ble gjort en kartlegging av Oslos kulturelle infrastruktur i 2019 som både kartla behov blant profesjonelle kunstnere og musikere og lokalenes egnethet. En tredjedel oppga da å ikke ha tilgang til øvingslokale eller studio, og den vanligste årsaken til manglende tilgang var pris. Halvparten av dem som manglet tilgang, oppga dette som grunn.[219] 6 av 10 musikere leide privat, mens 4 av 10 leide av kommune eller stat.[220] Undersøkelsen viste at musikerne ofte arbeidet i lokaler hvor de var mindre fornøyd med lydforhold og akustikk.

Kirken som musikkarena

Årlig deltar ca 1,5 millioner mennesker på konserter og kulturarrangementer i kirker rundt om i landet.[221] Kirkene blir brukt som øvings- og framføringslokaler av musikkfrivilligheten. Særlig for korene er kirkene en viktig arena. Kirkene har ofte gratis arrangementer eller lavere priser på billetter enn det øvrige kulturlivet. Dette bidrar til at kirken kan være en tilgjengelig og inkluderende kulturarena for mennesker som ellers opplever det å delta i kulturarrangementer som for dyrt. Fordi det er menighetene selv som eier byggene, så trenger de ikke konkurrere med andre eiendomsaktører om leieinntekter og kan tilgjengeliggjøre lokalene rimelig, både til profesjonelle og frivillige.[222] I mindre lokalsamfunn, hvor det ofte ikke er andre kultur- og konsertlokaler, blir kirken en ekstra viktig møteplass.[223]

Skoler og andre offentlige bygg

Det offentlige eier og drifter bygg som i flere tilfeller både brukes som, og har potensial for å bli brukt mer som, arenaer for musikk. Skolen står i en særstilling i så måte. Skolen er den eneste arenaen som når alle barn og unge. Skolen er, og har historisk sett vært, et lokalt kulturhus med lav terskel for deltakelse og stor allmenn nytte. Norske kommuner og fylkeskommuner bygger og utbedrer til enhver tid skoler som er beregnet for nye behov. Det fattes gjerne vedtak om at «skolen skal

[215] Oslo Economics 2025, s. 10
[216] Oslo Economics 2025, s. 11-12
[217] Oslo Economics 2025, s. 11-12
[218] Miland 2024.
[219] Oslo kommune 2019, s. 46
[220] Oslo kommune 2019, s. 51
[221] Rambøll Management Consulting 2024, s. 2
[222] Rambøll Management Consulting 2024, s. 28
[223] Rambøll Management Consulting 2024, s. 30

Boks 12.5 Standarder for musikklokaler

Norsk musikkråd sto bak verdens første offisielle standard for akustikk i musikklokaler, *NS 8178:2014*. Denne standarden har vært svært viktig for arbeidet med gode øvings- og konsertlokaler, og flere kommuner har tatt den i bruk. Standarden gir klare anvisninger på hvordan et rom som skal brukes til musikk, bør være. Det er kriterier for volum, takhøyde og romdimensjoner, bakgrunnsstøy, etterklang og andre akustiske forhold. Standarden ble utgangspunktet for arbeidet med en internasjonal ISO-standard som ble sluttført i 2021. Noe av det som gjorde den norske standarden banebrytende, var at den inndelte musikkutøvelse i tre kategorier: lydsvak akustisk musikk (kor, strykere, strengeinstrumenter), lydsterk akustisk musikk (korps, slagverk, symfoniorkester, blåsere) og forsterket musikk (all musikk som spilles gjennom forsterker/høyttaler). Disse tre musikktypene har ulike behov. Denne inndelingen har fått internasjonalt gjennomslag.

En annen viktig faktor i standarden er antall musikere eller publikummere i konsertrom som skal bruke rommet. Det skilles mellom fire kategorier øverom, det vil si øvecelle, lite ensemblerom, mellomstort ensemblerom og stort ensemblerom og konsertrom.[1]

[1] Akershus musikkråd u.å.

være en lokal kulturarena». Men ofte fungerer ikke skolen slik i praksis for de som skal oppleve eller utøve kulturaktiviteter. Dette er fordi det finnes få objektive kriterier for hvordan kulturfasiliteter bør planlegges og bygges i skolen som igjen fører til at offentlige bestillere ikke formulerer tydelige kravspesifikasjoner for byggene. Dette var bakgrunnen for at Viken fylkeskommune fikk utarbeidet en veileder for skolen som kulturarena i 2023. Veilederen framhever blant annet brukermedvirkning som helt sentralt i vellykkede prosjekter.[224]

Musikkfeltet har over tid arbeidet for å få på plass offisielle standarder for musikklokaler, som er av betydning når for eksempel skoler skal bygges med kulturfasiliteter (se boks 12.5).

Skoler er komplekse bygg, hvor ulike brukergrupper har ulike behov til forskjellige tider. I møte med musikkfrivilligheten har utvalget erfart at det ofte er utfordringer med tilgang til byggene. Det er svært varierende fra skole til skole hvordan dette praktiseres. Selv om frivillige organisasjoner har rett til å låne eller leie skolelokaler til opplæring[225] så er det ofte den enkelte skolelederes vurdering som blir utslagsgivende.

Framtidas kulturlokaler i den grønne omstillingen

I møte med det grønne skiftet blir spørsmål om drift, byggeskikk og ressursbruk i kulturlokaler stadig viktigere. Ifølge rapporten *Fyrtårn eller sinke? Framtidas kulturlokaler i den grønne omstillingen*[226], finnes 90 prosent av framtidens bygg allerede. Dette innebærer at potensialet for bærekraft i kultursektoren i stor grad ligger i ombruk og omstilling av eksisterende bygg, snarere enn i nybygg. Kulturlivet har her et erfaringsgrunnlag det er mulig å bygge videre på: I mange år har aktører innen musikk og scenekunst revitalisert industribygg, skolebygg og andre restarealer og med det demonstrert sirkularitet i praksis.

Kulturrom, som forvalter statlige midler til kulturlokaler og teknisk utstyr, har i de senere årene dreid sin innsats i grønn retning. I 2024 ble satsingen *Grønnere investeringer* lansert, med tilskudd til tiltak som forlenger levetiden på utstyr, fremmer reparasjon og ombruk, og støtter opp om en mer klimabevisst og bærekraftig drift. Ordningen muliggjør kompetansebygging i feltet og legger til rette for systematisering av erfaringer gjennom utvikling av sjekklister, gjenbruksguider og verktøy for livsløpsvurdering. Kulturrom er også en pådriver for kunnskapsdeling, blant annet gjennom samarbeid med aktører som Restarters Norway, Green Producers Club og Klimakultur, og gjennom felles arenaer som Kulturarenakonferansen. På denne måten bidrar Kulturrom til å bygge et tverrsektorielt nettverk for grønn omstilling i kultursektoren.

Regjeringen har de siste årene prioritert betydelige økninger i bevilgningene til Kulturrom gjennom spillemidlene. I 2025 forvalter ordningen totalt 86 millioner kroner og er i løpet av de siste tre årene styrket med 40 millioner.[227] I takt med denne styrkingen er også Kulturroms mandat utvidet, med økt vekt på veiledning, utviklingsar-

[224] Boge 2023, s. 6

[225] Akershus musikkråd 2023

[226] Virvle, Kulturrom, Norsk kulturforum og Norske kulturhus 2024

[227] Kulturrom 2025b

Boks 12.6 Svømmehallen scene – fra svømmehall til scene- og produksjonshus



Figur 12.19 Svømmehallen før ombygging

Bildet viser den gamle svømmehallen i Bodø før ombyggingen til kulturarenaen Svømmehallen Scene. Det tomme bassenget og den blå sklien framhever bygningens tidligere funksjon og gir et glimt av transformasjonen fra badeanlegg til kulturscene. Foto: Martin Losvik.

Svømmehallen Scene og kulturfabrikk i Bodø er et eksempel på hvordan gjenbruk av eldre, ikoniske bygg kan skape nye kulturarenaer. Svømmehallen ble bygget i 1967 i brutalistisk stil. Fra 2003 ble svømmehallen stengt, og bygget ble stående tomt etter at det ble bygd et nytt badeland uten at kommunen hadde noen plan for den gamle svømmehallen. Kommunen vurderte riving, men det ble for dyrt, og derfor ble bygget solgt til en privat eiendomsutvikler for 15 millioner kroner i 2015. Eiendomsutvikleren kjøpte bygget med tanke på boligutvikling. Kommunen solgte imidlertid med et krav om at det skulle være kultur i bygget.[1]

Parkenfestivalen fikk med andre aktører på å utvikle bygget som kulturarena og laget planer for en øvre etasje med øvingsrom, scene, kontor og filmfasiliteter for ungdom. Nå er Svømmehallen Scene et samarbeid mellom den ideelle stiftelsen Parken, eieren av bygget Ragnvald Andersson og Bodø kommune. Ombyggingen kostet totalt 44 millioner.

Parkenfestivalen skal nå ta over driften av bygget på vegne av kommunen. Leieinntekter fra bygget skal brukes til å finansiere aktiviteten. På Svømmehallen Kulturfabrikk har barn og unge tilgang til profesjonelle fasiliteter for produksjon av kunst og kultur, både som utøvere, arrangører og publikum. Kulturfabrikken har øverom for musikk, studio, rom for preproduksjon, kultursal, utstyr for medie- og filmproduksjon og møterom. Svømmehallen Scene har aktivitet hele året med alt fra klubbkvelder med lokalt og ungt musikkliv til festivaler og konserter med kjente nasjonale og internasjonale artister.[2]

1 Kulturrom 2025a
2 Svømmehallen Scene u.å.

beid og kompetansebygging. Kulturrom spiller dermed en stadig viktigere rolle i å utvikle både infrastruktur og delingskultur i kultursektoren.

Selv med denne styrkingen i ressursgrunnlag og innsats, peker både rapporter og erfaringer fra praksisfeltet på betydelige utfordringer. Kompetansenivået innen klima- og miljøhensyn i kultursektoren er fortsatt ujevnt fordelt. Det mangler gode og tilgjengelige systemer for miljøkrav i innkjøp, vedlikehold og arealdisponering, og kulturfaglige behov blir ikke alltid godt nok ivaretatt i tverrfaglige bygge- og rehabiliteringsprosesser. Musikkfeltet rapporterer blant annet om lokaler som mangler akustisk kvalitet, fleksibilitet i bruk og egnede tekniske installasjoner – selv når bygget ellers holder høy standard.

Her ligger et betydelig mulighetsrom. Kulturlokaler er ikke bare tekniske innretninger; de er sosiale og symbolske møteplasser som rommer fellesskap, ytring og lokal identitet. På grunn av sin synlighet og sin forankring i nærmiljøene har disse lokalene potensial til å fungere som pilotprosjekter for grønn omstilling, både i praksis og som inspirasjon for andre samfunnssektorer.

Utviklingen av framtidsrettede og bærekraftige kulturlokaler avhenger imidlertid av mer systematisk samarbeid på tvers av forvaltningsnivåer og fagmiljøer. Kommuner, fylkeskommuner, arkitekter, eiendomsutviklere og kulturaktører har gjensidig behov for felles språk og verktøy. Ressurser som sjekklisten *Skolen som kulturarena* og veiledningsmateriell fra portalen kulturlokaler.no bidrar til å skape slik felles forståelse og gir konkret støtte i planlegging og tilrettelegging.

Det etterlyses tydeligere krav og forventninger til brukermedvirkning, inkludert deltakelse fra frivillige og lokale kulturaktører. I tillegg identifiseres behovet for mer langsiktig og kunnskapsbasert tilskuddspraksis som gjør det mulig å investere i vedlikehold og utvikling, ikke bare i anskaffelse.

Når kulturfeltet gis reell påvirkningskraft i planlegging og forvaltning av fysiske kulturarenaer, øker sjansen for at disse arenaene ikke bare blir funksjonelle, men også bærekraftige – både miljømessig, sosialt og kunstnerisk. Framtidens kulturlokaler kan på den måten være med på å definere hvordan et mer sirkulært og inkluderende samfunn faktisk ser ut i praksis.

12.3.2 Rom for kultur i steds- og byutvikling

En forutsetning for realisering av egnede og tilgjengelige lokaler og arenaer både for profesjonelt og frivillig musikkliv er gode og konstruktive samarbeid mellom kulturaktører, kommuner, fylkeskommuner, planleggere, kompetansebyggere, tilskuddsgivere, private eiendomsutviklere og arkitekter. Initiativene kommer gjerne fra kulturaktørene, og finansieringen kan komme fra både kommune, eiendomsutviklere og andre aktører. En vanlig utfordring er at bygg, både i kommunal og privat eie, står tomme i påvente av avklaringer i planprosesser. Et av mange suksesskriterier for å utvikle egnede lokaler for kultur, er en helhetlig kommunal arealplanlegging som tar hensyn til kulturen i steds- og byutviklingen.

Kommunen er lokal planmyndighet og dermed det myndighetsnivået som i størst grad er ansvarlig for den helhetlige utviklingen av våre fysiske omgivelser. Som planmyndighet er kommunen pålagt å utarbeide en kommuneplan med samfunnsdel og arealdel, samt en kommunal planstrategi. Kommunene skal sørge for at det utarbeides reguleringsplaner i form av områderegulering eller detaljregulering. I planarbeidet skal kommunen tilrettelegge for medvirkning fra innbyggerne. Dette gjelder også når private aktører utarbeider planforslag.[228] Selv om kommunen har ansvar for å sørge for medvirkning, er det ofte kulturfeltets opplevelse at det er vanskelig å bli hørt i plansaker. Kulturens behov må ofte vike for behovet for å bygge boliger, skoler eller sykehjem. Samtidig er det også slik at for å sikre gode, levende lokalmiljøer der folk trives, er det helt nødvendig med møteplasser og arenaer for kreativ utfoldelse.

På dette bakteppet blir den nye kulturlovens bestemmelser om kommunal planlegging viktige. Når undersøkelser viser at mange kommuner ikke har en plan for kulturfeltet eller utelater kultur i planene sine,[229] så gjør det at kulturfeltet mangler en forankring i kommunens planverk etter plan- og bygningsloven. Med ny kulturlov er kommunene pålagt å utarbeide en skriftlig oversikt over status og utviklingsbehov for kulturfeltet. Denne oversikten skal ligge som grunnlag for planarbeidet etter plan- og bygningsloven. Kommunene er også pålagt å fastsette overordnede mål og strategier for kulturfeltet i planverket, som skal imøtekomme de identifiserte behovene. Med dette styrker altså regjeringen grunnlaget for at kultur i større grad enn i dag inkluderes og vektlegges i kommunal planlegging. Dette vil kunne ha betydning for utviklingen av gode arenaer for kulturutøvelse lokalt.

---

[228] Kommunal- og distriktsdepartementet 2024

[229] Prop. 6 L (2024–2025)

Kommunen har mulighet til å utvikle kulturarenaer i samspill med det lokale kulturlivet, både med profesjonelle og frivillige krefter. Da Oslo kommune skulle bygge ny skole på Voldsløkka, ble det frivillige musikklivet ved Oslo musikkråd involvert i forprosjektet for å sikre at musikkfrivillighetens behov ble ivaretatt i byggeprosessen. Voldsløkka Scene har nå ordninger for at det lokale frivillige kulturlivet kan bruke scenen til redusert pris når skolen ikke bruker den. Kulturskolen har også fått lokaler i et verneverdig bygg, Heidenreichbygget, på skoleplassen, hvor det er lokaler for musikkøving og produksjon, dans, teater, kunst og spill. Dette er altså et eksempel på at kommunen som arealplanlegger og eiendomsutvikler sørger for å ivareta både skolens og kulturlivets behov innenfor ett prosjekt.

Kulturbransjen kan ses som «best i klassen» på å ta i bruk såkalte «low road buildings» – industribygg og eldre kontorbygg med lav leiekostnad og ingen vernestatus.[230] Byggene er gjerne «usynlige» og rives ofte uten protest. Slike bygninger ser kreative aktører ofte store muligheter, fordi byggene kan endres og har fleksible rom. Kulturaktører flytter gjerne inn i slike bygninger og skaper med dette sirkularitet i praksis. Samtidig er det ofte slik at kulturaktørene flytter inn i et område før modningsprosessen er satt inn. Kunst og kultur bidrar ofte til å vitalisere og gjøre et område attraktivt. Dette leder til gentrifisering – og dermed til at kulturaktørene etter hvert presses ut til andre steder. Da oppstår gjerne situasjoner der kreative fellesskap oppløses, fordi leiekostnader blir for høye og kulturaktørene må flytte. Uten gode planverk for kultur og arenautvikling som del av en helhetlig kommunal arealplanlegging, blir både kulturaktører og kommuner stående uten gode verktøy for å forhindre denne utviklingen.

Et eksempel på kulturbransjens utnyttelse av «low road buildings» kan kanskje være USF Verftet i Bergen; det er i allefall mulig å anta at bygget framsto slik, som en eldre fabrikkbygning, da kunstnerne begynte å etablere seg der på 1980-tallet. USF Verftet illustrerer også betydningen av offentlig støtte og langvarige, sikre leiekontrakter. Stiftelsen USF Verftet ble i 2023 medeier i eget bygg etter at Bergen kommune, EGD Property og Stiftelsen dannet selskapet Kulturkvartalet Holding AS. Det er inngått avtale om at Stiftelsen har ansvar for drift og utvikling i en langvarig leiekontrakt med selskapet. Som stiftelsen rapporterer om i årsmeldingen for 2023, vil man med dette sikre dagens kulturmiljø på USF og legger til rette for utviklingsmuligheter for framtiden.[231] Det å være medeier, sikrer innflytelse i et langsiktig perspektiv. I løpet av de 30 årene som har gått siden huset åpnet, har USF Verftet utviklet seg til å bli landets største samlokalisering for kreative virksomheter og Bergens største konsertsted og scenehus. Bergen kommune har her anvendt både sine verktøy som planmyndighet og som tilskuddsgiver; det gis blant annet årlig husleietilskudd til USF Verftet.

12.3.3 Musikkoffentligheten

Musikkens fysiske infrastruktur i form av scener, øvingslokaler og konsertsaler legger til rette for utøvelse og offentlig framvisning og inngår slik sett som en viktig forutsetning for musikkoffentligheten. I bred forstand er musikkoffentligheten de fysiske eller mediale møteplassene i samfunnet hvor folk kommer sammen som et publikum og engasjerer seg med musikk. Som beskrevet i delkapittel 4.2 er det gjennom disse musikkbaserte møteplassene at musikk realiseres som samfunnsbyggende kraft – som råstoff for felleskap, delte forståelsesrammer, for solidaritet og for meningsdannelse.

I smalere betydning kan musikkoffentligheten forstås som arenaene der alt fra musikken i seg selv, via dens produksjonsforhold til dens samfunnsrelevans fortolkes, diskuteres og kritiseres. En kritisk og informert offentlig samtale om musikk er avgjørende for et levende og inkluderende musikkliv. Anmelderi, kommentarer og kritikk bidrar til estetisk og uttrykksmessig utvikling. Musikkjournalistikken mer allment har en viktig funksjon ved at musikk og framførelser fortolkes og gis mening innenfor en videre kulturell og politisk kontekst – den aktualiserer musikkens samfunnsbetydning.[232] En velfungerende musikkoffentlighet er også avgjørende for en kritisk og inkluderende diskusjon av maktforholdene og disponeringene på musikkfeltet.

Sammen med NRK har dags-, uke- og nisjepressen tradisjonelt sett vært bærende for den kritiske musikkoffentligheten i Norge.[233] Samtidig er musikkoffentligheten mer sammensatt. Musikklivets interesseorganisasjoner, for eksempel, er både aktører i og tilretteleggere for debatt. Og musikkakademia – spesielt musikkvitenskap,

[230] Virvle, Kulturrom, Norsk kulturforum og Norske kulturhus 2024, s. 14

[231] USF Verftet 2024

[232] Larsen 2024

[233] Knapskog og Larsen 2008

men også tilgrensende disipliner som medievitenskap og sosiologi – bidrar som premissgivere for offentlig diskusjon av grunnlagsproblemstillinger knyttet til både musikkestetikk og til musikklivets maktforhold og organisering. I dette kapittelet retter vi blikket mot den norske musikkoffentligheten, med særlig vekt på NRK som allmennkringkaster og bærende institusjon i formidlingen av musikk til hele befolkningen.

NRK er Norges desidert viktigste medieaktør og har et lovpålagt samfunnsoppdrag som skiller det fra kommersielle mediehus. Oppdraget er nedfelt i NRK-plakaten, innlemmet i vedtektene og presisert i styringssignaler fra Stortinget. Fra 2023 ble dette oppdraget ytterligere utvidet og skjerpet, blant annet med tydeligere krav til språk- og musikkformidling.[234] De oppdaterte vedtektene presiserer blant annet NRKs ansvar for å formidle norsk og samisk musikk, samt stimulere til mangfold, nye talenter og lokal tilknytning.[235]

Allmennkringkastingsrapporten for 2023 dokumenterer hvordan NRK løfter fram musikk som samfunnsressurs på tvers av sjangre, målgrupper og geografi. Serien Demenskoret framheves som eksempel på hvordan NRK kombinerer underholdning og samfunnsrelevans med påfølgende bredt offentlig engasjement, over 160 etablerte demenskor og over 1200 medieoppslag.[236] Rapporten framhever også NRKs rolle som kulturell fellesarena, blant annet gjennom store musikkarrangementer som Melodi Grand Prix, Sámi Grand Prix og P3 Gull.[237]

NRKs musikktilbud spenner over et bredt sett av redaksjonelle plattformer. I radioflaten inngår blant annet: NRK P1 (breddemusikk med regional forankring), NRK P2 (klassisk og kulturstoff), NRK P3/mP3 (unge målgrupper), NRK P13 (alternativ voksenmusikk) samt sjangerspesifikke nettradioer som NRK Folkemusikk, Klassisk og Jazz. Musikk brukes også aktivt i TV-produksjoner, dokumentarer og dramaserier. Eksempler inkluderer satsinger som «Helvete – historien om norsk black metal» (2020), «Trollstemt» (2023) og «Jazzeventyret» (2024), dokumentarserier om henholdsvis norsk black metal, norsk folkemusikk og norsk jazz. NRK har også integrert bruk av norsk musikk i serier som «Makta» og «Mysteriet Adam».[238]

I 2023 markerte NRK Folkemusikkens år og FolkOrgs 100-årsjubileum med et betydelig løft for folkemusikk i radio og TV. Folkemusikktimen ble videreutviklet, NRK Folkemusikk styrket med bredere sjangermangfold, og europeisk folkemusikkdag ble arrangert i samarbeid med EBU.[239] Tilsvarende løft ble gitt til jazz, samtidsmusikk og klassisk musikk gjennom egne flater og samarbeidsprosjekter med festivaler og organisasjoner.[240]

Fra og med 2023 ble kravet om minst 40 prosent norsk musikk utvidet fra tre til ti NRK-kanaler, inkludert Super, mP3, P13, Nyheter og Sport. Alle oppfylte dette kravet: P1 hadde 55,2 prosent, P2 49,5 prosent, P3 57,7 prosent, NRK Folkemusikk 96,6 prosent, NRK Super 89,5 prosent, og NRK P13 40,2 prosent.[241] NRK definerer musikk som «norsk» dersom utøver, komponist eller tekstforfatter har norsk statsborgerskap eller bostedsadresse.[242]

NRK har tidligere rapportert en samlet andel for musikk som enten er norskkomponert eller har norsk tekstforfatter. Det er dette tallet som i Medietilsynets tilsynspraksis har vært lagt til grunn for vurderingen av om NRK oppfyller kravet om å vektlegge norskkomponert musikk. Ved å registrere opphavspersonene hver for seg, henholdsvis den som komponerer musikken og den som eventuelt skriver teksten, får man ifølge Medietilsynet en bedre innsikt i hvilke former for norsk opphav som er representert i det musikktilbudet NRK formidler.

Uten det samlede tallet er det imidlertid ikke mulig å si noe sikkert om hvor stor andel av musikken som enten har norsk komponist eller norsk tekstforfatter. I de fleste musikksjangre forekommer det både at én og samme person står for både tekst og musikk, og at disse oppgavene utføres av ulike personer. Det forekommer også at musikk skapes i samarbeid mellom personer med ulik nasjonal tilknytning. Prosentandelene for henholdsvis norsk komponist og norsk tekstforfatter kan derfor ikke summeres, ettersom det ikke foreligger informasjon om eventuell overlapp mellom disse to kategoriene.

Tidligere rapportering har vist jevnt høye nivåer for samlet andel norskkomponert og/eller norsktekstet musikk i NRKs mest brukte kanaler. For NRK P1 og NRK P3 har andelen ligget rundt 95 prosent og høyere, mens NRK P2 i perioden

[234] Medietilsynet. 2024, s. 4–6
[235] Medietilsynet. 2024, s. 117
[236] Medietilsynet. 2024, s. 35
[237] Medietilsynet. 2024, s. 36.
[238] Møte med NRK
[239] Medietilsynet 2024, s. 121–124
[240] Medietilsynet 2024, s. 121
[241] Medietilsynet 2024, s. 119–120
[242] NRK, personlig kommunikasjon, 05.05.2025

Tabell 12.5 Andelen norsk musikk i NRK

Kanal	Norsk musikk	Norsk på norsk	Norsk komponist	Norsk tekstforfattar	Norsk utøvar
NRK P1	55,2	60,0	53,0	53,0	54,8
NRK P2	49,5	33,5	39,4	25,1	49,2
NRK P3	57,7	43,3	59,3	59,3	57,3
NRK P1+	50,2	82,7	37,1	41,6	49,8
NRK Super	89,5	92,0	72,3	75,8	87,6
NRK Nyheter	53,3	52,0	51,2	50,9	53,0
NRK mP3	49,5	47,8	50,8	49,4	48,7
NRK Folkemusikk	96,6	18,9	92,2	20,5	96,5
NRK Sport	43,6	46,1	43,3	42,6	43,3
NRK P13	40,2	28,3	39,0	38,5	40,2

Kilde: NRK, i Medietilsynet (2024), s. 119–120

2020–2022 har hatt en samlet andel mellom 76 og 80 prosent.

I 2023 ble rapporteringen videreutviklet, og NRK presenterte detaljerte tall for norsk musikk fordelt på fem kategorier: norsk musikk totalt, norskspråklig musikk, norsk komponist, norsk tekstforfatter og norsk utøver. Disse tallene gir en mer nyansert oversikt over hvordan norskandelen faktisk fordeler seg i NRKs ulike kanaler. Tabell 12.5 viser andelen norsk musikk i 2023 fordelt på disse fem indikatorene for hver kanal.

Medietilsynet har varslet at det vil føre videre dialog med NRK om hvordan rapporteringen av norsk musikk kan utvikles fram mot neste tilsynsrapport i 2024.[243]

Når det gjelder urfolk og nasjonale minoriteter har NRK et særlig ansvar for samisk musikk, som ble styrket i 2023 gjennom en felles strategi for samisk og norsk musikk. NRK Sámi rapporterte 302 nye samiske utgivelser, inkludert 100 joikar. Sámi Grand Prix ble direktesendt i Norge og Sverige og omtalt som en sentral scene for samiske artister.[244]

Øvrige nasjonale minoriteter – kvener, romer, romani/tatere, jøder og skogfinner – har per i dag ingen helhetlig strategi i NRK. Rapporten viser til enkeltstående tiltak: markering av Elias Akselsens ærespris med konsert på romanifolkets dag,[245] samarbeid mellom NRK Kvensk og Sápmi om dekning av Sannhets- og forsoningskommisjonens rapport[246] og kulturinnslag for kvenske ungdommer.

Et tilbakevendende spørsmål i feltet gjelder hvordan musikalsk bredde ivaretas. NRK opererer med både formaterte og programlederstyrte flater og peker selv på at publikum i dag forholder seg til musikk på tvers av sjangre. Dette utfordrer NRKs oppdrag om å sikre reell bredde i tilbudet.[247]

P1s distriktsflater spiller en viktig rolle i å løfte fram lokal musikk. Enkelte regioner har høy andel lokal musikk, men NRK har ikke samlet statistikk på dette. Et «bredde-regnskap» under utvikling skal kartlegge fordeling etter geografi.[248]

NRK måler musikkpreferanser gjennom egne undersøkelser og statistikk fra Verian (tidligere Kantar Public). Disse viser at unge lyttere i økende grad velger strømmetjenester. Dette utfordrer NRKs relevans blant unge og reiser prinsipielle spørsmål: Hvordan ivaretas legitimiteten til en statsfinansiert aktør når de mest brukte musikkplattformene, som Spotify, TikTok, YouTube, ligger utenfor NRKs kontroll?

NRK har også utviklet tiltak med særlig vekt på sang, inkludering og deltakelse. Eksempler er det årlige BlimE!-prosjektet (se boks 12.7), som brukes aktivt i skole og barnehage og Musikkpar-

[243] Medietilsynet 2024, s. 119–120
[244] Medietilsynet 2024, s. 81
[245] Medietilsynet 2024, s. 97 og s. 126
[246] Medietilsynet 2024, s. 95
[247] NRK, personlig kommunikasjon, 05.05.2025
[248] Møte med NRK

ken, en digital ressursbank for musikkopplæring.[249]

For de aller yngste er figurene Fantorangen og Fantus sentrale innslag i NRK Supers univers. Gjennom sang, rim og bevegelse formidles både språk og musikkforståelse på et nivå tilpasset barn i førskolealder. Fantorangen har blitt en av NRKs mest gjenkjennelige barnefigurer, og musikkinnholdet knyttet til figuren har de senere årene blitt profesjonalisert med nye utgivelser. I 2023 ble albumet Fantorangens verden utgitt og nominert til Spellemannprisen i klassen barnemusikk.

For litt eldre barn (ca. 4–8 år) har NRK utviklet det pedagogiske musikkprogrammet *Sangfoni*, som siden lanseringen i 2016 har fått stor utbredelse både i hjem og skole. Programmet kombinerer kjente barne- og tradisjonssanger med visuelle og musikalske nytolkninger i et fargerikt og fantasifullt univers. Sangfoni ble nominert til Gullruten for beste barneprogram i 2017, og en samleutgivelse med sangene fra serien ble nominert til Spellemannprisen samme år.

I artikkelen «Sangfoni: Magisk realisme, leken læring og identitetsutforskning i barns audiovisuelle musikkultur»[250] viser musikkforsker Kai Arne Hansen hvordan Sangfoni gir barn ulike modeller for identitetsutforsking gjennom musikk og eksponerer dem for et bredt spekter av musikalske uttrykk – fra brasiliansk samba til klassisk og hardrock. Dette gir, i følge Hansen, seerne innsikt i musikalsk mangfold og en utvidet forståelse av verden de lever i.

Alle de nevnte eksempler tydeliggjør hvordan NRK som allmennkringkaster kan fremme sang og musikk som sentrale elementer i barns hverdag, identitet og læring, og hvordan de tar dette oppdraget på alvor.

Musikkoffentligheten er avgjørende for å sikre et demokratisk, mangfoldig og inkluderende musikkliv. NRKs rolle i dette landskapet er særs viktig, men ikke enerådende. Lokale medier, fagpublikasjoner og kulturjournalistikk er også vesentlige formidlingskanaler i musikkens økosystem.

Nyere historiske studier fra Norge[251] viser at kulturjournalistikken i de allmenne nyhetsmediene, som i tiltakende grad må tilpasse seg et digitalt medielandskap, er generelt svekket. Disse har redusert volumet av anmeldelser og kritikk, og kulturstoffet er her i tiltakende grad tilpasset ideal-

[249] NRK u.å.

[250] Hansen 2018, s. 102-117

[251] Larsen og Ellingsberg 2024, s. 1–21

ler for nyhetsjournalistikk på bekostning av estetiske perspektiv og behandling av spesifikke sjangre, spesielt populærmusikk og film. Disse funnene støttes i en undersøkelse av kulturkritikkens vilkår utført av Kritikerlaget,[252] som i tillegg peker på at arbeidsforholdene og rammebetingelsene for kulturkritikk er svekket. Samtidig finner Larsen og Ellingsberg at kulturjournalistikken i den mer nisjeorienterte delen av medielandskapet har blitt styrket.[253] Forskning viser også at tekstene som kritikerne publiserer jevnt over har blitt lengre de siste tiårene.[254] Slik sett inngår kulturjournalistikken, musikkjournalistikken inkludert, i de mer generelle fragmenteringstendensene som har preget offentligheten de siste tiårene: fra å være en del av de store og samlende flatene har til en viss utstrekning flyttet til de interessefokuserte nisjekanalene.

Blant de mest sentrale nisjemediene på musikkfeltet finner vi redaksjoner som Ballade, Folkemusikk, Jazznytt og Kontekst. Disse mediene utgjør en kritisk og kunstfaglig offentlighet der refleksjon, analyse, sjangerbevissthet og kunstnerisk kvalitet står i sentrum. I en tid der musikkformidlingen i økende grad er kommersialisert, algoritmestyrt og globalt standardisert, kan disse sies å fungere som motvekt og korrektiv. De gir rom for fordypning, faglig friksjon og stemmer som ellers lett forstummer i et bredere medielandskap.[255]

Ballade er Norges ledende nettavis for musikkjournalistikk med vekt på samtidsmusikk, folkemusikk, improvisert musikk og alternativ pop. Med støtte fra blant annet Kulturdirektoratet og Fritt Ord fyller Ballade en viktig funksjon som kritisk redaksjonelt korrektiv og som stemme for miljøer som ofte faller utenfor de brede kanalene. Avisen har siden etableringen vært en plattform for dybdeintervjuer, kommentarer og meningsutveksling om alt fra overordnet kulturpolitikk til estetikksyn i samtidsmusikken.

Jazznytt, som utgis av Norsk jazzforum, er både et trykt fagblad og en digital plattform. Gjennom nettstedet Jazzinorge.no og det årlige livekritikk-konseptet Jazznytt 18 kombineres tekst, konsert og samtale i en offentlighet der journalistikk og kunst møtes. Jazznytt har vært en viktig arena for dokumentasjon og analyse av det norske jazzfeltet – fra store festivaler til det eksperimentelle

[252] Rygh 2023

[253] Larsen og Ellingsberg 2024

[254] Larsen 2024

[255] Skriftlig innspill fra Kontekst, Ballade, Folkemusikk og Jazznytt

Boks 12.7 BlimE!-prosjektet



Figur 12.19 BlimE! – en musikalsk vennskapskampanje fra NRK

Bildet viser en jente som står foran en gruppe barn med armene strukket ut og et stort smil, i et fargerikt rom med abstrakt veggkunst.
Foto: Ole Petter Hodnungseth / NRK

BlimE! er NRK Supers årlige vennskapskampanje for barn og unge, lansert i 2010. Hver høst inviteres skole- og barnehagebarn over hele landet til å delta i en felles dans, framført til en ny, egenkomponert BlimE!-låt med et tydelig budskap om inkludering, fellesskap og mot til å være seg selv. Kampanjens slagord – «Si hei! Vær en venn! Bli med!» – formidler sentrale verdier i barnehage og skole.

BlimE! har utviklet seg til å bli en nasjonal mobilisering rundt fellesskap og mangfold, med bidrag fra kjente artister, NRK-profiler og hele lokalsamfunn. Med sin kombinasjon av musikk, dans og video fungerer kampanjen som et slags moderne nasjonalepos for fellesskapsverdier i en mangfoldig samtid[1]. Det har også blitt laget internasjonale og samiske versjoner av kampanjen.

Se: nrksuper.no/blime

[1] Norheim 2023, s. 153–165

klubbmiljøet – og har en eksplisitt ambisjon om å stimulere til refleksjon og fornyelse i formidlingen.

Folkemusikk er et spesialisert tidsskrift utgitt av FolkOrg, organisasjonen for folkemusikk og folkedans. Med en tydelig sjangerprofil kombinerer bladet reportasjer fra kappleiker og festivaler med anmeldelser, forskningsformidling og intervjuer med unge utøvere. Tidsskriftet er også blant de få som kontinuerlig dekker joik og samisk musikk og har ved flere anledninger tatt opp spørsmål om kulturpolitikk, språk og tradisjonsforvaltning i nordområdene.

Kontekst, tidligere kjent som Musikkultur, er et bransjemagasin med et tydelig kulturpolitisk perspektiv og bred dekning av musikkfeltets yrkesliv, utdanning, fagpolitikk og arbeidsvilkår. Ansvarlig utgiver er Creo – fagforbundet for kunst

og kultur, men bladet drives av en selvstendig redaksjon som følger Redaktørplakaten og Vær Varsom-plakaten. Kontekst favner både det frie kunstfeltet og institusjonssektoren og dekker alt fra lønnsoppgjør i kulturskolen til faglige debatter i musikkterapi og dirigentmiljøet. Kontekst fyller en unik rolle som samlende stemme for ulike profesjonsgrupper og bidrar til å synliggjøre strukturelle vilkår i musikklivet som ellers sjelden omtales i bredere medier.

Felles for disse mediene er at de opererer med små redaksjoner og begrensede ressurser, men har en uforholdsmessig stor betydning for musikkens meningsbrytning og kvalitetsformidling. De er blant de få redaksjonene som systematisk publiserer anmeldelser og kritikk i sjangre med lavt kommersielt potensial, men høy kunstnerisk eller kulturpolitisk verdi. Deres tilstedeværelse bidrar på denne måten til en langsom, reflekterende journalistikk som ivaretar musikkens mangfold på egne premisser.

Flere av redaksjonene har pekt på potensialet for økt samarbeid mellom dybdemediene og breddemediene, særlig når det gjelder arkiv, samproduksjon og gjensidig synliggjøring.

Museer, bibliotek og arkiv i musikkoffentligheten

En velfungerende musikkoffentlighet i Norge forutsetter institusjoner som sikrer bevaring, tilgjengelighet og formidling av musikk i hele sin bredde. Museer, bibliotek og arkiver spiller hver for seg en distinkt, men tett sammenvevd rolle i dette landskapet. De er forvaltere av historien, arenaer for ny formidling og støttespillere for morgendagens skapere og utøvere.

Museene i Norge har et ansvar for å ivareta både materiell og immateriell musikkultur. Ringve Musikkmuseum og Rockheim er sentrale institusjoner som dokumenterer og formidler alt fra klassisk musikk til samtidsmusikk og populærkultur. I tillegg til samlingsforvaltning driver de aktivt forsknings- og formidlingsarbeid rettet mot ulike publikumsgrupper. Ringve og Rockheim framhever i sitt innspill til utvalget særlig behovet for å ivareta nasjonale minoriteters musikkarv.[256]

Museene fungerer som arenaer i det lokale musikklivet ved å arrangere festivaler og konserter og ha formidlingsopplegg for skoler for eksempel gjennom DKS og for andre publikumsgrupper. Valdresmusea kombinerer utstillinger med konsertvirksomhet som Hilme-stemnet og Strunkeveko. Slike miljøer skaper levende møteplasser for tradisjonsbærere, ungdom og publikum. Setesdalsmuseet og andre har spilt viktige roller i UNESCO-prosesser og som faglig støtte for søknader om immateriell kulturarv.[257]

Norges Museumsforbund, som representerer bredden av museer i Norge, vektlegger at det er viktig å spille på de miljøene og ressursene som alt eksisterer, og at museenes rolle som lokale knutepunkt i musikklivet ikke må undervurderes. Musikknettverket, som ledes av Ringve musikkmuseum, er et aktivt nettverk for forvaltning og bevaring av den musikalske kulturarven. Kunnskap om og konservering av musikkinstrumenter løftes fram som viktig av museumsforbundet.[258]

De viktigste utfordringene for musikkarv og formidling i museene knytter seg til manglende ressurser til bevaring, digitalisering og dokumentasjon, særlig av immateriell kulturarv som folkemusikk og nasjonale minoriteters musikktradisjoner. Flere museer har verdifulle samlinger av instrumenter, lydopptak og noter, men mangler tilstrekkelig fagkompetanse og infrastruktur for langtidsbevaring og digital tilgjengeliggjøring.

Bibliotekene er en av få institusjoner med landsdekkende tilstedeværelse og gratis tilgang. Norsk musikkbibliotekforening viser hvordan musikktilbudet i bibliotekene gir befolkningen tilgang til noter, musikkbøker, innspilt musikk og opplæringsmateriell – ressurser som er essensielle både for profesjonelle og amatører.[259]

Mange bibliotek fungerer i tillegg som arenaer for konserter, tilrettelegger for samarbeid med kulturskoler og kor og driver generell musikkformidling. Prosjekter som «Give Music a Chance» i Bergen viser hvordan utlån av instrumenter og lokale samarbeidsmodeller kan styrke musikklivet.[260]

Musikkbibliotekforeningen framhever i sitt innspill til utvalget at musikkavdelingene i bibliotekene er under press. Nedleggelse som følge av lave utlånstall for CD-er, kombinert med manglende statlige løsninger for musikkstrømming og digitale noter, har svekket tilbudet betydelig. Foreningen etterlyser blant annet en norsk «bokhylla.no» for musikk slik at bibliotekene kan videreføre rollen som tilgjengelig og inkluderende musikkformidler, uavhengig av geografi og økonomi.[261]

[256] Skriftlig innspill fra Ringve Musikkmuseum og Rockheim

[257] Skriftlig innspill fra Norges Museumsforbund

[258] Skriftlig innspill fra Norges Museumsforbund

[259] Skriftlig innspill fra Norsk musikkbibliotekforening

[260] Skriftlig innspill fra Norsk musikkbibliotekforening

[261] Skriftlig innspill fra Norsk musikkbibliotekforening

Boks 12.8 Nasjonalbiblioteket

Nasjonalbiblioteket har Norges største samling av musikkmateriale og fungerer som nasjonalt arkiv for både historisk musikk og samtidsmusikk. Samlingen omfatter blant annet publisert musikk, lydopptak, noter, manuskripter, bøker, tidsskrifter og dokumentasjon etter både opphavspersoner og organisasjoner. Gjennom digitalisering og publisering i Nettbiblioteket er over 34 000 historiske musikkopptak fritt tilgjengelige for brukere over hele landet. I tillegg finnes det informasjon om nærmere 80 000 digitalt pliktavleverte musikkutgivelser.

Nasjonalbiblioteket tilbyr spesialinnganger til folkemusikk, jazz og viser og forvalter Nasjonaldiskografien – en samlet oversikt over pliktavlevert norsk musikk. Gjennom tjenesten NB noter er mer enn 10 000 upubliserte samtidsverk gjort tilgjengelig for musikere og ensembler. Biblioteket fungerer også som infrastruktur for forskning og noteutgaver, blant annet gjennom deltakelse i prosjektet Norsk musikkarv. I perioden 2021–2024 var Nasjonalbiblioteket partner i MIRAGE, et AI-basert forskningsprosjekt som brukte maskinlæring for å analysere og tilgjengeliggjøre folkemusikkopptak.

I tillegg til egne samlinger samarbeider Nasjonalbiblioteket tett med kulturinstitusjoner som NRK, Rockheim og Popsenteret. Det fungerer som arkiv for Rockheim og har overtatt NRKs digitaliserte musikksamlinger. Sammen utvikler de nå et nasjonalt digitalt musikkarkiv med materiale i mange formater – fra vinyl til digitale filer.

Formidling til allmennheten skjer også gjennom utstillinger, foredrag, konserter og publikasjoner. Utstillingen *Dårlig stemning* om norsk svartmetall og *Randi Hultin. Bilder fra et liv med jazz* er eksempler på hvordan arkivmateriale brukes for å formidle musikkens kulturhistorie. Høsten 2025 lanseres også en ny plateutgivelsesserie – *Fra Nasjonalbibliotekets musikksamling* – som skal presentere historiske lydopptak både digitalt og på vinyl.[1]

[1] Nasjonalbiblioteket, personlig kommunikasjon, 30.05.2025

Arkivinstitusjoner, med Nasjonalbiblioteket i spissen, utgjør hukommelsen i norsk musikkliv. Nasjonalbiblioteket forvalter landets største musikkarkiv og har ansvaret for både publisert og upublisert materiale: noter, lydopptak, manuskripter og dokumentasjon. Gjennom tjenester som NB noter og Nettbiblioteket er tusenvis av historiske og samtidige musikkverk gjort tilgjengelige for offentligheten (se teksboks 12.8 om Nasjonalbiblioteket).

Folkemusikkarkivenes betydning for framtidens musikklandskap vektlegges i Museumsforbundets innspill til utvalget. Både oppbevaringsforhold og etterslep i digitalisering er utfordrende. Fagsystemet som mange av arkivene bygger på, Fiol, er i ferd med å bli utdatert. Museumsforbundet påpeker at det er viktig med fornying av og digitalisering av folkemusikkarkivene, joikesamlingen og annet materiale som nå er i utdatert format. Folkemusikkarkivene utgjør en tradisjonsbank som dagens utøvere bruker, og som sporer til rekruttering og interesse for folkemusikk.[262]

Et arkiv er ikke bare et lager – det er grunnlaget for videreutvikling. Musikere, forskere, komponister og lærere trenger tilgang til kunnskapsbanken arkivene representerer. Digital infrastruktur og åpne plattformer er derfor en sentral del i en framtidsrettet musikkpolitikk.

Museer, bibliotek og arkiver er bærende strukturer i musikkens økosystem og nødvendig for å bevare og videreutvikle en levende, mangfoldig og demokratisk musikkoffentlighet i Norge.

12.4 Mangfold og sosial bærekraft i musikklivet – hvordan treffer virkemiddelapparatet?

Som vi løftet fram i utredningens del I, er musikk en grunnleggende menneskelig ytringsform. Alle skal ha frihet og faktisk mulighet til å uttrykke seg gjennom musikk – uavhengig av kulturell bakgrunn, sjangertilhørighet, kjønn, alder, funksjonsevne eller økonomiske ressurser. Norsk kulturpolitikk har imidlertid ikke alltid klart å legge til rette for likeverdig deltakelse. Enkelte grupper har i liten grad vært representert, både på scenen, i beslutningsprosessene og i fordelingen av midler.

[262] Skriftlig innspill fra Norges Museumsforbund

Dette ble tydelig i kapitlene 5 og 6, hvor vi belyste hvordan samisk musikkliv og musikken til nasjonale minoriteter lenge har befunnet seg i ytterkantene av den kulturpolitiske oppmerksomheten. I kapittel 9.4 viste vi hvordan større samfunnsendringer – som digitalisering, samfunnets multikriser og utfordringen av hegemoniske strukturer – forsterker behovet for en nyorientering av musikkpolitikken. Mangfold handler her ikke bare om representasjon, men om strukturelle forutsetninger for deltakelse, ytring og tilhørighet.

I dette kapittelet drøfter utvalget hvordan det offentlige virkemiddelapparatet bidrar til, eller i noen tilfeller hindrer, utviklingen av et musikkliv preget av bredde, likeverd og sosial bærekraft. Vi undersøker hvordan ulike dimensjoner av mangfold – både uttrykksmangfold og menneskemangfold – kommer til uttrykk i musikkpolitikken, og hvilke virkemidler som faktisk støtter opp under dette. Målet er ikke primært å peke på enkelttiltak, men å vurdere i hvilken grad mangfold er integrert som bærende prinsipp i virkemiddelapparatet.

Uttrykksmangfold

Kulturutredningen 2014 belyste skjeve maktforhold i kultursektoren, hvor visse uttrykk gis høyere status mens andre marginaliseres.[263] For å møte denne utfordringen ble det anbefalt å styrke mangfoldet gjennom et bredere kulturpolitisk fokus. Meld. St. 8 (2018–2019) *Kulturpolitikkens kraft – Kulturpolitikk for framtida* videreførte denne tankegangen og understreket behovet for en politikk som speiler hele befolkningens kulturelle ytringer.

[263] NOU 2013: 4, s. 25

Tabell 12.6 Sjangermessig fordeling av midler på statsbudsjettet

	Andel	Sum (i 1000 kr.)
Opera	47 %	778 000
Klassisk	44 %	742 000
Folkemusikk	3 %	57 000
Diverse	3 %	47 000
Jazz	2 %	35 000
Populær	1 %	13 000
Totalsum	100 %	1673

Basert på utvalgte poster på statsbudsjettet har Berge mfl. regnet seg fram til følgende sjangerfordeling, midler på Statsbudsjettet.
Kilde: Berge mfl. (2025), s. 56–57

Denne retningen bygger videre på et arbeid som har pågått i flere tiår. Allerede fra 1990-årene har det vært et uttalt kulturpolitisk mål å inkludere flere sjangre i musikkpolitikken. Den klassiske musikken har tradisjonelt hatt sterk forrang, men etter hvert ble den rytmiske musikken – definert som pop, rock, jazz, folkemusikk og verdensmusikk, inkludert undersjangre som blues og visesang – løftet inn som en integrert del av feltet.[264]

Kulturutredningen poengterete at satsingen på rytmisk musikk gjennom Kulturløftet fra 2005 kan forstås som en «ny vending i kulturpolitikken».[265] Videre framheves det hvordan denne vendingen blant annet kom til uttrykk gjennom

[264] St.meld. nr. 21 (2007–2008)
[265] NOU 2013: 4, s. 17

Tabell 12.7 Sjangermessig fordeling av midler i Kulturfondet

	Arrangører	Festivaler	Distribusjon	Produksjon	Totalsum	Sum (i 1000 kr.)
Klassisk/samtidsmusikk	34 %	46 %	47 %	53 %	46 %	141 000
Jazz/improvisasjonsmusikk	34 %	28 %	25 %	14 %	26 %	78 000
Populærmusikk	12 %	12 %	17 %	13 %	14 %	44 000
Folkemusikk/tradisjonsmusikk	20 %	14 %	11 %	20 %	14 %	43 000
Totalsum	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	306 000
Sum (i 1000 kr.)	32 000	106 000	129 000	40 000	306 000	

Kilde: Berge mfl. (2025) s. 60

økte tilskudd til festivaler, kompetansesentre og interesseorganisasjoner for de sjangrene som omtales som rytmiske. Satsingen knyttes til et ønske om å utvikle en mer demokratisk kulturpolitikk – en politikk som behandler ulike musikkuttrykk som likeverdige og legger til rette for et bredere uttrykksmangfold. Denne utviklingen viser seg også i at det i 2008 ble lagt fram en stortingsmelding om behovet for et løft for den rytmiske delen av musikklivet.[266]

Trenden har fortsatt fram til i dag med at Kulturrådets ordninger for musikkfeltet er sjangeråpne, og at Kulturrådet oppfordrer alle uttrykksformer til å søke midler fra fondet. Samtidig er det fortsatt slik at en forholdsvis stor andel av fondets tildelinger går til klassisk og samtidsmusikk (46 prosent for alle ordninger samlet, 2023), se tabell 12.7.

Det er likevel midlene på statsbudsjettet som har den største sjangermessige skjevfordelingen. Her er det en såpass stor andel som 91 prosent av midlene som går til opera og klassisk musikk, ifølge beregninger Berge mfl. har gjort i sin gjennomgang av virkemiddelapparatet (se tabell 12.6).

Slike skjevheter har konsekvenser, ikke bare for hvilke uttrykk som får synlighet og støtte, men også for hvilke sjangre som får mulighet til å bygge bærekraftige strukturer over tid. Det har også betydning for hvem som opplever at deres musikkuttrykk anerkjennes av det offentlige – og dermed for opplevelsen av reell kulturpolitisk inkludering.

Dagens musikklandskap med økende uttrykks- og sjangermangfold aktualiserer dessuten spørsmålet om hvor hensiktsmessige de etablerte sjangerkategoriene er som grunnlag for fordeling av ressurser og vurdering av kvalitet. Flere av kategoriene er historisk betingede og risikerer å videreføre normer og hierarkier som ikke gjenspeiler dagens praksiser.

I ytringen «Hva er klassisk musikk?» på Ballade viser mangeårig musikkjournalist i NRK Sigbjørn Nedland hvordan vestlig klassisk musikk i norsk kulturpolitikk lenge har blitt tillagt høyest verdi, og hvordan denne posisjonen bygger på historisk og sosialt konstruerte forestillinger om kvalitet og dannelse – snarere enn objektive kriterier.[267] Dette kan ha bidratt til å usynliggjøre andre musikkuttrykk og forsterke sjangermessige skjevheter i virkemiddelapparatet. Nedlands analyse peker på en viktig diskusjon som handler om tilskuddsapparatets og institusjonenes rolle i å definere hva som regnes som sentral musikalsk kulturarv. Dette er særlig relevant i lys av mangfoldet av klassiske tradisjoner som ikke inngår i den vestlige kanon.

Initiativet *Samspill Klassisk* (se boks 12.9) illustrerer hvordan klassisk musikk fra ulike tradisjoner – som hindustani, karnatisk og persisk – i liten grad anerkjennes som klassisk kunstmusikk på linje med vestlige uttrykk i norsk kunst- og kulturforvaltning. Samtidig peker utviklingen i feltet på et økende behov for at musikk fra ikke-vestlige klassiske tradisjoner vurderes etter kunstneriske og faglige kriterier på lik linje med vestlig kunstmusikk.

Utøvere som Rohini Sajpal og Harpreet Bansal (hindustani tradisjon) og Javid Afsari Rad (persisk tradisjon) representerer høy kunstnerisk kvalitet,

Boks 12.9 Samspill Klassisk

Samspill Klassisk er en konsertserie initiert av Samspill International Music Network, med mål om å fremme kunstmusikktradisjoner utenfor den vesteuropeiske sfæren. Prosjektet utfordrer konvensjonelle oppfatninger av hva som defineres som klassisk musikk og søker å utvide forståelsen ved å inkludere klassiske musikktradisjoner fra ulike kulturer.

Gjennom konserter i blant annet Gamle Aker kirke og Holmlia kirke i Oslo presenteres et mangfold av musikalske uttrykk – fra strengt nedtegnede komposisjoner til improviserte framføringer innenfor komplekse, tradisjonelle systemer. Prosjektet ledes av fiolinisten og komponisten Harpreet Bansal som fungerer som kurator og musikalsk leder.

I tillegg til konsertserien samarbeider Samspill Klassisk med bransjetreffet *arena:klassisk*,[1] arrangert av organisasjonen Klassisk. Dette samarbeidet åpner for at utøvere av ikke-vestlig kunstmusikk får tilgang til en plattform for profesjonell utvikling, nettverksbygging og synliggjøring innen det klassiske musikkfeltet.

Samspill Klassisk bidrar til å synliggjøre og anerkjenne et bredere spekter av klassiske musikkuttrykk, og utfordrer etablerte sjangerkategorier i norsk musikkliv. Prosjektet understreker behovet for en mer inkluderende forståelse av klassisk musikk, som reflekterer det kulturelle mangfoldet i samfunnet.

[1] arena:klassisk u.å.

[266] St.meld. nr. 21 (2007–2008)
[267] Nedland 2025

men plasseres ofte i brede og lite presise kategorier som *world music* eller *fusion*. Dette kan bidra til at de havner utenfor støtteordninger og programmeringsarenaer som retter seg mot klassisk musikk, til tross for at de opererer innen høyst komplekse og tradisjonsbærende kunstmusikalske uttrykk.

I et mer mangfoldig og globalisert musikkliv er det nødvendig å utvikle et mer fleksibelt og nyansert begrepsapparat som bedre fanger opp kompleksiteten i dagens praksis, og som legger til rette for mer rettferdig tilgang til ressurser og anerkjennelse.

Menneskemangfold

Som drøftet innledningsvis i denne utredningen, er et bredt menneskemangfold avgjørende for musikklivets vitalitet. Likevel er det grunn til å slå fast at norsk musikkpolitikk i begrenset grad har lagt aktivt til rette for at ulike befolkningsgrupper kan ytre seg musikalsk og delta på like vilkår. Det gjelder særlig personer med minoritetsbakgrunn, mennesker med funksjonsnedsettelser og barn og unge i sårbare livssituasjoner.

Til tross for økt bevissthet i samfunnet og flere offentlig satsninger for å fremme mer mangfold, peker innspill til utvalget på at mangfoldsarbeidet i musikkfeltet fremdeles preges av kortsiktighet og tiltakstenkning. Aktører med minoritetsbakgrunn og funksjonsvariasjoner påpeker at virkemiddelapparatet i seg selv fungerer på måter som ekskluderer. Dette handler om komplekse søknadssystemer, språkbarrierer, manglende anerkjennelse av ulike kunstuttrykk, og at etablerte institusjoner og støtteordninger i liten grad rekrutterer bredt.

En tilbakevendende utfordring er begrenset tilgang til etablerte nettverk og maktposisjoner. Profesjonelle med flerkulturell bakgrunn står ofte utenfor beslutningsnivåene i bransjen, noe som fører til at nye perspektiver ikke kommer inn i strategisk utvikling og programmering. I tillegg rapporteres det om stereotypisering, og at minoritetsaktører oftere blir plassert i «nisjeprosjekter» framfor å jobbe med bredere musikkuttrykk. Manglende mangfold i ledelse og styrer forsterker denne skjevheten. Som en aktør uttrykte det i innspillsmøte: «Det er blendahvitt i styrene. Der må det gjøres en jobb».[268] For å oppnå reell representasjon må institusjoner og organisasjoner aktivt rekruttere bredere og utvikle strukturer som åpner for deltagelse på tvers av bakgrunn, erfaring og identitet.

Samtidig finnes det gode eksempler på tiltak som har bidratt til å styrke mangfoldet i musikklivet. Mentorordninger og bransjeprogrammer som Music Norway sitt initiativ «Endringsagentene» har gitt opplæring og støtte til unge profesjonelle med minoritetsbakgrunn. Nora Collective og YLTV er eksempler på kollektiver som gjennom egne plattformer har utfordret bransjens vante strukturer og bidratt til å synliggjøre nye talenter og uttrykk. Tiltakene fremmer også internasjonalt nettverkssamarbeid og åpner for større kulturell

Boks 12.10 Kulturdirektoratets oppdrag som mangfoldskoordinator

I 2020 fikk Kulturdirektoratet oppdraget som nasjonal koordinator for økt mangfold, inkludering og deltakelse i kultursektoren. Med dette ble direktoratet gitt ansvar for å utvikle en nasjonal og langsiktig innsats for å mobilisere til målrettet handling i kulturinstitusjoner og i kulturlivet generelt. Som kunnskapsgrunnlag for oppdraget ble rapporten «Et langsiktig og kunnskapsbasert mangfoldsarbeid» utarbeidet.[1] Rapporten bygger på en erkjennelse av at endringsarbeid krever tålmodighet og systematikk.

Mangfoldsskoordinatoroppdraget har fire målgrupper som defineres som å være i særlig risiko for å oppleve diskriminering i kultursektoren: Synlige minoriteter, samer, nasjonale minoriteter og personer med funksjonsnedsettelser. Fokuset på disse gruppene utelukker imidlertid ikke et bredere perspektiv på mangfold, og Kulturdirektoratet vurderer nå sosioøkonomisk bakgrunn/klasse som aktuelt tema for et kunnskapsprosjekt.

Mangfoldskoordinatoroppdraget jobber i hovedsak med kompetanseheving, kunnskaps- og strategiutvikling, og skal både mobilisere til handling i kunst- og kulturlivet og i egen virksomhet. Kulturdirektoratet skal være støtteapparat og samordningsorgan, mens mye av det operative arbeidet foregår i sektoren.[2]

[1] Ogundipe, Sande og Aslaksen 2020

[2] Skriftlig innspill fra mangfoldskoordinatoroppdraget i Kulturdirektoratet

[268] Innspillsmøte om flerkulturelt mangfold

Boks 12.11 Pilot for søknadsstøtte til nye arrangører og festivaler

I 2021 tok Kulturrådets utvalg for festivaler og arrangører initiativ til en pilotordning for å rekruttere nye aktører til støtteordningen for musikkfestivaler og konsertarrangører. Bakgrunnen var at Kulturrådet hadde lyst ut én million kroner ekstra til arrangører og festivaler, men hovedsakelig mottok søknader fra etablerte aktører med utvidede behov.

For å styrke rekrutteringen fra underrepresenterte miljøer, ble det etablert et samarbeid mellom et utvalgsmedlem, sekretariatet i Kulturdirektoratet og direktoratets mangfoldskoordinator. Musikkontoret MØST bidro med lokaler og nettverkskompetanse, og det ble gjort målrettet rekruttering i samarbeid med blant annet Music Norway og Oslo World.

Seks deltakere med ulik bakgrunn ble valgt ut. Noen hadde erfaring fra festival- og kulturarbeid i utlandet, men manglet innpass i det norske virkemiddelapparatet. Andre var kunstnere med ambisjoner om å etablere egne arrangementer for blant annet somalisk musikk og flamenco. Piloten bestod av felles samlinger og individuell oppfølging gjennom ett år. Resultatet var at fem av seks leverte søknad, og de fleste mottok tilskudd. Tre av deltakerne er fortsatt aktive søkere i ordningen.

Kilde: Innspill fra tidligere medlem av Kulturrådets utvalg for festivaler og arrangører.

utveksling. Dette er ikke bare viktig for representasjonens skyld. Det skaper også ny dynamikk og innovasjon i bransjen. Mangfold blir dermed også et konkurransefortrinn i en globalisert og digitalisert musikkøkonomi. Vi kommer nærmere inn på denne tematikken i kapittel 16.1.3 i del III.

En viktig innsikt fra flere aktører er betydningen av kollektive og alternative strukturer for å utvikle kunstnerskap utenfor de etablerte institusjonene. Disse miljøene gir støtte og tilhørighet til aktører som ellers ville stått alene i møte med bransjens krav og standarder. Det bør vurderes hvordan virkemiddelapparatet bedre kan støtte slike kollektive prosjekter over tid – ikke bare som prosjekter, men som varige strukturer.

En viktig aktør på feltet er nettverket Balansekunst – et samarbeid mellom over 130 organisasjoner, festivaler og kulturaktører som arbeider for likestilling og mangfold i kunst- og kulturlivet. Som interesseorganisasjon driver Balansekunst omfattende kunnskapsarbeid, og tilbyr kurs, veiledning og verktøy som skal støtte kunst- og kulturinstitusjoner i arbeidet med å utvikle mer inkluderende praksiser. Nettverket har særlig fokus på å styrke rekrutteringspraksis og skape tryggere arenaer med mål om å bidra til større bredde og representasjon i alle deler av kultursektoren – fra scenen og publikumsrommet til ledelse og styresammensetning. Balansekunst arbeider ved siden av de offentlige virkemidlene og bidrar til kompetansebygging, refleksjon og normutvikling på tvers av feltet. Også Norske Kulturarrangører (NKA) tilbyr e-læringskurs om mangfold og publikumsutviklings og bidrar slik til å gjøre kunnskap og praksisnær kompetanse lett tilgjengelig for arrangørfeltet.[269]

AKKS Norge jobber for å øke mangfoldet i musikkbransjen. AKKS tilbyr kurs, arrangerer konserter og drifter øvingslokaler og musikkbinger. Hver sommer arrangerer AKKS bandleiren LOUD! sammen med JM Norway, for jenter, ikkebinære og transungdommer som vil spille i band.[270]

Funksjonsnedsettelser og manglende tilrettelegging

Personer med funksjonsnedsettelser møter fremdeles betydelige barrierer i musikklivet, både som utøvere og som publikum. Det gjelder alt fra fysisk utilgjengelige lokaler, manglende transportmuligheter og lav kunnskap i arrangørleddet til fravær av tilpasset opplæring, mentorordninger og representasjon. Profesjonelle aktører har generelt større bevissthet og kapasitet til å tilrettelegge, mens frivilligheten ofte er henvist til eksisterende lokaler og begrensede ressurser. Dette forsterker ulikheten i tilgangen på musikkarenaer. Samtidig finnes det tiltak som peker i en mer inkluderende retning – for eksempel Kulturdirektoratets forsøksordning for aspiranter med funksjonsnedsettelser[271] og Norske Kulturarrangørers tilgjengelighetsmerke.[272]

Publikasjonen *Tilgjengelige kunstnerskap?* (se boks 12.12)[273] løfter fram hvilke drivkrefter og barrierer personer med funksjonsnedsettelser møter for å kunne utdanne seg til og arbeide som

[269] Norske Kulturarrangører u.å.-a
[270] AKKS u.å.
[271] Kulturdirektoratet 2025b
[272] Norske Kulturarrangører u.å.-b
[273] Østern, Olsen, Øyen, Lien og Holum 2023b

Boks 12.12 Ti anbefalinger for å gjøre musikklivet mer tilgjengelig for personer med funksjonsnedsettelser, basert på forskningsprosjektet «Tilgjengelige kunstnerskap?»

1. **Styrke bevisstheten om inkludering:** Øk kunnskapen om barrierer og muligheter for personer med funksjonsnedsettelser i musikklivet blant utdanningsinstitusjoner, kulturorganisasjoner og beslutningstakere.
2. **Tilrettelegge utdanningsløp:** Sørg for at musikkutdanninger er universelt utformet og tilgjengelige, både fysisk og pedagogisk, for studenter med ulike funksjonsvariasjoner.
3. **Sikre økonomisk støtte:** Etabler fleksible finansieringsordninger som tar hensyn til de spesifikke behovene til musikere med funksjonsnedsettelser, inkludert tilpasninger og assistanse.
4. **Fremme rollemodeller:** Løft fram musikere med funksjonsnedsettelser i media og offentlige arrangementer for å synliggjøre mangfold og inspirere kommende generasjoner.
5. **Utvikle mentorprogrammer:** Etabler mentorordninger der erfarne musikere med funksjonsnedsettelser veileder unge talenter, og del erfaringer om navigering i musikklivet.
6. **Forbedre fysisk tilgjengelighet:** Sørg for at alle musikkarenaer, øvingslokaler og utdanningsinstitusjoner er fysisk tilgjengelige for både utøvere og publikum med funksjonsnedsettelser.
7. **Implementere universell utforming:** Integrer jegprinsipper for universell utforming i alle aspekter av musikklivet, fra notasjon og teknologi til scenografi og lydsystemer.
8. **Styrke nettverksbygging:** Legg til rette for nettverksmuligheter mellom musikere med og uten funksjonsnedsettelser for å fremme samarbeid og kunnskapsutveksling.
9. **Øke representasjon i beslutningsprosesser:** Inkluder personer med funksjonsnedsettelser i styrer, utvalg og andre beslutningsorganer innen musikklivet for å sikre mangfoldige perspektiver.
10. **Fremme forskning og dokumentasjon:** Støtt forskning på erfaringene til musikere med funksjonsnedsettelser og dokumenter beste praksis for inkludering i musikklivet.

Disse anbefalingene tar sikte på å skape et mer inkluderende og tilgjengelig musikkliv der alle, uavhengig av funksjonsevne, kan delta og bidra fullt ut.

Kilde: Østern mfl., 2023a

profesjonelle kunstnere i Norge. Som grunnlag for rapporten ble 19 kunstnere med funksjonsnedsettelser og 45 representanter fra kunst- og kulturinstitusjoner i 2022 intervjuet av forskere fra Fafo og NTNU på oppdrag fra Kulturdirektoratet. Resultatene viser at barrierene for deltakelse er betydelige og ofte strukturelle. Mange kunstnere med funksjonsnedsettelser opplever en normalisert ekskludering fra kunstfeltet, noe som begrenser deres muligheter til å ta kunstutdanning og arbeide som kunstnere på lik linje med andre. Til tross for disse utfordringene er det kunstnere som lykkes innen sine felt, og i sitt anbefalingskapittel formulerer forskerne ti forslag til likestillingsarbeid som kan bedre kårene for kunstnere og kulturarbeidere med nedsatt funksjonsevne. Utvalget stiller seg bak disse og fremmer også egne vurderinger og tiltak i kapittel 13.1 og 13.2.

Inkludering av marginaliserte barn og unge i musikklivet

Et velfungerende og inkluderende musikkliv må også romme alle barn og unge – uavhengig av bakgrunn, funksjonsevne eller økonomiske ressurser. Musikkens rolle som sosial møteplass, mestringsarena og uttrykksform gjør den til et sentralt verktøy i arbeidet med å motvirke utenforskap og fremme sosial bærekraft.

I det offentlige virkemiddelapparatet finnes det flere satsinger som har som mål å styrke deltakelsen blant barn og unge, særlig de med lavere deltakelse i utgangspunktet. Kulturskoleløftet fra 2010 har blant annet hatt som mål å styrke kapasiteten og kompetansen i kulturskolene med vekt på mangfold og tilrettelegging. Flere kulturskoler har utviklet inkluderende praksiser og utvidet sitt tilbud til nye målgrupper. På nasjonalt nivå har også Den kulturelle skolesekken etablert en

Boks 12.13 Musikkfadder – et prosjekt i regi av Norsk musikkråd



Figur 12.21 Bilde fra Musikkfadder-ordningen

Bildet viser en familie sammen med sin musikkfadder. De står samlet og smiler mot kamera i et lyst rom, med barn som spiller strykeinstrumenter i bakgrunnen.
Foto: Jon-Halvdan Olsen-Halvorsen

Musikkfadder er et pilotprosjekt utviklet av Norsk musikkråd for å senke terskelen for deltakelse i det frivillige musikklivet blant barn og unge som står utenfor etablerte strukturer.

En musikkfadder er en ung støttespiller som følger barnet til aktiviteten, bidrar til trygghet og kontakt med miljøet, og støtter opp om varig deltakelse. Prosjektet bygger på individuell oppfølging og er et konkret eksempel på hvordan virkemidler kan inkludere både barn og deres nærmiljø. Musikkfadder mottar støtte fra Bufdir.

nasjonal arena for tilrettelagt kunst- og kulturformidling, med ambisjon om å nå barn og unge med ulike forutsetninger.[274]

Fritidserklæringen, inngått mellom staten, KS og frivillig sektor, er et annet viktig virkemiddel. Målet er at alle barn skal kunne delta i minst én organisert fritidsaktivitet, uavhengig av familiens økonomi eller livssituasjon. Erklæringen, signert i 2016 og fornyet i 2022, inngår i en bredere helhetlig politikk for sosial mobilitet og utjevning av forskjeller.

I det frivillige musikklivet har flere aktører iverksatt målrettede tiltak for å redusere barrierene for deltakelse. Norsk musikkråds satsing Musikkglede for alle arbeider for å sikre at økonomi, bosted og funksjonsevne ikke skal stå i veien for barns og unges musikkaktivitet. Norges Musikkorps Forbund har gjennom sitt tiårige Ungdomsløftet som mål å sikre varig deltakelse og økt mangfold i korpsbevegelsen. Satsingen fikk i 2024 seks millioner kroner i støtte fra Kultur- og likestillingsdepartementet.

Også Kulturtankens initiativ *Krafttak for mangfold i kulturfrivilligheten (2024–2026)* bidrar

[274] Kulturtanken u.å.

Boks 12.14 KIGO

Siden 2012 har den ideelle kulturskolen KIGO tilbudt gratis kulturaktiviteter til barn og unge i bydel Gamle Oslo. I 2023 var nesten 400 barn med i kulturaktiviteter som barnekor, band- og instrumentopplæring og dans- og dramakurs i regi av KIGO. I tillegg samler de åpne kulturarrangementene som KIGO arrangerer, tusenvis av barn i løpet av året, ikke minst gjennom prosjektet Stjerner og fyrverkeri.

KIGO har jobbet bevisst og systematisk for å bryte ned barrierer for kulturell deltakelse og for å inkludere barn og unge som i liten grad deltar i fritidsaktiviteter. For eksempel hadde KIGO i 2019 et prosjekt med en sentrumskole hvor det før arbeidet startet kun var 14 prosent av elevene som deltok i fritidsaktiviteter. Prosjektet, som ble gjennomført med støtte fra Bufdir bygde på et nært samarbeid med lærerne på skolen. Prosjektet hadde flere elementer som inviterte elevene til deltakelse i ulike kulturaktiviteter. Det ble også arrangert aktivitetskvelder hvor både elever og deres familier var invitert for å oppleve kultur sammen. Etter prosjektet viste en kartlegging at 49 prosent av elevene nå deltok i fritidsaktiviteter. En viktig nøkkel i arbeidet med å inkludere flere i aktiviteter var knyttet til et intensivt og målrettet arbeid for å bygge relasjoner, tillit og formidle informasjon. Plakater, flyers, skolemeldinger og muntlige beskjeder fra lærerne i klasserommet ga begrenset effekt. Snarere var det når KIGOs miljøarbeidere tok et framoverlent ansvar for relasjonen med hjemmet at det begynte å løsne. Et av tiltakene som har vist god effekt er å ha direkte kontakt med foresatte ved å ringe hjem med informasjon og via samtaler på naturlige møteplasser i lokalmiljøet, der det har vært nødvendig å gi informasjon på foresattes førstespråk.

Alle som er ansatt i KIGO har avsatt tid i sin stilling til å følge opp elevene og deres foreldre. Det kan handle om å stikke innom skolen i friminutter, snakke med barn og foresatte og så videre. KIGO mener alle må anerkjenne at miljøarbeidet rundt aktiviteten er like viktig, om ikke viktigere enn selve aktiviteten. Derfor må det også settes av tid og ressurser til det.

i samme retning. Gjennom tilskudd og samarbeid med organisasjoner og kommuner skal satsingen bidra til å redusere barrierer og styrke inkludering i kulturfrivilligheten for barn og unge. Et viktig mål er å samle eksisterende innsats, stimulere til kunnskapsdeling og synliggjøre god praksis.

Fokus på økt og mer mangfoldig deltakelse i musikkfrivilligheten for barn og unge er også nært knyttet til Meld. St. 28 (2024–2025) *Tro på framtida – uansett bakgrunn (Oppvekstmeldinga)* og til Samfunnsoppdraget for barn og unge.[275] Samfunnsoppdraget har som ambisjon å mobilisere alle deler av samfunnet mot et felles mål om å redusere utenforskap blant barn og unge betydelig innen 2035.[276]

Nyere forskning peker på at virkemiddelapparatet i enda større grad må rette seg også mot barns familiemedlemmer. Andreas Roaldsnes' doktogradsstudie viser at barns deltakelse i kunst- og kulturliv i høy grad er betinget av den kulturelle kapitalen i hjemmet, og at kulturpolitiske tiltak som retter seg kun mot barna ofte får lav effekt hos de som står lengst unna.[277] Det er ikke tilstrekkelig å tilby tilgjengelige aktiviteter for barna. Tiltakene må samtidig bidra til å styrke hele familiens kulturelle blikk og deltagelseskompetanse. Når kunstmøter ikke gjenkjennes eller verdsettes i hjemmet, mister de potensialet for å virke over tid. Slik peker Roaldsnes' forskning på behovet for at inkluderingspolitikken på musikkfeltet bør ha en dobbelt ambisjon: Å åpne dørene for barna – og samtidig bygge bro til og med deres omsorgspersoner. Musikkfadder, som beskrives i boks 12.13, er et konkret eksempel på en slik tilnærming, hvor voksne med musikkbakgrunn følger barn og unge inn i det organiserte musikklivet og fungerer som både praktiske støttespillere og relasjonelle brobyggere mellom barn, foreldre og aktiviteter. Musikkfadder-modellen demonstrerer hvordan et helhetlig grep kan fremme både sosial tilhørighet, mestring og varig

[275] Barne- og familiedepartementet, Arbeids- og inkluderingsdepartementet, Helse- og omsorgsdepartementet, Kultur- og likestillingsdepartementet og Kunnskapsdepartementet 2024

[276] Meld. St. 28 (2024–2025), s. 115

[277] Roaldsnes 2025

deltakelse, særlig blant barn og unge med lite kulturell ballast hjemmefra.

Økende bevissthet og behov for helhetlig politikk

Utvalget ser tegn til en positiv utvikling i arbeidet med mangfold og sosial bærekraft i musikklivet. Kulturinstitusjoner, tilskuddsforvaltere og utdanningsmiljøer viser økende bevissthet om behovet for endring. Kulturdirektoratets sektoroppdrag for mangfold, Kulturtankens Krafttak for mangfold, Kulturrådets retningslinjer for vurderingsutvalg, og Balansekunsts arbeid for likestilling og representasjon, er alle uttrykk for en bredere bevegelse i feltet. Også tiltak som Fritidserklæringen, samt en gradvis styrking av samarbeid mellom skole, kulturskole, frivillighet og profesjonelle musikkaktører, peker i retning av et mer inkluderende og samordnet arbeid. Slike initiativer bidrar til å gi flere barn og unge tilgang til trygge og meningsfulle fellesskap gjennom musikk.

Samtidig etterlyser mange aktører et tydeligere og mer forpliktende grep fra myndighetenes side. Det handler om å formulere klare mål, styrke datagrunnlaget, forenkle søknadsprosesser og i større grad rette virkemidler mot aktører som bygger bro mellom etablerte strukturer og nye miljøer. Flere peker også på behovet for å tenke mangfold som en kvalitetsdimensjon – ikke som et tillegg eller særtiltak. Mangfold må forstås som en strukturell forutsetning for et bærekraftig musikkliv, og som en del av samfunnets samlede strategi for sosial utjevning, inkludering og demokratibygging.

For å realisere dette, må det utvikles politiske og økonomiske strukturer som gir reell innflytelse til ulike stemmer og perspektiver – og som evner å fange opp både nye praksiser og etablerte aktørers ansvar. Det handler ikke bare om hvem som får plass i det musikalske økosystemet, men om hvem som får være med og forme det. Dette forutsetter at et større mangfold gjenspeiles i alle ledd av forvaltning, institusjoner og organisasjoner – fra strategisk utvikling og beslutningstaking til daglig drift og ressursfordeling.

12.5 Oppsummering

Kapittel 12 belyser hvordan musikkpolitikken forholder seg til praksisene i musikklivet, med vekt på både profesjonelle og frivillige aktører, infrastruktur og mangfold. Det profesjonelle feltet spenner fra institusjoner som symfoniorkestre og operaer til frie aktører som festivaler, helårsarrangører, musikere og komponister. Virkemiddelapparatets funksjon og treffsikkerhet for de ulike delene av feltet står sentralt, og vi ser på utfordringer knyttet til bærekraft, finansiering og arbeidsvilkår. Et analytisk grep i kapittelet er innføringen av begrepet *semiinstitusjon*, brukt om aktører med en viss institusjonell struktur, men som ikke fullt ut inngår i institusjonskategorien. Dette nyanserer forståelsen av feltet og tydeliggjør behovet for differensiert virkemiddelbruk. Balansen mellom forutsigbarhet og utvikling, videreføring og fornyelse, utdypes videre i kapittel 13.

Arbeidsvilkårene for musikere beskrives i lys av bransjestrukturer, økonomi og utdanning. Talentutvikling og høyere musikkutdanning er nødvendige forutsetninger for et robust og fremtidsrettet musikkfelt.

Det frivillige og egenorganiserte musikklivet er gitt bred omtale i kapittelet. Landskapet inkluderer alt fra etablerte organisasjoner til uformelle og fleksible fellesskap. Kor, korps, orkestre, band og foreninger spiller en viktig rolle i å styrke lokalsamfunn, læring og livskvalitet. Samtidig fremstår virkemiddelapparatet som sammensatt og til dels uoversiktlig. Behovet for bedre samordning, forenkling og respekt for frivillighetens autonomi og fleksibilitet er tydelig, og vil bli drøftet videre i neste kapittel.

Musikkens infrastruktur analyseres i vid forstand. Den fysiske infrastrukturen – scener, øvingsrom og utstyr – utgjør grunnmuren for utøvelse. Mange aktører opplever utfordringer med tilgang til egnede lokaler. Det er nødvendig med et godt samspill mellom statlige tilskudd og kommunens rolle som planmyndighet og forvalter av bygg, herunder skoleanlegg. Kapittelet vektlegger også betydningen av en levende musikkoffentlighet, der musikkakademia, ulike formidlingsplattformer og medier, NRK som allmennkringkaster, museer, bibliotek og arkiv, som alle spiller avgjørende roller i formidling av musikk, ivaretakelse av musikkarven og kritisk refleksjon i musikkfeltet.

Avslutningsvis rettes oppmerksomheten mot hvordan det offentlige virkemiddelapparatet påvirker mangfold og sosial bærekraft. Vi peker på en vedvarende skjevfordeling av midler, der klassisk musikk og opera mottar en uforholdsmessig stor andel av statlige kulturbevilgninger. Samtidig undersøkes hvordan ulike virkemidler fremmer eller hemmer menneskelig mangfold i musikklivet. Barrierer i støtteordninger, nettverk og institusjoner begrenser fortsatt deltakelsen for blant annet minoriteter og personer med funksjonsnedsettelser. Det finnes også gode eksempler på tiltak

som bygger kompetanse og åpner for bredere deltakelse. Samlet sett framhever kapittelet behovet for en mer helhetlig og strukturforankret mangfoldspolitikk – der mangfold forstås som en grunnleggende forutsetning for et bærekraftig og demokratisk musikkliv.

Kapittel 13
Utvalgets vurderinger og anbefalinger til musikklivets organisering og politikk

I del II av utredningen har vi tatt utgangspunkt i de delene av mandatet som særskilt berører virkemidlene for det organiserte musikklivet i sin bredde mellom det frivillige og profesjonelle musikklivet. Mer spesifikt har denne delen hatt til hensikt å kartlegge eksisterende virkemidler for musikklivet og hvorvidt disse er «godt nok tilpasset musikkfeltets behov, muligheter og utfordringer», slik mandatet etterspør.

For å systematisere kartleggingen har vi arbeidet utfra en begrepsmessig inndeling i det frivillig baserte musikkfeltet, det offentlig baserte musikkfeltet og det næringsbaserte musikkfeltet. Som tidligere presisert er det næringsbaserte musikkfeltet i hovedsak holdt utenfor i denne delen og vil bli gjenstand for videre gjennomgang og analyse i del III. Utvalget har tatt et tverrsektorielt perspektiv på musikkpolitikken, og gjennomgangen har vist at mange politikkområder har betydning for vilkårene for å drive musikkvirksomhet. Samtidig utgjør kulturpolitikken det sentrale tyngdepunktet i musikkpolitikken. Videre har utvalget vektlagt et geografisk perspektiv, et tidsperspektiv, et mangfoldsperspektiv og et bærekraftsperspektiv. Disse forutsetningene utgjør et bakteppe for utvalgets vurderinger og anbefalinger.

Kartleggingen har vist at omfanget av virkemidler som har betydning for musikklivet, er veldig stort. Dette fortjener noen innledende kommentarer. For det første viser det at offentlige myndigheter i Norge har tatt et omfattende ansvar for å legge til rette for ulike former for musikkvirksomhet. Utvalget ønsker å anerkjenne dette og viser til at om vi sammenligner oss med de fleste andre land, utgjør den offentlige innsatsen for musikklivet i Norge et unikt utgangspunkt for aktivitet og deltakelse.

For det andre er det, særlig når det gjelder økonomiske virkemidler, et komplisert bilde som har trådt fram med mange og forskjellig innrettede ordninger. Dette gir både fordeler og ulemper. På den ene siden finnes det flere instanser å søke støtte fra, noe som kan bidra til maktspredning. Om man får avslag i en tilskuddsordning, kan det finnes muligheter i andre ordninger, noe som kan bidra til å ivareta et større mangfold. På den andre siden skaper det utfordringer for aktørene med tanke på oversikt, søknadsarbeid og rapportering.

For det tredje er det grunn til å se det store omfanget av virkemidler som et resultat av en sedimentær utvikling av musikkpolitikken hvor introduksjonen av nye virkemidler ikke har ført til at virkemidler med lengre historie, har blitt tatt ut. Dette innebærer også et dilemma for utviklingen av musikkpolitikken framover. På den ene siden er det, som påpekt flere steder i utredningen, et behov for å sørge for at musikkpolitikken er innrettet i takt med dagens virkelighet. Her er særlig spørsmål om digitalisering, bærekraft og mangfold trukket fram som særlig viktige hensyn å ta. I denne delen vil vi særlig legge vekt på mangfolds- og bærekraftsspørsmål, mens digitalisering vil bli behandlet og tatt inn i vurderingene i del III. På den andre siden har denne delen av utredningen vist at musikkpolitikken og musikklivet er tett vevd sammen, noe som innebærer at store endringer kan ha utilsiktede konsekvenser som i verste fall kan innebære at deler av musikklivet får svekket sitt handlingsrom på uheldige måter. Utvalget har i sine vurderinger og anbefalinger forsøkt å balansere disse hensynene.

Utvalget vil også trekke fram som en generell betraktning at det er påfallende at publikum i så liten grad har vært regnet som en aktør i utformingen av kulturpolitikken generelt og musikkpolitikken spesielt. Selv om publikumsutvikling har vært en kulturpolitisk satsing de 10–15 siste årene, er det grunn til å hevde at publikumsdeltakelse har hatt liten betydning for prioriteringene i kulturpolitikken. Vi har heller ikke mottatt så mange innspill som dekker denne viktige delen av musikkens økosystem.

13.1 Virkemidler for det profesjonelle musikkfeltet

I utredningen av hvordan eksisterende virkemidler fungerer for det profesjonelle musikkfeltet, har vi skilt mellom institusjoner, semiinstitusjoner og det frie feltet. Denne variasjonsbredden bidrar til et rikt uttrykksmangfold og styrker en offentlighet som også rommer ikke-verbale og estetiske ytringsformer. Dette er en viktig demokratisk dimensjon som utvalget mener bør ligge til grunn for en fortsatt offensiv musikkpolitikk for det profesjonelle musikkfeltet, og som bør sees i sammenheng med infrastrukturkravet i Grunnlovens § 100.

Offentlige myndigheter har etablert et mangfoldig virkemiddelapparat for å støtte det profesjonelle musikklivet, inkludert økonomiske tilskudd, organisatoriske virkemidler, utdanning og kompetanse- og nettverksbyggende tiltak. Statsbudsjettet og Kulturrådets tilskuddsordninger utgjør kjernen i de økonomiske virkemidlene på statlig nivå. Disse strekker seg fra langsiktige driftstilskudd til kortvarig prosjektstøtte. Det er imidlertid noen strukturelle utfordringer med denne innretningen.

Som gjennomgangen har vist, eksisterer det en skjevfordeling mellom musikksjangre, samtidig som inndelingen mellom institusjoner, semiinstitusjoner og det frie feltet utfordrer dagens finansieringsstruktur. Dagens virkemiddelapparat er i stor grad modellert ut fra en todelt forståelse av det profesjonelle musikklivet, der aktører enten betraktes som institusjoner eller som del av det frie feltet. Utvalgets oppfatning er imidlertid at dette todelte rammeverket ikke fullt ut fanger opp den faktiske kompleksiteten i feltet. Et betydelig antall ensembler og festivaler opererer som det vi har kalt semiinstitusjoner, det vil si virksomheter som over tid har etablert relativt faste strukturer, og som sådan har likhetstrekk med institusjonene. Begrepet semiinstitusjoner dekker særlig musikkensembler og festivaler. Semiinstitusjonene mangler imidlertid den forutsigbarheten, stabiliteten og anerkjennelsen som institusjonene har gjennom sine øremerkede tilskudd over statsbudsjettet. Riktignok er en viktig grunn til at semiinstitusjonene har fått den faste formen som de har, at de over lengre tid har mottatt årlige tilskudd fra Kulturrådet. Det kan likevel påpekes at semiinstitusjonene et stykke på vei faller mellom to stoler i virkemiddelapparatet, noe som skaper utfordringer med tanke på langsiktighet og utviklingsmuligheter. Disse virksomhetene omfattes heller ikke av vedtak om regional medfinansiering, som gjelder for en del institusjoner på musikkfeltet.

Utvalget mener på bakgrunn av de ovennevnte momentene at det er behov for å se mer helhetlig på tilskuddsordningene for det profesjonelle musikkfeltet. I tillegg kommer det at tilhørigheten enten på statsbudsjettet eller i Kulturrådets tilskuddsordninger i stor grad speiler skjevfordelingen mellom musikksjangre. Denne fordelingen kan på den ene siden forstås som fornuftig i lys av at store institusjoner som symfoniorkestre og operaer er særlig arbeidsintensive og dermed mye mer kostnadskrevende enn andre typer musikkvirksomhet. På den andre siden har utvalget gjennom sitt arbeid erfart at fordelingen begrenser mulighetene i andre deler av det profesjonelle musikklivet, i form av både tilgang til ressurser og anerkjennelse fra myndighetene.

Utvalget har vurdert hva som kan være en hensiktsmessig utvikling av politikken på dette området som både kan sikre institusjonene og semiinstitusjonene, og som kan bidra til økt satsing på det frie feltet. I denne vurderingen har hensynet til prinsipper for forvaltning av offentlige tilskudd til profesjonell musikkvirksomhet stått sentralt. Her er det særlig to prinsipielle avveininger som er viktige. Den første handler om forholdet mellom tilskudd som forvaltes på faglig grunnlag eller med utgangspunkt i armlengdesprinsippet, på den ene siden, og tilskudd som forvaltes politisk over statsbudsjettet, på den andre. Den andre handler om graden av transparens og likebehandling i tilgangen til offentlige tilskudd. De øremerkede tilskuddene som gis til institusjoner over statsbudsjettet, er resultatet av en historisk etablert praksis. Dette har ført til ulikheter og mangel på innsikt i tildelingspraksis, noe som gjør det vanskelig for nye aktører å få tilgang.

Utvalget har vurdert tre alternative løsninger. For det første har utvalget vurdert om det kunne etableres en tilskuddsordning for semiinstitusjoner som ligner på kunstnerskapsordningen som er etablert på scenekunstfeltet,[1] og som gir støtte i perioder på fem år. En slik ordning ville kunne forvaltes av Kulturrådet. En slik ordning ville trolig fungert best for semiinstitusjoner som har bygd opp en kunstnerisk profil og en stabil virksomhet over tid, og som er på «toppen» av sin utvikling. Kunstnerskapsordningen er imidlertid spissere enn behovet som er avdekt for musikkområdet gjennom denne utredningen. Et samlet utvalg mener at en slik ordning ikke godt nok vil kunne treffe bredden av semiinstitusjoner som

[1] Kulturdirektoratet u.å.-a

både omfatter ensembler og festivaler i musikkfeltet. For det andre har utvalget vurdert om det bør etableres en tilskuddsordning for institusjoner og semiinstitusjoner som forvaltes av Kulturdirektoratet. For det tredje har utvalget vurdert om flere av semiinstitusjonene bør løftes over på statsbudsjettet. Utvalget er delt på dette punktet.

Utvalgets flertall (ved utvalgsleder Sigrid Røyseng og medlemmene Bjarne Dæhli, Lávre Johan Eira, Lene Furuli, Christina Hætta, Kim Wigaard Johansen, Torger Kielland, Geir Luedy, Torgeir Uberg Nærland, Trude Marit Risnes, Anders Rønningen, Samsaya Sampda Sharma, Thomas Tvedt, Tone Østerdal, Sigrun Tara Øverland) har landet på at det andre alternativet vil være det beste for å sikre en transparent tilskuddsforvaltning og større likebehandling mellom musikksjangre og institusjonstyper. Dette vil kunne bidra til å forbedre balansen i forholdet mellom ulike deler av det profesjonelle musikkfeltet, ikke minst mellom sjangre. Utvalgets flertall viser også til at kulturbudsjettet, som påpekt i kapittel 10.3.2, har uvanlig mange øremerkede tilskudd. Det har over lengre tid vært et ønske om å redusere dette for å sikre mer ensartet forvaltningspraksis på tvers av departementer. Et større antall øremerkede tilskudd over statsbudsjettet vil også kunne utfordre balansen mellom tilskudd som forvaltes på faglig grunnlag eller med utgangspunkt i armlengdesprinsippet, og tilskudd som besluttes direkte av politikere.

Det er imidlertid en avveining at kulturpolitikkens status i hierarkiet av politikkområder er relativt lav, og at en av oppgavene stortingspolitikere på kulturområdet bruker en del av sin kapasitet på, er de direkte tildelingene over statsbudsjettet.[2] Dette innebærer samtidig at lobbykanalen er viktig, og at enkeltaktører bruker mye tid på politisk påvirkningsarbeid. Dette kan gi politikerne et kunnskapsgrunnlag for sine beslutninger. Det er likevel en utfordring at slike prosesser svekker gjennomsiktigheten i tilskuddspraksis. Særlig handler dette om at det ikke foreligger kjente kriterier for beslutningene som tas. Slik utvalgets flertall ser det, er det behov for større transparens i beslutningsprosessene rundt statsbudsjettets navngitte tilskuddsposter. Utvalgets flertall vektlegger at å utforme tilskuddsordningene og ha et overordnet ansvar for innretningen av dem er en viktig kulturpolitisk oppgave som samlet sett vil kunne gi en mer helhetlig politikk på området.

I tillegg legger utvalgets flertall vekt på at dette alternativet vil kunne stimulere til mer initiativ og utvikling i de ulike virksomhetene. En fare med faste øremerkede tilskudd er at de ikke stimulerer til nytenkning. Det er kjent at selv om det følger krav med tildelingene over statsbudsjettet, er det svak tradisjon for å følge opp resultatrapporteringen slik at det gir konsekvenser for videre finansiering. Det er grunn til å tro at dette henger sammen med demokratiske grunnprinsipper om at den politiske styringen av kunstinstitusjoner bør være begrenset.

Om det etableres en tilskuddsordning som forvaltes på faglig grunnlag av Kulturdirektoratet, vil det kunne formuleres klare og kjente kriterier. Her mener utvalgets flertall at en tilskuddsordning for institusjoner og semiinstitusjoner bør kombinere kunstfaglige kriterier med hensyn som fanger opp den nye virkeligheten og ivaretar mangfold og bærekraft. Utvalgets flertall tar forbehold om at overføring til en tilskuddsordning forvaltet av Kulturdirektoratet kan ha noen juridiske og regnskapsmessige implikasjoner avhengig av virksomhetenes selskapsform og eierforhold.

De øremerkede tilskuddene til navngitte mottakere favner et bredt spekter av virksomheter. I tillegg til de store musikkinstitusjonene inngår musikksentre, organisasjoner og kompetansesentre. Utvalgets flertall mener at det også for dem bør opprettes en tilskuddsordning med kjente kriterier som forvaltes av Kulturdirektoratet. Det bør imidlertid vurderes om enkelte organisasjoner ivaretar så store forvaltningsoppgaver på vegne av staten (for eksempel NAA-organisasjonene) at det ikke gir mening å innlemme dem i en slik tilskuddsordning. Utvalgets flertall er kjent med at graden uavhengighet i forhold til det departement direktorater er underlagt varierer, og at graden av uavhengighet har betydning for hvor stor vedtaksmyndighet direktoratene har når det gjelder ulike typer tilskudd. Forslaget innebærer at Kulturdirektoratet får selvstendig vedtaksmyndighet i tilskuddsordningene.

Utvalgets mindretall (ved utvalgsmedlem Tove Karoline Knutsen) vil støtte det tredje alternativet, det vil si det som tar til orde for å løfte flere kulturpolitisk viktige satsinger over på statsbudsjettet. I den forbindelse må man søke å forbedre balansen rent ressursmessig mellom ulike deler av det profesjonelle musikkfeltet, ikke minst mellom sjangre. Et slikt alternativ vil også gi mulighet til å vurdere om for eksempel noen av de øremerkede, mindre tilskuddene som i dag er på statsbudsjettet, kan settes ut til relevante instanser. Det vil åpne for at andre kulturpolitiske satsinger kan tas inn. Det er imidlertid viktig å ikke sementere

[2] Henningsen og Røyseng 2025

avsetningene på statsbudsjettet, men ha en form for fleksibilitet som kan tjene de kulturpolitiske målene som vil defineres etter hvert.

Utvalgets mindretall vektlegger at bevilgninger som kommer over statsbudsjettet, må balanseres riktig og gjennomtenkt med tilskudd som forvaltes med utgangspunkt i prinsippet om armlengdes avstand, på bakgrunn av kvalitative vurderinger. Det er også mulig å tenke seg at enkelte nye ordninger best kan ivaretas av Kulturdirektoratet. Det er imidlertid viktig å ta hensyn til at kulturpolitikkens status i hierarkiet av politikkområder er relativt lav. Stortingspolitikere har krevende arbeidsdager, og kulturpolitikken kommer som kjent ikke alltid øverst på dagsorden. En begrunnelse for god folkevalgt styring på feltet er at kulturlivets aktører kan møte våre fremste tillitsvalgte og legge fram sin sak. Dette er et bærende prinsipp i vårt folkestyre og bidrar til å øke beslutningstakernes kunnskap om feltet. For eksempel er stortingshøringene på kulturområdet omfattet av betydelig interesse og bidrar til gjensidig kunnskap og forståelse. Dersom de folkevalgtes ansvar for kulturpolitikken svekkes, for eksempel ved at man ikke lenger har økonomiske virkemidler til rådighet, vil sannsynligvis verdien av slike møtepunkter mellom politikken og kulturfeltet reduseres betydelig.

Utvalgets mindretall understreker at transparens og tydelige begrunnelser for de kulturpolitiske vedtakene må være en viktig oppgave når Stortinget behandler kulturbudsjettene, på samme måte som dette også må komme til uttrykk for eksempel i Kulturrådets arbeid, der offentlige kulturmidler tildeles på bakgrunn av kvalitative, kunstfaglige kriterier.

Uansett hvilken forvaltningsløsning som velges i framtidens musikkpolitikk, mener et samlet utvalg at det er viktig å bevare og utvikle eksisterende institusjoner og samtidig prioritere områder som i dag er underdekket. For eksempel har Sápmi få musikkinstitusjoner, og samiske og nasjonale minoriteters musikkliv faller ofte utenfor eksisterende finansieringsstrukturer. Dette tilsier at det finnes et behov for mer tilpassede ordninger og bedre dialog med disse miljøene, i tråd med anbefalingene i kapittel 5 og 7 i del I.

Utvalget vil anerkjenne arbeidet musikkinstitusjonene gjør med publikumsutvikling, og at det finnes flere initiativ og prosjekter som bidrar til å gjøre disse virksomhetene mer tilgjengelige for et bredere publikum. For eksempel er det flere gode eksempler på inkludering av publikum med funksjonsvariasjoner og andre som ofte har følt at de ikke passer inn, som i eksemplene med Relæxt og Ta plass! beskrevet i kapittel 12.1.1. Dette er gode tiltak som bør videreutvikles og tas i bruk i flere deler av det profesjonelle musikklivet. Dette bidrar samtidig til at det utvikles nødvendig kompetanse på hvordan barrierer for deltakelse kan senkes.

Særlig når det gjelder deltakelse for mennesker med funksjonsvariasjoner er det utvalgets vurdering at kunnskapsnivået er lavt i mange deler av musikklivet. Utvalget oppfatter dessuten at lavt kunnskapsnivå henger sammen med holdninger som i noen tilfeller tar form av stigmatisering. Dette er ikke en holdbar situasjon, og utvalget viser til de perspektivene som ble introdusert innledningsvis i denne utredningen (kapittel 3.2). Det er et etisk ansvar for samfunnet å legge til rette for at alle kan utvikle og utnytte sitt kreative, kunstneriske og intellektuelle potensial, ikke bare av hensyn til seg selv, men også til berikelse for samfunnet. Ansvaret er også juridisk forankret i FN-konvensjonen om rettighetene til mennesker med nedsatt funksjonsevne (CRPD).[3] Det er viktig å understreke at alle mennesker er forskjellige, og at vi alle har ulikt funksjonsnivå i ulike situasjoner. Dette er også noe som tilfører musikken kvalitet og gjør den rikere. Variasjonen betyr at man har noe å tilby feltet.

Utvalget vil påpeke at det fortsatt er behov for at institusjonene tar grep for å sikre større kjønnsbalanse i nøkkelroller som dirigenter og opphavere. Utvalget ser at det har vært en positiv utvikling når det gjelder framføring av norske samtidsverk siden 2018. Utvalget oppfordrer institusjonene til fortsatt å øke bruken av norske samtidsverk og til å bestille mer ny musikk av norske opphavere.

Når det gjelder operavirksomhetene, ser utvalget at det såkalte dobbeltvedtaket fra 1999, som skulle sikre både et nytt operabygg i hovedstaden og bedre vilkår for operavirksomhet i hele landet, har skapt forventninger i operavirksomhetene som bare delvis er innfridd. Denne situasjonen har skapt et behov for en mer helhetlig og tydelig politikk på området. Utvalget ser derfor behov for en gjennomgang av strukturen i feltet som vurderer behov, kvalitet og målrettet ressursbruk.

I denne utredningen har vi også inkludert musikkinstitusjoner som inngår i en tverrsektoriell musikkpolitikk. Det gjelder for Forsvarets musikk som samfinansieres over forsvarsbudsjettet og kulturbudsjettet. Langtidsplanen for Forsvaret har slått fast at Forsvarets musikk skal styrkes i årene framover. Utvalget har også inkludert Den

[3] Kultur- og likestillingsdepartementet 2025

norske kirke som en viktig musikkinstitusjon. Kirkens rolle dekker både det profesjonelle og det frivillige musikkfeltet. Utvalget anbefaler at kirken i større grad prioriterer sin musikkvirksomhet. Musikklivet er slik utvalget ser det viktig for kirken selv gjennom å være den største kontaktflaten kirken har med befolkningen. Kirken er også viktig for musikklivet gjennom det store antallet profesjonelle musikere som er ansatt. Som vi skal komme tilbake til, fungerer kirkene som lokaler for en omfattende musikkvirksomhet. Vi kommer også tilbake til behovet for å styrke utdanningen av kirkemusikere.

For det frie feltet er ordningene under Kulturfondet, Statens kunstnerstipend, Fond for lyd og bilde og Fond for utøvende kunstnere særlig viktige. Det overordnede bildet er at antallet søknader har økt betydelig i løpet av de siste årene. En viktig utvikling i denne sammenhengen er at den økte søknadsmengden i større grad speiler et større sjangermangfold enn den tidligere har gjort. Utvalget mener dette illustrerer flere utviklingstrekk i feltet. For det første ser den økonomiske usikkerheten ved å drive med musikk – uansett sjanger – ut til å ha økt som følge av en rekke forhold som preger samfunnet generelt, og som påvirker kunstfeltet spesielt. For det andre kan utviklingen tolkes som et tegn på at det frie feltets ordninger i større grad enn tidligere oppfattes som relevante for en større bredde av musikkfeltet. Dette kan tyde på at ambisjonen om å omfatte et større uttrykksmangfold fra virkemiddelapparatets side i økende grad blir realisert.

Utvalget ønsker også å framheve betydningen av helårsarrangører og den avgjørende rollen de spiller i det profesjonelle musikklivet. Helårsarrangørene er en viktig infrastruktur for turnerende musikere i det frie feltet og spiller også en viktig rolle som grunnlag for næring. I dag mottar de en mindre andel av tilgjengelige midler enn festivaler. Her mener utvalget at en mer balansert fordeling er hensiktsmessig. Her understreker utvalget at denne anbefalingen ikke betyr at det ser på festivalene som mindre viktige.

Utvalget vurderer også at nasjonale scener, slik som for jazz og folkemusikk har stimulert utviklingen av sjangrene og de tilhørende miljøene. Samtidsmusikken mangler i dag en nasjonal scene, og utvalget ser at det er en fare for at samtidsmusikken noen ganger kommer i skyggen av klassisk musikk i musikkpolitikken, for eksempel ved at de samles i samme kategori i statistikk og oversikter. Som del av det frie feltet er dynamikken i denne sjangeren kanskje mer lik de rytmiske sjangrene. Utvalget mener det bør etableres en scene for samtidsmusikken, gjerne i form av sambruksløsninger med andre aktører.

Basert på utviklingstrekkene som er nevnt ovenfor, mener utvalget at Kulturfondet må styrkes. I lys av gjennomgangen i kapittel 12.1.5 ser det særlig ut til å være behov for å styrke ordningen for komposisjon og produksjon for å bidra til bedre vilkår for opphavere og utøvere i det frie musikkfeltet. Det er også behov for økning i arrangørstøtteordningen da tilgangen til arenaer for framføring av musikk er en sentral utfordring for det frie musikkfeltet. Som vi skal se i del III, er ordningen for innspilt musikk viktig både i et kulturpolitisk og i et næringspolitisk perspektiv. Utvalget mener at en styrking av Kulturfondet også bør komme denne ordningen til del.

Statens kunstnerstipend er en treffsikker ordning som gir rom for fordyping og en stabil arbeidssituasjon for skapende og utøvende musikere. Det er imidlertid grunn til å spørre om fordelingen av stipendhjemler mellom kunstområdene speiler dagens virkelighet. Arbeidssituasjonen til opphavere og utøvere på musikkfeltet har endret seg mye i løpet av de siste tiårene. Selv om noen har tilgang til fast arbeid, er de fleste frilansere eller selvstendig næringsdrivende. Utvalget mener derfor at antallet stipendhjemler til musikkområdet bør økes.

Videre mener utvalget at graden av byråkrati i ordningene for det profesjonelle musikklivet må avstemmes med tilskuddenes størrelse. Ikke minst gjelder dette for rapporteringskrav. Små aktører rammes særlig hardt av omfattende krav og må ofte forholde seg til flere ordninger parallelt. Mer effektive digitale løsninger kan bidra til å redusere denne byrden. Når det gjelder innretningen av støtteordninger med tanke på bærekraft, viser utvalget til anbefalingene i kapittel 4.9.

Selv om uttrykksmangfoldet ser ut til å ha økt i søknadstilfanget til flere av de etablerte ordningene, viser flere undersøkelser og innspillsmøter som utvalget har gjennomført at mangfoldsforståelsen fortsatt har svak institusjonell forankring og at strukturelle endringer mangler. Mangfold framstår ofte som et sideprosjekt eller en tematisk satsing, snarere enn som et prinsipp som gjennomsyrer virkemiddelapparatet. Den klassiske musikkarvens sterke stilling reflekteres fortsatt tydelig i forvaltningen av statlige midler, i programprofilene til institusjonene, og i forståelser av kvalitet og kunstnerisk verdi. Berge m.fl. viste at mange i feltet mente at en så dominerende posisjon verken er rimelig eller bærekraftig i dagens musikklandskap.[4]

Under innspillsmøter i regi av utvalget uttrykte mange aktører med bakgrunn fra flerkulturelle og alternative musikkmiljøer at de fortsatt opplever marginalisering i møte med søknadsordninger, saksbehandling og språkbruk. Det ble blant annet pekt på at tersklene for å søke støtte er høye, at kriteriene for kunstnerisk kvalitet er uklare eller lite relevante, og at systemet ofte reproduserer etablerte nettverk og kompetanseformer. Utvalget mener at om musikkpolitikken skal innfri sine ambisjoner om mangfold, så må sjangre som tradisjonelt ikke har vært omfattet av de offentlige virkemidlene for det profesjonelle musikklivet i høyere grad anerkjennes og gis rom. Dette gjelder både en rekke populærmusikalske sjangre og musikkuttrykk og -sjangre med forankring i ulike minoritetsgrupper.

Flere har også påpekt at det er behov for at mangfold i større grad gjenspeiles i beslutningsleddene. Det gjelder både i utvalg, faggrupper og institusjonsstyrer og i forvaltning og administrative funksjoner. Uten en mer representativ sammensetning i forvaltning og vurdering vil risikoen for strukturell skjevfordeling og symbolpolitikk vedvare. Dette støttes av nyere faglig arbeid (jf. NOU 2023: 13[5] og Kulturdirektoratets rapporter[6]), som etterlyser bedre verktøy for mangfoldsanalyse, åpenhet i prioriteringer og en mer bevisst bruk av mangfold som et styringsparameter. Utvalget mener derfor at det bør vurderes å innføre krav om mangfoldskompetanse der beslutninger tas. Dette vil bidra til å utvikle felles forståelse for hva mangfold innebærer, og at arbeidet for mangfold må sees i sammenheng med maktforhold. Offentlige myndigheter bør også vurdere å innføre mangfoldkrav i styrer og utvalg. Dette vil kunne bidra til mer inkluderende beslutningsprosesser og bredere perspektiver i musikkfeltet.

Utvalget har tidligere pekt på at Norge alltid har vært et flerkulturelt samfunn. En slik erkjennelse innebærer at mangfold ikke kan forstås som et midlertidig prosjekt, men som en grunnleggende forutsetning for bærekraftig kulturpolitikk. For musikkfeltet betyr det at virkemiddelapparatet må utvikles slik at det støtter opp under ulike kunstneriske praksiser, bakgrunner og forståelser, ikke bare innenfor rammene av det som allerede er anerkjent.

Utfordringen ligger ikke bare i å inkludere flere, men i å åpne opp for nye former for kunnskap, kvalitet og relevans. Det innebærer blant annet:

- å utvikle søknadssystemer og vurderingskriterier som er bedre tilpasset ulike virkeligheter og uttrykk
- å styrke kompetansen om mangfold og makt i forvaltningen
- å sikre representasjon og medvirkning i beslutningsledd
- å vurdere nye fordelingsmodeller som i større grad bygger på rettferdighet, tilgang og behov

Å ta mangfold på alvor krever en omstilling i hvordan musikkpolitikken forstår sitt eget mandat. Det handler ikke bare om å speile samfunnet slik det er, men om å bidra aktivt til et samfunn der flere stemmer får rom, ressurser og gjennomslagskraft. Utvalget mener at for å utvikle virkemiddelapparatet på dette området kan det være behov for å opprette en pilotstilling i Kulturdirektoratet med særlig ansvar for å være bindeledd til flerkulturelle og alternative musikkmiljøer. Utvalget ser for seg at oppgaver som kunne inngått i en slik rolle, er utadrettet talentspeiding og rådgivning knyttet til søknadsskriving.

Samtidig pågår det nå et viktig arbeid i sektoren selv for å utvikle og utfordre disse strukturene. Flere aktører innenfor musikk, scenekunst og kulturformidling utvikler nye plattformer, pedagogiske metoder og programmer som tar utgangspunkt i mangfold som en verdi i seg selv, ikke som unntak eller tematisk avgrensning. Dette gjelder også publikumsutvikling, rekruttering og musikkopplæring.

Utvalget har fått innspill om barrierer i eksisterende støtteordninger som betyr at personer med funksjonsvariasjoner ekskluderes fra posisjonen som profesjonelle musikere, selv når de inngår i profesjonelt musikkarbeid. Dette viser at kriteriene som brukes for offentlige støtteordninger, kan få store konsekvenser. Det er derfor behov for at det blir gjort en gjennomgang av hvorvidt tilskuddsordningene på utilsiktede måter ekskluderer utøvere på grunnlag av funksjonsvariasjon.

Utvalget har valgt å gjennomgå talentutvikling og høyere musikkutdanning som en mer eller mindre integrert del av det profesjonelle musikkfeltet. Musikeryrket krever at man starter tidlig, og at nivået er høyt når man starter høyere utdanning. På dette bakteppet har en rekke talentsatsinger blitt etablert. Utvalget vurderer at det gjøres mye godt arbeid for å motivere og skape muligheter for unge mennesker som ønsker å bli profesjonelle musikere. Her ser utvalget at nasjonalt og regionalt samarbeid er helt avgjørende for at det

4 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 79
5 NOU 2023: 13
6 Kulturdirektoratet u.å.-b

skal være god kvalitet på det som tilbys, og at deltakernes tilbud er samordnet. Gitt at studentene som rekrutteres til høyere utøvende musikkutdanning ikke dekker mangfoldet i befolkningen og heller ikke dekker hele landet like godt, er det behov for at talentsatsingene styrker arbeidet med bredere rekruttering. Institusjonene innenfor høyere utøvende utdanning bør tar et større ansvar for opplæringen før høyskolealder og inngå i samarbeid med andre aktører på feltet. Utredningen har pekt på at det er et virkelighetsgap mellom høyere utøvende musikkutdanning og arbeidssituasjonen med mangesysleri og lappeteppeøkonomi som møter de fleste musikere etter endt utdanning. Utvalget mener også det kan være behov for at talentsatsingene i større grad tilpasses denne virkeligheten. Til sist vil utvalget trekke fram betydningen av at talentsatsingene prioriterer sosiale møteplasser som kan styrke motivasjon, identitetsutvikling og faglig påfyll. Det medfører en viss sårbarhet for barn og ungdom å være del av høytpresterende miljøer, og det fordrer så trygge og gode fellesskap som mulig.

Når det gjelder høyere utøvende musikkutdanning, ønsker utvalget å løfte fram behovet for at utdanningene fortsetter å jobbe med å utvikle studiene slik at de er i takt med den virkeligheten som møter studentene i dagens arbeidsliv, ikke minst gjelder dette lappeteppeøkonomien og mangesysleriet som kjennetegner musikeryrket. Det er også behov for at utdanningene jobber mer systematisk med mangfold. Videre ser utvalget at det er behov for at institusjonene innenfor høyere utøvende musikkutdanning tar et mer systematisk ansvar for musikerhelse. Musikeryrket medfører mange typer risiko, både fysiske og psykiske, som det er viktig å følge opp på gode måter.

Utvalget mener at endringen av finansieringskategorier for høyere utdanning ser ut til å ha utilsiktede konsekvenser for kunstutdanninger. Utvalget vil særlig trekke fram den uheldige situasjonen dette synes å ha skapt for utdanningen innenfor kirkemusikk. Det er et paradoks at rekrutteringen til studier i kirkemusikk er så begrenset gitt at dette er et av områdene i musikklivet hvor det er størst behov for profesjonelle musikere framover. Den manglende rekrutteringen handler imidlertid ikke bare om hvordan politikken er utformet. Det handler også om et behov for å styrke rekrutteringen av kirkemusikere fra ung alder. Utvalget mener likevel at endringen av finansieringskategorier framstår som lite hensiktsmessig for å opprettholde et godt tilbud i høyere utøvende musikkutdanning. Utvalget anbefaler at dette vurderes på nytt.

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Utvalgets flertall: Etablere en tilskuddsordning for institusjoner og semiinstitusjoner i Kulturdirektoratet.
- Utvalgets flertall: Etablere en tilskuddsordning for musikksentre, organisasjoner og kompetansesentre i Kulturdirektoratet.
- Utvalgets mindretall: Overføre flere kulturpolitisk viktige satsinger til statsbudsjettet.
- Gjennomgå strukturen og politikken for regionoperaer og distriktsoperaer for å sikre at aktivitet og vilkår er bedre balansert.
- Øke midlene til musikkordningene i Kulturfondet, særlig ordningene for komposisjon og produksjon og arrangørstøtte. Fordelingen mellom festivaler og helårsarrangører bør balanseres. (Anbefalinger knyttet til flere av Kulturfondets ordninger kommer i del III.)
- Styrke Statens kunstnerstipend og øke antallet hjemler til musikkfeltet.
- Etablere en nasjonal scene for samtidsmusikk.
- Forenkle rapporteringskrav på små tilskuddsmidler.
- Styrke mangfoldskompetansen og representasjonen av mangfold i forvaltningen og beslutte nde organer.
- Gjennomgå kriteriene i støtteordninger for profesjonell musikkvirksomhet slik at de ikke ekskluderer mennesker med funksjonsvariasjoner.

Utvalgets anbefalinger til musikkinstitusjonene oppsummert:

- Styrke arbeidet med publikumsutvikling og inkludering.
- Styrke kjønnsbalansen og øke mangfoldskompetansen og -representasjonen i nøkkelroller.
- Øke bruken av norsk samtidsmusikk og bestille flere verk av norske opphavere.

Utvalgets anbefaling til Den norske kirke oppsummert:

- Styrke musikkvirksomheten.

Utvalgets anbefalinger til talentsatsinger og institusjoner innenfor høyere utøvende musikkutdanning oppsummert:

- Styrke arbeidet for en mer mangfoldig rekruttering.
- Styrke arbeidet med å sikre at opplæringen er i samsvar med arbeidsvirkeligheten for profesjonelle musikere.

13.2 Virkemidler for det frivillige og egenorganiserte musikklivet

Musikkfrivilligheten utgjør en uunnværlig del av det norske musikklivet. Den skaper betydelige verdier for samfunnet fra folkehelse og demokratiforståelse til fellesskap, kulturarv og opplæring. Samspillet mellom frivillige og profesjonelle aktører beriker både deltakere og publikum over hele landet og fungerer som en viktig rekrutteringsarena til det profesjonelle feltet.

Et velfungerende virkemiddelapparat må bidra til å fremme dette mangfoldet og gjøre det enkelt og tilgjengelig å drive frivillig musikkaktivitet. Utvalget mener at dagens økonomiske virkemidler framstår som fragmenterte og til dels uoversiktlige, noe som kan virke ekskluderende for aktører med begrenset kompetanse og erfaring. Det er derfor behov for forenkling, samordning og tydeligere rammer for tilskuddsordningene. Når det gjelder utformingen av tilskuddsordninger med tanke på bærekraft, viser utvalget til sine anbefalinger i kapittel 4.9.

Opplæringsdimensjonen i musikkfrivilligheten er særlig viktig. Samarbeidet mellom kulturskole, skole og frivillighet bør styrkes uten at kommunen overtar frivillighetens roller. Kulturskolens rammeplan peker på et uutnyttet potensial i å fungere som lokalt ressurssenter og kompetanseformidler. Utvalget viser til sin anbefaling om at kommunene bør vedta rammeplanen for kulturskolen i kapittel 4.7 i del I. Studieforbundene bør i større grad synliggjøres som viktige aktører i opplæring for sivilsamfunnet.

Selv om musikkfrivilligheten favner bredt, er det også barrierer for deltakelse. I tråd med perspektivene som ble presentert innledningsvis i denne utredningen, vektlegger utvalget at det er et etisk ansvar for samfunnet å legge til rette for at alle kan realisere sine ressurser, potensial og muligheter som del av fellesskapet. Her er det viktig å understreke at alle mennesker er forskjellige, og at vi alle har ulikt funksjonsnivå i ulike situasjoner. Dette er også noe som beriker musikken. Variasjonen betyr at man har noe å tilby feltet. Spørsmålet om inkludering av personer med funksjonsvariasjoner spenner like bredt som vi mennesker er forskjellige. Det er derfor nødvendig å bygge opp mer samlet kunnskap om hvordan man best kan legge til rette for ulike behov. Tilrettelegging er viktig i alle deler av musikkens økosystem, når det gjelder opplæring og rekruttering, deltakelse i frivillig og profesjonelt musikkliv og som publikum.

Når det gjelder å skape reelle muligheter for deltakelse for mennesker med funksjonsvariasjoner, mener utvalget at noe av det som kan gi størst betydning med utgangspunkt i nå-situasjonen, er at kunnskapsnivået i det frivillige musikkfeltet økes. Utvalget anbefaler derfor at det opprettes en ressursgruppe som et samarbeid mellom de nasjonale paraplyorganisasjonene for frivillig musikkliv. Utvalget mener også at Kulturskolerådet og Unge funksjonshemmede og/eller andre paraplyorganisasjoner bør inngå i en slik ressursgruppe. Ressursgruppen bør ha et mandat som inkluderer metodeutvikling, opplæringstilbud og rådgivning på tvers av musikklivets ulike deler og forvaltningsnivåer. Ressursgruppen bør kunne gi råd til lokale kor, korps, band og spelemannslag som skal finne gode løsninger for å skape et mest mulig barrierefritt musikkliv. Utvalget vurderer at den økte kunnskapen som på denne måten kan opparbeides og tilgjengeliggjøres, vil kunne ha viktige ringvirkninger for andre deler av musikkens økosystem. Det vil også være aktuelt å forbedre informasjonen til musikkaktører om eksisterende tilskuddsordninger for inkludering av personer med funksjonsvariasjoner på tvers av sektorer som inkludering, helse og utdanning. Det kan videre være hensiktsmessig å hente overførbare erfaringer fra andre områder, for eksempel idretten.

I tillegg ønsker utvalget å løfte fram organisasjoner som over tid har gitt mange muligheter for musikalsk deltakelse, slik som Dissimilis i Bærum, Sjiraffen kultur- og kompetansesenter i Trondheim og Sound of Happiness kompetansesenter i Kristiansand. I tillegg arrangerer Ny Ung Kunst (NUK) i Harstad en årlig kunstfestival rettet mot unge og unge voksne med funksjonsvariasjoner. NUK er en del av Festspillene i Nord-Norge, men mottar også en ekstra øremerket bevilgning til gjennomføring av NUK-festivalen og kompetanseheving på dette området. Flere kulturskoler jobber også godt med dette, men det er behov for styrking av arbeidet.

Samtidig vil utvalget understreke at flere av utfordringene som personer med funksjonsvariasjoner opplever i møte med musikklivet, ikke er unike for musikklivet. Barrierene kan være nokså like på tvers av ulike sektorer og arenaer i samfunnet. Det kan være organiseringen av tjenester på helt andre områder, for eksempel transport, som skaper barrierer for deltakelse. Dette viser relevansen av det tverrsektorielle perspektivet utvalget har tatt i denne utredningen. For å sikre reell deltakelse er det behov for tverrsektorielt samarbeid og koordinering.

Organisatorisk er musikkfrivilligheten svært godt utviklet med over 6600 grupper og ensembler tilknyttet mer enn 40 nasjonale organisasjoner. Spesielt korfeltet skiller seg ut med sju nasjonale paraplyorganisasjoner. Denne bredden i organisasjonslivet har historiske røtter, blant annet i innretningen av støtteordninger for barne- og ungdomsaktiviteter. Samtidig ser utvalget potensial for samdriftsfordeler, forutsatt at det bygges videre på eksisterende strukturer.

Frivilligheten beslutter selv hvordan den vil organisere seg, men det kan samtidig være krevende å endre etablerte strukturer. Tidligere konsolideringer av jazzfeltet og av enkelte aktører i folkemusikken har gitt positive effekter, og det kan være gode grunner for at flere organisasjoner og sjangermiljøer gis insentiv til å utforske den samme muligheten.

Utredningen har også pekt på svakheter i den regionale dimensjonen. Fylkesmusikkrådene har god oversikt og posisjon, men får lite nasjonal oppmerksomhet og ulik grad av anerkjennelse regionalt. Regionale kulturkretser kan spille en rolle for samordning, men krever samarbeid på tvers av kulturfeltets sjangre og fordrer en avklaring av rollen til de eksisterende fylkesmusikkrådene. Det er trolig et uforløst potensial når det gjelder regionalt samarbeid mellom fylkesmusikkrådene, regionale ledd i sjangerorganisasjonene og de regionale musikkontorene.

Et viktig prinsipp er at frivilligheten skal støttes av offentlige virkemidler, ikke erstattes av dem. Dette innebærer blant annet at spillemidler bør forbeholdes sivilsamfunnets egne initiativ og ikke brukes til å dekke oppgaver som egentlig ligger til det offentlige. Bruken av spillemidler bør forskriftsfestes. Utvalget ser det også som bekymringsfullt at andelen av spillemidler til kulturformål over tid har blitt redusert.

Kommunene spiller en sentral rolle som skoleeiere, planmyndigheter og koordinatorer. Utvalget vurderer at mange kommuner mangler en helhetlig forståelse av hvordan kulturskolen kan brukes for å støtte frivilligheten. Det er behov for sterkere planlegging og koordinering mellom frivillighet, skole og kulturskole, innenfor rammen av kulturloven.

Basert på det foregående anbefaler utvalget en styrket og mer helhetlig politikk for musikkfrivilligheten, som bygger på prinsipper om tillit, forenkling og forutsigbarhet. Et tydelig mål er å redusere administrative byrder og gjøre det enklere å søke og forvalte midler, både for organisasjonene og for offentlige instanser. Utvalget anbefaler videre utvikling av digitale verktøy som Tilskudd.no, både som informasjonsportal og som potensiell plattform for søknadsbehandling, for å sikre oversikt og effektivitet.

Et mer tillitsbasert og dynamisk tildelingssystem med bredere og mer objektive kriterier, vil bidra til bedre ressursutnyttelse og styrket autonomi i frivillig sektor. Eksisterende ordninger bør utvikles, framfor at det stadig etableres nye. Samtidig bør det legges til rette for langsiktighet i tilskuddene med gradvis opp- og nedtrapping for å sikre stabil drift. Dette er særlig viktig for organisasjoner som i dag opplever økonomisk risiko ved å inkludere voksne i sin medlemsmasse, ettersom dagens støtteordninger i hovedsak retter seg mot barn og unge.

Det anbefales også å styrke eksisterende paraplyorganisasjoners rolle i forvaltningen av tilskudd. Regionale strukturer som fylkesmusikkråd og kulturkretser bør få en tydeligere plass og funksjon i å bistå lokale lag og organisasjoner og kunne etablere nye samarbeidsmodeller med andre, eksisterende regionale strukturer.

Aktører i musikkfrivilligheten bør gis reelle muligheter til å gjennomføre organisatoriske grep som kan føre til økt rekruttering, mer effektiv ressursbruk og økte stordriftsfordeler. Særskilt gjelder dette korfeltet, som etter utvalgets oppfatning kan bidra til at flere finner gleden i kordeltakelse på fritiden, og at flere fortsetter i kor i voksen alder.

Innenfor opplæring bør kulturskolen i større grad integreres i den kommunale kulturplanleggingen. Kommunen må ansvarliggjøres som skoleeier og gjøres bevisst på hvordan kulturskolen kan være en ressurs for frivilligheten, slik det i dag fungerer godt i korpsfeltet, blant annet gjennom kompetanseheving og profesjonalisering av dirigenter og ensembleledere. Det gjelder særlig på korfeltet, hvor det er et stort behov for styrket dirigentkompetanse og bedre rekruttering.

Studieforbundene spiller en viktig rolle for frivillig og ideell opplæringsvirksomhet. Studieforbundene under Kunnskapsdepartementet og Kultur- og likestillingsdepartementet reguleres av hver sin forskrift, og tilskuddssatsene er ulike mellom departementene. Utvalget mener det er grunn til å se på hvordan satsene for lik studievirksomhet på musikkområdet kan harmoniseres.

Utvalget vil også løfte fram det egenorganiserte musikklivet. Dette utspiller seg blant både unge, voksne og eldre. For de unges egenorganiserte musikkliv spiller fritidsklubber en særlig viktig rolle. Her vil utvalget vektlegge betydningen av fritidsklubbene som en arena som rekrutterer bredere enn de fleste andre kulturtilbud, og

som derfor bidrar til at underrepresenterte grupper av barn og unge deltar. Forutsetningene for musikkaktiviteter som del av fritidsklubbenes drift bør styrkes.

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Etablere flerårige, forutsigbare grunntilskudd med gradvis opp-/nedtrapping (for eksempel maksimalt 25 prosent endring per år).
- Innføre bredere bruk av objektive og etterprøvbare kriterier i driftstilskudd.
- Begrense antall navngitte tilskuddsmottakere og samle flere aktører i generelle ordninger.
- Forskriftsfeste at spillemidler skal forbeholdes det sivile samfunn, frivilligheten og andre ikke-kommersielle kulturformål.
- Legge tilskuddsforvaltning til eksisterende paraplyorganisasjoner (f.eks. Norsk musikkråd).
- Forenkle byråkrati og redusere antall forvaltere og ordninger.
- Støtte opp under initiativ som fører til at korfeltet og andre sjangermiljøer og organisasjoner kan konsolideres.
- Videreutvikle Tilskudd.no som saksbehandlingsverktøy.
- Styrke fylkesmusikkrådenes og regionale kulturkretsers rolle.
- Øke innsatsen for kompetanseutvikling i ensembleledelse, særlig for kor.
- Integrere kulturskolen tettere i kommunens planverk som ressurs for frivilligheten.
- Styrke forutsetningene for musikkaktiviteter i fritidsklubbene.
- Opprette en ressursgruppe for kunnskapsbygging og rådgivning for bedre tilrettelegging for mennesker med funksjonsvariasjoner.
- Harmonisere satsene for studietilskudd i Kultur- og likestillingsdepartementet og Kunnskapsdepartementet for lik studievirksomhet på musikkområdet.

Utvalgets anbefalinger til musikkfrivilligheten oppsummert:

- Utforske mulighetene for samordning og forenkling av organisasjonsstrukturene.
- Jobbe med bredere rekruttering og barrierefri deltakelse.
- Tilrettelegge for mennesker med funksjonsvariasjoner.

13.3 Virkemidler for infrastrukturen for musikk

Med infrastruktur for musikk forstår utvalget både fysisk infrastruktur, i form av arenaer og lokaler for musikkutøvelse, og andre offentlige ytringsrom med betydning for musikkens økosystem, som medier, arkiv, bibliotek og museum. Kartlegginger og kunnskap viser at både musikkfrivilligheten og det profesjonelle musikkfeltet har et stort, udekket behov for egnede lokaler for øving, produksjon og framføring. Det er ulike utfordringer i byer, tettbygde strøk og distrikter, men behovet for en bærekraftig infrastruktur for musikk gjelder over hele landet. Som ytringsfrihetskommisjonen understrekte, fordrer den kunstneriske produksjonen og mottakelsen et finmasket nett av institusjoner og arenaer.[7]

Alle som tar del i musikklivet, trenger gode rom. Øvingsrom og scener er møteplasser og arbeidssteder for både det frivillige og det profesjonelle musikklivet. Gode rom er grunnleggende for trivsel, læring, produksjon, næring og danner grunnlaget for turnerende musikeres konsertplaner og muligheten til å sikre musikkformidling og gode konsertopplevelser over hele landet. Kort sagt: Alle trenger rom, men likevel er mangelen på øvingsrom, møteplasser, nødvendig utstyr, infrastruktur og langsiktig planlegging til hinder for både det frie feltet, det næringsbaserte musikkfeltet og det frivillig baserte musikkfeltet.

Utvalget mener kulturlivet fortsatt har en vei å gå når det gjelder grønn omstilling. Det største potensialet for bærekraft i kultursektoren ligger i ombruk og rehabilitering av eksisterende bygg og utstyr, framfor i nybygg. De aller fleste framtidige kulturlokaler er allerede bygd. Kulturlivet har mye erfaring med å ta i bruk gamle bygg til sin aktivitet og har dermed mye å bygge videre på. Kompetansenivået i kultursektoren på dette området er likevel fortsatt ujevnt, og utvalget vurderer at det er behov for å satse videre på kompetanseutvikling og erfaringsdeling, slik Kulturrom gjør gjennom sin satsing på *Grønne investeringer*. Det er imidlertid et ansvar som hviler på alle aktører, både kulturaktører og offentlige og private eiendomsforvaltere, å tenke grønt og bærekraftig i både investeringer, anskaffelser, rehabilitering og drift.

Det finnes flere statlige tilskuddsordninger som er innrettet mot behovet for lokale kulturarenaer for både profesjonell og frivillig virksomhet: Kulturrom, ARENA, og Desentralisert ordning for

[7] Prop. 6 L (2024–2025), s. 7

kulturbygg. Av disse ordningene framstår Kulturrom som den mest fleksible og framtidsrettede ordningen. Kulturroms vektlegging av grønne investeringer og transformering av eksisterende bygg gir grunnlag for utvikling av en bærekraftig infrastruktur for kulturlivet.

Utvalget slutter seg til Oslo Economics' vurdering om at det er nødvendig å se alle de statlige ordningene for kulturarenaer og -lokaler i sammenheng. Det er noe overlapp mellom ordningene, og når det gjelder den desentraliserte ordningen for kulturbygg, så bør forvaltningen i fylkeskommunene i større grad baseres på reelle vurderinger av behov i det regionale kulturlivet.[8] Hvordan ordningene bidrar til å realisere mål om universell utforming bør sees særskilt på.

Fylkeskommunene som regional planmyndighet og kommunen som lokal planmyndighet har stor betydning for utvikling av arealer og lokaler til musikk. Særlig kommunens rolle som lokal arenautvikler har betydning. Denne rollen er todelt; for det første kan kommunen som planmyndighet hensynta kulturens behov i arealplanlegging, via bestemmelser både i overordnet planverk og i reguleringsplaner. For det andre kan kommunen ivareta kulturaktører ved hjelp av tilskudd. Kommunen spiller også en viktig rolle i å tilgjengeliggjøre kommunale bygg for musikklivet, både profesjonelle og frivillige aktører. Det bør stilles krav om kommunal kulturarenaplan ved tildeling av offentlige investeringstilskudd til kommunale kulturarenaer.

Kommunen bør både i bygging av nye skoler og i bruk av eksisterende skolelokaler sørge for at musikkfrivilligheten ivaretas, og at lokale kor, korps og orkester kan få tilgang til lokaler for øving, framføring og lagring av utstyr. Slik det er i dag, har kommunene for ulik praksis. Kommunen som skoleeier må i større grad ta et ansvar for å sikre slik tilgang. Når kommunen bygger nytt og inkluderer rom til musikkutøvelse, må den offisielle standarden for musikklokaler brukes.[9] Kommunen må også i større grad enn i dag fokusere på gjenbruk av bygninger og byggematerialer og legge livsløpsperspektiv til grunn for investering og drift. Dette perspektivet må inkorporeres i kommunal anskaffelsespraksis.

Kirkene utgjør en viktig arena for både øving og framføring av musikk. Særlig for kor er kirkene en viktig arena. Kirkene har ofte gratis arrangementer eller lavere billettpriser enn kulturlivet for øvrig. Samtidig har leieprisene økt og gjort kirkene mindre tilgjengelige. Utvalgets vurdering er at kirken bør videreføre og utvikle sin rolle som kulturarena, og dette fordrer, som tidligere nevnt, at Den norske kirke prioriterer kultur.

Det bør utvikles en nasjonal veileder for utvikling og bruk av kulturlokaler, i tråd med Kulturfrivillighetsstrategien og kulturloven. Veilederen bør fremme flerbruk, bærekraft og brukermedvirkning. Videre bør kunnskapsgrunnlaget styrkes, og det bør satses på grønn transformasjon gjennom gjenbruk og bedre samordning.

Utvalget har valgt å forstå infrastrukturen for musikk som både fysisk og medial. Musikkoffentligheten som sentrale musikkmedier skaper, er etter utvalgets vurdering en helt avgjørende del av musikkens økosystem. Her er NRK det viktigste kulturpolitiske instrumentet, og utvalget mener institusjonen i hovedsak forvalter sitt musikkoppdrag på en god måte og engasjerer bredt med sitt musikktilbud. Samtidig kan det stilles spørsmål om segmenteringen av musikk i ulike kanaler har ført til en svekkelse av felles repertoar og i hvor stor grad den klassiske musikkarven ivaretas. Det kan også stilles spørsmål om hvor godt NRK synliggjør nasjonale minoriteters musikk. Utvalget anbefaler derfor at NRK utvikler en strategi for musikkformidling fra nasjonale minoriteter. Dette kan gjerne gjøres i samarbeid med sentrale aktører på feltet, for eksempel Riksscenen. Utvalget understreker at nisjemedier for musikk spiller en viktig rolle for kritikk, sjangerbredde og faglig refleksjon. Utvalget anbefaler at det vurderes tiltak for å styrke disse redaksjonene, for eksempel gjennom produksjonsstøtte, redaksjonell kompetanse og samarbeid med NRK.

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Kommunen som lokal planmyndighet bør ha en plan for kulturarenautvikling, som er integrert i det helhetlige kommunale planverket. Det bør stilles krav om kommunal arenaplan i tilknytning til offentlige investeringstilskudd.
- Se statlige tilskuddsordninger til kulturarenaer i sammenheng. Det bør sees særskilt på hvordan ordningene bidrar til universell utforming og tilgjengelighet.
- Kommunen som skoleeier må ta ansvar for at skoler fungerer som kulturhus utenom skoletid.
- Stille krav om akustisk egnede rom i alle nye skolebygg (NS 8178/ISO 23591).
- Fremme bruk av kommunale husleietilskudd til profesjonelle og frivillige kulturakører.

8 Oslo Economics 2025

9 Akershus musikkråd u.å.

- Prioritere oppgradering og flerbruk av eksisterende bygg framfor nybygg.
- Forbedre tilgangen til kirkerom for musikk – vurdere kostnadsreduserende tiltak.
- Utarbeide nasjonal veileder for utvikling av kulturlokaler.
- Styrke kunnskapsgrunnlaget om behov for lokaler i hele musikkfeltet.
- Styrke satsingen på klimavennlig infrastruktur og bærekraftige arenaer gjennom støtte til tiltak innenfor gjenbruk, flerbruk, energieffektivisering og andre grønne investeringer.
- NRK bør utvikle en strategi for å synliggjøre nasjonale minoriteters musikk
- Styrke redaksjonene for nisjemedier innen musikk gjennom ordningen for tidsskrift og kritikk i Kulturrådet

Utvalgets anbefaling til musikkfeltet oppsummert:

- Tenke grønn omstilling i rehabilitering av lokaler, investeringer og innkjøp av utstyr.
- Satse på kompetanseutvikling i alle ledd av bransjen; ta i bruk eksisterende ressurser som Grønt veikart og Kulturroms sjekkliste.

13.4 Helhetlig musikkpolitikk på tvers av sektorer og forvaltningsnivåer

Vi har i del II av utredningen vist hvordan musikkpolitikken er tverrsektoriell og bør være mest mulig flerstemt. En tilnærming på tvers av politikkområder er nødvendig for å møte komplekse samfunnsutfordringer. Praksis viser imidlertid at dette er krevende. Flere strukturelle barrierer hemmer musikkens gjennomslagskraft som samfunnsressurs. Offentlig forvaltning er i stor grad organisert i sektorer med egne budsjetter, styringslogikker og tilskuddsregimer. Dette gjør det krevende å iverksette helhetlige tiltak som krever samarbeid mellom ulike samfunnsområder. Prosjekter som for eksempel kombinerer musikk og helse, musikk og utdanning, eller musikk og klima/miljø, møter ofte barrierer i både finansiering, forankring og gjennomføring. Resultatet er at tiltak med høy samfunnsverdi blir midlertidige, fragmenterte eller ikke realisert i det hele tatt.

Et helhetlig og mer dynamisk virkemiddelapparat som belønner samspill framfor sektorisolasjon, er avgjørende for å utløse musikkens fulle samfunnspotensial. En slik tilnærming vil ikke bare styrke kunst- og kulturlivets egenverdi, men også gjøre det til en aktiv ressurs i utviklingen av inkluderende, kreative og bærekraftige lokalsamfunn. Utvalget vurderer at det er behov for å styrke koordineringen mellom musikkpolitikk og andre sektorpolitikker, slik at musikk i større grad ses i sammenheng med eksempelvis helse-, utdannings- og næringspolitikk. Det bør utvikles virkemidler og insentivordninger for tverrsektorielt samarbeid. Utvalget mener at det bør vurderes å etablere et koordinerende ledd i Kultur- og likestillingsdepartementet for slik samordning.

Helhet, sammenheng og dynamikk er også nødvendig i samspillet mellom forvaltningsnivåene. Del II har vist musikkpolitikkens virkemidler på statlig, fylkeskommunalt og kommunalt nivå. Lokale tilskudd til musikklivet kan utløse både regional og nasjonal støtte, eller omvendt. Systemet for delt finansiering for musikkinstitusjoner innebærer at stat, fylke og kommune deler på kostnadene ved finansiering av avgjørende infrastruktur på musikkfeltet. Denne delingen fungerer i all hovedsak godt, men kan også i noen grad bidra til å konservere eksisterende strukturer og frata regionale og lokale nivåer selvstyre og muligheten til egne prioriteringer. Det er også mange virksomheter på musikkfeltet som ikke omfattes av slike avtaler. Utvalget mener samspillet på tvers av nivåene kan styrkes, gjennom å utforske modeller for samskaping der statlige midler stimulerer til lokal utvikling og forankring.

Utvalget vurderer at fylkeskommunene har et potensial for å bli en sterkere aktør innenfor en flerstemt musikkpolitikk, i kraft av sin rolle som regional samfunnsutvikler. Fylkeskommunen kan koble musikkpolitikken tettere på andre politikkområder, blant annet utdanning. Blant områdene fylkeskommunen kan ta et større ansvar på, er regional koordinering av fordypningstilbud i kulturskole og talentsatsinger innenfor musikk. Videregående opplæring i musikk, dans og drama er et viktig springbrett for mange unge inn i musikklivet og bør ivaretas. Som vi kommer tilbake til i del III, kan fylkeskommunen også styrke koblingen mellom kultur og næring ved å ta i bruk sin mulighet til å gi oppdrag til sine regionale Innovasjon Norge-kontor om å satse på kreativ næring. Med regionale kulturfond får fylkeskommunene et nytt og fleksibelt virkemiddel for musikklivet som kan tilpasses regionale behov og forutsetninger.

Kommunene som lokal tjenestetilbyder og planmyndighet har også en rekke virkemidler de kan ta i bruk. Kommunen skal, i henhold til ny kulturlov, sørge for at kulturens behov ivaretas i helhetlig planlegging. Kommunene kan samarbeide både med andre kommuner og med fylkeskommunene om oppgaver som er vanskelige å løse alene, for eksempel fordypning og talentut-

vikling. Kommunene bør sørge for et styrket samarbeid mellom kulturskolen, SFO og frivilligheten.

I del I av utredningen ble det redegjort for musikkens rolle og potensial i arbeidet med å nå bærekraftsmålene. Her kan det være fruktbart å se til internasjonale eksempler på hvordan kultur og bærekraft kobles sammen. I Skottland samarbeider Creative Scotland med Creative Carbon Scotland om sektorovergripende tiltak. I England har Arts Council England inngått et langvarig partnerskap med Julie's Bicycle som har utviklet verktøy og støtteordninger for grønne praksiser. I Tyskland leder Aktionsnetzwerk Nachhaltigkeit in Kultur und Medien (ANKM) et bredt basert nasjonalt arbeid for en grønn kultursektor. Også EU-programmet Kreativt Europa har de siste årene styrket sitt fokus på bærekraft med krav og insentiv som gjør bærekraft til en integrert del av prosjektutvikling og vurdering.

Disse eksemplene viser at det er mulig å utforme politikk og virkemidler som støtter både kunstnerisk frihet og samfunnsansvar. Spørsmålet er ikke om musikkfeltet skal bidra i det grønne skiftet, men hvordan det kan få reell mulighet til å gjøre det. Bærekraft i musikksektoren framstår i økende grad ikke som et tilleggshensyn, men som en forutsetning for legitimitet, finansiering og samfunnsmessig relevans. I praksis ser vi at miljøansvar i økende grad integreres med kunstnerisk kvalitet, sosial inkludering og demokratisk deltakelse, ikke som motsetninger, men som gjensidig forsterkende mål. Utvalget vurderer at offentlige myndigheter aktivt bør legge til rette for partnerskap der næringsliv og sivilsamfunn samarbeider med musikkfeltet om å utvikle bærekraftige løsninger, for eksempel innenfor grønn teknologi, sosial innovasjon eller folkehelse.

Grønn omstilling i musikkfeltet forutsetter også at aktører i feltet har tilgang på oppdatert, tverrfaglig og anvendbar kunnskap. For å realisere dette, vil det for eksempel være nyttig med samarbeidsplattformer som kobler musikkfeltet med miljøfaglige, teknologiske og utdanningsmessige ressurser, og som legger til rette for erfaringsutveksling og bærekraftig praksis i profesjonell, frivillig og utdanningsbasert kontekst. Her kan musikkfeltets egne initiativer til kompetanse- og nettverksbyggende tiltak spille en viktig rolle.

For å sikre at musikkens potensial realiseres for hele befolkningen, må virkemidler på alle forvaltningsnivå ivareta mangfold i uttrykk, sjangre, aktører og publikumsgrupper. Det bør etableres mekanismer som motvirker systematiske barrierer for deltakelse, både for utøvere og for brukere.



Figur 13.1 Frivillige på Ravnedalen Live, Kristiansand.

Ravnedalen Live har en tydelig miljøprofil og samarbeider med forskere og kompetansemiljøer for å utvikle nye løsninger for grønn omstilling i musikklivet. Bildet viser to frivillige i grønne t-skjorter som samler inn avfall under festivalen, omgitt av publikum i parken.
Foto: Ina Kathrine Vefall.

Oppsummert er det utvalgets vurdering at dersom musikken i større grad enn i dag skal bidra til et bærekraftig og mangfoldig samfunn, er det behov for å styrke samarbeidet på tvers av sektorer, forvaltningsnivåer og aktørtyper.

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Styrke koordineringen mellom musikkpolitikken og nasjonale sektorpolitikker ved å etablere et koordinerende ledd i Kultur- og likestillingsdepartementet med ansvar for slik samordning.
- Fylkeskommunen som regional samfunnsutvikler bør styrke koblingen mellom musikkfeltet og andre politikkområder, som helse, miljø, utdanning og næring.

- Fylkeskommunen bør ta større ansvar for koordinering av fordypningstilbud i kulturskole og talentutvikling og ivareta utdanningsprogrammet for musikk, dans, drama i videregående opplæring.
- Offentlige myndigheter bør legge til rette for partnerskap der næringsliv, sivilsamfunn og musikkfeltet utvikler bærekraftige løsninger, for eksempel innenfor grønn teknologi, sosial innovasjon og folkehelse.
- Ivareta mangfold i uttrykk, sjangre, aktører og publikumsgrupper i statlige, fylkeskommunale og kommunale tilskuddsordninger.

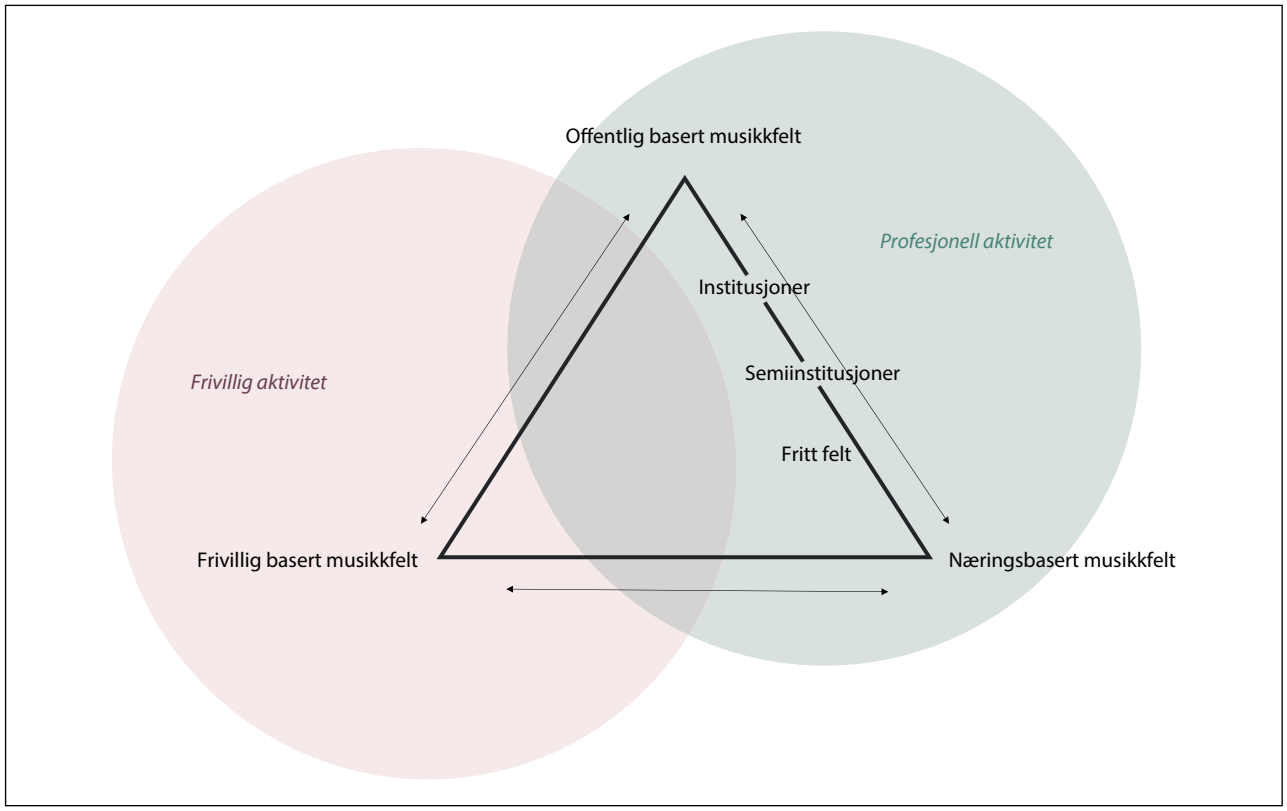
Del III
Musikk som næring

Innledning til del III

Denne delen av utredningen tar for seg det som vi i del II omtalte som det næringsbaserte musikkfeltet. Utvalget har som mandat å analysere hvilke muligheter og utfordringer denne delen av musikklivet står overfor med vekt på spørsmål knyttet til pengestrømmer, eksport, digitalisering, rettighetsforvaltning, kompetansebehov og publikums lyttemønstre. Her vil vi gjennomgå musikknæringens strukturer, aktører og økonomiske virkemåter, drøfte hvordan kunstneriske og kommersielle hensyn virker sammen – og tidvis står i et spenningsforhold til hverandre. Målet er å belyse hvilke rammebetingelser, politiske virkemidler og organisasjonsformer som kan styrke musikknæringens utvikling og utløse et større næringspotensial framover til nytte for både kulturliv og samfunn.

Kapittel 14
Musikknæringen

Utgangspunktet for musikklivet er menneskers iboende skaperkraft og de verdiene musikken gir for dem som skaper, utøver og opplever den. Dette gjelder også for mange av dem som bidrar i nøkkelroller og støttefunksjoner i musikklivet, frivillig eller profesjonelt. Det skapende mennesket er grunnlaget for at musikk kan være kunst, mening, mangfold og mestring og det ligger også til grunn når musikk blir til arbeidsliv og næring. I del II av denne utredningen har vi beskrevet hvordan det profesjonelle arbeidslivet innenfor musikk arter seg i musikkinstitusjonene og det frie musikkfeltet, der offentlige myndigheter bidrar med finansiering av prosjekter, utvikling og drift. Musikklivet er, som vi har sett, en sammensatt størrelse. Vi henter derfor opp den tredelte modellen som ble introdusert i del II. Der del II tok for seg hvordan den tverrsektorielle musikkpolitikken ser ut og påvirker vilkårene for frivillig musikkliv, og de delene av det profesjonelle musikklivet som i stor grad baserer seg på offentlige støtteordninger, skal vi i denne delen rette oppmerksomheten mot det tredje hjørnet i modellen – det næringsbaserte musikkfeltet. Mer spesifikt skal vi se på hvordan en rekke aktører deltar og bidrar i musikklivet gjennom arbeidsforhold og tilknytningsformer som faller inn under næringslivets innretninger. Gjennom denne organiseringen møter musikklivet også næringslivets logikker med tilhørende begrunnelser og målformuleringer.



Figur 14.1 Det organiserte musikklivets oppbygning

Kilde: Modellen er utviklet basert på et muntlig innspill fra Jørgen Langdalen, møte med Høyskolen Kristiania, Institutt for musikk

Gjennom aksjeselskap, egenansettelses- og enkeltpersonforetak folder det næringsbaserte musikkfeltet seg ut som en betydningsfull arena. Her ligger spirer til ny musikk, verdiskaping og arbeidsplasser, fra virksomheter som utøves i hel- og deltidsstillinger, på prosjekt- og oppdragsbasis og som del av kombinasjonsinntekter og lappeteppeøkonomi. Her finnes en rekke små og mellomstore selskaper side om side med noen få store nasjonale selskaper, som også konkurrerer med en bredde av internasjonale selskaper. Både det nasjonale og internasjonale markedet kan være målskive for aktiviteten. I dette landskapet finner vi virksomheter som retter seg mot nisjemarkeder og virksomheter som sikter bredt. Vi finner også en rekke spesialiserte former for kompetanse. Dette gjelder når musikk skapes og utøves, men også når musikk blant annet bookes, promoteres og synkroniseres. Aktørene er musikere, låtskrivere og komponister. Det er folk som starter og driver virksomheter innenfor management, plateselskap, musikkforlag, private kulturscener, konsert- og festivalarrangører og gjennom dette skaper sysselsetting for seg selv og andre. Her er også internasjonale stjerner, lyd- og lysteknikere, instrumentmakere, musikkterapeuter, gründere, dirigenter, undervisere og pedagoger, studioeiere, produsenter, skribenter og tekstforfattere.

Slik opererer ulike aktører i det næringsbaserte musikkfeltet i Norge i svært ulik skala. Aktørene er forskjellige og har ulike ambisjoner, målsettinger og behov. Til sammen rommer det næringsbaserte musikkfeltet et stort mangfold av kreativitet, praksiser og strategier som bidrar til musikalsk nyskaping og innovasjon.

Det næringsbaserte musikkfeltet er et praksisfelt og en arbeidsarena som både samvirker med og eksisterer i tillegg til det offentlig baserte musikkfeltet og det frivillig baserte musikkfeltet. Ikke minst utgjør det næringsbaserte musikkfeltet et stort potensial for økonomisk verdiskaping i tillegg til å realisere musikkens øvrige verdier. Med skaperkraft og musikk som utgangpunkt bidrar musikknæringen til økonomisk merverdi, eksport og arbeidsplasser, til investeringsvilje og risikotaking og til at samfunnsverdier bygges til nytte for musikklivet og velferdsstaten.

Når vi snakker om musikk som næring, dekker dette med andre ord flere forhold og tidvis motsetningsfylte narrativer som kan føre til misforståelser. For det første betyr musikk som næring at næringsinnretningen i musikkfeltets organiseringsformer vektlegges. Musikknæringens aktører jobber utenfor det offentlig finansierte musikklivet, som mer eller mindre løst tilknyttede næringsaktører. Fra det minste enkeltpersonforetak (ENK) til det største aksjeselskap (AS) finnes det en stor bredde av ulike mål og forutsetninger for å leve av musikkrelatert næringsvirksomhet. Dette vitner om et stort spenn av næringsforståelser når det gjelder hva musikk som næring er og kan være.

For det andre innebærer fokuset på musikk som næring en tverrsektoriell plassering mellom kulturfeltets og næringslivets politikk, krav og forventninger. Mens musikken lenge har hatt en tydelig plass i kulturpolitikken, er ikke det samme tilfellet i næringspolitikken. Det er imidlertid en viktig del av mandatet for denne utredningen å løfte fram næringsdimensjonen ved musikk og beskrive hva som skal til for at feltet kan imøtekomme næringssektorens logikker. Dette vil være en forutsetning for at musikk som næring skal bli tatt på alvor av Nærings- og fiskeridepartementet, Finansdepartementet og sektoren for øvrig. Med sine ulike innganger til musikk som næring har aktørene i musikkbransjen ulikt potensial når det gjelder å imøtekomme de offisielle næringslogikkene og bidra til å styrke velferdssamfunnet gjennom økonomisk vekst, sysselsetting og eksport, i tråd med Nærings- og fiskeridepartementets målformuleringer og politikk.

Del III vil på dette bakteppet etablere forståelser av hvilke politiske logikker og forventninger som følger av et næringssektorperspektiv. Denne delen av utredningen vil beskrive den norske musikknæringens organisering når det gjelder marked, pengestrømmer, aktører og verdikjeder. Beskrivelsen vil vise at det er store variasjoner i tilnærminger til næring, og at det trengs et språk og en forståelse både i kultur- og næringspolitikken som rommer kompleksiteten i musikkfeltet – og som anerkjenner at kunstnerisk og kommersiell virksomhet ikke nødvendigvis står i motsetning til hverandre.

Slik vil vi i denne delen både tydeliggjøre næringssektorens logikker, og samtidig legge begrunnelser for en mer nyansert kulturpolitisk tilnærming til musikk som næring. Det innebærer blant annet å anerkjenne at musikknæringen kan være både verdiskapende i økonomisk forstand og nyskapende i kulturell forstand. Det stiller krav til å se samspillet mellom støtteordninger og marked, ikke som et kompromiss, men som en dynamisk vekselvirkning. Sist innebærer det å legge til rette for virkemidler som muliggjør utvikling innenfor næringen og anerkjenner at musikk med kommersielt potensial er en viktig del av musikkens økosystem.

Boks 14.1 Rudi gard



Figur 14.2 Rudi Gard

Bildet viser et sittende publikum, julestjerner i taket og bunadskledde musikere på scenen fra KORK sin julekonsert i Rudilåven 2023.

Foto: Thomas Petterson

Midt i solhellinga med utsyn over Gudbrandsdalen ligger Rudi Gard – en privat kulturarena og næringsaktør som gjennom to tiår har utviklet seg til et kraftsenter for musikkformidling og kulturopplevelser. Med konsertsal for 500 publikummere og flere scener, er Rudi Gard en særegen og profesjonell arrangør og et eksempel på kulturelt entreprenørskap i Norge. Driften er forankret i Rudi Kultur AS, et ideelt aksjeselskap der overskudd reinvesteres i virksomheten. Arrangementene spenner fra folkemusikk og klassisk til jazz og populærmusikk og kombinerer profesjonelle artister med lokale talenter. I 2023 ble det gjennomført 23 offentlige arrangementer, og siden oppstarten har over 152 000 publikummere besøkt Rudi. Ambisjonen til Øystein og Nina Rudi er å tilby kulturopplevelser av høy kvalitet til et bredt publikum. Publikum fra Gudbrandsdalen utgjør kjernen, men hyttefolk og tilreisende kommer også. Rudi Gard legger stor vekt på publikumsutvikling og formidling.

Bemanningen er en nøkkelfaktor i næringsvirksomheten. Mer enn 40 personer står på lønningslisten i gjennomføring av arrangementer. I tillegg gjør lag og foreninger i regionen en viktig innsats med billettsalg, vakthold og praktisk arbeid. Den frivillige innsatsen honoreres med økonomiske bidrag til lagkassene. Entreprenørskapet på Rudi Gard kommer til uttrykk i investeringer i gode rom for arrangement, teknisk infrastruktur, lyd, lys, scene, biofyringsanlegg, og i evnen til å skape bærekraftige løsninger uten offentlig eierskap. Eierne peker på tøff konkurranse fra offentlig finansierte arenaer i regionen. Høye driftskostnader, særlig knyttet til strøm og vedlikehold, har vært en påkjenning i dyrtid. Mulighetene til videre utvikling ligger i god programmering, høy kunstnerisk kvalitet, et sterkt lokalt og nasjonalt kontaktnettverk, og gode rammevilkår som gjør det mulig for private kulturarenaer å drive kostnadseffektivt. Rudi Gard er et eksempel på et privat initiativ som skaper kulturverdier og musikknæring, både lokalt og nasjonalt.

Kilde: Utvalgsmøte nr. 5, Vågå. Øystein Rudi, personlig kommunikasjon, 27.05.25

Den kreative næringen er i sterk vekst på verdensbasis og preget av optimisme, økt satsing og en framtidsrettet tilnærming til både teknologi og kultur.[1] Næringen opplever vekst, både i økonomisk verdi[2] og i antall arbeidsplasser, og musikknæringen er en sentral del av utviklingen. Dette bør kunne inspirere til en musikknæringsatsing i Norge, for landet har gode forutsetninger for å lykkes.

Norge var tidlig ute med å bygge digital infrastruktur og har økonomiske ressurser som gir et godt utgangspunkt for å hevde seg i en global konkurranse. I tillegg finnes det høykompetente fagmiljøer med et uforløst kommersielt potensial, særlig i bransjer der framveksten av globale digitale plattformer har endret spillereglene. For at norske aktører skal kunne hevde seg i dette landskapet, er det avgjørende med konkurransedyktige rammevilkår og målrettede virkemidler. Dette stiller krav til en nyansert og helhetlig kultur- og næringspolitisk tilnærming.

Behovet for en styrket norsk musikknæring må også sees i sammenheng med bredere samfunnsutfordringer, slik det er beskrevet i utredningens del I og II. Presset på det offentlige virkemiddelapparatet bør stimulere til helhetlig og langsiktig tenkning. Å sikre tilgang til musikk for alle og tidlig deltakelse i musikkopplæring, er også faktorer som bygger opp under framtidig næringsutvikling. Et publikum med kompetanse og interesse for musikk er en viktig nøkkel til utvikling av musikknæringen.

14.1 Historisk sveip over musikk som næring

I et historisk lys er det ikke noe nytt at musikk fungerer som varer og tjenester som er gjenstand for kjøp og salg. Musikknæringen har spilt seg ut gjennom økonomisk utveksling mellom aktører som skaper og framfører musikk på den ene siden, og aktører som er villige til å betale for å oppleve, eie eller ha tilgang på musikk på den andre. Fra langt tilbake finnes eksempler på næringsutveksling tilknyttet musikkrettigheter, levende framføringer og etter hvert også musikk i innspilt form. Historiske eksempler finnes i elitens bestillinger av musikk skapt og framført for å smekte og underholde i religiøse seremonier og offentlige samlinger. Kirker og hoff som har engasjert musikere, komponister, dansere og hoffnarrer, er alle eksempler på musikalsk og kunstnerisk sysselsetting i ulike former – som ansatte, frilans bidragsytere eller prosjektmakere.[3] Det gjelder i bestillingen av et visst antall koraler nykomponert for å framføres under gudstjenesten hver søndag eller av mesterverk til viktige hendelser som kroningsseremoniener eller markeringer av makt. I realiteten er dette eksempler på oppdragsmusikere og bestillingsverk i et marked der en samfunnsbyggende offentlighet og elite har bidratt til musikk som næring.[4]

Et annet eksempel på musikk som næring er skriftliggjøringen av musikk og tekst som sammen med boktrykkerkunsten ble en forlagsindustri med nedtegnet musikk solgt som forretningsvirksomhet. Denne utviklingen sammenfalt i noen grad med instrumentutviklingen, som må forstås som en egen næring. Kjøp og salg av instrumenter imøtekom ulike aktørers ønsker og behov, inkludert middelklassens kjøpekraft og konseptet fritid, som åpnet for nye begrunnelser og behov for musisering, både ute og hjemme. Muligheten til å kjøpe seg et klaver eller mindre instrumenter for å ha hjemme, åpnet nye rom for musisering. Dette fikk ringvirkninger for musikken som ble skapt, for eksempel i komposisjon av klaversonater, som er korte små stykker tilpasset hjemmebruk. Det bidro også til en ny mulighet for musikalsk deltakelse i form av kvinners musisering fra notehefter i hjemmene, som ny målgruppe for musikknæringen.

Musikk som næring kan også spores langs andre historiske linjer. Etter at slaveriet ble avskaffet i USA i 1865 og Ku Klux Klan ble dannet, flyktet mange afroamerikanske musikere fra rasismen og volden i USA, og Europa ble en redning. Mange av de tidligere slavene fant seg nytt levebrød i underholdningsindustrien som dansere og musikere. Ved overgangen til 1900-tallet ble afroamerikanske artister svært vanlige innslag på varietéscenene i Norge. Disse afroamerikanske musikerne skapte altså karrierer og næringsvirksomhet ved å reise og opptre for et europeisk, inkludert norsk, publikum som var interessert i deres musikk og dans. De utnyttet mulighetene som underholdningsindustrien i Europa ga dem, i kontrast til de vanskelige forholdene i USA etter slaveriets avskaffelse. Europa var et sted hvor de kunne livnære seg som musikere og artister, men det var utfordringer knyttet til rasisme også her.[5]

1 UNCTAD 2024
2 Ryssevik 2023, s. 14
3 Stavrum og Røyseng 2022, s. 29
4 Vázquez 2017
5 Toft 2015

Hvilken teknologi som til enhver tid er tilgjengelig, har også vært viktig for den historiske utviklingen av musikk som næring. Den teknologiske utviklingen som kom med Thomas Edisons oppfinnelser, omtales ofte som starten på den moderne musikkbransjen. Opptak av lyd gjorde det mulig å gjengi musikk og framføre den utenom sanntid. Dette markerte begynnelsen på et paradigmeskifte og industrialisering basert på innspilt musikk. Nye muligheter for kjøp og salg av eksemplarer av innspilt musikk, samt masseproduksjon og tilgjengeliggjøring, ble en ny bransjegren. Dette har også påvirket synet på livemusikk. Siden har det vært en evig vekselvirkning mellom hvordan innspilt og levende musikk har fungert sammen som to parallelle, men likevel separate deler av musikkbransjen.[6]

Gjennom 1900-tallet har musikkindustrien befestet seg, med endringer der teknologiutviklingen trolig har vært den største driveren. Formatene for innspilt musikk etter fonografen og grammofonen kjennetegner musikkbransjen fra 1950-tallet gjennom blant annet salg av vinylplater, kassetter, CD-er og MP3-filer. Parallelt har også kringkastingsmedia satt sine avtrykk i musikknæringen som utgangspunkt for nasjonal og internasjonal utveksling, eksponering og markedsføring av musikk. Radio og TV har vekselvirket med musikknæringen blant annet gjennom massesirkulasjon av musikk, topplister, superhits, musikkvideoer og globale musikkevents. Som vi kommer mer inn på i kapittel 18.6, har også allmenntilgangen til internett og digital teknologi siden slutten av 1990-tallet, vært av enorm betydning for næringsutviklingen for musikk. Og digitaliseringens konsekvenser for alt fra skapende praksiser, lyttevaner, musikkfellesskap og musikksamlinger til makt og eierskap, opphavsrettslige prinsipper og pengestrømmer har vi ennå ikke sett slutten av.[7]



Figur 14.3 Grammofon

Bildet er i svarthvitt og viser en grammofonspiller med plate. Foto by Jacky Watt / Unsplash

Med teknologiens utvikling som et viktig utgangpunkt for økonomien, opphavsretten og samspillet mellom sentrale aktører er næringsutviklingen samtidig alltid relasjonell og kontekstuell. Å analysere musikknæring med utgangpunkt i markeder, verdikjeder, aktører og pengestrømmer slik vi gjør videre i denne delen av utredningen er på ingen måte noe nytt.[8]

Eksemplene viser hvordan musikknæringen historisk har eksistert med grunnlag i framstilling og utnyttelse av musikkverk og eksemplarer og kjøp og salg av opplevelser og tjenester. I eksemplene finnes flere forhold mellom aktører som står seg den dag i dag, og rolleinnehaverne kan kobles til musikkbransjens aktører slik vi kjenner dem i 2025. Likevel har relasjonene mellom aktørene og grunnlaget for musikknæringen utviklet seg mye i takt med samfunnsutviklingen generelt. Eksemplene vitner på denne måten også om at musikkindustriens handlingsrom alltid kan forstås i lys av en større helhet. Her er miljøet hvor musikklivet utspiller seg sammen med deltakerne som inngår i musikkens økosystem avgjørende. Sentralt er hvilke grunnleggende samfunnsforhold som eksisterer, hvilke teknologier og infrastruktur som har utviklet seg, og hvilken politikk og andre rammevilkår som har vært rådende. Om vi utvider perspektivet, kan musikkindustriens evolusjoner og revolusjoner også forstås med et sosiologisk blikk der både hierarkier og maktstrukturer spil-

6 Suisman 2009

7 Nordgård 2018; Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021; Hesmondhalgh 2022

8 Se for eksempel Becker 1976; Dalchow 2019; Hesmondhalgh 2018; Leyshon 2001; Wikström 2013

ler seg ut som del av ungdomskultur, popkultur, elitekultur, underholdningsindustri og så videre.

Det er også interessant å ta med at ifølge sosiologen Jürgen Habermas spilte markedet en viktig rolle i framveksten av et fritt kunstliv, særlig i overgangen fra føydalsamfunn til det moderne borgersamfunnet. Tidligere var kunstformer som musikk tett knyttet til mektige beskyttere som kirken eller adelen, noe som ofte begrenset kunstens frihet. Fram til 1700-tallet hadde offentlig musikk, altså konserter, først og fremst en representativ funksjon ved å være religiøs eller seremoniell. Da musikkvirksomhet ble opprettet som en del av markedet og adgang til konserter ble gitt mot betaling, ble musikkframføringen gjort til en vare. Samtidig oppsto det noe som kunne betegnes som musikk uten et bestemt formål. Dette ga rom for en mer kritisk, individuell og eksperimenterende kunst som ikke lenger måtte tjene spesifikke religiøse eller politiske formål. Markedet skapte dermed en ny form for frihet.[9]

Til sist er det viktig å peke på at etableringen av opphavsretten var en viktig forutsetning for utviklingen av musikknæringen. Denne formaliseringen ga næringen et juridisk rammeverk som utgjør et kjernepunkt i næringsdannelsen som skjer i musikkbransjen. Videre i del III av utredningen, skal vi gjøre rede for hvordan musikknæringen ser ut i Norge i dag og diskutere potensialet som finnes for utviklingen av musikk som næring.

14.2 Å være musikknæring: definisjoner og grunntrekk

Hva betyr det at musikk er næring? Begrepet musikknæring kan sees i sammenheng med diskursen knyttet til «kulturell og kreativ næring». Dette er en samlebetegnelse for næringsaktivitet skapt i og av aktører i kulturfeltet. I et retningsgivende forsøk på å definere flere bransjer under én kreativ næringsparaply fra Storbritannia i 1998 er begreper som *individuell kreativitet* og *den enkeltes opphavsrett* vektlagt som grunnlag for verdiskaping i disse bransjene:

> …those industries which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have a potential for wealth and job creation through the generation of exploitations of intellectual property.[10]

I senere definisjoner understrekes kreativitet, (symbolsk) kommunikasjon og estetikk som kjennetegn på kreativ næring som «formbevisst kommunikasjon på mer eller mindre kreativt vis».[11]

Som fellesnevner for produktene i kulturnæringen står den estetiske dimensjonen sentralt for å definere den. Samtidig erkjennes det at ikke alle leddene i bransjen jobber *kreativt* i sine deler av næringsvirksomheten, selv om de er del av kreativ næring.

Den forrige kulturmeldingen, Meld. St. 8 (2018–2109) *Kulturens kraft*, understreker at kulturell og kreativ næring er

> ei samlenemning på næringsverksemd basert på framstilling av kulturelle uttrykk som primært kommuniserer gjennom estetiske verkemiddel som symbol, teikn, bilete, fargar, rørsler, former, lydar og forteljingar. I nemninga kulturell og kreativ næring inngår visuell kunst, utøvande kunst, musikk, litteratur, film, spel, tv, radio, trykte medium, arkitektur, design, reklame og kulturarv. Omgrepet kulturell næring omfattar kunstnarisk næringsverksemd knytt til å skape, produsere og utøve kulturelle uttrykk, medan omgrepet kreativ næring omfattar næringsverksemd som nyttar kulturelle utrykk som innsatsfaktor i verksemda.[12]

Videre operasjonaliserer Hauge mfl. musikkdelen av kulturell og kreativ næring til å gjelde lydinnspillinger, publisering, komponister, tekstforfattere, butikkhandler med musikk, live-orkestre, støttende tjenester som for eksempel instrumentmakere og lyd- og lysteknikere, og impresariovirksomhet.[13]

Disse definisjonene av kulturell og kreativ næring er i stor grad overførbare når vi ønsker å forstå hva som ligger i musikk som næring. Vi legger de nevnte definisjonene til grunn for hvordan vi forstår musikknæringen videre i utredningen.

---

9 Habermas 1991

10 Gran og Olsen 2021, s. 13

11 Gran og Olsen 2021, s. 13

12 Meld. St. 8 (2018–2019)

13 Impresario er en leder av et konsert- eller teaterbyrå som formidler engasjementer for utøvende kunstnere eller ensembler, og som eventuelt også står for arrangementet av den offentlige opptreden. Betegnelsen stammer fra operaen, men brukes i dag innenfor alle typer musikk. Svendsen 2025. Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin 2020

14.3 Musikk innenfor næringssektorens logikk

Etter at vi har presentert sentrale definisjoner av hva musikknæring er, følger det et behov for å forstå musikk som næring ut fra logikkene i næringssektoren. Dette svarer til utredningens mål om å være en helhetlig gjennomgang av musikkfeltet på tvers av departementer og sektorer. I del I viste vi hvordan musikk kan ha helsefremmende egenskaper, og hvordan dette gir et grunnlag for å utvikle politiske tiltak med utgangspunkt i logikker som gjør seg gjeldende i helsesektoren. I samme del beskrev vi også musikkens viktige rolle i utdanning og opplæring, og på lignende vis ga utdanningssektorens logikker retning til mål og tiltak på det området. Selv om del II viser fram en tverrsektoriell musikkpolitikk, handlet mye i denne delen om hvordan kulturpolitikkens logikker gjør seg gjeldende i virkemidler og praksiser i det organiserte musikklivet.

Som næring skal musikkfeltet imidlertid fungere både som kunst, og som næring opp mot premisser og politikk som er utmeislet i næringssektoren. Dette betyr nødvendigvis at vi må forstå mål og utgangpunkt for den generelle næringssektoren og formulere forståelser av musikk med utgangspunkt i en logikk som harmoniserer med næringslivet for øvrig.

I et slikt perspektiv der musikk som innhold, aktivitet eller tjeneste defineres som næring, er økonomisk verdiskaping og vekst, sysselsetting og eksport sentrale mål for virksomhetene. Verdiskaping skjer i form av kommersialisering av nyskaping og innovasjon, et begrep vi kommer tilbake til. I næringslivet ligger forretningsmessige formål til grunn for de aktiviteter, produkter eller tjenester som er i omløp, uten at dette kommer i motsetning til å ha kunsten og musikken som drivkraft og mål. Musikeres egenutvikling, skapervilje og formidlingstrang, samt resultatene av produksjon og formidling av musikk av høy kunstnerisk kvalitet, utgjør en viktig motivasjon for mange aktørers ønske om å være del av musikknæringen. Som næring måles suksess imidlertid også på kommersielle logikker, der målbare standarder ligger til grunn og ikke alene kunstnerisk kvalitet. Det begrunner at innsats bør være salgsfremmende, bidra til publikumsappell og muligheter for fortjeneste og økonomisk gevinst. Næringsdannelse kan være utgangspunkt for musikkvirksomhet fra start, men det kan også ligge et potensial for næring og verdiskaping i musikkvirksomhet som er skapt uten å ha økonomiske mål som utgangpunkt.

I målsettingene for kunsten, representerer kulturpolitikken og næringspolitikken ulike utgangspunkt. Ikke minst vil sektorlogikkene forstå sentrale begreper som innovasjon nokså forskjellig. Kulturpolitikken har ikke økonomisk verdiskaping eller arbeidsplasser som sine primære mål for kunstnerisk arbeid og vil primært forstå innovasjon som kunstnerisk nyskaping.[14] Næringspolitikken baserer seg på sin side på en forståelse av innovasjon som markeds- og lønnsomhetsdrevet.[15] Det økonomiske målet skiller altså tankegangen rundt «musikk som næring» ut fra andre mål på og begrunnelser for hvorfor vi trenger et levende musikkliv. Med en streng sektorinndeling eksisterer musikk som næring på andre premisser enn når musikk forstås som kunst, som del av dannelse, eller som helseressurs.

Å snakke om musikk ut fra strenge næringslogikker og ikke som kunst kan imidlertid være utfordrende, lite hensiktsmessig og dessuten misvisende. Flere forskningsbidrag har vist at store deler av feltet ikke kjenner seg igjen i næringslogikken.[16] Det er ikke den som primært motiverer dem. Produktet som selges – altså musikken – er kunst og kultur. Mange av aktørene som danner utgangpunkt for næringen, er kunstnerisk motivert, og større deler av feltet opererer med en næringsinnretning som gir dem mulighet til å overleve som musikere og være i musikergjerningen uten noe videre mål om å skape økonomisk merverdi. Kunst- og kulturforståelser vil derfor uunngåelig ligge til grunn for musikknæringen som drivkraft, men også fordi næringen bidrar til å skape kunst, og vurderinger av kvalitet og originalitet bidrar til å definere kunstens økonomiske og kommersielle potensial. Dette er i tråd med definisjonene av kreativ næring, der musikken som kreativt, (symbolsk) kommunikativt og estetisk produkt og individuelt eller kollektivt åndsverk er utgangpunkt for hvorfor musikken er salgbar.

Videre har Norge en sterkt etablert kulturpolitikk som ofte preger all politikkutvikling rettet mot kultur. Det er det mange gode grunner til. Kulturpolitikken har, som vi så i del II, vært preget av de samme velferdsbegrunnelsene som har drevet fram offentlig politikk på bred front. Landet har økonomiske forutsetninger til å realisere en relativt offensiv kulturpolitikk, og det er egenska-

[14] Haugsevje, Heian, Stavrum & Leikvoll (2020) i Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 125

[15] Hansen, Furre, Brastad, & De Paoli (2010) i Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 32

[16] Haugsevje 2022

per ved markedet, for eksempel geografien, som også forutsetter det. Nærings- og fiskeridepartementet erkjenner også at musikknæringen er mer enn økonomisk verdiskaping, slik kreativ næring kan handle om å skape møteplasser, gi innhold i folks liv og legge til rette for mangfold og ytringsfrihet.[17]

Til en viss grad betyr likevel næringsfokuset at vi må nedtone andre forståelser av musikken, inkludert behov og målfokus vi kjenner fra kultur- og musikkpolitikken, for eksempel autonomibestrebelser gjennom å framheve verdien av kunstnerisk frihet. Dette er ikke fordi disse prinsippene ikke gjelder for musikken her, men fordi musikk som næring må forstås i lys av næringsmessige behov og målformuleringer som først og fremst vektlegger økonomisk nyttetenkning og verdiskaping.

Når begrepet om en *musikkbransje* brukes, inkluderer det alle aktørene og virksomhetene som bidrar i prosessene med å skape og selge musikken, uten nødvendigvis å være skaperne, utøverne eller formidlerne selv. I denne delen av utredningen er vi ute etter å beskrive grunnleggende status og vilkår for den *norske* musikkbransjen, og dens potensial for næringsutvikling og vekst. Hva som defineres som norsk, kan forstås på ulike måter avhengige av hva vi snakker om.

Overordnet innebærer det å beskrive musikknæringen i og fra Norge og virksomhet der norske aktører er involvert. Selv om utredningen har et nasjonalt perspektiv på musikkbransjen, er det viktig å understreke at det næringsbaserte musikkfeltet er globalt av natur. Kjøp og salg av musikk skjer over landegrenser og skaper ekspansjonsmuligheter. Musikkeksport er dermed en driver for næringssatsing. Dette er bare én av flere grunner til at kunnskap om markedene som musikken beveger seg i, også er et mål for denne utredningen. Markedsforståelse bidrar til å avdekke dynamikker knyttet til pengestrømmer, verdikjeder og aktørvirksomhet, både nasjonalt og internasjonalt, og slik hvordan det næringsbaserte musikkfeltet tar form.

Næring forstås altså både som en arbeidslivstilknytning og som del av en sektor med økonomisk verdiskaping som mål. Med dette vektlegges forhold knyttet til de profesjonelle delene av musikkbransjen eller dem som sikter mot å være profesjonelle. I det næringsbaserte musikkfeltet får begrepet profesjonell (eller profesjonalisering) ofte en mening som knytter seg til status eller kompetanse og hvorvidt den musikkrelaterte aktiviteten er aktørens (primære) inntektskilde. Profesjonell status kan oppnås som selvlært og gjennom erfaring og anerkjennelse. En rekke yrker og funksjoner i det næringsbaserte musikkfeltet stiller ingen krav om formell utdanning, verken musikkfaglig eller bransjefaglig, selv om det også tilbys kulturledelse- og musikkbransjestudier som del av høyere utdanning i Norge. Dette skiller det næringsbaserte musikkfeltet delvis fra det mer offentlig baserte musikkfeltet, der formell utdanning oftere definerer hvem som oppfattes som profesjonelle. Uavhengig av om aktørene har utdanning eller ei, er kravene til ferdigheter, handlekraft og eierskap høye, også i det næringsbaserte musikkfeltet. Dette må forstås i lys av at bransjen i stor grad er konkurransedrevet, og at suksess relateres til kommersiell appell med målbare kriterier. I et næringsperspektiv blir motsatsen til profesjonelle aktører personer som bedriver musikkaktiviteten på fritiden og uten forventninger til økonomisk verdiskaping, det vil si frivillige eller amatører. Forholdet mellom disse begrepene er imidlertid ikke absolutt, særlig ikke når vi snakker om hva som kan bidra til innovasjon og næringsutvikling. Spirer til næringsutvikling kan komme fra grasrotnivå og bygge på aktivitet og deltakelse i frivillige og egenorganiserte musikkaktiviteter fra barnsbein av. Svenske Max Martin har for eksempel takket den kommunalt finansierte musikkskolen som var et tilbud til ungdommene i Ekerö utenfor Stockholm, for sin karriere som superprodusent og låtskriver.[18]

For at næringen skal utvikle seg, må talenter, rekruttering og relevante utdanninger ivaretas. Næringsutvikling kan også ta form som resultat av navigasjonsmønstre og initiativ som er skapt på tross av, heller enn på grunn av, eksisterende strukturer. Fristilt fra de hegemonier, maktstrukturer og hierarkier som er rådende i det etablerte kulturfeltet, kan et mangfold av uavhengige og nyskapende initiativ finne sin egen vei ut til publikum, som næring. Initiativ og ideer som kan vise seg å ha næringspotensial, kan også komme fra frivillige krefter. Musikkfestivaler er et veldig godt eksempel på det.[19] Dette viser at selv om det er nødvendig å betone næringslogikken som utgangspunkt for musikk som næring, er det behov for å ta med et bredere perspektiv på musikklivet også for å få en treffende forståelse av hvordan musikknæringen fungerer.

[17] Nærings- og fiskeridepartementet 2024, s. 6

[18] P4 Stockholm 2015

[19] Takle, Henningsen, Klette-Bøhler, Bergsli, Knudsen, Dokken og Røberg 2023; Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 123

Dersom man låser betoningen til en sektorlogikk der næringens hovedfunksjon antas å være verdiskaping i økonomisk forstand, risikerer man å overse de mangfoldige måtene musikknæringen også produserer *kulturell verdi*. Mange artister, produsenter og selskaper opererer i grenselandet mellom marked og kunst, og motiveres både av estetisk nysgjerrighet og ønsket om å nå et publikum. Dette dobbelte motivasjonsgrunnlaget forsvinner i et for snevert sektorielt rammeverk.

Grunnen til at vi likevel tydeliggjør næringslogikken som en primærlogikk med tanke på bransjens egen utvikling og politikkutforming framover, er at denne er viktig for å forstå handlingsrommet som finnes for utvidelse og utvikling av næringsdannelse med utgangspunkt i musikkbransjens aktivitet og skaperkraft. Dette peker også på behovet for at musikkvirksomhet omfattes av næringspolitikken. Her er det et viktig bakteppe at regjeringen framhever at målet med næringspolitikken er «å jobbe for flere grønne og lønnsomme arbeidsplasser, styrke investeringene på fastlandet, øke eksporten utenom olje og gass med 50 prosent innen 2030 og kutte klimagassutslipp med 55 prosent innen samme år.»[20] Slik skal næringspolitikken bidra til at målene om høy sysselsetting og effektiv bruk av ressurser blir oppnådd.[21] Videre er en av de viktigste oppgavene for næringspolitikken å sørge for gode, generelle rammevilkår for norske bedrifter. Disse skal gjøre det forutsigbart og lønnsomt å drive næringsvirksomhet i Norge.

En begrunnelse som ikke tar utgangpunkt i næringslivets sektorlogikk, men som likevel anerkjenner både næringsmessige og kulturelle begrunnelser for at vi trenger en kulturnæring, finnes i UNESCO-konvensjonen fra 2005 om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk.[22] Konvensjonen ble vedtatt for å beskytte kulturelt mangfold og fremme kulturell utveksling, og den vektlegger helt grunnleggende verdier av kultur. Kultur forstås som et kjennetegn karakteristisk for menneskeheten, del av vår felles kulturarv og et uvurderlig fellesskapsgode.

Av interesse og relevans for denne utredningsdelen er imidlertid hvordan konvensjonen også tar til orde for å sikre at alle land har rett til å iverksette politikk som støtter deres egen kreative næring. Konvensjonen erkjenner at kulturindustriene har både politikkbehov og rettigheter som må ivaretas på nasjonalt nivå og innenfor rammene av kulturpolitikken – som del av å verne og fremme av et kulturelt uttrykksmangfold. Konvensjonen understreker at kulturelle aktiviteter, varer og tjenester ikke bare er handelsvarer, men også bærere av identitet, verdier og mening. Likevel står ikke disse verdiene i motsetning til en næringstankegang. Alle land har rettigheter til å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk innenfor sitt territorium, med «tiltak som har til hensikt å skaffe uavhengig, nasjonal kulturindustri og -virksomhet i uformell sektor reell tilgang til midler for produksjon, spredning og distribusjon av kulturaktiviteter, -varer og -tjenester».[23] For å verne om og fremme et mangfold av kulturuttrykk er det dermed behov for å styrke kulturindustrien som politisk ansvarsområde.

Et annet tiltak i konvensjonen er knyttet til behovet for utdanning og allmenn bevisstgjøring om hvor viktig det er å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk. Dette inkluderer oppfordringer til at politikken for kulturindustrien skal «søke å oppmuntre til kreativitet og styrke produksjonskapasiteten ved å etablere utdannings-, praksis- og utvekslingsprogrammer innenfor kulturindustrien. Disse tiltakene bør iverksettes på en slik måte at de ikke får negativ innvirkning på tradisjonelle produksjonsformer».[24]

Argumentene for en sterk og nasjonal kulturindustri er altså forankret i konvensjonens grunnprinsipper om behovet for kulturmangfold. UNESCO-konvensjonens formuleringer danner slik grunnlag for å etablere tydeligere koblinger mellom perspektiver på næringsutvikling og en helhetlig bærekraftstenkning. Dette handler om å anerkjenne at det næringsbaserte musikkfeltet og den økonomiske verdiskapingen dette bidrar til, også sikrer produksjon, mangfold, tilgang og utveksling av musikk, og at dette er et gode for befolkningen og kulturfeltet som helhet. Om det settes økonomiske vekstmål for musikknæringen, kan dette også bidra til å oppfylle velferdsmål (se også del I, kapittel 4.6), samtidig som presset på offentlig sektor kan avlastes fordi økonomien i deler av feltet i større grad kan bære seg selv.

---

[20] Nærings- og fiskeridepartementet u.å.

[21] Nærings- og fiskeridepartementet 2024, s. 6

[22] Konvensjon om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk 2005

[23] Artikkel 6 § 2 c i Konvensjon om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk 2005

[24] Artikkel 10 bokstav c i Konvensjon om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk 2005

14.3.1 Musikknæringspolitikken – tidligere satsinger

Den politiske interessen for kultur som næring tok for alvor til ved årtusenskiftet.[25] Slik er ikke ambisjonene om en sterkere kobling mellom kultur- og næringstiltak lenger noe nytt. Ambisjoner om dette har gjort seg gjeldende både fra politikkens side og fra feltet selv. Siden årtusenskiftet har det blitt lagt fram flere strategier og handlingsplaner for å styrke næringspotensialet i kulturell og kreativ næring. I dette delkapittelet skal vi gi et lite riss av hva som har vært vektlagt i kulturnæringspolitikken så langt.

I 2001 la Kulturdepartementet og Nærings- og handelsdepartementet fram veilederen *Tango for to – Samspill mellom kulturliv og næringsliv*.[26] Formålet med veilederen var å inspirere de to sektorene, som tradisjonelt hadde operert ganske adskilt, til et tettere samarbeid med mål om å øke norsk verdiskaping og konkurransekraft. Her ble det lagt vekt på at et økt samarbeid med kulturlivet skulle gi næringslivet tilgang på kreativitet, innovasjon og kulturell merverdi, noe som på sikt skulle føre til bedre lønnsomhet. For kulturlivet skulle samarbeidet bidra til utviklingsmuligheter, flere finansieringskilder og et større handlingsrom for å realisere egne prosjekter. Veilederen understrekte samtidig at hensikten ikke var en kommersialisering av kulturlivet eller en reduksjon av statens ansvar for å støtte et variert og rikt kulturliv. Målet var å fokusere på områder der kultur- og næringsliv hadde gjensidig interesse av økt samarbeid, og at dette måtte ansees som et supplement til de offentlige rammene.

I 2005 kom stortingsmeldingen *Kultur og næring*.[27] Denne presenterte et helhetlig perspektiv på forholdet mellom kultur, næring og samfunnsbygging. Meldingen vektla tre hovedsynspunkter. For det første ble det framhevet at kulturlivet representerer verdiskapende næring som er viktig for norsk økonomi. Dette synspunktet ble underbygd av en kartlegging av kulturnæringen. For det andre ble det pekt på et synergipotensial i samspillet mellom kultur og næring. Og for det tredje ble det lagt vekt på at kultur og kulturbasert næring kan spille en viktig rolle i lokal og regional utvikling. Videre inneholdt meldingen kapitler om ulike kunst- og kulturområder, også musikk. Her ble det gitt en kort beskrivelse av hvordan musikkområdet kunne forstås i et næringsperspektiv med tanke på virkemidler, struktur og utviklingstrekk. Stortingsmeldingen ble fulgt opp av handlingsplanen *Kultur og næring* i 2007 som ble framlagt av tre departementer, det vil si Kultur- og kirkedepartementet, Nærings- og handelsdepartementet og Kommunal- og regionaldepartementet.[28] Planen inneholdt konkrete tiltak for å utvikle forretningsmessig kompetanse i begge sektorer, styrke kulturbasert næringsutvikling som grunnlag for attraktive lokalsamfunn og øke kultureksporten. To av tiltakene fokuserte særskilt på musikk. Det ene var en forsøksordning til arrangører og klubber på rockområdet som skulle sikre allsidig programmering og kunstnerisk utvikling av spillesteder og gi muligheter for innovasjon og videreutvikling av band. Det andre var et tiltak som skulle stimulere interessen for musikk i utlandet gjennom å styrke innsatsen til Music Export Norway (nå Music Norway). Her ble det nordiske markedet særlig trukket fram.

I 2013 ble handlingsplanen *Fra gründer til kulturbedrift* framlagt av de samme departementene som handlingsplanen for kultur og næring fra 2007.[29] Målet med planen fra 2013 var å bidra til økt verdiskaping og eksport i kulturnæringene og til at flere skal kunne leve av egen virksomhet og utvikle mer attraktive lokalsamfunn. Planen fokuserte særlig på kulturgründere, vekstbedrifter og nyskapende næringsmiljøer. Den pekte også på behovet å styrke kunnskapsgrunnlaget om kulturnæringene og fremme kultur som en innovasjonsdriver. Handlingsplanen videreførte satsingen fra 2007 og omhandlet rammevilkår, utfordringer for kulturgründere og kulturnæringenes bidrag til annen næringsutvikling (som reiseliv og landbruk). Et viktig bakteppe var Kulturløftet hvor målet var at én prosent av statsbudsjettet skulle gå til kultur. Planen la vekt på samarbeid mellom ulike departementer og aktører i kulturnæringene. På musikkområdet ble musikkeksport og Music Norways rolle vektlagt. I tillegg viste planen til nedsettelsen av et utvalg som skulle utrede digitale utfordringer i musikkbransjen og bidra til utformingen av kulturpolitikken overfor musikknæringen.

I 2015 oppnevnte Nærings- og fiskeridepartementet og Kulturdepartementet et næringspolitisk råd for kulturell og kreativ næring. Rådet leverte en rekke innspill som tok for seg sentrale

[25] Røyseng 2011

[26] Kulturdepartementet og Nærings- og handelsdepartementet 2001

[27] St.meld. nr. 22 (2004–2005)

[28] Nærings- og handelsdepartementet, Kommunal- og regionaldepartementet og Kultur- og kirkedepartementet 2007

[29] Kulturdepartementet, Nærings- og handelsdepartementet og Kommunal- og regionaldepartementet 2013

utfordringer og utviklingsmuligheter for kulturell og kreativ næring i Norge.[30] De foreslo blant annet å innføre offentlige låne- og garantiordninger for å lette tilgangen på kapital samt å etablere et investorforum for å styrke kompetansen blant både investorer og kreative aktører. Etableringen av et klynge- og kompetansesenter ble foreslått for å motvirke tap av rettigheter og inntekter til utlandet. Rådet mente videre at Innovasjon Norge burde styrke sin kompetanse på feltet. De anbefalte forbedring av vilkårene for enkeltpersonforetak for å gi tryggere rammer for frilansere og selvstendig næringsdrivende. En endret opsjonsbeskatning ble også foreslått for å gjøre det lettere for oppstartsbedrifter å rekruttere og beholde ansatte. Til sammen fokuserte altså innspillene på ulike strukturelle sider ved å kulturell og kreativ næring. Det sto også sentralt å dreie tenkningen fra å få penger til å låne penger.

I 2017 lanserte Solberg-regjeringen en målrettet satsing på kulturell og kreativ næring hvor målet var å stimulere til økt verdiskaping, vekst og flere arbeidsplasser i sektoren. Dette innebar en total økning i bevilgningene på 70 millioner kroner, der 50 millioner ble fordelt på ulike tiltak forvaltet av Innovasjon Norge, Kulturrådet og Norwegian Arts Abroad (NAA). Denne satsingen ble evaluert, og her ble det konkludert med at kulturell og kreativ næring mellom 2016 og 2021 generelt hadde en positiv økonomisk utvikling, til tross for utfordringene under pandemien. Sysselsettingen vokste raskere enn i resten av økonomien, selv om omsetningen økte noe mindre.

Antallet virksomheter var svært stabilt der en kjerne på 58 prosent hadde eksistert i over fem år og sto for størsteparten av verdiskapingen. For musikkbransjen ble det pekt på at pandemien førte til en stor reduksjon i antall virksomheter (–33 prosent), omsetning (–30 prosent) og verdiskaping (–37 prosent). Dette tilskrives hovedsakelig pandemien, og musikkbransjen opplevde de største negative økonomiske effektene av alle bransjene innenfor kulturell og kreativ næring. Til tross for dette ble det registrert en nedgang i gjeldsgraden fra 2,6 i 2016 til 1,4 i 2021. Driftsmarginen ble redusert, men forble positiv på 5,9 prosent. Det var ingen store endringer i sysselsettingen.[31]

Ifølge evalueringen viste virksomheter som mottok støtte før 2019, positiv utvikling, og mange meldte om økt kompetanse innenfor forretningsutvikling. Virkemiddelaktører som Innovasjon Norge, Kulturrådet og NAA rapporterte også om økt kunnskap om næringsutvikling i sektoren. For å profesjonalisere bransjen og øke inntektene over tid hadde satsingen særlig fokus på å styrke mellomleddene i verdikjeden, det vil si dem som kobler kunstnere til markedet. Tiltakene bidro til å ta tak i sentrale utfordringer som lav næringskompetanse, mangel på investorer og lite kapasitet til strategisk arbeid. Likevel slo evalueringen fast at det er flere hindringer som virkemidler alene ikke kan løse, som momsregler og svak bestillerkompetanse i offentlig sektor. Satsingen har blitt trappet ned siden 2023, da Kulturdirektoratets ordninger ble avsluttet, og bevilgningen ble avviklet i sin helhet i Prop. 1 S (2024–2025).[32] Evalueringen pekte på at dette vil kunne føre til tap av viktig kompetanse. I Meld. St. 8 (2018–2019) *Kulturens Kraft* heter det at dersom det er politisk vilje, så har kulturell og kreativ næring potensial til å medvirke til avgjørende vekst, verdiskaping og sysselsetting som Norges framtidige velferd er avhengig av.[33]

I november 2024 introduserte Nærings- og fiskeridepartementet *Veikart for kreativ næring*.[34] Dette strategidokumentet setter tre delmål for den kreative sektoren: 1) å lykkes i internasjonal konkurranse og øke eksporten, 2) å forbedre lønnsomheten og fremme nyskaping og innovative løsninger og 3) å bidra til et mangfold av opplevelser og kreative uttrykk, samt skape bærekraftige arbeidsplasser over hele landet. Regjeringen understreker i veikartet at disse målene primært skal nås ved å forbedre de generelle rammevilkårene som påvirker konkurransekraft og verdiskapingsevne i næringen. I tillegg vil det bli fokusert på internasjonal profilering og eksport, tilrettelegging for innovasjon, produktutvikling og vekst, samt styrket samarbeid og samspill. Strategien nevner flere eksisterende virkemidler, noe som også er påpekt av komitémedlemmer fra opposisjonspartiene Høyre og Venstre i Familie- og kulturkomiteen.[35] Så langt følger det ingen midler med strategien, og det er uklart hvordan den skal skape endringer av betydning. Veikartet ble lansert etter at Berge mfl. gjennomførte sitt oppdrag for utvalget høsten 2024. Vurderinger av regjeringens næringsveikart omtales derfor ikke av informantene de intervjuet til sin rapport. Søk Telemarksforsking har gjort i mediedatabasen Retrie-

[30] Næringspolitisk råd for kulturell og kreativ næring 2017

[31] Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin, Frisell, Dahløf, Malasevska og Bern 2023

[32] Prop. 1 S (2024–2025)

[33] Meld. St. 8 (2018–2019), s. 61

[34] Nærings- og fiskeridepartementet 2024

[35] Innst. 14 S, s. 70

ver, viser at veikartet har fått lite oppmerksomhet i media.[36]

Det har også vært flere satsinger på kulturell og kreativ næring på kommunalt og fylkeskommunalt nivå. Her er imidlertid variasjonen i tilnærminger stor, og samlet sett av et omfang som krever en kartlegging utover det vi har mulighet til i denne utredningen. Næringsrettede initiativer finnes imidlertid i stort monn på dette nivået, og har et viktig ansvar for utviklingen av musikknæringen i Norge. Av noen eksempler som er verdt å nevne er Troms og Finnmark fylkeskommunes innsats. De har gått sammen om et kulturnæringsfond som etter vedtektene «skal bidra til utvikling og styrking av kulturnæring i fylket gjennom lånefinansiering til kreative- og kulturnæringsbedrifter».[37]

Av initiativ på kommunenivå er etableringen av investeringsselskapet Buzz et eksempel som skiller seg ut. Buzz ble opprettet i 2011 og er heleid av Bergen kommune, og har siden oppstarten investert i flere aktører innen musikk- og teknologisektoren.[38]

Til tross for flere politiske initiativ for å løfte kultur- og næringspolitikk, herunder også musikk som næring, pekes det fortsatt på et stort behov for en mer ansvarliggjort og tilrettelagt næringspolitikk for musikkfeltet. Mange aktører vurderer at potensialet er uforløst, og at forståelsen hos myndigheter og virkemiddelapparat fortsatt er svak eller manglende. Plasseringen av ansvaret for dette området er også et spørsmål som ofte kommer opp. Feltet spiller seg ut i praksis på en måte som fordrer en grunnleggende tverrdepartemental tilnærming et sted mellom Nærings- og fiskeridepartementet, Utenriksdepartementet, Kultur- og likestillingsdepartementet og Finansdepartementet. Ibenholt mfl.[39] har blant annet diskutert at det eksisterer en gråsone mellom nøytrale næringspolitiske virkemidler og kulturpolitiske virkemidler. Kulturpolitiske virkemidler kan indirekte påvirke lønnsomhet og konkurransekraft hos de virksomhetene som mottar dem. Begrepet brukes derfor til å beskrive der «kulturbaserte næringsprosjekter ofte befinner seg i en gråsone mellom ulike samfunns- og politikkområder».[40] Aktører i feltet opplever at næringspolitiske spørsmål møtes med kulturpolitikk og den logikken det innebærer. Forskningsbidrag har også pekt på at ressursene som stilles til rådighet, fortsatt er begrensede, og det at kreativ næring er utpekt som et satsingsområde har i liten grad utfordret de etablerte strukturene i kultur- og næringspolitikken.[41] Den mest synlige endringen så langt ser ut til å være av retorisk art. Fra politisk hold formidles det tydelige forventninger til aktørene i den kreative næringen om å styrke sitt entreprenørskap, øke inntektene i markedet og redusere avhengigheten av offentlig støtte. Dette retoriske fokuset, som i praksis ikke nødvendigvis følges opp med tilsvarende politiske tiltak, er ikke unikt for Norge. Lignende tendenser har blitt påpekt i andre land, som i Australia.[42] Innspill til utvalget melder om at satsinger på politikkutvikling for musikk som næring over tid er utmattende når det ikke skjer endringer i praksis. Aktørene stiller opp og deler innsikt og erfaringer, men innsatsen ser snarere ut til å foregå på utredningsnivå enn som gjennomføring av politikk.

Mange virksomheter i kulturell og kreativ næring har behov for et virkemiddelapparat som er bedre tilpasset deres hybride natur – et system som både kan støtte økonomisk bærekraft og kan ivareta kunstnerisk kvalitet og integritet.[43] Både beskrivelser av gjeldende næringspolitikk og behovene for utvikling og endring fra musikknæringens perspektiv skal vi komme tilbake til senere i utredningen.

14.4 Det næringsbaserte musikkfeltets organisering

Næringsvirksomhet tar sikte på økonomisk inntjening og verdiskaping.[44] Når næringsvirksomhet skjer med musikk som utgangpunkt, er en rekke aktører virksomme sammen med aktører som skaper, utøver og framfører musikk. Musikkbransjens aktører bidrar i alle prosesser og sørger for at musikk beveger seg gjennom verdikjeder i ulike markeder, der flere pengestrømmer flyter parallelt. I dette kapittelet beskriver vi det næringsbaserte musikkfeltets markeder og verdikjeder.

36 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 128
37 Fylkesrådet i Troms og Finnmark fylkeskommune 2021
38 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 130, Utvalgsmøte nr. 6, Bergen
39 Ibenholt 2015 i Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin 2020, s. 18
40 Bugge og Isaksen 2007 i Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin 2020, s. 19
41 Haugsevje 2022, s. 20
42 Wyatt og and Trevena 2021
43 Haugsevje 2022 i Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 33
44 Tjernshaugen 2021

14.4.1 Musikknæringens markeder

Et *marked* er en betegnelse på den samlede etterspørselen etter varer eller tjenester, eller beskrivelsen av et sted hvor en vare blir omsatt.[45] Mange musikere og musikkskapere lever helt eller delvis av å selge musikken sin i markedet. Musikkbransjens aktører selger i tillegg sin kompetanse og sine tjenester og bidrar slik til både markedsøkonomien og musikkens omløp i markedet. Det finnes imidlertid ikke bare ett marked for musikk. En rekke markedskategoriseringer florerer, og feltets aktører tar del i flere markeder parallelt som del av sitt virke. Hvordan et marked omtales og rammes inn, avhenger av hvilke økonomiområder som er berørt, og hvilke aktører som er involvert i verdiskapingen. De mest sentrale verdikjedene og pengestrømmene som definerer musikkmarkedet, skal vi beskrive nærmere i kapittel 15.

Markedsdefinisjoner knyttet til kunst og kultur kan også forstås med andre inndelinger. I utredningen *Kunstens autonomi og kunstens økonomi* deles kunstmarkedet inn i tre grupperinger: det private markedet bestående av forbrukere og bedrifter, det offentlige markedet og det internasjonale markedet.[46]

I det private forbruksmarkedet er det publikums tilgang på musikk og deres kjøpekraft og betalingsvilje som er av betydning for vareomsetningen. Verdiskaping påvirkes imidlertid også av en rekke forhold, blant annet global økonomi, grønn omstilling og teknologiutvikling. Kjøpekraften i markedet påvirkes av økonomiske faktorer som inntektsnivå, inflasjon og arbeidsledighet. Når folk har mindre disponibel inntekt, reduseres deres evne til å kjøpe musikk. Betalingsvilje påvirkes av blant annet prisnivået på abonnementer, kvaliteten på musikken og eksklusivt innhold. Personlige preferanser og vaner spiller også en stor rolle i hvor mye folk er villige til å betale for musikk.

I det private bedriftsmarkedet er ikke forbrukerne enkeltpersoner, men bedrifter fra ulike sektorer, også utenfor kulturfeltet. Markedspotensialet ligger i bedriftenes interesse for å betale for kunst og kultur. Dette markedet er relativt lite utforsket, men har blitt framhevet som et område der det kanskje er rom for større økonomisk utveksling med musikkfeltet. Dette gjelder både bruk av kunstneriske kompetanser i bedrifter og bedrifters rolle som betalende aktører for musikk. I utredningen *Kunstens autonomi og kunstens økonomi* pekes det på et rom for utvikling og mer samarbeid, og utredningen anbefaler at bedrifter gjøres bevisst på det potensialet som finnes i kunstfaglig kompetanse. Samtidig bør kunstnerne selv styrkes i å markedsføre sin kunst og kompetanse[47] som et mulig rom for markedsutvikling. Potensialet i eventmarkedet for musikere omtaler vi mer i kapittel 15.4.

Det internasjonale markedet involverer utveksling av musikk med både private forbrukere og bedrifter, både innenfor og utenfor musikksektoren, men utenfor de nasjonale landegrensene. Fokuset på eksport har av flere grunner økt i de senere årene. Større mobilitet og flere arenaer for utveksling og samarbeid har åpnet for et større internasjonalt marked der norsk musikkbransje kan delta. Digital musikkdistribusjon og markedsføring via sosiale medier er drivere for norsk musikks eksponering langt utover hjemmemarkedet. I tillegg bidrar musikkens integrerte plass i film og spill til at den finner veien ut i nye markeder. Anerkjennelse av norsk musikk i utlandet kan påvirke Norges omdømme internasjonalt, men også omdømme av norsk musikk i Norge, slik suksess i internasjonale markeder kan inspirere og motivere. Samtidig kan internasjonal markedstilgang være en utfordring som krever både ekspertise, midler og tilrettelagt opplegg. Pandemien og det grønne skiftet er eksempler på forhold som har gjort at musikkbransjen i Norge har måttet tenke nytt om hvordan den jobber internasjonalt og retter seg mot utenlandske markeder.

Det offentlige markedet er et begrep for hvordan offentlig sektor bidrar i musikkmarkedet via innsats og prioriteringer fra statlige, fylkeskommunale og kommunale nivåer. Det offentlige markedet har en viktig rolle i å sikre rammebetingelser og retningslinjer og gjennom kulturpolitikken bidra til at det finnes et marked for musikere i Norge. Dette gjøres i hovedsak på tre måter.[48] For det første regulerer offentlig sektor markedet gjennom opphavsrettslovgivning og retningslinjer. For det andre støtter det offentlige opp om markedet med forskjellige stimuleringsordninger og virkemidler som stipend og tilskudd. For det tredje er offentlig sektor kjøpere og bestillere av musikk med betydning for økonomien i feltet. Dette bidrar samtidig til å definere musikkfeltet som et arbeidsmarked. Blant annet er offentlige institusjoners mulighet til å ansette

[45] Marked 2005-2007
[46] Kulturdepartementet 2015, s. 156
[47] Kulturdepartementet 2015, s. 156
[48] Kulturdepartementet 2015, s. 155

arbeidstakere og oppdragstakere av vesentlig betydning for dette.

Hvordan dynamikkene fungerer mellom de frie delene av markedet, herunder de private markedene, både nasjonale og internasjonale, og de offentlig styrte delene av markedet, er av stor betydning for utviklingen av musikkpolitikken. Del II av denne utredningen er viet til å beskrive musikkfeltet og dets virkemidler slik det er finansiert av offentlige instanser med hovedvekt på kulturpolitikken. Markeder tilknyttet andre offentlige sektorer – som skole, helse og utenrikspolitisk arbeid – er imidlertid også av betydning for hvordan pengestrømmene flyter, og kan også vurderes som del av det offentlige markedet for musikk.

I tillegg til markedene som utgjør musikkindustrien selv, finnes det en rekke tilknyttede markeder som er av direkte (eller indirekte) betydning for musikkbransjen og dens aktører. Dette kan for eksempel være markeder for teknologi, instrumentmakervirksomhet, produksjon av sceneteknikk og utstyrsleveranser, servering, transport og overnatting, regnskap og økonomitjenester, for å nevne noen. De tilknyttede markedene er avgjørende for en rekke typer drift, både profesjonell og frivillig.

Oppdatert kunnskap om de ulike markedene er nødvendig for å forstå musikkfeltets utvikling. Markedene må forstås og forskes på jevnlig og inngå i offentlige evalueringer som grunnlag for virkemiddelutvikling. Kartet som politikken orienterer seg etter, må stemme overens med terrenget. Dette er også en av begrunnelsene for oppnevningen av utvalget bak denne utredningen.

Aktørene i musikkfeltet får sin markedsinntekt av salgsinntekter fra det private og offentlige samt lønnsinntekt. Stipender og vederlagsinntekter regnes som inntekt utenom markedsinntekt.[49] Andelen av de totale kunstneriske inntektene som kommer fra markedsinntekten, varierer mellom ulike kunstnergrupper. Basert på potensialet for markedsinntekt følger også markedstilgang som et viktig begrep. Det sier noe om forutsetninger for å lykkes i markedet. For musikkfeltet handler en vurdering av markedstilgang om musikeres og musikkbransjens evner og handlingsrom til å få sine produkter og tjenester ut i markedet, både nasjonalt og internasjonalt, og dermed skaffe seg markedsinntekt.

Markedstilgang kan for eksempel innebære tilgang til radiostasjoner, konsertarenaer, salgs- og distribusjonskanaler, som i mange tilfeller også forutsetter tilgang på nettverk, kompetanse og samarbeidspartnere og kapital. Faktorer som påvirker markedstilgang i musikkfeltet, kan være kontrollert og intendert. Et eksempel er gjennom opphavsrettslovgivningen, slik jusen beskytter musikkrettigheter og påvirker hvordan musikk distribueres og betales for. Et annet eksempel er i etableringen av handelsavtaler, som både kan lette og hindre eksport av musikk til andre land.

Markedstilgang kan være påvirket av, eller prisgitt, andre bransjeaktører for å få musikken ut i markedet. Det finnes ulike begrunnelser og metoder for hvordan musikk blir valgt ut og prioritert. Dette kan være formatering, kvotering eller kunstneriske vurderinger. Det kan også handle om kuratering, algoritmer eller kommersielle og strategiske hensyn. Feltets mange aktører påvirker prosessene, og kan fungere både som døråpnere og portvoktere. Ulike interessenter – som støttefunksjoner, samarbeidspartnere og ledd i verdikjeden – spiller også en viktig rolle. Deres vurderinger og prioriteringer er med på å forme musikkens tilgang til markedet. Dette gjelder uansett om påvirkningen kommer fra såpass ulike aktører som Norsk kulturråd, strømmetjenester, plateselskaper eller bookingagenter. Markedstilgang formes ikke minst av musikkspesifikke rammer, som uttrykksform, sjanger og tradisjon, der koblinger til formidlingsarenaer og publikum former muligheter for oppslutning og appell, samt forventninger til musikkens form og plass i et marked.

Mange av kunst- og kulturnæringene opererer i markeder som preges av raske endringer i publikums preferanser. De kan være uforutsigbare, usikre og karakteriseres av korte produktsykluser. For å ta tak i disse utfordringene etablerer markedsaktører strategier for risikohåndtering, arbeids- og organisasjonskulturer, samt virksomheter som er tilpasset raske produktendringer og innovasjoner i form av prosjekter, midlertidige organisasjoner, systemer eller klynger.[50] Disse nettverkene er ofte personlige og uformelle, basert på tillit, hvor individer og bedrifter samarbeider i prosjekter og næringssystemer. Utveksling av kunnskap og informasjon, samt behovet for raske beslutninger, krever ofte personlig kommunikasjon, som fremmes av geografisk og digital nærhet mellom partene. Både nærhet og relasjoner i de ulike markedene er derfor svært viktige for aktører og virksomheter i musikknæringen.[51]

Videre i utredningen skal vi dykke ned i musikklivets markeder ved å gjennomgå verdikje-

[49] Kulturdepartementet 2015, s. 42

[50] Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin 2019, s. 15

[51] Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin 2019, s. 15

der, pengestrømmer og aktører som står sentralt i musikknæringen. De mange benevnelsene tilknyttet markeder som vi har redegjort for, tar vi med oss som forutsetninger for å kunne vurdere muligheter og utfordringer for det næringsbaserte musikkfeltet og deretter virkemiddelbehovet. Som vi skal vise, er det behov for å utvikle virkemiddelapparatet for musikknæringen, blant annet for å forhindre markedslekkasje. Markedslekkasje skjer når eierskap til ressurser og rettigheter, arbeidskraft, katalog eller markedsandeler lekker til andre aktører, bransjer, sektorer eller markeder. Dette kan skje som et resultat av for eksempel ugunstige eller konkurransevridende forhold i det nasjonale markedet. Overordnet bidrar markedslekkasje til tap av inntekter og arbeidsplasser for det næringsbaserte musikkfeltet i Norge og til potensialsvinn av ukjent omfang.

Som vi redegjorde for i kapittel 3.2, kan potensialsvinn forstås som et strukturelt tap av ressurser, verdiskaping og samfunnsbidrag som oppstår når eksisterende politiske rammer og virkemidler ikke fanger opp, støtter eller legger til rette for det initiativet, kompetansen og utviklingspotensialet som finnes blant aktører, i dette tilfellet i musikknæringen. Begrepet peker på hvordan manglende politisk tilrettelegging eller fragmenterte sektoransvar kan føre til at viktige bidrag ikke realiseres. Potensialsvinn viser dermed til en form for ineffektivitet, ikke i aktørene selv, men i systemene som omgir dem.

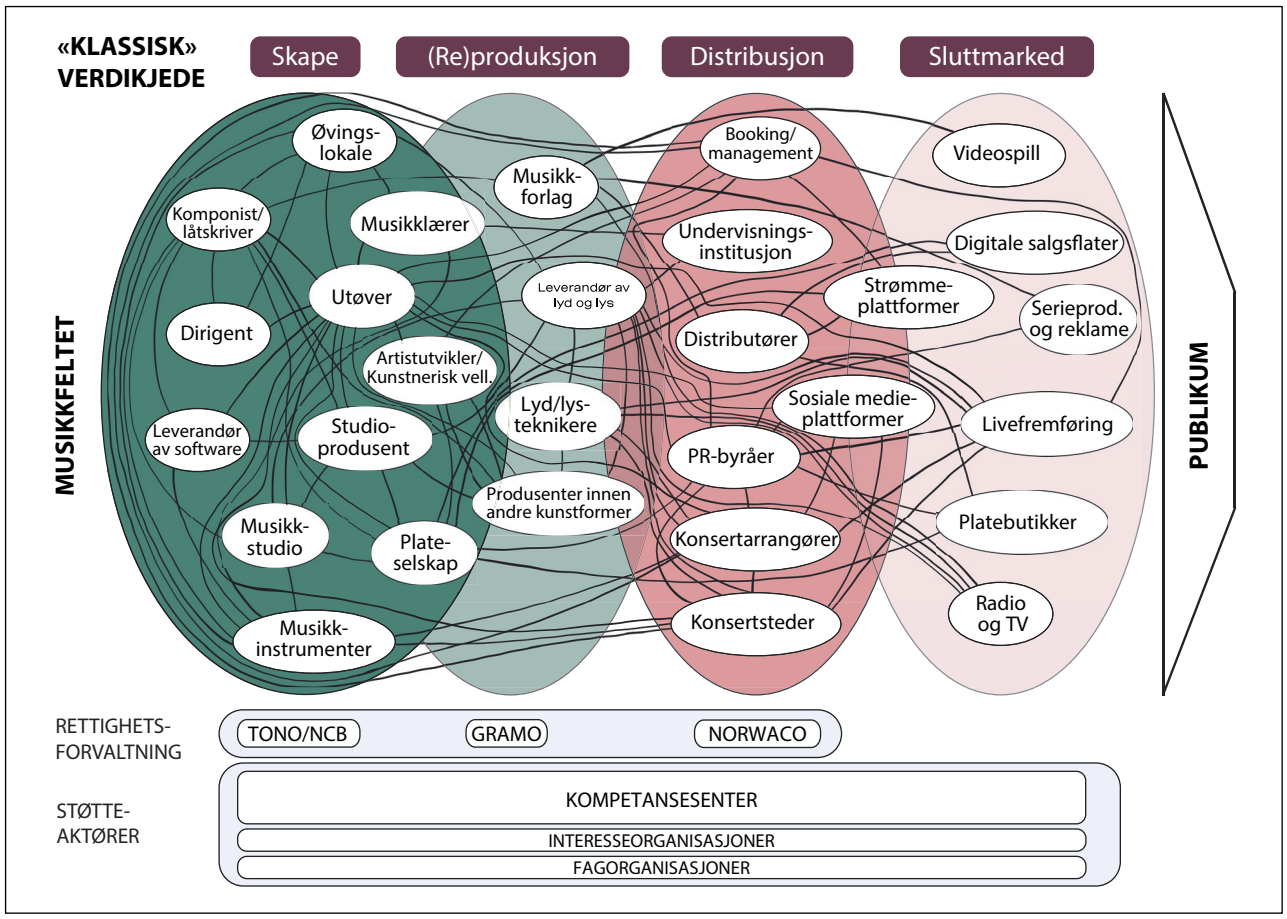
I senere kapitler viser vi mer konkrete eksempler på hvordan svakheter i næringskjeden og rammevilkår for næringsvirksomhet bidrar til markedslekkasje og potensialsvinn i norsk musikkbransje. Se blant annet kapittel 18 der vi omtaler utfordringer og potensialer knyttet til mva.-regelverket, plattformisering, konsolidering og kommersialisering av festivaler, investerings- og kapitalbehov og utvalgets vurderinger og anbefalinger i kapittel 19.

Næringspolitikkens mål er å fremme økonomisk verdiskaping og skal i prinsippet være næringsnøytral, som vil si at ingen spesifikke næringer får særfordeler eller eksklusiv tilgang til virkemidler. Dette prinsippet kommer vi tilbake til i

Boks 14.2 Etterspørselsfremmende, tilbudsfremmende og markedsutviklende virkemidler

- *Etterspørselsfremmende* virkemidler har som mål å fremme deltakelse i kunst og kultur for hele befolkningen i alle deler av landet ved å bygge ut tilbudene og styrke formidlingen. Virkemidlene kan være rettet mot mellomledd, arrangører og infrastruktur som bidrar til at kunsten/tilbudet kan formidles til et større og bredere publikum ved å korrigere for både liten interesse for kunsten, publikums inntektsulikhet og ulike vilkår for deltakelse, herunder geografisk ulikhet. Virkemidlene kan også rette seg særlig mot barn og unges møte med kunsten for å stimulere interessen og forståelsen for kunst, samt egen utøvelse av kunstneriske aktiviteter, som for eksempel å lage eller spille musikk selv. De etterspørselsfremmende virkemidlene fungerer etter kulturpolitikkens logikker.
- *Tilbudsfremmende* virkemidler skal forbedre rammevilkårene for å skape kunst av høy kvalitet. Dette kan være virkemidler rettet mot kunstneres produksjon, slik at kunstnere får mulighet til å skape og utvikle kunsten uavhengig av markedet. Det kan også være virkemidler rettet mot å sikre kunstnere en rimelig inntekt for deres kunstneriske produksjon. Likeledes kan det være virkemidler som er rettet mot utviklingen av kunstneriske kompetanser. De tilbudsfremmende virkemidlene fungerer etter kulturpolitikkens logikker.
- *Markedsutviklende* virkemidler har til mål å stimulere til vekst, sysselsetting og økonomi og skape muligheter for merverdi, næringsutvikling, eksport og import. Virkemidlene skal bidra til utvikling av nye markeder eller forbedring av eksisterende markeder ved å redusere risiko, senke kostnader og fremme innovasjon, sikre regulering og infrastruktur og bidra til kompetanseutvikling. De markedsutviklende virkemidlene fungerer etter næringspolitikkens logikker der økonomisk vekst og sysselsetting er hovedmål. Dette står imidlertid ikke i motsetning til at virkemidlene kan være viktige for at kunst av høy kvalitet skapes innenfor rammen av næringsvirksomheten.
- *Kulturbevarende* virkemidler skal bevare kulturarven for fremtidige generationer.

Definisjonene er utviklet til denne utredningen av professor Trine Bille, Copenhagen Business School, i samarbeid med utvalget.



Figur 14.4 Samhandlingsmodell av musikkfeltet med illustrert interaksjon mellom aktørene

Modellen viser en klassisk verdikjede for pengestrømmene i musikkfeltet satt sammen med et nettverk som synliggjør interaksjon mellom aktørene i feltet. Både aktører som jobber med innspilt musikk og live-virksomhet er inkludert. Modellen er representativ for musikkfeltet i Viken fylkeskommune.

Kilde: Paulsrud 2022, s. 16

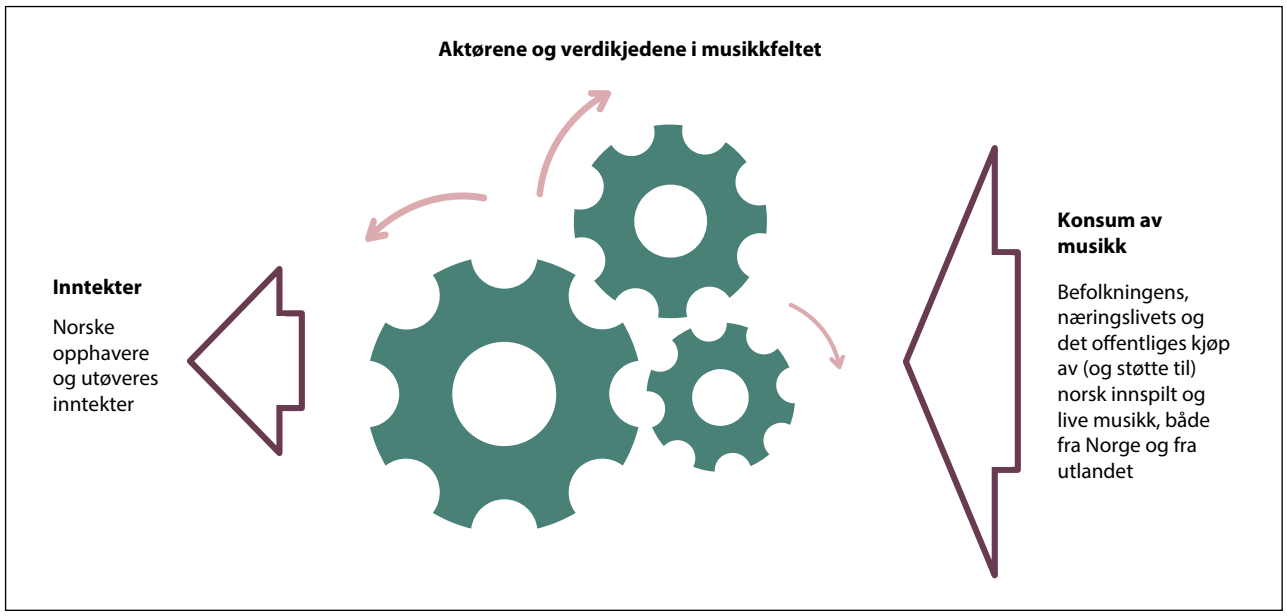
kapittel 17. Det bidrar til at markedstilpasning er et behov aktørene må etterstrebe og politikken skal bidra til. Næringspolitiske virkemidler begrunnes derfor med behov for å bøte på ulike former for markedssvikt som bidrar til at ressursene ikke blir optimalt fordelt i samfunnet. Sammen med kulturpolitiske virkemidler bidrar dermed næringspolitikken til markedets utvikling og påvirker tilbud og etterspørsel. Se også definisjoner i boks 14.2.

14.4.2 Musikknæringens verdikjeder

Mandatet for denne utredningen ber om at utvalget utarbeider en oversikt over pengestrømmer i musikkfeltet tilknyttet økonomien i konsert- og turnévirksomhet, oppdragsvirksomhet, opphavsrettslige vederlag og innspilt musikk. Dette mandatpunktet tydeliggjør at musikkfeltets samlede økonomi består av flere pengestrømmer. Disse tilhører ulike økonomiområder som spiller seg ut i ulike deler av markedet som del av finmaskede og detaljerte systemer.

Som en helhetlig musikkøkonomi, kan pengestrømmer sees i sammenheng dersom de framstilles i en verdikjedemodell. En verdikjedemodell følger aktørene i bransjen og hvordan de er bundet sammen. Aktørene som er involvert i pengestrømmene, fungerer som verdikjedeledd, men koblingene dem imellom varierer mye både fra prosjekt til prosjekt og mellom de ulike pengestrømmene. Behovene for innsats og investering rundt hver pengestrøm er også av svært ulik karakter og størrelse, ut fra hva som er ambisjoner og mål i virksomheten og basert på hvordan pengene flyttes i de ulike delene av markedene. Fordi pengestrømmene i realiteten er svært varierte, vil en verdikjedemodell som forsøker å favne musikkfeltet i helhet, være forenklet og overordnet.

Et alternativ til en verdikjedemodell er å beskrive musikkfeltet det som et verdinettverk, som for eksempel nettverket i samhandlingsmodellen i figur 14.4. I kulturell og kreativ næring skapes verdi gjennom nettverk av aktiviteter, hvor



Figur 14.5 Verdikjede fra konsum av musikk til norske opphavere og utøvere

Kilde: Grünfeld mfl. (2025, s. 25)

ulike aktører bidrar og samhandler. Aktivitet som faller inn under de skapende, produserende og utøvende leddene, kan også overlappe, og de ulike aktørene er ofte involvert i flere ledd og prosesser.[52] Dette er spesielt relevant i en tid hvor digitaliseringen visker ut tradisjonelle skiller mellom skaper og publikum, og musiker- og bransjeinnsats. De siste tiårs musikkbransje framstår mer kompleks, med færre hierarkier og ikke-lineære prosesser. Det er få statiske arbeidsforhold, og mange jobber prosjektdrevet med fleksible relasjoner som endrer seg hyppig.[53]

I framstillinger av verdikjedenettverk vil man imidlertid også støte på de samme behovene for forenkling og generalisering som i alle framstillinger av komplekse modeller. I en undersøkelse fra Europakommisjonen fra 2017, bekreftes det også at verdikjedene ikke er drastisk restrukturert til tross for store endringer og mer kompleksitet i bransjens aktørbide.[54] Endringene i musikkbransjen er reelle, blant annet som følge av digitalisering, men det er fortsatt behov for grunnleggende innsats i de sentrale verdikjedeleddene. Innsatsene knyttet til skapelse, produksjon, distribusjon og formidling står seg, selv om nye aktører har kommet til, aktører kan ha flere roller, og noen oppgaver robotiseres. Dette samsvarer med innsikt fra andre undersøkelser av den digitale musikkbransjen[55] og reiser spørsmål om kunnskapsbehovene i dagens musikkbransje.[56] Mer komplekse verdikjeder påvirker også virkemiddelapparatet og vurderinger av hvor tiltak bør settes inn, og hvor effekten av ulike tiltak bør komme. Økt kompleksitet kan utfordre treffsikkerheten til eksisterende virkemidler.[57]

En klassisk verdikjedemodell kan derfor ha noen fordeler likevel, fordi den viser fram viktige prinsipper for verdiskapingsprosessene i musikk som næring. En svært forenklet pengestrømmodell, som den i figur 14.5, illustrerer hvordan betalinger for musikk forflytter seg i tre ledd.

I modellen følger vi pengene fra dem som kjøper og konsumerer norsk musikk, både i Norge og i utlandet, på høyre side av modellen. Pengestrømmene går via et tannhjulssystem av mellomleddfunksjoner. Her finner vi en rekke aktører, som plateselskaper, musikkforlag, digitale distributører, bookingagenter, management, arrangører, leverandører av teknikk og scene, og andre som driver profesjonell virksomhet av ulik art med musikken som utgangpunkt. Også mellom disse aktørene beveger pengestrømmene seg og utbetales som lønn og overskudd basert på betaling for tjenester de utfører seg imellom, og merverdi skapt med utgangpunkt i musikken. Slutt-

52 Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin 2019; Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021; Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025

53 Vázquez 2017

54 Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin, Frisell, Dahløf, Malasevska og Bern 2023

55 Nordgård 2022; Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025

56 Vinge, Røyseng, Skrebergene 2022

57 Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin 2019, s. 16

punktet i denne modellen er inntektene som norske opphavere og utøvere sitter igjen med (venstre side i figuren).

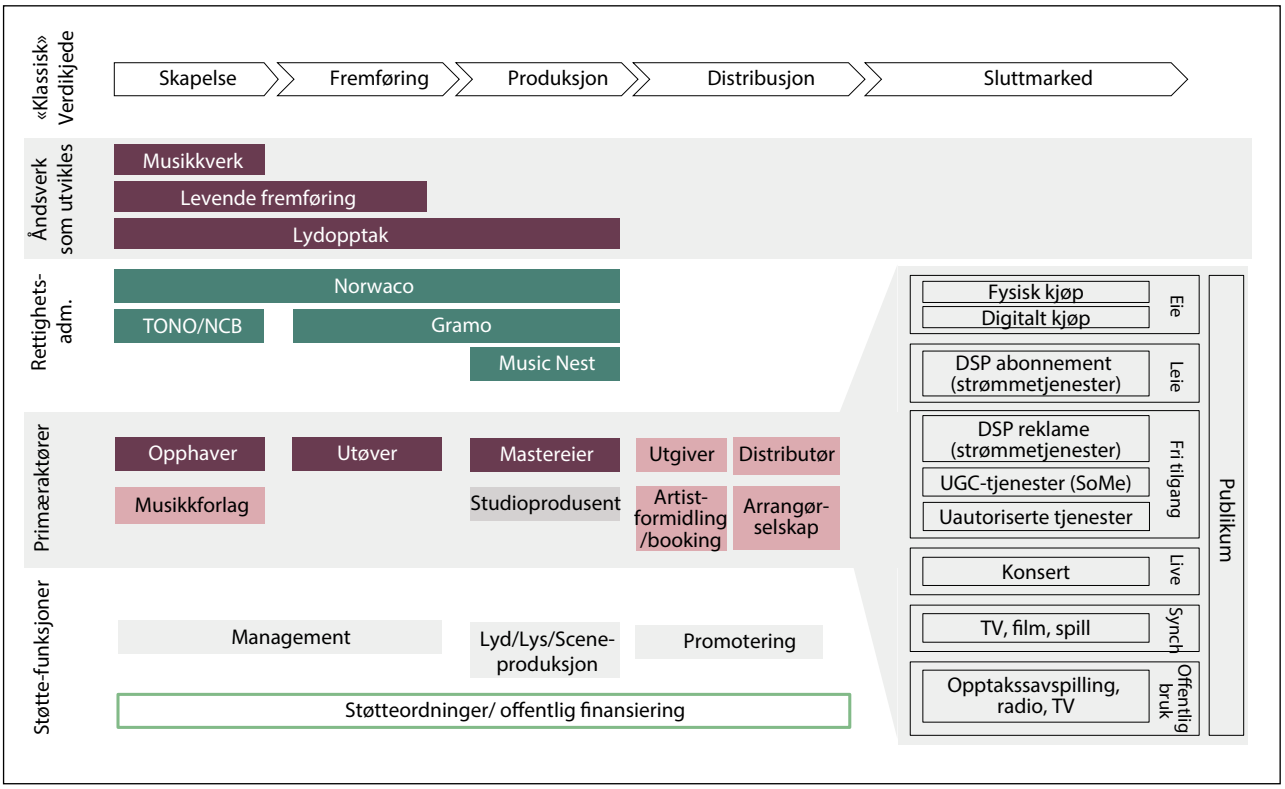
Figur 14.6 er en verdiskapingsmodell som beskriver leveranser mellom aktørene i verdikjeden. Modellen er en revidert utgave av verdiskapingsmodellen som ble laget i av Eidsvold-Tøien mfl. i en rapport om digitalisering av musikkbransjen.[58] Modellen presenterer en analytisk struktur for å forstå hvordan verdiskaping skjer når spesifikke tjenesteleveranser, pengestrømmer og avtaler forflytter seg i musikkbransjen via ulike verdikjedeledd.

Modellen er utførlig beskrevet i rapporten som utvalget har bestilt som kunnskapsgrunnlag for utredningen.[59] Vi gjengir derfor kun en forenklet forklaring her og beskriver pengestrømmene som går gjennom verdikjeden i kapittel 15 og musikkbransjeaktørenes innsats og funksjoner i kapittel 16.

Linjen som går horisontalt øverst i modellen, er en standard verdikjede. Prosessene som er sortert på dette overordnede nivået, synliggjør hva som skal til for å skape verdi i musikknæringen. Musikken må skapes, framføres, produseres, distribueres og til sist nå et sluttmarked, men det er stor variasjon i hva som ligger i praksisene, avhengig av hvilken musikk det er snakk om, og hvilke aktører som er involvert. I hvert verdikjedeledd kreves en innsats utført av sentrale aktører. Disse har ulike funksjoner, som i figur 14.6 også er sortert i ulike aktørgrupper (vertikalt til venstre i modellen). Aktørgruppene defineres etter hvilken funksjon aktøren har, og når innsatsen foreligger i verdiskapingsprosessen. Aktørgrupper i denne modellen er eiere og utviklere av åndsverk, rettighetsadministrerende aktører, primæraktører og støttefunksjoner. I hver av disse aktørgruppene finnes individer, organisasjoner, bedrifter og selskaper som jobber med musikk. Innsatsene kan overlappe og flyte mellom verdikjedeleddene i både horisontal og vertikal akse. Det vil si at det ikke er uvanlig at en aktør kan være både eier av åndsverk og primæraktør samtidig, eller både primæraktør og støttefunksjon i samme virksomhet. Mange aktører sprer også sin innsats og er involvert i aktiviteter utover flere verdikjedeledd fra skapelse og produksjon (for eksempel komponister, musikere og produsenter), via distribusjon og formidling, salg og merutnyttelse (for eksempel plateselskap, musikkforlag, bookingselskaper,

[58] Eidsvold-Tøien, Torp, Theie, Molde, Gaustad, Sommerstad, Espelien og Gran 2019

[59] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 28-36



Figur 14.6 Verdiskapingsmodell

Kilde: Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 28

managere, konsertarrangører, plattformtjenester mfl.), til opplevelse og bruk (publikum og andre sluttbrukere).

Underveis i verdikjeden utveksles varer og tjenester mellom aktørene basert tilbud og etterspørsel. Målet er å skape økonomisk merverdi rundt musikkproduktet basert på bransjeaktørenes innsats, som samtidig er grunnlaget for sysselsetting i musikkbransjen.

Aktørene i verdikjedene er knyttet sammen av avtaler og bindinger av relasjonell, økonomisk og juridisk art. Disse definerer rolle- og ansvarsfordeling og innsats og utbytte i verdiskapingen med avgjørende betydning for fordelingen av pengestrømmer. I tillegg til rettighetskompetanse er derfor avtale- og forhandlingskompetanse viktig i musikkbransjen.

Overordnet samsvarer verdiskapingsmodellen (figur 14.6) med tredelingen i tannhjulsmodellen (figur 14.5). Modellene synliggjør at musikkbransjens tredelte innsatsfordeling er sammenlignbar med hvordan verdiskaping, sysselsetting og økonomisk vekst foregår i andre næringer. Dette erkjenner også Nærings- og fiskeridepartementet.[60] Musikknæringen har mange fellestrekk med andre næringer, og aktørene i kreativ næring møter mange av de samme utfordringene som andre næringsaktører gjør i utvikling og vekst. Dette begrunner at musikknæringen til en viss grad kan fungere under det ordinære virkemiddelapparatet for næringslivet i Norge, som er bygd opp etter prinsippet om næringsnøytrale innretninger av ordninger og tilskudd.

Samtidig har musikkbransjen og kreativ næring for øvrig noen særtrekk som må forstås og anerkjennes for å identifisere hvordan næringen skiller seg fra andre næringer. Særtrekkene påvirker innsatsen i verdikjedene og mulighetene for verdiskaping, og dermed også virkemiddelbehovet. Et viktig særtrekk går ut på at relasjonene i verdikjeden ofte er arrangert i prosjektbaserte oppdrag.

Arbeidet er dessuten ofte tuftet på kreativ innsats som veksler i faser mellom å skape, produsere og formidle. Dette danner utgangpunkt for en temmelig variert musikerhverdag, og i tillegg en syklisk økonomi. Alle de ulike fasene er viktige i verdiskapingen, men har ulikt ressursbehov og inntjeningspotensial. Dette betyr at økonomien for mange av aktørene i realiteten er vekslende mellom skapende perioder og formidlende perioder.[61] Et typisk eksempel er vekslingen mellom en innspillingsperiode i studio med musikk- og plateproduksjon og en turnéperiode med konsertformidling.

Deler av investeringene i musikken skjer på et tidlig stadium, der det er usikkert om satsingen vil gi økonomisk gevinst. Dette skaper uforutsigbarhet og en usikkerhet som forsterkes av at kapitalgrunnlaget er svakt i oppstartsfasen. I tillegg bygger deler av innsatsen på verdien av immaterielle rettigheter, som kan være krevende å måle. For å kunne se og realisere verdiskapingspotensialet i slike rettigheter, kreves det gjerne et langsiktig perspektiv.

Til sammen er dette noen særtrekk ved musikknæringens verdiskaping som bidrar til uforutsigbarhet når det gjelder etterspørsel, skalering og eksportmuligheter, og det stiller krav til særforståelse i virkemiddelutviklingen.

Verdiskapingen i musikknæringen påvirkes dessuten av flere generelle faktorer, inkludert demografiske endringer, den grønne omstillingen, globalisering, digitalisering og teknologisk utvikling.[62] Slike drivkrefter påvirker alle næringer, men musikkbransjen har ved flere anledninger vist seg å bli særlig rammet. Et tydelig eksempel er det digitale skiftet, der musikkbransjen gikk i front for en rekke utviklingstrekk. Dette endret infrastrukturen i bransjen, med konsekvenser for nesten alle deler av verdikjeden, spesielt innen områdene opphavsrett og innspilt musikk. Et annet eksempel er koronapandemien, som viste hvor sårbar verdiskapingen var når det gjaldt levende musikk. Pandemien avdekket også at virkemiddelapparatet i liten grad var tilpasset hele verdikjedens behov i en slik krisesituasjon.[63]

14.5 Oppsummering

Kapittel 14 har gitt en introduksjon til musikk som næring i Norge. Det har vist hvordan musikknæringen tar utgangspunkt i menneskers skaperglede og musikkens dobbelte verdi som både kunstnerisk uttrykk og som økonomisk aktivitet. Det næringsbaserte musikkfeltet rommer et mangfold av aktører, fra enkeltpersonforetak til større selskaper som opererer i ulike markeder og verdikjeder, både nasjonalt og internasjonalt.

Et historisk tilbakeblikk viser at musikk har vært en del av økonomisk utveksling i århundrer, fra hoffmusikere og kirkebestillinger til utviklingen av noter, instrumenter og lydopptak. Teknolo-

[60] Nærings- og fiskeridepartementet 2024
[61] Vinge og Stavrum 2022
[62] Nærings- og fiskeridepartementet 2024, s. 14
[63] Bekeng-Flemmen 2022

giske skifter har opp gjennom tiden vært avgjørende for utviklingen av moderne musikknæring.

Kapittelet drøfter videre hvordan musikk som næring utfordrer tradisjonelle sektorgrenser mellom kultur- og næringspolitikk. Musikkfeltet havner ofte i en gråsone i virkemiddelapparatet, noe som vitner om at det er behov for bedre tilpassede ordninger som anerkjenner både kunstnerisk og kommersiell verdi.

Det har vært en rekke politiske satsinger på kulturell og kreativ næring fra årtusenskiftet og fram til i dag. I presentasjonen av disse synliggjøres en vedvarende politisk interesse, men også manglende gjennomføring og koordinering.

Kapittelet gjennomgår grunnlaget for musikknæringens organisering ved å definere relevante sider av markedet og presentere modeller for å forstå verdiskapingen i musikknæringen. Kapittelet konkluderer med at det er et betydelig uforløst potensial i norsk musikknæring, eller det utvalget omtaler som et potensialsvinn, men ser det her i sammenheng med hvilket potensiale musikken har i det næringsbaserte musikkfeltet. For å realisere potensialet kreves en helhetlig politikk som forener kultur- og næringslogikker, og som legger til rette for bærekraftig vekst, eksport og profesjonalisering i hele verdikjeden. Kapittelet danner grunnlag for den videre utredningen av musikknæringen i Norge og dens potensialer.

Kapittel 15
Pengestrømmer

Gjennom verdikjeden vi presenterte i kapittel 14 er målet å skape økonomisk verdi basert på musikk og samtidig skape vekst og sysselsetting i feltet. Parallelt med musikken strømmer penger gjennom verdikjedeleddene. Pengestrømmer defineres som ulike aktørers betalinger for lytting eller bruk av musikk samt betaling for tjenester som aktørene i verdikjeden utfører for hverandre. Pengestrømmene danner grunnlaget for inntekten til dem som skaper og framfører musikk, så vel som til resten av musikkbransjens aktører. Pengestrømmene er derfor byggesteinene i musikkøkonomien.[1] Byggesteinene står på et fundament av musikkrettigheter. Rettigheter definerer eierskapet til musikken og er nøkkelen til hvordan økonomisk utveksling og fordeling skjer internt i hver pengestrøm. Verdiskapingen skjer med utgangpunkt i musikk som rettighetsbeskyttet innhold. Musikkøkonomien er derfor i stor grad definert som en rettighetsøkonomi. I tillegg kommer alle de produktene og tjenestene som skapes basert på musikken.

I dette kapittelets oversikt over pengestrømmer tar vi for oss hele verdikjeden, fra skapelse til konsum av musikk. Leveransene av tjenester mellom aktørene i verdikjeden utføres i tråd med et stort og sammensatt avtaleregime, både i Norge

[1] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 6



Figur 15.1 Neon Festival i Trondheim

Bildet viser et folkehav foran to massive utendørsscener med skjermer, lysrigg, lydutstyr under en konsert med Alan Walker i 2023. I bakgrunnen sees flere bygninger i Trondheim by og været er klart og lettskyet.

Foto: Per Ole Hagen.

og internasjonalt.[2] Rettighetskompetanse ligger til grunn for store deler av profesjonell musikkvirksomhet.

Grünfeld mfl. gjør en grovinndeling av pengestrømmene i musikkfeltet i syv grupper.[3] Her gjengir vi dem i noe utvidet form.

- *Vederlag* omfatter opphavsrettslige inntekter som styres gjennom det kollektive rettighetssystemet for å sikre inntekt til rettighetshavere på grunnlag av åndsverkloven. Norske forvaltningsorganisasjoner som TONO/NCB og Gramo krever inn penger fra ulike grupper basert på bruk av musikk og fordeler pengene videre til opphavere og utøvere. Dette omfatter også inntekter knyttet til vederlag for kopiering av noter og sangbøker, inntekter fra avtalene i videresendingssektoren[4] og fra privatkopiering samt inntekter på grunnlag av avgifter på ikke-vernet musikk, for eksempel tradisjonsmusikk og musikk som har falt i det fri. En del av vederlagsinntektene går med til å betale for tjenester som rettighetsorganisasjonene, musikkforlagene, agenter og andre tilbyr for å sikre at disse pengestrømmene faktisk blir betalt inn. Vederlagsbetalinger er lovbestemte kompensjoner etter opphavsretten.
- *Royalties* er inntekter som hviler på private avtaler om prosentandeler fra salgsinntektene fra musikk, merchandise eller kommersielle utnyttelser av åndsverk. Royalties avtales mellom partene, for eksempel mellom en artist og et plateselskap, men kan i prinsippet omfatte alle aktører som har avtaler om å dele betalingsgrunnlaget fra ulike salgsinntekter (eksempelvis mastereiere, distributører, utgivere osv.). Pengestrømmer fra royalties kommer i tillegg til vederlagsinntekter.
- *Honorarer* er et inntektsbegrep som benyttes om betalinger for spesifikke avtaler eller tjenester, for eksempel for musikeres opptredener på konserter, festivaler og eventer eller innsats i produksjon og studioinnspillinger. Honorarene kan være faste eller utgjøre en andel av billettinntekter eller andre inntektsmål. Honorarbegrepet brukes i en bred kontekst, men da er det fort gjort å blande begrepet honorar med royalty. Honorarer er ofte engangsbetalinger som avtales i forkant mellom mottaker og oppdragsgiver. Honorarer kan følge satser og tariffer, men varierer i praksis avhengig av en rekke forhold, for eksempel erfaring og type arrangement.
- *Salgsinntekter* er inntekter knyttet til salg av musikkverk eller varige rettigheter. Da overføres rettighetene til en annen. Salgsinntekter er for eksempel relevante i forbindelse med leveranse av bestillingsverk. Det er med tiden også etablert et relativt omfattende internasjonalt marked for kjøp og salg av musikkrettigheter der salgsinntekter inngår.
- *Andre betalinger* gjelder betalinger og pengestrømmer mellom aktører i bransjen som ikke direkte kan knyttes opp til verket eller framførelsen. I denne kategorien finner vi blant annet betaling for instrumenter og utstyr, betaling for tjenester som teknikk og scene, markedsføring, juridiske tjenester og økonomiske og administrative tjenester.
- *Lønnsinntekter* er betalinger for innsats der aktører inngår som arbeidstakere i midlertidige eller faste stillinger. Mange i musikkbransjen er oppdragstakere eller arbeidstakere ved musikkrettede scener, skoler, universiteter, kulturhus, i offentlig kulturforvaltning og så videre. Her heves det regulær lønnsinntekt som da eventuelt kommer i tillegg til næringsinntekt gjennom pengestrømmene som er nevnt tidligere. En stor andel opphavere, utøvere og musikkbransjeaktører arbeider også utenfor musikkfeltet og hever lønnsinntekter for ikke-musikkrelatert arbeid.
- *Offentlige tilskudd og støtte* dekker pengestrømmer fra alle statlige, fylkeskommunale og kommunale tilskudd og støtteordninger samt tilførsel av offentlige midler gjennom direkte tilskudd over statsbudsjettene til drift av orkestre, opera, sentre, skoler, medlemsorganisasjoner med mer.

I tillegg til disse definisjonene er begrepene *lisens og lisensinntekter* viktige å kjenne til når vi snakker om musikkbransjens pengestrømmer. Lisensiering innebærer å gi tillatelse til at musikk kan brukes i ulike sammenhenger etter gitte avtaler som sikrer rettighetshaveres kompensasjon for bruk av musikken. Lisensiering defineres ut fra ulike avtaleformer. Dette kan være synkroniseringslisenser for bruk av musikk i audiovisuelle medier, lisenser for innspilling og distribusjon og framføringslisenser for offentlig framføring etter forhåndsdefinerte grenser om tidsperiode, geografisk område og til hvilken pris musikken kan brukes.

---

2 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 16

3 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 16

4 Vederlag for såkalt videresending av lydopptak til allmennheten kommer fra musikk framført via kringkasting i radio og tv osv.

Lisensavtaler avklarer altså rammer for vederlagsbetalinger, royalties eller andre betalinger. Alternativet til lisensbetalinger er en direktebetaling for bruk. I Norge håndterer organisasjoner som TONO lisensiering og innkreving på vegne av rettighetshavere.

15.1 Musikkbransjens størrelse

Grünfeld mfl. anslår at musikkbransjen i Norge ble tilført 6,4 milliarder kroner i 2023.[5] Dette er et samlet anslag for all tilførsel av midler fra resten av samfunnet inn i den norske musikkbransjen. Tilførselen inkluderer betalinger fra husholdninger og publikumskonsum, næringslivet, offentligheten inkludert økonomisk støtte og tilskuddsmidler og eksportmidler (penger betalt fra utlandet). Inntektene kommer fra billettsalg og produktsalg, abonnementsbetalinger, lisenser, sponsoravtaler og offentlige tilskudd. Anslaget gjelder alle økonomiområder, altså betalinger for innspilt og levende musikk og for vederlag basert på opphavsrett.

Anslaget fra Grünfeld mfl. bygger på en rekke kilder, inkludert tall fra rapporten *Musikk i tall 2023*.[6] Beregningene i *denne* rapporten av de samlede inntektene i den norske musikkbransjen er på 6,5 milliarder kroner for 2023. Dette tallet virker umiddelbart ganske likt som anslaget til Grünfeld mfl., men beregningene er temmelig ulike fordi de inkluderer ulike tallgrunnlag og har ulike formål.

Anslaget i *Musikk i tall 2023* på 6,5 milliarder kroner beregner totalverdien i 2023 fra *alt konsum* fra norske betalende i det nasjonale markedet i Norge og i tillegg konsum fra betalende i utlandet som tilfaller norske aktører (eksport).[7] Totalsummen inkluderer med andre ord norske forbrukeres betalinger for *all* musikk som er tilgjengelig i Norge. Dette inkluderer også betalinger til internasjonale aktører i det norske live-markedet (på konsert og festival) og i salg- og strømmemarkedet (for eksempel gjennom Spotify).

Totalanslaget på 6,4 milliarder kroner i 2023 fra Grünfeld mfl. er ulikt totalanslaget fra *Musikk i tall 2023* på 6,5 milliarder kroner ved at det førstnevnte skiller ut pengestrømmene som går i verdikjedene til *norske utøvere, opphavere og musikkaktører*. Dette gjør de ved å kombinere ulike tallgrunnlag og utregninger som gir et anslag for hva som er *norskandelen* av musikksalget under hvert økonomiområde. Utregningene skiller altså ut andelene i pengestrømmene som ikke går til norske aktører.

Der det ikke finnes eksisterende tall for pengestrømmer til norske aktører, har forskerne anslått en verdi for konsum av norsk musikk gjennom de ulike salgskanalene.[8] Tallgrunnlagene fra Grünfeld mfl. inkluder tall fra rapporten *Musikk i tall 2023*, og i tillegg åpenhetsrapporter og tall fra

[5] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 39

[6] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025

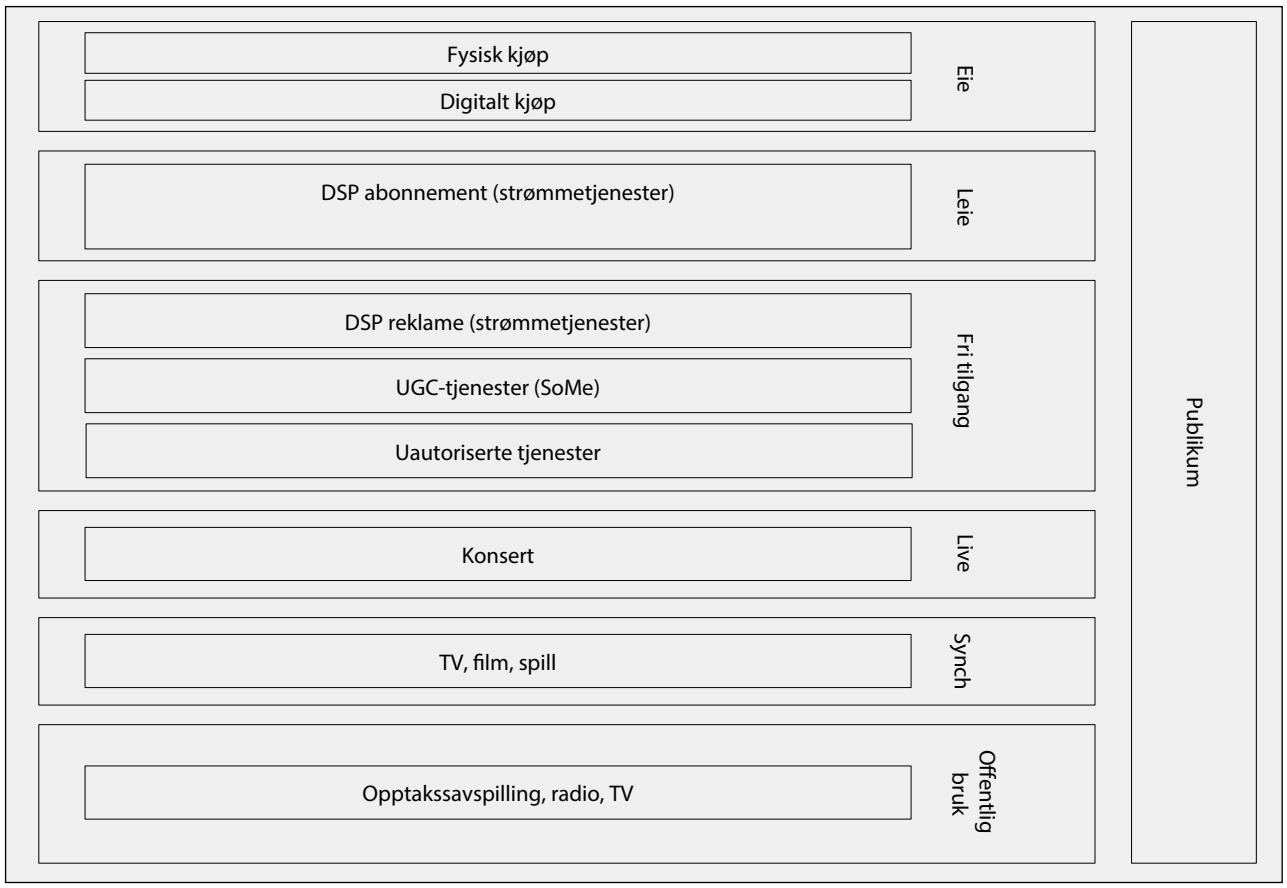
[7] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 8

[8] Se Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 7 og 143 for mer om utregningene av norskandel i de ulike salgskanalene.

Tabell 15.1 Anslag på verdien av konsum av og støtte til norsk musikk i 2023

Kanal for konsum/inntekt	Samlet inntekt (millioner kroner)
fysisk og digitalt salg	127
strømming av musikk	730
konsert/festival i Norge	4 100
live i utlandet	258
event	350
offentlig bruk	660
synkroniseringsrettigheter	14
offentlig støtte til produksjon av musikk	270
Sum	6 366

Kilde: Grünfeld mfl. (2025, s. 41)



Figur 15.2 Produktene i sluttmarkedet

Som figuren viser, gjelder anslaget på 6,4 milliarder kroner for pengetilførselen fra sluttmarkedet gjennom en rekke kanaler. Disse er kategorisert som betalinger fra fysiske og digitale kjøp, abonnementsbetalinger og indirekte betalinger via musikk-konsum i reklamefinansierte strømmetjenester, sosiale medier og andre brukergenererte tjenester, betalinger for konsert- og festivalbilletter, betalinger for musikk brukt i tv, spill, film og lignende og betalinger for offentlig bruk og framføring av musikk i radio, tv med mer.
Kilde: Grünfeld mfl. (2025)

TONO, Gramo, Music Nest, Norwaco, registerdata som viser regnskaps- og omsetningstall for ulike aktører i feltet, tall fra Sponsor Insight og en egen spørreundersøkelse rettet mot norske utøvere og opphavere.

I framstillingen til Grünfeld mfl. er betaling for synkronisering og eventer en del av totalanslaget. De har også inkludert offentlige tilskudd tilsvarende 270 millioner kroner. Dette er kun en liten andel av den totale pengetilførselen fra offentlig sektor til musikkfeltet i tråd beskrivelsene i del II av denne utredningen. Der redegjorde vi for omfattende offentlige tilskudd og overføringer til musikkfeltet gjennom ulike kanaler.[9] Grünfeld mfl. vurderer at disse tildelingene i stor grad når feltets aktører gjennom virksomhetene som har fått støtte. For eksempel vil arrangør- og festivalstøtte inngå i økonomianslaget for konsert og festival i Norge på 4,1 milliarder kroner, som anvist i tabell 15.1. For å unngå dobbelttelling er derfor store deler av offentlige tilskudd tatt bort i totalanslaget på 6,4 milliarder kroner. Tallet på 270 millioner kroner som er inkludert, er tilskudd som Grünfeld mfl. ikke har fanget opp andre steder i sin oversikt. Posten har fått samlebetegnelsen Offentlig støtte til produksjon av musikk, slik det framgår av Tabell 15.1.[10]

Det at beløpene for to ulike totalanslag for musikkbransjens omsetning i Norge i 2023, er relativt like, er med andre ord helt tilfeldig. *Musikk i tall 2023* oppgir summen fra det samlede salget i Norge, inkludert penger som går ut av norsk økonomi til internasjonale artister fra konsum i Norge. Grünfeld mfl. angir det samlede salget fra Norge og utlandet slik det treffer norske aktører, men inkluderer flere inntektsstrømmer enn *Musikk i tall 2023*.

[9] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025 og se kapittel 10 i Del II

[10] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 7 og 143

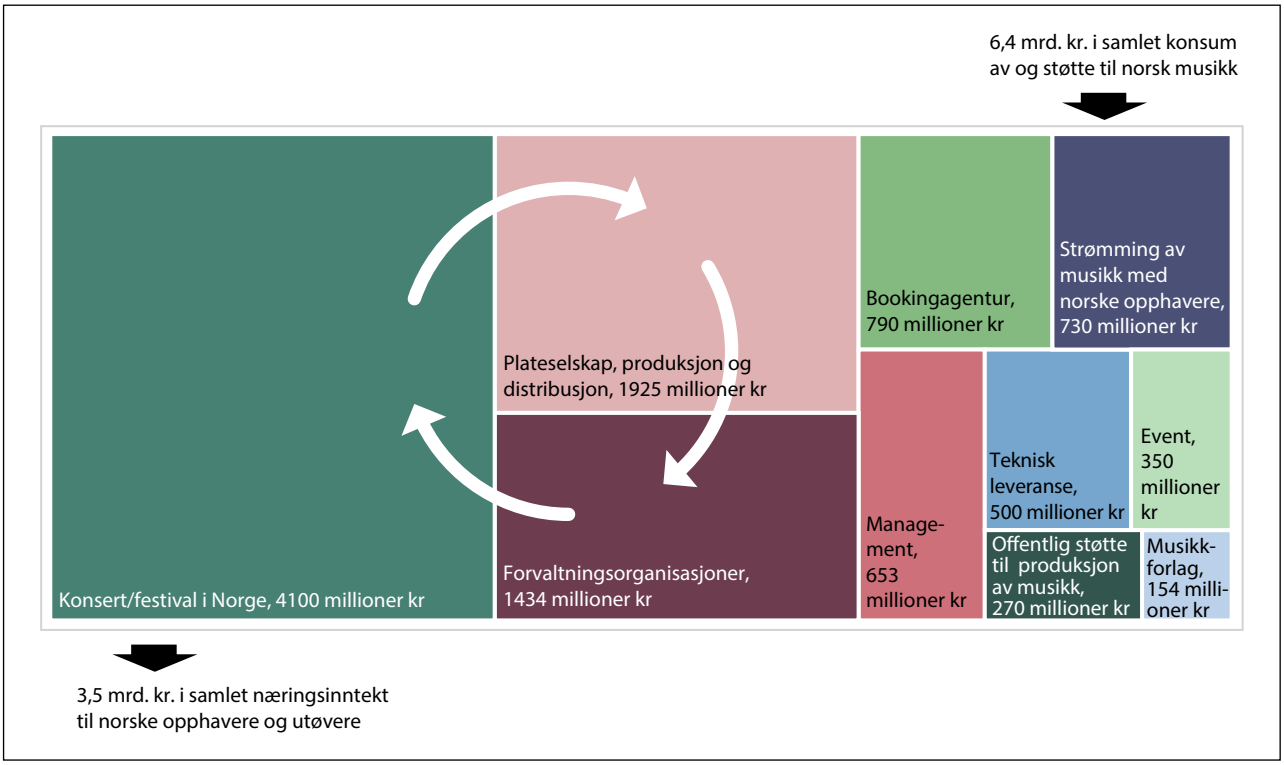
Grünfeld mfl. er tydelige på at det er vesentlig usikkerhet i anslagene de gir. Øvelsen med å skille ut pengestrømmene som går til aktører i det norske markedet, bidrar likevel til ny innsikt om musikkøkonomien. Figur 15.3 viser videre hvordan pengene fra den samlede musikkøkonomien tilsvarende 6,4 milliarder kroner går inn i den norske musikkbransjen og fordeles mellom aktørene i verdikjeden. Pengene beveger seg gjennom verdikjeden og skaper lønn og omsetning for de ulike aktørene som betaling for innsatsen de gjør. Summen som går ut av bransjediagrammet, er det som ender opp som inntekter til norske opphavere og utøvere. Her tilsvarer dette 3,5 milliarder kroner i 2023. Anslaget er litt over halvparten av det som gikk inn i bransjen. Beløpet kan imidlertid ikke sees på som disponibel inntekt til dem som skaper og framfører musikk. De sitter igjen med omtrent halvparten, altså 1,8 milliarder kroner etter at alle egne kostnader er trukket fra.[11] Opphavere og utøvere henter i tillegg inn lønnsinntekter på knappe 700 millioner kroner fra arbeidsoppgaver som ikke er musikkrelaterte.[12] Vi beskriver inntekter for utøvere, opphavere og andre bransjeaktører mer i kapittel 16.

Diagrammet i figur 15.3 illustrerer at betalingene underveis fra totalkonsumet strømmer gjennom ulike grupper av aktører i musikkbransjen. Gruppene er tildelt ulike farger og størrelse etter hvor stor omsetning de har, knyttet til produksjon, distribusjon og formidling av norsk musikk. Pilene i figur 15.3 tilsvarer tannhjulene fra verdikjedemodellen i figur 14.5 i forrige kapittel og illustrerer at aktørene i verdikjeden leverer tjenester til hverandre som bidrar til verdiskaping, oppdrag og sysselsetting, og som koster en del av totalen. I beregningene fra Grünfeld mfl. er det inkludert 36 av 48 identifiserte relevante pengestrømmer mellom 18 ulike aktører eller enheter i bransjen. Det er med andre ord en relativt detaljert kartlegging av pengestrømmene.[13] I figuren må det imidlertid tas høyde for at arbeidet som skjer, og verdiene som skapes, i realiteten forekommer på kryss og tvers blant aktørene og innsatsene i verdikjeden. Forholdet mellom tjenester, aktører og transaksjoner i musikkbransjen er sammensatt og uregelmessig.

11 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 8

12 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 8, basert på anslag i Kunstnerundersøkelsen, Kleppe og Askvik 2019

13 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 8



Figur 15.3 Konsum og støtte til musikk med norske opphavere og utøvere

Kilde: Grünfeld mfl. (2025, s. 7) – beregninger for den økonomiske størrelsen for aktørene som inngår i bransjen

Utregningen til Grünfeld mfl. bidrar til en viktig bevisstgjøring om at økonomien som tilfaller bransjen fra musikksalget i Norge, ikke er like stor som beregningene i *Musikk i tall* tilsier. Selv om det er usikre anslag, gjør de to ulike utregningene det tydelig at store deler av totalen fra norske betalende musikkonsumenter ikke tilfaller norske oppphavere og utøvere eller musikkbransjeaktører.

*Musikk i tall*s årlige målinger av inntektene fra det samlede musikksalget i Norge har likevel en styrke ved at statistikken har tidsserier tilbake til 2012. En annen fordel er at den er sammenlignbar med den svenske *Musikbranschen i siffror*, og delvis også med *Dansk musikomsætning*.[14]

Forfatterne av *Musikk i tall 2023* understreker at det er vanskelig å si noe om hvilken utvikling vi kan forvente i den samlede musikkøkonomien de neste årene. Det er stor etterspørsel etter musikk i Norge, og en rekke norske suksesser i 2024 og potensial for videreutvikling kan gjøre utslag i videre målinger. Samtidig ser det ut til at nedstengningen gjennom to år med pandemi, etterfulgt av dyrtid og global økonomisk og geopolitisk usikkerhet, påvirker aktivitetsmønstre og forbruksvaner i befolkningen. Dette kan påvirke hva folk bruker pengene sine på,[15] og offentlighetens prioriteringer og innsatsvilje inn mot musikk- og kulturfeltet.

15.1.1 Pengestrømmer i tre økonomiområder

Pengestrømmene i musikkfeltet deles ofte inn i tre økonomiske hovedområder. Disse tar utgangspunkt i økonomien omkring de tre formene musikk kan ta når den utveksles: Musikk i levende framført form, musikk i innspilt form og musikk som åndsverk eller i opphavsrettslig form.[16] De tre økonomiske områdene bygger på forretningsmodeller som er ulike, og pengestrømmene forflytter seg gjennom verdikjeden deretter. Forholdet mellom de tre har likevel alltid virket sammen både økonomisk og musikalsk, dog på litt ulike måter avhengig av blant annet sjanger, teknologiutvikling og andre forhold.

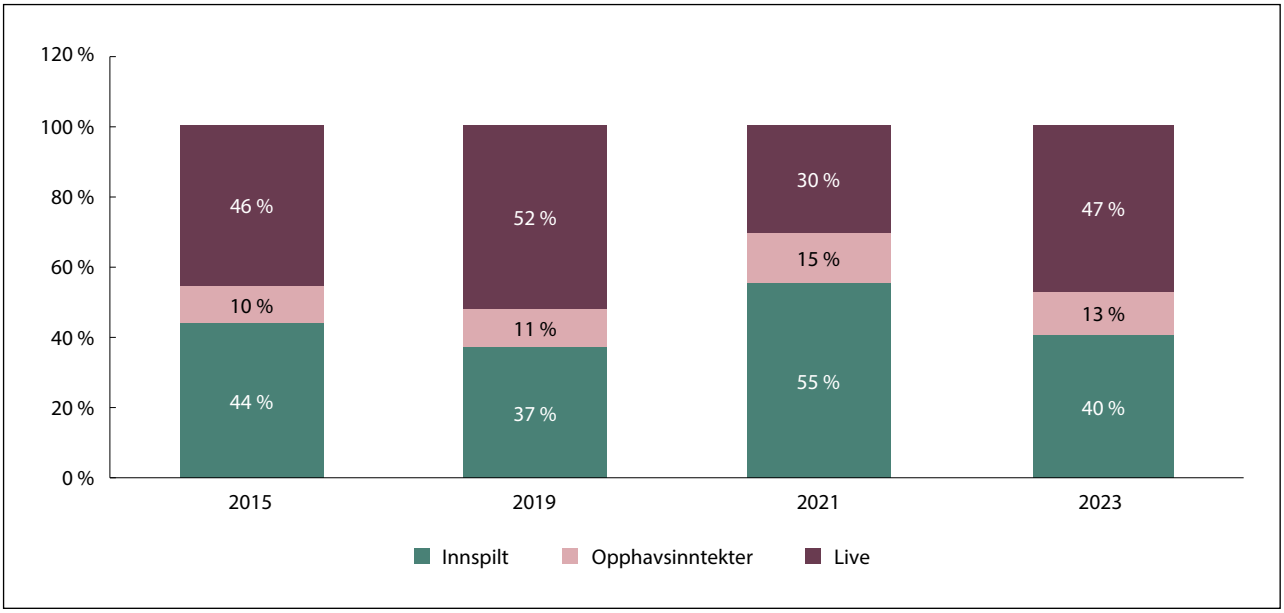
Tidvis har musikkens ulike uttrykkstilstander også vært satt opp mot hverandre. Da har det gjerne vært med ulike valører av verdi, knyttet til originalitet, eksklusivitet og kvalitet, av betydning for publikums betalingsvilje. Synet på levende framført musikk som noe unikt og særegent har for eksempel blitt styrket med digitaliseringens overflod av lett tilgjengelig musikk.[17] Innspilt musikk har gjennom tiden på den ene siden blitt sett på som inntektsdrivende og markedsførende «kopier» av levende kunstuttrykk, og på den andre siden som originaluttrykk som live-industrien har forsøkt å kopiere for økonomisk vinning. Opphavsretten har sin egen pengestrøm, men er også med som utgangspunkt for begge de to andre, til tross for at framskaping av innspilt og levende musikk også er skapende praksiser som frambringer originalitet.[18]

For mange aktører i musikkfeltet inngår pengestrømmer fra alle de tre økonomiområdene i næringsvirksomheten. Videre presenterer vi en oversikt over pengestrømmer under disse tre økonomiområdene.

I rapporten *Music In The Air*, som årlig utarbeides av investeringsbanken Goldman Sachs, kommer det fram at nettoinntekter fra musikknæringen globalt i 2023 beløp seg til 71 milliarder USD.[19] Selv om koronapandemien gikk hardt utover deler av næringen i 2020–2021, har den globale musikkbransjen har hatt en årlig vekst på rundt 7 prosent mellom 2019 og 2023, tilsvarende en samlet vekst på 31 prosent siden 2019. Vekstraten ligger godt over den generelle globale verdiskapingen på nærmere 5 prosent. *Music in the Air* peker på at inntektene fra innspilt musikk og tilknyttede rettigheter har vokst betydelig raskere enn inntektene fra konserter og liveopptredener.[20]

Figur 15.4 viser hvordan de samlede inntektene globalt er fordelt på de tre økonomiområdene fra 2015 til 2023. Andelen av inntektene fra levende musikk falt i 2020 på grunn av pandemien. Aktiviteten tok seg ganske raskt opp igjen, men andelen av nettoinntektene fra levende musikk var fortsatt 22 prosentpoeng lavere i 2021 enn i 2019. I 2023 ser nivåene ut til å være på mer sammenlignbare nivåer som før pandemien, men markedsandelene for live har gått noe ned sammenlignet med før pandemien, mens markedsandelene for innspilt har gått noe opp sammenlignet med før pandemien. Et annet utviklingstrekk er at opphavsinntekter har økt noe over disse årene. Dette kan indikere at et bredere omfang av digitale distribusjonskanaler fanger opp rettig-

[14] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025
[15] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 13
[16] Hesmondhalgh 2018; Wikström 2013
[17] Institutt for musikkvitenskap 2022
[18] Solberg, Hagen, Nærland og Duch 2024
[19] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 22
[20] Yang, Laszczyk, Kong, Ng, Czura, Tobelem, Sheridan, Munakata, Cha, Tate og Kang 2024

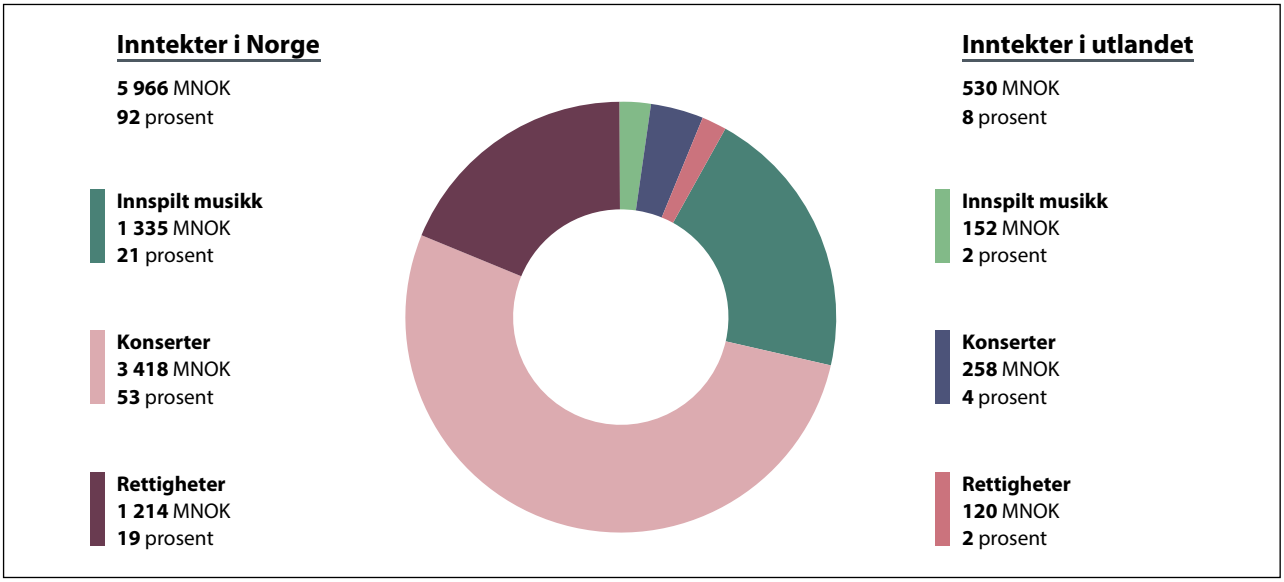


Figur 15.4 Andel av nettoinntekter i musikknæringen som kommer fra innspilt musikk, live musikk og opphavsinntekter

Kilde: Grünfeld mfl. (2025, s. 23)

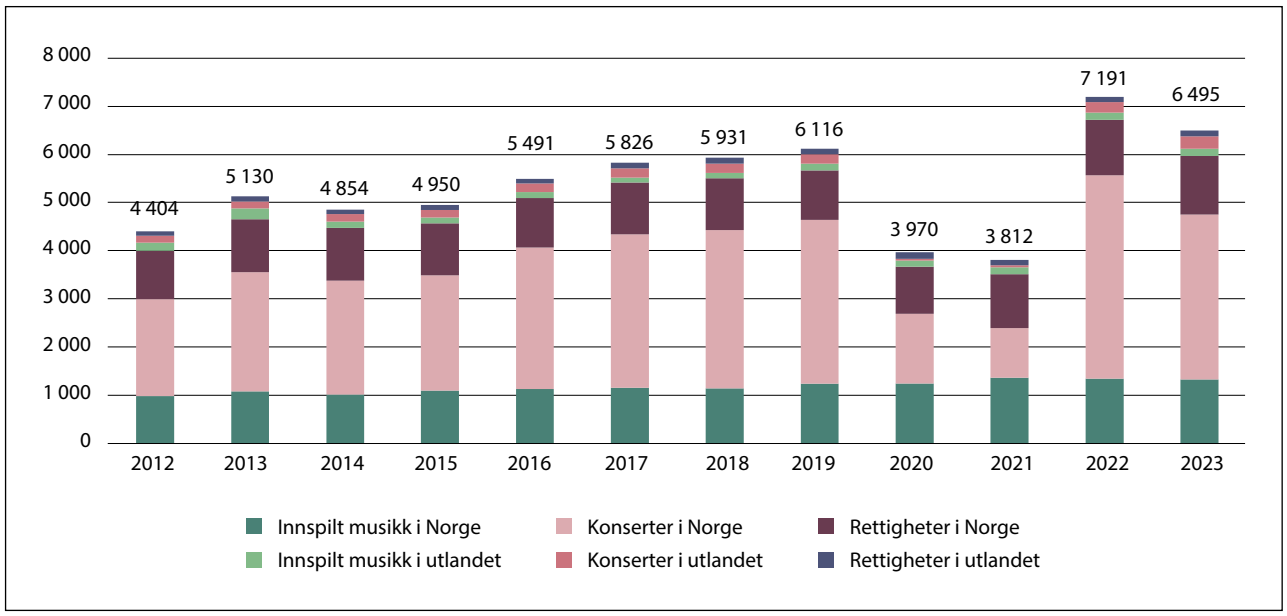
hetsbelagt musikk i tjenestene og betaler vederlag for bruken av den.

Statistikkserien *Musikk i tall* bygger også på en tredelt inntektsinndeling. Som nevnt har *Musikk i tall* målt forbrukeres betaling for musikk i Norge i tidsserier siden 2012. Lignende utviklingstrekk som de globale synes også i den norske statistikken. Tidsserien for den samlede musikkøkonomien i Norge viser at det ikke er store endringer i musikkbransjens inntekter som helhet i løpet av tidsperioden, med pandemiårene 2020 og 2021 som unntak, som vist i figur 15.6. Fra 2012 til 2019 var den årlige veksten i samlede inntekter i Norge på gjennomsnittlig 5 prosent. Når uregelmessighetene i økonomien gjennom pandemiårene er inkludert, har den årlige gjennomsnittlige veksten fra 2012 til 2023 minket til 4 pro-



Figur 15.5 Fordeling av musikkbransjens samlede inntekter i Norge og fra utlandet, 2023

Kilde: Nybakk mfl. (2025, s. 12)



Figur 15.6 Fordeling av musikkbransjens samlede inntekter i Norge og fra utlandet

Kilde: Nybakk mfl. (2025, s. 12)

sent.[21] Inntektene fra salg i Norge stod for 92 prosent av de samlede inntektene i 2023.[22]

15.1.2 Pengestrømmer fra innspilt musikk

Pengestrømmer for innspilt musikk baserer seg på salg av enkeltartikler som lp-er, cd-er og kassetter, nedlasting av filer og mest av alt omsetning fra strømmetjenester. I takt med utviklingen av digital teknologi har økonomien for innspilt musikk vært gjennom et paradigmeskifte over de siste 25 årene. Utviklingen er stadig i frammarsj, og bransjen må kontinuerlig forholde seg til nye vendinger som virker inn på distribusjon, interaksjon, konsumpsjon, produksjon, lagring og utveksling av innspilt musikk. Alt dette har konsekvenser for pengestrømmene.

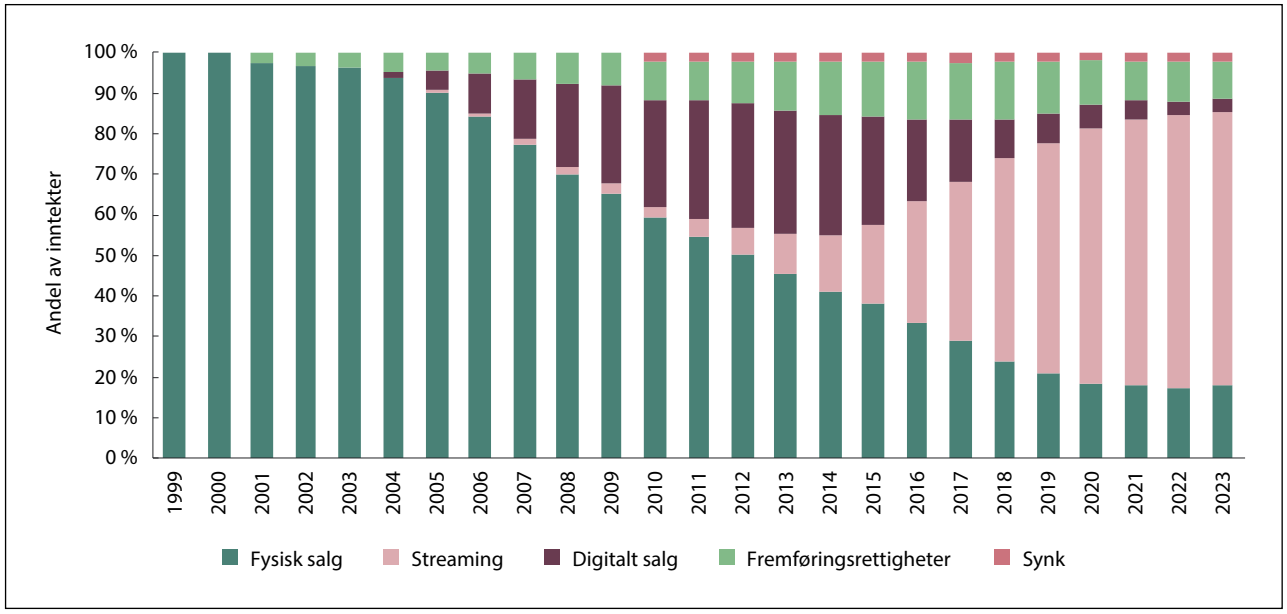
Figur 15.7 viser inntekter fra innspilt musikk globalt fra 1999 til 2024. Grafene synliggjør endringer i pengestrømmene i lys av teknologiutviklingen fra 1999. Da kom Napster og åpnet slusene for ulovlig fildeling, med økonomiske nedgangstider til følge. Bunnåret 2014 viser hvordan økonomien for innspilt musikk hadde stupt som følge av det sterkt reduserte cd-salget, samtidig som inntektene fra strømming og digitale plattformer ennå ikke hadde befestet seg globalt. Figuren illustrerer videre økonomisk vekst fra 2015 og fram til i dag med strømming som driver for at salgstallene for innspilt musikk i verdensmarkedet øker.

Veksten vitner om stor industriutvikling og et felt som tilpasser seg verden over. Veksten i den globale musikkøkonomien for innspilt musikk skjer i alle regioner, og raskest i Midtøsten, Nord-Afrika, Afrika sør for Sahara og Latin-Amerika. Av inntektene fra innspilt musikk står strømming for omtrent 70 prosent av inntektene.[23] Abonnementsinntekter fra strømming utgjorde over 50 prosent av denne totalen.[24] Tallene bekrefter at strømmeformatet fortsatt er populært, og at verdensmarkedet for innspilt musikk stadig vokser.

I 2023 lå inntekter fra betaling for innspilt musikk i Norge på i overkant av 1,3 milliarder kroner.[25] Fra 2012 til 2023 har de samlede inntektene fra innspilt musikk gjennomsnittlig vokst årlig med 3 prosent i Norge med noen svingninger opp og ned, som vist i figur 15.8. Over samme tidsperiode har strømmeinntekter overtatt som markedsdominerende til å dekke 90 prosent av inntektsgrunnlaget for innspilt musikk i 2023. Dette tilsvarer i overkant av 1,2 milliarder kroner.

I Norge gikk inntekter fra musikkstrømming allerede i 2012 forbi inntekter fra fysisk salg i totalomsetningen for innspilt musikk. På verdensbasis skjedde det samme i 2019. Dette bekrefter hvor tidlig modent i den digitale utviklingen det norske

[21] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 12
[22] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 10
[23] IFPI 2025
[24] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025
[25] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 17



Figur 15.7 Endringer i pengestrømmene i lys av teknologiutviklingen

Kilde: Grünfeld mfl. (2025, s. 23) – graf basert på IFPI 2024

markedet for innspilt musikk var sammenlignet med andre markeder. Allerede i 2015 hadde syv av ti internettbrukere tilgang på enten Spotify eller Tidal (dengang WiMP). IFPI Norge rapporterte imidlertid at platesalget fortsatt stupte, men til gjengjeld var også ulovlig fildeling nærmest eliminert.[26] Til sammen representerer dette skiftet et vendepunkt i økonomien for innspilt musikk. Ved at publikum faktisk betalte framfor å utveksle filer gratis og ulovlig, steg totalinntektene igjen. Den samme utviklingen har fulgt i verdensmarkedet senere. Strømmetjenester har med andre ord hatt en svært viktig rolle i den samlede økonomien for innspilt musikk.

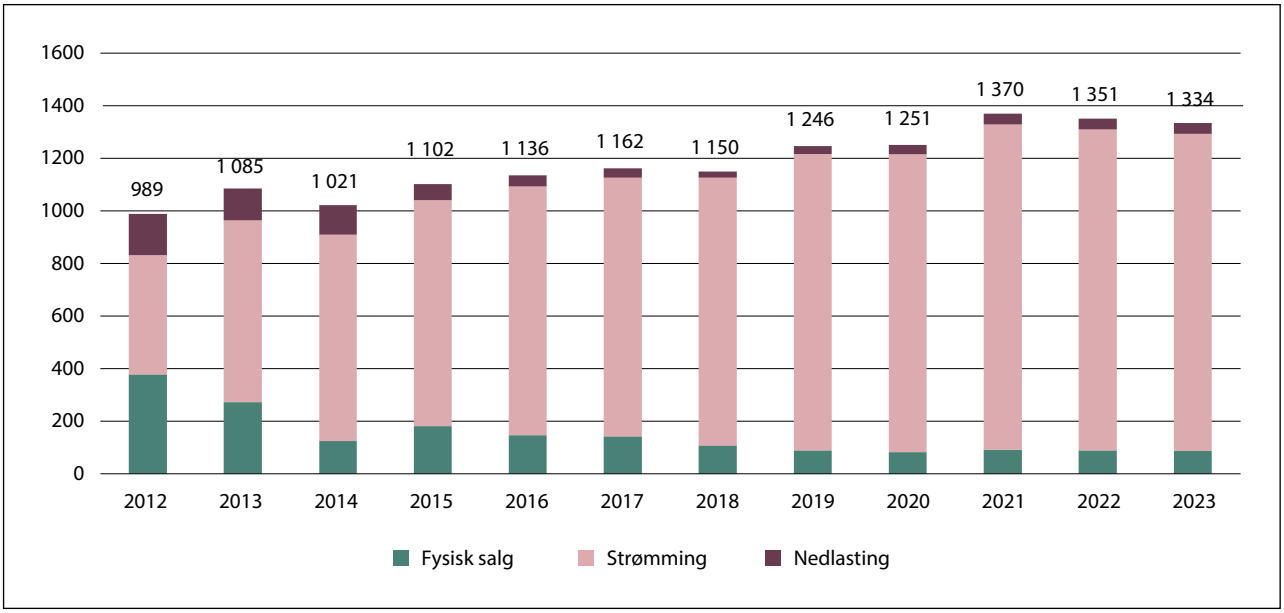
Salgsinntektene fra enhetssalg av fysiske og digitale produkter har ligget relativt stabilt siden omkring 2020 i Norge etter mange år med nedgang. I 2023 sto fysisk salg av musikk for nesten 90 millioner kroner, og inntekter fra nedlasting av musikk sto for 40 millioner kroner. Inntektene er basert på salg i platebutikker, cd- og lp-salg på konserter og inntekter fra digitale nedlastingsplattformer.[27]

Totalmarkedet for innspilt musikk i Norge hadde sitt foreløpig historiske toppunkt i 2021, som betyr at dette økonomiområdet har hatt noe nedgang siden da. 2023-nivået er likevel i tråd med en forventet utvikling. Nedgangen fra 2021 kan mulig tilskrives pandemien, da folk brukte mer tid inne og for seg selv[28] og kanskje også betalte mer for tilgang til innspilt musikk. Det har vært spekulert i om utflatingen etter 2021 kan samsvare med tendenser til et mettet norsk musikkstrømmemarked, i likhet med situasjonen for strømming av tv og film[29] eller at en aldrende norsk befolkning i møte med strømmetjenestenes betalingsmodeller vil bidra til svak vekst.[30]

Inntektsberegningen fra *Musikk i tall* baserer seg i all hovedsak på informasjon om hva personer i Norge betaler for bruk av musikkstrømmetjenester. En undersøkelse fra 2024 utført av YouGov for Polaris Hub viser at hele 95 prosent av nordmenn mellom 12 og 65 år bruker musikkstrømmetjenester. Av disse har 63 prosent et betalt abonnement. De samme tallene fra 2022 var henholdsvis 91 prosent for bruk av strømmetjenester og 60 prosent med betalt abonnement. Dette vitner om stadig vekst og en høy betalingsvilje blant nordmenn. Faktisk er det høyere enn på verdensbasis[31] og sammenlignet med betaling for musikkstrømming i de andre nordiske landene.[32]

Hos Grünfeld mfl. er markedet for strømming av musikk i Norge verdsatt til 730 millioner kroner i 2023, som angitt i figur 15.1. I dette anslaget har forfatterne avgrenset verdiene fra betalinger i

[26] Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021, s. 33
[27] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 18-19
[28] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 17
[29] Futsæter 2024
[30] Dalchow 2023
[31] IFPI 2025
[32] YouGov 2024



Figur 15.8 Musikkbransjens samlede inntekter fra innspilt musikk i Norge, 2012–2023

Kilde: Nybakk mfl. (2025)

det norske strømmemarkedet til det beløpet som treffer norske opphavere og utøvere. Anslaget er beheftet med vesentlig usikkerhet, men i alle tilfeller langt lavere enn totalen på 1,2 milliarder kroner, som oppgis som totalinntekt fra musikkstrømming i Norge i *Musikk i tall 2023*.[33] Forfatterne av *Musikk i tall 2023* er også tydelige på at inntektene fra musikkstrømming i all hovedsak sier noe om hva personer i Norge betaler for strømmetjenester totalt, ikke hva de lytter til.[34] Grünfeld mfl. anslår i tillegg at Spotifys inntekter fra norske abonnenter tilsvarte 1,4 milliarder kroner i 2023, og at den totale inntekten til andre aktører innenfor salg og musikkstrømming registrert i Norge var på 1,8 milliarder kroner i 2023.[35]

Til sammen bekrefter disse beløpene at pengestrømmene i markedet for innspilt musikk er store og stadig økende, også i Norge. De viser også at beløpet som treffer norske utøvere og opphavere, er i en helt annen størrelsesorden enn det totale anslaget for inntekter i det norske strømmemarkedet og summene som tilfaller salgs- og strømmetjenestene.

Pengestrømsfordelinger

Inntektene fra innspilt musikk tilfaller som regel mastereieren først fra distribusjonsleddet. Mastereieren kan være et plateselskap, en privatperson, et enkeltpersonforetak eller en deltaker i et prosjekt opprettet av flere samarbeidspartnere, også kalt *joint venture*, før de viderefordeles til opphavspersoner og andre rettighetshavere som royalties og vederlag. Pengestrømmer for innspilt musikk, fra salg, nedlasting og strømming, bygger imidlertid på ulike betalings- og forretningsmodeller. Det betyr at både betalingsmåten fra sluttbrukeren og pengefordelingen mellom de involverte aktørene skjer etter ulike retningslinjer. Med den stadige utviklingen av nye tjenester der publikum kan få tilgang til innspilt musikk, betyr dette at pengestrømmene under økonomiområdet for innspilt musikk blir stadig mer komplekse med økt digital musikkdistribusjon.

Tilgang til innspilt musikk ved at noen kjøper et produkt, regnes som eksemplarsalg enten det er snakk om digitale lydfiler eller fysiske lydbærere (som lp-er, cd-er eller kassetter, også kalt fonogrammer). For fysiske produkter er mastereieren ansvarlig for betaling til opphaveren gjennom TONO/NCB, mens det for salg via nedlasting er den digitale salgsplattformen, for eksempel iTunes, som betaler opphaverens andel til TONO/NCB. Sluttbrukeren eier i slike tilfeller et eksemplar av lydbæreren, enten det er et fysisk produkt eller en fil.[36]

[33] For informasjon om hvordan anslaget er regnet ut, se Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 139-140

[34] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 17

[35] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 140

Tilgang til innspilt musikk kan også starte med at noen betaler for et abonnement til en strømmetjeneste. Dette gir brukeren umiddelbar tilgang på alt innholdet i tjenesten for en begrenset tidsperiode, uten at filer kan lastes ned. Slike transaksjoner innebærer et leieforhold til musikken og ikke et eieforhold. Brukeren kan alternativt velge å strømme musikken gratis hvis strømmetjenesten har en såkalt *freemium*-versjon. Her eksponeres brukeren for reklame underveis i strømmingen som betaling for tilgang til en ofte noe begrenset versjon av tjenesten.[37]

Både digitale salgsplattformer og ulike typer strømmetjenester omtales gjerne som digitale tjenesteleverandører, eller *digital service providers* (DSP-er). Pengestrømmene fra slike tjenester til plateselskaper og utøvere følger stort sett samme modell som for digitalt salg, der tjenesten er ansvarlig for å betale vederlaget til opphavere via TONO/NCB.[38]

En vesensforskjell fra eksemplarsalg er at tilgjengeliggjøring av musikk via strømming bygger på lisensieringsavtaler og ikke salg. Lisensieringsavtalen klarerer bruken av musikk og annet opphavsrettslig innhold i digitale tjenester og sikrer at de som eier musikkrettigheter, får økonomisk kompensasjon når musikken brukes. Kompensasjonen baserer seg på at lisenstakeren, for eksempel en musikkstrømmetjeneste, må betale lisensgiveren, som kan være en mastereier som et plateselskap, en låtskriver eller lignende, andeler for musikkbruken i tjenesten etter gitte fordelingsnøkler (som ikke er fast regulert, men varierer). Betalingen er en royaltyavgift som slår ut når innholdet brukes, basert på antallet avspillinger av spor i strømmetjenesten og hvor stor markedsandel disse utgjør.

Innspilt musikk formidles også til brukere via en rekke andre typer plattformer, for eksempel sosiale medier og tjenester skapt for å tilgjengeliggjøre brukergenerert innhold (*user generated content* – UGC). For brukeren er dette kanaler som kan gi dem gratis tilgang på musikk. Dette skjer lovlig, fordi rettighetshavere selv har tilgjengeliggjort musikken etter avtaler med plattformtjenestene, enten til bruk som lydspor i brukergenerert innhold eller som del av musikeres og rettighetshaveres promotering fordi dette er kanaler der musikken vil kunne treffe mange lyttere. Pengestrømmer i slike plattformer baserer seg på reklameinntekter og kompenserer rettighetshavere for bruk gjennom lisensavtaler og avtaler om kollektive rettigheter. Likevel gir tjenester som tilbyr brukere fri tilgang på musikk, mindre inntekter til rettighetshaverne for bruken eller per strømming sammenlignet med abonnementsbasert strømming (leie av musikk).[39] Det er viktig å presisere at det er stor variasjon i hvordan de ulike digitale tjenesteleverandørene finansieres i kombinasjoner av abonnementsinntekter, reklamefinansiering og annet.[40]

Måtene penger fra strømmetjenester og andre digitale plattformer fordeles på mellom tjenestene, rettighetshavere og de ulike bransjeaktørene, har vært mye omdiskutert og er av stor betydning for aktørenes økonomi. Her har mye av skyld og urett for lave utbetalinger vært lagt på leverandørene av plattformtjenestene, men det er en viktig erkjennelse at også fordelingen mellom bransjeaktører, musikere og opphavere er av stor betydning. I en kunnskapsoppsummering bestilt av Music Norway i 2023 viser Jostein Ryssevik utviklingstrekk som tyder på at de store vekstvinnerne i den globale musikkbransjen er eierne av rettigheter til innspilt musikk, altså de store plateselskapene, framfor strømmetjenestene, hvis man ser på selskapenes totale marginer.[41] Rapporten påpeker også at så lenge pengepotten til fordeling i strømmeøkonomien baseres på konsumentenes betalingsvilje, vil en økning i en parts andel, for eksempel artistenes, nødvendigvis måtte tas fra inntektene til én eller flere andre aktører, for eksempel plateselskapene.[42]

Avtalers betydning for pengestrømmer fra innspilt musikk

Det er ikke bare plattformtjenestene og salgsleddenes betalingsmodeller som påvirker pengestrømmene for innspilt musikk. På veien fra konsument til artist og opphaver skal pengestrømmene innom dem som har bidratt til lansering, markedsføring og produksjon av musikken, altså teamet av aktører i produksjons- og distribusjonsleddene, som alle skal ha sin andel.

Sammensetningen av menneskelige og materielle ressurser i prosesser med å skape og selge innspilt musikk er av stor betydning for både ver-

36 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 8

37 Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021

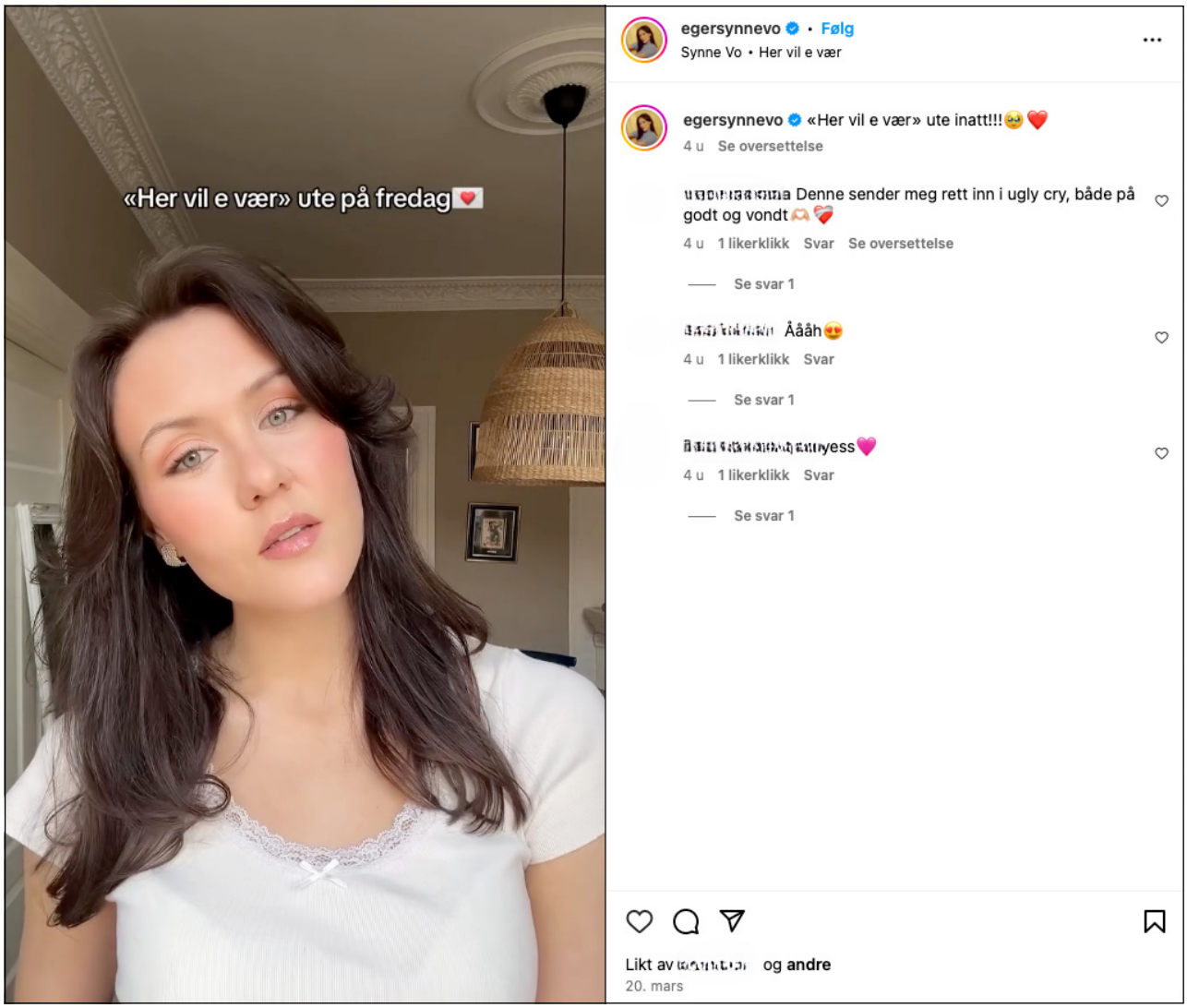
38 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 8

39 IFPI 2025

40 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 8

41 Ryssevik 2023, s. 45

42 Ryssevik 2023, s. 45



Figur 15.9 Synne Vo på Instagram

En skjermdump fra Instagram viser eksempel på hvordan artisten Synne Vo bruker sosiale medier i promoteringen av en utgivelse. Bildet viser Synne Vo som ser rett inn i kamera med tekstplakaten «'Her vil e vær' ute på fredag». Ved siden av bildet vises kommentarer fra følgere (anonymisert) og hjerte- og smile-emojies.

Foto: Skjermdump godkjent av Synne Vo.

diskaping og fordeling av pengestrømmer. Hvem som inngår i verdikjeden, avhenger av artistens behov og tilgjengelige ressurser. I tillegg har oppgavedelingen mellom ulike aktørgrupper i bransjen blitt mindre tydelig. Både behov og innsats kan nå dekkes gjennom varierende grad av kompetanse og økonomisk styrke.

Tjenester i mellomleddene kan utføres av ulike aktører og selskaper, både norske og internasjonale. Opphavere og utøvere kan i stor grad også utføre deler av arbeidet selv, enten alene eller ved hjelp av såkalte *label services* innenfor markedsføring og promotering, distribusjon, synkronisering, rettighetsadministrasjon og analyse.[43] Dette drøftes også mer i kapittel 16.

Med store variasjoner i «hvem gjør hva»-mønstrene, oppstår det nye kompetansekrav for dem som utfører tjenestene – uavhengig av spesialisering. Kapital, kompetanse, karrierestadium, nettverk, attraktivitet, sjangertilhørighet samt eksport- og næringsambisjoner spiller inn når team og samarbeidspartnere settes sammen rundt et prosjekt. Hva som defineres som et prosjekt, kan i seg selv variere – fra langsiktige samarbeid til enkeltutgivelser.

Dette skaper et uoversiktlig bilde. Fragmenteringen av musikkbransjen har gått hånd i hånd med endringer i avtaleverket for innspilt musikk.

[43] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 56

Det som tidligere gjerne ble omtalt som en platekontrakt, har blitt mer differensiert og skreddersys nå ofte for den enkelte artisten og det enkelte prosjektet. Dette innebærer ulike former for organisering og involvering, der oppgavefordeling, tjenester og funksjoner er fordelt på flere aktører.

Avtaleverket speiler markedsendringene og inngår i nye former for å redusere risiko og teste innsatsnivå når inntjeningen er usikker. Fragmenteringen bidrar samtidig til en økt kompleksitet og gjør det vanskelig å holde oversikt og føre statistikk over viktige deler av økonomien i innspilt musikk.

Grünfeld mfl. beskriver tre sentrale avtaleformer i musikkbransjen: artistavtalen, lisensavtalen og distribusjonsavtalen.[44] Veldig forenklet kan de sammenfattes slik:

- *Artistavtalen* innebærer at artisten inngår kontrakt med et plateselskap som eier masteropptaket og ofte tar ansvar for finansiering, markedsføring og distribusjon av ny musikk. Mastereieren mottar vanligvis størstedelen av inntektene for å dekke investeringer og kostnader. Royaltysatsen til artisten avhenger av hvor risikabelt prosjektet vurderes å være – høyere risiko gir lavere royalty. Usikkerheten i om salgsinntektene dekker investeringene, gjør at artistavtaler ofte også inkluderer at plateselskapet får en andel av artistens andre inntektskilder, fra konserter, sponsing og synkronisering, for å redusere risikoen.
- *Lisensavtalen* innebærer at artisten beholder eierskapet til masteren, som oftest er egenfinansiert, men inngår avtale om at et plateselskap får rett til å utnytte innspillingen kommersielt i en begrenset periode. Utgiverens investeringer begrenses til markedsføring, noe som gir lavere risiko for utgiveren og høyere risiko for artisten. Risikoviljen gjenspeiles i inntektsfordelingen. Avtaleperioden i en lisensieringsavtale er viktig, siden artisten eier masteren og etter endt lisensperiode kan inngå en distribusjonsavtale og beholde hele inntekten selv.
- *Distribusjonsavtalen* er en avtale der en fysisk eller digital distributør – ofte kalt aggregator – får eksklusive rettigheter til å distribuere musikk i et bestemt tidsrom og territorium. Dette er aktuelt når en lisensavtale har utløpt, eller når artisten selv har finansiert både innspilling og markedsføring og dermed fungerer som utgiver. Alternativt kan artistens utgiver inngå avtalen dersom de ikke har egen distribusjon. Distributørens ansvar er begrenset til teknisk distribusjon, som inkluderer tilrettelegging, formatering, levering til strømmetjenester og håndtering av inntekter og rapportering. Til gjengjeld tar distributøren vanligvis et honorar på 15–30 prosent av nettoomsetningen, og mindre kjente artister kan i tillegg måtte betale for bruk av tjenestene.

Flere studier viser at lisens- og distribusjonsavtaler i økende grad erstatter den tradisjonelle artistavtalen i det norske markedet.[45] Forskeren Yngvar Kjus publiserte i 2021 en studie av 22 anonymiserte kontraktskisser tilgjengeliggjort via GramArt fra tidsrommet 2007–2019. Studien finner at kontrakter i økende grad gjelder enkeltutgivelser (singler) framfor album, og at de ofte inngås med lange opsjonsperioder. Dette gir plateselskapene fleksibilitet til å vurdere hver utgivelse før de investerer videre, men det reduserer forutsigbarheten for artistene. Samtidig har artistenes royaltysatser økt, men flere produksjonskostnader ligger på artistene selv. Kontraktene viser også at plateselskapene i økende grad krever andeler av inntekter fra konserter og aktiviteter som tidligere ble sett på som markedsføring. Artikkelen konkluderer med en bekymring for økt ubalanse i forholdet mellom artist og selskap og at deler av dagens kontraktspraksiser strider imot EUs prinsipp om rimelig og forholdsmessig godtgjørelse. Den viser videre til muligheten for kontraktsjustering i henhold til artikkel 20 i EUs opphavsrettsdirektiv.[46]

Det er med andre ord store variasjoner i avtalene som ligger til grunn for utgivelser av innspilt musikk, og åpenbart bidrar dette til å forsterke inntektsulikhetene. Hvilken avtaletype som er mest fordelaktig for de ulike partene, avhenger i stor grad av hvor vellykket utgivelsen blir – noe som er usikkert på tidspunktet avtalen inngås.[47] Avtalemangfoldet reflekterer en bransje i endring, hvor markedsstyring og avtalefrihet bidrar til effektive tilpasninger, men også til sårbarhet, især for uavhengige artister og opphavere. Dagens virkelighet stiller høye krav til rettighets- og avtalekompetanse hos alle parter, og tydeliggjør at det er behov for tjenester og rådgivning via for eksempel management eller bransjeorganisasjoner. Uten

[44] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 56-62

[45] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 55; Eidsvold-Tøien, Torp, Theie, Molde, Gaustad, Sommerstad, Espelien og Gran 2019, Kjus 2022

[46] Kjus 2022

[47] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 55

avtale- og rettighetskompetanse står opphavere og utøvere overfor en klar risiko for å ende opp med reduserte andeler av pengestrømmene.[48]

15.1.3 Synkronisering

Når innspilt musikk brukes sammen med levende bilder, oppstår en sammenstilling som kalles synkronisering. Synkronisering omfatter festing av musikk til bilder i film-, spill- reklame- og tv-produksjoner. Basert på data fra en spørreundersøkelse og anslag for næringsinntekter for utøvere og opphavere anslår Grünfeld mfl. at synkronisering tilførte norske opphavere og utøvere 14 millioner kroner i 2023. De tar forbehold om at dette kan være et for lavt anslag fordi synkroniseringsavtaler gjerne gjøres direkte mellom rettighetshavere (for eksempel låtskriver, plateselskap eller musikkforlag) og parten som ønsker å bruke musikken. Samtidig er synkronisering relativt sett en liten kategori i det globale musikkmarkedet.[49]

Ved synkronisering kreves det at musikkrettigheter klareres og kompenseres for, både for selve lydfestingen og for framføring av det synkroniserte verket. Rettigheter til synkronisering av verket (låtskriverrettighetene) sikres gjennom en synkroniseringslisens, ofte via musikkforlag. Opphavere som ikke har forlagsavtale, kan inngå synkroniseringslisensen direkte med dem som ønsker å bruke musikken. Rettigheter til lydopptaket lisensieres gjennom en «master use»-lisens direkte gjennom mastereieren. Mastereieren kompenserer deretter utøveren gjennom royalties.[50]

Lisensene kan enten være begrenset til å gjelde innenfor et visst tidsrom, territorium eller bruksområde eller sikre at alle rettigheter for framtidig bruk er kjøpt ut og klarert.[51]

Om det synkroniserte verket framføres i andre settinger enn hva som er definert i lisensavtalene, for eksempel ved videreformidling i andre plattformer eller territorier, skal dette kompenseres

[48] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 131

[49] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 41

[50] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 35

[51] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 34



Figur 15.10 Last of us

Bildet fra MAX-serien The Last of Us viser skuespillerne Bella Ramsey og Isabela Merced sittende på hver sin hest, vinterkledt i et frostbelagt byrom. I serien framføres a-has hitlåt Take On Me som en coverlåt av karakteren Ellie og er av betydning for relasjonen mellom de to jentene på bildet.

Foto: HBO/MAX.

for ytterligere. Dette har imidlertid vist seg å være problematisk i forbindelse med blant annet synkronisering til spill. TONOs krav om at det skal betales vederlag for framføring av musikk i spill på videresendingsplattformer som Twitch, har ført til at spillutviklere kvier seg for å benytte musikkverk fra TONO-medlemmer. Ifølge Musikkforleggerne bistår TONOs søsterorganisasjoner i utlandet låtskrivere med avtaler som kan gjøre musikken mer attraktiv for spill.[52] Dette synes å være et rammevilkår som motvirker næringsutvikling rundt spillmusikk. Det kommer også fram at lisensavtaler for framføring av synkronisert musikk gjerne er flate og forhåndsdefinerte, heller enn å være koblet til de konkrete inntektene som det synkroniserte verket gir.[53]

Som del av økonomien for innspilt musikk har synkronisering stort potensial for aktørenes pengestrømmer, både for opphavere, utøvere og musikkselskapene rundt dem. Det åpenbare ligger i at musikken betales for for å bli brukt i flater med potensielt stor eksponering, enten gjennom økte vederlag eller honorarer. Den virkelige kraften i synkronisering ligger imidlertid i eksponeringen den gir – som markedsføring som igjen kan utløse en rekke nye pengestrømmer. Her har det digitale mediesystemet som marked for innspilt musikk satt fart på mulighetene. Når publikum bruker Shazam og andre tjenester for musikkgjenkjenning for musikk de hører i film, spill og serier, lytter til musikken i strømmetjenester og videre gjenskaper og gjenopplever musikken i TikTok-versjoner, er effekten potensielt stor. Synkronisering fungerer altså ikke bare som en egen pengestrøm, men som en strategisk inngangsport til bredere kommersiell suksess. Den kan revitalisere kataloger, bygge nytt publikum og skape langvarige inntektsstrømmer.

Musikk i spill

Interesseorganisasjonen GAiN (Game Audio in Norway) ble etablert i 2021 for å samle og styrke fagmiljøet rundt lyd og musikk for spill og interaktive medier. Dette reflekterer en voksende interesse i norsk musikkbransje for mulighetene som ligger i spillmarkedet – et marked som globalt har vokst til å bli verdens største underholdningsindustri, med en estimert omsetning på 2600 milliarder kroner i 2023. Til sammenligning omsatte det globale markedet for innspilt musikk for rundt 315 milliarder kroner samme år.[54]

Selv om spillbransjen benytter seg av mye musikk – både originalkomponert og eksisterende – er det fortsatt usikkert hvor mye som faktisk investeres i musikk fra spillbransjen. Plateselskapenes samlede inntekter fra synkronisering (inkludert film, tv og spill) var på rundt 6,5 milliarder kroner i 2023, noe som utgjør en liten andel av spillbransjens totale økonomi. Dette peker på et betydelig, men underutnyttet potensial for musikkrettighetshavere.[55]

Spillutviklere foretrekker ofte originalmusikk som de kan eie rettighetene til, men bruker også eksisterende musikk gjennom synkroniseringsavtaler. Dette plasserer spillbransjen som et viktig og voksende sekundærmarked for musikk, på linje med film og tv. I tillegg har spill et stort markedsføringspotensial: Musikk som integreres i populære spill kan nå et globalt publikum i et omfang som overgår tradisjonelle medier. Spill som *Minecraft* og *League of Legends* har hver over 100 millioner aktive spillere i måneden, noe som gir musikken en enorm eksponeringsflate.[56]

Rettighetsutfordringer ved synkronisering og sekundær bruk

Et sentralt hinder for norske opphavere som ønsker å jobbe med spillmusikk, er knyttet til rettighetsklarering for såkalt sekundær bruk – altså situasjoner der musikken ikke bare brukes i selve spillet, men også i strømming og videoinnhold av spillet i andre plattformer. Dette gjelder særlig plattformer som Twitch, YouTube og Facebook Gaming, som er viktige arenaer der spillere direktesender eller publiserer redigerte videoer av spillopplevelsen. Slike formater har blitt en viktig del av spillkulturen. For spillutviklerne er dette markedsføringskanaler av stor betydning.

For at musikk skal kunne brukes i disse sammenhengene, må synkroniseringslisensen dekke både selve spillet og den sekundære bruken. Dette er krevende med dagens regelverk og viser seg å være særlig akutt for norske komponister som er medlemmer av TONO. Twitch, som er en av de største plattformene for spillstrømming, har ikke lisensavtale med TONO. Det betyr at musikk

---

52 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 35

53 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 34

54 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 72

55 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og av spillmu-Aasen 2025, s. 73

56 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 73

Boks 15.1 Inntjening fra musikk i spill

Basert på intervjuer med norske musikkbransjeaktører og med det norske bandet Djerv som eksempel, trekker Grünfeld mfl. ut følgende innsikter om inntjeningspotensialet for musikk i spill:

- *Direkte lisensinntekter:* Norske artister kan tjene vesentlige summer på lisensiering. Eksempler fra bransjeintervjuene anslår opptil 150 000 kroner på én enkelt lisensiering av en låt til et spill. Beløpet avhenger av typen lisensieringsavtale. For eksempel gir en buyout-avtale en engangsbetaling uten videre royalty, mens en royaltybasert avtale gir løpende inntekter fra strømming og salg.
- *Markedsføringseffekt og indirekte inntekter:* Spill kan gi musikk enorm eksponering. Eksempelvis har Djervs låt «Rebel Heart», skrevet for *Arcane*, mellom 200 000 og 400 000 daglige avspillinger på Spotify. Dette har gitt bandet et nytt internasjonalt publikum og åpnet for nye oppdrag og konsertmuligheter.
- *Langsiktig strategisk verdi:* Djervs erfaring viser at riktig rettighetsstrategi er avgjørende. Etter en buyout-avtale for synkroniseringen av låta «Get Jinxed» valgte de en royaltybasert avtale for «Rebel Heart», noe som gir bedre økonomisk uttelling over tid.
- *Utvidede inntektsstrømmer:* Spillplasseringer kan føre til nye oppdrag fra utviklere, samarbeid med spillforlag og tilstedeværelse på spillrelaterte arrangementer som Gamescom. Dette gir både inntekter og nettverksbygging.
- *Spillselskapenes forhandlingsmakt:* Store spillselskaper er bevisste på musikkens markedsføringsverdi og tilbyr ofte relativt lave lisenssummer, særlig for etablerte spillfranchiser. Her står rettighetshavere i verdivurderinger der honorarsum og eksponeringspotensiale står opp mot hverandre på ulike måter.
- *Internasjonale lisenssummer:* For internasjonalt etablerte artister kan lisensinntektene være betydelige – over 1 million kroner for én låt, som i tilfellet med Eminems «Lose Yourself» brukt i *Call of Duty: Modern Warfare 2*. Tilsvarende avtaler er foreløpig ikke kjent for norske artister.
- *Rettighetsutfordringer:* Bandet Djerv kunne ikke lisensiere musikk til spillet *League of Legends* på grunn av begrensinger i TONO-regelverket, men fikk likevel plass i animasjonsserien *Arcane*, som ikke omfattes av de samme rettighetsbegrensningene.

Kilde: Grünfeld m.fl. (2025), s, 73-74

som forvaltes av TONO, ikke kan brukes lovlig på plattformen. Samtidig har TONO en praksis der medlemmer ikke kan velge å holde enkelte verk – som spillmusikk – utenfor forvaltningen. Dette gjør det umulig for norske komponister å tilby fleksible lisensavtaler til spillutviklere, og flere opplever derfor at utviklere styrer unna deres musikk.

Konsekvensene er merkbare og forhindrer synkroneringsavtaler og bestillinger av spillmusikk. Det finnes eksempler på norske artister og opphavere som har valgt å melde seg ut av TONO for å kunne jobbe med spill, for eksempel ved å gå over til den svenske søsterorganisasjonen STIM, som har mer fleksible ordninger og avtaler med Twitch.

Internasjonalt har flere forvaltningsorganisasjoner inngått avtaler med Twitch, men ofte på vilkår som innebærer lave vederlag. Dette blir omtalt som et «race to the bottom», der plattformen unngår større betalinger for musikkbruk. I Norge har interesseorganisasjonen GAiN (Game Audio in Norway) tatt initiativ til dialog med TONO for å finne løsninger på det som omtales som en «TONO-floke». Ifølge GAiN blokkerer dagens praksis mange dyktige norske komponister fra å få innpass i det internasjonale spillmarkedet.[57]

Gitt at rettighetene rundt bruken av norsk musikk i spill klareres, ligger det et vekstpotensial for norsk musikk i spillmarkedet. Dette bør utforskes videre, både i musikkbransjens egen innsats mot spillbransjen og i utvikling av insentiver som kan bidra til vekst. Spesielt plateselskaper og musikkforlag bør oppfordres til å bygge relasjoner som kan skape muligheter for mer bruk av eksisterende musikk. I intervjuene fra Grünfeld mfl.

[57] Hele denne teksten bygger på innsikt fra Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 74

hevdes det at feltet selv har «sovet i timen» med tanke på musikk i spill.

All musikk fra norske utøvere og opphavere kan i prinsippet være aktuell for bruk i spill, ettersom spillbransjen favner bredt fra barnespill til mørkere og mer stemningsfulle spill for voksne. Sjangerbredden gjenspeiles i musikken som etterspørres, og bidrar til et næringspotensial på andre premisser enn delene av musikkindustrien som primært er hitbasert.

For at norsk musikk skal bli valgt, må imidlertid de musikkansvarlige hos spillselskapene vite at den finnes. Her er det behov for spesialiserte norske aktører som jobber målrettet mot spillbransjen, med tilstedeværelse på sentrale messer og jevnlig kontakt med beslutningstakere. Artister og komponister har sjelden kapasitet til å gjøre dette selv og vil derfor trenge representasjon.

Samtidig har mange, særlig mindre, spillselskaper behov for økt kompetanse om hvordan musikk kan brukes og distribueres. Flere utnytter ikke musikken de har lisensiert på en profesjonell måte, for eksempel ved å sørge for at lydsporene fra spillet er tilgjengelige på strømmetjenester som Spotify og YouTube, som er viktig for synlighet og inntekter fra andre pengestrømmer.

For å lykkes kreves det både strukturelle endringer, økt bransjekompetanse og strategisk innsats fra sentrale aktører.

I innspill fra FONO til utvalget foreslås det en insentivordning for å styrke synkronisering av norsk musikk. En ordning som gir økonomiske tilskudd eller skattelettelser for å synke norsk musikk, kan gjøre det mer attraktivt for produksjonsselskaper å velge norsk musikk i sine norske film-, spill- og tv-produksjoner.[58] Formålet er todelt: å styrke norsk musikk som en naturlig og synlig del av den audiovisuelle opplevelsen og samtidig gi den norske musikkbransjen flere muligheter for eksponering, samarbeid og inntekter. En godt utformet insentivordning vil kunne bygge en bro mellom musikkfeltet og de audiovisuelle sektorene og legge til rette for langsiktige og kreative samarbeid, heter det i innspillet. Dette vil ikke bare berike publikumsopplevelsen, men også bidra til å styrke norsk kulturliv og sikre at norsk musikk får en tydeligere og mer framtredende plass – både i nasjonale og internasjonale produksjoner.[59]

[58] Skriftlig innspill fra FONO

[59] Skriftlig innspill fra FONO

15.1.4 Pengestrømmer fra levende musikk

Når levende framført musikk defineres som et eget økonomiområde i denne utredningen, inngår både konserter, festivaler og eventer. Dette er ulike typer arrangementer der pengestrømmene også skiller seg fra hverandre.

I *Musikk i tall 2023* framkommer det at over halvparten av musikkbransjens samlede inntekter i Norge kommer fra konsertvirksomhet, inkludert festivaler. Konsertinntekter er det økonomiområdet som har variert mest de siste årene. I 2023 var de totale inntektene fra konserter i Norge estimert til 3,4 milliarder kroner.[60] Dette tilsvarer 19 prosent nedgang fra 2022, et år med en «spinnvill» inntektstopp etter pandemiårene 2021 til 2022. Nedgangen fra 2022 kan skyldes at fryktede langtidskonsekvenser av nedstengingen under pandemien har slått til, med endrede publikumsvaner som følge. Det kan også komme av at levekostnadene i Norge økte i 2023, og mange opplevde å ha mindre penger.[61] 2023-inntektene fra konserter inngår likevel i en vekstkurve når man ser tidsserien fra 2012 til 2023 i sammenheng, som vist i figur 15.11.

Veksten i konsertinntekter har vært den viktigste drivkraften bak veksten i musikkinntekter i Norge, noe som gjenspeiles i en stadig økende andel av de totale inntektene – fra 50 prosent i 2012 til 63 prosent i 2022, før de falt til 57 prosent i 2023. Siden 2012 har konsertinntekter i Norge i snitt vokst med 5 prosent per år. Til sammenligning hadde inntektene fra innspilt musikk og musikkrettigheter gjennomsnittlig 2 prosent årlig vekst i samme periode.

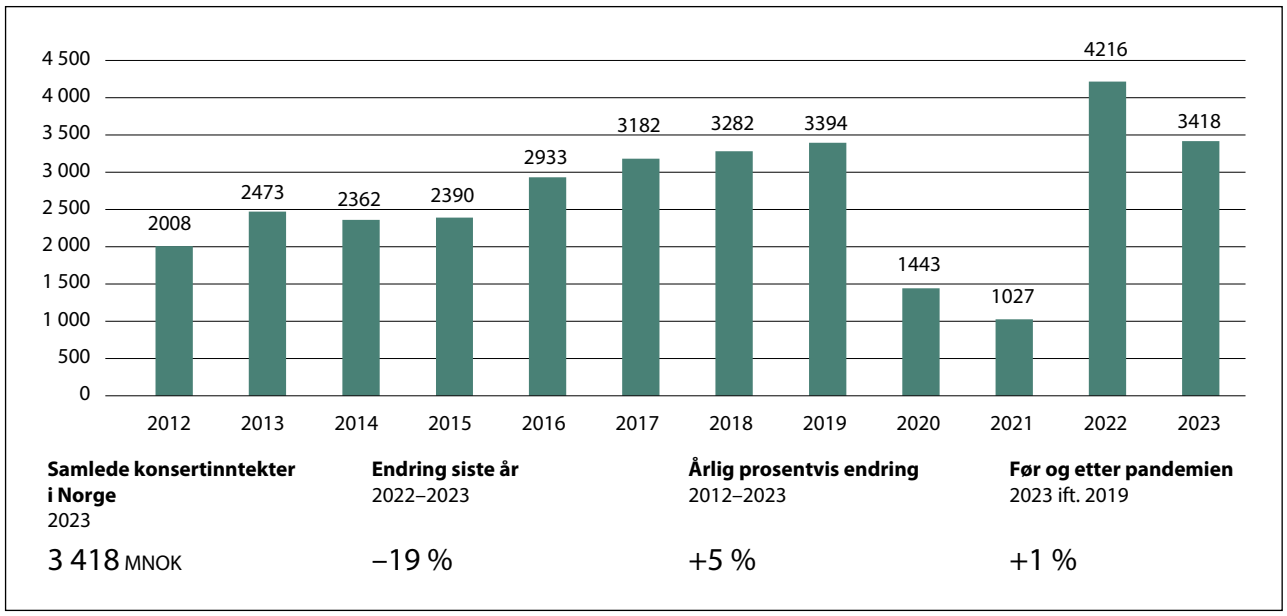
Grünfeld mfl. har regnet ut totalomsetningen for norske helårs konsertarrangører og festivalarrangører basert på regnskapstall i populasjonen av kulturforetak i Menons regnskapsdatabase. De anslår at omsetningen var på 5,8 milliarder kroner i 2023. Helårsarrangørene sto for to tredjedeler av disse inntektene.[62]

Utregningen vitner om at store deler av konsert- og festivaløkonomien bygger på omsetning utover billettsalg, for eksempel omsetning for

[60] Inntektene består i hovedsak av inntekter fra salg av billetter til publikum til konserter i Norge, men også eventer som registreres hos TONO. Tallene inkluderer også fylkeskommunenes innkjøp av musikkproduksjoner i forbindelse med Den kulturelle skolesekken. Inntekter fra annet salg, sponsorer m.m. inngår ikke i denne totalen. Se Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 53 for mer.

[61] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 21

[62] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 151



Figur 15.11 Musikkbransjens samlede inntekter fra konsertvirksomhet i Norge 2012–2023

Kilde: Nybakk mfl. (2025)

annet salg som servering og inntekter fra sponsorer. Omsetningstallet inkluderer også konserter der både norske og internasjonale musikere og artister har stått på scenen i Norge i 2023. Når Grünfeld mfl. justerer regnestykket basert på en anslått norskandel på 70 prosent av alle konserter i Norge i 2023, finner de at 4,1 milliarder kroner tilføres til *norske utøvere og opphavere*, men det er usikre forhold omkring dette anslaget.[63] I tillegg tilfaller 258 millioner kroner til norske utøvere og opphavere fra norsk musikk framført i utlandet, og her bygger Grünfeld mfl. på beregninger fra *Musikk i tall 2023*. Konsertrelatert eksport er her avgrenset til å omfatte honorarer som artister og musikere får for konsertvirksomhet i utlandet, som tilfaller selskaper registeret i Norge.[64]

Pengestrømmer fra hele landet

Ved konserter og festivaler danner billettsalg til publikum grunnlaget for pengestrømmene til arrangører, bransjeaktører, artister og musikere. Inntekter fra billettsalg går enten direkte til konsertarrangøren eller via en billettformidler, for eksempel Ticketmaster, Eventim, Hoopla eller lignende. Norsk Kulturindeks bruker data fra slike billettformidlere i sin kartlegging av blant annet konsert- og festivalaktivitet i alle landets kommuner og fylker. Basert på tall fra Norsk kulturindeks viser figur 15.14 og figur 15.15 omsetning fra festival og konsert per kommune i Norge i 2023. Figurene viser hvordan pengestrømmer skapes fra konsert- og festivalaktivitet i hele landet, men med stor variasjon. I festivaloversikten (figur 15.14) er det tydelig at kommuner der store og veletablerte festivaler finner sted, er på topp, som kommunene Vang i Valdres med festivalen Vinjerock, Tydal og Tysnes kommune med henholdsvis Tydalsfestivalen og Tysnesfest, Kåfjord med Riddu Riđđu Festivála, Øystre Slidre med Trollrock på Beitostølen, Træna med Trænafestivalen og Larvik med Stavernfestivalen. De tydelige omsetningstallene for små steder med store festivaler synliggjør lokal verdiskaping fra denne virksomheten.

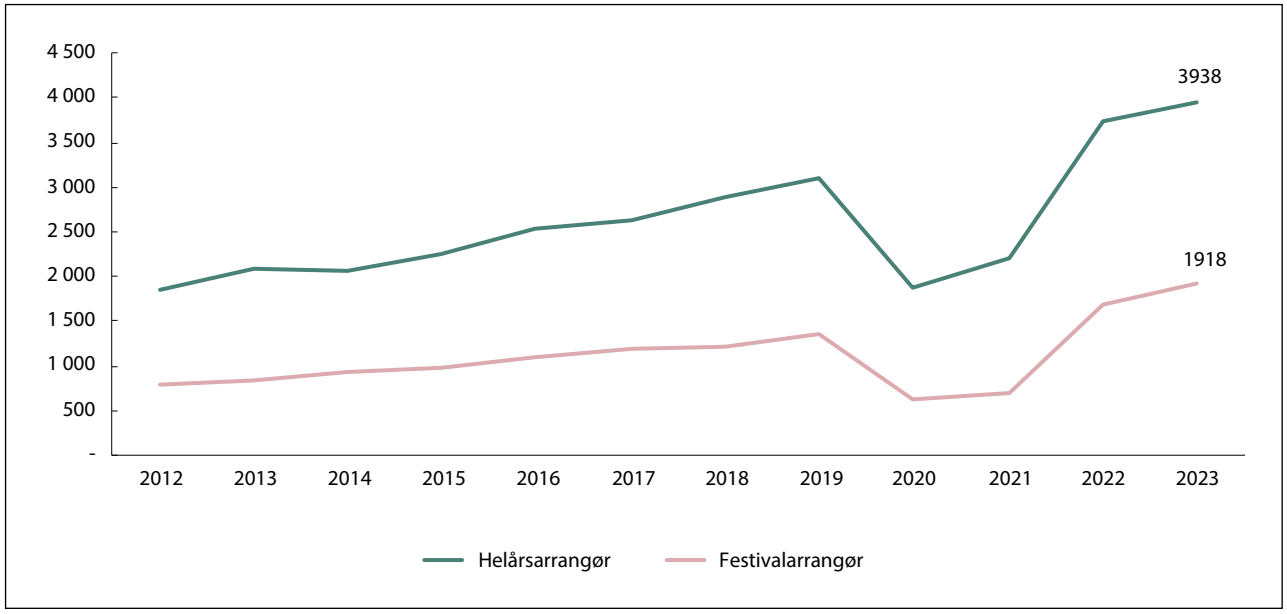
For konsertområdet (figur 15.15) vet vi lite om hvilke konserter oversikten bygger på, men noen mønstre kan vi se. I Hemsedal er det afterski og store konserter i alpinbakkene som trekker opp. Bærum har stor omsetning og publikumskapasitet knyttet til Telenor arena, men ikke så mange arrangementer. I Kulturindeksen er det forbehold om at plassering i enkelte data kan være registrert der arrangøren har kontor, og ikke der arrangementet foregår.[65]

Kulturindeksen finner arrangementer i 328 av landets 357 kommuner, der kategoriene konsert, festival, underholdning, scenekunst og annet er

[63] Se grunnlag for utregning av norskandelen på 70 prosent i Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 141

[64] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 34

[65] Bård Kleppe, Telemarkforsking, personlig kommunikasjon, 27.03.2025



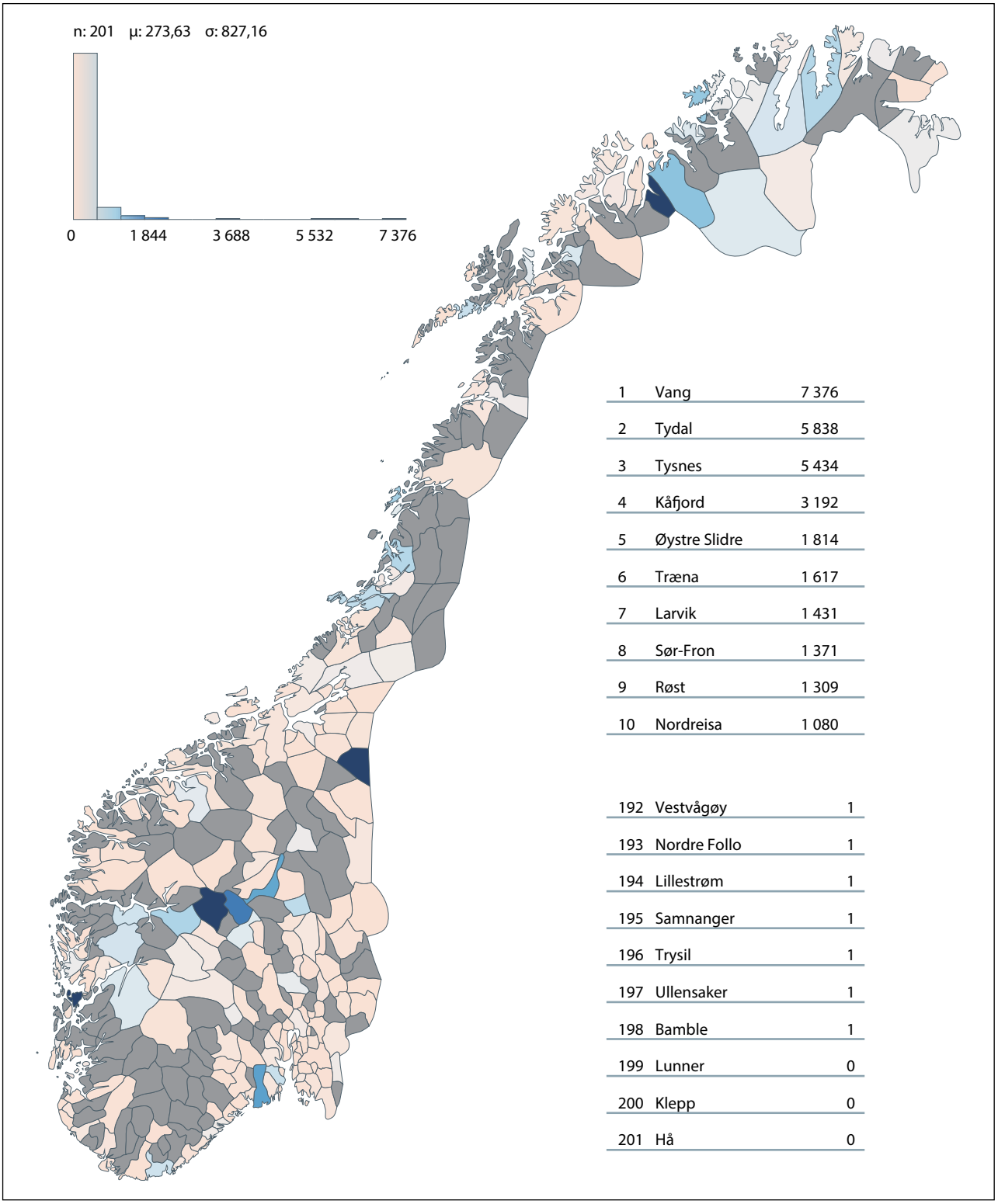
Figur 15.12 Omsetning for helårsarrangører og festivalarrangører (millioner kroner)

Figuren viser omsetningstall i millioner kroner for norske helårsarrangører og festivalarrangører basert på regnskapstall definert under de to kategoriene i Menons populasjon av kulturforetak. Samlet omsetning er 5.8 milliarder kroner (5800 millioner kroner).
Kilde: Grünfeld mfl. (2025, s. 140).



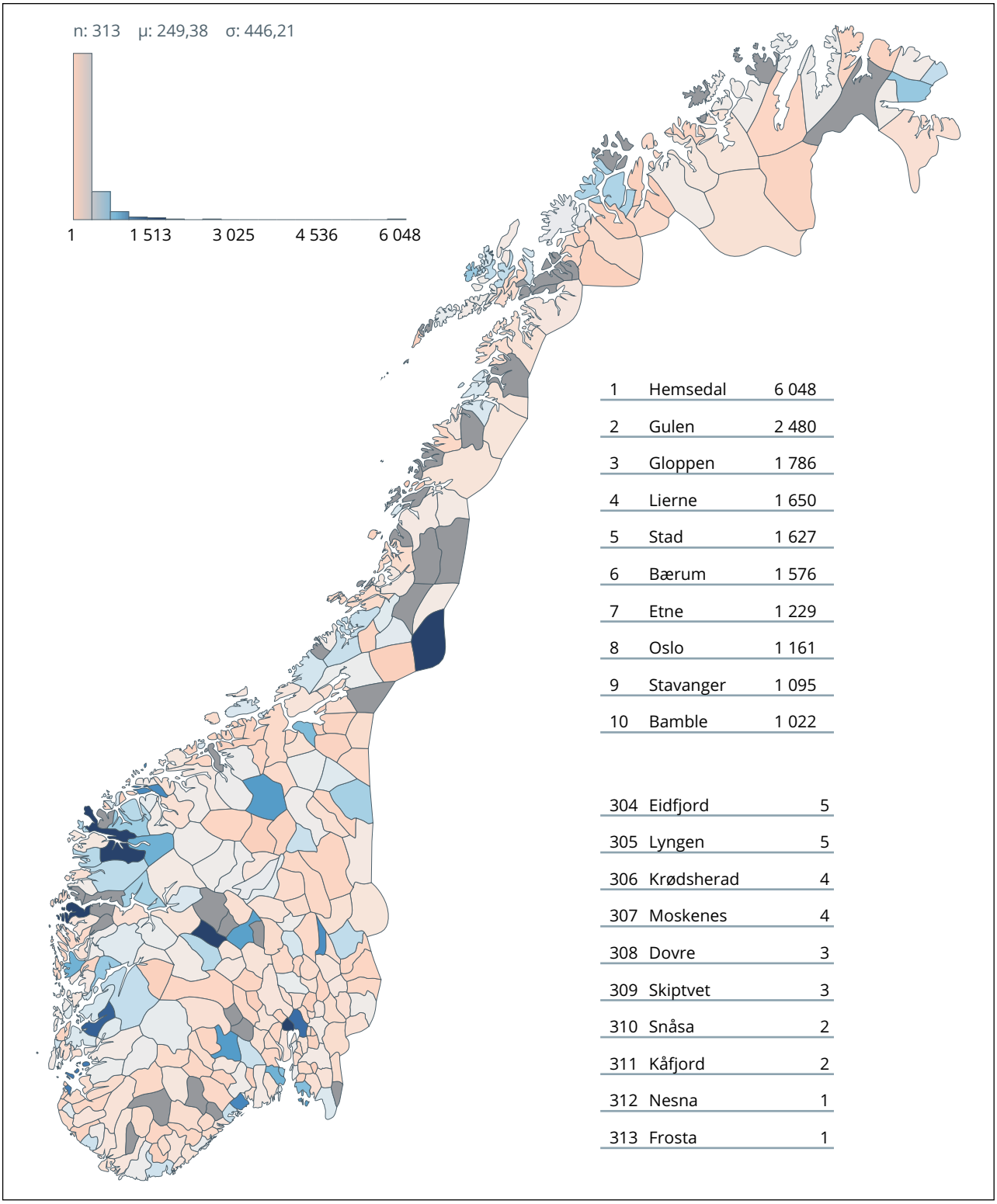
Figur 15.13 Hellbillies på Norsk Countrytreff på Breim, 2024

Bildet viser seks menn sett bakfra, det er bandet Hellbillies, stående på en scene med armene rundt hverandre, vendt mot et stort utendørs festivalpublikum. I bakgrunnen ser vi telt og på scenen ser vi utstyr som høyttalere og kabler.
Foto: Per Ole Hagen.



Figur 15.14 Omsetning i 2023 per innbygger fra festival

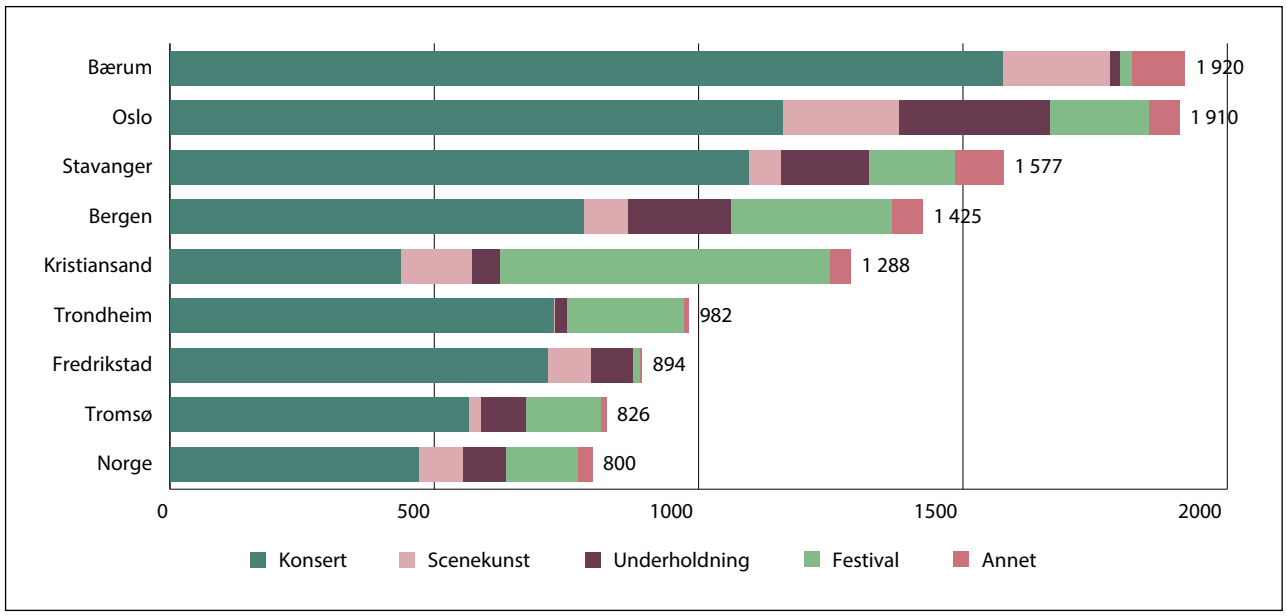
Omsetning i 2023 per innbygger fra festival registrert hos billettselskapene Aurora, Buytec, DX, Hoopla, Linticket, Ringbillett, Ticketco, Ticketmaster, Tikkio og Tix. Desto mørkere blåfarge på kommunen, jo høyere er omsetningen per innbygger fra festival. Desto blekere rosa farge på kommunen, jo lavere er omsetningen per innbygger fra festival.
Kilde: Telemarksforsking (u.å.)



Figur 15.15 Omsetning i 2023 per innbygger fra konsert

Omsetning i 2023 per innbygger fra konsert registrert hos billettselskapene Aurora, Buytec, DX, Hoopla, Linticket, Ringbillett, Ticketco, Ticketmaster, Tikkio og Tix. Desto mørkere blåfarge på kommunen, jo høyere er omsetningen per innbygger fra konsert. Desto blekere rosa farge på kommunen, jo lavere er omsetningen per innbygger fra konsert.

Kilde: Telemarksforsking (u.å.)



Figur 15.16 Antall kroner per innbygger brukt på kulturarrangementer

Registrert omsetning fra kulturarrangement i utvalgte kommuner per innbygger basert på data hos utvalgte billettselskap.
Kilde: Telemarksforsking (u.å.)

inkludert. Det betyr at nesten 30 kommuner ikke har noen kulturaktivitet registrert innenfor musikk og scenekunst via data fra billettselskaper i 2023. Statistikken bekrefter også at både antallet aktiviteter og omsetningen er relativt lav i mange kommuner.[66]

Figur 15.16 viser omsetning fra de ulike arrangementskategoriene av kulturaktivitet i Kulturindeksen fordelt på utvalgte kommuner. Tall for scenekunstinstitusjonene på statsbudsjettet er forsøksvis holdt utenfor denne oversikten. Den synliggjør altså aktivitet fra konsert- og festivalarrangører i det frie og næringsbaserte musikkfeltet. Figuren fra Kulturindeksen ser ut til å bekrefte anslaget til Grünfeld mfl. om at om lag to tredjedeler av omsetningen i feltet for levende musikk kommer fra helårsarrangører (se figur 15.12).[67] Det er imidlertid noe variasjon. For eksempel er forholdet omtrent motsatt i Kristiansand. For Oslo utgjør totalomsetningen for arrangementene 1910 kroner per innbygger i snitt. Dette er 139 prosent over landsgjennomsnittet.[68]

Også *Musikk i tall 2023* viser at Oslo dominerer konsertmarkedet. Av alle konserter i 2023 ble 22 prosent avholdt i Oslo, 12 prosent i Vestland, 12 prosent i Trøndelag, 1 prosent i Finnmark og 3 prosent i Troms.[69] Ser vi på antall konserter i forhold til befolkningstall, får vi et litt annet bilde. Oslo har stadig den høyeste andelen konserter per innbygger, mens Oslos nabofylker Akershus, Østfold og Buskerud har de laveste andelene. Her tas det imidlertid ikke høyde for publikumskapasiteten på de ulike konsertene, som kan forklare hvorfor Bærum, som ligger i Akershus, likevel kommer høyt opp i figuren som viser omsetning fra konserter på kommunenivå (Figur 15.15).[70]

Oslo står for nesten 40 prosent av innbetalte konsertvederlag til TONO, mens Vestland og Trøndelag representerer 12 prosent hver også her. Ser man andelen av konsertvederlagssummer fra et fylke opp mot andelen av befolkningen som bor i det samme fylket, gir dette en annen indikasjon på hvordan tilgangen på konserter er. Forfatterne av *Musikk i tall 2023* finner slik at tilgangen på konserter i Oslo er omkring tre ganger så høy som ellers i landet i gjennomsnitt. I Akershus, Buskerud og Østfold, som er fylker som ligger nærmest Oslo, tegner det seg et motsatt bilde. Tilgangen på konserter her er under halvparten av det befolkningen i fylkene skulle tilsi.[71] Her

66 Telemarksforsking u.å., figur 3.4.1

67 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 96. Dette mønsteret strider imidlertid mot tallene i rapporten «Norske Kulturarrangører: Arrangørstatistikk 2023» som framhever at helårsarrangørene (konsert) har inntekter som er langt lavere enn festivalarrangørene. Dette har trolig å gjøre med sammensetningen av utvalget i undersøkelsen, som bygger på en spørreundersøkelse rettet mot Norske kulturarrangørers medlemmer.

68 Telemarksforsking u.å., figur 3.4.2

69 Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 27

70 Telemarksforsking u.å.

kan vi tenke oss at deler av innbyggerne i disse fylkene har tilgang til konserter i Oslo, men det gjelder ikke alle. En faktor som gjør beregninger basert på konsertvederlag usikre i lys av befolkningsantall, er imidlertid at konsertarrangører betaler ulik prosentsats i TONO-vederlag basert på billettinntektene fra konserten.[72]

Ifølge *Musikk i tall 2023* er de fleste konserter i Norge små i omsetning. Siden 2018 har omtrent 60 prosent av konsertene hatt en omsetning under 20 932 kroner. 18 prosent hadde en omsetning mellom 20 932 og 62 922 kroner, mens 14 prosent lå mellom 62 922 og 209 320 kroner. Bare 9 prosent av konsertene hadde en omsetning over 209 000 kroner. Denne fordelingen har vært stabil de siste seks årene, med unntak av pandemiperioden. Da var andelen store konserter lavere. Selv om de store konsertene er få, står de for mesteparten av inntektene. I 2023 sto de 9 prosent største konsertene for hele 79 prosent av den totale konsertomsetningen. Til sammenligning sto de 59 prosent minste konsertene for kun 3 prosent av omsetningen.[73] Dette vitner om mange småaktører i verdikjedeleddet av konsertarrangører.

Pengestrømmer i arrangørøkonomien

Hvordan pengestrømmene fra konserter og festivaler går til artist og opphaver, avhenger av om artisten selv er arrangør eller ikke. Hvis artisten ikke er arrangør, som ofte er tilfellet, kan betaling skje som en garantisum, en prosentandel av billettinntektene eller alle billettinntekter «for døra» etter avtale med arrangøren.[74] Konsertarrangøren er ansvarlig for at utøvende artist får honorar, og inngår direkte avtale med artisten eller artistens representant i en artistformidler eller booking-agent. Salg av merchandise (som varer med artistens varemerke) og lp-plater kan være en ekstra inntektskilde for artisten i forbindelse med konserter. På konserter kan disse selges med høyere fortjeneste siden distributør- og salgsledd er eliminert.[75] Artistens inntjening skal typisk også dekke utgifter til musikere, lyd- og lysteknikker, sceneproduksjon og andre medvirkende og promotering, men det varierer hvordan kostnader og risiko fordeles mellom avtalepartene i konsertproduksjonen.

Generelt er festivaløkonomien sammensatt av flere ulike inntektskilder som veier ulikt i omsetningen. Publikumsinntekter kan i hovedsak sorteres i to kategorier. Den ene er billettkjøp, som enten gjennomføres via billettformidlere eller direkte fra arrangøren. Den andre er publikums kjøp av mat og drikke, som for mange festivaler utgjør en viktig del av omsetningen. Offentlig støtte er, som vi så i kapittel 10, en viktig inntektskilde for langt de fleste musikkfestivalene. Sponsorinntekter er også en inntektskilde som har vært både viktig og utbredt blant norske festivaler.

For artister og musikere er festivalene en viktig inntektskilde, særlig for dem som faktisk får spillejobb på festivaler. For denne gruppen utgjør festivaljobber hele 27 prosent av deres totale liveinntekter, ifølge en spørreundersøkelse Menon Grünfeld mfl. gjennomførte høsten 2024. Her er det interessant å se på avtalene som inngås i forbindelse med programmeringen av musikkfestivaler.

Festivaler booker som regel artister og musikere gjennom en booking-agent, som håndterer den økonomiske transaksjonen mellom festivalen og artisten. Ansvaret for utgifter knyttet til promotering og lyd-, lys- og sceneproduksjon kan ligge hos både arrangøren og utøveren. Imidlertid er det vanlig at artisten selv står for produksjonen, og at dette reflekteres i honoraret. Videre er honoraret som utbetales fra festivalen, en forhandlingssak mellom festivalen og artistens management eller booking-agent. Hvilken posisjon artistene og musikerne har i bransjen, påvirker hvor stort honoraret blir. Etablerte artister kan forhandle seg til høyere honorarer, mens mindre kjente artister ofte tilbys lavere beløp. I tillegg kan eksklusivitetsavtaler spille inn på honoreringen. Eksklusivitetsavtaler går som regel ut på at artisten ikke kan opptre på andre festivaler i samme region i en gitt festivalsesong. Dette gjøres for å øke sannsynligheten for å tiltrekke seg et større publikum enn om samme artist hadde flere konserter i samme region i samme periode som publikum kan velge mellom.[76]

Konsertarrangøren må melde inn konsertens repertoar og betale vederlag til TONO, som fordeler kompensasjon til opphavere og eventuelt forlag. Dette gjelder uavhengig av om artisten spiller egne eller andres musikkverk, eller om artisten

[71] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 28-29
[72] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 28-29
[73] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 25
[74] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 34
[75] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 36
[76] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 87–88

selv er arrangør. Hvis lydopptak er involvert, for eksempel ved konserter der artisten er DJ, må arrangøren også betale vederlag til Gramo.[77]

Risiko som arrangør og artist

Regnskapstall fra Menons regnskapsdatabaser viser en moderat vekst i konsertarrangørenes omsetning på ca. 7 prosent per år i perioden 2019 til 2023. I intervjuer med helårs konsertarrangører finner Grünfeld mfl. likevel at mange sliter med lønnsomheten. Helårsarrangørene er i økende grad avhengig av frivillighet og offentlig støtte og har gjennomgående lave driftsmarginer i virksomhetene.[78] Dette er mønstre som bekrefter konklusjonene til Bård Kleppe, Ola Berge og Sigbjørn Hjelmbrekke fra deres undersøkelse *Engasjement og arrangement – Ei bok om konsertar og konsertarrangering* fra 2019, som også avdekket svak arrangørøkonomi.

En viktig forklaring på helårsarrangørenes svake økonomi, er en økning i artisthonorarer. Dette stemmer også med tall fra en undersøkelse rettet mot Norske Kulturarrangørers medlemmer fra 2024.[79] Honorarandelen til artistene (regnet som en andel av billettinntekter) har gradvis økt fra drøye 50 prosent i 2016 til over 60 prosent i 2023. Dette vurderes som er en markant økning. Særlig honorarer til større artister har økt, og i 2023 og 2024 var lønnsomheten også svekket på grunn av den svake norske kronen, som har gjort konserter med utenlandske artister særlig kostbare.[80]

Å arrangere konserter innebærer høy økonomisk risiko, særlig fordi billettinntektene er usikre. I motsetning til ellers i næringslivet der høy risiko ofte kompenseres med høyere forventet avkastning, viser forskning at dette ikke nødvendigvis gjelder i konsertmarkedet. Studien til Kleppe, Berge og Hjelmbrekke[81] viste at 60 prosent av rundt 800 konserter gikk med underskudd, noe som tyder på stor driftsrisiko. Studien undersøkte også hvordan risiko fordeles gjennom ulike avtalestrukturer, der det i hovedsak er tre vanlige modeller for artistbetaling: fast honorar, prosentavtale med garantibeløp, og ren prosentavtale, ofte kalt «å spille for døra». Forskerne fant noe variasjon i risiko avhengig av avtale, men konklusjonen er likevel at arrangørene gjennomgående tar det meste av tapsrisikoen, som er konsistent med at lønnsomheten blir lav.[82] Sammenlignet med festivalarrangører har helårsarrangør lavere inntekter per arrangement og opererer ofte med små marginer og høy økonomisk risiko.[83]

Dette bør sees i sammenheng med at arrangørfeltet stadig møter strengere krav til profesjonalisering, noe som vurderes at skjer på både godt og vondt. Kravene til profesjonalisering er et resultat av kulturpolitiske mål, med gode intensjoner om å styrke både den kunstneriske kvaliteten og arbeidsvilkårene i bransjen. Profesjonalisering har også blitt sett på som en nødvendig forutsetning for å overleve i en stadig mer konkurranseutsatt og internasjonal bransje. I tillegg har det vært sett på som et ledd i å sikre bedre økonomistyring, høyere teknisk kvalitet og økt sikkerhet ved konserter.[84] For å kunne fordele støtte og anerkjennelse har det imidlertid vært nødvendig å definere hvem som er profesjonelle aktører, noe som har bidratt til å sementere skillet mellom profesjonelle og amatører. Dermed har profesjonalisering også blitt en norm i feltet.[85] Forskerne Bård Kleppe og Ola Berge omtaler dette som et demokratisk og kulturelt problem fordi det rammer konsertfeltet og arrangørene både sosialt, kulturelt og økonomisk. Hardest rammes de frivillige, de uorganiserte, de uetablerte og dem som presenterer et kulturuttrykk som ikke har anerkjennelse og støtte fra kulturpolitiske ordninger.[86]

I omtale av den samlede musikkøkonomien hører vi gjerne at inntektene fra livemusikk er viktigere enn noen gang før, mest på grunn av endrede forutsetninger for økonomien knyttet til innspilt musikk. Levende musikk står også for de største andelene av musikkøkonomien, i tråd med det vi har presentert tidligere i dette kapittelet. Utøvere og artister i Norge gir på sin side uttrykk for at de kun i begrenset grad har opplevd inntektsvekst de siste fem årene fra konsert- og festivalvirksomhet. I en spørreundersøkelse gjennomført av Grünfeld mfl. rettet mot utøvere og opphavere var det omtrent like mange som svarte at inntekter fra konsertmarkedet hadde økt (25 prosent), som svarte at inntektene hadde sunket (23

77 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 35
78 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 100
79 Kleppe 2024
80 Kleppe 2024, s. 24
81 Kleppe, Berge og Hjelmbrekke 2019
82 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 100
83 Kleppe 2024, s. 12
84 Kleppe og Berge 2022, s. 148
85 Kleppe og Berge 2022
86 Kleppe og Berge 2022, s. 168

Boks 15.2 TONOs konsertavgift

TONOs konsertavgift baserer seg på en trinnmodell der konserttariff skal betales ut fra arrangørens billettinntekter. For de minste konsertene betaler arrangøren et minimumsbeløp, og deretter følger avgifter basert på prosentsatser fra 2–10 prosent avhengig av brutto billettinntekter per konsert.[1] Konsertavgiften skal dekke vederlag til komponister, tekstforfattere og opphavere som står bak musikk som blir framført på scenen. Fra april 2025 har TONO varslet endringer i vedtektene som bestemmer tariffsatsene. Endringene innebærer også at offentlig støtte og sponsorinntekter skal inngå i beregningsgrunnlaget for TONO-vederlag fordi disse speiler den reelle verdiskapingen i konsertøkonomien. Flere aktører i arrangørfeltet har uttrykket bekymring for at TONOs foreslåtte beregningsmodell for vederlag kan føre til redusert konsertaktivitet og færre norske konserter. Arrangørleddet er allerede under press og mottar offentlig støtte som er lavere enn det behovet er. Mange frykter at en økning i TONO-vederlag vil kunne forverre arrangørenes økonomiske situasjon. Kulturrådet hevder at dersom tilskuddsmidler inkluderes i TONOs beregningsgrunnlag, kan dette oppfattes som en urimelig omfordeling av midler som er tiltenkt å sikre gjennomføring av konserter og festivaler. Dette reiser prinsipielle spørsmål om hvorvidt TONO skal kunne påvirke fordelingen av offentlige kulturmidler. Endringen utfordrer skillet mellom kulturpolitisk støtte og rettighetsbaserte vederlag.[2]

TONO på sin side begrunner endringen med et ønske om en mer objektiv og ikke-diskriminerende fordeling av inntekter til rettighetshavere. De ønsker å behandle alle arrangører likt, slik loven om kollektiv forvaltning krever. De mener at komponister, tekstforfattere og låtskrivere bør få andeler av konsertinntektene som bedre reflekterer deres bidrag i lys av arrangørenes totale konsertøkonomi. Vedtaket skal bringe Norge nærmere internasjonale standarder og sikre likebehandling av ulike inntektskilder. For å skjerme mindre aktører foreslår TONO at tilskudd under 50 000 kroner ikke skal regnes med. Modellen skal fases inn gradvis fram mot 2027, med mål om å balansere hensynet til både rettighetshavere og arrangører.[3]

En del av bakgrunnen for vedtektsendringen er en sak mellom TONO SA og Stiftelsen Oslo-filharmonien (HR-2023-1077-A). Denne dreide seg om uenighet rundt hvilket vederlag Oslo-filharmonien skulle betale til TONO for framføring av opphavsrettslig vernet musikk. Siden 1984 hadde partene hatt en særavtale hvor vederlaget ble beregnet som en prosentandel av orkesterets totale inntekter, i motsetning til TONOs ordinære konserttariff som baseres på brutto billettinntekter. I 2014 sa TONO opp avtalen med Oslo-filharmonien. Bakgrunnen var at TONO ønsket å få flere konsertarrangører over på samme modell som Oslo-filharmonien og de tre andre store orkestrene, men forhandlinger om dette førte ikke fram. TONO ble heller ikke enige med Oslo-filharmonien om en ny avtale, og fra 2016 betalte orkesteret derfor vederlag basert på TONOs ordinære konserttariff.

TONO gikk i 2021 til sak mot Oslo-filharmonien med krav om rimelig vederlag, basert på en annen modell enn konserttariffen, og denne inkluderte også statsstøtten Oslo-Filharmonien mottar. Oslo-filharmonien mente dette var i strid med lov om kollektiv forvaltning av opphavsrett, som krever objektive og ikke-diskriminerende vilkår. Høyesterett ga orkesteret medhold og slo fast at TONOs praksis ikke oppfylte lovens krav. Dommen i HR-2023-1077-A har fått betydning for TONOs videre avgiftspraksis. Blant annet må særavtaler utover den generelle konserttariffen revurderes og alle brukere av TONOs repertoar skal behandles likt. I tillegg må TONO sikre større transparens i hvordan vederlag beregnes, og sørge for at tariffene er forståelige og rettferdige for alle arrangører. Allerede før dommen ble konserttariffen justert for å åpne for reduksjon i vederlag dersom deler av programmet ikke er vernet, og for å ta hensyn til offentlige tilskudd. Dommen bekrefter at slike endringer er i tråd med lovens krav, og ligger som bakgrunn for TONOs planlagte endringer.[4]

1 TONO u.å.-b.
2 Moen og Kleveland 2025; Moen 2025.
3 Tangløkken 2025.
4 Norges høyesterett 2023.

prosent), i en periode som skjærer gjennom pandemiårene.[87]

Den samme undersøkelsen viser tendenser til at utøveres kostnader knyttet til levende framføring av musikk også har økt, særlig kostnader til musikere, teknisk produksjon og promotering, som har økt markant.[88]

Dette bekreftes i møte med foreningen Norwegian Entertainment Managers & Agents Association (NEMAA), som organiserer managere og booking-agenter. De sier tydelig at det som gikk rundt økonomisk før pandemien, ikke gjør det lenger. Prisene har økt i alle ledd, og selv kommersielle prosjekter må redusere live-aktivitet og avslutte samarbeid. NEMAA uttrykker at management og artister tar den største risikoen i verdikjeden og sitter igjen med alle fakturaene. Som en erfaren bransjeaktør uttrykker det: «Jeg har vært 17 år i bransjen og har aldri opplevd situasjonen så presset som nå – at en innleid gitarist sitter igjen med store penger og får betalt, mens artisten som eier prosjektet, sitter igjen med gjeld etter å ha turnert i ett år. Dette stimulerer ikke akkurat til videre virksomhet».[89]

Interessant nok viser den samme undersøkelsen fra Grünfeld mfl. av musikeres kostnader, at betalinger til management og booking har endret seg mindre de siste fem årene enn endring i andre kostnader. Dette kan ha med avtalene mellom disse aktørene i verdikjeden å gjøre, som ofte er basert på andeler av bruttoinntekt. Det vil si at når kostnader øker generelt, mens artistinntektene for musikervirksomhet minker, så minker managernes inntekter også.

Også i live-delen av feltet har kravet til artisters promotering i sosiale medier blitt en svært viktig del av musikerhverdagen. Markedsføringsansvaret for konsertvirksomhet og arrangementer faller på artistene i større grad enn på konsertarrangørene, ifølge rapporten til Grünfeld mfl. Artister må bruke både tid og finansielle ressurser på alle typer promotering.[90]

15.1.5 Eventer og private oppdrag

Musikere tar også spillejobber og oppdrag utenfor det åpne konsert- og festivalmarkedet.

Dette kan være jobber på private sammenkomster som fester, bryllup, begravelser, navnefester og lignende. Når oppdraget bestilles av private næringsaktører og er av en viss størrelse, omtales oppdrag på private arrangement gjerne under samlebegrepet event. Eventer er lukkede arrangementer uten billettsalg der formålet ofte ikke er musikken i seg selv, men der musikalske innslag kan inngå som en del av den totale opplevelsen. Eventer kan for eksempel være bedriftsfester, private sammenkomster, konferanser og annet. I kartleggingen fra Grünfeld mfl. framkommer det at eventbransjen utgjør en viktig, men lite synlig del av norsk musikknæring. Det finnes få tidligere anslag på eventbransjens økonomiske betydning for musikkfeltet. Fraværet av eventjobber i privatmarkedet under pandemien var dermed også vanskelig å gjøre rede for.

En analyse Grünfeld mfl. har laget til denne utredningen, bidrar med ny innsikt om den økonomiske betydningen av eventjobber for musikkbransjen i Norge. De anslår at eventmarkedet tilførte norske artister om lag 356 millioner kroner i honorarer i 2023.[91] I tillegg kommer kostnader knyttet til teknikk, sceneproduksjon og medvirkende musikere. For å estimere konsumet av levende musikk på eventer er det benyttet to separate metoder. Den første er et anslag basert på næringsinntekter. Ved å kombinere regnskapsdata fra Menons database og Statistisk sentralbyrå (SSB) med funn fra Menons spørreundersøkelse i 2024, beregner Grünfeld mfl. at 7 prosent av utøveres og opphaveres næringsinntekter stammer fra eventmarkedet. Med en total næringsinntekt på 3,5 milliarder kroner gir dette et estimat på 252 millioner kroner. Grünfeld mfl. vurderer anslaget som konservativt, da spørreundersøkelsen i liten grad fanger opp artister med høy eventaktivitet – typisk mer etablerte og profilerte navn. Denne beregningen kombinerer de derfor med et mer optimistisk anslag basert på markedsomsetning. Her bygger Grünfeld mfl. på Sponsor Insights sitt estimat av eventbransjens omsetning på 4,6 milliarder kroner i 2023. Et sentralt norsk eventbyrå anslår at i gjennomsnitt 10 prosent av eventbudsjettene går til honorarer for artister og musikere. Dette gir et estimat på 460 millioner kroner. Det er imidlertid grunn til å tro at dette er noe høyt, da deler av bransjen ikke involverer levende musikk (f.eks. bedriftsreiser), og fordi anslaget også inkluderer honorarer til utenlandske artister.[92]

87 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 98

88 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 99

89 Møte med NEMAA

90 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 101

91 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 105

Boks 15.3 Tora DAA



Figur 15.17 Tora Dale Aagård på Notodden Blues Festival

Bildet viser gitarist og artist Tora Dale Aagård på scenen i 2021. Tora er sortkledt i sommerlige klær, står med gitaren i energisk positur og gapende munn. Bandmedlemmer skimtes i bakgrunnen og et regnbueflagg henger på mikrofonen.
Foto: Per Ole Hagen

Tora Dahle Aagård er gitarist, vokalist og låtskriver fra Flatanger, kjent for sitt band TORA DAA og sin særegne stil i skjæringspunktet mellom blues, funk og rock.

Tora og bandet har allsidig konsertvirksomhet med tre hovedinntektskilder: festivaler, eventmarkedet og egne konserter. Festivalopptredener gir stabile inntekter gjennom kontrakter som dekker alle kostnader, og muliggjør større risiko i konsertmarkedet. Eventmarkedet er også viktig og gir økonomisk handlingsrom for musikalsk utvikling.

I konsertmarkedet vurderer Tora risiko i samråd med sin manager, som også står for booking. Hun tar selv inntektsrisikoen, mens bandmedlemmene får fast honorar, ofte etter Creo-satser. Ved lavere budsjett tilbys lavere satser. Hun velger prosentbasert honorar ved høy inntektsforventning og garantihonorar ellers.

Økonomisk merker hun økt risiko og lavere honorarer, særlig på mindre scener. Hun søker aktivt offentlig støtte, administrert av managementet, som hun har hatt siden 2020.

Tora bruker sosiale medier strategisk, særlig Instagram og TikTok, både for promotering og sponsorinntekter. Hennes synlighet i sosiale medier er avgjørende for publikumsoppslutning. Hun driver eget plateselskap, håndterer selv vederlag og distribusjon via The Orchard og representerer en moderne, selvstendig artist.[1]

[1] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 102

Gjennomsnittet av disse tallene gir en forventningsverdi på 356 millioner kroner i artisthonorarer fra eventmarkedet i 2023. Eventer genererer også vederlagsinntekter til opphavere. I 2023 utgjorde eventer 27 prosent av TONOs vederlagsinntekter fra live-markedet, med en medianutbetaling på 4 600 kroner per event. Totalt ble det generert om lag 30 millioner kroner i vederlagsinntekter fra eventer, hvorav omtrent 21 millioner kroner ble utbetalt til norske opphavere. Sammenlignet med den samlede næringsinntekten på 3,5 milliarder kroner, utgjør artisthonorarene fra eventer i underkant av 10 prosent. Inkluderes vederlagsinntektene fra TONO, øker andelen til litt over 10 prosent. Dette viser at eventmarkedet representerer en betydelig og stabil inntektskilde for mange norske artister og opphavere, selv om vederlagsinntektene utgjør en mindre del av de totale pengestrømmene.

Verdiskaping fra event

Verdiskapingsmodellen for eventer skiller seg fra den man finner i tradisjonelle konsert- og festivalopptredener. I eventmarkedet er det arrangøren – enten oppdragsgiver eller et profesjonelt eventbyrå – som har hovedansvaret for gjennomføringen av arrangementet, inkludert logistikk og publikumshåndtering. Dette innebærer at artisten i liten grad bærer risiko knyttet til oppmøte eller økonomisk resultat, og i stedet mottar et fast honorar som gir en forutsigbar og ofte relativt høy inntekt. Dette skiller seg fra verdiskapingen og pengestrømmene i offentlige konserter og festivaler hvor artisten i større grad må forme produksjonen og være en hovedattraksjon med ansvar for å trekke publikum. Usikkerheten i billettinntekter på konsert, innebærer ofte også en høyere økonomisk risiko for artisten enn event.

I eventmarkedet håndterer gjerne arrangøren både planlegging og gjennomføring, og artisten mottar honorar uavhengig av publikumsrespons eller uforutsette kostnader. Selv om artisten fortsatt må dekke enkelte utgifter, som booking, management og eventuell andel til plateselskap, sitter de ofte igjen med en sikker inntekt. Kartleggingen til Grünfeld mfl. peker på den lave risikoen som en viktig årsak til at eventoppdrag oppleves som attraktive. Gjennom intervjuer framkommer det at eventbyråer som regel benytter bookingselskaper for å inngå avtaler med artister. I tilfeller der byråene inngår avtaler direkte, skjer dette ofte med artister de allerede har en relasjon til. Enkelte byråer har også egne porteføljer av artister de formidler, og mange har faste avtaler med musikere, husband eller tilsvarende.

Andre kjennetegn ved eventmarkedet er at oppdrag kan bookes på kort varsel, og gjerne er fleksible i kombinasjon med eksisterende turnéplaner og konsertforpliktelser. Eventer kan gjøres på helårsbasis og konkurrerer ikke på bekostning av annen konsert- og festival virksomhet. Et særtrekk ved eventer er at arrangørene som regel ikke har anledning til å promotere offentlig hvilke artister som skal opptre. Dette må i såfall avklares med artist og management som særavtaler og brand-avtaler utover det rene eventet, fordi bruken av artistens merkevare også har en markedsverdi som må kompenseres for.[93] Ved eventjobber har artistene med andre ord kontroll over hvordan og i hvilken grad deres deltakelse i slike arrangementer blir kjent for offentligheten. Artister med eksklusivitetsavtaler til festivalopptredener eller annet har ofte anledning til å opptre på eventer likevel, nettopp fordi disse ikke markedsføres og dermed ikke konkurrerer med deres øvrige konsert- eller festivalopptredener. I tilfeller der det likevel er risiko for at et event kan påvirke billettsalg eller publikumsinteresse for planlagte konserter, kan dette kompenseres gjennom høyere honorarer. Dette bidrar til å opprettholde balansen mellom eksponering og økonomisk utbytte for artisten.[94]

I kjølvannet av event kan det følge *brand*-avtaler som innebærer at en artist blir gjort til en profil for en merkevare eller et firma. Det er ikke uvanlig at brand-samarbeid og event selges sammen, men det er gjerne to forskjellige avtaler og betalinger knyttet til bruken av artist og rettigheter. Et brand-samarbeid er gjerne mer langvarig og kostbart enn et enkelt eventoppdrag. Avtaler av brands og spons gjøres med flere rettighetshavere i loopen, som plateselskap, mens event går via management og booking. Avtaler om spons og branding kan også gå via tredjeparter, som for eksempel hvis en festival har avtaler om reklamebannere på scenen via sponsorer kan det være av betydning for artistavtaler som gjøres på festival hvis artisten allerede er knyttet til et brand. I utvalgets møte med NEMAA kom det fram en forventning om mulighet for flere framtidige brandsamarbeid mellom artister og det private sponsor- og bedriftsmarkedet. For aktører som jobber

[92] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 105

[93] Møte med NEMAA

[94] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 106

næringsbasert med musikk kan dette være viktige inntektskilder.[95]

Hvem har eventjobber?

Kartleggingen til Grünfeld mfl. viser at eventoppdrag i stor grad er konsentrert rundt en bestemt gruppe artister. Det er særlig artister med høy synlighet og solid erfaring som er ettertraktet i dette markedet. Samtidig er det slik at de aller største navnene i bransjen ofte opererer med så høye honorarer at de sjeldnere benyttes til eventer. Det samlede inntrykket er at event utgjør en viktig inntektskilde for artister som har oppnådd suksess, men som ikke nødvendigvis tilhører det øverste toppsjiktet. Denne konsentrasjonen kan forklares med at kundene ofte foretrekker kjente navn, og at arrangørene ønsker å sikre seg artister som behersker eventformatet. I motsetning til konserter, hvor publikum aktivt har valgt å komme for å høre en spesifikk artist, er deltakerne på eventer ofte til stede av andre grunner. Dette gjør det viktig for arrangøren å engasjere artister som kan skape god stemning uavhengig av publikums forventninger. Det oppleves derfor som tryggere å booke artister som har erfaring med å levere i slike settinger.

Selv om eventmarkedet ikke er like tilgjengelig for alle, er det likevel en viktig inntektskilde for mange. I Menons spørreundersøkelse fra 2024 oppga halvparten av alle med live-inntekter at de hadde eventoppdrag i 2023. Blant disse utgjorde event i snitt fem prosent av inntektene, noe som viser at også artister utenfor toppsjiktet har økonomisk utbytte av eventoppdrag. Undersøkelsen indikerer også at eventaktiviteten er noe høyere innen populærmusikk enn for eksempel klassisk musikk, men at eventmarkedet generelt er utbredt på tvers av sjangre. Innenfor de ulike sjangrene svarte mellom 45 og 66 prosent av respondentene at de hadde hatt inntekter fra event i løpet av 2023.[96]

Muligheter for mer

En undersøkelse presentert i utredningen *Kunstens autonomi og kunstens økonomi* fra 2015 vitner om stor bredde blant flere kunstnergrupper i hvilke typer oppdrag de har i bedriftsmarkedet, fra rene kunstneriske oppdrag til kunstnerisk tilknyttede oppdrag og ikke-kunstneriske oppdrag. I denne undersøkelsen er også frilans musikere med, og det framkommer at kunstnere som så langt i karrieren ikke har hatt eventoppdrag eller andre typer oppdrag for bedriftsmarkedet, begrunner dette med at de ikke er tilbudt slike oppdrag. De som har hatt eventoppdrag er ofte fornøyde og ønsker flere oppdrag. Svarene kan tolkes som et marked som har mer potensial. Svarene gir også uttrykk for en pågående mentalitets- og holdningsendring blant kunstnere når det gjelder å samarbeide med privat næringsliv.[97] For at potensialet skal utløses, må imidlertid aktørene i feltet selv være bevisst mulighetene i denne typen næringsbasert musikkarbeid. Dette peker på enda et område der behovet for markedsføring av egen musikervirksomhet og artistprofilering er stort.

Jørgen Langdalens utredning av musikkensemblene i Norge fra 2008 bekreftet at eventoppdrag var en viktig inntektskilde for musikere, band, kor, artister og ensembler, også de som er delvis offentlig finansiert. Konserter for næringslivet og private bedrifter styrker økonomien gjennom honorarinntekter, men er en annerledes spilleopplevelse. Oppdraget foregår i bedriftslokaler eller større arenaer, publikum er ofte gitt på forhånd, og musikken skal treffe en bestilling rettet mot et tilpasset publikum og en bestemt situasjon. Den kunstneriske utfordringen kan være like stor som ved andre konserter og bidrar til å vedlikehold av utøverpraksis.[98] Langdalen drøfter om oppdrag i privatmarkedet for særlig aktører som finansieres av offentlige penger er problematisk fra et kulturpolitisk perspektiv, i lys av kulturpolitikkens mål om å gjøre kulturgoder tilgjengelige for flest mulig. I tråd med målsettinger om en styrket musikknæring og i lys av det som framkommer hos både Langdalen og i denne utredningen, om at eventoppdrag sjelden går på bekostning av offentlige konserter, er det grunn til å støtte opp under et mål om at musikk brukes i det offentlige og private bedriftsmarkedet. Dette synes å være til fordel både for aktørene som får inntjening på event, musikknæringen som helhet og for bedriftene som bruker musikk i sine arrangment og markeringer. Økt privat etterspørsel etter levende musikk bidrar til å finansiere musikernes arbeid og gir bedre kontinuitet i deres virksomhet.[99]

Gjennom eventer får også musikk synlighet inn i en bredde av samfunnets arenaer og sektorer, som kan bidra til møte med nye kundegrup-

[95] Møte med NEMAA

[96] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 106

[97] Kulturdepartementet 2015, s. 13

[98] Langdalen 2008, s. 109

[99] Langdalen 2008, s. 109

per, publikumsutvikling og eksponering.[100] Musikken kan bidra til å skape stemning og variasjon og etablere kultur og fellesskapsopplevelse for svært ulike bedrifter og miljøer. Et anslag for den økonomiske verdiskapingen av musikk i eventoppdrag har vi synliggjort i utredningen. Betydningen av andre verdier som skapes når musikk framføres for firmaer og arrangører gjennom event, er lite systematisk undersøkt. I tråd med den brede kartleggingen av musikkens verdipotensial i denne utredningens del I, er det imidlertid gode grunner til å hevde at musikk brukt i bedrifter og virksomheter i bredden av offentlig sektor og privatmarkedet kan skape verdier som er større enn de rent økonomiske.

NEMAA understreker også hvor viktig det at myndighetene for både nærings- og kulturpolitikk er bevisst sårbarheten i musikerøkonomien, også med eventvirksomhet som en faktor. De melder at etterspørselen etter musikk i eventer er flyktig, og har falt markant etter pandemien. Denne nedgangen kan ikke forklares av én enkelt faktor, men må forstås i lys av en sammensatt økonomisk virkelighet preget av usikkerhet der svekket kronekurs, økte renter, krig i Europa og generelt strammere budsjetter spiller inn.[101]

Dette reiser spørsmål om hvordan musikk og kultur verdsettes i næringslivet spesielt og samfunnet generelt. Når musikk er handelsvare i det frie markedet, inngår det i vurderingene om hva som kan prioriteres og kuttes ut i krevende tider. Dette berører drøftingene i del I, der det argumenteres for at kunnskapen om, forståelsen for og verdsettelsen av kunst og kultur i samfunnet må være rotfestet og sterk. For å motvirke at musikk og kunst reduseres til pynt eller underholdning i gode tider, må det arbeides systematisk med å bygge kompetanse om kulturens rolle og verdi.

[100] Møte med NEMAA

[101] Møte med NEMAA

Boks 15.4 Slik rigges et event



Figur 15.18 Manager og booker på eventjobb

Bildet viser manager og booker Erlend Buflaten i et stort eventlokale der en scene og logoer skimtes i bakgrunnen. Buflaten holder en mikrofon og ser til siden mens han smiler.

Foto: Erlend Buflaten

Manager Erlend Buflaten beskriver prosessen bak et omfattende eventoppdrag for et stort nordisk selskap. I oppdraget fungerer Erlend som både booker og prosjektleder. I tett samarbeid med et eventbyrå og en kunde, har han kuratert en lineup med tre norske toppartister og to internasjonale navn. Artistene er sammensatt basert på sjangrene de representerer, fra soul og rap til pop og indie. Sammensetningen er nøye tilpasset et internasjonalt publikum og reflekterer både markedstrender og tidsånd.

Bookingprosessen startet ni måneder i forkant. Han var i kontakt med et titalls agenturer og management for å kartlegge tilgjengelighet, pris og interesse. Artistene som har fått jobben mottar honorarer som overstiger det de får for egne konserter, og denne gangen strekker eventjobben seg over fem kvelder. Kunden har bedt om framføring av spesifikke låter. Utover dette samarbeider Erlend med kunden og byrået om låtvalg og rekkefølge. Han fungerer som koordinator og kontaktperson gjennom hele prosessen.

Erlend mottar selv et samlet honorar for hele oppdraget. Han bidrar også til idéutvikling og planlegging utover det musikalske. Eventet arrangeres i en messehall med kurs på dagtid. På kveldstid transformeres lokalet til en konsertrigg av svært høy standard, med teknisk avansert LED-skjerm og bransjeledende lys og lyd. Rundt 1200 deltakere samles til stående buffet og bar. For artistene er dette en attraktiv jobb med god betaling og verdifull eksponering mot et internasjonalt publikum.

Kilde: Erlend Buflaten, personlig kommunikasjon, 20.05.2025

Dette gjelder både i utdanning, i næringslivet og i offentlig forvaltning. En slik bevisstgjøring kan bidra til å sikre at musikk og kunst ikke bare overlever i krevende tider, men også får sin fortjente plass som bærere av mening, fellesskap og livskvalitet.

15.1.6 Pengestrømmer fra opphavsretten

Opphavsretten gir låtskrivere, komponister, tekstforfattere, artister, musikere og deres musikkselskaper rett til betaling når musikk brukes. En opphaver har krav på kompensasjon dersom musikken blir tilgjengeliggjort offentlig, for eksempel via radio, tv eller internett, på konserter eller som bakgrunnsmusikk, eller hvis musikken blir spilt inn og utgitt.[102] Overordnet er det fire rettigheter en opphavsperson råder over, og dette kommer vi mer inn på i kapittel 17:

- retten til å reprodusere musikken ved innspilling av fonogram eller noter
- retten til å mangfoldiggjøre og videreselge kopier av verket
- retten til å bearbeide og skape andre versjoner av verket
- retten til å framføre verket offentlig

Pengestrømmer fra bruk av opphavsrettslig materiale flyter ofte parallelt med pengestrømmer fra både innspilt og levende musikk, men tilfaller altså rettighetshavere i Norge, som ikke nødvendigvis er de samme som utøver eller framfører musikken.

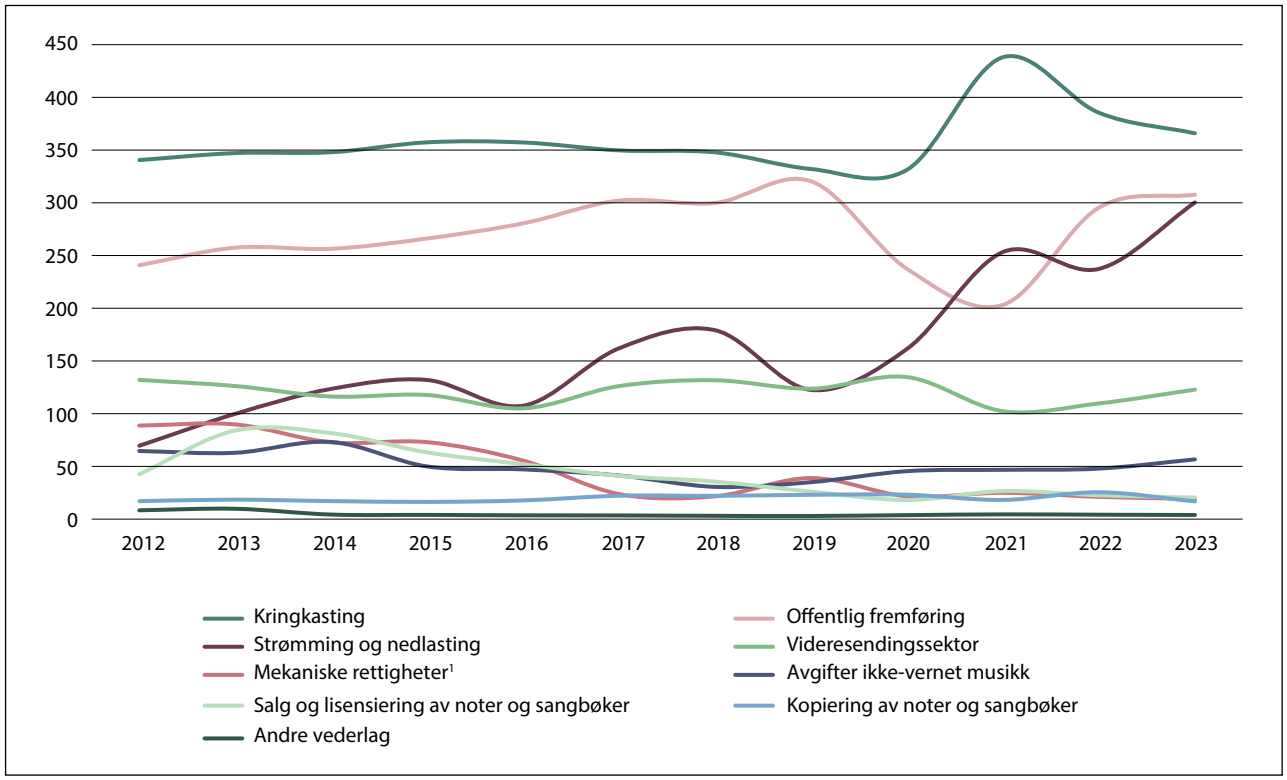
Inntektene fra opphavsretten samles i hovedsak inn av vederlags- og opphavsrettslige organisasjoner når musikk brukes. Disse viderefordeler til opphavspersoner, musikere og utøvende kunstnere, musikkforlag og plateselskaper i Norge.[103]

De samlede opphavsrettslige inntektene i den norske musikkbransjen var beregnet til 1,2 milliarder kroner i 2023, det høyeste nivået som *Musikk i tall* har målt i sin tidsserie.[104] Inntektene var stabile mellom 2012 og 2020, men gjorde et hopp i 2021 på linje med inntektene fra innspilt musikk. Inntektene fra opphavsrett har deretter

[102] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 32

[103] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 31

[104] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 31



Figur 15.19 Musikkbransjens samlede opphavsrettslige inntekter i Norge, 2012–2023 (i MNOK)

1 Inntekter fra mekaniske rettigheter oppstår i forbindelse med produksjon og utgivelse av innspillinger på for eksempel CD eller vinyl, men også digitale utgivelser. Det er noe variasjon i tallgrunnlaget for mekaniske rettigheter i denne statistikken.

Kilde: Nybakk mfl. (2025, s. 33)

fortsatt å vokse med 3 prosent i 2022 og deretter 6 prosent i 2023.

Som figur 15.19 illustrerer, skyldes veksten for det meste en økning i inntekter fra strømming, til tross for at plateselskapenes inntekter fra strømming har gått litt ned. Dette indikerer at norske rettighetshavere har hatt en relativt bedre utvikling i inntekten for opphavsrett fra strømming og nedlasting enn utenlandske aktører.[105] Kategorien strømming og nedlasting er den tredje største av opphavsrettsinntekter i dag, men er den som har hatt størst vekst siden 2012 – en firedobling –, og inntektsområdet hadde en oppgang på 27 prosent i 2023. Strømming og nedlasting utgjorde omtrent 25 prosent av de samlede opphavsrettslige inntektene i 2023, bare 7 millioner kroner bak offentlig framføring.

Kringkasting har tradisjonelt vært den største kilden til opphavsrettsinntekter, mens inntekter fra offentlige framføringer vokste jevnt fram til 2019. Under pandemien falt imidlertid inntektene fra offentlige framføringer med en tredjedel, mens inntektene fra kringkasting økte tilsvarende. Bildet har i 2023 igjen snudd, slik at vekstkurven for opphavsrettsinntekter fra både kringkasting (som fortsatt er den største) og offentlig framføring er mer eller mindre i tråd med utviklingen fra før pandemien.[106]

Opphavsrettslige inntekter i *Musikk i tall* viser til avgifter som blir betalt inn til rettighetsforvalterne og deretter viderefordelt til opphavspersonene for bruk av opphavsrettslig materiale. Samarbeidet mellom opphavsrettsorganisasjoner i verden gjør at norske opphavsrettspersoner og andre rettighetshavere kan få kompensasjonen de har krav på som skapere av verket også når musikken brukes utenfor Norges grenser. Tallene fra *Musikk i tall* bygger på vederlagsbyråenes inntekter og er slik mulige å oppdatere når vederlagsbyråene oppdaterer sine tall årlig.[107]

Andre pengestrømmer basert på opphavsrett

Noen pengestrømmer basert på opphavsrett fanges ikke opp av *Musikk i tall* eller andre målinger, fordi de går utenom vederlagsbyråene. Dette er blant annet opphavsrettslige inntekter knyttet til synkroniseringsavtaler gjort direkte mellom brukere og rettighetshavere.[108] Basert på en spørreundersøkelse utført av Menon Economics og anslag basert på næringsinntekter for utøvere og opphavere gir Grünfeld mfl. et anslag som tilsier at synkronisering tilførte norske opphavere og utøvere 14 millioner kroner i 2023. De påpeker imidlertid at tallet er lavt og muligens ikke fanger godt nok opp inntekter fra rettighetshavere som er spesielt innrettet mot synkroniseringsmarkedet.[109] Som vi beskrev i kapittel 15.1.4, kan det ligge store penger i synkronisering, både i selve lisensieringen som muliggjør synkronisering, og i markedsføringsverdien av synkronisering.

Inntekter fra «store rettigheter», altså musikk skapt for å framføres dramatisk (opera, operetter, musikaler, skuespill og lignende) fanges heller ikke opp av *Musikk i tall*[110] eller tilsvarende målinger, da slike rettigheter vanligvis ikke forvaltes av vederlagsbyråene.[111]

Heller ikke pengestrømmer basert på rettigheter som norske opphavere har registrert i vederlagsbyråer utenfor Norge, for eksempel svenske STIM, fanges opp av *Musikk i tall* eller andre målinger. Dette gjelder også salg og lisensieringer som gjøres gjennom utenlandske plateselskaper eller musikkforlag som ikke er registrert i Norge. Som vi nevner i kapittelet om synkronisering og skal se mer i kapittel 18, bidrar enkelte rammevilkår til at rettighetshavere, både enkeltpersoner og selskaper, flagger musikkvirksomheten sin ut av landet eller selger katalog og rettigheter til selskaper eller investorer. Dette forhindrer at pengestrømmer fra opphavsretten får utvikle seg i Norge, noe som gir et svakere utgangpunkt for eksport, vekst og bransjeutvikling.

Med utvalgets begrep, er dette et potensialsvinn. Altså ikke bare et økonomisk tap, men tap av kompetanse og langsiktig utvikling for musikknæringen i Norge.

Fordelingen mellom ulike typer rettigheter

Den viktigste driveren for inntektsvekst både på opphavsrettsområdet og for innspilt musikk er at musikkbruk gjennom flere digitale plattformer fanges opp. Dette danner grunnlag for større vederlagsutbetalinger. Ser vi på inntektsstrømmene sammenlignet, viser *Musikk i tall* at opphavsrettsinntektene nærmer seg nivået til inntektene fra innspilt musikk i Norge. De utgjør omtrent like store deler av den samlede musikk-

[105] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 16
[106] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 31
[107] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 54
[108] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 54
[109] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 41
[110] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 32
[111] TONO u.å.-a



Figur 15.20 Song Farm 2019

Norsk-tysk session på låtskrivercampen *Song Farm 2019*. Bildet viser Mirjam Omdal bak Mac-en, Magnus 'Magnify' Martinsen foran piano og KAMARA (Fatumata Kamara) og tyske Julia 'Jinka' Hügel samlet i arbeidet med å skrive låta "Who's Wrong". Song Farm ble etablert i 2010 og har i sine femten første år resultert i 493 nyskrevne verk og 80-90 utgivelser. 540 låtskrivere og artister har deltatt på campene. Song Farm organiseres av de norske musikkselskapene daWorks Music Publishing, The Woods og BYRÅ. Hver dag over tre dager blir nye team bestående av tre-fire låtskrivere satt sammen: En produsent, to toplinere og en artist. I løpet av dagen skrives et nytt verk som presenteres i plenum på kvelden.
Foto: Jørn Dalchow.

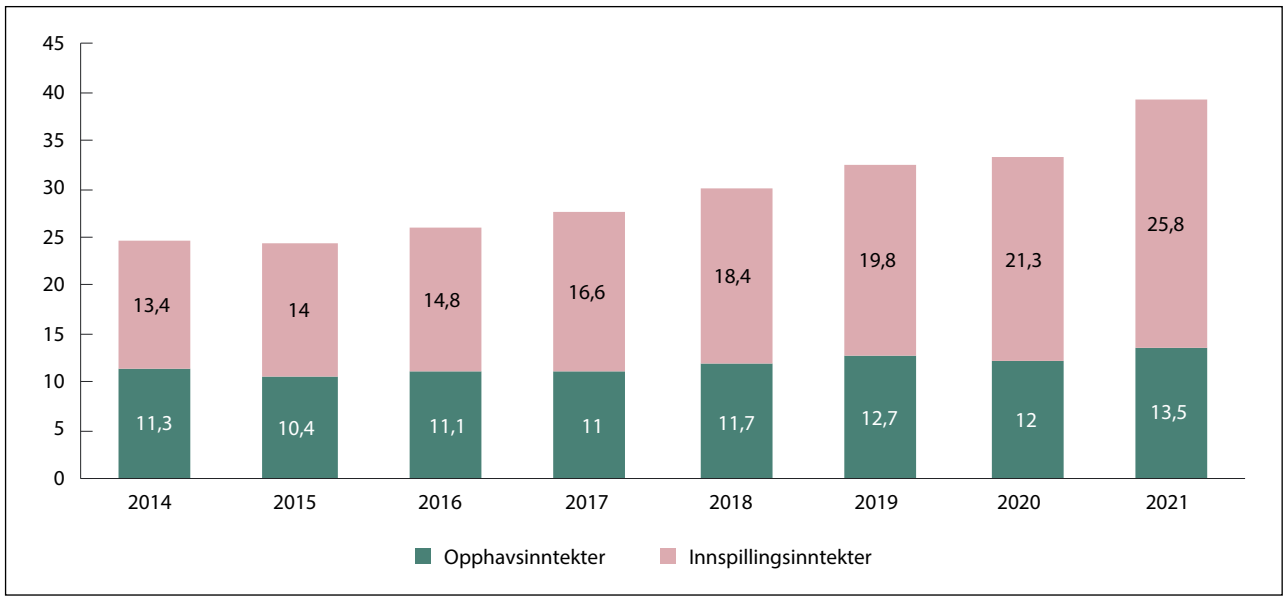
økonomien i Norge i 2023.[112] Utviklingen globalt vitner også om vekst i rettighetsandeler både fra innspilt musikk og på låtskriversiden. Her har trolig implementeringen av EUs digitalmarkedsdirektiv bidratt, blant annet gjennom opphevelsen av det såkalte «safe harbour»-prinsippet som fritok plattformer fra lisensavtaler og betaling for bruk av musikk under påskudd av å være «kun infrastruktur» og ikke ansvarlig for innholdet.

Rettighetene knyttet til det å ha skapt musikken har i imidlertid blitt kompensert med lavere andeler enn rettighetene for å ha spilt inn musikken, hvis betalingene fra strømmetjenestene legges til grunn. Begrunnelsene for at det ble slik fra strømmetjenestenes start, er flere. Blant annet har fordelingsgrunnlaget blitt sett i sammenheng med forventede muligheter for utnyttelse og ulike oppfatninger om kostnader for produksjon av musikken. Fordelingen handler imidlertid til syvende og sist om forhandlingsmakt i møte med plattformtjenestene og mellom de store musikkselskapene og økonomiområdene.[113] Fordelingene har vært gjenstand for offentlig debatt over flere år. Ordskiftet har blitt frontet av blant annet de globale organisasjonene IFPI (International Federation of the Phonographic Industry), som forsvarer plateselskapenes store andel som nødvendig for investering i artister,[114] og CISAC (International Confederation of Societies of Authors and Composers), som mener at låtskrivere og komponister får for lite, og krever en mer rettferdig og bærekraftig modell for opphavere i den digitale økonomien.[115]

I en kunnskapsoppsummering om trender i musikkbransjen fra 2023 gjengis statistikk som synliggjør det ujevne forholdet mellom opphavsinntektene og inntekter fra innspilt musikk i strømmetjenester. Økonomen og tidligere Spotify-analytiker Will Page har gjennom flere år utviklet beregninger som estimerer den totale markedsverdien av musikkrettigheter, fordelt mellom pla-

[112] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 11

[113] Tschmuck 2024
[114] IFPI 2025
[115] CISAC u.å.



Figur 15.21 Inntekter fra musikk fordelt på opphavs- og innspillingsinntekter, milliarder USD

Kilde: Grünfeld mfl. (2025)

teselskaper og musikkforlag. Datagrunnlaget er basert på en sammensetning av årsrapporter fra IFPI og CISAC samt data om oppphavsrettsinntekter som ikke fanges opp av CISAC, som for eksempel synkroniseringsavtaler. Når tallmaterialet er justert for overlapp og forskjellige rapporteringspraksiser, finner Page at plateselskapsiden mottok over fire ganger så mye penger som forlagsiden i 2021 hver gang en låt strømmes. Som vi har beskrevet i kapittel 15.1.3 om pengestrømmer fra innspilt musikk, tilfaller imidlertid ofte større deler av pengene plateselskapet framfor artisten selv.[116]

Potensialet i opphavsretten

Et grunnleggende poeng med opphavsretten er å sikre at skaperen får kompensasjon når musikken brukes. Det at musikk kan gjenskapes, framføres og spilles inn i flere versjoner enn den opprinnelige, er nøkkelen til inntjening basert på opphavsrett. Forskeren Patrik Wikström peker på hvordan digitaliseringen har åpnet nye muligheter for musikkbransjen som en opphavsrettsindustri.[117] Mylderet av plattformtjenester skaper utallige muligheter for at musikken spres og gjenskapes i nye former og versjoner. Verdiene som omsettes, er immaterielle, distribusjon skjer gjennom lisensiering, ikke salg, og reproduksjonskostnadene er lave, nær null. Innholdet er opplevelsesbasert og sirkulerer i overflod, som gjør at konkurransen handler om publikums tid og oppmerksomhet.[118]

Musikkrettigheter har alltid vært nøkkelen til inntjening når musikk sirkulerer, men med den digitale utviklingen har interessen for eierskap til immaterielle rettigheter økt på verdensbasis. I trendrapporten fra 2023 bestilt av Music Norway, omtales oppkjøp av kataloger og rettigheter som en tydelig og viktig trend i den globale musikkbransjen. Kataloger og selskaper som forvalter rettigheter, har blitt attraktive investeringsobjekter og tiltrekker seg kapital fra investorer og finansielle aktører.[119]

Hele systemet for håndtering, lisensiering og betaling for bruk av rettigheter er i bevegelse, noe som skaper både muligheter og utfordringer for rettighetshavere og forvaltere. En viktig innsikt er at dersom det ikke finnes strukturer og selskaper som kan forvalte norske musikkrettigheter og pengestrømmer fra opphavsretten, mister næringen også potensialet for langsiktig vekst basert på all musikk som skapes her.

Trusselen fra kunstig intelligens

I desember 2024 publiserte CISAC rapporten *Study on the economic impact of Generative AI in the Music and Audiovisual industries*,[120] som peker på en dramatisk forskyvning i musikkbran-

[116] Ryssevik 2023
[117] Wikström 2013
[118] Wikström 2013
[119] Ryssevik 2023, s.17
[120] CISAC 2024

sjens økonomiske landskap grunnet generativ kunstig intelligens. Ifølge beregninger gjort av PMP Strategy for CISAC vil så mye som 20 prosent av musikken vi lytter til på strømmeplattformer i 2028, være generert av kunstig intelligens – særlig i stemningsbaserte spillelister. Innenfor «bibliotekmusikk», altså musikk som kjøpes ut for vederlagsfri bruk, som ofte brukes i audiovisuelle produksjoner, anslås andelen KI-generert musikk å nå hele 60 prosent. Norske NOPA melder i innspill til utvalget at de tror dette er et konservativt estimat, og at andelen kan bli enda høyere innen fem år. Denne utviklingen representerer en alvorlig trussel mot inntektsmodeller basert på opphavsretten, ettersom KI-musikk i stor grad produseres uten tradisjonelle rettighetshavere. Dette innebærer nye utfordringer for både økonomien og rettighetsgrunnlaget til komponister, tekstforfattere og utøvende musikere og artister i en bransje som allerede har vært sterkt konkurranseutsatt. Uavhengig av treffsikkerheten i CISAC-analysen er det liten tvil om at musikkskapere vil tape inntekter, og at arbeidsplasser blir erstattet av KI, heter det i NOPAs innspill til utvalget.[121] Organisasjoner som representerer rettighetshavere på opphaver- og innspilt-siden av musikk, har uttrykt stor bekymring for hvordan generativ KI kan påvirke rettighetshavere. Bekymringen gjelder både med tanke på opptrening av generativ KI basert på opphavsrettsbeskyttet materiale uten tillatelse, og behovet for sterkere regulering for å beskytte menneskelig kreativitet.

Dette kommer vi mer inn på i kapittel 18.

15.1.7 Pengestrømmer fra utlandet: Musikkeksport

Som en siste pengestrøm presentert i denne delen, definerer vi musikkeksport. I kapittel 18.4 følger vi opp temaet musikkeksport videre og ser det i sammenheng med behovet for å styrke norsk musikknæring.

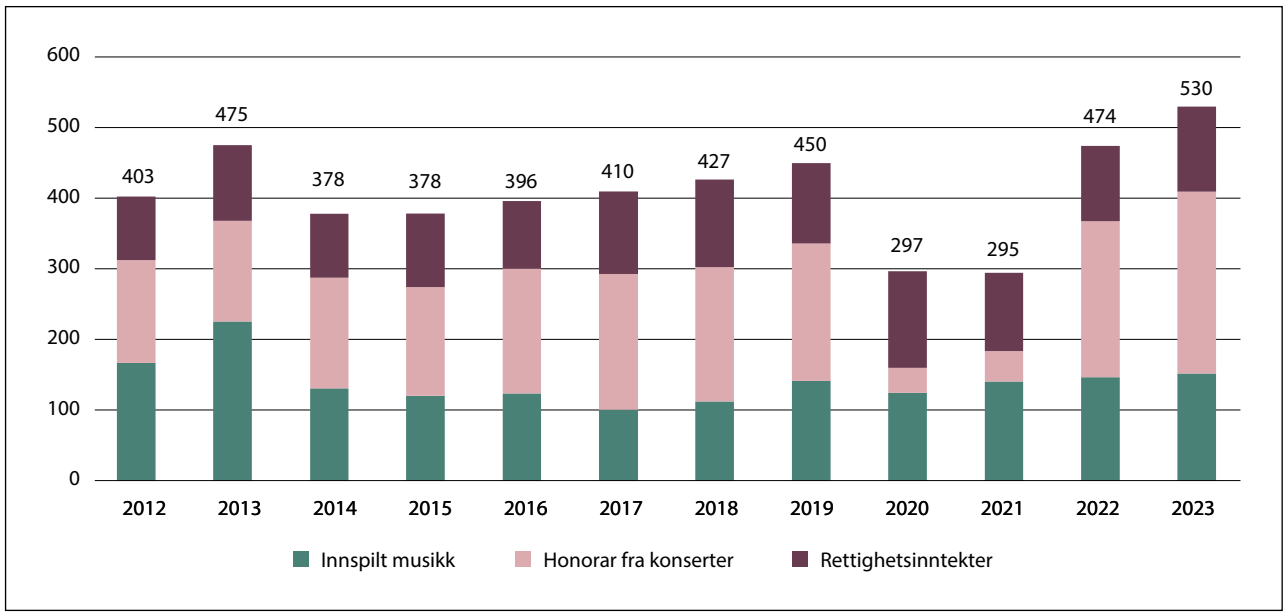
Eksport er varer og tjenester som selges til utlandet. Motsatsen er import, som vil si varer og tjenester kjøpt fra utlandet til forbruk i Norge.[122] Musikkeksport er altså et økonomisk begrep for pengestrømmer som starter i utlandet og tilfaller aktører og musikkselskaper i Norge gjennom verdikjeden for musikkrelaterte varer og tjenester. I begrepet ligger det praktiske muligheter for å være norsk musikkbransjeaktør med internasjonal suksess som genererer inntekt i utlandet, *uten at pengestrømmen* tilfaller musikknæringen i Norge – og da ikke er musikkeksport. Dette gjelder for eksempel når norske bransjeaktører har etablert selskapet sitt utenfor Norge, gjerne omtalt som utflagging. Begrepet kommer fra skipsfarten og praksisen med å registrere skip med flagg fra et annet land enn der rederiet hører hjemme. En norsk låtskriver, artist, katalog eller selskap som har satt flagget sitt på et selskap i et annet land enn Norge, bidrar dermed ikke til eksport selv om det kan bidra til å styrke norsk musikks omdømme og synlighet i utlandet. Dette etablerer et viktig premiss som vi kommer mer tilbake til i kapittel 18, altså at musikkeksport fordrer at norske utøvere og opphavere driver virksomhet med flagget sitt plassert i selskaper drevet fra Norge. Eksport handler både om å få musikken ut av landet og å få penger tilbake inn igjen.

Eksport i tall

I Norge, som betraktes som et relativt lite eksportmarked for musikk, er de samlede inntektene fra utlandet til norsk musikkbransje beregnet til 530 millioner kroner i 2023. Inntektene inkluderer kjøp, strømming og nedlasting av norsk innspilt musikk i utlandet, honorarer til norske artister som spiller konserter i utlandet, og rettighetsinntekter til norske aktører fra utlandet. Tallet inngår i en vekstkurve. Som figur 15.22 synliggjør, er norsk musikkeksport i relativt jevn vekst.[123]

Likevel utgjør summen en ganske liten del av inntektene i norsk musikkbransje. Nærmere bestemt har eksporten stått for mellom 7 og 10 prosent av alle musikkinntektene mellom 2012 og 2023, ifølge *Kunst i talls* tidsserier.[124] Til sammenligning stod musikkeksport i Danmark for 630 millioner danske kroner i 2021 – et pandemiår – og 1,075 milliarder danske kroner i 2019. Danskene opererer imidlertid med et mindre restriktivt datasett enn i Norge og regner blant annet inn merch-salg og musikkturisme i sitt eksporttall.[125] I Sverige har eksportinntektene utgjort mellom 20 og 30 prosent av de totale inntektene fra musikk de siste årene. Den svenske musikkeksportens nettoverdi gikk opp til 5,4 milliarder svenske kroner i 2023, som tilsvarer en økning med 18 prosent sammenlignet med 2022.[126]

[121] Skriftlig innspill fra NOPA
[122] Storli 2025
[123] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025
[124] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 36
[125] Rambøll Management Consulting 2022
[126] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 36; Musik Sverige 2024, s. 7



Figur 15.22 Musikkbransjens samlede inntekter fra utlandet, 2012–2023 (i MNOK)

Kilde: Nybakk mfl. (2025)

På lik linje med de nasjonale konsertinntektene i Norge i 2020 og 2121 var eksportnivået preget av lite konsertvirksomhet disse årene. Etter pandemien er inntektene tilbake igjen, høyere enn før. I 2023 var konsertinntektene på 258 millioner kroner. Konsertrelatert eksport omfatter honorar som artister og musikere i Norge får for konserter i utlandet, som tilfaller selskaper i Norge,[127] og konsert er den største eksportkategorien i *Musikk i tall*s målinger. Inntektene fra innspilt musikk fra utlandet i 2023 var beregnet til 152 millioner kroner i 2023, det tredje året med vekst, og opphavsrettslige inntekter fra utlandet er beregnet til 120 millioner kroner i 2023 som tilsvarer en økning på 13 prosent fra 2022.[128]

For å forstå musikkeksport i en større eksportsammenheng, eksporterte Norge varer og tjenester for 2470 milliarder kroner i 2024 på landsbasis. Utenom olje og gass var eksporten den høyeste noensinne, dominert av eksport av råvareprodukter og tjenesteeksport, som økte mest. Eksporten støtter til sammen 640 000 arbeidsplasser – hver femte arbeidsplass. Norge er i rute for å nå målet om 50 prosent økning i fastlandseksport innen 2030.

I norsk eksport av en viss størrelse er reiselivsnæringen kanskje det næringsområdet som er mest sammenlignbart med kreativ næring. Reiselivsnæringen vokste med 18 prosent fra 2023 og omtrent 60 prosent siden før pandemien (2019). I 2024 tilsvarte reiselivseksport 84 milliarder kroner.[129] Veksten i denne eksporten er del av en større politisk satsing på reiseliv som en eksportrettet og distriktsforankret næring.[130]

Artister og bransjes utgangpunkt for eksport

Mange bransjeaktører driver musikkvirksomheten sin på måter som innebærer mer eller mindre internasjonal aktivitet. Noen ganger blir dette til eksport, men mange musikktransaksjoner utover landegrensene er ikke økonomisk lønnsomme. Digitalisering legger for eksempel til rette for utførsel og salg av musikk på måter som treffer folk i hele verden. Eksponering og global drahjelp via spillelister og blaff på TikTok kan være bra,[131] men krever investering fra dedikerte og spesialiserte team for å bli til eksport av betydning, hvor også selskapets volum og posisjonering i verdensmarkedet betyr mye. Digitaliseringen har med andre ord konsekvenser for distribusjonen, pengestrømmene og kompetansebehovet i musikkbransjen, men danner sjelden grunnlag for eksport i seg selv.[132] Det er snarere et behov for å se digitalisering, profesjonalisering og internasjonalisering i sammenheng for å forstå forutsetninger for eksport.[133] Det samme gjelder muligheter

[127] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 34
[128] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 34-35
[129] Erraia, Rognsås, Wahl, Andersen, Moe og Jakobsen 2025
[130] Nærings- og fiskeridepartementet 2023
[131] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 46
[132] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 46



Figur 15.23 Mixed Zone på Øya i 2022

Bildet viser yrende folkeliv i «Mixed Zone» på Øyafestivalen i Oslo. Dette er området der norske og internasjonale bransjeaktører møtes til faglig og sosialt samvær som del av Øya International, et delegatprogram arrangert av Music Norway i samarbeid med Øyafestivalen. I bakgrunnen synes hvite festivaltelt og lykter og fargeflagg.
Foto: Helge Brekke.

for eksport basert på internasjonal konsertaktivitet. Konserter i seg selv, og særlig i utlandet, krever nettverk, ressurser og innsats i planlegging og gjennomføring, og de er ofte kostbare. Norsk musikkbransje kan sjelden basere seg på vekst og inntjening fra konsertvirksomhet uten at langsiktig karrierebygging foregår parallelt.

Artistkarrierer må bygges steg for steg over flere år, og virksomhetsvekst krever et apparat og en strategi. For å forstå norske artisters potensial for eksport har forfatterne av *Musikk i tall 2023* sortert virksomhet i utlandet i tre typiske artistkategorier, basert på en intervjustudie.[134]

De norske er artister som har sitt hovedpublikum og støtteapparat i Norge. De framfører ofte på norsk, har konserter primært i Norge og har liten eller ingen satsing mot utlandet. Inntektene deres kommer i hovedsak fra norske kilder, og de har begrenset eksportverdi.

De internasjonale har hoveddelen av sin virksomhet i utlandet og er tilknyttet internasjonale plateselskaper og agenter. De har et globalt publikum og høy omsetning, men kun en mindre del av inntektene tilfaller norsk musikkbransje. Det norske støtteapparatet har i liten eller variert grad kapasitet til å følge dem opp.

De midt imellom er artister som har et betydelig, men spredt internasjonalt publikum. De har ambisjoner om å vokse utenlands, men mangler ofte støtte og investeringer. De er avhengig av samarbeid på tvers av land og søker offentlige midler for å realisere eksportpotensialet. Her finnes det et uutnyttet mulighetsrom for norsk bransje,[135] og muligheten til å skaffe seg en *relativt stor* fanbase basert på *mindre* publikumsgrupper i *flere* markeder skaper også muligheter for artister og musikkuttrykk som opererer i smalere nisjer.[136]

Vekstpotensialet fordrer imidlertid at bransjeaktørene i Norge har både den nødvendige kapasiteten til å satse og insentiver eller virkemidler i politikken som kan bidra til å skape den kapasiteten. For eksempel må det eksistere norske selskaper med kontorer i andre land, norske distributø-

[133] Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021, s. 15
[134] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 46
[135] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 46
[136] Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021

Boks 15.5 Årets internasjonale suksess

Årets internasjonale suksess er en spesialpris tilknyttet Spellemannprisen som hedrer norske artister, komponister eller produsenter som har oppnådd betydelig gjennomslag utenfor Norge. Prisen ble etablert i 2015 under navnet Eksportprisen, og har siden 2017 blitt delt ut som Årets internasjonale suksess i samarbeid mellom Spellemann og Music Norway. Målet er å synliggjøre norsk musikkeksport og inspirere til internasjonal satsing. Prisen juryeres av en fagjury oppnevnt av Spellemann og Music Norway. Juryen vurderer dokumentert internasjonal aktivitet og gjennomslag, inkludert strømmetall, turnévirksomhet, medieomtale, samarbeid med internasjonale aktører og synlighet i globale markeder. Sammen med prisen får vinneren et stipend på 100.000,- gitt av Kultur- og likestillingsdepartementet. Stipendet skal vinneren gi videre til en person, en organisasjon eller et miljø som har bidratt til å inspirere og stimulere musikkinteressen. Stipendet går under navnet «Det var her det begynte…».

Vinnere av Årets Internasjonale Suksess og mottagere av stipendet Det var her det begynte:
- 2015: Kygo – Brak Bergen
- 2016: Alan Walker – USF Verftet i Bergen
- 2017: Ina Wroldsen – Vær Stolt Festivalen på Søndre Nordstrand
- 2018: Stargate – LIMPI, Lillehammer Institute of Music Production and Industries.
- 2019: Lise Davidsen – musikklinjen ved Sandefjord Videregående skole
- 2020: girl in red – AKKS
- 2021: Aurora – Baroniet Rosendal ved Anne Grete Honerød, Reidar Nedrebø, Erik Hannisdal
- 2022: Peder Elias – Nidarosdomens Guttekor
- 2023: Erik Smaaland – Ten Sing Lommedalen
- 2024: Vilde Frang – Barratt Due musikkinstitutt

Kilde: Music Norway 2025

rer og norske booking-agenter som legger til rette for internasjonal aktivitet og samtidig sikrer at inntektene tilfaller den norske musikknæringen. En annen nøkkel til eksport er at norske selskaper har eierskap til rettigheter, katalog og distribusjon.[137]

Pengestrømmene som tilfaller den norske musikknæringen, avhenger av hvilke ledd i verdikjeden som er registret med næringsvirksomhet i Norge. Hvis det kun er artisten selv som er norsk og artisten ellers har med seg et internasjonalt team av aktører i den øvrige verdikjeden, er det kun artistens andel som går inn i norsk musikknæring. Store utsolgte konserter i utlandet med norske artister, kan derfor gi en relativt liten andel av verdiskapingen til den norske økonomien. Dersom både forvalter og rettighetshaver er utenlandske, er det også svært lite av vederlag og royalty fra opphavsrett og innspilt musikk som tilfaller norske aktører. Eksportandelen henger sterkt sammen med hvor i verdikjeden de norske aktørene befinner seg. Jo lenger ut i kjeden norske aktører befinner seg, desto mindre andel av den internasjonale verdiskapingen kommer tilbake til Norge.[138]

For mange artister i mellomsegmentet trenger ikke hele verden være et mål. Norske karrierer kan få et eksportløft i andre nordiske land eller enkeltland i verden. Flere norske artister har samarbeid med produsenter, managere og plateselskaper i nabolandene, i hovedsak Sverige, hvor bransjeapparatet er mer omfattende, men fortsatt nært både geografisk og kulturelt. Disse aktørene har ofte god kjennskap til det norske markedet, samtidig som de har tilgang til større nettverk og ressurser, men det begrenser samtidig eksportpotensialet når deler av verdikjeden er plassert utenfor Norge. Det finnes også nordiske artister utover de norske som jobber med et norsk apparat, men beskrivelsene i *Musikk i tall 2023* tyder på at denne utvekslingen kun i liten grad styrker den norske musikkbransjen. Når det kommer til stykket, relaterer det som igangsetter pengestrømmer fra eksport, seg til den norske musikkbransjens størrelse, kompetanse og rekkevidde.[139]

[137] Hagen 2022

[138] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 37

[139] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 46

15.2 Oppsummering

I kapittel 15 har vi gitt en oversikt over pengestrømmene i norsk musikkbransje og vist hvordan økonomiske verdier skapes og fordeles. Kapittelet viser at musikkøkonomien er tett knyttet til rettigheter og avtaler. Mange forholder seg til flere pengestrømmer i musikknæringen. Helheten av pengestrømmer er kompleks og involverer mange aktører og avtaleforhold. I mange tilfeller er det lite systematisk dokumentasjon av verdiskapingen og pengefordelingen. I kapittelet anslås det at norsk musikkbransje ble tilført 6,4 milliarder kroner i 2023 fra publikum, næringsliv, offentlig sektor og eksport. Pengene strømmer fra sluttbrukere via betalinger for musikk til mellomleddaktører, utøvere og skapere. I samspillet mellom aktørene skapes verdier, sysselsetting og inntekt. Musikkøkonomien deles i tre hovedområder: innspilt musikk, levende musikk og opphavsrett. Disse områdene er sammenvevd, men har ulike forretningsmodeller og utfordringer. Digitaliseringen har påvirket forholdet mellom økonomiområdene, og opphavsretten er i økende grad en nøkkel til økonomisk bærekraft. Samtidig skaper trusselen fra kunstig intelligens utfordringer for pengestrømmer fra både innspilt musikk og opphavsretten.

For innspilt musikk dominerer inntekter fra strømming. Samtidig viser kapittelet at det er store forskjeller mellom hva publikum betaler og hva som tilfaller norske rettighetshavere. Avtalestrukturer og aktørfordeling er ofte lite gjennomsiktige, og markedet er preget av inntektsulikhet. Behovet for rettighetskompetanse er stort. Kapittelet har også vist hvordan synkronisering kan gi både direkte inntekter og stor eksponering. Likevel er dette økonomiområdet relativt beskjedent og preget av manglende lisensavtaler, særlig i spillbransjen.

Levende musikk er den største inntektskilden i norsk musikkbransje, med konserter, festivaler og eventer som genererer betydelige pengestrømmer. Inntekter fordeles mellom arrangører, artister, bransjeaktører, rettighetsorganisasjoner og opphavere etter ulike avtaler som fordeler inntjening og risiko. Økte utgifter og ansvar for promotering legger press på artistøkonomien, mens arrangørøkonomien opererer med høy risiko og lave marginer. Det er geografiske skjevheter i tilbud og tilgang, særlig i distriktene. Eventmarkedet har vært lite kartlagt tidligere, men kapittelet har vist at det gir stabile inntekter. I 2023 utgjorde eventmarkedet ca. 356 millioner kroner. Det er imidlertid et lukket marked, ofte forbeholdt etablerte artister, og lite synlig i offentlig statistikk. Eventoppdrag står sjelden i direkte konkurranse med konsert- og festivaloppdrag og kan være viktig for både økonomi og opprettholdelse av framføringspraksis. Det er trolig muligheter for mer bruk av musikk i næringslivets eventer.

I kapittelet har vi også vist at pengestrømmer fra opphavsrett vokser og nærmer seg nivået for innspilt musikk i Norge. Inntektene kommer fra blant annet kringkasting, offentlig framføring, strømming og synkronisering, og fordeles via forvaltningsorganisasjoner som TONO og Gramo til opphavere, utøvere og forlag. Strømming og nedlasting har hatt sterkest vekst, men pengestrømfordelingen mellom opphavsrettigheter og innspillingsrettigheter fra strømming er skjev. Det er ikke alle pengestrømmer fra opphavsrett som fanges opp i statistikk, blant annet på grunn av manglende registrering i Norge. For verdiskapingen i Norge er det negativt at opphavsrettigheter flagges ut. Opphavsretten har stort potensial, men krever en sterk bransje, rettighetskompetanse og politisk bevissthet, særlig i møte med kunstig intelligens og global lisensiering. Kapittelet har til sist beskrevet at pengestrømmer fra musikkeksport var 530 millioner kroner i 2023, som fortsatt er en relativt liten andel av den norske musikkøkonomien. Eksport krever at norske aktører eier rettigheter og har solide selskaper i hele verdikjeden. Mange artister har internasjonal aktivitet uten at verdiene tilfaller norsk næringsliv, og det er behov for bedre rammevilkår, støtteapparat og insentiver.

Kapittel 16
Aktører og arbeidsliv

Så langt har vi primært sett på en del strukturelle forhold som preger musikknæringen. I dette kapittelet skal vi se nærmere på aktørene som opererer innenfor disse strukturene og hva som kjennetegner deres arbeidsliv. Her inntar vi et perspektiv på aktørene i tråd med sosiologiske forståelser av agentskap.[1] Sentralt her er en forståelse av aktørene som framoverskuende og prosjektdrevne, i den forstand at de ikke bare repeterer gamle mønstre, men også skaper nye muligheter. Vi tar dermed utgangspunkt i den skapende, handlekraftige og kreative aktøren som handler i et felt preget av utfordringer og muligheter. På et mer konkret nivå refererer aktørbegrepet i dette kapittelet til enhver person eller enhet som spiller en rolle i skapelse, produksjon, formidling eller salg av musikk. Aktørene er deltakere i det næringsbaserte musikkfeltet. Strukturelle forhold påvirker imidlertid aktørbildet, og som vi skal se, har det betydning for utviklingsmuligheter, likestilling og inkludering i bransjen.

Aktørbildet i musikkbransjen inkluderer enkeltindivider og selskaper, entreprenører og gründere, små, mellomstore og store bedrifter, ansatte og frilansere, organisasjoner, institusjoner, investorer, og andre som bidrar til økonomisk aktivitet og verdiskaping. I enden av verdikjeden står også publikum og andre forbrukere av musikk som en viktig og mangefasettert aktørgruppe. Musikkbransjens aktører kan derfor sorteres ut fra mange forskjellige logikker. En sortering er allerede gjort i verdiskapingsmodellen i figur 16.1, også vist i kapittel 14.4.2. Der tydeliggjøres det at aktørene er avhengige av hverandre og inngår i relasjoner og roller som til sammen skaper verdi og utløser pengestrømmer. Videre i dette kapittelet skal vi beskrive musikkbransjens aktører etter noen andre sorteringer. Først skal vi beskrive hvilke roller og funksjoner de mest sentrale aktørene i musikkbransjen har. Deretter skal vi se på hvordan aktørgruppene er mer eller mindre likestilte, og hvordan dette bidrar til kunstnerisk profesjonelt agentskap. Videre ser vi på hvordan aktørene er organisert som foretak i næringslivet, og på rammer, tendenser og utviklingstrekk i aktørenes arbeidsliv.

16.1 Musikkaktørenes funksjoner og innsats

En gjennomgang av musikkbransjeaktørenes roller og funksjoner må bli relativt overordnet, og vi holder oss i først og fremst til verdikjedens hovedaktører. Utover disse samarbeider bransjen ofte med aktører som leverer tjenester på utsiden av den tradisjonelle musikkbransjen, men som likevel er viktige for helheten.

Vi følger aktørgruppene som ble presentert i verdiskapingsmodellen i figur 16.1 basert på Grünfeld mfl.[2] Disse består av fire grupper:

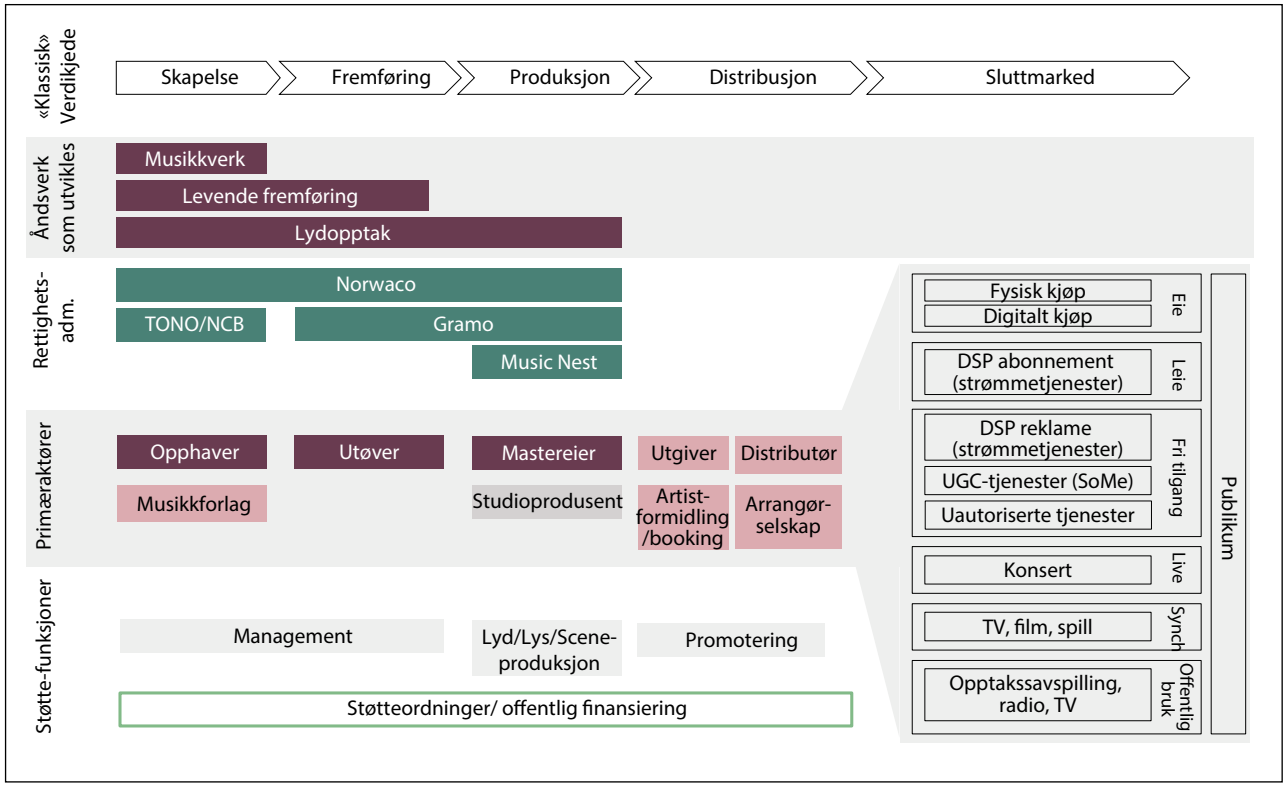
- *Aktører som er rettighetshavere* inngår under hvert økonomiområde og er eiere av selvstendige rettigheter for sin prestasjon knyttet til musikkverk, framføringer og lydopptak.
- *Aktører som administrerer rettigheter* er forvaltningsorganisasjoner for rettighetene til aktører innenfor aktivitetene skapelse, framføring og produksjon.
- *Primæraktører* består av en rekke aktører som tar en direkte del i skapelse, framføring, produksjon og distribusjon av et verk.
- *Støttefunksjoner* består av aktører som bidrar til skapelse, framføring, produksjon og distribusjon. Vi definerer også aktører som bidrar med tilskudd og støtte inn under denne gruppen, men disse er beskrevet i utredningens del II og veklegges ikke her.

De som administrerer rettigheter

De rettighetsforvaltende organisasjonene krever inn og fordeler vederlag til aktører med opphavs-

[1] Vinge og Stavrum 2022, s. 52

[2] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 30



Figur 16.1 Verdiskapingsmodell

Kilde: Grünfeld mfl. (2025), s. 28

rett til musikkverk, framføringer eller lydopptak som brukes kommersielt. TONO, NCB, Norwaco, Gramo og Music Nest kommer vi tilbake til i kapittel 17, der vi presenterer rammevilkår for musikknæringen gjennom musikkrettigheter og rettighetsforvaltning.

Rettighetshavere og primæraktører

Primæraktørene består av et komplisert landskap av aktører der hver og en kan ha én eller flere roller. Det er ganske vanlig i mange sammenhenger at opphaveren også er utøveren, og dersom vedkommende også er mastereier, vil hen også være produsent. Vi presenterer derfor rettighetshavere og primæraktører samlet her, selv om ikke alle primæraktører er rettighetshavere. Det er ganske vanlig at ikke bare rollene, men også arbeidsprosessene til aktørene i praksis glir over i hverandre.

- *Opphaver*. Opphavere er alle som har bidratt til å skape musikk på en slik måte at de har opphavsrett, jf. åndsverkloven. Opphavere er komponister, låtskrivere, produsenter, DJ-er, tekstforfattere, arrangører og andre skapere av musikk, som alle kan inneha selvstendige rettigheter etter åndsverksloven.
- *Utøver*. Utøvere framfører musikk og har rettigheter, jf. åvl. § 16. En utøver kan være artist eller musiker, to litt ulike roller som skiller seg fra hverandre blant annet når det gjelder pengestrømmer og avtaler mellom aktører. En artist framfører musikk knyttet til eget navn og merkevare og forvalter sin egen karriere. Artisten har kontraktsforhold med aktører som plateselskap, distributør eller konsertarrangør og tar som regel økonomisk risiko. En musiker som ikke er i hovedrollen som artist, framfører gjerne musikk knyttet til andres navn og merkevare og er bidragsyter til flere artisters karriere. Musikere kan få royalty og vederlag av musikk i medskaping av musikk, men gjør gjerne jobber basert på honorar.
- *Produsent/mastereier*. En produsent utfører, eier og finansierer opptaket av en framføring som igjen er omfattet av skapelses- og utøverrettigheter. Produsenten tildeles rettigheter til lydopptaket gjennom avtale med opphaver/utøver, jf. åvl. § 20. Vi betegner da produsenten som mastereier. Mastereieren kan for eksempel være et plateselskap, en privatperson, et enkeltpersonforetak eller en deltaker i et *joint venture*-prosjekt. Begrepet «produsent» i betydningen mastereier må ikke forveksles

med en person som arbeider som musikkprodusent/studioprodusent som beskrives nedenfor.

- *Musikkforlag*. Musikkforlag, også ofte omtalt med det engelske ordet *publisher*, forvalter rettigheter fra opphaver. Forlagene hjelper opphavere i arbeidet med å sikre at musikk blir brukt, og at vederlag fra bruk tilfaller opphaver. Mange forlag investerer også i talent og produksjon og fungerer som tilrettelegger, karrierebygger og management for låtskrivere og produsenter. Musikk der rettigheter ikke er overdratt til et musikkforlag, går under det som kalles egenforvaltning.
- *Utgiver*. En utgiver er en aktør som utgir musikk i salgbar form, som et musikkforlag for blant annet notesalg eller et plateselskap. Når det gjelder innspilt musikk, kan eksempelvis en artist eller annen mastereier inngå en lisensavtale med et plateselskap som er utgiver, med eksklusiv lisens i en begrenset periode i et gitt territorium. Artisten overdrar rettighetene til det åndsverkloven kaller eksemplarframstilling og til distribusjon dersom ikke dette gjøres av en egen distributør. Utgiverne får markedsinntekter og betaler lisensroyalty til mastereier.
- *Distributør*. Distributøren formidler lydopptak inn mot sluttmarkedet på vegne av utgiver, både i fysiske og digitale formater. Distributøren kan også gjøre salgsfremmende tiltak og markedsføring. Distributørens kostnader vil være begrenset til selve distribusjonen og omfatter typisk tilrettelegging, formatering og leveranse til strømmetjenester samt håndtering av inntekter og rapportering fra disse. Digitale distributører omtales gjerne som aggregatorer. Disse har eksklusive distribusjonsrettigheter i et visst tidsrom og territorium. Som nevnt kan artister/utøvere selv finansiere både innspilling og markedsføring og dermed ta rollen som utgiver selv. En slik utøver kan også ta rollen som distributør ved å inngå en distribusjonsavtale. Distribusjonsselskap kan også tilby flere tjenester som pr og markedsføring.
- *Booking/artistformidling*. Artistformidlere og booking-agenter er aktører som inngår avtale om konserter på vegne av artister med konsertarrangører.



Figur 16.2 Tanken Sandvika

Bildet viser en mikrofon merket «TANKEN» i et innspillingsstudio. I bakgrunnen sitter en person med laptop og lydutstyr, og skjermen viser et lydredigeringsprogram. Tanken er et inkubator- og kulturnæringsnettverk for musikkselskaper og gründere innen film og foto. Produksjonsarealet er på 2884 m^2 og rommer 37 musikkproduksjonsrom og arbeidsplasser innen kreativ næring.

Foto: Tord Litleskare

- *Konsertarrangør*. Konsertarrangøren er aktøren som er ansvarlig for konserten, festivalen eller arrangementet. Dette kan være en ren arrangørvirksomhet, den utøvende musikeren eller artisten selv eller et konsertlokale. Et konsertlokale kan drives som en egen selvstendig virksomhet, privat eller offentlig finansiert, eller være et lokale som arrangører leier: alt fra en stadion til en scene, en klubb eller noe annet. Det er heller ikke uvanlig at artisten selv er ansvarlig arrangør ved å leie et konsertlokale med nødvendige fasiliteter.
- *Studioprodusent*. Studioprodusenten, også kalt musikkprodusenten, gjennomfører innspilling, miks og mastring av utøverens musikkframføring. Studioprodusenten har administrative og tekniske funksjoner og kan fylle rollen som studio-/lydtekniker, men kan også ha en rolle med kunstnerisk innflytelse på sluttproduktet. Studioprodusentens rolle har endret seg markant gjennom digitalisering og kan helt eller delvis overlappe med utøver og opphaver. Gjennom digitalisering er det etablert produksjonsløsninger hvor samme programvare (Digital Audio Workstation; DAW) i praksis brukes som både innspillingsformat, musikkinstrument og verktøy for låtskriving. Når studioprodusenten har kunstnerisk innflytelse på den innspilte musikken, kan produsenten ha rett på vederlag. Dette må imidlertid forhandles med alle involverte parter og registreres som utøvervederlag i Gramo og/eller opphavervederlag i TONO (eller tilsvarende organisasjon). Da har studioprodusenten i praksis flere ulike roller, slik opphavsretten fungerer.[3]

Støttefunksjoner som bidrar til produksjon og framføring

- *Management*. Management kan bistå opphaver og utøver med strategisk arbeid, karriereutvikling, utføre administrative oppgaver, representere artisten for tredjeparter og bistå i økonomisk styring. Et management kan være en enkeltperson eller et byrå. Noen management bidrar også med artistformidling/booking. Det er mange primæraktører som også kan tilby management-tjenester.
- *Lyd, lys, teknikk og sceneproduksjon*. Lyd, lys, teknikk og sceneproduksjon er en vesentlig del av en konsert og kan omfatte både innleide teknikere og teknikere som tilhører spillestedet. Funksjon og antall teknikere varierer.
- *Promotering*. Promotering omfatter eksterne aktører som markedsfører en artist eller en framføring. Promoteringen er ofte en integrert del av arbeidet til både plateselskaper, bookingselskaper, management, distribusjonsselskaper og konsertarrangører. Leddet promotør i verdiskapingsmodellen tar bare for seg selskaper som eksklusivt utfører promotering. Mange av disse aktørene er enkeltpersonforetak og mindre selskaper. Mange artister gjør promotering selv, ikke minst gjennom digitale flater og sosiale medier.

Instrumentmakere, infrastruktur, utstyrsleverandører og publikum

- *Instrumentmakere og utstyrsleverandører*. Aktørgruppen av instrument- og utstyrsleverandører til musikkindustrien spenner fra håndverkere som bygger unike instrumenter i en rekke tradisjoner, til aktører som utvikler utstyr og teknologi, alt fra mikrofoner, effekter, forsterkere og digitalt verktøy. Aktørene bidrar til og former dagens musikalske uttrykk og praksiser på tvers av sjangre og teknologier.
- *Infrastruktur*. I den utvidede verdikjeden tilknyttet musikkbransjen finnes en rekke aktører som også inngår fra andre sektorer, som bestillere, betalere, formidlere og konsumenter. Som del av den sentrale infrastrukturen for musikk er en bredde av aktører innenfor media verdt å nevne. Radio, tv og internettmedier er viktige for hvordan musikken treffer publikum. I tillegg finnes et stort omland av medieaktører som omtaler, beskriver og kritiserer musikken, både redaktørstyrte og aktørstyrte. Musikkfeltets offentlighet og infrastruktur er også omtalt i utredningens del II, kapittel 12.
- *Publikum*. Som påpekt tidligere i utredningen er publikum en helt avgjørende aktør i musikknæringen. Her er publikum sluttbrukerne, og deres interesser og vilje til å betale for musikk er en viktig forutsetning for at det eksisterer en musikknæring. Slik er publikum markedsdrivende. Fra næringens ståsted er det også behov for at denne aktørgruppen forstår at musikkvirksomhet er et profesjonelt virke, og at musikk er et rettighetsbelagt innhold.

Knyttet til mange av aktørene er det etablert organisasjoner og bransjeforeninger. Disse organisasjonene har nasjonal innretning, men samarbeider ofte med tilsvarende organisasjoner internasjonalt. Organisasjonene er en del av selvorganiseringen i det profesjonelle musikklivet med utforming

[3] Molde 2024

Boks 16.1 Instrumentmakere

Instrumentmakere spiller en viktig rolle i det norske musikklivet, ikke bare som håndverkere og bærere av langvarige tradisjoner, men som selvstendige næringsdrivende og verdiskapere i musikkbransjen. Interesseorganisasjonen Norsk instrumentmakerforening (NIMF) arbeider for anerkjennelse av at håndlagde musikkinstrumenter skiller seg fra fabrikkproduserte kopier ved å være unike, kunstneriske gjenstander som bærer en latent musikalsk kraft, samtidig som de fungerer som kulturuttrykk på linje med arkitektur og skulpturer – skapt for å verdsettes langt utover sin samtid. NIMF jobber også for å styrke næringsmessige rammevilkår for sine rundt 30 medlemmer. Dette innebærer kompetanseutvikling og rekruttering og styrking av forretningsmodeller og rammevilkår for håndbygde instrumenter samt bevisstgjøring rundt etiske og miljømessige aspekter ved produksjon og salg av musikkinstrumenter. Foreningen arbeider også for å øke forståelsen for instrumentmakerens rolle som en sentral aktør i verdikjeden – fra råmateriale til konsertscene.

Kilde: Skriftlig innspill fra Norsk instrumentmakerforening



Figur 16.3 Fiolinmakerens verksted

Bildet viser en uferdig fiolin under restaurering i fiolinmaker Ole Jacob Nordheims verksted i Vågå. Nordheim er utdannet i Tyskland og har siden 2017 drevet eget verksted. Han bygger og restaurerer strykeinstrumenter, underviser i musikk og tysk, og spiller i Vågå strykeorkester. Han er styremedlem i Norsk instrumentmakerforening.

Foto: Anja Nylund Hagen.

basert på funksjoner og interesser. De fungerer gjerne som medlemsorganisasjoner med ulike kriterier for medlemskap. Organisasjonene er stort sett ikke virkemiddelfinansiert, men fungerer som viktige interessenter overfor virkemiddelapparatet og myndighetene på vegne av aktørene i feltet. Organisasjonene står i tillegg for rådgiving, støtte og kompetanseutvikling. De er i mange tilfeller viktige initiativtakere til kunnskapsdeling, nettverksdannelse og prosjekter. Noen har søkbare midler å tildele og andre goder til nytte for medlemmene. Disse organisasjonene ivaretar ikke bare medlemmenes næringsrettede interesser, men har en helhetlig tilnærming til utvikling av feltet og politikken som trengs.

Dette er noen av disse organisasjonene:

- Bransjeforeningen for teknisk sceneproduksjon (BFSP) er en forening med mål om å fremme sikkerhet, kvalitet, profesjonalitet og utvikling i bransjen for sceneteknisk produksjon.
- Creo er Norges største fagforening og interesseorganisasjon på kunst- og kulturfeltet og arbeider for å sikre bedre lønns- og arbeidsvilkår for medlemmene sine.
- FONO representerer norske uavhengige plateselskaper og fremmer medlemmenes interesser overfor andre organisasjoner, virksomheter og offentlige myndigheter.
- GramArt er en interesseorganisasjon for næringsdrivende artister og musikere som jobber for å styrke artistenes posisjon, både i musikkbransjen og i samfunnet.
- IFPI Norge er en del av IFPI International Federation of the Phonographic Industry som representerer musikkselskaper over hele verden. IFPIs viktigste oppgaver er å fremme verdien av innspilt musikk, sikre rettighetene til musikkprodusentene og utvide kommersiell bruk av innspilt musikk i alle markeder.
- Musikkforleggerne jobber for å gi norske musikkforlag bedre forutsetninger for å drive kreativ næring. Medlemmene består av store

og små musikkforlag som jobber med ulikt repertoar.
- Musikkindustriens næringsråd (MIR) er et nettverk av norske landsomfattende musikkorganisasjoner som jobber for å styrke musikkindustriens næringsinteresser ved å sikre økte inntekter og økt sysselsetting basert på kunstnerisk virksomhet. Nettverket samler artister, komponister, tekstforfattere, musikere, managere, plateselskaper og forleggere i Norge.
- Norsk forening for komponister og tekstforfattere (NOPA) er en interesseorganisasjon for opphavere til musikk.
- Norsk Artistforbund er en interesseorganisasjon som arbeider for å styrke rettighetene og representasjonen til norske pop- og rockartister og skape et inkluderende forum for populærmusikere.
- Norwegian Entertainment Managers & Agents Association (NEMAA) er en forening bestående av bedrifter som driver med artistmanagement og booking-virksomhet i Norge.
- Norsk komponistforening (NKF) er en kunstnerstyrt fag- og interesseorganisasjon for komponister som jobber med musikk og lyd som kunstformene.
- Norske Kulturarrangører (NKA) er en landsomfattende interesse- og kompetanseorganisasjon for arrangører i kulturfeltet som jobber for rammebetingelser for arrangørfeltet og et mangfoldig tilbud av levende kunst og kultur i hele landet.
- Platearbeiderforeningen er en interesseorganisasjon som arbeider for å ivareta musikkprodusenter og studioteknikeres interesser, ved å fremme gode arbeidsforhold, styrke faglig kompetanse og tilby et nettverk og samarbeidsforum innen musikkbransjen.

16.1.1 Aktørenes mangfold

En bærekraftig musikkbransje trenger et mangfold av stemmer og deltakende aktører. Bransjen må oppleves som en tilgjengelig, trygg og inkluderende arena for at alle som ønsker å bidra til å skape næring og innhold. Tross økt bevissthet og et uttalt ønske om en likestilt og inkluderende norsk musikkbransje, er aktørbildet skjevt.

Det er en betydelig ujevn kjønnsfordeling i musikkbransjen, med få kvinner i mange nøkkelroller som produsenter, låtskrivere, teknikere og bookere. Dette bekreftes av tall fra SSB, TONO, Gramo, NOPA og GramArt. Kvinner er også underrepresentert på scenen. For eksempel viser statistikk at blant de største festivalene i Norge utgjør kvinnelige artister kun 25 prosent av bookingene. Det er lav andel innvandrere for eksempel blant daglige ledere og styreledere i kulturbransjen. 7,6 prosent av daglige ledere og 4,9 prosent styrerepresentanter i kulturnæringen er innvandrere. De fleste av dem er fra land i Europa. Til sammenligning regnes 16 prosent av befolkningen som innvandrere i SSBs statistikk.[4] Tallene gir klare indikatorer på skjevheter og underrepresenterte grupper i musikkbransjen. For deler av feltet er det også behov for mer kunnskap og statistikk.

Utover statistikken, tydeliggjør forskning at kjønnsroller i musikkbransjen har vært et tema over tid. Som eksempelvis i en intervjustudie med 57 profesjonelle musikere i Norge. Her identifiseres tre hovedformer for ambivalens knyttet til kjønn i musikkbransjen.[5] Disse knytter seg for det første til rollemønstre når musikere inntar roller som bryter med tradisjonelle kjønnsforventninger. Her står mangelen på rollemodeller og opplevelsen av å være «den eneste» i sitt felt sentralt og bidrar til ambivalens. For det andre viser studien hvordan språklige og diskursive praksiser – som å bli omtalt som «kvinnelig musiker» eller få kommentarer om utseende i anmeldelser – bidrar til å opprettholde kjønnsforskjeller. Dette henger sammen med et tredje forhold som finnes i spennet mellom synlighet og usynlighet: Kvinnelige musikere kan både bli oversett og samtidig få uønsket mer synliggjort som «kvinner i musikken» fremfor som kunstnere.

En annen studie avdekker sider ved hvordan kvinner opplever sine første møter med musikkproduksjonsteknologi, særlig DAW-er (Digital Audio Workstations). Dette er teknologi som har vært mannsdominert, og statistikken vitner om at rommene rundt produksjonsteknologien har vært lite tilgjengelig for kvinner. Kvinners retning mot å lære seg å bruke produksjonsteknologi, eller snarere bort ifra, stakes ut tidlig i møte med andres holdninger og skepsis til kvinnenes kompetanse. Faktisk legges føringer for kvinners teknologikompetanse lenge før de har egen praktisk erfaring med teknologi, viser studien. Artikkelen framhever at kurs rettet mot kvinner og underrepresenterte kjønn spiller en viktig rolle i å motvirke skjevforholdene i musikkproduksjon og senke terskelen for å ta i bruk teknologi. Slike kurs, for eksempel som AKKS og ElektroLOUD! sine, gir ikke bare teknisk opplæring, men også et

[4] Bekkengen 2024
[5] Stavrum, Vinge og Salvesen 2022

Boks 16.2 Skjev kjønnsbalanse

Skjevheten i musikkbransjens kjønnsbalanse synes tydelig når vi sammenstiller tilgjengelig statistikk.

- Blant de største festivalene i Norge utgjør kvinnelige artister kun 25 prosent av bookingene.[1]
- Kvinner utgjør 5 prosent av utøvere på scenen under blueskonserter, 16 prosent under rock- og popkonserter, 22 prosent under jazzkonserter og 40 prosent under klassiske konserter og samtidsmusikk-konserter (både festival og helårsarrangører).[2]
- 2 av 10 låtskrivere registrert hos TONO er kvinner. Av TONO-utbetalingene i 2021, var kvinneandelen 19 prosent. 12 prosent av komponistene og sangtekstforfatterne som fikk størst TONO-avregning i 2021 var kvinner. Av de 100 som fikk de største TONO-utbetalingene fra konserter i 2021 var 14 prosent kvinner. Av de som fikk de største TONO-utbetalingene fra radiospillinger i 2021 var 22 prosent kvinner.[3]
- Av det totale vederlaget norske artister og låtskrivere fikk utbetalt i 2022, gikk 22 prosent til kvinner. 20 prosent av de mest spilte artistene på radio er kvinner. Av de mest spilte norske artistene er 40 prosent kvinner.[4]
- 20 prosent av medlemsmassen i GramArt og TONO er kvinner. Blant nye TONO-medlemmer i 2021 var fordelingen 28 prosent kvinner og 72 prosent menn. Hos NOPA er kvinneandelen 25 prosent.[5]
- En studie av teknikerfeltet fra 2020 viste et utvalg på 88 prosent menn. I 2022 var det 93 prosent menn. I 2022 var 2 prosent av medlemmene i Platearbeiderforeningen kvinner. 20 prosent av dem som studerer musikkproduksjon i Norge, er kvinner.[6]
- Siden prisen ble opprettet i 1985 har 6 kvinner blitt kåret til Årets Spellemann. De siste 10 årene har 3 av 10 vinnere vært kvinner.[7]
- Kvinnelige artister strømmes mindre enn menn. Kvinnelige artister eller kjønnsblandede grupper står for 23 prosent av det totale antallet strømminger.
- Menn lytter mindre på musikk av kvinner enn hva kvinner gjør. 32 prosent kvinner og 18 prosent menn lytter til kvinnelige artister eller kjønnsblandede grupper. Når lyttere velger musikk selv, strømmer de 23 prosent av kvinnelige artister. Når lyttere spiller av Spotifykuraterte spillelister, strømmer de 18-23 prosent fra kvinnelige artister.[8]
- Blant sysselsatte i musikkbransjen er 32 prosent kvinner og 68 prosent menn. Av nærmere 600 daglige ledere hos norske konsertarrangører er 37 prosent kvinner. I 2019 var 41 prosent av dirigenter, komponister, musikere og sangere kvinner og 59 prosent menn.[9]

1 Skriftlig innspill fra Balansekunst
2 Lærum 2023; Johansen 2022; Ellingsen og Bråten 2024; Kleppe 2019
3 Dugstad 2022
4 Gramo 2024; Gramo 2025; GramArt 2018; Dugstad 2022; NOPA 2022
5 GramArt 2018; Dugstad 2022; NOPA 2022
6 Nordgård og Flemmen 2020; Hjemdahl og Jacobsen 2022; Moen 2022
7 Spellemannprisen u.å.
8 Epps-Darling, Bouyer og Cramer 2020
9 Kleppe, Berge og Hjelmbrekke 2019

trygt og inkluderende læringsmiljø der deltakerne tør å prøve og feile.[6]

Andre internasjonale initiativ der Norge deltar for å endre skjevstrukturer og kjønnsubalanse finnes i Keychange, initiert i England. I Norge ledes Keychange-prosjektet av Oslo World, og en rekke andre norske musikkbransjeaktører har også signert Keychange-løftet. Initiativet støttes også av de norske aktørene Talent Norge og Norsk tipping.[7] SheSaid.so er et annet internasjonalt nettverk for kvinner og kjønnsminoriteter i musikkbransjen. Den norske avdelingen, SheSaid.so Norway, jobber for å skape rom for dialog, representasjon og nettverk for å styrke synligheten og mulighetene for underrepresenterte grupper.[8]

Et synlig mangfold i bransjen er viktig for å ha rollemodeller som andre kan speile seg i. Det å være rollemodell i bransjen kan imidlertid erfares som belastende for dem det gjelder. Som minori-

6 Kjus, Brøvig og Wang 2024

7 Music Norway u.å.
8 shesaid.no u.å.

tet bidrar noen ganger andres kommentarer eller egen selvfølelse til frykt for å være booket, signert eller valgt inn som representant for et mindretall, og kun det. Rollemodellen får oppmerksomhet for hvem hen er og hvor hen kommer fra, på bekostning av å få lov til å være profesjonell og bli vurdert etter samme kriterier som majoriteten.

Dette bekreftes i møte med flere bransjeaktører fra musikknæringen, og det spiller seg ut i ulike forhold der mangfold er av betydning, både musikalsk og menneskelig. Flere beskriver å bli møtt med stereotypier – for eksempel ved å bli møtt med forventning om og omtalte som å tilhøre visse musikksjangre eller land- eller kulturbakgrunner.

> Bransjen og media søkte etter en story å knagge meg på fordi jeg ikke er fra Groruddalen. Jeg kunne ikke bare være popartist fra en liten by i Norge. Jeg ble satt i bås så mye at jeg til slutt satte meg selv i den båsen. Da måtte jeg trekke meg ut og tenke på hva jeg egentlig ville. Andre kvinnelige artister i Norge får ikke de samme spørsmålene: «Hva syns du om krigen i Syria?» Jeg måtte bruke bakgrunnen min på den måten, selv om jeg ikke egentlig ville det. Så har det blitt min jobb videre å vise de yngre menneskene at du ikke trenger å være den storyen.[9]

Flere omtaler opplevelsen av det konstante ansvaret for å representere noe større enn seg selv: språk, legning, kultur, bakgrunn og funksjonsvariasjoner. «Jeg kan bli sliten av å våkne opp om morgenen og huske på at jeg må være «svart dame»,[10] sies det. Ansvaret som følger med å skulle representere andre enn seg selv, omtales som tyngende, skummelt og begrensende. Dette har gjenklang i flere innspill:

> Jeg driver booking, gir ut på egen label og er min egen manager. Jeg skriver musikk på et sterkt truet samisk språk. Når jeg spiller, får også språket synlighet. Jeg føler på et stort ansvar. Det er opp til meg å delta og bidra, for ellers blir ikke det dette samiske perspektivet hørt. Det er en byrde å bære.[11]

> Du er en så viktig stemme, hører jeg, men jeg vil ikke være det, jeg vil bare rappe. Alt dette har gått opp for meg de siste to årene. […] Nå er jeg i 20-åra, og mange ser sikkert på meg som en baby fortsatt, men det er først nå det går opp for meg at jeg har et ansvar. Jeg representerer ikke bare meg selv. For meg kan det være skummelt. At alle følger med på hver bevegelse jeg tar.[12]

Fordi ulike former for diskriminering samvirker, er det viktig at arbeid for likestilling også inkluderer et bredt og interseksjonelt perspektiv. Som vi har vært inne på tidligere i utredningen, må forståelsen av kjønnslikestilling inkludere forståelsen av andre former for diskriminering. Begrepet interseksjonalitet ble som beskrevet i kapittel 3.4, opprinnelig introdusert for å få fram hvordan svarte kvinner ble usynliggjort både i kvinnekamp som ikke inkluderte antirasisme, og i en antirasistisk kamp som ikke tok hensyn til kjønnsperspektiver.[13] Til dette har Tove Linnea Brandvik, leder av Norges Handikapforbund, sagt at enkelte individer opplever flere lag med diskriminering. «Diskrimineringen du møter som kvinne, blir forsterket av din funksjonshindring. Kampen for likestilling blir dobbelt så hard.»[14] En rekke slike forhold fremmes i eksempler gitt til utvalget fra musikkbransjeaktører som kommer fra underrepresenterte grupper. En sier det slik: «Om jeg vil eller ikke, så: Jeg er lesbisk, svart, minoritet. Jeg knagger av på alle, makser dette. Dette har blitt en hjertesak for meg.»[15]

Innspillene vitner om at profesjonelt agentskap forhindres ved at aktørene opplever å ikke kunne være eller ta i bruk hele seg som menneske i sin inngang til musikkgjerningen. Det å bli satt i bås basert på én egenskap ved personligheten reduserer handlingsrommet for kunstnerisk agentskap og skaper i tillegg fysiske og strukturelle barrierer. «Jeg har ikke samme lykken med meg når jeg kommer ut av døra som hjemme, for der ute er jeg funksjonshemmet»[16], påpekes det i et innspill til utvalget. Innspillet understreker poenget vi vektla kapittel 3.4, om hvordan «funksjonshemming» er situasjonsbetinget og handler om hvordan omgivelsene møter oss. Samfunnet utenfor døra virker funksjonshemmende på innspillsgiveren gjennom praktiske barrierer som forhindrer deltakelse både som profesjonell og som publikum. Manglende tilrettelegging bidrar til forskjellsbehandling. En inkluderende bransje må spørre seg

9 Møte om flerkulturelt mangfold.
10 Møte om flerkulturelt mangfold.
11 Møte om flerkulturelt mangfold.
12 Møte om flerkulturelt mangfold.
13 Crenshaw 1989
14 Brandvik 2023
15 Møte om flerkulturelt mangfold.
16 Møte om flerkulturelt mangfold.



Figur 16.4 Crowdsurfing på Tons of Rock, Oslo

Bildet viser en mann i rullestol som crowdsurfer over publikum på festivalen Tons of Rock i Oslo. En stor publikumsgruppe holder mannen oppe og bildet utstråler fellesskap, energi og kraft. Flere har festivalarmbånd og tatoveringer. I bakgrunnen sees et pariserhjul, trær og en tett folkemengde.
Foto: MLandPictures.com.

selv «hvem vil du ha inn døra?» – et spørsmål som utfordrer både holdninger og tilrettelegging i bransjen. Rekruttering handler både om hvem man ser for seg, og om hvor man ser. Aktører med ulik bakgrunn som har bygd seg opp i musikkbransjen, oppfordrer til årvåkenhet i rekruttering og lete på de rette stedene: «Vil dere ha varierte folk?» spør innspillsgiveren, og etterlyser at musikkbransjen må komme seg ut av det «glossy imaget» og aktivt oppsøke miljøer bredere.

I tråd med utvalgets vurderinger om virkemidler for det profesjonelle musikklivet i kapittel 13.1, vitner dette om at kunnskapsnivået kan være lavt også blant musikknæringens aktører. Alle mennesker er forskjellige og har ulikt funksjonsnivå i ulike situasjoner. Lite kunnskap om funksjonsvariasjoner henger ofte sammen med holdninger som av og til er stigmatiserende, og innspillet tyder på at arbeidet musikkbransjens aktører gjør for å sikre menneskemangfold, ikke er tilstrekkelig.

I flere innspill tydeliggjøres det hvordan musikkbransjen har tendens til å gå i flokk, særlig når det gjelder holdningsdannelse og innsats for å bryte ned barrierer og tematisere mangfold. Et eksempel forteller om en prosjektidé som opprinnelig kom fra en relativt mektig norsk bransjeaktør. Ideen handlet om å involvere bredden av sentrale aktørledd i verdikjeden i Norge for å tematisere rasisme i musikkbransjen i tiden rett etter *Black Lives Matter*. Prosjektet opplevde store strukturelle barrierer fra idé til gjennomføring. Det var vanskelig å få innpass og få med seg organisasjoner og selskaper, sikre finansiering og få artister til å stille opp, blant annet på grunn av frykt for å skade selskaper og organisasjoners omdømme eller miste sponsoravtaler. Det var først da én organisasjon sa ja, at prosessen begynte å rulle. Det understreker behovet for mangfold i alle ledd av bransjen, ikke bare artister og foran kamera, men også blant beslutningstakere, redaksjoner og støtteapparat. Innspillsgiveren oppsummerer det slik: «Det er ikke bare oss minoriteter som møter motstand. Hele tematikken skaper motstand. Derfor er det slik at når folk først begynner å prate om det, da er det nesten umulig å slutte, for det er følelsene til folk».[17]

Dette er temaer som kan trigge og vekke sårbarhet, men det er viktig å understreke at alle som

[17] Møte om flerkulturelt mangfold.

har gitt innspill til utvalget om disse temaene, er musikere, låtskrivere og bransjeaktører som gjennomgående har oppnådd stor suksess, både nasjonalt og internasjonalt. Dette tydeliggjør behovet for å løfte et perspektiv som peker på handlekraft, styrke og et stort potensial for næringsutvikling blant et stort mangfold i musikkbransjen.

16.1.2 Navigasjonsmønstre

I tråd med aktørforståelsen vi la til grunn innledningsvis i dette kapittelet, vil vi se nærmere på hva som kjennetegner aktørenes framoverskuende og prosjektdrevne strategier i møte med bransjen. Her introduserer vi begrepet navigasjonsmønstre. I møte med musikkbransjens mangefasetterte struktur framtrer navigasjonsmønstre som et analytisk begrep som kan belyse hvordan ulike aktører finner vei til muligheter, anerkjennelse og profesjonell virksomhet. Et navigasjonsmønster kan forstås som summen av strategier, tilpasninger og relasjonelle bevegelser som en aktør benytter for å orientere seg i feltet og finne sin plass. Begrepet baserer seg i likhet med beskrivelsene i forrige del på innspillsmøter som utvalget har hatt med flerkulturelle og underrepresenterte aktører i bransjen. I stedet for å vektlegge utfordringene disse aktørene har møtt i feltet, vektlegger forståelsen av navigasjonsmønstre i større grad erfaringer med å skape. I tråd med begrepet om profesjonelt kunstnerisk agentskap handler dette også om å synliggjøre innovasjon og gründerskap basert på virksomhet og mønstre som viser at det går an å lage seg en jobb i musikkbransjen. Slik blir musikknæringen til, på tross av snarere enn på grunn av systemet. En av deltakerne i et av innspillsmøtene formulerte det slik: «Alt jeg har gjort, er på trass, fordi systemet ikke funker.»[18]

Denne innspillsgiveren beskriver hvordan han og andre måtte finne alternative veier fordi klubber ikke tillot hiphop, søknadssystemer var utilgjengelige og bransjen ikke slapp dem inn. Trassen ble en måte å kjempe seg fram på – og en kraft som har bidratt til endring og vellykket gründerskap. Andre beskriver indre drivkrefter som drømmer og engasjement som har måttet ut av nødvendighet. En spør om de kanskje har til felles at de «ikke var for vanlige jobber», og dessuten heller ikke skal underkjenne at de er flinke til det de driver med.[19]

Begrepet om navigasjonsmønstre må imidlertid også forstås i en mer generell forstand. En sentral innsikt er at graden av institusjonalisering i de ulike delfeltene av musikkbransjen ser ut til å ha stor betydning for hvilke aktører som får fotfeste.[20] Jo mer institusjonalisert et felt er, desto tydeligere framstår kravene til formell utdanning og sosial tilhørighet, og desto vanskeligere blir det for autodidakter eller aktører med andre typer bakgrunner å få innpass. Det handler ikke bare om vitnemål og lignende formaliteter, men også om å beherske uformelle koder, språk og praksiser. Det handler også om å ha tilgang til de riktige nettverkene, som utenfor det institusjonaliserte feltet kan være alternative og romslige: «Det som er bra med rap og hiphop, er at det er en innarbeida kultur hvor det er et miljø og man er lært opp til å hjelpe hverandre i gruppa. Dette er sjangerspesifikt, kanskje.»[21]

Noen navngitte nøkkelpersoner er nevnt som viktige nettverkspersoner. De er folk i kretsen med lignende bakgrunn og en fot innenfor formelle selskaper, forvaltning og organisasjoner. Det er personer man kan ringe uten å måtte forklare alt fra start, som gir støtte, forståelse og praktisk hjelp. De strekker seg langt og blir sett på som ildsjeler.

Nettverkene er ellers gjerne uformelle, omtalt som «flokken», og det er stor enighet om at mange timer er brukt ubetalt på å hjelpe hverandre opp og fram. Prosessene bidrar til nyskaping, innovasjon, musikk og næring, og flere vektlegger at tidlig innsats har vist seg å bli god musikkbransjeinvestering. Møtene med musikk på fritidsklubben var viktige arenaer for musikkopplæring og sosial tilhørighet for flere av møtedeltakerne. Det at de selv har blitt løftet av mentorer og ildsjeler, inspirerer dem til å gi tilbake. For andre er det nettopp mangelen på støtte i egen karrierevei som bidrar til å nå ville styrke andre som kommer etter: «Min karriere har vært en reise hvor jeg har følt meg veldig alene. Når jeg møter yngre samiske artister, prøver jeg å hjelpe dem. Så ikke alle må finne opp alt på nytt. Jeg føler i dag at jeg står med en fot innenfor.»[22]

Ungdom lærer seg å produsere musikk, bygge nettverk og utvikle ferdigheter i trygge, lavterskelmiljøer basert på egeninitiert og lite systematisert utveksling. Her pekes det samtidig på at kortsiktige mål og feil måleparametre (som antall deltakere i klubben) ikke fanger opp den langsiktige verdien slike miljøer har. Dette er en viktig kobling mellom barne- og ungdomsarenaer for

[18] Møte om flerkulturelt mangfold.
[19] Møte om flerkulturelt mangfold.
[20] Vassenden og Bergsgard 2011
[21] Møte om flerkulturelt mangfold.
[22] Møte om flerkulturelt mangfold.

musikk, frivillig musikkliv og næringsutvikling. Rammer for slik virksomhet er imidlertid oftest kommunalt styrt og drives med ulik innsats nasjonalt.[23] Mentorer og opplegg for utveksling mellom bransje og miljøer der unge folk ferdes, omtales som avgjørende brobyggere. Mentorer gir av sin tid, deler musikk- og bransjekunnskap og hjelper unge med å navigere i bransjen. Det etterlyses lønn og anerkjennelse for dette arbeidet, som ofte skjer frivillig og på eget initiativ. Det foreslås også et mer strukturelt opplegg for at mentorer kan gjøre informasjon om støtteordninger, økonomi og opphavsrett mer tilgjengelig.

I motsetning til de mer institusjonaliserte delene av musikklivet opplever mange at det næringsbaserte musikkfeltet, med raskere omløp, digital distribusjon og lavere terskler for publisering, åpner for alternative navigasjonsmønstre. Her kan minoritetsaktører og uavhengige kunstnere bygge karriere uten å måtte passere de tradisjonelle institusjonelle portvokterne. Navigasjonen skjer da ofte gjennom entreprenørskap, bruk av sosiale medier, egne distribusjonskanaler og kreative allianser. Eksperimentering og pragmatisk tilnærming samt feltets verdsetting av autentisitet, synlighet og markedstilpasning ser også ut til å fungere som alternative kilder til legitimitet

I dette spillerommet har digitale plattformer som YouTube, Bandcamp og sosiale medier åpnet nye muligheter for distribusjon, synlighet og inntektsstrømmer.[24] Flere aktører peker på at eierskap til masterrettigheter og strategisk bruk av teknologi er avgjørende for å kunne investere i internasjonale samarbeid og hente inntekter tilbake til Norge. Uavhengige aktører får i økende grad gjennomslag, og innovasjon skjer i skjæringspunktet mellom teknologi, eierskap og globale nettverk.

I et profesjonsteoretisk perspektiv gir dette en ny innramming. I stedet for å forstå profesjonaliseringen som avhengig av institusjonelle strukturer kan man se den som et resultat av faktisk utført arbeid og relasjoner som er utviklet i feltet. I kraft av å være en nettverksbasert bransje framstår musikkbransjen som en kontekst der profesjonell egenart og relevans må forhandles fram kontinuerlig i konkurranse med andre aktører og yrkesgrupper. I dagens digitale og globale virkelighet har den tradisjonelle profesjonsrollen blitt utfordret, men

[23] Skriftlig innspill fra Ungdom og Fritid.

[24] Møte om flerkulturelt mangfold.



Figur 16.5 YLTV: Marius Solberg og Oscar Blesson

Bildet viser Marius Solberg fra YLTV og hip-hop artist Oscar Blesson. Solberg har bart, svart caps og svart «Thrasher»-t-skjorte med flammelogo. Blesson har solbriller og lyseblå T-skjorte med gul tekst og grafikk. I bakgrunnen lyser teksten «YLTV» i neonfarger. *YLTV – Young Leaders TV* er en av Skandinavias ledende plattformer for rap og R&B fra Norge, Sverige og Danmark. Siden 2015 har kanalen løftet fram nye stemmer fra den skandinaviske undergrunns- og rapscenen gjennom musikkvideoer, intervjuer, podkaster og nyhetssaker. Innholdet er sett over 100 millioner ganger. YLTV ble grunnlagt av Marius Solberg, og drives fra Bergen som en del av selskapet *Mothership Stories*.

Foto: Nicklas Andreas Persson for Zen Made Media.

også supplert med nye muligheter. Navigasjonsmønstrene reflekterer denne dynamikken.

Dette peker også på en viktig kulturpolitisk implikasjon. Hvis man ønsker å styrke mangfoldet i musikkfeltet, må man ikke bare se på rekruttering til de institusjonaliserte arenaene, men også støtte opp om de alternative navigasjonsmønstrene som aktører utvikler. Den kommersielle delen av musikkbransjen fungerer her som et slags «parallellunivers», delvis fristilt fra det hegemoniske, men fortsatt preget av makt og normer. Det er likevel her mange minoritetsaktører først får mulighet til å utvikle sin stemme, sin praksis og sin profesjonelle identitet.

For å styrke denne utviklingen etterlyses næringsrettede virkemidler som kan støtte mellomledd – som managere og produsenter – som har kompetanse til å navigere i dette landskapet og bygge bærekraftige karrierer for nye artister. Det pekes også på behovet for «framoverlent kompetanse» i virkemiddelapparat og byråkrati. Forvaltere og rådgivere må være oppsøkende og imøtekommende på aktørenes premisser. De må forstå hvordan plattformer som TikTok fungerer, og hvordan nye musikkformer og distribusjonsmodeller utvikler seg. YLTV, en YouTube-basert plattform for rap og R&B, trekkes fram som et konkret eksempel på teknologidrevet innovasjon som har vært avgjørende for mange unge artister. Flere mener at slike initiativ bør få offentlig støtte, både som kulturtiltak og som næringsutvikling: «Noen ting har fungert på grunn av teknologi. […] Uten YLTV hadde mange hiphop-artister ikke eksistert. Marius Solberg burde vært på statsbudsjettet, så mye hjelper han artistene med innhold og promo. Masse managere og produsenter har også kommet seg opp og fram via den kanalen. Og han når ut til hele Skandinavia.»[25]

Det vises også til innsats i de store kommersielt drevne selskapene. En møtedeltaker var blant de første med minoritetsbakgrunn i et stort internasjonalt plateselskap i Norge, og forteller hvordan han har gjort det til en personlig oppgave å åpne dører for andre.[26] Han ønsker å vise at det finnes reelle muligheter også for unge med minoritetsbakgrunn i de store selskapene, og har arrangert workshops rettet mot ungdom om hvordan man kan navigere i musikkbransjen, enten som ansatt i et plateselskap eller som uavhengig aktør. Samtidig er det fortsatt krevende å få til utvikling i praksis, og det krever målrettet innsats for å sikre reell inkludering.

Historien skaper gjenklang i refleksjoner som Yunus Daar, kreativ leder og manager i Nora Collective, delte i en samtale på By:Larm høsten 2024 som utvalget arrangerte.[27] Der fortalte han at det tok tid å finne en plass i musikkbransjen: «Vi forsto lite av hva vi kunne jobbe med. Det var ingen åpenbare innganger for en svart gutt som het Yunus på *en label*. Bransjen virket fiendtlig, og vi ble fiendtlige tilbake». Løsningen ble å starte et eget selskap. I dag er Nora Collective et fullservice managementbyrå, som representerer artister, musikkprodusenter, sportsprofiler og mediepersonligheter, blant annet Arif, Stig Brenner og Ylva. Daar ser behov for at de store aktørene kommer tidligere på banen og henter inn talenter med ulik bakgrunn. Det handler om å unngå at unge slipper å havne i miljøer preget av hard konkurranse og overlevelsesmentalitet – «a dog-eat-dog world. Det handler om å vise at det finnes en plass for flere i selskaper som Sony eller Warner, og at man som ung kan si til foreldrene sine at dette er en trygg og anerkjent karrierevei.»

Navigasjonsmønstrene som er beskrevet basert på innspill til utvalget, synliggjør både potensialet og ressursene hos aktører med sterkt driv og profesjonelt agentskap. Selv om innspillene tar utgangspunkt i musikkbransjen, handler det om noe større – om hvordan samfunnet vårt fungerer, hvem som får plass, og hvem som får definere. Å gi flere definisjonsmakt blir trukket fram som viktig. Når uformelle miljøer får tilgang til ressurser og anerkjennelse, kan de fungere som kraftsentre for både kunstnerisk utvikling og sosial mobilitet. Da handler det ikke om representasjon, men om reell innflytelse og næringsutvikling og om å bygge strukturer som speiler mangfoldet i samfunnet .

Et budskap som formuleres klart er behovet for en satsing på kulturnæringen. Daar mener det kan gjøre forskjell å «gi mer til næringsutvikling, så flere har noe å investere i. Bruk pengene på å gjøre en ekte forskjell.»[28] Noen ganger trengs støtte til enkeltprosjekter, men det viktigste er å skape rammevilkår som gjør det mulig å bygge noe over tid. Her pekes det på behovet for investeringsvilje og langsiktig tenkning – særlig for å sikre at unge med minoritetsbakgrunn får mulighet til å etablere seg og vokse i bransjen.

Flere deltakere uttrykker frustrasjon over at midler ofte gis til institusjoner som jobber med mangfold på overflaten, men som i praksis «kjøper seg ut» av det reelle ansvaret. I stedet foreslår

[25] Møte om flerkulturelt mangfold.
[26] Møte om flerkulturelt mangfold.
[27] Panelsamtale på by:Larm
[28] Panelsamtale på by:Larm



Figur 16.6 Bandskolen til AKKS

Bildet viser fire unge personer som deltar på LOUD! – bandskolen til AKKS Oslo. En person spiller bassgitar, en sitter på kne og synger i mikrofon, en spiller elektrisk gitar, og bakgrunnen skimtes en person som spiller trommer. På veggen henger et fargerikt flagg. Bildet er fotografert på Gamle Munch, lokaler som AKKS og en rekke andre kulturaktører har brukt i en overgangsfase.
Foto: Nadina Helen Bakos.

de å gi støtte direkte til subkulturer og uformelle miljøer – til dem som faktisk gjør jobben på bakken. Det er i disse miljøene man finner nettverk, tillit og drivkrefter som kan løfte nye stemmer fram og skape ny næring. «Det er ekstremt mye positivt som skjer om dagen. Vi har begynt å gå, så neste generasjon kan fly.»[29]

16.1.3 Fragmentering: mangesysleri og bransjeglidning

Musikkbransjen har gjennomgått store strukturelle endringer de siste tiårene med betydning for oppgavefordelingen i verdikjeden. En oppramsing av aktørbildet i bransjen, som den vi har gitt innledningsvis i kapittelet, er egnet til å gi et overblikk, men i hvert verdikjedeledd er realiteten mer mangefasettert. Funksjon, omfang og innsats varierer fra aktør til aktør, og som det framkommer, kan mange oppgaver utføres av flere bransjeaktører. Irina Eidsvold-Tøien mfl. løfter fram paradokset om at «aldri før har mulighetene for spesialisering vært større, men samtidig blir det vanligere at aktører selv ivaretar stadig flere roller.»[30] Dette kommer til syne både blant de skapende og utøvende aktørene og blant bransjeaktørene. Det er stor grad av mangesysleri og bransjeglidning.

[29] Møte om flerkulturelt mangfold.

[30] Eidsvold-Tøien, Torp, Theie, Molde, Gaustad, Sommerstad, Espelien og Gran 2019, s. 12

En av grunnene til at det har blitt slik, er den digitale teknologiutviklingen. Den har muliggjort stor fleksibilitet i måter å produsere og distribuere musikk på.[31] Den økte tilgangen på relativt rimelig digital programvare og plattformtjenester betyr at inngangsterskelen til bransjen har blitt lavere. Flere kan spille inn egen musikk uten tilgang på studio og produksjonsfasiliteter. Musikk slippes ut i verden via mobiler, datamaskiner og internett, og digitale løsninger har gjort det enklere og billigere å distribuere musikken på egen hånd eller sammen med team av plateselskap, management og selskaper som tilbyr distribusjon og andre tjenester.[32] Dette gir mulighet til å omgå tradisjonelle portvoktere, men de nye tjenesteleverandørene tar også andeler av pengestrømmene i omløp. Gjennom sosiale medier har bransjen også fått nye digitale verktøy for markedsføring av egen virksomhet. Det er nyttig for selvhjulpne artister, men har samtidig ledet til at enkeltaktører har fått større ansvar for egen markedsføring.[33]

Utviklingen kan oppsummeres i at et flertall av skapende og utøvende aktører har tilleggssysler som involverer administrasjon og praktisk og strategisk virksomhetsarbeid i tillegg til kunstnerisk virksomhet.[34] Oppgaver innunder drift av plateselskap, management, booking, promo/pr- og markedsføring er vanlig å gjøre selv, og forlagsoppgaver blant noen. Arbeidsoppgaver gjøres i hovedsak på vegne av egen musikk-karriere, men av og til også for andre.[35] Denne utviklingen har mange fordeler, men kan også ha en bakside. Haynes og Marshall påpeker at den nærmest romantiske forestillingen om skapende kunstnere som arbeider uavhengig i egne selskap med lidenskap og risiko, har flere likhetstrekk med bildet av hardtarbeidende, innovative gründere. Deres forskning fant en overvekt av positive assosiasjoner knyttet til autonomi og kreativitet i musikeres entreprenørskap. Samtidig ble manglende infrastrukturell støtte og en konstant uforutsigbarhet underkommunisert i omtale av entreprenørskapet.[36] Annen forskning har bemerket at kulturelt entreprenørskap ofte er fordelaktig for synliggjøring, nettverksbygging og markedsføring, men utilstrekkelig i økonomisk forstand.[37] Det at mange har flere parallelle inntektsstrømmer under ulike økonomiområder, underbygger at kunstfaglig kompetanse bør kombineres med økonomisk kompetanse dersom ikke profesjonelle mellomledd bistår virksomheten.[38] Opphavsrettskompetanse og kompetanse knyttet til forhandling om musikkrettigheter er områder som mange skapere og utøvere erfarer å ikke ha tilstrekkelig kompetanse om, ifølge dem selv. De selvhjulpne musikerne evner også i mindre grad å ta i bruk data fra digitale plattformer enn de som har med seg ekspertise til dette.[39] På tross av dette velger mange å forvalte karrierene sine selv.[40]

Når artistene gjør mer selv, har dette betydning for de øvrige bransjeaktørene. Grünfeld mfl. viser at tradisjonelle plateselskaper som har tilbudt et bredt spekter av tjenester, i mindre grad preger bredden av verdikjeden i dag.[41] Særlig major-selskapene har gått i retning av å vektlegge karrierebygging, bred markedsføring, promotering og nettverksbygging for artister de samarbeider med, selv om investering i produksjon og ny musikk også inngår i de store selskapenes oppgaver. Innsats for markedsføring og karrierebygging gjøres også av management og musikkforlag og rene markedsføringsselskaper som bidrar til å bygge karriere for aktive låtskrivere, artister og produsenter. Arbeid med synlighet har i det hele tatt blitt viktigere enn før, uten klare skillelinjer mellom hvem som utfører relaterte oppgaver.

Arbeidet med å sikre inntekter fra vederlag har også blitt tilgjengeliggjort for artistene og opphaverne. Dette er midlertid oppgaver som krever spesialisert kompetanse, blant annet knyttet til riktig registrering av metadata, kontinuerlig kontroll av bruk, klarering av rettigheter, oppfølging av partsavtaler og kontakt med vederlagsbyråer.[42] Det finnes effektive digitale tjenester som kan bistå selvhjulpne musikere i å innhente royalty og fange opp vederlag, men spesialiserte aktører har oftest best forutsetninger for å gjøre dette. For rettighetshavere som er tilknyttet rettighetsorganisasjoner i utlandet, noe stadig flere norske aktører er, har musikkforlag viktige oppgaver i form av

---

31 Nordgård 2018, 2022

32 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 38 og se bl.a. Ryssevik 2021

33 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 38

34 Se også kapittel 10.6 basert på Kleppe og Heian 2025

35 Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2020

36 Haynes og Marshall 2017

37 Scott 2012

38 Tschmuck 2016

39 Maasø og Hagen 2019

40 Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021, s. 109-112

41 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 38

42 Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021, s. 124



Figur 16.7 Musikkselskapet Bigboy

Bildet viser Silje «Bendik» Halstensen, Malin «Most Likely Marlin» Isabel Disco Guleng, Veslemøy Fossdal og Thea Arnesdotter Lien tett samlet i en sofa på et utested med ølglass på bordet foran dem. De fire står bak musikkselskapet Bigboy, som tilbyr management- og labeltjenester, samt booking og promotering. Selskapet ble etablert for å styrke kvinners posisjon i musikkbransjen – også i administrative roller og som støtteapparat for artister. Tre av dem har bakgrunn som utøvende musikere og bringer med seg verdifull innsikt i artisters behov.

Foto: Anna Kristine Lund.

håndtering av vederlag gjennom sub-forlag i utlandet.[43]

En rekke nye aktører og tjenesteleverandører inngår i verdiskapingen. En rask framvekst av rendyrkede digitale distributører og tjenestetilbydere, ofte kalt *label services*, koblet opp mot strømmetjenestene og sosiale medier tilbyr ulike tjenester, blant annet data og analyse fra digitale plattformer, markedsføring og distribusjon. Dette er innsats plateselskapene har stått for tidligere, og bidrar i dag til ytterligere fragmentering av både arbeidsoppgaver og pengestrømmer.

Et annet trekk i dagens aktørbilde er hvordan flere bruker betegnelsen musikkselskap framfor mer spissede betegnelser. Dette reflekterer også en trend mot hybrid og fleksibel organisering i musikkbransjen. Typiske kombinasjoner som tilbys av musikkselskaper, er tjenester fra plateselskap, management og forlag samt booking og distribusjon. Noen musikkselskaper driver også studioer og produksjonsfasiliteter, tilbyr analysekompetanse, komponist- og artistvirksomhet, talentspeiding, karriereutvikling og risikokalkulering, for å nevne noe.[44] Grünfeld mfl. bekrefter hvordan tjenester som innspilling, karrierebygging, markedsføring og PR, håndtering av inntekter, utgivelse, distribusjon, økonomisk rådgivning og forretningsføring, booking, innhentning av sponsorer, samt analyse av markedet og aktivitetene kan utføres av svært mange aktørtyper.[45]

16.1.4 Behovet for en spesialisert bransje

Et relativt tydelig bilde tegner seg i beskrivelsene. Skapere og utøvere av musikk drifter flere tilleggsvirksomheter for å være profesjonelle som selvstendig næringsdrivende, både kreative og administrative. Mellomleddene utfører sine oppgaver med utgangpunkt i ulike selskapstyper, der aktiviteter, tjenester og ytelser kombineres om hverandre. Og dette skjer gjerne fra små foretak, noe som blir tydelig i lys av kapittel 16.1.5 der vi beskriver at et stort flertall av selskapene er enkeltpersonforetak. Virksomhetene baserer seg på kombinasjoner av langsiktige og kortsiktige avtaleforhold, og både formelle og uformelle samarbeid inngår med forskjellige partnere. I sitt arbeidsliv er aktørene virksomme i ansettelser, heltid eller deltid, frilansstillinger som del av egne og andres prosjekter og i drift av egne foretak. Både kortsiktige inntektsstrømmer, som direktesalg eller forskuddsbetalinger, og langsiktige, som vederlag og royalties, inngår i aktørenes blandingsøkonomi (jf. kapittel 12.1.6).

Musikkbransjens organisering er med andre ord både sammensatt og uregelmessig, selv om visse kjerneoppgaver dominerer. Kort oppsummert ser vi en fragmentert bransjeorganisering av funksjoner og innsats der digitaliseringen stadig bidrar til nye lag av endringer og flyt. Dette er virkeligheten de norske, i hovedsak små, musikkselskapene forholder seg til. Dette skjer i samspill med en intensivert konkurransesituasjon i markedet for både levende og innspilt musikk, der normer og forventninger om profesjonalisering driver kostnader i alle aktørledd.

Utviklingen har blitt omtalt som en demokratiserende side ved dagens musikkbransje, fordi bransjens tidligere maktstrukturer og hegemonier er utfordret. At flere kan skape og spre sin egen musikk og drifte musikkvirksomheten (mer eller mindre profesjonelt) ved å gå utenom etablerte portvoktere, er et demokratiserende trekk. Samtidig er ikke mulighetene for å være selvhjulpen ensbetydende med en vei til suksess og profesjonell karriere.

Gjør-det-selv-kulturen og mangesysleriet er nemlig ikke bare motivert av mulighetene for å være selvhjulpen, men også av nødvendighet.

[43] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 38

[44] Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021, s. 51

[45] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 38

Dette gjelder spesielt for små virksomheter uten posisjon eller tilgang til å inngå profesjonelle samarbeid, skaffe seg et team og kjøpe tjenester fra andre aktører. I behovet for eksempelvis markedsføring eller booking vil det være bedre å forsøke å gjøre det selv framfor å ikke gjøre noe i det hele tatt. Men oppgavene som trengs er av ulik art og krever innsats og tid som kan gå på bekostning av kjernevirksomhetene. De kan dessuten forutsette spesialkompetanse eller programvare og verktøy og inkluderer andre tankesett som er strategiske og administrative framfor for eksempel kunstneriske og skapende. Forventningene til artisters egeninnsats påvirker avtaleverk, forhandlingsmakt og tilgang på samarbeidspartnere. Selv om enkelte lykkes godt med det som er omtalt som en artistsentrert forretningsmodell,[46] opplever mange dette som svært krevende, både økonomisk og mentalt.[47]

Selv om teknologien senker inngangstersklene, kan bransjebarrierer også være av økonomisk, nettverksrelatert eller juridisk art. Innpass skjer ofte via samarbeidspartnere som gir tilgang til riktige rom og øker sjansen for å havne på en festivalplakat eller bli prioritert på en spilleliste.

[46] Tschmuck 2016
[47] Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021, s. 107

Boks 16.3 Tre selskaper i ett: Sounds Like Gold

I toppetasjen i en bygård i Oslos Kvadratur ligger lokalene til Sounds Like Gold (SLG). Tidligere kontorlokaler bygges ut til studio- og produksjonsrom, i tråd med selskapets vekstplaner. SLG ble etablert i mars 2024 etter to år med samtaler om sammenslåing mellom Propeller Recordings, 777 Music og Indie Recordings. I musikkbransjen er uavhengige selskaper ofte tett knyttet til enkeltpersoner, og sammenslåinger kan være krevende. Likevel er daglig leder Erlend Gjerde trygg på at dette er riktig vei. De tre selskapene hadde grei inntjening, men i en skala med større potensial. Ved å samle kompetanse, nettverk og rettigheter, ønsker SLG å profesjonalisere driften og bygge en bærekraftig virksomhet. I oppstarten har de fokusert på å utvikle en felles bedriftskultur og etablere en effektiv back-office-struktur, rigget for vekst.

SLG har som mål å være et uavhengig, norsk mastereiende selskap med global rekkevidde og rettighetene på norske hender. Med sammenslåingen har ambisjonene vokst til også å inkludere publishing, live og management. Dette krever spesialisering og flere ressurser. «Og vekst», sier Gjerde. «Vi må ansette folk eller kjøpe opp selskaper. Faglig sett er for eksempel publishing et annet yrke enn å forvalte mastertaper. I tillegg skal SLG utvikle seg organisk, signere talenter, sikre inntjening på katalog og bygge langsiktige artistkarrierer.»

Samdriften gir SLG styrket forhandlingskraft. En større portefølje gir bedre avtaler med distribusjonsselskaper og lavere avgifter for artistene. Selskapet står også sterkere i møte med investorer, men møter strukturelle utfordringer. I Norge er det lite kultur for å handle i mastertaper og forlagsrettigheter, i motsetning til for eksempel Sverige, hvor rettighetsnæringen er utviklet og stimulerer talent og teknologisk innovasjon. SLG er likevel i prosess med norske finansinstitusjoner for å få aksept for at musikkrettigheter er en reell aktivaklasse det kan tas pant i.

Gjerde peker på to tiltak som kunne hjulpet SLG i sammenslåingsprosessen:

- Et statlig fond som gir økonomisk sikkerhet, ville vært svært utviklende for bransjen. Det finnes god kunnskap i norsk musikkbransje om verdien av å eie rettigheter, men kontrakter og rettigheter verdsettes ikke før kontantstrømmen er bevist. Dette skaper usikkerhet og behov for risikokapital.
- Et permanent spor for kulturell og kreativ næring i Innovasjon Norge som både formidler sektoruavhengig kunnskap om konsolidering og skalering og forstår rettighetsindustriene. Det trengs en ressursbank for generell næringskompetanse rettet mot musikkbransjen for å skape varige inntekter til Norge.

Gjerde mener det er en logisk brist i systemet at man ikke ser hvordan investering i musikk kan gi økonomisk avkastning og samtidig skape kunst: «Vi jobber for kunstnerisk egenart og langsiktig utvikling. Å være næringsrettet står ikke i motsetning til et kulturelt fokus – det er et kunstig skille. Uten de uavhengige næringsaktørene utarmes kulturuttrykkene.»

Kilde: Erlend Gjerde, Sounds Like Gold. Personlig kommunikasjon 23.05.25

Dette er suksessfaktorer for musikerkarrierer som vanligvis ikke kommer av seg selv. Etablerte aktører i selskaper som kan vise til resultater, meritter og volum i virksomheten (økonomisk eller i porteføljen), stiller sterkere som garantister for kvalitet, sikkerhet og risiko, som satsings- og investeringspartnere og som døråpnere til nettverk, folk og markeder. Dette er fortsatt høyst reelle innsatsfaktorer i en bransje som er nettverksbasert og relasjonell. Selv om teknologien skaper muligheter, kan derfor ikke mellomleddaktørenes innsatsfaktorer undervurderes. Ikke minst gjelder dette når ambisjonene er eksport og internasjonale markeder.[48]

Grep fra feltet selv kan her trolig bidra til at flere selskaper blir robuste. Det finnes enkelte eksempler på sammenslåing av selskaper med næringsambisjoner, som beskrevet i boks 16.3. Eksempler der små bedrifter samarbeider, framheves som viktig også i innspill til utvalget, for å ha konkurransekraft på internasjonalt nivå. «Vi trenger mer av dette. Vi trenger ikke bare majors, vi må styrke indiene. Vi kan ikke konkurrere med majors på det nivået vi er nå. Da er samarbeid en god ting.»[49]

16.1.5 Aktørenes organisering i næringslivet

Virksomhetene i kulturell og kreativ næring er kjent for å være sammensatt av noen få store selskaper samt en hel del små og mellomstore selskaper. Dette gjelder også for musikkbransjen i Norge. En måte å få oversikt over organiseringen av aktørenes næringsvirksomhet og næringsinntekt, er gjennom informasjon fra offentlige registre. Slik informasjon tar utgangspunkt i bedrifters næringskoder registrert i enhetsregisteret.[50] Næringskodene følger SSBs standarder for næringsgruppering (SN2007), som igjen baserer seg på europeiske næringsstandarder i NACE Rev.2. Det er flere NACE-koder som er relevante for musikkrelatert virksomhet, for eksempel 90.011: Utøvende kunstnere og underholdningsvirksomhet innen musikk, 90.032: Selvstendig virksomhet innen musikk, 59.200: Produksjon og utgivelse av musikk og lydopptak, 59.203: Distribusjon av musikk og lydopptak og 59.204: Musikkforlagvirksomhet.

Avgrensning av kulturnæringsaktører ved hjelp av næringskoder har imidlertid noen svakheter. Det er ikke entydig hvilke næringskoder som tilhører kultursektoren, og heller ikke hvordan næringskoder skal deles inn i undergrupper tilknyttet de ulike feltene. Selv om næringskodene følger en europeisk standard, varierer definisjoner og avgrensninger på tvers av land. Også internt i Norge varierer avgrensninger og definisjoner mellom ulike kunnskapsmiljøer og over tid. Det er i tillegg grunn til å tro at mange kulturbedrifter står oppført med andre næringskoder enn de vanligste kodene for kulturell og kreativ næring. Dette er fordi aktørene selv registrerer næringskode og endringer i foretaksaktivitet ikke er pålagt registrering. Ettersom kultursektoren er karakterisert ved noen få store aktører og mange små foretak, gir det grunnlag for å anta at slike feil kan få stor betydning i beregningen av nøkkeltall.[51]

Ved å se på økonomiske nøkkeltall fra statistikk og registre får vi likevel en indikator på musikkbransjens størrelse og organisering i næringslivet basert på ulike selskapstyper. I vår framstilling har vi gjort et hovedskille mellom selskapstypene aksjeselskap (AS) og enkeltpersonforetak (ENK) for å synliggjøre forskjellen mellom selskaper med begrenset og ubegrenset personlig ansvar, selv om det finnes flere foretaks- og selskapstyper enn disse to. Selvstendig næringsdrivende organisert i et enkeltpersonforetak og ansatt i eget aksjeselskap er to sentrale tilknytningsformer for musikkbransjeaktører i arbeidslivet.

Foretak i aksjeselskap (AS)

For å drive næringsvirksomhet som et aksjeselskap (AS) må selskapet registreres i foretaksregisteret. Dette inkluderer å velge et navn, utarbeide relevante dokumenter og skaffe minst 30 000 kroner i aksjekapital. I et AS i Norge har eierne begrenset personlig ansvar. Dette betyr at de kun risikerer å tape den innskutte aksjekapitalen og ikke personlige eiendeler. Et AS vurderes som en egen juridisk person som driver næringsvirksomhet, og kan derfor inngå avtaler, eie eiendom og ha ansatte på samme måte som en fysisk person. Selv om aksjeselskapets eiere har begrenset ansvar, innebærer det fortsatt økonomisk

48 Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021, s. 105

49 Innspillsmøte på by:Larm

50 Enhetsregisteret inneholder grunndata (navn, adresse, organisasjonsform, aktivitet/bransje og roller) om enkeltpersonforetak, selskap, foreninger, kommuner, sameier med flere. Registeret skal fremme effektiv utnyttelse og samordning av offentlige opplysninger om ulike typer virksomheter. Registrering i Enhetsregisteret er et vilkår for registrering i mange andre registre, som Merverdiavgiftsregisteret, Foretaksregisteret, Nav Aa-registeret, Stiftelsesregisteret, SSBs Bedrifts- og foretaksregister og Konkursregisteret. Brønnøysundregistrene 2024

51 Kulturdirektoratet 2024c

risiko å drive et AS. Kapitalbehovet og omfanget av virksomheten må vurderes nøye da større kapitalbehov medfører større økonomisk risiko. Minimumskravet til aksjekapital er 30 000 kroner, men ofte kreves det betydelig mer for å dekke oppstartskostnader og sikre tilstrekkelig likviditet. Selv om eierne har begrenset personlig ansvar, kan selskapet pådra seg gjeld og forpliktelser som må betjenes. Opprettelse og drift av et AS krever mer byråkrati og høyere kostnader enn enklere selskapsformer. Selskapet må også kunne tilpasse seg markedet og konkurransen, og effektiv drift og ledelse er avgjørende for suksess. Feilvurderinger i møte med markedet kan føre til økonomiske tap. Et AS kan ha ansatte, og selskapet har arbeidsgiveransvar for dem. Dette inkluderer å betale lønn og arbeidsgiveravgift og å sørge for at arbeidsmiljøloven følges. Det er også mulig for eieren å være ansatt i sitt eget selskap. Som ansatt i eget AS har man rett til sykepenger fra første sykedag, dagpenger ved arbeidsledighet, og pensjonsopptjening på lik linje med andre arbeidstakere.[52]

I 2022 var det registrert 1289 aksjeselskaper innenfor musikk i SSBs regnskapsregister.[53] Det har vært vekst i antallet AS fra 2015 i de kulturelle og kreative næringene. Sammenlignet med blant annet litteratur, scenekunst og visuell kunst utmerker musikk seg med flere foretak og høyere omsetning.[54]

Som et sammenlignbart tall finner Grünfeld mfl. at det var om lag 1200 AS og andre typer regnskapspliktige foretak i musikkbransjen i 2019 basert på uttrekk fra microdata.no og regnskapsregistrene.[55] Av disse aksjeselskapene er det grunn til å tro at det er flest som har en bransjefunksjon i verdikjedens mellomledd. Grünfeld mfl. har identifisert at det er 815 mellomleddsaktører registrert i Menons regnskapsdatabase i 2023. Av disse utgjør plateselskaper, produksjon og distribusjon 77 prosent av de regnskapspliktige foretakene med hele 630 aktive foretak. 69 foretak er management, 40 foretak opererer innenfor teknisk leveranse, 41 foretak er registrert som booking-agentur, og 35 er musikkforlag.[56] Musikkbransjeaktører i mellomleddfunksjoner kan også være organisert i enkeltpersonforetak, men vi mangler oversikt over hvor mange dette gjelder.[57]

Foretak i enkeltpersonforetak (ENK)

I et enkeltpersonforetak har eieren ubegrenset personlig ansvar for økonomien, men det krever ikke oppstartkapital. Dette gjør ENK til en attraktiv selskapsform for mange som ønsker å starte egen virksomhet uten å måtte skaffe kapital på forhånd. Et ubegrenset personlig økonomisk

[52] Altinn 2025a

[53] Kulturdirektoratet 2024

[54] Kulturdirektoratet 2024

[55] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 44

[56] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 48 bygger på regnskapsdata fra Menons regnskapsdatabase. Databasen bygger på regnskapsdata i Brønnøysundregistrene siden 1992, med vekt på en populasjon av foretak delt inn i gruppene helårsarrangører, låtskrivere og utøvere samt management. Deler av populasjonen er tilsvarende den som ble brukt i Eidsvold-Tøien, Torp, Theie, Molde, Gaustad, Sommerstad, Espelien og Gran 2019. Utover dette har de lagt til større aktører som har kommet til senere, og medlemmer hos organisasjonene NKA, NEMAA og Musikkforleggerne. (s. 18)

[57] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 51 valgte å ikke inkludere ENK i sin telling av mellomleddsaktører, ettersom deres datagrunnlag kun inneholdt enkeltpersonforetak i kategorien plateselskap, produksjon og distribusjon, og flere av foretakene var inaktive.

Tabell 16.1 Det totale antallet ikke-finansielle aksjeselskaper med økonomisk aktivitet i 4 næringskoder

Antall foretak	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022
4. Musikk	672	792	885	940	1011	1081	1153	1289
32.20 Produksjon av musikkinstrument	12	10	11	12	13	16	16	16
59.20 Produksjon og utgjeving av musikk- og lydopptak	302	352	380	399	419	454	489	550
90.011 Utøvande kunstnarar og underhaldningsverksemd innanfor musikk	308	371	425	460	506	538	577	646
90.032 Sjølvstendig kunstnarleg verksemd innanfor musikk	50	59	69	69	73	73	71	77

Kilde: Kulturdirektoratet 2024c. Tall bestilt fra SSB i 2023.

ansvar betyr at aktørens privatøkonomi og foretakets økonomi er sammenkoblet. For å drive næringsvirksomhet må aktiviteten være drevet for egen regning og risiko, ha et visst omfang og varighet og være egnet til å gi overskudd over tid. Foretaket må registreres i Brønnøysundregistrene med navn og virksomhetsbeskrivelse, som krever noen mindre kostnader. Andre utgifter vil også oppstå i drift av virksomheten. Et enkeltpersonforetak kan ha ansatte, men eieren kan ikke selv være ansatt i eget foretak. Også i ENK må både kapitalbehovet og den økonomiske risikoen i selskapet vurderes som del av driften. Det er for eksempel knyttet lavere risiko til selskaper der kun aktøren har som mål å skaffe seg en inntekt i foretaket. Virksomheter som planlegger å ha flere ansatte og vekst, vil derimot forbindes med høyere risiko. Som selvstendig næringsdrivende har aktøren begrensede sosiale rettigheter sammenlignet med arbeidstakere. Enkeltpersonforetak må levere skattemelding for næringsdrivende og betale skatt av overskuddet i foretaket. ENK som har merverdiavgiftspliktig omsetning på mer enn 50 000 kroner i løpet av et år, må registrere seg i merverdiavgiftsregisteret.[58]

I tall fra SSB for antall ENK tilhørende musikkbransjen i Norge omfattes et stort antall personer som driver ENK, hele 14965. Denne populasjonen er basert på alle personer som har næringsinntekt, underskudd eller personinntekt fra næringsinntekt i skattemeldingen.[59]

Av disse er antallet ENK innen musikk som har sin hovedinntekt fra næringen, altså ikke lønn, 3323 for 2022. Dette viser antall aktører med inntekter som gir «det største bidraget til den næringsdrivendes samlede inntekt». I SSBs sysselsettingsstatistikk kommer det også fram at det i 2022 var 4803 sysselsatte med hovedarbeidsforhold i et ENK eller andre foretak med personlig ansvar i musikkbransjen.[60] Dette utgjør omtrent 70 prosent av alle sysselsatte innen musikk i 2022. Dette tallet har siden 2015 vokst fra 3018 sysselsatte med hovedarbeidsforhold i ENK,[61] altså er det relativt stor vekst i antall sysselsatte i enkeltpersonsforetak i musikkbransjen. Med andre ord var det 4803 personer hvis viktigste arbeidsforhold var i et musikkrelatert ENK i 2022.[62]

Grünfeld mfl. finner at det var om lag 4300 foretak i musikkbransjen i 2019 registrert som enkeltpersonforetak.[63] ENK er med andre ord virksomhetsformen det er flest av. I telling av disse er det risiko for å fange opp uvirksomme foretak så tallene må tas med noe forbehold.[64]

Overlevelsesrate

Det er mange selskaper som startes opp, men også mange som legges ned. I statistikk som gjengir overlevelsesrate for bedrifter i kulturell og kreativ næring over en femårsperiode, kommer det fram at det kun var 37 prosent av bedriftene i musikkbransjen som ble etablert i 2016 eller tidligere, som fortsatt var aktive i 2021 og hadde en omsetning på mer enn 50 000 kroner. I samme periode etablerte det seg over 400 nye virksomheter i musikkbransjen. Likevel var det en reduksjon på 33 prosent totalt i det samlede antallet aktive virksomheter i bransjen. Det tyder på at mange selskaper startet opp i perioden, men også la ned virksomheten. Dette tilsier en relativt lav overlevelsesrate blant musikkbransjens selskaper. Sammenligner vi med overlevelsesraten til virksomheter i andre bransjer under kreativ næring, er overlevelsesraten blant musikkbransjens selskaper lavest.[65] Statistikken viser også at uansett hvor stor eller liten andelen av overlevende virksomheter er i de kreative bransjene, står selskapene som har vært virksomme i mer enn fem år, for mesteparten av verdiskapingen i sin bransje. Virksomhetene over fem år, altså 37 prosent av virksomhetene, sto i 2021 for til sammen 78 prosent av den totale verdiskapingen i musikkbransjen.[66]

Felles for de kreative næringene er at de består av en kjerne av stabile virksomheter i tillegg til en gruppe mer turbulente virksomheter som etableres og forsvinner igjen relativt raskt. Hauge mfl. påpeker at det bør være et mål å få flere virksomheter inn i den stabile kjernen av virksomheter og forbi fasen som kalles «dødens dal» i faglitteratur om entreprenørskap. Mange bedrifter i musikkbransjen sliter med å gå fra nyetablering til mer etablert drift. Dette fenomenet

58 Altinn 2025b

59 Statistisk sentralbyrå 2025

60 Dette er antall sysselsatte som 1) har inntektsgivende arbeid av minst én times varighet i referanseuken (inkl. de med sykefravær, ferie, mv.) eller 2) flere arbeidsforhold i referanseuken, hvor ett fastsettes som det viktigste. Kulturdirektoratet 2024c, Statistisk sentralbyrå 2025.

61 Kulturdirektoratet 2024c. Tall bestilt fra SSB i 2023.

62 Kulturdirektoratet 2024c. Tall bestilt fra SSB i 2023.

63 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 44, basert på uttrekk fra microdata.no og regnskapsregistrene

64 Kleppe og Askvik 2023

65 Det er usikkert hvordan pandemien har påvirket dette. Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin, Frisell, Dahløf, Malasevska og Bern 2023, s. 38-39

66 Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin, Frisell, Dahløf, Malasevska og Bern 2023, s. 4

gjør seg imidlertid gjeldende i store deler av næringslivet. Det er altså ikke noe som selskapene innen kulturell og kreativ næring er alene om.[67]

Vi skal nå se litt nærmere på aktørenes økonomi.

16.1.6 Opphavere og utøveres økonomi

Grünfeld mfl. sine beregninger viser at norske komponister, tekstforfattere og utøvende artister og musikere, til tross for den samlede veksten i bransjen (se kapittel 15), har hatt en negativ inntektsutvikling siden 2019.[68] Med andre ord har ikke denne gruppen i samme grad fått ta del i den økte økonomiske aktiviteten i feltet. Både 2023 og sannsynligvis 2024 ser ut til å bli svakere år for denne gruppen enn 2022, da inntektene fra liveframføringer var spesielt høye dette året. Gjennomsnittsinntekten for norske opphavere og utøvere i 2023 var på rundt 470 000 kroner, noe som er en beskjeden økning fra 2019.[69] Denne økningen skyldes hovedsakelig økte lønnsinntekter. Næringsinntektene knyttet til musikk har ikke vist tilsvarende vekst. Økningen er dessuten ikke tilstrekkelig til å kompensere for prisveksten i perioden, noe som innebærer at realinntektene har sunket. I spørreundersøkelsen gjennomført av Grünfeld mfl. i forbindelse med denne utredningen, rapporterer respondentene at kun 5 prosent av inntektene deres kommer fra royalties knyttet til innspilt musikk, mens 10 prosent kommer fra vederlag og 28 prosent fra konserter. Hele 36 prosent av inntektene stammer fra aktiviteter utenfor musikken eller andre musikkrelaterte inntektskilder.[70]

Tall fra 2019 viser tydelig at mange i denne yrkesgruppen har svært lave inntekter. Halvparten av opphaverne og utøverne hadde inntekter under 283 000 kroner det året, og 30 prosent tjente under 100 000 kroner. Inntektsfordelingen er dermed langt skjevere enn i resten av befolkningen. Det er særlig næringsinntektene fra musikkvirksomhet som skaper de største forskjellene mellom individene i denne delen av bransjen. Alt dette peker på et gjennomgående trekk for opphavere og utøvere, nemlig at de er mangesyslere (jf. beskrivelser i 16.1.3 og kapittel 12.1.6.). Og musikeres inntekter henger sammen med den sammensatte tilknytningen de har til arbeidsmarkedet.

Den siste kunstnerundersøkelsen som hadde bred representasjon av musikere, er fra 2013. Den viste at norske musikere i gjennomsnitt tjente 457 000 totalt. Dette var 30 000 kroner mer enn den yrkesaktive delen av den norske befolkningen samme år.[71] Kunstnerundersøkelsen fra 2019 manglet en stor del av musikerbefolkningen, men for gruppene som deltok, det vil si komponister, populærkomponister og jazzmusikere, var den gjennomsnittlige totalinntekten på henholdsvis 520 000, 691 000 og 474 000 kroner dette året.[72]

Den ferskeste undersøkelsen som gir et helhetlig bilde av musikeres inntekter, er kandidatundersøkelsen vi allerede har referert til flere steder (se kapittel 12.1.6).[73] Denne dekker imidlertid bare musikere som er utdannet i perioden mellom 2013–2024, og det må tas forbehold om at vi ikke har tilsvarende kunnskap om musikere som er utdannet før dette, eller som ikke har tatt høyere musikkutdanning. Undersøkelsen viser at den gjennomsnittlige totalinntekten for alle musikere som ble uteksaminert i denne perioden, var 394 406 kroner i 2022. Her er det viktig å påpeke at uteksaminerte masterstudenter tjente betydelig mer enn uteksaminerte bachelorstudenter. Gjennomsnittlig inntekt for tidligere masterstudenter var 491 545 kroner. For uteksaminerte bachelorstudenter var tilsvarende tall 331 014 kroner. Undersøkelsen viser samtidig at så mange som 81 prosent av de uteksaminerte bachelorstudentene gikk videre med mer utdanning, og det er grunn til å tro at dette i stor grad forklarer en stor del av inntektsforskjellen, altså at mange av de tidligere bachelorstudentene var i en studiesituasjon da undersøkelsen ble gjennomført, og således hadde lavere inntekter. Videre viser kandidatundersøkelsen at inntekten øker med ansiennitet. Jo lenger det har gått siden du ble uteksaminert, desto høyere er inntekten. Sammenlignet med kandidater som har gjennomført andre utdanninger, tjener musikere noe mindre. Musikkstudentenes gjennomsnittlige totalinntekt i 2022 utgjorde 71 prosent av andre studenters gjennomsnittsinntekt. Forskjellen er noe mindre når det har gått noen år etter uteksaminering. For masterstudenter som ble uteksaminert mellom 2014–2017, var forskjellen minst, og her utgjorde den gjennomsnittlige

[67] Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin, Frisell, Dahløf, Malasevska og Bern 2023, s. 41

[68] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 9

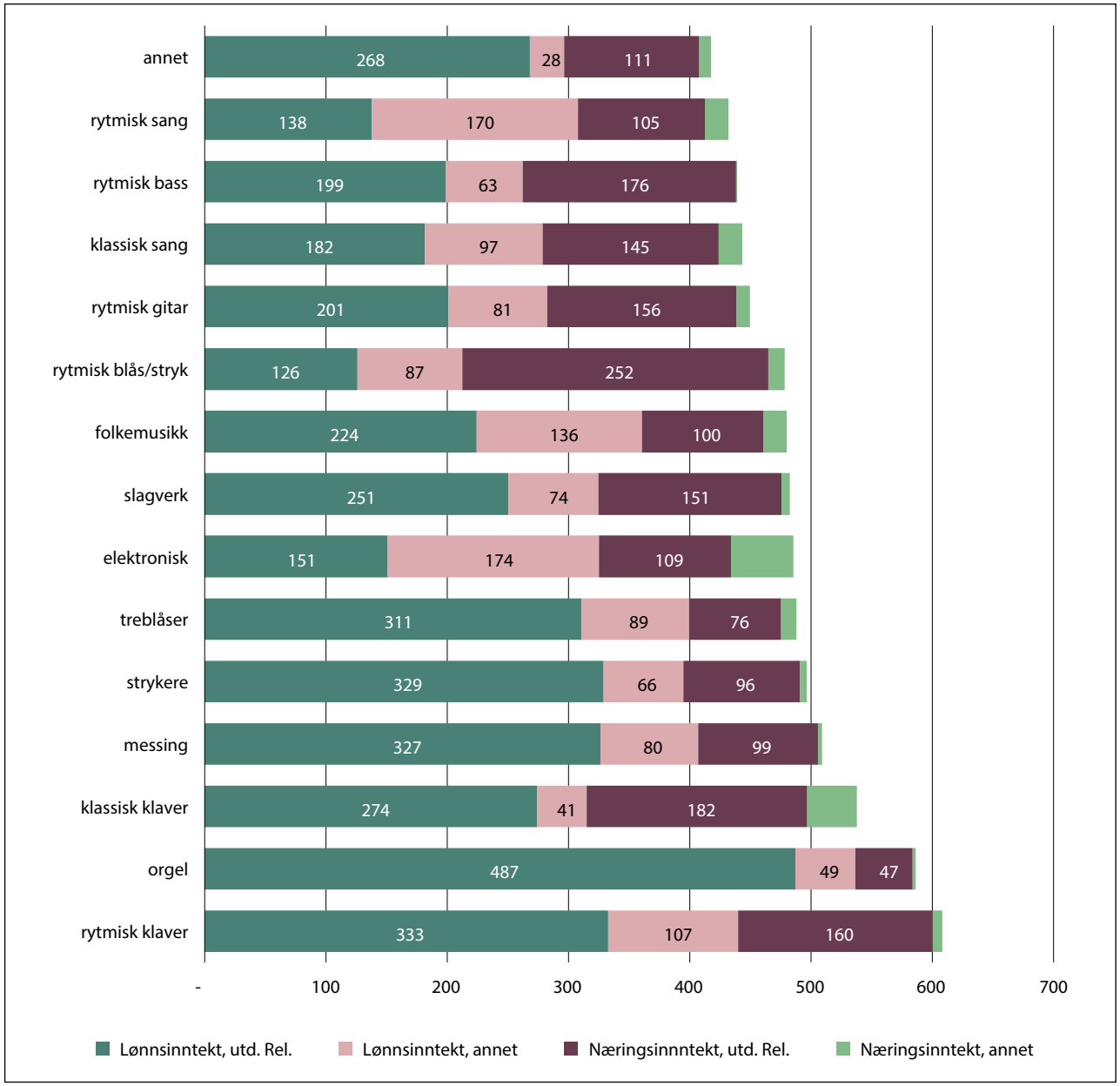
[69] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 44

[70] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 9

[71] Heian, Kleppe og Løyland 2015, s. 76

[72] Kleppe og Askvik 2023

[73] Kleppe og Heian 2025



Figur 16.8 Yrkesinntekt fordelt på lønnsinntekt og næringsinntekt fra utdanningsrelatert arbeid og annet arbeid. N=497

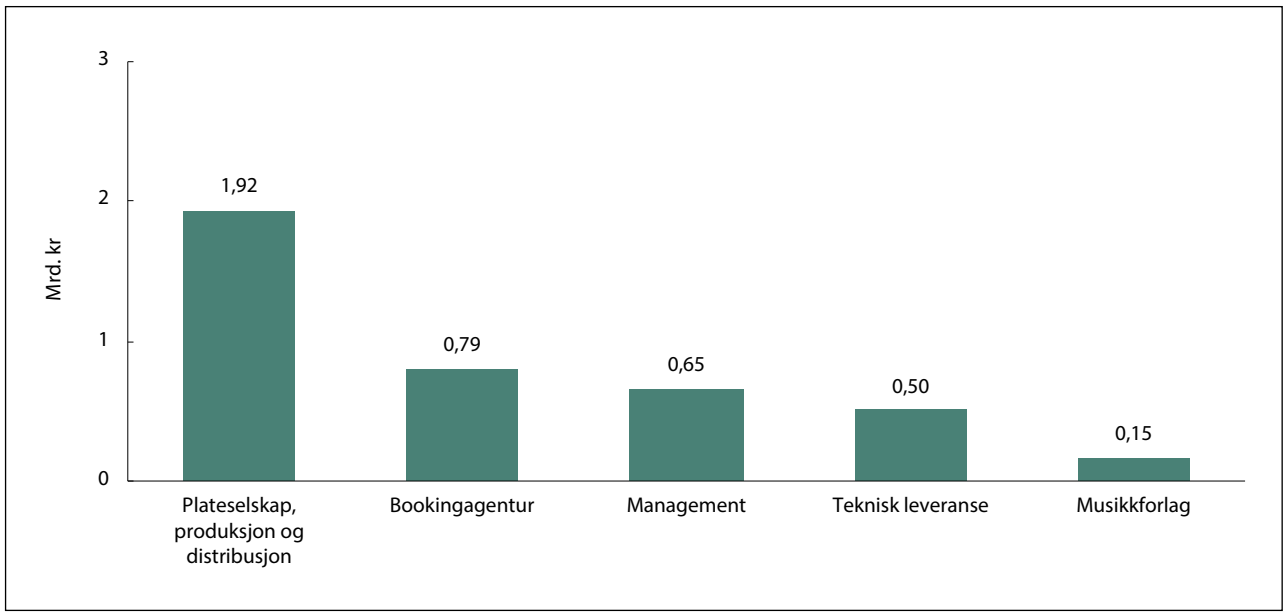
Kilde: Kleppe og Heian (2025)

yrkesinntekten til musikerne 78 prosent av inntekten til andre studenter.

Overordnet viser kandidatundersøkelsen at det er noen faktorer som særlig påvirker musikeres inntekter. Inntekten er, som vi har sett, høyere for dem med masterutdanning enn for dem med bachelorutdanning. Videre viser undersøkelsen at de som har gjennomført rytmisk musikkutdanning, tjener noe dårligere enn dem som har gjennomført klassisk utdanning. Videre har ansiennitet og antall arbeidstimer positiv betydning for inntekt. Innvandrerbakgrunn har negativ effekt, og musikere med innvandrerbakgrunn ser i gjennomsnitt ut til å tjene ca. 70 000 kroner mindre enn andre musikere når alt annet er likt. Kjønn ser imidlertid ikke ut til å ha noen betydning, noe som er nytt i sammenheng med kunstnerundersøkelser. Tidligere har det vært en systematisk forskjell i inntekt mellom kjønnene som er større enn i befolkningen ellers, også når det ble kontrollert for tilgjengelige relevante bakgrunnsvariabler.[74]

Registerdata viser at hele 71 prosent av dem som deltok i kandidatundersøkelsen, hadde næringsinntekt i 2022. Om vi bare ser på dem med

[74] Heian 2018



Figur 16.9 Omsetning hos mellomleddaktører i 2023. Milliarder kroner

Kilde: Grünfeld mfl. (2025)

masterutdanning, gjelder det 82 prosent. Dette er høye tall når vi sammenligner med uteksaminerte studenter generelt. Tilsvarende tall for denne gruppen er sju prosent. Her ser det ut til å være en interessant geografisk variasjon. Kandidatundersøkelsen viser at de som er bosatt i Oslo, i større grad er selvstendig næringsdrivende enn dem som er bosatt i andre deler av landet. Dette kan henge sammen med at det er større tilgang på oppdrag i og omkring Oslo enn andre steder i landet.

Med utgangspunkt i musikeres sammensatte arbeidssituasjon kan deres yrkesinntekt for det første deles mellom lønnsinntekt og næringsinntekt. For det andre kan det skilles etter hvorvidt inntektene er musikkrelaterte. På denne måten kan vi få et innblikk i musikeres sammensatte arbeidssituasjon. I figur 16.8 ser vi hvordan de ulike inntektskildene fordeler seg mellom musikere i ulike sjangre og instrumenter.

16.1.7 Bransjeaktørenes økonomi

Det er lite systematisk kunnskap om økonomi og inntekter for de øvrige musikkbransjeaktørene sammenlignet med utøverne og opphaverne. Basert på regnskapsdata fra Brønnøysundregistrene og Menons bedriftspopulasjon for virksomheter i musikkfeltet[75] har Grünfeld mfl. beregnet omsetning og lønnsomhet for flere aktører som opererer i mellomleddene i verdikjeden for musikk. Samlet har de identifisert en omsetning for sentrale mellomleddaktører tilsvarende 4 milliarder kroner i 2023.[76]

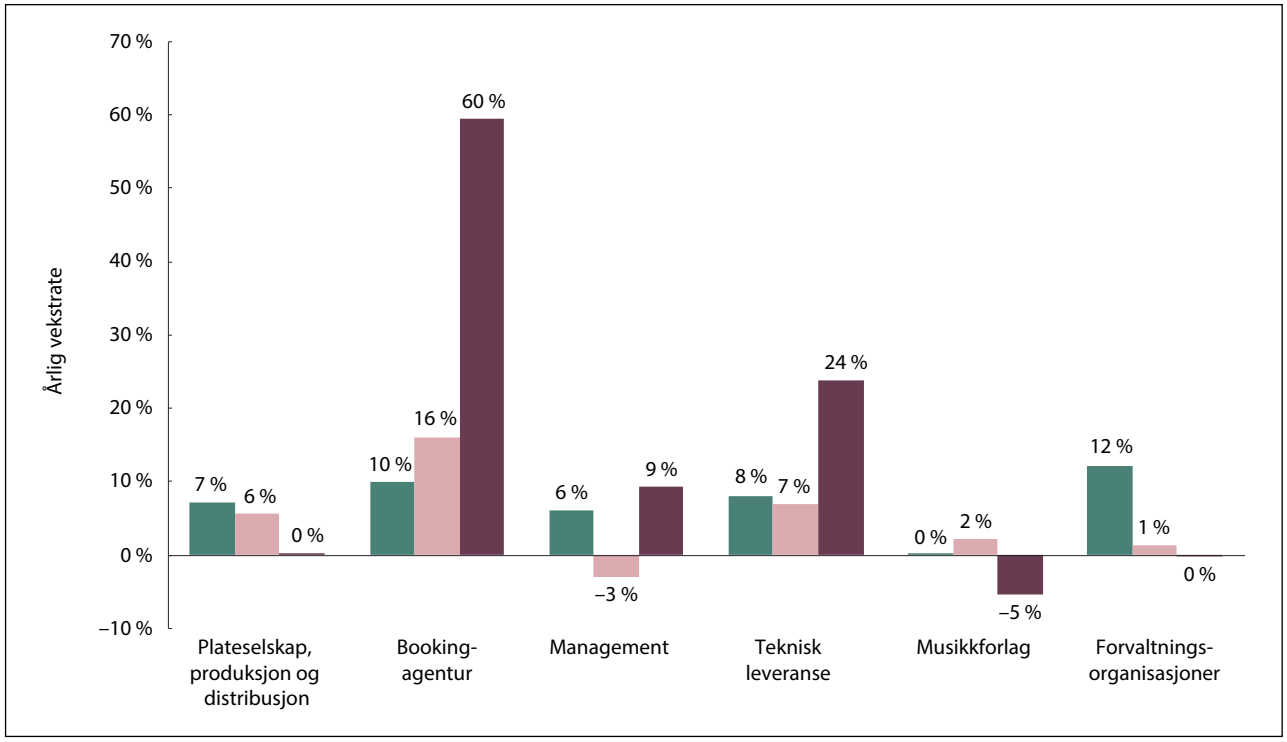
Som figur 16.9 viser, står plateselskaper, produksjon og distribusjon for den største andelen med samlet omsetning på 1,9 milliarder kroner. Booking og management har relativt lik omsetning på henholdsvis 0,79 og 0,65 milliarder kroner. Sett i lys av fragmenteringen og endringen i hvem-gjør-hva-mønstrene blant bransjeaktørene er det viktig å huske at variablene her viser resultater basert på hva foretakene er registrert som i registerdata. Dette samsvarer ikke nødvendigvis med hvilke tjenester selskapene leverer. Tjenester relatert til musikkforlag er for eksempel en type bransjeinnsats flere aktører har uttrykt interesse for å drive og utvikle som del av andre selskaper de senere årene.[77]

Bransjeaktørene leverer tjenester til ulike aktører, så omsetningstallene omfatter også underleveranser. Noen aktører leverer tjenester til hverandre, for eksempel teknisk leveranse til produksjon av musikk. Grünfeld mfl. viser til nettoinntekt for aktørene med tall for verdiskaping, definert som lønn pluss overskudd. Verdiskapin-

75 Menons bedriftspopulasjon er basert på populasjonen fra Eidsvold-Tøien, Torp, Theie, Molde, Gaustad, Sommerstad, Espelien og Gran 2019, oppdaterte medlemslister hos NKA, NEMAA og musikkforlagene, samt større aktører vi har handplukket for dette prosjektet.

76 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 50

77 Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021



Figur 16.10 Estimert årlig vekstrate i omsetning for ulike aktørgrupper i Norge fra 2015, 2019 og 2021 fram til 2023. Grønn = 2015–2023, Rosa = 2019–2023, Aubergine = 2021–2023.

Kilde: Grünfeld mfl. (2025, s. 52)

gen følger i stor grad en kurve tilsvarende figuren for omsetning, og de finner den lave verdiskapingen hos musikkforlagene som mest påfallende, som blant annet kan komme av at pengestrømmene til musikkforlag går direkte til opphavere.[78] Musikkforlag i Norge har tradisjonelt ikke vært noen stor bransjegren, selv om flere har fått øynene opp for at opphavsrettsinntektene vokser globalt, og at dette rettighetsområdet potensielt kan gi stor merverdiutnyttelse. Det å skape vekst basert på forlagsvirksomhet i Norge krever imidlertid langsiktig innsats og oppstartskapital. Forlagene i Norge er per i dag relativt få og små i et bransjefelt der globale aktører jakter rettigheter og investerer aktivt. Konkurransen er med andre ord stor, og musikkforlagene i Norge melder også om utfordrende rammevilkår for vekst, som vi kommer mer inn på i kapittel 18.[79]

Siden 2015 har vi sett markante endringer i sammensetningen av aktører og aktiviteter i musikkbransjen. Endringene gjenspeiles i omsetningstall over tid. Figur 16.10 viser fram veksttall for aktørgruppene rapportert i tre perioder: hele perioden fra 2015 til 2023, perioden fra 2019 til 2023 og perioden 2021 til 2023. Perioden mellom 2019 og 2023 skjærer gjennom pandemien, og perioden mellom 2021–2023 viser gjenopplivingen i livemarkedet etter pandemien.[80]

Figuren viser at aktørgruppene siden 2015 har hatt en relativt lik vekst utenom musikkforlagene. Veksten har ligget på mellom 6 og 10 prosent årlig, noe som er langt høyere enn veksten i næringslivet og fastlandsøkonomien ellers. Veksten fra 2019 til 2023 er markant høyere enn opphaverne og utøvernes inntektsvekst, som vi har beskrevet tidligere. Figuren bekrefter også at tallene for aktører knyttet til live-virksomhet har hatt særlig sterk vekst etter pandemien. Musikkforlagene skiller seg igjen ut som en gruppe med lite vekst. En forklaring på dette kan være at mange opphavere med internasjonale karrierer har musikken sin forlagt hos utenlandske musikkforlag.[81]

78 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 51

79 Hagen 2022

80 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 52

81 Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 52

16.2 Musikknæringen som arbeidsliv

Når vi i dette kapittelet går inn på musikk som arbeidsliv, vil fokuset først og fremst være på de næringspolitiske og arbeidslivspolitiske spørsmålene som reises av at aktørene i musikkbransjen primært organiserer sin virksomhet som næring. Som vi så i kapittel 14.3.1 om kulturnæringspolitikken, har det siden årtusenskiftet vært en politisk målsetting at virksomhet innenfor kultur i større grad skal bidra til næringsutvikling. Norsk arbeidsliv er samtidig preget av den nordiske arbeidslivsmodellen, som kjennetegnes av høy grad av fagorganisering, utbygde velferdsordninger og et etablert samarbeid mellom partene i arbeidslivet og staten.

I dette kapittelet skal vi særlig se nærmere på hva det innebærer å være selvstendig næringsdrivende i musikkbransjen, og hva som skal til for å skape mer vekst og sikre større bærekraft i denne delen av arbeidslivet. Dette knytter vi til et spørsmål om hvordan det norske arbeidslivets strukturer og ordninger fungerer for selvstendig næringsdrivende i musikkbransjen. Vi starter imidlertid med å tegne et riss av hva som kjennetegner arbeidssituasjonen for veldig mange i musikkbransjen. Kunnskapen er mest utviklet når det gjelder arbeidssituasjonen til musikere, og mer begrenset når det gjelder andre bransjeledd.

16.2.1 Næringsdrift som forventning, nødvendighet og motivasjon

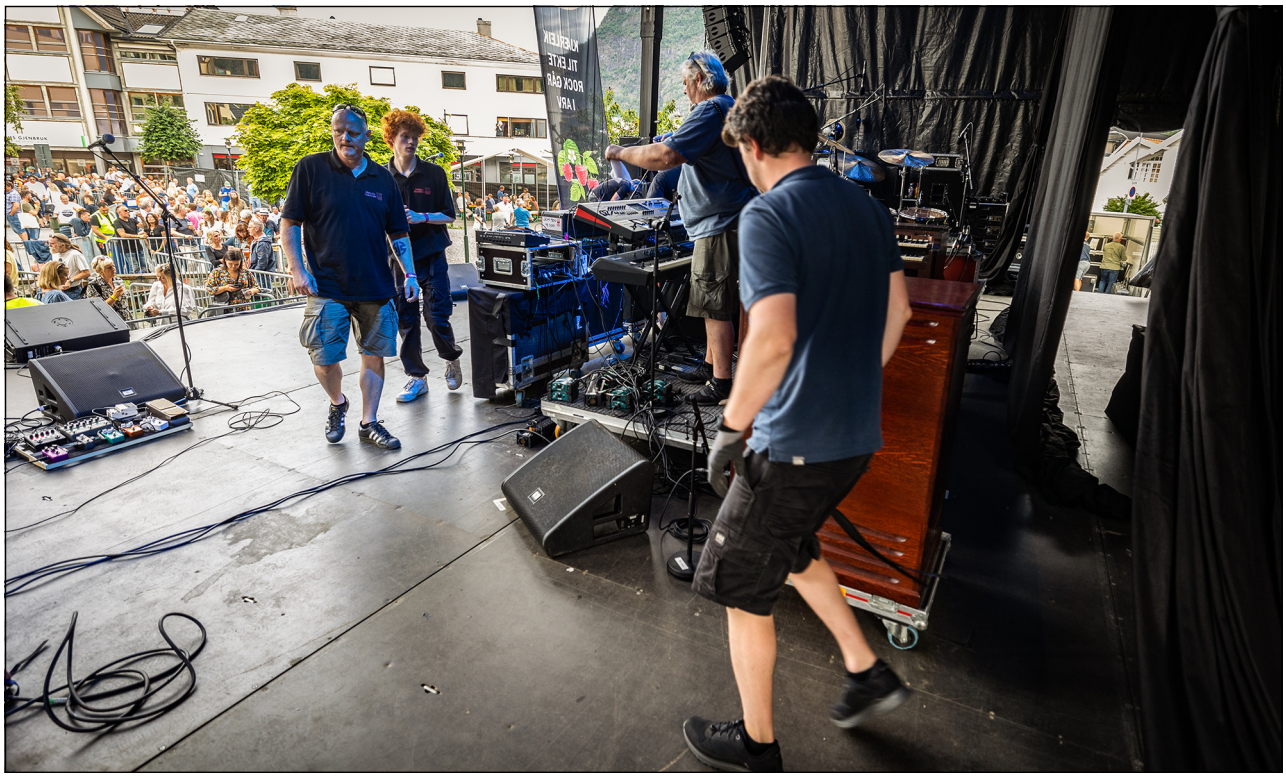
Det store bildet er altså at musikkbransjen i stor grad består av selvstendig næringsdrivende som setter sammen en arbeidstilværelse av mange ulike oppdrag og jobber. Som vi har sett, har det vært en forventning fra offentlige myndigheter om at denne delen av arbeidslivet i større grad skal innrettes slik at det bedre kan bidra til innovasjon, næringsutvikling og vekst. Mye tyder på at denne forventningen ikke har gitt noen sterk gjenklang fra alle dem som organiserer arbeidet sitt som selvstendig næringsdrivende. Dette henger trolig sammen med hva som motiverer dem som arbeider med musikk som selvstendig næringsdrivende. Som vi har vært inne på både i del I og del II av denne utredningen, kan musikklivet forstås i lys av at ulike logikker retter musikkvirksomhet mot ulike typer verdiskaping parallelt. Feltbegrepet som ble introdusert i del II, bidrar med et perspektiv på dette.

Felt er sosiale arenaer hvor ulike logikker står sentralt. Dette legger grunnlaget for ulike strategier, både for å produsere kunstneriske uttrykk og for hvor og av hvem man søker anerkjennelse fra.[82] På den ene siden finner vi en logikk som er tett forbundet med idealet om kunstens autonomi. For kunstnere som jobber etter denne logikken, vil egen kunstnerisk frihet stå sentralt. På den andre siden finner vi logikker som lener seg mot andre former for verdiskaping, ikke minst en kommersiell logikk hvor gjennomslag i markedet vil vektlegges. Den franske sosiologen Bourdieu understrekte at det er en kamp internt i feltet mellom disse to tilnærmingene som til tider kan være noe hard. Flere har imidlertid pekt på at forholdet mellom disse logikkene ikke best forstås som en gjensidig utelukkende dikotomi, men snarere som et kontinuum som kunstnere og andre kulturarbeidere plasserer seg langs ut fra hvor tungt de vektlegger ulike logikker i innrettingen av arbeidet sitt.[83] Dette gir grunnlag for å sortere musikere – og kanskje andre aktører i musikkbransjen – ut fra at deres motivasjon kan være preget av ulike vektlegginger og kombinasjoner av motivasjoner, og at dette gir ulike utgangspunkt for å operere som næringsdrivende.

På den ene siden finner vi musikere som er næringsdrivende fordi det gir mulighet til å organisere arbeidet slik at det gir nødvendig inntekt til å overleve, og kanskje enda viktigere, til å ha mest mulig frihet i sitt profesjonelle virke. For disse er det dermed ikke størst mulig økonomisk verdiskaping som motiverer virksomheten. Dette kan også belyses med arbeidspreferanse-teorien som økonomen David Throsby har utviklet gjennom studier av australske kunstnere.[84] Denne teorien handler om hvordan kunstnere prioriterer ulike typer arbeid, og viser at kunstnere opererer ut fra en preferanse om å bruke mest mulig tid på kunstnerisk arbeid. Throsby argumenterer på denne måten for at konvensjonell økonomisk teori ikke gir en tilstrekkelig forklaring på hvordan kunstnere opererer i et arbeidsmarked. Throsby mener videre at teorien forklarer hvorfor kunstnere ofte aksepterer relativt lave inntekter. Det er fordi de verdsetter kunstnerisk arbeidstid svært høyt og vil legge større vekt på det enn på å ta valg som gjør at de tjener mest mulig. Teorien er testet ut på materiale fra norske kunstnerundersøkelser, og det ser ut til at den har gyldighet også her til lands.[85]

På den andre siden finner vi musikere som er næringsdrivende og har positive holdninger til kommersiell suksess og ønsker å jobbe på måter

[82] Bourdieu 1993, Bourdieu 1996
[83] Beljean, Chong og Lamont 2015, Molnár 2018
[84] Throsby 1994
[85] Bille, Løyland og Holm 2017



Figur 16.11 Omrigg på Lægreidfest

Bildet viser Yngve «Hoba» Berg og hans team fra Hoba Backline i omrigg mellom to konserter på Lægreidfest 2021. Fire menn arbeider i et sceneoppsett der teknisk utstyr som monitorer, mikrofonstativ, lydmiksere, kabler og kontrollpaneler inngår. I bakgrunnen synes publikum blant sperringer og bygninger som rammer inn arrangementsområdet.
Foto: Per Ole Hagen.

som kan bidra til størst mulig økonomisk inntjening. Basert på kunstnerundersøkelsen fra 2013 har sosiologene Mari Torvik Heian og Johs. Hjellbrekke sett nærmere på hvilke holdninger norske kunstnere har til de økonomiske sidene ved sitt virke, og om de oppfatter kommersiell suksess som viktig for seg. Analysen viste at det er en begrenset andel av kunstnerne, det vil si 7 prosent, som hadde positive holdninger til kommersiell suksess og entreprenørskap, mens 26 prosent hadde negative holdninger. Det betyr at de aller fleste var nøytrale til disse spørsmålene. Videre ser det ut til å være en sammenheng mellom inntektssituasjon og hvilke holdninger man har. Kunstnere som hadde høyere inntekter, var mer positive til kommersiell suksess og entreprenørskap enn de med lavere inntekter. Det var også forskjeller mellom kunstnergruppene. Blant musikergruppene hadde de som jobber innenfor populærmusikk, mer positive holdninger enn dem som jobber innenfor klassisk musikk. Det må også legges til at holdningene kan ha forandret seg i løpet av årene som har gått siden undersøkelsen ble gjennomført. Det er imidlertid interessant å merke seg at forskerne bak analysen peker på to mulige forklaringer på hvorfor det er så mange som stiller seg nøytrale til slike spørsmål. For det første peker de på at norske kunstnere tross alt klarer seg nokså bra økonomisk, og at dette kan knyttes til gode kulturpolitiske tilskuddsordninger, muligheter for inntekter fra arbeid i det «ordinære arbeidsmarkedet» og gode velferdsordninger. Dette kan bety at de ikke ser nødvendigheten av å operere mer som entreprenører. For det andre peker de på at begrepet entreprenørskap brukes på flere måter. Det brukes for eksempel forskjellig i politisk og akademisk sammenheng, og det kan rett og slett være uklart for dem som har deltatt i undersøkelsen, hva som menes. Forskerne understreker derfor at om det er ønskelig at kunstnere i større grad skal operere som entreprenører, må begrepet klargjøres bedre. Dette peker på et forhold som står sentralt i denne delen av utredningen, nemlig å definere tydeligere hva det betyr å gjøre musikk til næring.

Det er også viktig understreke at det ikke bare er skapende og utøvende musikere som organiserer sitt arbeid i musikkbransjen som selvstendig næringsdrivende. Her finner vi selskaper i ulike deler av verdikjeden samt musikkterapeuter, instrumentmakere og andre som på ulikt vis drif-

ter skapende virksomhet med musikk som utgangpunkt.

16.2.2 Musikkbransjen og arbeidslivets rammer

Som vi pekte på i del II (kapittel 12.1.4), er det et stort spenn i tilknytningen til arbeid i musikkfeltet, fra faste ansettelser ved institusjonene til selvstendig næringsdrivende med lav inntjening i den andre enden. Særlig de siste faller utenfor mange av de offentlige velferdsordningene. Flere studier har også påpekt at pandemien avdekket at den norske arbeidslivsmodellen er bygd opp rundt at normen er at folk har en ansettelse, og at de som ikke har det, ikke blir like godt ivaretatt.[86]

I den internasjonale forskningslitteraturen er det vanlig å bruke begrepet «precarious work» dels som en samlebetegnelse og dels som en karakteristikk av arbeidsforhold der arbeidstakeren i større grad selv bærer risikoen og i begrenset grad oppnår sosiale rettigheter.[87] Å arbeide som selvstendig næringsdrivende innenfor musikk innebærer prekaritet på flere måter, ikke minst knyttet til inntektssituasjon, pensjon og sosiale rettigheter.

For det første faller selvstendig næringsdrivende utenom en god del av folketrygdens ordninger og må dermed selv sørge for forsikringer, pensjonssparing med mer. Dette er en markant forskjell fra fast ansatte lønnstakere, der arbeidsgiver ofte bidrar til pensjonsordninger og sosiale sikkerhetsnett. Fra de tidligere kunstnerundersøkelsene vet vi at om lag halvparten av de spurte kunstnerne i 2013 oppga at de var uten pensjonsavtale, omtrent det samme som i 2006. Dette betyr at en betydelig andel av selvstendig næringsdrivende kunstnere ikke har noen form for pensjonssparing.[88]

For det andre er det en generell usikkerhet knyttet til inntekt for mange kunstnere. Dette gjør det vanskeligere å planlegge og sette av midler til pensjon og andre sosiale sikkerhetsordninger. Kunstnerundersøkelsene viser også at realveksten i inntekt for kunstnere har vært lavere enn for resten av befolkningen i likhet med beskrivelsene i kapittel 16.1.6. Selvstendig næringsdrivende kunstnere kommer ofte dårligst ut når man sammenligner inntekten til fast ansatte.

Flere kunstnerorganisasjoner, ikke minst Creo, og fagforbund som organiserer kunstnere og kulturarbeidere, jobber politisk for å styrke næringsdrivendes rettigheter, inkludert bedre pensjonsordninger og andre former for sosial sikkerhet. Dette er en felles målsetting for mange organisasjoner uavhengig av kunstform og også helt andre næringer. Temaer som pensjon og regler i folketrygden er imidlertid krevende å fronte da det berører store samfunnsområder og velferdsordninger. Kunstnernettverket, LO Kultur og andre fora og møteplasser er viktige arenaer for å samordne seg på områder som sosiale rettigheter for selvstendig næringsdrivende. Flere organisasjoner ser at utviklingen framover tilsier at ulike kunstnergrupper vil stå overfor felles utfordringer når det gjelder inntektssikring og sosiale rettigheter, noe som taler for å se på nye løsninger.[89]

Forslaget om Musikeralliansen

Musikeralliansen er et foreslått tiltak i Norge med det formål å skape bedre arbeidsvilkår, inntekt og sosiale rettigheter for profesjonelle frilansmusikere. Initiativet kommer fra et oppdrag Creo fikk fra Kultur- og likestillingsdepartementet. Det har blitt lagd en utredning som hadde som mål å dokumentere behovet for en slik allianse og gi anbefalinger om organisering, styring, vedtekter, ansettelseskriterier og økonomi. Musikeralliansen er planlagt som en kontinuerlig arbeidsgiver for profesjonelle frilansmusikere som bor og virker i Norge, og som har etablert seg i faget med høy aktivitet over tid. Denne modellen er inspirert av de svenske kunstneralliansene (TeaterAlliansen, Dansalliansen og Musikalliansen), som ble etablert for å tilby en «tredje ansettelsesform» for frilanskunstnere. I Norge finnes allerede Skuespiller- og danseralliansen.

Et sentralt punkt for ideen om en musikerallianse er å sikre bedre sosiale rettigheter ved at frilansmusikere ansettes i Musikeralliansen. Gjennom et formelt arbeidsforhold oppnår de arbeidstakerrettigheter som mange i dag går glipp av som selvstendig næringsdrivende eller med korte engasjementer.

Musikeralliansen er også ment som et supplement til eksisterende ordninger som statlige kunstnerstipend og arbeidsstipend, som vi omtalte i kapittel 12.1.5. Mens stipend er viktige for kunstnerisk utvikling, gir de ikke den samme

---

86 Berge, Hylland og Storm 2022; Røyseng, Henningsen og Vinge 2022

87 NOU 2021: 9, s. 102, Kalleberg 2009, Standing 2011

88 Heian, Kleppe og Løyland 2015, s. 89ff

89 Jesnes og Nergaard 2019

Boks 16.4 Employ

Employ er et fellesskap for selvstendig næringsdrivende og frilansere der man spleiser på – og samarbeider om – administrasjon og daglig drift av selskapet. På denne måten får selvstendige de samme sosiale rettighetene og godene som dem som har vanlig jobb. Employ representerer en samdriftsmodell som kombinerer frihet med trygghet og fellesskap. Dette betyr at selvstendig næringsdrivende kulturarbeidere gjennom Employ får tilgang til ordninger som sykepenger, omsorgspenger og pensjonssparing på lik linje med fast ansatte, noe som ofte er en utfordring for dem som driver alene.

En fordel for kulturaktører er at Employmodellen reduserer den administrative byrden. Selvstendig næringsdrivende i kulturfeltet kan ofte oppleve at mye tid går med til regnskap, fakturering, skatt og annen administrasjon. Employ tar hånd om dette, slik at den enkelte kan fokusere mer på sin kunstneriske virksomhet. Hver ansatt har sitt eget avdelingsregnskap innenfor samdriftsselskapet, hvor inntekter og kostnader håndteres, og resultatet danner grunnlaget for lønnen. Fellesskapet i Employ gir også stordriftsfordeler og større sikkerhet. Ansatte i Employ deler på kostnader knyttet til regnskap, forsikringer og administrasjon. Dette kan gi økonomisk stabilitet og mer «normale liv» for selvstendige med varierende inntektsstrømmer, blant annet gjennom muligheten for gjennomsnittslønn. Det at man er en del av et større fellesskap, betyr også at man kan få hjelp fra administrasjonen når man trenger det.

Employ Kultur AS er et konkret eksempel på hvordan Employ-modellen fungerer i praksis i kultursektoren. Selskapet er en av de største kulturvirksomhetene i Norge innenfor underholdning og arrangørtjenester, med over 170 ansatte. Slik kan modellen sies å være skalerbar og bærekraftig for et betydelig antall kulturarbeidere. I 2024 ble Artistfellesskapet stiftet i samarbeid med GramArt, basert på Employmodellen.

Kilde: Skriftlig innspill fra Employ

kontinuerlige tryggheten og de sosiale rettighetene som en fast ansettelse innebærer.

I gjennomgangen av virkemiddelapparatet som Telemarksforsking gjorde for utvalget, pekte flere informanter fra det profesjonelle musikkfeltet på at en slik allianse ville ha en positiv innvirkning ved å sikre frilansmusikere regelmessig inntekt mellom oppdrag.[90] I 2022 ble det utredet hvorvidt en slik allianse burde opprettes, og en plan for dette ble utarbeidet av Future Present Group AS for Creo.[91] Kunstnermeldingen *Kunstnarkår* anerkjente fordelene med eksisterende allianser, men pekte på flere utfordringer ved en eventuell musikerallianse. Disse utfordringene inkluderer statens potensielle arbeidsgiveransvar, mulig redusert økonomisk ansvar fra institusjoner og foretak, undergraving av folketrygdsystemet, forventninger fra andre kunstnergrupper om tilsvarende allianser og at en slik allianse kun ville omfatte et lite antall musikere.[92]

På bakgrunn av dette har Regjeringen besluttet å ikke bevilge midler til en musikerallianse, men vil i stedet vurdere tiltak knyttet til arbeidsvilkår og sosiale rettigheter for alle frilansere og selvstendig næringsdrivende. Fokusgruppediskusjoner som ledd i Telemarksforskings gjennomgang bekreftet at en musikerallianse for tiden ikke diskuteres. Det ble også påpekt at norske frilansere har tilgang til dagpenger under visse vilkår, i motsetning til i Sverige, og at det derfor er viktigere å styrke kompetansen i Nav. Arbeids- og inkluderingsdepartementet arbeider nå med å utrede situasjonen for selvstendig næringsdrivende og frilansere knyttet til sosiale ordninger.

16.2.3 Musikerhelse og risikoen for trakassering

I kapittel 12.1.6 pekte vi på at musikeres helse generelt har hatt liten oppmerksomhet, og at det er gryende forsøk på å etablere tilbud som ivaretar musikeres og andre utøvende kunstneres helse på en bedre måte. Både fysiske og psykiske arbeidsbelastninger er nokså vanlige for musikere. Når vi i denne delen fokuserer på at musi-

90 Berge, Myhrer og Haugsevje 2025
91 Skru opp volumet 2022
92 Meld. St. 22 (2022–2023)

kere i svært stort omfang organiserer sitt arbeid som selvstendig næringsdrivende, får spørsmålet om musikerhelse en ekstra dimensjon. Om man er ansatt i en større virksomhet, er det mulig å få tilgang til eller skape felles helsetjenester som er tilpasset denne typen arbeid.

I tillegg innebærer organiseringen av arbeidet at man kan være særlig utsatt for en del belastninger som kommer av at bransjen er nettverksbasert og baserer seg på uformell rekruttering til prosjektsamarbeid. Dette vektlegges blant annet i et innspill til utvalget fra Balansekunst som påpeker at arbeidsmulighetene i stor grad baserer seg på personlige relasjoner og omdømme, noe som gjør det avgjørende for frilansere og selvstendig næringsdrivende å opprettholde gode nettverk for å sikre nye oppdrag.[93] Denne avhengigheten gjør at man er særlig utsatt for maktmisbruk og seksuell trakassering. Oppmerksomheten rundt slike problemstillinger kom for alvor til overflaten med #metoo-bevegelsen som startet høsten 2017.[94]

En undersøkelse gjennomført av FAFO i 2018 viste at en tredjedel innenfor en del kulturbransjer samlet, herunder musikkbransjen, har opplevd seksuell trakassering i løpet av sin karriere.[95] Sammenlignet med andre grupper som deltok i undersøkelsen, var andelen som utsettes for seksuell trakassering, generelt noe lavere, men den var likevel klart høyere blant kvinnelige musikere, og generelt var kvinnelige sangere (og skuespillere) særlig utsatt. Balansekunst vektlegger i sitt innspill at varsling oppleves som risikabelt, og mange frykter at det kan skade deres rykte og framtidige karrieremuligheter.

Alle arbeidstakere er i utgangspunktet beskyttet mot diskriminering og trakassering gjennom likestillings- og diskrimineringsloven og arbeidsmiljøloven. Likevel ligger ansvaret for å forebygge og håndtere slike saker hos arbeidsgiver, en rolle som ofte er fraværende for frilansere. Oppdragsgivere har kun et midlertidig ansvar i løpet av det konkrete oppdraget, og mange frilansere må fortsette å samarbeide med personer som tidligere har trakassert dem. Nåværende oppdragsgivere har heller ikke mandat til å gripe inn i saker som faller utenfor deres ansvarsperiode. Balansekunst påpeker at konsekvensen derfor ser ut til å være at det ofte er den trakasserte som må trekke seg fra samarbeidet, mens den ansvarlige kan fortsette uforstyrret. Dette skaper en urettferdig situasjon for den som rammes. Det kan også føre til at bransjen kan miste verdifulle kunstneriske stemmer og talenter som ikke lenger føler seg trygge i arbeidslivet. Med dette som bakteppe peker Balansekunst derfor på mulige løsninger. Det foreslås en styrking av varslingssystemet for frilansere og selvstendig næringsdrivende og inkludering av saker om seksuell trakassering i ordningen med fri rettshjelp.

16.3 Oppsummering

Dette kapittelet har belyst det mangfoldige og sammensatte aktørbildet i norsk musikkbransje. Gjennom en sosiologisk tilnærming til agentskap har vi sett hvordan aktørene – både enkeltpersoner, selskaper og organisasjoner – opererer i en kompleks og dynamisk bransjestruktur. Kapittelet har vist hvordan musikknæringens verdikjede består av både rettighetshavere, primæraktører og støttefunksjoner som sammen muliggjør skapelse, produksjon, formidling og salg av musikk. Vi har også sett hvordan profesjonelt agentskap formes av og formes i møte med strukturelle barrierer, særlig knyttet til kjønn, etnisitet, funksjonsvariasjoner og sosiale nettverk. Kapittelet introduserer begrepet *navigasjonsmønstre* for å forstå hvordan aktører – spesielt fra underrepresenterte grupper – finner kreative og strategiske veier inn i bransjen og bygger profesjonell virksomhet, ofte i fravær av etablerte strukturer og støtteordninger. Digitalisering, fragmentering og økt selvforvaltning preger dagens musikkarbeidsliv. Dette har muliggjort nye former for entreprenørskap, men også flyttet mer ansvar og risiko over på enkeltaktørene. Kapittelet viser at en bærekraftig og inkluderende musikkbransje krever både strukturelle endringer, spesialiserte støttefunksjoner og politiske virkemidler som anerkjenner og understøtter det mangfoldet av veier og virkemidler som preger dagens musikknæring.

[93] Skriftlig innspill fra Balansekunst
[94] Røyseng 2021
[95] Bråten og Svalund 2018

Kapittel 17
Rammevilkår for musikk som næring

Som det går fram av redegjørelsen for offentlige virkemidler i kapittel 10 og 11 (del II) og beskrivelsene av tidligere satsinger innen musikknæringspolitikken i kapittel 14.3.1, kan den offentlige politikken for kreativ næring, herunder musikkbransjen, i hovedsak forstås som todelt. Både kulturpolitikken og næringspolitikken tilbyr viktige virkemidler for musikkbransjens aktører. På den ene siden finnes det en rekke kulturpolitiske tiltak som har betydning for mulighetene for næringsutvikling i musikkbransjen. Flere av de kulturpolitiske virkemidlene bidrar til å gi rom for skaperkraft som i tillegg til å generere kunstneriske verdier kan ha næringsmessig betydning. Dette bidrar til å skape ringvirkninger inn i musikknæringen.[1] På den andre siden finner vi de næringspolitiske virkemidlene. I del II redegjorde vi for Nærings- og fiskeridepartementets (NFD) overordnede ansvar for næringspolitikken i Norge og dets hovedoppgave i å legge til rette for utvikling av norsk næringsliv og internasjonal handel. Selv om departementet ikke har en framtredende rolle når det gjelder støtteordninger rettet spesifikt mot musikkbransjen, fungerer det som en viktig del av det samlede virkemiddelapparatet.[2] Dette gjelder både gjennom dets brede sektoransvar for næringslivet, hvor også musikkrelaterte virksomheter inngår, og gjennom eierskapet i enkelte statlige selskaper med betydning for feltet. Videre gjennomgår vi et utvalg relevante virkemidler for musikknæringen.

17.1 Virkemidler for næringsutvikling innenfor musikk

Det overordnede målet for de næringspolitiske virkemidlene er å fremme økonomisk verdiskaping og stimulere til flere arbeidsplasser. Et viktig kjennetegn er at de næringspolitiske virkemidlene er generelle, noe som betyr at virksomheter i musikkbransjen kan søke på lik linje med aktører fra annen næring innenfor paraplyen kreativ næring og andre sektorer. Innenfor de næringspolitiske virkemidlene er Innovasjon Norge, som også ble omtalt i del II, den mest sentrale aktøren. Vi viser til en generell beskrivelse av selskapet i kapittel 10.6.2.

Innovasjon Norge har 11 kontorer nasjonalt og 24 internasjonalt og tilbyr blant annet finansiering, rådgivning, kompetanseheving, nettverk og profileringstjenester. Som en del av det generelle virkemiddelapparatet retter ikke selskapets tjenester seg mot bestemte sektorer, men mot næringslivet som helhet. På vegne av flere departementer og fylkeskommunene forvalter Innovasjon Norge ulike støtteordninger som har til hensikt å styrke eksport, bidra til grønn omstilling og legge til rette for økt sysselsetting. Felles for disse virkemidlene er at de skal bidra til lønnsom næringsutvikling, både for den enkelte bedrift og for samfunnet som helhet, og stimulere til bedre utnyttelse av næringspotensialet i ulike regioner.[3] På denne bakgrunnen forvalter Innovasjon Norge en rekke generelle næringsrettede virkemidler. For å kvalifisere for Innovasjon Norges virkemidler må virksomhetene dokumentere vekstambisjoner, innovasjonsevne, skalerbarhet og potensial for å nå internasjonale markeder. I tillegg må støtteordningene overholde EØS-reglene for konkurranse, noe som innebærer at støtten ikke skal gi urimelige fordeler i markedet.

Bedrifter som søker hjelp hos Innovasjon Norges, kan få tjenester på fire områder: 1) oppstart av næringsvirksomhet, 2) skalering av næringsvirksomhet, 3) eksport og internasjonal vekst og 4) grønn omstilling. I oppstartsfasen har Innovasjon Norge tjenester som kan hjelpe bedrifter til å teste markedsbehovet for en forretningside, utforske lønnsomme forretningsmodeller og videreutvikle forretningsmodellen og kommersialisere. I skaleringsfasen har Innovasjon Norge tjenester som skal hjelpe bedrifter med å finne riktig meto-

[1] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 33
[2] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 49
[3] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 49

dikk og kompetanse for å realisere potensialet i bedriften og etablere god kapitalstrategi og finansiere vekst. For bedrifter som ønsker å ekspandere internasjonalt, tilbyr Innovasjon Norge hjelp til å få markedsinnsikt i aktuelle markeder, utvikle en mest mulig treffsikker internasjonal vekststrategi, kompetanseutvikling knyttet til eksportregler og levering av produkter og tjenester på tvers av landegrenser, rådgivning for internasjonal etablering og vekst, samt hjelp til å sikre synlighet og sterke merkevarer i internasjonale markeder. For bedrifter som ønsker å fornye sin virksomhet i bærekraftig retning, tilbyr Innovasjon Norge kompetansehevende tiltak som gir innsikt i og forståelse av bærekraft og gjeldende krav og reguleringer, hjelp til å utforske grønne markedsmuligheter knyttet til finansiering og nettverk.

Siva – selskapet for industrivekst – er også en del av statens virkemiddelapparat for næringsutvikling. Gjennom utvikling, eierskap og tilrettelegging av infrastruktur fremmer Siva innovasjon og nyskaping. De investerer i næringsbygg og eiendom, har eierandeler i flere innovasjonsselskaper og bidrar til utvikling av oppstartsmiljøer og bedriftsfellesskap. Siva har nasjonal rekkevidde, men et særlig ansvar for å styrke vekst og utvikling i distriktene. Målet er å fremme lønnsom næringsutvikling i både bedrifter og regionale nærings- og kunnskapsmiljøer. Ved å gjøre strategiske eiendomsinvesteringer reduserer Siva etableringsbarrierer, spesielt der markedsmekanismer alene ikke er tilstrekkelige, også i større industrielle prosjekter. Innovasjonsaktivitetene skal støtte etablering og vekst, styrke kunnskapsmiljøer og koble aktører sammen i ulike nettverk, både regionalt og internasjonalt. Selv om Sivas rolle har blitt vurdert som perifer for kreativ næring,[4] finnes det relevante initiativ, blant annet næringshager med tilknytning til kulturfeltet. Eksempler inkluderer Hermetikken kulturnæringshage i Hammerfest, som har medlemsbedrifter innenfor blant annet samisk musikk, og Tindved i Verdal, som tilbyr tjenester rettet mot utvikling av kreative virksomheter, herunder musikkbaserte bedrifter.

Regionalt og lokalt finnes det etableringstjenester. Disse har noe ulikt tilbud og er ulikt organisert på ulike steder. Sentralt for disse tjenestene er det imidlertid at etablering av ny virksomhet, uavhengig av innovasjonsnivå, står i sentrum.[5] På denne måten skiller etableringstjenestene seg fra både Innovasjon Norges og SIVAs ordninger. Terskelen for å få tilgang til tjenestene er altså generelt noe lavere på etablererkontorene enn i de nasjonale virkemidlene.

Som vi har sett i kapittel 11.2, har fylkeskommunene flere virkemidler for å støtte utviklingen av musikk som næring, blant annet gjennom sine roller overfor for Innovasjon Norge og SIVA. Etter overføringen av midler fra den nasjonale satsingen på kulturell og kreativ næring i 2021, har flere fylker etablert egne ordninger for regional bransjeutvikling. Som vi har sett tilbyr Østfold fylkeskommune støtte til bransjeutvikling rettet mot nettverk, organisasjoner og kompetansesentre med vekt på entreprenørskap, forretningsdrift og kunnskapsdeling. Trøndelag har en lignende ordning, med tilskudd på opptil 400 000 kroner per prosjekt og Vestland har satt av 1,5 millioner kroner til slike formål i 2025. Akershus hadde tidligere en lignende ordning, men har nå etablert nye tiltak for profesjonell kunst og kultur. Disse støtteordningene har begrensede rammer (typisk 1–2 millioner kroner årlig) og er ofte ikke tilpasset musikknæringens spesielle behov. Som på nasjonalt nivå, er det også på regionalt nivå en utfordring at virkemiddelapparatet i hovedsak er rettet mot andre typer næringer. Noen fylker har likevel valgt å satse spesielt på kreativ næring gjennom Innovasjon Norge, som vist i eksemplene med Troms og Nordland i kapittel 11.2.

Som nevnt har også kulturpolitiske ordninger betydning for utviklingen av musikknæringen. Ikke minst har det stor betydning at Kulturfondets tilskuddsordninger på musikkområdet nær sagt dekker hele musikkbransjens verdikjede, det vil si fra musikk blir skapt, via produksjon, utgivelse og formidling, og til arrangørleddet som sørger for at musikken møter et publikum. I sin årsoppsummering for musikkområdet for 2023 understreker også Kulturrådet at tilskuddsordningene det forvalter, gir «mulighet for virksomhet og utvikling i det frie feltet og musikknæringen».[6] Videre pekes det på at ettersom «tilskuddene går til artister, musikere, komponister, produsenter, arrangører og festivaler, er det disse mottakerne som kanaliserer midler videre i etterspørsel etter tjenester i bransjen. Slik blir offentlige tilskudd del av det økonomiske grunnlaget for bransjen ved siden av salgs- og markedsinntekter.»[7] Kulturrådet påpeker på denne måten den doble betydningen av sine ordninger. Del II gir en mer inngående oversikt over og analyse av hvordan disse virkemidlene er innrettet og fungerer for det frie

4 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 33
5 Kobro og Leikvoll 2014, s. 9
6 Kulturrådet 2024, s. 27
7 Kulturrådet 2024, s. 29

feltet. Og som figur 14.1 synliggjør, driver aktørene også der virksomhet som i ulik grad kan strekke seg mot å være næringsvirksomhet. Det er også verdt å nevne andre ordninger som Fond for lyd og bilde, hvor særlig tilskuddsordningen for markedsføring av musikkutgivelser er særlig relevant for musikk som næring. Til sist må også Music Norway trekkes fram som en virkemiddelaktør som, selv om virksomheten er en stiftelse under Kultur- og likestillingsdepartementet, opererer i skjæringspunktet mellom kulturpolitikken, utenrikspolitikken og næringspolitikken. Music Norway forvalter blant annet flere tilskuddsordninger, som reisestøtte, markedsføringstilskudd og støtte til møtevirksomhet, som har som formål å øke «etterspørsel, interesse og synlighet for norske utøvere, komponister, låtskrivere og musikkselskaper internasjonalt».[8] Music Norway forvalter også arrangørstøtte med mål om å styrke etterspørselen, markedsverdien og nettverket for norsk musikkbransje internasjonalt. I tillegg er Music Norway et kompetansemiljø som skal bidra både til å identifisere musikkaktører med internasjonalt vekstpotensial og til å profesjonalisere bransjen.

17.2 Næringspolitikkens næringsnøytrale innretting

Selv om en del bedrifter i musikknæringen har fått tilslag på søknader til Innovasjon Norge, har næringen samlet sett hatt begrenset gjennomslag i møte med generelle næringspolitiske virkemidler. Kreativ næring har generelt hatt liten gjennomslagskraft i det generelle virkemiddelapparatet, og dette har blitt påpekt flere ganger.[9] Selv aktører i musikkbransjen med klare ambisjoner om vekst opplever at det er utfordrende å få gjennomslag i konkurransen om midlene. Tildelinger til musikkfeltet har vist seg å være lave. Det er derfor et inntrykk at virkemiddelapparatet i begrenset grad klarer å fange opp næringens særegenheter og behov. Utfordringen er at mange aktører i musikkbransjen består av små foretak eller enkeltpersonforetak, ofte organisert i nettverk snarere enn store selskaper. Veksten skjer gjennom etablering av nye mindre foretak og samarbeid, ikke nødvendigvis gjennom utvidelse av eksisterende bedrifter. Dette gjør at de ofte faller utenfor virkemiddelapparatets målgruppe, som typisk prioriterer større virksomheter med mange ansatte. Videre har det vist seg at selv om musikkfeltet på samme måte som andre deler av den kreative næringen ofte er preget av høy grad av originalitet og nytenkning, er det mange som sliter med å møte kravene til «høy innovasjonshøyde» som stilles i vurderingsprosessen. Ifølge Innovasjon Norge defineres innovasjonshøyde som en virksomhet eller et prosjekt der «det er mulig å gi en god beskrivelse av nyhetsgraden i virksomheten eller prosjektet, sammenlignet med beste tilgjengelige løsning i markedet».[10]

Tidligere forskning har vist at virksomheter i kreativ næring ofte faller mellom to stoler, hvor de verken fanges opp av kulturpolitiske eller næringspolitiske virkemidler.[11] Åsne Dahl Haugsevjes forskning peker på at dette gapet også gjør seg gjeldende på lokalt og regionalt nivå, der politikkens utforming i liten grad er tilpasset at mange kreative virksomheter er hybride.[12] Et annet sentralt funn er at ansatte i henholdsvis kultur- og næringssektoren har ulike faglige og politiske forutsetninger for å forstå og støtte kreative aktører. Begge sektorer ser ut til å mangle den nødvendige kompetansen og strukturen for å ta et helhetlig ansvar for feltet. Forvaltere av ordningene har selv gitt uttrykk for at det er vanskelig å vurdere kunstnerisk innovasjon med samme målestokk som tradisjonell næringsutvikling.[13] Dette peker videre på det som har vært et viktig prinsipp i norsk næringspolitikk, nemlig at næringspolitikken skal være næringsnøytral.

Næringsnøytral næringspolitikk er en tilnærming der myndighetene ikke aktivt gir bedre betingelser for én type næringsvirksomhet framfor en annen. I en slik politikk overlates seleksjonen av hvilke næringer som overlever, til markedet. Likevel er næringsnøytral politikk fortsatt aktiv næringspolitikk, da den rettes inn mot å hindre markedssvikt. Eksempler på kilder til markedssvikt inkluderer fellesgoder, eksterne virkninger, informasjonsskjevhet eller ufullkommen konkurranse. Selektiv næringspolitikk derimot gir fordeler til enkelte næringer. Den vanligste formen for selektiv politikk har som mål å skape konkurransenøytralitet ved å gi norske næringer de samme konkurransemessige betingelsene som i andre land. En annen begrunnelse for selektiv

8 Music Norway u.å.

9 Hansen, De Paoli, Brastad og Furre 2010; Hauge, Ibenholt, Ericsson og Hallin 2020; Haugsevje 2022; Ibenholt, Hauge, Haraldsen, Ericsson og Rykkja 2015; Næringspolitisk råd for kulturell og kreativ næring 2017

10 Innovasjon Norge 2024

11 Hauge, Ibenholt, Ericsson og Hallin 2020

12 Haugsevje 2022

13 Haugsevje 2022

politikk kan være å utnytte Norges særlige nasjonale ressursforutsetninger, men for at politikken skal ha ønsket effekt, må Norge ha markedsmakt (globalt) på det aktuelle området. Det er imidlertid begrensninger i Norges muligheter til å føre en selektiv næringspolitikk, fordi den er underlagt konkurransepolitikken i EU og EØS.[14]

Premisset om en næringsnøytral næringspolitikk har blitt problematisert. Historikeren Eli Moen har pekt på at den næringsnøytrale politikken kan ha bidratt til å svekke næringsutviklingen i Norge. Sterk tro på at det er markedet som er best egnet til å regulere næringsutviklingen, har ifølge henne ført til mangel på en aktiv utviklingspolitikk for å modernisere næringslivet. Dette har Moen ment at har bidratt til en svekking av norsk næringsliv utenfor oljesektoren.[15] Innspill utvalget har fått, peker også på at oljenæringens dominans i norsk næringsliv har betydd at man i liten grad har utviklet en næringspolitikk som er egnet til å utvikle verdiskaping basert på immaterielle rettigheter.[16] Det er også verdt å nevne at selv om Innovasjon Norge skal ha en næringsnøytral innretning, framhever de samtidig utvalgte næringer som landbruk, havvind og reiseliv på sine nettsider. Fokuset på reiseliv er av særlig interesse for musikknæringen.

De siste ti årene har det dessuten skjedd endringer, både internt i EU og globalt, som har bidratt til å dreie EUs næringspolitikk i en mer intervenerende retning. En nylig gjennomgang av erfaringene med EØS-avtalen og andre relevante avtaler med EU (EØS-samarbeidet) de siste ti årene peker på at næringspolitikken er det politikkområdet hvor det har skjedd størst endringer.[17] I økende grad åpnes det for politisk inngripen i markedet. Viktige drivkrefter bak denne utviklingen er kriser som covid-19-pandemien og krigen i Ukraina, sammenbruddet i det globale handelssystemet under WTO samt en skjerpet geopolitisk rivalisering mellom EU og stormakter som USA, Kina og Russland. I tillegg har EUs grønne giv og det digitale skiftet fått økt betydning som førende rammer for politikkutforming. Resultatet er en næringspolitikk med større vilje til offentlig regulering enn tidligere. Samtidig blir den indre markedspolitikken tettere sammenvevd med andre politikkområder, også dem som faller utenfor EØS-avtalen, som handelspolitikk og utenriks- og sikkerhetspolitikk. Dagens EU-politikk er dermed mer grønn, mer aktivt styrende og tydeligere rettet mot å beskytte strategiske verdikjeder og skjerme medlemslandenes næringsliv i en uforutsigbar geopolitisk virkelighet.[18] Denne dreiningen er interessant for tenkningen rundt hvordan norsk næringspolitikk i større grad kan støtte musikknæringen, som i stor grad baserer sin næringsdannelse på immaterielle rettigheter.

I innspill utvalget har mottatt, er det også stilt spørsmål om hvor nøytral næringspolitikken i realiteten er. Det har blitt påpekt at kriteriene som er satt opp som avgjørende for å få tilgang til de næringspolitiske virkemidlene og tjenestene, ikke kan forstås som uavhengig av spesifikke næringer som de kanskje i særlig grad treffer. Her har det blitt påpekt at næringspolitikken snarere enn å være nøytral er særlig tilpasset primærnæringene, hvor næringsdannelsen skjer på en ganske annen måten enn i musikknæringen, som i stor grad er definert som en rettighetsøkonomi. Vi skal derfor se nærmere på hvordan musikkrettigheter er definert i lovverket, og hvordan rettighetene forvaltes.

17.3 Musikkrettigheter og rettighetsforvaltning

Åndsverkloven § 2[19] andre ledd bokstav d beskytter musikkverk som åndsverk. Både selve komposisjonen og eventuell tekst er vernet. Tekst og musikk kan skapes av én og samme opphaver eller av forskjellige opphavere. Dersom teksten og musikken er skapt gjennom samarbeid mellom flere opphavere, får de opphavsrett til musikkverket i fellesskap, jf. åvl. § 8 første ledd.

Utøvende kunstnere, typisk artister, har etter åvl. § 16 enerett til å råde over sin framføring av musikkverk. Denne eneretten omfatter rett til å gjøre opptak og framstille eksemplarer av framføringen og å gjøre framføringen tilgjengelig for allmennheten, for eksempel ved «live»-framføringer, salg av fysiske plater eller tilgjengeliggjøring på strømmetjenester. Dersom mottakeren ikke selv kan velge tid og sted for tilgangen til et lydopptak, for eksempel ved direktesendt kringkasting, har utøveren i stedet en vederlagsrett etter åvl. § 21.

Produsenter av lydopptak av musikk har etter åvl. § 20 enerett til å råde over opptaket ved å framstille eksemplarer av det og ved å gjøre opptaket tilgjengelig for allmennheten. Dersom opptaket gjøres tilgjengelig for en mottaker som ikke

[14] NOU 2013: 2, s. 39
[15] Moen 2005
[16] Panelsamtale Trondheim Calling
[17] NOU 2024: 7, s. 213 ff
[18] NOU 2024: 7, s. 213
[19] Åndsverkloven 2018

Boks 17.1 Kollektive forvaltningsorganisasjoner og medlemsorganisasjoner

TONO/NCB: TONO forvalter framførings- og synkroniseringsrettigheter for musikkverkene til komponister, låtskrivere, tekstforfattere og musikkforlag. Organisasjonen krever inn og fordeler vederlag for framføring av musikk på vegne av sine 43 000 medlemmer i Norge. Ved lydfesting er det NCB som håndterer lisensiering for vederlag til opphavere. Rettigheter knyttet til lydfesting innebærer for eksempel lisensiering ved salg av plater eller audiovisuelle tv-produksjoner.

NORWACO: Norwaco er en paraplyorganisasjon som forvalter rettigheter til opphavere, utøvere og produsenter ved bruk av musikken i lydinnhold og audiovisuelt innhold. Organisasjonen inngår avtaler med tv-distributører og krever vederlag for videresending av lydopptak i sendinger. Norwaco tilbyr også avtaler om bruk av tv og musikk i skoler og barnehager, har avtale med NRK om bruk av produksjoner i NRKs arkiv og fordeler kompensasjon fra statsbudsjettet for lovlig kopiering til privat bruk. Norwaco krever og fordeler vederlag til sine 37 norske medlemsorganisasjoner som representerer 65 000 individuelle medlemmer.

GRAMO: Gramo forvalter rettighetene til utøvende aktører og produsenter når lydopptak kringkastes eller framføres offentlig, for eksempel ved avspilling på radio eller i en butikk. Organisasjonen krever og fordeler vederlag for avspilling av musikk på vegne av sine 52 000 medlemmer i Norge. Gramo forvalter etter tvangslisens.

MUSIC NEST NORWAY: Music Nest er en relativt ny forening som forvalter musikkprodusenters rettigheter til lydopptak og videogrammer. Den ble opprettet etter et felles initiativ fra IFPI Norge og FONO i 2022. Foreningen krever og fordeler vederlag på vegne av både norske og utenlandske produsenter, uavhengig av om de har medlemskap eller ikke.

Kilde: Grünfeld mfl. 2025, s. 30

selv kan velge tid og sted for tilgangen, har produsenten i stedet en vederlagsrett etter åvl. § 21. For enklere produksjoner ligger produsentrettighetene hos den som fysisk har gjort opptaket. For litt større produksjoner ligger produsentretten hos «den som forestår, i betydningen tilrettelegger og bærer omkostningene med, produksjonen av opptakene», jf. Høyesteretts dom i HR-2023-2282-A (Mutual Intentions).[20] Dette vil i praksis gjerne være et plateselskap, som vi tidligere i utredningen har beskrevet at kan ta ulik form.

De ulike rettighetene til musikk gjør at eierskapet til dem ligger på flere hender. I noen grad blir rettighetene imidlertid overført mellom rettighetshaverne. Utøvers rettigheter vil for eksempel i noen grad bli overdratt til produsenten.

Bruk av rettighetsbeskyttet musikk krever som hovedregel samtykke fra rettighetshaverne. Rettighetshaverne kan i utgangspunktet velge å forvalte rettighetene sine selv. I mange tilfeller er det imidlertid verken praktisk mulig eller økonomisk lønnsomt. Store deler av rettighetene til musikk som utnyttes i Norge, er derfor forvaltet kollektivt gjennom kollektive forvaltningsorganisasjoner, presentert i boks 17.1.

Tradisjonelt har norske forvaltningsorganisasjoner ikke bare forvaltet rettighetene til norske medlemmer, men også inngått gjensidighetsavtale med utenlandske forvaltningsorganisasjoner. TONO har under slike avtaler for eksempel kunnet lisensiere utenlandsk musikk i Norge mot at deres søsterorganisasjoner har kunnet lisensiere norsk musikk som TONO har rettigheter til i sine land. I det siste tiåret har dette systemet riktignok vært under press, da flere nasjonale forvaltningsorganisasjoner har trukket sine repertoar ut av de gjensidige avtalene for å forvalte dette selv.[21]

I tillegg til å forvalte rettighetene til sine medlemmer forvalter de kollektive forvaltningsorganisasjonene på musikkfeltet rettighetene til andre rettighetshavere gjennom såkalte avtalelisenser. En avtalelisens kan beskrives som en ordning hvor en avtale om utnyttelse av beskyttede frambringelser som er inngått med en kollektiv forvaltningsorganisasjon, også gis virkning for frambringelser av ikke-organiserte rettighetshavere. Det er her en forutsetning at avtalen inngås med en organisasjon som representerer en vesentlig del av rettighetshaverne til frambringelser som brukes i Norge på det aktuelle området.

[20] Norges Høyesterett 2023

[21] Ryssevik 2023, s. 29-30

Hovedregelen er likevel at klarering skal skje individuelt. Åndsverklovens bestemmelser om avtalelisens er derfor hovedsakelig rettet mot å klarere et større antall frambringelser, hvor individuell klarering er vanskelig, for eksempel ved tilgjengeliggjøring av audiovisuelle produksjoner (§ 57).

Den siste tiden har åndsverkslovgivningen fått økt oppmerksomhet, ettersom multinasjonale selskaper i økende grad benytter åndsverk uten nødvendige tillatelser – enten ved å publisere materiale uten, eller med utilstrekkelig, kompensasjon til opphavspersoner, eller ved å bruke det som treningsdata for generativ kunstig intelligens.[22] Lovgivningen møter også nye utfordringer i møte med kunstig intelligens. I takt med at generativ kunstig intelligens tas i bruk i kulturproduksjon, oppstår nye problemstillinger knyttet til opphavsretten og bruk av åndsverk. Dette beskriver vi mer i kapittel 18.

Andre lover av betydning for musikknæringen

Et nærliggende regelverk til åndsverksloven er lov om kollektiv forvaltning av opphavsrett mv.,[23] som trådte i kraft i 2021. Denne loven har som formål å sikre at kollektiv forvaltning av opphavsrett og nærstående rettigheter skjer på en ansvarlig, effektiv og åpen måte, både overfor rettighetshavere og brukere. Den skal også ivareta rettighetshavernes valgfrihet i hvordan deres rettigheter forvaltes.[24]

Lovgivning som påvirker musikkfeltet, strekker seg også utover opphavsrett og kunstig intelligens. Et viktig indirekte virkemiddel er skatte- og avgiftsregelverket, som gjelder for alle næringsdrivende – inkludert aktører i musikknæringen. Et sentralt eksempel er selskapsskatten, som reguleres gjennom skatteloven.[25] Enda mer relevant for musikkfeltet er merverdiavgiften (mva.), regulert av merverdiavgiftsloven.[26] Merverdiavgiften er en forbruksavgift på varer og tjenester, med en øvre sats på 25 prosent. Næringsdrivende som overstiger en viss omsetningsterskel kan få fradrag for mva. på innkjøp til virksomheten. Finansdepartementet, som forvalter regelverket, har tradisjonelt lagt vekt på at merverdiavgiften skal være generell og ha få unntak eller særordninger.

Innovasjon Norge er omtalt tidligere i dette kapitlet med relevans for den kreative næringen, og har også en lov for sin virksomhet.[27] Loven fastslår at Innovasjon Norge skal fungere som et virkemiddel for både staten og fylkeskommunene i arbeidet med å styrke næringslivet, inkludert kreativ næring som musikkbransjen.

Et siste sett med virkemidler av betydning er knyttet til arbeidsliv og sosiale rettigheter, som har stor indirekte innvirkning på musikere og andre kulturarbeidere. Her er arbeidsmiljøloven sentral, da den regulerer forhold på alle norske arbeidsplasser.[28] I tillegg er folketrygdloven[29] viktig, ettersom den omfatter rettigheter og ytelser for blant annet selvstendig næringsdrivende – en gruppe som utgjør en betydelig andel av aktørene i musikkfeltet.[30]

17.4 Oppsummering

Kapittelet har gitt en bred gjennomgang av rammevilkårene for musikk som næring i Norge. Til tross for eksisterende støtteordninger gjennom blant annet Innovasjon Norge, Siva og fylkeskommunene, peker kapittelet på strukturelle utfordringer ved at det generelle virkemiddelapparatet i liten grad er tilpasset musikkfeltets særtrekk. Dette gjelder særlig små aktører, nettverksbasert virksomhet og utfordringer med å innfri krav til innovasjon. Dette settes i forbindelse med forutsetningen om at en næringsnøytral næringspolitikk i praksis er lite egnet til å legge til rette for næringsdannelse basert på immaterielle rettigheter. Kapittelet peker på behovet for en mer tilpasset og helhetlig politikk for å styrke verdiskapingen i musikknæringen, særlig i lys av endringer i internasjonal næringspolitikk og teknologiske utviklingstrekk. Avslutningsvis har kapittelet gjennomgått rettighetsforvaltning og relevante lover som påvirker musikknæringen med mest vekt på åndsverkloven, men også andre lover som merverdiavgiftsloven og arbeidsmiljøloven.

[22] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 43
[23] Lov om kollektiv forvaltning av opphavsrett mv. 2021
[24] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 43
[25] Skatteloven 1999
[26] Merverdiavgiftsloven 2009
[27] Lov om Innovasjon Norge 2003
[28] Arbeidsmiljøloven 2005
[29] Folketrygdloven 1997
[30] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 43

Kapittel 18
Musikknæringens potensial og utfordringer

Norsk musikk er av høy kvalitet og rommer et stort mangfold av uttrykk. Som beskrevet tidligere i utredningen, har Norge et offentlig virkemiddelapparat i internasjonal særklasse som bidrar til musikkproduksjon, formidling og til at det finnes et uttrykksmangfold i hele landet. Utover det som får offentlig støtte, pågår innsats og aktivitet i et konstant mylder av musikkrelatert agentskap som bidrar til å skape og utvikle musikkvirksomheter. I unge menneskers møter på fritidsklubbene, i musikkproduksjon på soveværelser, i formidling på YouTube, i studioer, på klubber og i ymse typer samvær i landets subkulturer og samfunnsgrupper spirer musikken gjennom etablerte og nyskapende navigasjonsmønstre. Talentet, kreativiteten og handlekraften som trengs for å drive fram en musikknæring, finnes i musikklandet. Vi har aktører som driver profesjonell virksomhet i musikknæringen under alle de viktigste økonomiområdene. Musikknæringen setter mennesker i arbeid og skaper inntekter til velferdsstaten.

Et grunnlag for å dyrke musikk som næring eksisterer, men forståelsen for norsk musikknæring er som det går fram i de foregående kapitlene ikke godt nok etablert i samfunnet, verken som konsept eller mulighet, politikkområde eller drivkraft blant aktørene. Her ligger det et stort og uforløst potensial som vi vil rette fokuset mot i dette kapittelet.

Innledningsvis i denne delen gjorde vi et skille i de ulike *sektorlogikkene* for kultur- og næringspolitikk. Dette gjorde vi for å rydde i et komplekst landskap og synliggjøre to ulike utgangpunkter for politikkutvikling. Begrepet sektorlogikk viser til ulike sektorers (f.eks. kultur, næring, utdanning) ulike mål, virkemidler og vurderingskriterier.

I løpet av utredningen har det kommet tydelig fram at veiene til hva som skaper kunst, og hva som skaper næring er overlappende. En utfordring oppstår dermed hvis sektorlogikkene blir normative og kanskje til og med rangert. Når musikknæringen beskrives som en «egen sektor» med «egen logikk», står vi i fare å sementere motsetningen mellom kunstnerisk verdi og kommersiell verdi, mellom næring og kunst. En rigid sektorforståelse mellom musikk og næring risikerer vi å usynliggjøre viktige dimensjoner ved det kommersielle musikkfeltet, og marginalisere aktører og uttrykk som ikke passer inn i et forenklet skjema. Et slikt skille usynliggjør også at musikknæringen gjennom historien har vært en av de mest sentrale arenaene for utvikling av nye uttrykk. Fra rockens gjennombrudd på 1950-tallet til dagens elektroniske og urbane sjangre har mange av de mest nyskapende og innflytelsesrike musikalske uttrykkene oppstått i og gjennom markedet. Disse uttrykkene har ikke bare hatt kommersiell suksess, men også en dyp kulturell og samfunnsmessig betydning.

Når musikk skapes og selskaper og musikkrettigheter bygges opp, danner dette grunnlag for videre verdiskaping, både for musikk som kunst og som næring. Det er imidlertid en utfordring at potensialet ikke blir kommersielt utnyttet og at eierskap og innsats flyttes ut av landet. At feltet drives fram av å lage og spille musikk i større grad enn å selge den ser ut til å være en forenklet forklaring. For dem som virkelig ønsker å selge musikken sin fra Norge, står flere strukturelle hindre i veien for kommersiell virksomhet. Samlet sett er det en hovedutfordring at landet bruker store ressurser på å skape musikk og utvikle talent og aktører, men i liten grad har virkemidler for å ta hånd om ressursene når verdipotensialet begynner å melde seg. Dette er ikke bærekraftig. Hva skal til for å bygge forretningsmessige strukturer rundt kreativ næring i Norge?



Figur 18.1 Sonde Justad, Over Oslo

Bildet viser et stort publikum i kveldslys på festivalen Over Oslo, 2023. Artist Sondre Justad, i fargerike klær og med elektrisk gitar og mikrofon, står i rampelyset på en opphevet sceneforlengelse som strekker seg ut i folkemengden. Publikum kikker opp på han og noen strekker armene opp og tar bilder.

Foto: Johannes Andersen.

18.1 Næring for musikk i Norge

Både ved å se til tidligere norske utredninger og gjennom arbeidet med denne, er det åpenbart at et løft for musikknæringen ikke kan gjøres med et enkelt grep. Næringsutvikling krever innsats i flere ledd, helhetlig tenkning og vilje til å satse. Ikke minst trengs en bransje. Dette har flere utredninger pekt på før.[1]

Eksportbegrepet løftes ofte fram som utgangpunkt for vekst, men i en helhetstenkning forutsetter eksport nasjonal næringsutvikling. Da må selskap finnes i Norge som kan gjøre investeringer og ivareta profesjonell håndtering av musikken samt økonomien, markedsføringen, jusen og alt annet rundt den. Selskapene må ha spesialisert kompetanse i møte med en ny virkelighet der digitalisering og det grønne skiftet preger virksomhetene, og nye maktstrukturer og hierarkier trer fram (se kapittel 9 og 12). Selskapene står for musikknæringens nasjonale eksistensgrunnlag og kan ses på som infrastruktur av ressurser, kompetanse og nettverk. Denne infrastrukturen er sentral for å få til vekst i Norge. Arbeidsplassene som skapes ved å bygge opp en kompetent og konkurransedyktig musikknæring i Norge, gir utgangpunkt for å styrke innsatsen og eksportere framfor å flagge ut. Eksport krever en livskraftig næring i hjemmemarkedet med aktører, selskaper og virkemidler for å bygge den norske musikknæringen.

Også musikkfaglige begrunnelser taler for å ha en sterk bransje i hjemmemarkedet. Nærhet til regioner og talent og kunnskap om og forståelse for det særegne i norske musikkutrykk er viktige faktorer. Også i det næringsbaserte musikkfeltet er det originalitet og særegenhet som skaper forskjell. Musikk som kan fenge bredt og skille seg ut raskt, er viktigere enn noen gang i lys av hva sosiale medier betyr i markedsføringen. Musikken på globale hitlister har særpreg fra ulike kulturer.[2] En bransje basert i Norge bør ha de beste forutsetningene for å fange opp det som er unikt og særpreget i norsk musikk og foredle det på hensiktsmessige måter, både som kunst og næring.

[1] Næringspolitisk råd for kulturell og kreativ næring 2017; Kulturdepartementet 2015

[2] Music Business Worldwide 2024

Sist, men ikke minst er tilstedeværelse av en sterk bransje i Norge en viktig motivasjon for nye satsinger. I møte med aktører fra høyere musikkutdanninger utenfor hovedstaden, nevnes stor lekkasje ut av byene til Oslo i mangel av selskaper som kan sysselsette musikkbransjeaktører. Problemstillingen gjelder også for lekkasje ut av landet. Hva utdannes folk for i musikk- og bransjeutdanninger, hvis det ikke finnes en bransje å bidra til, spørres det om.[3] Det trengs miljøer for nyutdannede bransjeaktører, entreprenører og gründere som ønsker å bidra til lokal næringsutvikling. NOU 2020: 12 *Næringslivets betydning for levende og bærekraftige lokalsamfunn* legger vekt på verdien av små selskaper i småbyer og lokalsamfunn. Kulturbedrifters betydning for å skape levende og attraktive lokalsamfunn framheves også.[4]

Kort oppsummert er det flere grunner til at en norsk musikkbransje trengs i Norge og bør styrkes. Norske selskapers kjennskap til norske og internasjonale forhold, rettigheter og økonomi, tilgang til globale nettverk og bransjekontakter og kompetanse til å ivareta det som trengs i hvert enkelt forhold, er forutsetninger for næringsutvikling «hjemmefra».

18.1.1 Norskandelen

En utfordring for norsk musikkbransje er at salget av norsk musikk i Norge har sunket siden overgangen til digital distribusjon. I utredningen *Hva nå? Digitaliseringens innvirkning på norsk musikkbransje*, gjengis statistikk som viser at norskandelen på sitt høyeste i perioden 2005–2011, lå mellom 25 og 43 prosent. Tallene var drevet av salg av fysiske formater og ble gradvis erstattet av inntekt fra strømmetjenester.[5] Nedgangen i norskandelen etter 2011 har blitt forklart med strømmetjenestenes økte markedsdominans og betydning for hvilken musikk som blir lyttet til.[6] Denne forklaringen har det imidlertid blitt stilt spørsmål til.[7]

I innspill til utvalget fra NOPA vektlegges det at nedgangen i norskandelen i totalvolum utgjør større summer enn veksten i eksport, og at hjemmemarkedet er viktigere enn eksport for mange bransjeaktører.[8] Som vi har beskrevet i kapittel 16 er inntektssituasjonen for norske opphavere og musikere sårbar og følger ikke prisveksten i samfunnet. Store deler av pengestrømmene fra det totale konsumet for innspilt musikk i Norge treffer heller ikke de norske aktørene (se kapittel 15). Situasjonen innebærer at selv om omsetningen av innspilt musikk totalt sett øker, har norskandelen i musikkomsetningen sunket fra 24 prosent i 2016 til 19 prosent i 2020.[9]

I Spotifys egne oversikter over den mest spilte musikken i Norge kommer et annet bilde fram. Der markeres 2022 og 2023 som rekordår for representasjon av norske artister, sanger og album på strømmetjenestens topplister.[10] Det er også en oppfatning blant norske bransjeaktører at norsk musikk, særlig framført på norsk, har blitt mer populært i Norge etter 2020.[11] I 2024 viser tallene fra Spotify Wrapped en nedgang av norske artister på topplistene igjen.[12] Tallene fra Spotify er imidlertid vanskelig å se i lys av en større helhet fordi det ikke finnes sammenlignbare salgstall fra andre tjenester eller på aggregert nivå. Det mangler grunnleggende data for å si noe om salget av norsk musikk i Norge.

Kunnskap om andelen av norsk og internasjonal musikk solgt i Norge har tidligere bygget på IFPIs analyser og salgstall. Denne kilden har også ligget til grunn for statistikkserien *Musikk i tall* bestilt av Kulturdirektoratet, men etter 2020 har ikke IFPI publisert slike data.[13] For å kunne sammenligne salget i Norge med andre land, har IFPI-statistikken vært et brukbart utgangpunkt. Selv om det finnes litt ulike definisjoner av «norsk» når man snakker om norskandelen, for eksempel mellom norskandeler til plateselskaper og til opphavere i TONO, er tendensene såpass identiske at IFPI-statistikken har fungert som indikator for norskandel for flere aktører.[14]

Mangelen på oversikt over norskandelen av musikksalget i Norge er et åpenbart kunnskapshull av betydning for musikkbransjen og dens målsettinger, og for mulighetene til å utvikle en kunnskapsbasert musikkpolitikk.

---

3 Møte med UH-sektoren
4 NOU 2020: 12, s. 81
5 Eidsvold-Tøien, Torp, Theie, Molde, Gaustad, Sommerstad, Espelien og Gran 2019, s. 47
6 Eidsvold-Tøien, Torp, Theie, Molde, Gaustad, Sommerstad, Espelien og Gran 2019, s. 47
7 Ryssevik 2023, s. 65
8 Skriftlig innspill fra NOPA
9 IFPI Norge 2021
10 Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 20
11 Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 20
12 Lillelien 2024
13 Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 20
14 Skriftlig innspill fra NOPA

Boks 18.1 Behov for salgsstatistikk

I møte med utvalget uttrykker en rekke aktører fra musikkbransjen et tydelig behov for en samlet og helhetlig bransjestatistikk. Det etterlyses en løsning som oppdateres kontinuerlig, er offentlig tilgjengelig og kan fungere som et felles kunnskapsgrunnlag for både næringsutvikling og kulturpolitisk arbeid. Tidligere ble salgsstatistikk for musikkbransjen samlet inn og publisert av IFPI. Den dekket fysisk og digitalt salg, fordelt på norsk og internasjonal musikk, og ble rapportert månedlig og årlig. Statistikken var basert på innrapportering fra selskapene og ga et verdifullt bilde av utviklingen i markedet. Da statistikken opphørte i 2020, var det i hovedsak av økonomiske årsaker, ifølge IFPI. Tapet av statistikken har svekket innsikten om bransjens utvikling – også for IFPIs egne medlemmer.

Det har aldri vært formelt bestemt at IFPI alene skulle ha ansvar for å produsere og forvalte norsk salgsstatistikk. I etterkant har det vært dialog mellom representanter fra flere bransjeorganisasjoner for å kartlegge behovet. En rekke aktører bekrefter at behovet er stort, og at det bør etableres en statistikkplattform basert på felles forståelse av hva som skal måles og hvilke parametere som skal inngå i målingene. Spørsmål som må avklares inkluderer:

- Hvilke data skal samles inn og hvordan de skal kategoriseres?
- Hvem som skal ha ansvar for innsamling, forvaltning og publisering?
- Hvor skal statistikken være tilgjengelig, og hvordan den skal finansieres?

En statistikkplattform vil være et viktig verktøy for å forstå utviklingen i norsk musikkbransje og for å sikre at politikkutforming og bransjeutvikling skjer på et kunnskapsbasert grunnlag.[1]

[1] Utvalgsmøte nr. 4, Oslo.

18.1.2 Opplysningskontor for norsk musikk

I forlengelsen av behovet for bransjestatistikk, dukker spørsmålet om hva som skal til for å styrke norsk musikk i hjemmemarkedet opp. Med bakgrunn i etableringen av eksportkontoret Music Norway og dets betydning for musikkbransjen, tok NOPA, Gramart, FONO og Musikkforleggerne i 2018 initiativ til å utrede en tilsvarende satsing rettet mot hjemmemarkedet. Målet var å styrke merkevaren «norsk musikk» nasjonalt – et slags Music Norway for Norge – under arbeidstittelen «Opplysningskontoret for norsk musikk». Et forprosjekt resulterte i en rapport, før pandemien i 2020 satte prosjektet på pause. Manglende bransjestatistikk fra IFPI har siden den gang skapt et kunnskapshull og forsterket behovet for å gjenoppta satsingen. Et solid kunnskapsgrunnlag er en forutsetning for satsing i musikknæringen. Internasjonalt ser man økt satsing på statistikk og innsikt i kreativ nærings økonomiske betydning, som i Sverige, hvor regjeringen nylig har fått levert en forstudie om utvikling av nøkkeltall for kulturelle og kreative bransjer.[15] Også i Norge etterlyser bransjeaktører mer systematisk og oppdatert kunnskap om næringens bidrag til økonomi, sysselsetting og eksport. Dagens kunnskapsgrunnlag er fragmentert og basert på enkeltstående kartlegginger. I tillegg til salgsstatistikk er det særlig behov for innsikt i verdikjeden, distribusjonsøkonomien og potensialet for vekst og eksport. En utvidelse av det nasjonale statistikkprogrammet til å inkludere kreativ næring, slik Stortinget har bedt om,[16] vil være et viktig grep for å styrke beslutningsgrunnlaget og legge til rette for målrettet næringspolitikk.

Forslaget om et opplysningskontor omfatter i tillegg kunnskapsinnhenting om dagens avregningsmodeller for strømming, overvåking av norskandelen og informasjonsarbeid for å styrke synligheten av norsk musikk. Et sentralt mål kan være å styrke norskandelen i radio og TV, samt å sikre at statlig finansierte prosjekter benytter norsk musikk, for eksempel gjennom insentivordninger. Andre tiltak kan være å utvikle kampanjer for å øke norskandelen i alle sammenhenger der musikk brukes – både rettet mot publikum og mot aktører som kor, radiostasjoner og strømmetjenester – og fremme bruk av norsk musikk i merkevarebygging. Videre er et tjenestetilbud for kuraterte spillelister for ulike bruksområder, som kafeer, hoteller og treningssentre, både fritt til-

[15] Kulturdepartementet 2025

[16] Innst. 121 S (2024–2025)

gjengelige og mer skreddersydde, et satsingsområde. I tillegg til å styrke norsk musikks posisjon i Norge, vil en slik satsing kunne ha betydning for eksport: De fleste internasjonale suksesser har først oppnådd gjennomslag i sine hjemmemarkeder.[17]

18.1.3 Helhetlige og forpliktende satsinger

I behovet for en helhetlig styrking av norsk musikknæring, finnes det flere eksempler å se til. I *Creative Industries Sector Vision* publiserte den britiske regjeringen i juni 2023 en politisk plan for samarbeid mellom myndighetene og kreativ næring i Storbritannia. Planen formulerer en visjon for hvordan man skal styrke og utvikle de kreative industriene fram mot 2030, med tallfestede mål. Målene er å øke verdiskapingen fra kreativ næring med 50 milliarder pund innen 2030 og skape én million nye jobber. Videre skal satsingen styrke eksporten, fremme mangfold og bærekraft, samt bidra til inkluderende talentutvikling gjennom utdanning, innovasjon og regional utvikling i hele Storbritannia.[18] Satsingen følges av konkrete økonomiske midler. Den britiske regjeringen annonserte en investering på 77 millioner pund for å støtte vekst og innovasjon i kreativ næring i 2023. Dette kom i tillegg til over 230 millioner pund som allerede var investert siden 2021. Midlene skal blant annet brukes til å utvikle kreative klynger over hele Storbritannia, støtte oppstartsbedrifter, fremme internasjonal vekst for musikere og spillutviklere, investere i forsknings- og utviklingssentre for ny skjermteknologi og virtuell produksjon, samt gi støtte til grasrotmusikkarenaer og videospillstudioer. Målet er å styrke hele økosystemet for kreativ næring og sikre at sektoren forblir ledende globalt innen innovasjon og kultur.

Den svenske regjeringen lanserte i april 2024 en ny strategi for kulturell og kreativ næring som gjelder fram til 2033.[19] Strategien har som mål å styrke Sveriges posisjon som et ledende land innen næringen og bygger på anbefalingene fra utredningen SOU 2022:44 *Kreativa Sverige!*[20] som kartla behovet for bedre rammevilkår, finansiering og samordning for bransjer som musikk, film, spill, design og scenekunst. Den kreative næringen anerkjennes som en ny nøkkelsektor med betydelig vekstpotensial og kulturell verdi. Strategien har som mål å styrke næringenes økonomiske bærekraft, internasjonale synlighet og regionale utvikling. Den vektlegger bedre tilgang til finansiering, styrket kompetanse og trygghet for frilansere, samt økt eksport og innovasjon. Musikkbransjen nevnes som en sentral del av satsingen, særlig i arbeidet med å styrke Sveriges internasjonale posisjon og kulturprofil. Strategien skal følges opp med årlige dialogmøter og evalueres i 2026. Den næringspolitiske anerkjennelsen av musikkens rolle som både kulturell og økonomisk drivkraft er tydelig i satsingene både i Sverige og Storbritannia. Begge landene har imidlertid sterke posisjoner i den globale musikknæringen innen eksport. Sverige har også en særlig stor global musikkpåvirkning i forhold til sin størrelse. Musikkens sterke internasjonale posisjon bidrar til å forme politiske prioriteringer og satsingene er ikke bare symbolske, men strukturelle og økonomiske, og de er tett koblet til ønsket om å sikre fortsatt vekst og global konkurransekraft.

Et annet eksempel finnes i Canadas langsiktige satsing på musikknæringen gjennom Canada Music Fund (CMF), som er et virkemiddel for å støtte utviklingen av en bærekraftig og konkurransedyktig musikkindustri. Her følges også satsingen opp med midler. Dette er både individuelle initiativer med direktestøtte til artisters karriereutvikling og kollektive initiativer til bransjeorganisasjoner, eksportfremmende tiltak og kompetanseheving. Fondet har også en egen satsing på minoriteter og urfolk som kombinerer økonomisk støtte, eksportstrategi og mangfoldssatsing i sin musikkpolitikk, noe som vitner om forståelse av musikkens rolle som både kulturell og økonomisk ressurs. Canadas kulturpolitikk utmerker seg i sin inkludering av urfolksperspektiver og prioritering av urfolkskunstnere i nasjonale støtteordninger, inkludert innen musikk.[21]

Som vi gjorde rede for i kapittel 14 og 17 – og som denne utredningen er nok et eksempel på – har rammevilkårene for kreativ næring i Norge vært gjenstand for politisk oppmerksomhet over flere år, med enkelte mindre satsinger. Et næringspolitisk råd for kulturell og kreativ næring leverte sin siste rapport i 2017, med en rekke anbefalinger som i liten grad er blitt fulgt opp. I 2025 ble posten for kreativ næring i Innovasjon Norge fjernet over statsbudsjettet, og det samme året ble det lansert et nytt veikart for kreativ næring – et dokument som har blitt kritisert av flere for å mangle konkrete tiltak og forpliktelser.

---

17 Utvalgsmøte nr. 4, Oslo og skriftlige innspill fra NOPA og FONO

18 Department for Culture 2023

19 Kulturdepartementet 2024

20 SOU 2022: 44

21 Government of Canada 2024; Indigenous music u.å.



Figur 18.2 Amanda Delara, Månefestivalen i Fredrikstad

Bildet viser en festivalopptreden fra Månefestivalen i Fredrikstad 2024 med Amanda Delara i front, kledd i hvitt med sølvdetaljer. Hun peker med begge armer opp og ut mot publikum, som om hun drar dem med seg i showet. Bak henne synes en trommis bak et trommesett merket «delara» og en gitarist, begge hvitkledte. Bakgrunnen består av røde scenetepper og sort sceneutstyr.
Foto: Per Ole Hagen.

Sett fra musikkbransjens ståsted oppleves det som at den politiske innsatsen ikke treffer. Det er en økende bekymring for at satsingen på kreativ næring generelt og musikkbransjeutvikling spesielt svekkes. En rekke innspill til utvalget melder om at det er behov for en helhetlig satsing på musikknæringen også i Norge.[22]

Videre i utredningen går vi mer i dybden på enkeltområder der en styrket politisk innsats vil kunne bidra til å fremme den norske musikknæringen.

18.2 Innsats, risiko og begrenset kapitaltilgang

For å drive musikknæring er det en forutsetning at noen kan bære risikoen det koster å investere i musikken og betale for innsatsen med å lage og formidle den. Slike investeringer skjer uten noen garanti om at innsatsen faktisk vil betale seg økonomisk, selv om dette er målet. Forholdet mellom kostnader og inntekter er grunnleggende, men siden kostnader knyttet til produksjon, markedsføring og formidling av musikk i hovedsak inntreffer *før* musikken skaper inntekter, oppstår betydelige investeringsbehov.[23] Investeringene vil være usikre da ingen med sikkerhet kan vite hvorvidt en låt, en artist, et verk eller en turné vil lykkes i møte med markedet. Dette er felles for hele musikknæringen og alle dens pengestrømmer.

Risikoen er generelt høy, men avhenger av hvor store investeringer som er gjort og hvor usikkert inntektspotensialet er. For å drive trygt, kreves selskaper med solid finansiering og porteføljer av en viss størrelse. De som tar risikoen, må være forberedt på å tåle et tap dersom inntektene blir mindre enn antatt. Dette skaper også begrunnelse for å belønne de som har investert og tatt risiko med en større andel av inntektene når det går bra. Inntektsfordelingen mellom de ulike aktø-

[22] Innspillsmøte VillVillVest, Innspillsmøte By:Larm, Innspillsmøte Trondheim Calling, møter med NEMAA, Virke, Musikkindustriens Næringsråd, Musikkontorene. Utvalgsmøte 4, Oslo, Utvalgsmøte 7, Alta. Skriftlige innspill fra bl.a. KulturVest, GramArt, PolarisHub, FONO, Vestland Fylkeskommune, NOPA, Nora Collective.

[23] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, kap. 5.1

rene i musikknæringen må ses i lys av at den som tar investeringene forsøker å redusere sin risiko gjennom avtalene som inngås.[24] Dette forklarte vi i kapittel 15 om hvordan ulike avtaleforhold i musikkbransjen som preger pengestrømmene.

Å investere i musikk kan være kostbart, men norske musikkselskaper er ofte små og har gjerne begrensede ressurser. Mange starter opp og holder det gående på egen hånd og kombinerer ulike inntektskilder. Ofte handler dette først og fremst om å organisere en liten næringsinntekt på en praktisk måte. Da er det også vanlig at ambisjonene om vekst og utvikling er begrenset.

Sett i lys av logikkene for næring og vekst som vi presenterte innledningsvis (kapittel 14), er det ikke bærekraftig at bransjen består av mange enkeltpersonforetak og kun noen få store selskaper. Selv om det bidrar til sysselsetting, er det en sårbar arbeidslivsorganisering og det styrker ikke norsk musikkbransje som helhet. Det finnes noen større selskaper i Norge, men de største aktørene – som Universal Music, Sony Music og Warner Music – er eid av internasjonale konsern. De har riktignok kontorer og ansatte i Norge og skatter nasjonalt, men styres og finansieres i stor grad fra utlandet. Konkurransen er tøff for alle, men spesielt de små og mellomstore selskapene uten globale søsterselskap i ryggen er lite slagkraftige når motaktørene er *major* musikkselskaper og teknologiselskaper. Norske selskaper har ofte lite penger å investere, da marginene for de fleste er små. En sterk musikknæring forutsetter robuste selskaper som kan konkurrere globalt.

18.2.1 Gull som glipper

Norge har vært en pioner i å ta i bruk digital musikkdistribusjon, og dette har skapt muligheter for vekst i norsk musikkbransje de siste tiårene, blant annet med mange artist- og låtskriversuksesser.[25] Dette har resultert i interesse fra internasjonale aktører, nye samarbeid og en voksende global lytterbase. Der det er synlige suksesser, gryende talent og bransjen vokser, stiller pengesterke aktører seg raskt klare for å investere. I 2021 fikk profesjonelle investorer virkelig øynene opp for mulighetene i musikkbransjen. Interessen fra investorene var særlig rettet mot plateselskap og musikkforlag som eier og forvalter kataloger og rettigheter.[26] Som del av dette bildet, følger mange med på Norge for å kjøpe opp rettigheter.

Selv om interesse fra internasjonale investorer gjerne er ensbetydende med karrierehopp og inntjening for de som får oppmerksomheten, forsvinner samtidig selskaper, rettigheter og talent *ut* av landet når de blir satsings- og investeringsobjekter for utenlandske aktører. Dette skjer framfor at investeringene kunne gått inn i næringsutvikling nasjonalt, med potensialsvinn for næringen av ukjent omfang som resultat.

En påstand fra en erfaren produsent og musikkforlegger i et innspill til utvalget, er at Norge er konkurransedyktige på innholdsproduksjon, men at alt innhold av kommersiell verdi sildrer ut av landet: «Jeg tror ikke det er feil å si at gapet mellom verdiskapningen kreativ næring leverer til BNP i Norge (ca 1 prosent) kontra det næringen leverer globalt (ca 6 prosent) til dels handler om næringsstruktur. Mye av de «manglende» pengene genereres nok allerede, men utenlandske selskaper stikker av med omsetningen.»[27] Ifølge flere kilder framstår det som sannsynlig at musikkbransjen globalt fortsatt kan forvente vekst fram mot 2030, blant annet gjennom økt investeringsvilje i musikk. Kanskje på tross av enda tøffere konkurranse enn noen gang, kan det være grunn til optimisme om å realisere næringspotensialet i musikkbransjen.[28] Berge mfl. hevder at utviklingen kan tolkes som at musikkbransjen i Norge også er mer moden enn før for å nyttiggjøre seg av kapital, vel å merke dersom den blir gjort tilgjengelig for de som trenger den.[29]

---

[24] Tekst basert på Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 64

[25] Hagen 2022, s. 194; Tolstad 2023

[26] Ryssevik 2023

[27] Mygland 2025

[28] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 124

[29] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 130

Boks 18.2 Solgte suksesser

Spotify har hele tiden vært markedsdominerende blant strømmetjenestene globalt, men lenge var den største konkurrenten norsk og het Wimp. Tjenesten hadde både brukervennlige tekniske løsninger og satset på redaksjonell kuratering og lokal tilpasning. Likevel klarte ikke Wimp å konkurrere fra Norge med Spotifys internasjonale ekspansjon og kapitaltilgang. Tjenesten ble solgt og omprofilert til Tidal.

Phonofile, en norsk digital distributør etablert i 1999, utviklet teknologiske løsninger som var blant de første i markedet. Plattformen tilbød effektiv distribusjon og god støtte for uavhengige artister og plateselskaper, men ble solgt og etter hvert integrert i SONYs globale system. Dermed forsvant en viktig del av den digitale infrastrukturen for norsk musikkdistribusjon, og med det en mulighet til å bygge en uavhengig, norskbasert teknologiplattform for musikkbransjen.

Arctic Rights Management (ARM) er et musikkforlag som raskt bygget opp en betydelig katalog med norske musikkrettigheter ved etableringen i 2018. Selskapet har sterke ambisjoner om å være en sentral aktør i det nordiske og internasjonale markedet for publishing. Selskapet ble i 2023 kjøpt opp av det veletablerte musikkforlaget Peermusic. ARM drives fortsatt som et norsk AS av de som startet opp selskapet, men eierskapet til selskapets aksjer ligger utenfor Norge. Oppkjøpet har vært viktig for selskapets økonomi og vekstmuligheter. Samtidig innebærer det at deler av selskapets verdiskaping går ut av landet. Hadde selskapet hatt tilgang på kapital uten å måtte selge, hadde større andeler av verdiskapingen vært beholdt i Norge.

Stargate-duoen Tor Erik Hermansen og Mikkel S. Eriksen solgte i 2018 sine låtskriverrettigheter til det amerikanske investeringsfondet Shamrock Capital. Salget ble gjort for rundt 50 millioner britiske pund, tilsvarende over en halv milliard norske kroner. Katalogen inneholder globale hits som Rihannas *Diamonds*, Katy Perrys *Firework* og Beyoncés *Irreplaceable*, og genererer store inntekter. Katalogen var riktignok forvaltet i selskap utenfor Norge før salget, men viser likevel et eksempel på verdien i å eie musikkrettigheter.

Kilde: Mygland 2025; Nordli 2018; Bakken 2017; Hagen 2024

18.2.2 Konkurransedyktige selskaper

En hovedutfordring for vekst er mangelen på norske selskaper med infrastruktur og kapital til både å kunne eie og gjennomføre internasjonale satsinger. Selskaper som konkurrerer i verdensmarkedet vinner gjerne på stordriftsfordeler, bred internasjonal tilstedeværelse og selskapsstrukturer som blant annet fungerer etter prinsippet i porteføljeteori. Dette er en økonomisk teori som baserer seg på at investeringer bør skje i en optimal portefølje av verdipapirer for å maksimere avkastning og minimere risiko. I musikkbransjen består de aktuelle verdipapirene av avtaler og signeringer som gir eierskap til «samlinger» av artister, låtskrivere, låter, kataloger eller innspillinger. Dette er investeringer som gir muligheter til verdiskaping, blant annet basert på mulighetene i musikkrettigheter og distribuert markedstilgang. Ved at investeringene spres utover en variasjon av ulike verdipapirer, reduseres risikoen. Tap i noen investeringer vil veies opp av gevinster i andre. I en stor katalog trenger for eksempel bare et mindretall hits gjøre det bra. Inntjeningen fra de få ivaretar tilstrekkelig finansiering av de mange og danner grunnlag for ny aktivitet, attraktivitet og investeringer. Porteføljen balanserer slik forholdet mellom risiko og avkastning og skaper grunnlag for å nå en bedrifts finansielle mål, men i en forretningsmodell som krever langsiktighet.[30] Flere selskaper i musikkbransjen opererer i henhold til slike prinsipper, eller finner tilsvarende måter å drifte basert på diversifiserte produkter, tjenester og markeder for å redusere risiko og øke sjansene for suksess.

Men alle må starte et sted. Små og mellomstore aktørers muligheter til å skaffe finanser og volum for å skape en konkurransedyktig portefølje, er begrenset. Høye driftskostnader og et lite hjemmemarked utfordrer den økonomiske bærekraften, samtidig som det høyner kravet til å satse internasjonalt.[31] Et selskaps status som oppstartsbedrift gir i seg selv begrenset markedstilgang, i

[30] Wikström 2013, s. 23

[31] Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021, s. 81

Boks 18.3 MADE Management

Made Management er et av Norges ledende selskaper innen musikkmanagement og talentekssport. Siden etableringen i 2009 har selskapet spilt en sentral rolle i utviklingen av flere av landets mest internasjonalt anerkjente artister og produsenter. Med hovedkontor i Bergen og avdelinger i Oslo og London (Made Entertainment UK), har selskapet nylig også etablert en egen enhet i Latin-Amerika – Made Entertainment Americas – og er i ferd med å åpne en ny avdeling i Tokyo.

Sammen utgjør Made Management og Made Entertainment en internasjonal aktør som tilbyr tjenester innen management, booking, publishing, innspilling og PR. Disse tjenestene leveres både gjennom egne kontorer og i samarbeid med partnere over hele verden. Selskapet samarbeider med noen av de mest innflytelsesrike plateselskapene, bookingbyråene og musikkforlagene i bransjen, samtidig som det legger stor vekt på å opprettholde en nær og personlig relasjon til sine artister.

Ved oppstarten mottok Made Management støtte fra Innovasjon Norge, noe som bidro til å redusere risikoen i den kritiske etableringsfasen. I begynnelsen hadde selskapet et nasjonalt fokus, med vekt på norske artister og karriereutvikling innenlands. Fra 2012 endret selskapet strategi med mål om å bygge internasjonale nettverk og signere artister med globalt potensial. Med profiler som Aurora og Sigrid i porteføljen har selskapet opplevd betydelig vekst og sysselsetter i dag rundt 18 årsverk.

Utviklingen av internasjonale karrierer har vært kapitalkrevende, og for å møte dette behovet har selskapet hentet finansiering fra samarbeidspartnere utenfor Norge. Dette har også ført til at en betydelig andel av inntektene går til utlandet.

Med et relativt stort team og et begrenset antall artister har Made Management valgt å ekspandere virksomheten for å redusere sårbarhet og risiko. Denne vekststrategien har krevd betydelige investeringer over tid, og selskapet har derfor verken hatt anledning til å ta ut utbytte eller gjøre langsiktige satsinger på rettighetsporteføljer.

For å sikre videre drift og langsiktig bærekraft er selskapet nå i dialog med internasjonale investorer.

Kilde: Made Management ved utvalgsmedlem Geir Luedy, personlig kommunikasjon, 19.05.25

et barrieremønster som minner om det såkalte *cold start*-problemet i digital tjenesteutvikling.[32] Teknologiske endringer har også forstyrret verdikjeden, noe som krever kontinuerlig innovasjon og tilpasning. Alt dette er utfordringer som er gjenkjennelig for næringsutvikling også i andre sektorer, og som begrunner næringsstøttebehov både i tidligfase og for å lykkes med skalering.

Som vi har sett i kapittel 17 betyr prinsippet om næringsnøytralitet at musikkbransjens selskaper må forholde seg til det generelle virkemiddelapparatet for næring. Samtidig er det gjentatte ganger påpekt at kreativ næring har liten gjennomslagskraft i det generelle virkemiddelapparatet.[33] Innspill til utvalget understreker derfor behovet for mer tilpassede virkemidler for næringsutvikling for musikkbransjen og begrunnelser for dette.[34]

18.2.3 Bransjenes utfordringer i møte med virkemiddelapparatet

De næringsrettede virkemidlene som forvaltes av Innovasjon Norge består av ulike finansieringsordninger (lån, tilskudd og garantier) for bedrifter i oppstartsfasen, bedrifter som skal skalere opp virksomheten, bedrifter som skal satse internasjonalt, og bedrifter som skal fornye.[35]

Det er imidlertid få tilskudd som tildeles musikkbransjen gjennom Nærings- og fiskeridepartementets generelle ordninger. I 2023 bevilget Innovasjon Norge 5,5 millioner kroner til ti bedrifter i musikkbransjen. Disse var fordelt på bedrifter innen produksjon og utgivelse av musikk- og lydopptak, utøvende kunstnere og underholdningsvirksomhet innen musikk, tjenester tilknyttet underholdningsvirksomhet og selvstendig kunstnerisk virksomhet innen musikk.[36]

32 Seaver 2018, s. 2

33 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, Hansen, De Paoli, Brastad og Furre 2010, Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin, Frisell, Dahløf, Malasevska og Bern 2023, Haugsevje 2022, Næringspolitisk råd for kulturell og kreativ næring 2017

34 Skriftlige innspill fra FONO, NOPA, Polaris Hub, Virke, Musikkontorene, Kultur Vest.

35 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 62

For å kvalifisere for næringsrettede virkemidler vurderes blant annet bedriftens grad av innovasjon, skalérbarhet, potensial i internasjonale markeder og i hvilken grad støtten kan føre til konkurransevridning. En virksomhet anses som skalerbar når forretningsmodellen som ligger til grunn, har potensial for å skape økonomisk vekst i virksomheten. Det betyr at virksomheten kan øke verdien for hver leveranse uten at ressursforbruket øker tilsvarende.[37] Bedriftene må dermed ha ambisjoner og planlegge for skalering og vekst i målbare tall, nedtegnet i en forretningsmodell. Mange søknader avslås fordi de ikke oppfyller disse grunnleggende kravene. Små virksomheter, spesielt enkeltpersonforetak, mangler skaleringspotensial for produksjon eller sysselsettingsevne i virksomheten.[38]

Delvis er dette fordi kompetanse- og ambisjonsnivået i musikkselskapene ikke svarer til generelle forventninger og krav i næringsutvikling. Det er ikke overraskende, gitt beskrivelsene vi har gitt av aktørbildet tidligere i utredningen, med selskaper organisert som næring uten å relatere til næringssektorens logikker. I innspill til utvalget understrekes det at aktører er fremmedgjort i en næringstankegang, og at behovet for kompetanse og tilgang på veiledning er reelt stort. Styreleder i Made, Hallgeir Isdahl, formulerte det slik: «Jakten på kapital stiller store krav til feltet: Vi må bygge kunnskap knyttet til investorkrav. Vi må tilrettelegge for due dilligence (selskapsdokumentasjon). Vi må kunne kvalifisert diskutere prising av selskapet. Vi må forstå transaksjonsmodeller. Vi må forstå gamet!»[39] En forretningsmodell i sin mest universelle form er ikke noe mer enn en beskrivelse av rasjonale for hvordan en organisasjon skaper, leverer og fanger verdier. Dette betyr at en forretningsplan kan være et nyttig rammeverk også for ikke-kommersielle organisasjoner i utførelsen av deres oppdrag, uansett hva det måtte være.[40] Imidlertid er ikke aktørene vant til å snakke næringsspråket og tenke vekst.

Det er en kjensgjerning at ikke alle musikkbransjens aktører er økonomisk motivert. Mange er drevet av kunstnerisk motivasjon, vel så mye som økonomisk gevinst. Hvis ambisjonen er å utløse et større potensial i musikknæringen, kan det derfor være behov for å utfordre aktørenes holdninger og utvikle deres kunnskaper. Aktørbildet samsvarer med påpekningen fra Hauge mfl. om at bransjene under kulturell og kreativ næring er veldig sammensatte. De spenner fra små, nærmest idealistiske virksomheter, der aktørene ser seg selv som kulturarbeidere, til store, kommersielle bedrifter. Virksomhetene med størst forretningspotensial ønsker gjerne en sterkere tilknytning til Nærings- og fiskeridepartementet og framhever at begrepet kulturell næring er assosiert med et lavt inntjeningspotensial.[41]

18.2.4 Innovasjonsbegrepet og kravet til nyskaping

Bransjeaktørenes tilnærming til egen næringsutvikling er imidlertid bare en side av det som bidrar til uforløst næringspotensial. En vel så stor utfordring ligger i virkemiddelapparatets innretning og måten innovasjonsbegrepet forstås, ifølge innspill til utvalget. Denne innretningen er blant annet begrunnet i europeiske regler for å sikre at alle bedrifter i Europa har samme konkurransevilkår (se kapittel 17). Det er ikke lov å støtte drift, subsidier av eksport, kunstnerisk produksjon, sponsing, organisasjoner eller profilering,[42] men midler til nyskaping gir unntaksmuligheter. En idé som tilgjengeliggjør nye metoder, tjenester, produkter eller forretningsmodeller for virksomheten, kan utløse virkemidler. Å tolke skapelsen av ny musikk som innovasjon holder imidlertid ikke, slik reglene brukes og tolkes av næringsmyndighetene. Statsstøtte til næringsutvikling fordrer innovasjon.

Kravet skaper utfordringer når norske musikkselskaper søker Innovasjon Norge. Mange aktører opplever at deres felt misforstås og ikke blir tatt på alvor, og kjenner på manglende forståelse for spesifikke behov og mekanismer i feltet. Det er dårlig samsvar mellom bedriftenes syn på innovasjon og vekstmuligheter, og hva Innovasjon Norge anser som innovativt. Musikkbransjen trenger støtte til vekst og skalering innenfor selskapets forretningsmodell, men ikke nødvendigvis til nye innovasjoner. Vekstpotensialet begrunnes med muligheter og interesse som ligger i markedet, men som ikke lar seg utløse hvis ikke sel-

---

36 Dette er NACE-koder: 59.200 – Produksjon og utgivelse av musikk- og lydopptak, 90.011 – Utøvende kunstnere og underholdningsvirksomhet innen musikk, 90.020 – Tjenester tilknyttet underholdningsvirksomhet, 90.032 – Selvstendig kunstnerisk virksomhet innen musikk. Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 63

37 Verde, Dahle, og Dagestad 2011 i Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 31

38 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 31

39 Utvalgsmøte nr. 6, Bergen

40 Skriftlig innspill fra Hallgeir Isdahl

41 Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin, Frisell, Dahløf, Malasevska og Bern 2023, s. 11

42 Innovasjon Norge 2024

skapet er konkurransedyktig i en større og global kontekst. Mange understreker derfor at behovet er stort for å tenke nytt i virkemiddelapparatet, slik at midler rettet mot musikkbransjen bedre kan bidra til den tiltrengte næringsveksten.[43]

Utfordringene i møte med det finansielle virkemiddelapparatet for næring henger i tillegg sammen med svak forståelse for immaterielle rettigheter som utgangpunkt for næringsutvikling og som investeringsobjekt. For mange musikkselskaper ligger deler av verdiskapingspotensialet i musikkrettigheter. Flere bedrifter er rettighetsbaserte selv om de er små, som betyr at rettigheter danner grunnlaget for en vesentlig del av egenkapitalen. Denne formen for egenkapital er imidlertid generelt vanskeligere å vurdere verdien av sammenlignet med industrielle rettigheter. Flere peker på at forståelsen for et slikt verdigrunnlag i det norske virkemiddelapparatet er umoden.

Som beskrevet tidligere er immaterielle rettigheter samtidig under stort press fra utenlandske aktører, som står klare for å investere. Måten musikk sirkulerer i digitale tjenester, har bidratt til at musikkrettigheter har blitt attraktive investeringsobjekt.[44] De digitale tjenestene muliggjør publikumstilgang til store musikkarkiver. Dette underbygger verdipotensialet i å eie store porteføljer, der også enkeltlåter kan gå viralt og gamle sanger bli til store hits om igjen. Dette er også omtalt i kapittelet om pengestrømmer fra opphavsrett (se kapittel 15). Ryssevik gjengir hvordan det følger betydelig forhandlingsmakt med eierskapet av store kataloger og porteføljer, også blant låtskrivere og artister. Dette er en del av maktskiftet i bransjen som har fulgt med digitaliseringen – vel å merke for rettighetshavere i elitesjiktet.[45]

Parallelt med denne globale utviklingen tømmes det norske markedet for uforlagt katalog, og talent signeres ut av landet. Dette er eksempler på potensialsvinn. Det er et tankekors at det legges til rette for at norsk musikk kan skapes og produseres basert på offentlig støtte, uten at det framtidige inntjeningspotensialet av musikken blir ivaretatt i norsk musikkæring.[46] I møte med den globale konkurransen er de norske selskapene ikke konkurransedyktige. Når de heller ikke vurderes som likvide i jakten på matching kapital står næringsutviklingen på stedet hvil. Søknader fra norske musikkaktører avslås av Innovasjon Norge på grunn av lav nyhetsverdi, beskjedent markedspotensial eller lite skalerbare forretningsmodeller[47] selv om vekstpotensialet åpenbart finnes i markedet og oppkjøpere står klare.

Haugsevje påpeker at de som administrerer næringspolitiske virkemidler, kan oppleve kunst- og kulturbedrifters innovasjonsnivå og risikoen for konkurransevridning som utfordrende å vurdere.[48] Innovasjon Norge anerkjenner behovet for mer kunnskap om verdivurdering av immaterielle verdier.[49] I Nærings- og fiskeridepartements *Veikart for kreativ næring* fremmes det også forslag om å prioritere at Patentstyret gir opplæring av samarbeidspartnere i immaterielle rettigheter og videreutvikling av digitale læringsplattformer om immaterielle rettigheter og verdier.[50]

18.2.5 Jakten på pengene

Sist, men ikke minst er behovet for kompetansebygging om kreativ næring stort hos potensielle investorer. Kunnskapen om rettighetsindustriene og om musikkbransjens muligheter er lav i banker og kredittforetak, og blant mulige investorer i Norge. Investorer kan være tilbakeholdne med å investere i musikkbransjen på grunn av høy risiko og usikkerhet knyttet til avkastning. Når markedskreftene fører til lite effektiv ressursallokering, omtales dette som markedssvikt. Finansieringsgapet som skapes av liten tilgang på tidligfasekapital danner høye barrierer for etablering og skalering av kreativ næring. Dette forhindrer spesielt de mindre og uavhengige aktørenes evne til investeringer i produksjon, markedsføring, og turnévirksomhet, og med det også evnen til å vokse og konkurrere effektivt. Denne situasjonen er ikke unik for musikkbransjen. I møte med nye bransjer vil enhver investor regne nøye på risiko og vurdere regnestykket som usikkert hvis bransjen er ukjent.

Det er derfor del av Innovasjon Norges mandat å bidra til innsats som motvirker markedssvikt. I samarbeid med Startup Norway har de gjennomført investorprogrammer for å øke kunnskapen om kulturell og kreativ næring hos investorer og bedrifter. Programmene har vært gratis for bedriftene og hatt som mål å bygge bro, redusere risiko og stimulere privat investering i nærin-

43 Utvalgsmøte nr. 4, Oslo, møte med Musikkontorene, Innspillsmøte Vill Vill Vest 2024

44 Miller 2022 i Ryssevik 2023

45 Ryssevik 2023

46 Skriftlige innspill fra bl.a. GramArt, Virke 2024

47 Innovasjon Norge 2018

48 Haugsevje mfl. 2020 i Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 32

49 Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin, Frisell, Dahløf, Malasevska og Bern 2023, s. 47

50 Nærings- og fiskeridepartementet 2024, s. 52

Boks 18.4 En investor i kreativ næring

Erling Martmaann-Moe er en av få norske investorer som har satset på kreativ næring, og har vært involvert i lønnsomme exiter i selskaper som Voisey og Phonofile. Han er i dag styreleder og investor i Oiid AS og investor i Vierlive AS. Martmaann-Moe investerer både med lidenskap og fornuft og mener at det er mulig å tjene penger på kreativ næring, men at det er krevende. Han peker på at økosystemet rundt kreativ næring i Norge er svakt, særlig på den finansielle siden, og at det mangler både kompetanse, kapital og kultur for å bygge bærekraftige investeringer i feltet.

Han opplever at kulturfeltet ofte er skeptisk til kapital, og at det er en motsetning mellom ønsket om å beholde eierskap og motviljen mot å samarbeide med investorer. Samtidig etterlyser han større ambisjoner og flere seriegründere i Norge. Martmaann-Moe mener et offentlig investeringsfond for kreativ næring kan være et viktig grep, men understreker at det må bygges på solid ekspertise og klare prioriteringer – enten det handler om næringsutvikling eller avkastning. Han påpeker også at det i dagens økosystem er vanskelig å tiltrekke seg rene finansielle investorer, og at det i større grad må bygges på personer med bransjeerfaring eller lidenskap for kunst og kultur, slik man har sett i Sverige og Finland.

Kilde: Mygland (2025)

gen. Antall investorer i Creative Startups Roundtable økte fra 20 i 2020 til 35 i 2022. Programmene har fått positive tilbakemeldinger, og flere bedrifter har lyktes med å skaffe investorkapital etter deltakelse.[51]

Finansieringsutfordringene ser imidlertid ut til å vedvare, selv om det over tid har vært økning i lånene til den kreative næringen som helhet. Endringene i lånerammen over år følger også nogenlunde utviklingen for lån generelt i Innovasjon Norge.[52]

Musikkbransjen er av natur både eksportrettet og innovativ. Den skaper både store kunstneriske verdier, økonomiske verdier og immaterielle verdier. Den har vist seg å være omstillingsdyktig i møte med digitaliseringens utfordringer og muligheter. Til tross for dette møter aktørene i bransjen systematiske barrierer i kapitalmarkedet, noe som hemmer både verdiskaping, kulturmangfold og internasjonal vekst. For å imøtekomme disse utfordringene trengs et helhetlig løft på tvers av relevante departementer, i tett samarbeid med bransjeorganisasjoner, virkemiddelapparatet og finansnæringen. Målet bør være å redusere kapitalbarrierene og styrke forståelsen for verdien av immaterielle rettigheter som grunnlag for investering og vekst i musikkbransjen.

[51] Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin, Frisell, Dahløf, Malasevska og Bern 2023, s. 21

[52] Hauge, Ibenholt, Ericsson, Hallin, Frisell, Dahløf, Malasevska og Bern 2023, s. 47

18.3 Musikkeksport

Mandatet ber utvalget kartlegge musikknæringene i Norge, og utrede hvordan dagens ordninger for økt musikkeksport fungerer. I tillegg skal utvalget blant annet identifisere eventuelle svakheter i næringskjeden, kompetansebehov og potensial for utvikling av eksisterende næringsvirksomhet og hva som trengs for å øke eksportinntektene til norske utøvere og opphavere.

I tidligere utredninger av forholdet mellom kultur og næring er det internasjonale markedet omtalt som stadig viktigere. Dette knyttes til digitaliseringen, stor mobilitet blant kunstnere og publikum, flere nye internasjonale arenaer og løsninger som åpner for et større marked utover det norske. Både kvaliteten på musikken og mulighetene for markedsføring via sosiale medier er faktorer som kan bidra til synlighet internasjonalt. Den internasjonale orienteringen varierer mellom de ulike kunstergruppene,[53] men musikere er, og har mange grunner til å være, internasjonalt orientert, slik musikk i ulike former flyter grenseløst mellom land og folk.

En politikk og et virkemiddelapparat tilpasset dagens virkelighet virker dermed grunnleggende for å bidra til etterspørsel, gode regel- og avtaleverk og til at musikere og bransje stimuleres til å jobbe internasjonalt.

[53] Kulturdepartementet 2015, s. 155

Hvis det er et ønsket mål fra myndighetene å øke eksisterende næringsvirksomhet for musikkfeltet, er markedsekspansasjon en forutsetning for vekst og sysselsetting. Dette gjør eksport til et naturlig satsingsområde, særlig i et lite land som Norge. Forskerne Dominic Power og Daniel Hallencreutz[54] argumenterer for at internasjonal konkurranseevne og eksport av musikk er viktigere for små musikkmarkeder enn for land med større musikkøkonomier. I små markeder er ikke den nasjonale etterspørselen nødvendigvis stor nok i seg selv til å støtte en lønnsom og fungerende musikkindustri.

Dette bekreftes også i forskning på det norske eksportmarkedet. I en studie fra Universitetet i Oslo fra 2021 kommer det fram at norske musikkbransjeaktører er bevisst det norske markedets begrensede størrelse, og dette er et argument fra feltet selv for å satse på eksport. Norge framstår nesten irrelevant for metal, heter det, hvert fall med tanken på befolkningsmassen som kreves for å leve av musikken. I akkurat denne betraktningen har musikkens sjangertilknytning betydning og mulighetene ses i lys av et stort internasjonalt marked med interesser for norsk metal. Holdningen er likevel betegnende for mange aktørers syn på mulighetene for å leve av musikk, i mange sjangere og nisjemusikk generelt vil mulighetene utenfor landets grenser være større allerede tidlig i karriereløpet.[55] Studien fra UiO baserer seg blant annet på en spørreundersøkelse rettet mot norske musikkbransjeaktører med eksporterfaring. Her framkommer det at utøvere, skapere og mellomledd i de fleste sjangere er positive til bruken av strømmetjenester især når det gjelder å nå ut i verden med norsk musikk. Flest innen hip-hop/rap/urban og metal (mer enn 80 prosent) svarte dette, og over halvparten i alle øvrige sjangere, med unntak av klassisk (37 prosent) og samtidsmusikk (42 prosent).[56]

At Norge har et lite hjemmemarked og av den grunn er nødt til å operere internasjonalt, er en erfaring som også instrumentmakere deler. De etterspør drahjelp som kan bidra til å synliggjøre norske instrumenter internasjonalt på samme måte som Music Norway promoterer norsk musikk eller Norwegian Crafts promoterer norsk design og håndverk utenlands.[57]

Ønsket om å jobbe internasjonalt er tydelig, men norsk musikkeksport i dag utfordres imidlertid av en rekke forhold: lekkasje av talenter, katalog og kapital, utflagging og forhold som bidrar til at markedet er konkurransevridende og forhindrer eksport.

Som i all annen næringsutvikling, trengs derfor tilpassede, fornuftige og velfungerende rammebetingelser og forutsetninger på strukturnivå som gjør det fordelaktig å satse på vekst og eksport.

18.3.1 Eksport som politisk mål

I et kulturpolitisk perspektiv omtales eksport som et formål inn under målet om internasjonalisering som kan «medverke til økonomisk vekst, kulturutveksling og kreativ næring, og samtidig styrkje Noregs omdømme internasjonalt, gjere Noreg synleg utanrikspolitisk, og ha verknad for breie norske interesser og verdiar.»[58] Meld. St. 8 (2018–2019) *Kulturens kraft* erkjenner også at det er nødvendig «å leggje til rette for å auke eksporten av kunst og kultur frå Noreg, blant anna for å generere inntekter tilbake til norsk kulturliv og kunstproduksjon. Kultureksport og internasjonalt kultursamarbeid handlar om alle kulturuttrykk og alle typar kulturaktørar, og det gjeld både å løfte fram nye stemmer og å ta vare på dei etablerte.»[59]

I et næringspolitisk perspektiv er til sammenligning eksport hovedmål sammen med sysselsetting og økonomisk vekst. Når Nærings- og fiskeridepartementet (NFD) ønsker å styrke norsk næringsliv, øke verdiskaping og gjøre Norge mer konkurransedyktig internasjonalt, er eksport en hovedstrategi. I dette ligger det et sentralt poeng som er viktig hvis musikkeksporten skal vokse også. Forutsetninger for eksport er at det finnes en robust bransje på hjemmebane, og forutsetninger for en robust bransje er vekstmuligheter som naturlig nok også fordrer eksport.

Eksportreformen *Hele Norge eksporterer 2022–2024* ble lansert i 2022 av Regjeringen med mål om å øke eksporten utenom olje og gass med 50 prosent innen 2030.[60] Her inngår blant annet satsinger som merkeordningen Opphavsmerket, utviklet av Innovasjon Norge for å framheve bærekraftige norske produkter i norsk eksport og «Made in Norway», med formål å fremme norsk kvalitet internasjonalt og bidra til økt betalingsvillighet for norske løsninger, produkter og tjenes-

54 Vázquez 2017, s. 39

55 Carl Kristian Johansen; Music Norway, personlig kommunikasjon, 26.05.25

56 Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021, s. 86

57 Skriftlig innspill fra Norsk instrumentmakerforening

58 Meld. St. 8 (2018–2019)

59 Meld. St. 8 (2018–2019)

60 Nærings- og fiskeridepartementet 2022b

ter. Musikk og kultur er ikke med i NFDs eksportreform. At kultureksport må innlemmes i eksportreformen har imidlertid blitt påpekt av nettverket Norwegian Arts Abroad (NAA) der Music Norway inngår.[61] En etterlysning går til Kultur- og likestillingsdepartementet, Utenriksdepartementet og Nærings- og fiskeridepartementet om at disse samordner seg bak et internasjonalt løft for kunst- og kulturaktører, for eksempel gjennom en felles satsing på et tverrfaglig kompetanseprogram om forretningsutvikling og internasjonalisering.

Med satsingen på en eksportreform ble også et Nasjonalt eksportråd oppnevnt for å foreslå større nasjonale eksportfremmesatsinger og identifisere prioriterte markeder for disse satsingene.[62] Kultur- og musikkfeltet erfarer at de ikke er på radaren i reformen. Blant annet har Virke pekt på behovet for bedre samspill i eksportforvaltningen, særlig mellom Innovasjon Norge på vegne av den kreative næringen og oppfølgingen av regjeringens eksportstrategi.[63] Kreativ næring er sterkt preget av innovasjon og opererer i en internasjonal kontekst, men trenger hjelp til forløsning i samarbeid med virkemiddelapparat.

Dette gjelder blant annet styrking av vekstmulighetene for små og mellomstore bedrifter (SMB-er). Kun en begrenset andel av SMB-er eksporterer,[64] og musikkbransjen består av en stor overvekt av slike selskaper (se kapittel 16). Men for disse er det kostnadskrevende og risikofylt å satse på eksport. Myndighetenes innsats kan derfor ha stor betydning for disse småbedriftenes vekst, og dermed også eksportmuligheter.

Forskning fra Handelshøyskolen BI identifiserer flere faktorer som øker sannsynligheten for eksportsuksess for mindre bedrifter. For det første må bedrifter ha markedsinnsikt og inngående kunnskap om markedene, kundebehov, konkurranseforhold og regulatoriske rammer. En annen faktor er behovet for nettverk og relasjoner til kunder, distributører og andre aktører i verdikjeden. Posisjonering og varemerkebygging for å skille seg ut for kunder og samarbeidspartnere er en tredje faktor. Til slutt er evnen til å levere konkurransedyktige produkter eller tjenester til en bærekraftig kostnad avgjørende for å lykkes internasjonalt. Faktorene virker i samspill, og bedrifter som evner å kombinere dem helhetlig, har bedre forutsetninger for å lykkes med eksport.[65] For musikkbransjen er i tillegg eierskap til rettigheter og muligheter for langsiktighet i satsingen svært viktige forutsetninger for kunne etablere eksport.

Småbedrifters eksport har vært et innsatsområde i nærings- og innovasjonspolitikken fordi det er viktig for landets generelle næringsutvikling og verdiskaping.[66] Innovasjon Norge har her vært sentrale og tilbyr eksporttjenester og utviklingsprogrammer for bedrifter med internasjonalt potensial. Dette er innsats som er svært relevant og tiltrengt for selskapene i musikknæringen,[67] men som de i begrenset grad klarer å ta i bruk. Innovasjon Norges virkemidler for små og mellomstore bedrifter er en kilde til stor frustrasjon, vitner innspill til utvalget om, og manglende tilpasning og lite forståelse løftes fram av flere. Behovet for mer tilpassede virkemidler er også påpekt som satsingsområde i flere tidligere utredninger og anbefalinger.[68]

Music Norway er det statlige virkemiddelapparatets eksportkontor for musikk. Vi har allerede beskrevet dem kort i del 2 og i kapittel 17. Music Norway får årlige bevilgninger for å styrke og legge til rette for musikkeksport og forvalter midler for å forme tilskuddsordninger, etablere nettverk og sikre forretningskompetanse.[69] I flere innspill til utvalget pekes det på Music Norways viktige rolle. Delvis på grunn av tilskuddsmidler som deles ut til internasjonal virksomhet: I 2023 fikk 503 søkere reisestøtte for aktiviteter i utlandet av 1048 aktører som søkte. 315 rapporterte at de mottok honorarer fra utenlandsoppdragene. Til sammenligning var det 650 som søkte, 494 som fikk innvilget støtte og 282 som rapporterte om honorar i 2012.[70] *Musikk i tall 2023* melder at de som mottar støtte for å gjennomføre konserter i utlandet står for en liten andel av de samlede konsertinntektene. Noen få enkeltartister, som Girl in Red, Alan Walker og Aurora, drar inn uproporsjonalt store summer og kan ha større konsertinntekter fra utlandet enn alle de 500 som har fått

---

61 Music Norway, NORLA, Norwegian Crafts, Danse- og teatersentrum og Office for Contemporary Arts Norway 2023 Nettverket, som består av blant annet Music Norway, skal legge til rette for profilering av Norge i utlandet gjennom å forvalte tilskuddsordninger av kunstfaglig, nærings- og eksportrettet art.

62 Nærings- og fiskeridepartementet 2022a

63 Virke 2024

64 Departementene 2019

65 Solberg, Gripsrud og Hunneman: Kartlegging og analyse av eksportmønstre og –strategier, Forskningsrapport fra Handelshøyskolen BI, 2014. Studien er gjort på oppdrag fra Innovasjon Norge, hentet fra: Stranden 2014; Solberg 2014

66 Departementene 2019

67 Nærings- og fiskeridepartementet 2024, s. 72

68 Sterkere tilbake 2022, Næringspolitisk råd for kulturell og kreativ næring 2017

69 Music Norway. u.å.-c.

70 Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 34



Figur 18.3 Dimmu Borgir, Infernofestivalen, 2019

Bildet viser Dimmu Borgir-vokalist Stian Thoresen, også kjent under artistnavnet Shagrath, på en konsertscene under Infernofestivalen på Rockefeller i Oslo. Shagrath er kledd i sort skinnvest med naglehette og sorte pulsvarmere over tatoverte armer. Han har langt hår og sort ansiktsmaling, og står i en positur med armene hevet ut og opp. Det er dramatisk lyssetting med sterke kontraster mellom lys og mørke.
Foto: Per Ole Hagen.

støtte gjennom Music Norway til sammen i et godt år.[71]

Sammen med Innovasjon Norge gjennomførte Music Norway en øremerket eksportsatsing for musikk. *Musikk ut i verden* ble gjennomført på oppdrag fra Kultur- og likestillingsdepartementet fra 2019 til 2022. Programmet var ment som en drahjelp for bedrifter med internasjonale ambisjoner og vekstpotensial og skulle bidra med kapital og kompetanse til forlag og management for skapende produsenter og låtskrivere, samt kommersielle studioer med internasjonale vekstambisjoner. Målet var å styrke de åtte medvirkende bedriftenes internasjonale konkurransekraft, sikre tilfang av oppdrag og talenter og få utenlandske aktører til å bruke Norge som utgangspunkt for å produsere musikk. Deler av programmet ble gjennomført under pandemirestriksjoner og måtte derfor tilpasses. Det finnes ingen tilgjengelig evaluering av programmet, og det har ikke vært kommunisert noen plan for ny satsing, nye tiltak eller øremerkede midler til lignende opplegg rettet mot musikkbransjen.

I sitt arbeid prioriterer Music Norway å jobbe med «eksportklare» aktører. Dette begrepet viser til aktører som kan vise til konkret etterspørsel fra, og et beviselig momentum i utlandet, og som har en dokumentert strategi for sin internasjonale virksomhet og tydelige vekstambisjoner, enten det dreier seg om nytt publikum, nye markeder eller økte markedsandeler. Music Norway står ut som en kompetanse- og nettverksaktør som oppfattes som endringsvillig og en viktig premissleverandør også utover det rent eksportrettede. GramArt understreker i innspill til utvalget at Music Norway er uvurderlig når det kommer til eksport av norsk musikk, og bør få økte bevilgninger. De beskriver også at det er ulike behov for eksportstøtte for aktørene i norsk musikkbransje: «Det finnes krefter som ønsker at tilskuddene skal utbetales som større summer for å konsolidere bransjen og sikre sentraliserte kompetansemiljøer. Vi som er representanter for de næringsdrivende artistene og musikerne som er organisert hver for seg eller i band, er lite positive til dette. Det må fortsatt være rom for å satse på egenhånd og selv velge hvilke apparater du eventuelt ønsker å samarbeide med».[72]

[71] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 34

Dette understreker behov for ulike typer ordninger for artister og virksomheter som søker seg ut av Norge med musikken sin. Som vi har vært inne på er artist- og musikergruppene ulike i både egne ambisjoner og forutsetninger for eksport. Et eksportpotensial kan dessuten forløses på ulike måter. Noen ganger er det behov for tilskudd til utenlandsprosjekter for å forløse nye innsater, erfaringer og nettverk som skritt på veien i utviklingen av både kunst og næring.

Music Norway nevnes i tillegg som en smidig aktør i et virkemiddelapparat, som for mange ellers virker tungt og byråkratisk. De omtales som oppsøkende og innretter seg mot ulike miljøet i tråd med egne målsettinger. «De skjønner at de må ha med et mangfold av folk på innsiden som forstår hva som skjer i feltet,» sies det.[73]

Et annet innspill vektlegger at Music Norway har vist evne til å ville gjøre ting på nye måter. Her trekkes Endringsagentene fram, Music Norways råd for større flerkulturelt mangfold i musikkbransjen, som noe flere organisasjoner og forvaltere kan ta lærdom og inspirasjon fra.[74]

18.3.2 Forutsetninger for eksport

Musikk i tall 2023 inkluderer innsikt fra en intervjustudie gjennomført i 2024 med aktører som jobber direkte eller indirekte med norsk musikkeksport. Målet med intervjuene er å tydeliggjøre hvilke inntekter som tilfaller norske virksomheter og hvilke som forblir i utlandet. Forfatterne beskriver norsk musikkbransje som et felt der artister og band tidvis blir store. Disse, sammen med booking-agenter, er gjerne pådrivere for å satse internasjonalt. Rapporten peker også på et apparat av bransjeaktører i Norge med dårlig omstillingskapasitet til å henge med når en artist får oppmerksomhet og kan ane suksess utenlands.[75] Det betyr at internasjonale aktører ofte raskt kobles på framfor at aktørene som har fulgt artistene nasjonalt, henger med.[76] Med fragmentert involvering spres inntektene utover flere verdikjedeledd, samtidig som investeringsbyrden gjerne forblir hos de norske aktørene. Til sammen skaper dette dårlige insentiver for å satse internasjonalt, ifølge rapporten.[77] Dette er åpenbart en svakhet i næringskjeden som helhet, som går ut over potensialet for vekst og eksport.

For artistene er det økonomisk likegyldig om apparatet rundt er norsk eller utenlandsk, men i et nasjonalt vekstperspektiv for musikknæring er det avgjørende. For artistene er det kanskje til og med økonomisk fordelaktig i form av billigere arbeidskraft å være utenfor Norge.[78] Det internasjonale markedet kan gi både rimeligere tjenester, inntjening og erfaring som er bra for artisten, og internasjonale team er gjerne nødvendig når karrieren møter nye territorier.

I en studie av norsk musikkbransjes internasjonale virksomhet, nevnes behov for bred distribusjon, markedstilgang og nettverk, lokalkunnskap og spesialisert kompetanse som viktige begrunnelser for internasjonale samarbeid.[79] Intervjustudien til Musikk i tall bekrefter også dette.[80] Mange velger også internasjonale samarbeidspartnere etter kunstnerisk profil, *track record* eller nisjekunnskap som passer til artistens uttrykk.[81] Ikke minst er økonomisk støtte og muligheter for å få forskudd og langsiktig forutsigbarhet viktig. Å produsere og promotere musikk, åpne dører, tilpasse karrierer og samarbeid og reise på turné koster penger og ressurser. Prosjekter med internasjonale mål og ambisjoner er dessuten ofte ansett som prosjekter med høy risiko. Investeringene som trengs for å gjøre karriere utenlands er store, arbeidet er hardt, og det krever nettverk og spesialisering.[82] Som vi presenterte i kapittel 18.2, er behovet for risikokapital stort for eksportsatsinger og for å bygge bransje og næring generelt.

Siden Norge har en liten musikkbransje med begrenset internasjonal eksponering, er det vanlig – og ofte nødvendig – for norske artister å samarbeide med lokale aktører i hvert enkelt marked. Dette gjelder ikke bare for Norge, men er en generell praksis i musikkbransjen globalt.[83]

18.4 Det næringsbaserte musikkfeltet og ønsket om kulturmoms

Et indirekte virkemiddel som gjelder for musikksektoren, er landets skatte- og avgiftsregler (se kapittel 10). Blant disse er merverdiavgiften

[72] Skriftlig innspill fra GramArt
[73] Møte om flerkulturelt mangfold
[74] Møte om flerkulturelt mangfold
[75] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 36
[76] Hagen 2022
[77] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 36
[78] Møte med NEMAA
[79] Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021, s. 128
[80] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025
[81] Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021, s. 128
[82] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 39
[83] Nybakk, Sjøvold og Stampe 2025, s. 38

(mva.), også kjent som moms, spesielt relevant for musikkfeltet. Merverdiavgiften har vært del av norsk skattesystem siden 1970 og er en forbruksavgift på innenlands varer og tjenester som reguleres gjennom merverdiavgiftsloven.[84] Mva. kan utgjøre opptil 25 prosent av kostnadene for varer og tjenester. Begrunnelsen for merverdiavgiften er at staten har behov for skatteinntekter, og at denne typen skatteleggelse bidrar til mindre konkurransevridning enn inntektsskatt for både personer og virksomheter.[85]

Avgiftsbehandlingen i kulturfeltet er imidlertid ikke ensartet. Flere varer og tjenester er unntatt mva.-plikten.[86]

Regelverket for hva som er unntatt mva., og hva som ikke er det i musikkbransjen, er tidvis komplisert.[87] Kompleksiteten i regelverket øker i møte med en bransje der aktørene kombinerer aktiviteter og innsatser i virksomhetene sine. Dette gir inntektsgrunnlag som er sammensatt av flere pengestrømmer som rammes ulikt av mva.-plikten. Videre skal vi se på hvordan mva.-regelverket fungerer i musikkbransjen.

18.4.1 Hva er merverdiavgiften?

Merverdiavgiften er en indirekte beskatning av sluttbrukeren i en verdikjede. Skattebelastningen skal altså falle på endelig forbruker og ikke leddene før. Næringsdrivende aktører i musikkbransjen må likevel betale merverdiavgift på innkjøp til bedriften, men får da ofte fradrag for avgiften i skatteregnskapet. Mva.-systemet baserer seg slik på at kjøp og salg av varer og tjenester mellom mva.-pliktige aktører skal «nulles ut» i verdikjeden gjennom fradragsretten, i tråd med symmetriprinsippet i skattesystemet.[88]

Driver du for eksempel en butikk eller er håndverker eller advokat kan du fradragsføre all mva. på kostnader til bruk i egen virksomhet, også kalt «inngående» mva., for eksempel hvis du kjøper en datamaskin. Dette gjelder for bedrifter med omsetning over en viss grense.[89] Samtidig må de mva.-pliktige bedriftene beregne og fakturere mva. på alt de selger, altså «utgående» mva., som betales av kunden.



Figur 18.4 Nora Collective

Bildet viser administrasjonen i Nora Collective som sitter på planet til en pickup foran en stor, hvit bygning med et industrielt preg. Nora Collective er et fullservice management-byrå som jobber med artister, musikkprodusenter, sportsprofiler og mediepersonligheter. De utvikler talenter gjennom strategisk arbeid og kreative ideer. Byrået tilbyr også PR- og event-tjenester for mote- og livsstilsmerker. Bak fra venstre: Yunus Daar, Petter Wahlen og Shire Standnes. Foran fra venstre; Matz Ljosland, Stine Tømmerås og Ali Omar.
Foto: Niklas Sevaldsen.

Er kunden/kjøperen selv en mva.-pliktig virksomhet og benytter varen/tjenesten i den mva.-pliktige virksomheten, gir dette igjen fradragsrett.[90] Slik betales mva. på innkjøp til bedrift og kreves på salg fra bedrift. Det man som næringsdrivende aktør betaler til staten i mva., er belastet og betalt av den man selger sin vare eller tjeneste til. Avgiften «stopper opp» hos den som ikke har fradragsrett, og som avgiftsmessig derfor behandles som en «forbruker» i mva.-systemet. Dette vil som hovedregel være sluttbrukere som publikum og privatpersoner, men mva. kan som følge av mva.-unntakene også stoppe opp når mva.-unntatte virksomheter er kunder eller kjøpere av mva.-belagte varer eller tjenester.

Finansdepartementet forvalter regelverket på mva.-området og er opptatt av å holde merverdiavgiften så generell som mulig, med færrest mulig unntak og egne satser. For at staten skal tjene penger på mva., må systemet omfatte virksomheter som går med overskudd og som gir staten et positivt (avgifts-)proveny. Dette prinsippet gjelder imidlertid ikke uten unntak og i kultursektoren

84 Merverdiavgiftsloven 2009
85 Måøy, Norberg-Schultz og Røtnes 2023, s. 6
86 Måøy, Norberg-Schultz og Røtnes 2023
87 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 130
88 Måøy, Norberg-Schultz og Røtnes 2023, s. 8
89 Beløpsgrensen for momsregistrering er 50 000 kroner for virksomheter og de fleste organisasjoner eller 140 000 kroner for veldedige og allmennyttige organisasjoner. Skatteetaten u.å.
90 Skriftlig innspill fra Marianne Brockmann Bugge

ser man dette særlig godt. Mens noen kulturaktører er mva.-unntatte, opererer andre med mva.-plikt, men med 12 prosent sats, som er en lavere enn den vanlige satsen. For eksempel gjelder dette omsetning av billetter til kinoer, museer, gallerier og fornøyelsesparker. Lavere merverdiavgift til utvalgte tjenesteområder er et bevisst offentlig tiltak for å fremme trivselsskapende aktiviteter og opplevelser og kan ses på som en betydelig offentlig støtte til kulturnæringene. For bøker, aviser og tidsskrifter gjelder en såkalt 0-sats, som også kalles mva.-fritak, og som betyr at det ikke beregnes mva. ved omsetningen av en bok, avis eller tidsskrift (nyhetsmedier), men det gis fullt mva.-fradrag på kostnader til bruk i produksjonen av disse. Også eksport har nullsats, som er begrunnet med at avgiften skal betales i det landet hvor en vare eller tjeneste forbrukes. Til forskjell fra mva.-fritak gir mva.-unntak ikke samme rett til mva.-fradrag på kostnader til bruk i virksomheten. De mva.-unntatte kan riktignok få fradrag for avgiften i skattemeldingen for bedriften, men dette fradraget gir på langt nær samme økonomiske effekt.

I disse ulike mva.-reglene starter utfordringene i et verdikjedeperspektiv. Musikkbransjen består av aktører med ulik mva.-status, selv om produktet er musikk og inngår i samme verdikjede. En rekke aktører innen enkelte tjenesteområder er som nevnt unntatt mva.-plikten. Dette gjelder opphaveres omsetning av egen opphavsrett og salg av konsertbilletter, men også inntekter fra TONO- og GRAMO-vederlag. Ikke-kommersiell virksomhet og delvis offentlig subsidierte virksomheter faller også i stor grad utenfor mva.-lovens område. Til forskjell fra kulturaktiviteter, er underholdningstjenester mva.-pliktige. Det er imidlertid ikke alltid lett å definere hva som er mva.-unntatt kultur og hva som er mva.-pliktig underholdning.[91]

Et mva.-unntak som betyr at aktøren ikke trenger å beregne utgående mva. på honoraret eller vederlaget for oppdrag, varer eller tjenester den selger, vil gjerne oppleves som en fordel for aktører med lave kostnader og som leverer direkte til sluttbruker eller til andre aktører som opererer utenfor mva.-loven. Unntaket betyr som nevnt også at de ikke har fradragsrett, så all inngående mva. blir en endelig kostnad for virksomheten. For en virksomhet med lavt kostnadsnivå kan denne kostnaden oppleves som bedre «å bære» enn å skulle belaste et honorar med mva. Denne mva.-kostnaden vil imidlertid være fordyrende og påvirke prisingen ved at den «veltes over» til neste ledd og belastes kjøperen som en «skjult mva.» Kjøperen betaler da ingen synlig mva. siden den ikke faktureres, men den ligger «bakt inne i» kostnadene fra mottaker av honoraret og danner en del av fortjenesten til denne. Hvis kjøperen er en mva.-pliktig virksomhet, vil den «skjulte» avgiften tas med i grunnlaget for beregningen ved salg av dennes produkt, og det blir i slike tilfeller beregnet avgift på (den skjulte) avgiften, også kalt «kumulasjon».

Virksomheter som er mva.-unntatt, skal ikke registrere seg i Merverdiavgiftsregistret. Det er likevel ikke slik at en virksomhet nødvendigvis er enten mva.-unntatt eller mva.-pliktig. Avhengig av hvilke tjenester og produkter som selges til hvilke formål, er det ikke uvanlig at musikkbransjeaktører både er pliktige og unntatte på samme tid, det vil si delvis momspliktige. Dette innebærer såkalt *delt virksomhet* som blant annet forutsetter at kostnader må allokeres på riktig måte, og det må utarbeides en mva.-nøkkel ved fradragsføring av kostnader som gjelder både den mva.-unntatte og den mva.-pliktige delen av virksomheten. Dette kan være ressurskrevende for næringsdrivende som i praksis også må håndtere flere satser og gjøre løpende vurderinger knyttet til mva., innenfor det de opplever som én og samme virksomhet.[92]

De lavere satsene for kultur og reiseliv, er begrunnet dels av næringspolitiske og dels av kulturpolitiske hensyn.[93] Uheldige konkurransevridninger kan oppstå hvis mva.-unntatte virksomheter tilbyr lignende produkter som mva.-pliktige virksomheter. Forskjellige satser og ulik avgiftsmessig status kan skape skjevheter ved at produkter kan prises ulikt, selv om kostnadene er sammenlignbare.[94]

18.4.2 Utredninger og endringer

Momsreformen i Norge i 2001[95] innebar en betydelig endring i merverdiavgiftssystemet. Fra først å omfatte i hovedsak alle varer og kun enkelte tjenester, ble all tjenesteomsetning omfattet av merverdiavgiftsloven og kun noen angitte tjenesteområder særskilt unntatt. Mest mulig av salg til sluttbruker skulle momsbelegges. Reformen ble møtt med massiv lobbyvirksomhet fra ulike bransjer som ønsket å bli definert utenfor regelverket, i frykt for økte kostnader og priser.[96] Dette gjaldt

[91] Måøy, Norberg-Schultz og Røtnes 2023, s. 6

[92] Måøy, Norberg-Schultz og Røtnes 2023, s. 13

[93] Måøy, Norberg-Schultz og Røtnes 2023, s. 8

[94] Måøy, Norberg-Schultz og Røtnes 2023, s. 7

[95] Ot.prp. nr. 2 (2000–2001)

blant annet innen helse, kultur og idrett. En konsekvens av dette ble at store deler av kulturbransjen ble holdt utenfor mva.-loven, inkludert kunstneriske opphavere, sceneopptredener, museer og film.[97]

En lav mva.-sats ble innført for salg av kinobilletter i 2005[98] etter påtrykk fra filmbransjen. Produsentforeningen framskaffet tall til Finansdepartementet i et forslag til proposisjonstekst, som ble brukt som grunnlag for en lovendring, hvor kinobilletter ble mva.-belagt, men med lav sats. Dette ga filmprodusenter og kinoene muligheter til å fradragsføre avgiften på kostnader de hadde til bruk i virksomheten. Det er ikke kjent at filmbransjen senere har vurdert lovendringen som negativ.[99] Filmfeltets innføring av mva. med lav sats for billettsalg er i tråd med endringene mange i musikkbransjen ønsker. Erfaringene fra filmfeltet kan være nyttige og overførbare til musikkfeltet.

I 2008 utredet kulturmomsutvalget merverdiavgiften i kultursektoren i en NOU.[100] Utredningen anbefalte en innføring av en kulturmoms med lav sats etter en breddemodell (vs. subjekt- eller aktivitetsmodell. jf. NOU 2008: 15, kap. 15), som innebar en lav mva.-sats på inngangsbilletter til kultur- og idrettsarrangementer. Utvalget viste særlig til forenklingene knyttet til fordelingen av inngående merverdiavgift. Ved en breddemodell vil en rekke virksomheter gå fra å drive delvis merverdiavgiftspliktig virksomhet til å drive utelukkende merverdiavgiftspliktig virksomhet. Dette ville i stor grad fjerne fordelingsproblematikken for inngående merverdiavgift som mange virksomheter står overfor etter gjeldende regelverk. Alle anskaffelser vil etter kulturmomsutvalgets anbefalte modell i utgangspunktet kunne henføres til en avgiftspliktig virksomhet, og man vil dermed få fullt fradrag for all inngående avgift. Et merverdiavgiftsregistrert teater eller en merverdiavgiftsregistrert fotballklubb vil eksempelvis som hovedregel kunne trekke fra hele den inngående avgiften på anskaffelser til bygging, vedlikehold og drift av teaterbygninger eller stadionanlegg.[101] Et samstemt utvalg mente at denne modellen ville innebære forenklinger for aktørene ved at man vil slippe vanskelige avgrensninger og fordelingsspørsmål som oppstår når man driver delt virksomhet.

Store deler av musikkbransjen gikk imot forslaget. De fryktet tiltaket ville være skadelig for musikklivet, blant annet i form av dyrere billettpriser og lavere besøkstall på konserter, og dermed også lavere honorarer til musikere. En annen begrunnelse var at kulturmomsutvalget ikke hadde foreslått å oppheve det eksisterende avgiftsunntaket for kunstnerisk framføring av åndsverk, altså honoraret som artister krever fra arrangører. Kulturmomsutvalgets forslag ville medføre at artister som selv står som konsertarrangører, ville bli avgiftspliktige for billettsalget, mens artisthonoraret ville bli uten mva., slik at artistvirksomheter ville bli definert som delt virksomhet. For den inngående avgiften ville dette innebære *fullt fradrag* relatert til billettsalget, *ingen fradragsrett* relatert til artisthonoraret, og *forholdsmessig fradragsrett* for fellesanskaffelser (typisk regnskapsfører, husleie o.l.) som kunne relatere seg til både billettsalg og artisthonorar.[102] Dette ble av bransjen vurdert som krevende og var en grunn til at Finansdepartementet valgte å ikke følge utvalgets anbefaling om å innføre avgiftsplikt på billetter som ga rett til å overvære musikk- og scenekunst.[103]

Som følge av kulturmomsutvalgets forslag ble imidlertid frivillighetsregisteret opprettet i 2009 etter initiativ fra de frivillige organisasjonene. Registeret har som mål å forenkle og forbedre samarbeidet mellom frivillige organisasjoner og offentlige myndigheter.[104] Via Frivillighetsregisteret kan ikke-kommersielle aktører søke om momskompensasjon og få dekket hele eller deler av merverdiavgiftutgiftene. Ordningen anses som svært viktig for de berørte aktørene[105] og denne har vi omtalt mer i del II.

Fra 1. juli 2010 ble det innført en lav momssats på 8 prosent for inngangsbilletter til museer og gallerier i Norge.[106] Endringen ble gjort i tråd med anbefalingen i kulturmomsutvalget. I etterkant av dette har også interesseorganisasjoner i musikkbransjen ønsket å følge opp kulturmomsutvalgets forslag. I 2012 ba bl.a. NTO om en konsekvensutredning om betydningen av moms med lav sats, men dette ble avvist av Finansdepartementet. I 2015 anmodet NTO og arbeidsgiverforeningen Spekter om «forenkling og fjerning av

96 Skriftlig innspill fra Marianne Brockmann Bugge.
97 Skriftlig innspill fra Marianne Brockmann Bugge.
98 Ot.prp. nr. 1 (2004–2005), kap. 30.32.34
99 Skriftlig innspill fra Marianne Brockmann Bugge.
100 NOU 2008: 7
101 NOU 2008: 7, s. 182
102 Skriftlig innspill fra Norske Kulturarrangører, Norsk Jazzforum og FolkOrg, s. 2, vedlagt notat fra PWC
103 Skriftlig innspill fra Norske Kulturarrangører, Norsk Jazzforum og FolkOrg, vedlagt notat fra PWC
104 Forskrift om mva for frivillige organisasjoner 2018, § 1
105 Berge, Haugsevje og Myhrer 2025, s. 44.
106 Prop. 119 LS (2009–2010)



Figur 18.5 Åge Aleksandersen, Musikkforleggerprisen 2025

Bildet viser musiker og sangdikter Åge Aleksandersen foran en rød vegg under Musikkforleggerprisen 2025. Aleksandersen smiler, er dresskledt og har briller. Han holder en statuett og et diplom i hendene som han har mottatt som del av Musikkforleggerprisens ærespris som han vant i 2025 for sin innsats for norsk musikk gjennom mange tiår.
Foto: Akam1k3.

unntak for scenekunst og musikk» i brev til Finansdepartementet.[107]

En rekke mindre utredninger og notater er bestilt fra aktører i feltet og vitner om at mva.-situasjonen er preget av sterke interesser og ønske om mulig endring.[108]

Mva.-systemet har blitt vurdert i flere offentlige utredninger der kulturfeltet er omtalt. Finansdepartementet oppnevnte i 2019 et ekspertutvalg som skulle vurdere hvordan merverdiavgiften kan utformes enklere og med færre satser. Forenklingsutvalget bemerket i sin NOU 2019: 11, *Enklere merverdiavgift med én sats*, at dagens utstrakte unntak innenfor kultursektoren bidrar til å gjøre regelverket uoversiktlig. Det ble anbefalt at en ny vurdering foretas for å innlemme flere deler av kultursektoren i merverdiavgiftssystemet.[109]

Skatteutvalgets NOU, *Et helhetlig skattesystem* fra 2022, argumenterte for opphevelse av alle reduserte satser og pekte på at kulturområdet er godt egnet for merverdiavgiftsplikt, idet tjenestene retter seg mot privat forbruk og i stor grad omsettes mot vederlag. Argumenter er at en utvidelse av avgiftsgrunnlaget vil styrke norsk økonomi og samtidig bidra til forenkling av systemet og avgiftsbehandlingen, og til at delte virksomheter vil slippe utfordringene med krevende fordelingsnøkler for inngående merverdiavgift og avgrensningsproblemer mellom ulike typer arrangementer.[110] Hensynet som de lave satsene har skullet ivareta, kan styrkes med ulike støtteordninger, heter det i utredningen. Samfunnsøkonomisk Analyse har anslått at Skatteutvalgets forslag om å avskaffe dagens nullsatser og reduserte satser vil øke statens avgiftsinntekter med anslagsvis

[107] Skriftlig innspill fra Kultur Vest

[108] Dette er blant annet notater forfattet av Ernst og Young for NTO, PWC for Norske kulturhus, PWC for Jazzforum, Advokat Harald Wiik for MIR, SØA for Virke. Se bl.a. skriftlige innspill fra Norske Kulturarrangører, Norsk Jazzforum og FolkOrg, Norske kulturhus, NTO og Kultur Vest.

[109] NOU 2019: 11, s. 64

[110] NOU 2022: 20

25 milliarder kroner. Av dette beløpet kan 3,6 milliarder kroner knyttes til kultur- og besøksnæringer som romutleie, kultur og underholdning.[111]

I *Veikart for kreativ næring* nevnes behovet for forutsigbarhet og forenkling av dagens skatte- og avgiftssystemer som sentralt, og da basert på næringens egne innspill til arbeidet med veikartet:

> Næringen viser til at merverdiavgiftssystemet fremstår som komplisert og uoversiktlig for mange kulturnæringsaktører, og at det er store forskjeller og usikkerhet knyttet til tolkning av momsregelverk. Det kan være krevende å vite hvilke deler av virksomheten som er omfattet av momsplikt og hvilke som ikke er det, samt hvordan man finner riktig avgrensning. Dette kan gi både praktiske problemer, samt konkurransemessige og økonomiske effekter som følge av administrative tilleggsbelastninger og merverdiavgift som låses inne. Regjeringen vil føre en forutsigbar og ansvarlig skattepolitikk.[112]

Nærings- og fiskeridepartementet skriver uttaler imidlertid ikke at de går for en ny gjennomgang av merverdiavgiftsreglene for kultursektoren. De kommer heller ikke med en løsning for et mer felles og enhetlig mva.-system for kreativ næring. De framhever snarere det norske skattesystemets grunnleggende prinsipper om brede skattegrunnlag og likebehandling av næringer, virksomhetsformer og investeringer med henvisning til skatteutvalgets NOU 2022: 20.[113]

I *Veikart for kreativ næring* framhever myndighetene at dagens momsregler på kulturområdet er et resultat av omfattende vurderinger. Regelendringer som gir visse deler av kulturnæringen unntak, er innført. Veikartet viser til at målet om effektivitet, herunder å begrense administrative kostnader, har vært sentralt i utarbeidelsen av gjeldende regler.[114]

Regelendringene som er innført er imidlertid ikke gjeldende for musikkfeltet. Det er tydelig at dagens mva.-lover verken oppfattes som enhetlige eller rettferdige for en stor bredde av musikkbransjens aktører. Som vi skal se videre, bidrar regelverket heller ikke til et mål om forenkling i administrasjonen eller effektivitet i musikklivet og musikknæringen generelt.

18.4.3 Musikkbransjens argumenter for mva.

Fra skepsisen som rådet i 2008, har mange i 2025 skiftet mening og åpnet for at en lavsats mva.-ordning kan være en fordel.[115] Markedene for musikk har også utviklet seg siden 2008, og dette bidrar til behov for nye vurderinger av hensiktsmessighet og effektivitet knyttet til mva.-lovgivningen. Dette synes i en rekke innspill til utvalget. Siden kulturmomsutvalgets utredning er det blant annet kommet merverdiavgift på flere viktige komponenter som inngår i kunst- og kulturproduksjon, kanskje særlig i distriktene, som for eksempel reise og opphold.[116] «Dette gir spesielt utslag for artister som reiser rundt med dyre produksjoner, og betaler mva. som de ikke får fradrag for til leverandører lenger opp i verdikjeden. Hvis artister, produsenter, musikere og øvrige aktører i kulturbransjen hadde hatt mva.-fradrag, ville hele verdikjeden tjent på dette. Det ville resultert i at man kunne investert mer i kunsten, noe som hadde ført til mer aktivitet og høyere omsetning for bransjen totalt sett. Dette ville igjen økt kulturtilbudet til publikum samtidig som staten kunne innkrevd mer mva. Dagens situasjon innebærer at de som skaper kunsten og kulturen i prinsippet sitter med hele mva.-regningen […]» heter det i innspill fra Nora Collective.[117]

Flere bransjeaktører løfter fram merverdiavgiften som en av de viktigste utfordringene for bedrifter innen musikknæringen i Norge. Kulturmoms er et konkret område som kan bedre kulturaktørenes økonomi, og arbeidsforholdene for allerede pressede aktører. «Det viktigste man kan gjøre for 'å bedre vilkårene for musikkvirksomhet, effektiv bruk av ressurser og et fortsatt levende musikkliv i hele landet' er å innføre kulturmoms. Med mva. på musikk og kulturnæringen vil «alt» bli billigere, bedre og mer inkluderende – for alle», heter det i et innspill, med henvisning til utvalgets mandat.[118]

Lav momssats og full fradragsrett, vil på kort tid synes på bunnlinja, profesjonalisere bransjen, og dessuten spare merarbeid, mener flere. Det bekreftes på at dagens mva.-regelverk for kultur medfører enorme og unødige administrative belastninger og kan være direkte konkurransevridende. Flere taler derfor for større harmonisering av regelverket for merverdiavgift med lav mva.-

[111] Måøy, Norberg-Schultz og Røtnes 2023, s. 7
[112] Nærings- og fiskeridepartementet 2024, s. 67
[113] Nærings- og fiskeridepartementet 2024, s. 67
[114] Nærings- og fiskeridepartementet 2024, s. 67
[115] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025
[116] Skriftlig innspill fra Kultur Vest
[117] Skriftlig innspill fra Shire Marius Standnes og Petter Wahlen.
[118] Skriftlig innspill fra Shire Marius Standnes

sats for all kulturnæring.[119] Innføring av en lavsatset mva. breddemodell omtales som en effektiv og veldig demokratisk måte å støtte musikklivet på[120] og en lavt hengende frukt som har hengt der i 17 år.[121] Ikke alle i bransjen mener det trengs en ny utredning, og viser til kulturmomsutvalgets arbeid fra 2008. Det som trengs er ny lovgiving som tar innover seg konkurransevridningen, ressursbruken og at offentlige tilskudd tar en sving innom musikkfeltet før det går rett tilbake i statskassen som moms.[122]

Flere aktører i arrangør- og konsertfeltet samles i synet om at dagens lovverk medfører en konkurransemessig forskjellsbehandling for aktører som konkurrerer om til dels de samme kundene. Hensynet til nøytralitet og likebehandling tilsier at regelverket bør være mest mulig ensartet innenfor kultursektoren slik at vridningseffekter unngås. Norsk Jazzforum, Norske kulturarrangører og FolkOrg viser i et felles innspill til ulempene ved at salg av billetter til teater, opera- og ballettforestillinger er momsunntatt, sammenlignet med salg av billetter til kino, museer, gallerier, fornøyelsesparker og opplevelsessentre som er avgiftspliktige med redusert sats og fradragsrett. Administrative utfordringer skapes i tillegg av at aktører har delt virksomhet i form delvis avgiftsunntatt og delvis avgiftspliktig salg.[123]

Både i dette og et innspill fra Norske kulturhus vises det til vedlagte notater fra PWC som er delvis likelydende.[124] Her er også situasjonen for norske kulturhus framhevet. Den er omtalt som kompleks, og mange har store praktiske utfordringer med å håndtere momsen riktig i sine regnskaper. Norsk kulturhus organiserer over 100 kulturhus over hele landet hvor flertallet har delt virksomhet med både avgiftspliktig servering, reklametjenester og avgiftsunntatt musikk- og scenekunstvirksomhet. Dette skaper utfordringer med å fordele inngående merverdiavgift på investeringer og driftskostnader, og bidrar til store administrative byrder.[125] Norske kulturhus viser videre til at Skattedirektoratet høsten 2016 innførte en ny fortolkning av momskompensasjonsloven som bremser utviklingen av aktive og egenproduserende kulturhus, og premierer en passiv utleiemodell. Med henvisning til kulturmomsutvalget foreslås en lovendring for at billetter til musikk- og scenekunst blir avgiftspliktige med lav momssats. Dette vil bidra til muligheter for investeringer og forutsigbar drift, og ikke minst likebehandling av aksjeselskaper, interkommunale selskaper, kommunale kulturhus og stiftelser. Det pekes på at i dag behandles disse ulikt, selv om virksomheten er sammenlignbar. Innspillet spør kritisk om lovgivers intensjon er at kulturhus kun skal drive med utleie. Det hevder at dagens ordning med momskompensasjon motvirker uttalte kulturpolitiske mål om aktive, egenproduserende kulturhus.

I innspillene fra både Norsk Jazzforum, Norske kulturarrangører og FolkOrg og Norske kulturhus foreslås avgiftsplikt på artisthonorarer. Hovedbegrunnelser er forenkling og mindre administrasjonsbyrde for aktørene.

Samtidig som behovet for et enhetlig momssystem løftes fram, anerkjennes viktigheten av å skjerme frivillig virksomhet og aktører som ikke ønsker innføring av avgiftsplikt på billettsalg eller artisthonorar. Et forslag er derfor at avgiftsplikten på billettsalg og artisthonorar gjøres betinget av frivillig registrering i Merverdiavgiftsregisteret.

En forutsetning for momsplikt etter gjeldende regler er et vilkår om næringsvirksomhet og at man har omsetning/inntekter over registreringsgrensen. De som frivillig registrerer seg, vil da måtte beregne merverdiavgift på billettsalget og kan trekke fra inngående merverdiavgift på tilhørende anskaffelser til bruk i den frivillig registrerte virksomheten. Aktører som ikke søker om frivillig registrering, skal ikke beregne merverdiavgift på billettsalget og vil ikke ha fradragsrett for inngående merverdiavgift på drift og investeringer knyttet til konserter og lignende aktiviteter. Ordningen med merverdiavgiftskompensasjon for frivillige organisasjoner foreslås samtidig opprettholdt.

Innspillet fra Norske kulturarrangører, Norsk Jazzforum og FolkOrg inkluderer konkrete forslag til lovformuleringer til merverdiavgiftsloven og til Stortingets eventuelle vedtak om merverdiavgift.[126] Norsk viseforum, Ny Musikk, Klassisk og Norske kulturhus støtter forslaget i et eget innspill.[127] KulturVest støtter også arrangørorganisasjonenes forslag om frivillig registrering for å skjerme om frivilligheten.[128]

[119] Skriftlig innspill fra Norske Kulturarrangører, Norsk Jazzforum og FolkOrg

[120] Skriftlig innspill fra Kultur Vest

[121] Møte med NEMAA

[122] Skriftlig innspill fra Kultur Vest

[123] Skriftlig innspill fra Norske Kulturarrangører, Norsk Jazzforum og FolkOrg

[124] Skriftlig innspill fra Norsk kulturhus

[125] Skriftlig innspill fra Norsk kulturhus

[126] Skriftlig innspill fra Norske Kulturarrangører, Norsk Jazzforum og FolkOrg,

[127] Skriftlig innspill fra Norsk Viseforum, Ny Musikk, :Klassisk og Norske kulturhus

Boks 18.5 Momsnøkler til besvær

Eksempel 1: Stiftelsen Kulturhuset USF Verftets

Nøkkelen for den fradragspliktige delen av virksomheten til kulturhuset USF Verftet består av 13 ulike poster. Den fradragsunntatte delen har 10 ulike fradragsnøkler: 0 prosent, 7,5 prosent, 20 prosent, 26 prosent, 40 prosent, 42 prosent, 50 prosent, 51 prosent, 63 prosent og 100 prosent. Kulturhussjefen må ved hver anskaffelse vurdere hvilken sats kostnaden skal plasseres under, noe som krever betydelige ressurser.

Da konsertlokalet Røkeriet ble oppgradert for 115 millioner kroner, utgjorde momskostnaden flere millioner kroner. Ulike deler av lokalet har forskjellige fradragsnøkler: utstyr på scenen har 26 prosent refusjon, bardrift 100 prosent, vaskelys 63 prosent og toaletter 50 prosent. Hvis lokalet brukes som galleri på dagtid, må fordelingsnøkkelen endres.

Stiftelsen har, som mange andre større kulturaktører, engasjert advokat for å utarbeide fradragsnøkler for merverdiavgiften i sin virksomhet. Offentlige midler bevilget til kulturaktøren går dermed til merverdiavgift og konsulentbistand fordi den administrative byrden er så stor.

Eksempel 2: Etablering av nytt kulturhus i Bergen

Ved etablering av et nytt kulturhus i Bergen gjorde PwC en vurdering og definerte en momsnøkkel til 91 prosent, altså at 91 prosent av den inngående merverdiavgiften ville være fradragsberettiget gitt en bestemt bruk. Huset besto av ulike virksomheter: servering (momspliktig), visuell kunst (med lav momssats) og musikk (unntatt moms), samt kontor- og møtefasiliteter. Etter fire års drift ble momsnøkkelen etterprøvd. I mellomtiden var det gjort investeringer for millioner i huset, finansiert av Bergen kommune, Hordaland fylkeskommune (nå Vestland), Rom for kunst (nå ARENA-ordningen, Kulturrådet) og Musikkutstyrsordningen (nå Kulturrom) basert på bruken av huset ved oppstarten.

Omsetningen gjenspeilet ifølge skatteetaten ikke aktiviteten, så en oversikt over prosentvis bruk av hver kvadratmeter utenfor og innenfor mva.-området og tidsbruken av disse måtte redegjøres for. Det innebar også at kontorplassene måtte defineres, og gang- og fellesarealer måtte regnes ut i forhold til hver bruker av disse. Noen av menneskene tilknyttet kulturhuset jobbet både med virksomhet innenfor og utenfor mva.-området og fikk dermed en egen momsnøkkel som igjen måtte beregnes inn i bruken av fellesareal. Personaltoalettet måtte i tillegg beregnes i forhold til alle de som jobbet med arrangementsavvikling, og hvilken rolle de hadde på ulike typer arrangementer og åpningstider på de ulike arrangementene.

Det hadde vært flere konserter i lokalene enn først antatt, og momsnøkkelen måtte nedjusteres. Dersom avviket var 10 prosent eller mer i henhold til den gjeldende momsnøkkelen på 91 prosent, ville det få tilbakevirkende kraft i forhold til momsrefusjon. Det innebar at dersom den nye momsnøkkelen ble lavere enn 82 prosent, ville det gi et mulig oppkrav på hundretusener for investeringene som allerede var gjort. Det ville veltet hele driften av huset. Kulturhuset klarte med et nødskrik å holde grensen på 82 prosent. Det innebar at alle innkjøp i de kommende år ville ha en 9 prosent økt realkostnad, og med en omsetning på ca. 5 millioner kroner utgjorde det en betydelig økning i budsjettet.

I tillegg fikk det følgende konsekvenser:

- Det var ikke mulig å leie ut kontorplasser til noen som drev med aktivitet unntatt mva. (for eksempel musikk eller scenekunst). Dette satte stopper for en planlagt samlokalisering med en musikkfestival.
- Antall musikkarrangementer måtte reduseres, eventuelt kompenseres med kommersielle arrangementer/fester eller utstillinger.
- Offentlig finansiert teknisk utstyr for en scene nummer to for musikk i gallerirommet måtte utgå og finansieringen omdisponeres.
- Galleriet måtte innføre nytt billettsystem på sine utstillinger, slik at de hadde dokumentasjon på at det faktisk var et tilbud som var åpent for publikum og var en del av økonomien i huset.

Kilde: Skriftlig innspill fra KulturVest



Figur 18.6 Metteson på Røkeriet USF

Bildet viser en livekonsert på Røkeriet USF i Bergen med artisten Metteson. Bakhodene til et stort publikum synes i forgrunnen. Metteson opptrer energisk med en mikrofon i hånden. Til høyre sitter en trommeslager ved et trommesett. Scenen er opplyst med sterkt baklys og røyk-effekter og bildet har sterke lys- og mørkekonstraster.
Foto: Truls Skram Lerø.

Norsk Teater og Orkesterforening tar også til orde for fjerning av dagens momsunntak for billettsalg i tråd NOU 2008: 7. De viser til bred tilslutning i bransjen og en endring som vil bidra til betydelig forenkling og effektivisering, et mer enhetlig regelverk for kultursektoren og lavere administrative kostnader.[129] NTO bestilte en redegjørelse utarbeidet av Ernst & Young i 2015,[130] som flere innspill viser til.[131] Notatet redegjør for at avgiftsplikten ved innføring av en lavsats moms, i ingen eller liten grad vil medføre økt reell avgiftsbelastning for aktører innen kultursektoren, fordi inngående merverdiavgift som normalt utgjør 25 prosent kan fradragsføres mot at det beregnes utgående merverdiavgift med lav sats. Lav kulturmoms på billetter vil bidra til å unngå forskjellsbehandling mellom ulike aktører f.eks. kommunale og private kulturhus.[132] Notatet begrunner også behovet for moms med behov for forenkling av et regelverk som bidrar til økt administrasjon, avgrensningsproblemer og risiko for å gjøre feil som følge av misforståelser og ulik fortolkning av regelverket. Som boks 18.5 eksemplifiserer, må bedrifter hyre inn konsulenter og advokater til virksomheten for å definere momsnøkler rett, med midler som ellers burde gått til produksjoner og innhold.

Eksemplene viser hvor komplekst og omfattende drift og virksomhet av kulturvirksomheter med dagens merverdiavgiftslovgivning kan være, og hvordan kompleksiteten i realiteten står som hindrer for kunstneriske samarbeid og prosjekter. Dette er ulemper både skatteutvalget (2022) og merverdiutvalgets (2019) peker på i sine utredninger. De tidligere NOUene trekker også fram de byråkratiske kostnadene av dagens komplekse system:

> Differensierte satser gir insentiver til tilpasninger for å oppnå den avgiftsmessig gunstigste behandlingen. Slike tilpasninger medfører effektivitetstap ved at partenes adferd påvirkes av avgiftsreglene, og kan medføre provenytap for staten. De nevnte avgrensningsutfordringene og tilpasningsrommet som de differen-

[128] Skriftlig innspill fra Kultur Vest
[129] Skriftlig innspill fra Norsk teater- og orkesterforening
[130] Skriftlig innspill fra Norsk teater- og orkesterforening
[131] Skriftlig innspill fra Kultur Vest
[132] Skriftlig innspill fra Kultur Vest

> sierte satsene skaper, gir også opphav til klagerunder i forvaltningen og tvister for domstolene, med tilhørende kostnader for både virksomhetene og myndighetene.[133]

Det må også nevnes at utvalget til denne utredningen har mottatt innspill fra aktører i musikkbransjen som tar til orde for ikke å innføre lavsats mva. for kulturfeltet, og har god dekning for å si at det ikke vil være lønnsomt for dem.[134] Dette er imidlertid kun snakk om et fåtall sammenlignet med alle som framhever mva. som en ønsket hovedprioritering for endring i musikkbransjen.

Mva. og musikkrettigheter

Et annet område som har vært utsatt for bransjeutvikling siden 2008 er knyttet til eierskap av musikkrettigheter. Ifølge innspill fra bl.a. artister, produsenter, låtskrivere, tekstforfatter og musikkforlag og deres tilhørende interesseorganisasjoner, bidrar dagens momssituasjon til press på opphaverøkonomien i Norge, særlig for de som ønsker vekst i næringen.

Regelverket fungerer slik at opphavere som er registrert med enkeltpersonsforetak i Norge er unntatt fra mva.-plikten. Royalty og vederlag direkte til privatpersoner fra TONO o.l., går via foretaket uten mva. Låtskriveren slipper dermed å betale mva. til staten på vederlagsinntekter. Med suksess og inntektsvekst, og dette gjelder for så vidt for alle som driver næring i større skala, er det vanlig å organisere virksomheten som aksjeselskap. Opphavere etablerer eget AS e.l., og mange får i tillegg hjelp fra andre i håndteringen av musikkrettigheter, ofte musikkforlag, også organisert som AS. Da fungerer norsk mva.-lov mindre hensiktsmessig, fordi pengestrømmen til opphaverne fra vederlagsbyrået går via et selskap ansett som en annen juridisk entitet, en *juridisk tredjepart*. For juridiske tredjeparter som forvalter rettigheter på vegne av opphavere, er det mva.-plikt på royalty og vederlag fordi pengene ikke går direkte til kunstneren. Dette skaper en situasjon der aksjeselskapet må betale mva. av sin TONO- og Gramo-inntekt. Dette omtales i innspill til utvalget som en byrde for opphavere med AS og musikkforlag og som i strid med prinsippene i mva.-systemet.[135]

Nærmest alle med inntjening fra låtskriving organisert som AS vil tjene på å flytte hele eller deler av virksomheten ut av landet, heter det i innspill til utvalget. Dette har vi ikke systematisk kunnskap om, men boks 18.6 viser et eksempel på en slik situasjon, og utvalget har hørt flere eksempler i utredningsarbeidet. Noen norske opphavere beholder selskapet i Norge og betaler selskapsskatt og personskatt nasjonalt, men flytter katalogen – altså porteføljen av rettigheter – ut av TONO til et tilsvarende søsterselskap i utlandet. Andre aktører flagger ut hele virksomheten, inkludert foretak, rettigheter og katalog. I det siste tilfellet, tilfaller ingen næringsinntekter til Norge.

Det norske mva.-regelverket skaper insentiv til utflagging av virksomheter og rettigheter, blant annet til Sverige som innførte en lavsats kulturmoms tidlig på 2000-tallet, på 6 prosent med full fradragsrett for opphavere. Også Finland har merverdiavgift på vederlag for bruk av musikk, og Danmark er i ferd med å innføre dette. I Norge har en slik avgift aldri blitt oppkrevd på grunn av unntaket i mva.-loven som fastslår at opphaveres omsetning av egen opphavsrett er unntatt mva.[136]

TONO ser med bekymring på dagens situasjon der rammevilkårene bidrar til at medlemmer melder seg ut. TONO har mistet flere opphavere til utenlandske søsterselskaper pga. momsregelverket.[137] Det gjør TONO mindre konkurransedyktig når det er fordel å ha norske selskaper og rettigheter registrert utenlands. Tono, som et samvirke, har den største økonomien samlet i ett selskap i Norge, og trenger å være av en viss størrelse for å på best mulig måte bidra til å skape verdi og ringvirkninger. Når medlemstallet synker, øker administrasjonskostnadene for dem som er igjen. TONO etterlyser derfor oppfølging av en prosess med Skatteetaten fra 2021. Denne forsøkte å oppnå endring i forvaltningsselskapers innkreving av mva. på vederlag for næringsdrivende gjennom aksjeselskap. Til tross for et nærstående løsningsforslag, ble prosessen brått avsluttet og i 2025 er situasjonen fortsatt uavklart. Dette bidrar til en mva.-situasjon som svekker næringsdannelse og skaper insentiv for utflagging av musikkrettigheter.[138]

TONO viser til at flertallet av deres kunder allerede er i momssystemet, foruten konsertarrangørene, som gjennom en rekke organisasjoner selv argumenterer for lav kulturmoms.[139] Det er

[133] NOU 2022: 20, kap. 12.14, s. 331
[134] Møte om mva. for norsk musikknæring
[135] Skriftlig innspill fra NOPA
[136] Møte om mva. for norsk musikknæring
[137] Møte om mva. for norsk musikknæring
[138] Møte om mva. for norsk musikknæring, skriftlig innspill fra NOPA
[139] Møte om mva. for norsk musikknæring

Boks 18.6 Utflagging

Popular Demand er et Oslo-basert management og musikkforlag grunnlagt av Aslak Klever i 2018 med støtte fra Sony Music. Selskapet representerer en rekke internasjonalt suksessrike låtskrivere og produsenter som står bak hits for artister som Alan Walker, Ava Max, Tiësto, IVE og John Legend og låter som har toppet listene i over 20 land. Popular Demand har hatt stor suksess i Asia, særlig innen K-pop, og selskapets låtskrivere har mottatt priser og nominasjoner fra blant annet Billboard Music Awards, Brit Awards og Spellemann. Tabellen viser eksempler på hva to av selskapets låtskrivere/produsenter tjener på å melde seg ut av TONO og inn i svenske STIM. For 2023 gir utflaggingen en inntektsbesparelse på henholdsvis 18,6 prosent og 16 prosent ved at TONOs søsterselskap tar over forvaltningen.

Tabell 18.1 Eksempler på besparelser fra TONO til STIM, 2023

Låtskriver 1 – Inntekt	7 650 000	Låtskriver 2 – Inntekt	3 245 000
Dersom momspliktig i Norge	1 912 500	Dersom momspliktig i Norge	811 250
Netto til låtskriver etter moms	5 737 500	Netto til låtskriver etter moms	2 433 750
Låtskriver 1 – Inntekt	7 650 000	Låtskriver 2 – Inntekt	3 245 000
Moms i Norge dersom man flytter til utland	841 500	Moms i Norge dersom man flytter til utland	421 850
Netto til låtskriver dersom katalog er i utlandet	6 808 500	Netto til låtskriver dersom katalog er i utlandet	2 823 150
Inntjening ved å flytte katalog til utland	1 071 000	Inntjening ved å flytte katalog til utland	389 400
Prosentmessig inntektsøkning ved å flagge ut	18,6 %	Prosentmessig inntektsøkning ved å flagge ut	16,0 %

Kilde: Tall og informasjon tilsendt fra Aslak Klever, Popular Demand, personlig kommunikasjon, 11.05.25

Selskapet informerer utvalget om at de fra 1. juli 2025 ikke bare tar enkelte låtskrivere ut av landet, men har besluttet å flytte hele forlaget ut av TONO. I tillegg er de i gang med å overføre katalogene til flere nye låtskrivere til utenlandske rettighetsforvaltere fra 1. januar 2026. Selv om merverdiavgift ikke er den eneste årsaken til denne beslutningen, oppgis det at den har vært en medvirkende faktor. Selskapet presiserer at alle virksomhetene fortsatt er registrert i Norge, og at skatt og avgifter betales med glede og i henhold til gjeldende regelverk. Begrunnelsen for flyttingen er i hovedsak at de norske bransjeorganisasjonene, sammenlignet med utenlandske alternativer, ikke anses som konkurransedyktige. Etter en helhetsvurdering konkluderte selskapet med at de norske organisasjonene ikke var best egnet til å representere deres interesser, særlig med tanke på at en betydelig andel av inntektene til deres låtskrivere kommer fra det internasjonale markedet.

etter gjeldende regelverk mva. på strømmetjenester, fysiske lydbærere, noter osv. og også flertallet av TONOs kunder som betaler for bruk av bakgrunnsmusikk befinner seg i mva.-systemet. Utvidet momsinnkreving vil dermed ikke påvirke sluttbrukerne negativt, ifølge innspillet.

Aktørene på opphaversiden i musikkbransjen anbefaler innføring av lav kulturmoms i hele kulturnæringskjeden, tilsvarende Sveriges ordning, for å eliminere problemene, unngå gråsoner og akkumulert moms.[140] NOPA nyanserer at en innføring av mva. på vederlag med normalsats, 25 prosent, også vil være bedre enn dagens situasjon.

Da vil opphavere kunne velge organisasjonsform uten utilsiktede konsekvenser. Alternativt kan unntaket i mval. §3-7 (4) utvides til å også omfatte juridiske personer, foreslås det i innspillet.

Eksemplene fra musikkbransjeaktørene understreker hvordan dagens mva.-regelverk skaper næringsbetingelser som svekker vekst og bransjeutvikling i Norge, og danner grunnlag for rettighetsflukt til utlandet. Konkurransevridningen understrekes ytterligere i utsagn fra Musikkforleggerne som beskriver hvordan norske musikkforlag i konkurransen om å signere norske låtskrivere, må ut med 25 prosent høyere forskudd for å dekke momsdifferansen, for å kunne stille på lik linje med internasjonale forlag.[141] Kostnader knyttet til forskudd i låtskriversigneringer er utgifter som fra før er utfordrende for mindre og nyetablerte selskap, som mange musikkforlag i Norge er sammenlignet med de store internasjonale musikkforlagene.[142] Musikkforleggerne erkjenner at mange av forlagene som er medlemmer i organisasjonen, hadde tjent på å flagge ut til land med lavsats kulturmoms og full fradragsrett.[143]

Både enkeltaktører og organisasjoner som GramArt, NOPA, Musikkforleggerne, NEEMA og TONO, Polaris Hub, IFPI og FONO vektlegger hvor viktig det er å bevare musikkrettigheter i Norge. Dette er grunnlaget for å generere inntekter fra eksisterende musikk og bidrar til produksjon av ny musikk og nye prosjekter. Det er grunnleggende for næringsdannelse. I likhet med hvordan oljelandet Norge ble bygget opp ved å legge til rette for at eierskap og forvaltning av rettigheter kunne skje fra Norge, mener aktører i bransjen at kreativ næring også må bygges opp med rammevilkår som sikrer eierskap til norske rettigheter og bærekreaftige vilkår for bransjens aktører.[144] Mange musikkrettigheter oppstår dessuten fra prosjektstøtte i Norge, som ved utflagging betyr at investeringer med offentlighetens midler ikke gir avkastning tilbake til verken norsk musikkbransje og samfunnet for øvrig.[145]

18.5 Konsentrasjon i festivalmarkedet

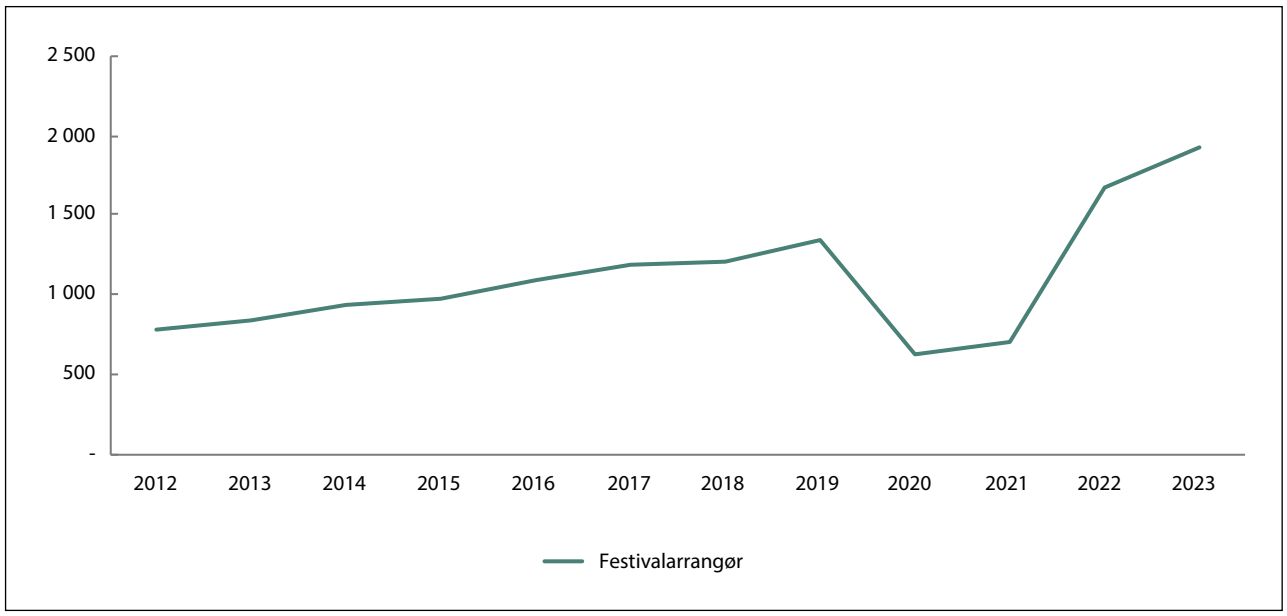
Festivaler er et populært kulturtilbud (se kapittel 9) og en viktig arena for økonomisk verdiskaping i musikkbransjen (se kapittel 15). De siste årene har bransjen opplevd en betydelig vekst i omsetningen, noe som har gjort markedet attraktivt for investorer, inkludert internasjonale selskaper. Dette har ført til konsentrasjon i festivalmarkedet, en trend som observeres globalt, og som preger utviklingen også i Norge.

Generelt ser det ut til at omsetningen i norske festivaler har økt de siste årene. Figur 18.8 viser at omsetningen i 2022 og 2023 var betraktelig større enn før pandemien.

Denne utviklingen har gjort festivaler attraktive for internasjonale selskaper, og flere har pekt på konsentrasjon i festivalmarkedet som en utfordring. Konsentrasjonen av festivalmarkedet har skjedd både horisontalt og vertikalt de siste årene. Horisontal konsentrasjon skjer når aktører på samme nivå i verdikjeden øker sin markedsandel. Dette kan skje ved at en festival kjøper opp andre festivaler, eller når en festivalarrangør går konkurs, noe som reduserer antallet aktører og gir de gjenværende større markedsandeler. Vertikal konsentrasjon innebærer at festivalarrangører tar kontroll over flere ledd i verdikjeden. For eksempel kan en arrangør begynne å operere som booking-agent i tillegg til å drive festival, noe som gir større innflytelse over hele prosessen fra artistbooking til gjennomføring av arrangementet.[146]

Grünfeld mfl. har analysert hvordan markedskonsentrasjonen har utviklet seg de siste årene. Her har de tatt utgangspunkt i fire konsern som har gjort seg gjeldende i det norske festivalmarkedet de siste årene. Det gjelder det amerikanske eventbyrået Live Nation som eier Live Nation Norge og arrangerer festivaler som Neon, Bergenfest, Tons of Rock, Findings og Trondheim Rocks. Det gjelder Sky Agency som driver festivaler som Stavernfestivalen, Rakettnatt og Utopia. Det gjelder også Momentium som driver Jugend, Ålesund Live og Sommerfesten på Giske. Til sist gjelder det det amerikanske investeringsselskapet Kohlberg Kravis Roberts & Co (KKR) som sommeren 2024 kjøpte Øyafestivalen og Palmesus. Menons analyse ser nærmere på hvordan markedsandelen til disse fire konsernene har endret seg fra 2019 til 2023. Anslaget tilsier at markedsandelen har økt med 25 prosentpoeng på fire

[140] Skriftlig innspill fra NOPA, TONO, GramArt, KulturVest, PolarisHub, Nora Collective mfl.
[141] Møte om mva. for norsk musikknæring
[142] Hagen 2022, og tall framlagt i kapittel 16
[143] Møte om mva. for norsk musikknæring
[144] Møte om mva. for norsk musikknæring
[145] Skriftlig innspill fra GramArt
[146] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 91



Figur 18.7 Utvikling i omseting for festivalarrangør, løpende priser i millioner kroner

Kilde: Grünfeld mfl. (2025), s. 89

år.[147] Denne økningen har å gjøre med både at større konsern har kjøpt eller etablert flere festivaler, og at festivalene de allerede eide i 2019, har hatt vekst i omsetningen. Beregningen bygger på regnskapsinformasjon fra Brønnøysundregistrene og medregner bare festivaler som er registrert som egne selskaper.

Tabell 18.2 viser at det har skjedd en merkbar horisontal integrasjon i festivalmarkedet de siste årene. Videre er det også eksempler på vertikal integrasjon der store festivalarrangører har etablert seg i andre ledd av verdikjeden. Et eksempel er billettselskapet Ticketmasters oppkjøp av Live Nation i 2010. Et annet er billettselskapet CTS Eventim som er majoritetseier i booking- og markedsføringsbyrået FKP Scorpio. De store festivalarrangørene har også utvidet sin virksomhet til hele live-markedet, ikke minst ved å inkludere konserter og arrangementer.

Konsentrasjonen i festivalmarkedet viser at dette er en del av musikkbransjen hvor det foregår økonomisk verdiskaping på et såpass høyt nivå at det er et attraktivt marked å investere i. Samtidig har denne utviklingen også skapt diskusjoner, særlig blant festivaler som driver innenfor populærmusikksjangeren, om hvilke virkninger utviklingen har på en rekke forhold, både for musikkbransjen generelt og for andre festivaler spesielt.

I et innspill til utvalget uttrykker festivalsjef for Steinkjerfestivalen, Svein Bjørge, en bekymring om konsolideringen, som utvalget erfarer at andre festivalaktører deler.[148] Bekymringen handler om

[147] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 92

Tabell 18.2 Omsetning (millioner kroner) hos festivaler som inngår i konsernene Live Nation, Sky Agency, Momentium og Superstruct, og i det private equityselskapet KKR

	Omsetning 2019	Omsetning 2023
Alle festivalarrangører	Ca. 1,350	Ca. 1,920
Festivaler som inngår i konsern	Ca. 230	Ca. 800
Festivaler som inngår i konserner som andel av alle festivaler	17 %	42 %

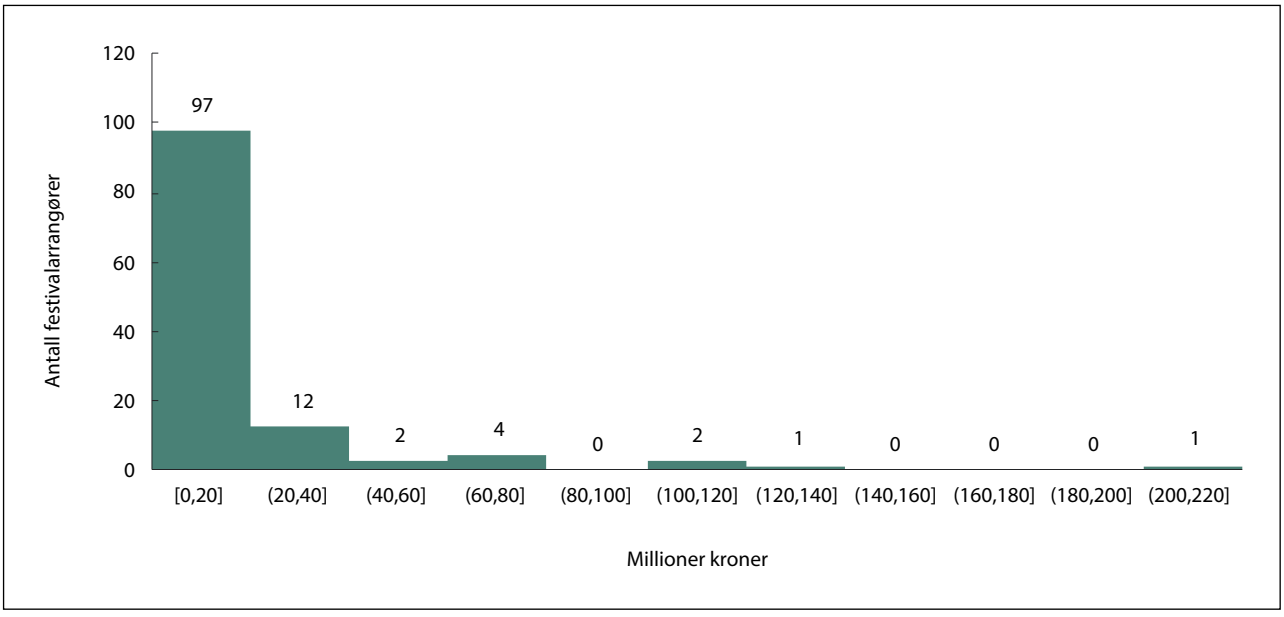
Kilde: Menons regnskapsdatabase. Omsetningen er tatt ut for 2019 dersom festivalen ikke var under disse selskapene på dette tidspunktet. Merk at vi kun har informasjon om festivalene som er registrert som et eget foretak i Brønnøysundregisteret av festivaler som inngår i konsern. Grünfeld mfl. (2025), s. 92

at festivaler som er del av store kommersielle selskaper, utfordrer mulighetene til mindre og uavhengige festivaler, og at dette kan ha flere negative konsekvenser. Hvis de store kommersielle festivalene bruker eksklusivitetsavtaler for sine artister, kan dette gjøre bookingen krevende for de mindre og uavhengige festivalene som ikke har de samme økonomiske musklene til å tilby like høye honorarer. Videre arrangeres de store kommersielle festivalene som regel i de store norske byene. Festivaliseringen etter årtusenskiftet handlet til dels om at det ble etablert festivaler flere mindre steder rundt omkring i landet, og at de bidro til en «fortrylling» av steder.[149] Festivalene har på denne måten spilt en viktig rolle i å gjøre flere mindre steder attraktive. Svein Bjørge formulerer sin bekymring på denne måten: «Konsentrasjonen av konsoliderte festivaler til storbyene betyr helt konkret færre artister ute i distriktene. Som igjen kan [ha den] effekten at flere festivaler utenom storbyene går på ryggen. Kulturtilbudet utenom storbyene blir mindre.» Skriftlig innspill fra Svein Bjørge. Videre har en del av debatten gått på at de store kommersielle festivalene velger artister som er rimelig trygge med tanke på billettsalg. Her har det blitt reist spørsmål om ikke de store kommersielle festivalene også bør ta et ansvar for å løfte fram mindre kjente artister på sine scener.

Her møtes nok også ulike logikker i festivalbransjen. De store kommersielle festivalene drives hovedsakelig av en kommersiell logikk der det er logisk å velge artister som bidrar til å øke omsetningen. Mange andre festivaler styres kanskje mer av en kulturpolitisk logikk hvor det å vektlegge mangfold både i form av uttrykksmangfold og menneskemangfold, for eksempel ved å løfte fram nye og ukjente stemmer, blir viktig.

Frivillig innsats er en avgjørende drivkraft for norske festivaler. En evaluering av Kulturrådets tilskuddsordninger for festivaler fra 2023 viste at mange festivaler er avhengig av ildsjeler og frivillige for å kunne gjennomføres. På lignende måte viste en undersøkelse fra Kunnskapsverket i 2016 at 71 prosent av norske festivaler ble drevet av ideelle organisasjoner, frivillige lag, foreninger eller stiftelser.[150] Det finnes ingen nyere, tilsvarende undersøkelse, men en kartlegging gjennomført av Menon, basert på regnskapsdata og tall for medlemskap i Norske Kulturarrangører (NKA), viser at rundt 40 prosent av festivalene i 2023 var ideelle. Denne kartleggingen fanger imidlertid i større grad opp de større festivalene, og det er sannsynlig at andelen ideelle festivaler er underrepresentert. Selv om det fortsatt finnes mange små, ideelle festivalarrangører, ser vi en trend mot internasjonalisering, kommersialisering og samling av aktører.[151]

[148] Skriftlig innspill fra Svein Bjørge
[149] Aagedal, Egeland og Villa 2009
[150] Kunnskapsverket 2017
[151] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025, s. 90



Figur 18.8 Histogram antall festivaler 2023, millioner kroner

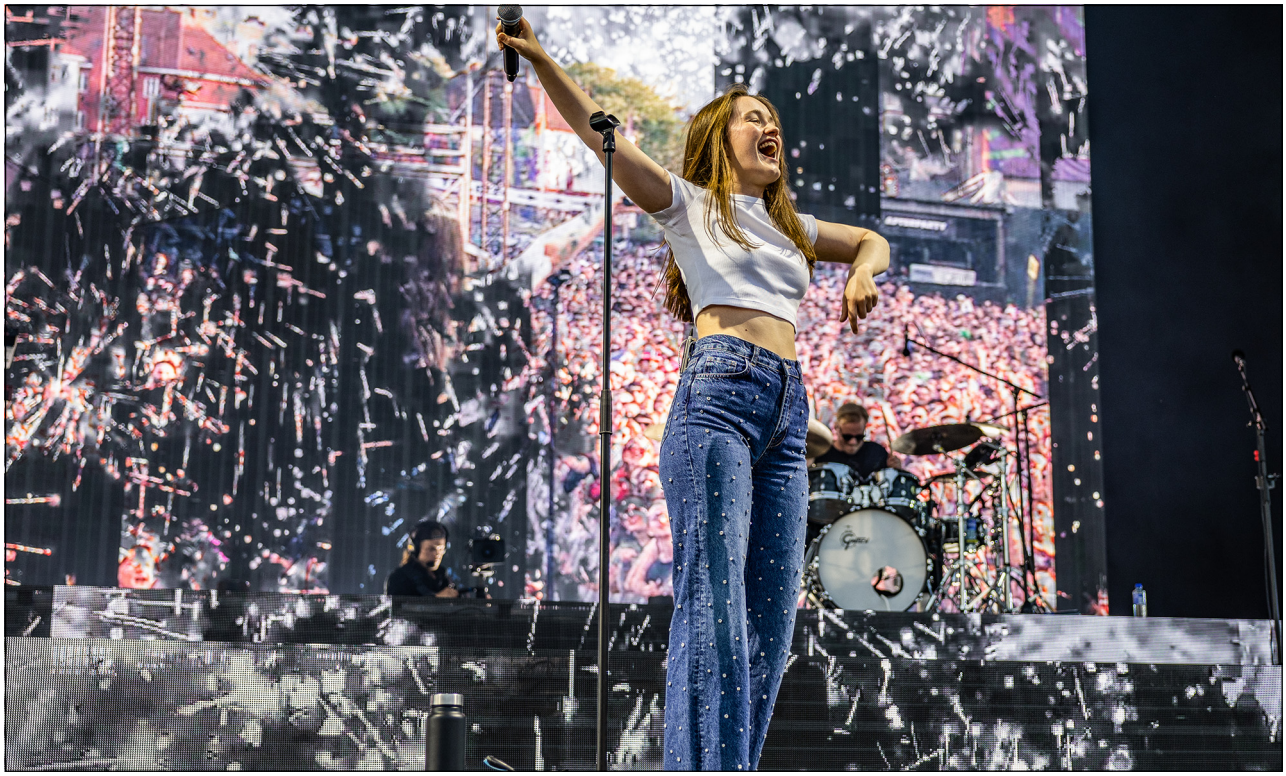
Kilde: Grünfeld mfl. (2025)

Størrelsen på festivalene varierer nokså mye. Etter Menons beregning var det i 2023 fire festivaler med en omsetning på over 100 millioner kroner. De fleste festivalene er imidlertid små. Menons beregning viser at nærmere 100 festivalarrangører hadde en omsetning på under 20 millioner kroner i 2023 og av disse hadde 43 en omsetning på under 4 millioner kroner (se figur 18.9).

Utviklingen i festivalbransjen viser tydelig noen dilemmaer som oppstår i skjæringspunktet mellom kulturpolitikk og næringspolitikk. Ett sentralt forhold er spenningen mellom festivalenes kulturpolitiske betydning, som kan knyttes til målet om å skape og opprettholde uttrykksmangfoldet i musikken, på den ene siden og deres næringspolitiske potensial knyttet til å øke den økonomiske verdiskapingen i musikkbransjen på den andre. I tillegg ser man et dilemma knyttet til geografisk spredning og festivalenes bidrag til å skape et levende musikkliv i hele landet og tendensen til konsentrasjon om de store byene eller befolkningstette områder. Et annet poeng er at verdier som skapes i Norge i noen grad havner i hendene til multinasjonale selskaper. Slik innebærer konsentrasjonen i festivalmarkedet også lekkasje. Til slutt vil vi også trekke fram dilemmaet knyttet til forholdet mellom verdien av frivillig drevne festivaler og verdien av at det etableres lønnede arbeidsmuligheter i festivalbransjen.

18.6 Digitalisering og plattformisering av musikkbransjen

Teknologiutvikling har til alle tider formet hvordan musikkindustrien fungerer. Utvikling av digital teknologi, eller digitalisering, er trolig den endringskraften som samlet sett har hatt størst inngripen på musikkfeltet de siste 30 årene. Konsekvensene av digitalisering er derfor av svært ulik art avhengig av hvem eller hva vi omtaler. I dette kapitlet beskriver vi status for digital teknologiutvikling i 2025 med vekt på norsk musikk, musikkbransjen i Norge, publikums konsum av musikk, plattformisering og behovene for virkemidler og politikkutvikling. Vi veklegger digitaliseringens betydning for det næringsbaserte musikkfeltet, jf. tredelte modellen (figur 14.1). Dette er med forbehold om at digitaliseringen også griper inn i forhold som har betydning langt utover næringsbaserte forhold i musikklivet.



Figur 18.9 Sigrid på Neon Festival, Trondheim

Bidet viser artist Sigrid Solbakk Raabe, smilende og glad, på scenen i Neon Festival i 2023. Hun har på seg en hvit topp og blå jeans. Scenen er opplyst med sterke lys og pyro. I bakgrunnen synes et trommesett og store skjermer som projiserer bilder fra publikum.

Foto: Per Ole Hagen.

18.6.1 Bakgrunn og begreper

Digitalisering som begrep er egentlig ganske upresist, for det rommer svært mye. Som samlebegrep brukes det for å si noe om overgangen fra analoge, mekaniske, stedsspesifikke, taktile, håndgripelige eller fysiske løsninger og formater, til løsninger basert på elektronisk og digital teknologi. I enkel forstand starter digitaliseringen av musikkbransjen med en formatendring som gjør at musikk kan sirkulere som digitale enheter *online*. Dette skjøt fart på slutten av 1990-tallet. Men formatvalg er mer enn en ting,[152] og handler om både materialitet, mediering, produksjons- og distribusjonsmodeller og utviklingen av tjenester og forretningsmodeller, skriver forskerne Gran og Røssaak: «Formatvalg befinner seg med andre ord i sonen mellom digitalisering i snever og vid forstand, ved at formatvalg får konsekvenser for produktet og næringens videre liv i samfunnet.»[153]

Digitaliseringsbegrepet brukes også om de store og overordnede endringene på samfunnsnivå og i musikkfeltet om systemer og prosesser som realiseres ved hjelp av digital teknologi. Digitalisering i utvidet forstand «handler om måtene datamaskiner, nye medier og medieteknikker og internettbruk adopteres på innen de fleste kulturer og næringer».[154]

I utredningens mandat framheves behovet for vurderinger av musikkfeltet og musikkpolitikken i møte med *plattformisering og markedsutvikling*. Dette punktet viser til den brede forståelsen av digitaliseringsbegrepet, og mer spesifikt til utviklingstrekk som kom med utbredelsen av internettet på 1990-tallet. Med raske overføringsmuligheter og god tilgang på medieenheter i befolkningen, eksploderte bruken av digitale tjenester i sentrale samfunnsfunksjoner og -prosesser utover 2000-tallet. Dette skjedde via sosiale medier, skylagring, strømmeteknologi og andre innretninger som kjennetegner de interaktive, deltakerdrevne, algoritmestyrte internett-2.0-mediene. Denne utviklingen medførte omfattende endringer i kunstfeltene og især var musikkfeltet tidlig ute. Både i form av privatpersoners ulovlige fildeling av musikk, men snart også ved bruk av digitale tjenester i profesjonell musikkvirksomhet. I det sistnevnte har musikkbransjen i Norge hatt en global pionerrolle. Og det er i dette momentet at plattformbegrepet trenger seg fram.

En plattform i denne sammenhengen er internett-terminologi som refererer til en digital infrastruktur som støtter utvikling, distribusjon og bruk av programvare og tjenester. Plattformen som metafor viser til hvordan internettets tjenester og applikasjoner er bygget opp etter visse prinsipper.[155] Dette kan være strømmetjenester, sosiale medier, tjenester for handel og utveksling, innholdsproduksjon eller annet. Plattformene fungerer med åpne eller lukkede systemer for utveksling av innhold og tjenester og kan ofte brukes på flere medieenheter. Spotify, TikTok og andre leverandører av plattformtjenester der musikk sirkulerer fungerer som vertskap for samlinger av innhold og handlingsmuligheter. Disse er oftest fleksible og omfangsrike fordi de er tilknyttet et system av nettverk, servere, tjenester og programvare, også kalt «skyen». Innholdet i en plattformtjeneste, for eksempel musikk i en strømmetjeneste, tilgjengeliggjøres fra skyen gjennom et brukergrensesnitt, som oftest et digitalt skjermvindu. Dette kontrolleres av plattformeierne, men brukere kan navigere i innholdet og interagere med andre brukere gjennom det. Et annet også åpenbart kjennetegn ved internettet er at det er et nettverk. Med musikk i plattformtjenester er dermed tilkoblingsgraden høy og kommunikasjons- og delingsmulighetene store, på tvers av folk og landegrenser.

For tilgang til plattforminnholdet, betaler abonnenter penger til tjenesteleverandøren eller godtar å bruke tjenesten gratis i bytte mot reklameeksponering. I verdikjeder der plattformtjenester spiller en rolle, er bransjeaktørene viktige som produsenter og tilbydere av musikalsk innhold til tjenestene. Musikkbransjeaktørene må imidlertid i tillegg også sees på *brukere* av plattformtjenester til oppgaver i sitt profesjonelle virke, med mer eller mindre kompetanse og forutsetninger for å ta i bruk plattformdata og handlingsrom i tjenestene. I all bruk av plattformtjenester deles data til tjenesteleverandøren om innhold som sirkulerer, brukerne, deres nettverk og bevegelser på internett. Det er en grunnleggende del av plattformtjenestenes forretningsmodell at mengder av aggregert informasjon samles inn til tjenesteeierne og brukes for digital innsikt og strategisk anvendelse i en praksis som er døpt *datafication*.[156]

Til sammen står sky-løsningene og plattformtjenestene for enormt endrede muligheter for musikkbransjens virkeområder, og hvordan skaping, lagring og utveksling av musikk skjer. Inter-

[152] Sterne 2012
[153] Gran og Røssaak 2022, s. 13
[154] Gran og Røssaak 2022, s. 15
[155] Gillespie 2010
[156] Mayer-Schönberger og Cukier 2014

nett som utgangpunkt for mange av musikknæringens sentrale aktiviteter, skaper også nye spenningsforhold av betydning for de som livnærer seg av å jobbe med musikk. «In a nutshell, the new music industry dynamics are characterized by high connectivity and little control» sier musikkforsker Patrik Wikström[157] og setter fingeren på et sentralt dilemma ved den plattformsentrerte markedsutviklingen i musikkbransjen. Plattformer er enormt mulighetsskapende i sin form og virkemåte, og samtidig grunnleggende og urovekkende utnyttende.[158] Plattformer har selv behov for å være konkurransedyktige, ettersom de er helkommersielle og markedsdrevne og etter hvert opererer i et svært konkurranseutsatt felt. Dette danner et viktig premiss for hvordan plattformer driftes, og ikke minst hvorfor de i stor grad fungerer på måter som utfordrer musikkfeltets kulturpolitiske mål. Der kulturpolitikken har mål om mangfold og bredde, er plattformenes politikk i hovedsak basert på profitt og overlevelse i markedet, om enn med en retorikk som framhever muligheter, fleksibilitet og stor grad av brukerstyring.[159]

Den norske musikkbransjen må forholde seg til hvordan musikktjenester *fungerer* samtidig som de har minimal mulighet til påvirke dem. Som del av sin profesjonelle virksomhet er de avhengige av tjenestene. Denne avhengigheten er for så vidt gjensidig, all den tid tilgjengeliggjøring av ny og gammel musikk er viktig i plattformtilbudet og en viktig grunn til at publikum bruker det. I dette forholdet ligger det imidlertid en økende bekymring for norsk musikkbransje, for også i de mest rendyrkede musikkplattformene er mengdene innhold enormt stort og seleksjonen av musikk som løftes fram og holdes tilbake i tjenestene er styrt av tjenestene selv, basert på algoritmer og publikumsinnsikt og data om bruk.

Her utgjør mangelen på transparens et stort problem. Rettighetshavernes innsikt i hvordan tjenestene fungerer og tilrettelegger for ulike musikksjangere og språkvariasjoner, er svært begrenset. Kun et fåtall kjenner alle detaljene bak plattformoperatørenes prioriteringer. Dette innebærer at det er utfordrende å vite hvordan sentrale logikker i tjenestene fungerer, og hvilken effekt de har, for både innholdsleverandører og publikum.[160]

I de senere årene har også andre typer lydinnhold tatt plass i tjenestene, og musikk produsert av kunstig intelligens og ukjente opphavere florerer, ofte frikjøpt fra ordinære royaltyavtaler. Denne typen innhold fungerer gjerne etter andre økonomiske avtaler enn kompensasjon av rettighetshavere etter prinsippene i opphavsretten, som fungerer gunstigere for plattformleverandørene.[161] Dette er begrunnelser for at tjenesteleverandørene prioriterer dette tilbudet, særlig der musikken er av en karakter som gjør at publikum ikke primært lytter for å oppleve konkrete artister eller spesifikk musikk, men heller bruker musikk som del av bakgrunnslytting i ulike situasjoner. Plattformtjenester er innrettet på måter som gjør at valg og prioriteringer av betydning for hvordan musikken sirkulerer, er forbeholdt tjenesteeierne. Mangelen på transparens begrenser også innsikt i musikkens opphav i tjenestene, noe som har vist seg mulig å utnytte økonomisk.[162]

Relasjonene mellom norske bransjeaktører og plattformleverandørene og maktbalansen i dette avhengighetsforholdet er viktig å forstå fra et bransjeståsted. Ikke minst er det viktig å forstå politisk når den ene aktøren er beskrevet som intenst mulighetsgivende, og samtidig forurolig ende vinningsorientert – på egne vegne. For norsk musikkbransjes del betyr plattformtjenestenes sentrale posisjon at det er globale teknologiaktører som styrer grunnleggende premisser for hvordan salg og distribusjon fungerer. Her gjør nasjonal og internasjonal politikk forsøk på å regulere og kompensere det som eventuelt bidrar til skjevutvikling og urettmessige vilkår. En utfordring har imidlertid vært teknologiutviklingens raske framskritt, med stadig nye betydninger av (u)ante dimensjoner. Den siste store og høyst reelle bekymringen er i dag hvilken betydning kunstig intelligens vil ha på musikkproduksjon og distribusjon og plattformteknologiens rolle i dette.

Plattformisering som begrep favner kort oppsummert hvordan digitale plattformers forretningsmodeller, utbredelse og virkemåter er av betydning for utviklingen i kulturfeltet.[163] Begrepet peker på hvordan plattformenes logikker bredder seg ut i flere samfunnsområder, og skaper en global markedssituasjon der egne økosystemer fungerer, basert på plattformenes premisser. Betydningen av plattformaktørenes markedsmakt, påvirkning på musikkfeltets verdikje-

[157] Wikström 2013, s. 6

[158] Clark, Couldry, Kosnik, Gillespie, Jenkins, Kelty, Papacharissi, Powell og van Dijck 2014, s. 1449; van Dijck 2013, s. 13

[159] Gillespie 2010

[160] Hagen, Heian, Jacobsen og Kleppe 2021, s. 173

[161] Pelly 2025a

[162] Pelly 2025b

[163] Nieborg og Poell 2018; van Dijck, Poell og de Waal 2018

der, verdiskaping og kunstneriske praksiser har vært gjenstand utbredt forskning de senere årene,[164] der tilnærmingen til plattformiseringen fra feltet og i forskningen har beveget seg fra det uskyldige 1990-tallet, via det optimistiske 2000-tallet til det kritiske 2010-tallet.[165] Begrensningene i tilgang på data fra plattformtjenestene, skaper imidlertid også en utfordring for kritisk og uavhengig forskning på dette feltet.

Digitaliseringen har vist seg å fungere som en kraftig disruptiv kraft med store omskiftninger som konsekvens. Den har bidratt til innovasjoner av paradigmatisk betydning[166] som har vært økonomisk vekstdrivende, ved at gamle teknologier og forretningsmodeller har blitt erstattet med nye, men samtidig også bidratt til nye fordelingsmekanismer. Denne utviklingen er på ingen måte er avsluttet og må følges opp tett politisk.

18.6.2 Perspektiver fra musikkbransjen

Plattformisering av musikkproduksjon

For skapende praksiser og musikkproduksjon betyr ny teknologi, digitalisering og plattformtjenester nye muligheter for utvidede kunstneriske og estetiske praksiser og nyskapende musikkuttrykk i et bredt spekter.[167] Av betydning i denne sammenhengen er det imidlertid bruken av Digital Audio Workstations (DAW-er) og plug-ins i et plattformiseringsperspektiv vi vektlegger. Forsker Yngvar Kjus peker på at digital produksjonsteknologi ikke bare er digitale verktøy, men også påvirker arbeidsforholdene i musikkbransjen og bidrar til markedsekspansjon. Gjennom sitt virkeområde bidrar plattformtjenestene til større tverrsektorielt samspill, ikke bare i musikkstudioer, men også i film- og spillindustrien, og markeder for live-opptredener, audiovisuelle medier og instrumentproduksjon knyttes sammen på nye måter. Tjenestene tilbyr også læreprogrammer og sertifiseringer som gir brukere konkurransefortrinn i arbeidsmarkedet og i globalt nettverk av trenere og kurs. Plattformtjenestene opererer altså med grenseflater opp mot musikkutdanning. I tillegg har digitale markedsplasser utviklet seg hvor plattformtjenestene ikke bare tilbyr programvaren, men også tilleggsprodukter som plug-ins, lydbiblioteker og KI-baserte verktøy, sosiale plattformer for utvekling og plattformer for å både lage, dele og selge musikk.

Dette er plattformisering i praksis, og kan være både positivt og mulighetsskapende for mange bransjeaktører. Men i tråd med plattformprinsippene skissert innledningsvis, utfordrer det også feltets egen kontroll, kreativitet og makt. Kjus stiller spørsmål om vi bør godta at noen få globale selskaper styrer musikkproduksjonen på samme måte som strømmetjenestene og sosiale medier i dag dominerer distribusjon av innspilt musikk.

Den massive bruken av et utvidet tjenestetilbud bidrar til plattformavhengighet, altså sterke bindinger til tjenestene når plattformene for produksjon og distribusjon også er verktøy for innsikt, data, nettverkene med mer. Plattformavhengigheten utspiller seg i arbeidsmarkedet, når innsats og standarder låses til mulighetene i plattformtjenestene. I tillegg samler DAW-leverandører inn data fra brukerne for å utvikle framtidige tjenester, produkter og KI-baserte verktøy. Plattformene kapitaliserer altså sterkt på musikkproduksjonen som skjer i tjenestene. Prinsippet om datafangst av kunstnerisk produksjon i plattformtjenester reiser spørsmål om åpenhet, rettferdighet og eierskap til musikkdata, og i sin ytterste konsekvens utfordrer også plattformtjenestene musikkens eierskap og krever opphavsretten til den.[168]

Plattformisering av distribusjon og salg av musikk

Plattformiseringen av musikkproduksjon har senket terskelen for å nå ut med musikken sin til et globalt publikum. Med enkle verktøy og tilgang til tjenester som Spotify, YouTube og TikTok, kan hvem som helst publisere musikk uten å gå veien om plateselskap eller tradisjonelle distribusjonskanaler. Dette har ført til en enorm økning i antall utgivelser og en demokratisering av musikkdistribusjonen. Samtidig har denne utviklingen ført til det som har blitt omtalt som «the paradox of small»: Det er blitt lettere enn noen gang å publisere musikk, men vanskeligere enn noen gang å leve av den.[169] Det store volumet av musikk som lastes opp daglig kombinert med algoritmestyrte plattformer og lave utbetalinger per strømming gjør det utfordrende for artister å oppnå synlighet

[164] Se bl.a. Eriksson, Fleischer, Johansson, Snickars og Vonderau 2019; Maasø og Spilker 2022; Pelly 2025; Kiberg 2024; Nordgård 2018; Bonini og Gandini 2019; Tolstad 2024; Maasø og Hagen 2019; Hesmondhalgh 2022

[165] Kjus og Spilker 2020

[166] Krumsvik, Milan, Bhroin og Storsul 2019

[167] Se Hagen, Solberg, Nærland og Duch 2024, kapitler fra Molde; Kjus, Brøvig og Wang; Thelle og Wærstad; Barrett og Tveit; Hellqvist; Rudi og Holbrook

[168] Kjus 2024

[169] Ryssevik, Misje og Sætrang 2021

og økonomisk bærekraft. De fleste havner i «den lange halen» av innhold[170] som sjelden eller aldri blir lyttet til.

Dette paradokset illustrerer en grunnleggende spenning i den digitale musikkøkonomien: Tilgangen er global, men oppmerksomheten er knapp. Plattformene gir mulighet for distribusjon, men ikke nødvendigvis for inntekt eller kunstnerisk gjennomslag.

Utfordringene som er nevnt for plattformisering og produksjonsteknologi, gjelder også for distribusjon- og salgsplattformer og er etter hvert velkjente i både feltet og forskningen. I innspill til utvalget uttrykkes det bekymring knyttet til hvordan maktkonsentrasjonen blant digitale plattformer er en betydelig utfordring for norsk musikkbransje. I dag kontrollerer kun en håndfull globale teknologigiganter salg og distribusjon av nesten all musikk til et globalt marked. Teknologi muliggjør nye utnyttelsesformer, og musikkbransjen har opplevd og vil oppleve større utfordringer og raskere endringer enn de fleste andre bransjer, spesielt på grunn av kunstig intelligens. Den ressursmessige asymmetrien mellom lokale musikkrettighetshavere og musikkbransjeaktører i møte med globale teknologigiganter er en stor utfordring. Asymmetrien knytter seg blant annet til den økonomiske skjevfordelingen i markedet. Teknologigigantene som står bak de mest sentrale musikktjenestene i verden har enorme ressurser og opererer i et multiterritorielt landskap. Deres kapasitet til å drive lobbyvirksomhet overgår stort hva den norske musikkbransjen kan stille opp med, og deres tilgang til juridisk kompetanse og økonomiske muskler er tilsvarende, heter det i innspill til utvalget.[171]

Ulik tilgang på innsikt og data fra tjenestene, representerer et annet asymmetrisk forhold av betydning for markedsutviklingen. I plattformøkonomien er data en viktig ressurs, men tilgangen til fullstendig innsikt og data er forbeholdt tjenesteeierne, til tross for at dataene er skapt basert på bruk av rettighetsbelagt materiale, altså musikk. Deling av selektive data i B2B-tjenester (som betyr business to business, altså tjenester rettet til bransjeaktører og ikke publikum) er blitt en tilleggsgren i mange plattformtjenesters forretningsmodeller. Dataene er nyttige også for bransjeaktørene fordi de danner analysegrunnlag og argumentasjon som er viktig i forhandling, strategisk planlegging og produktutvikling. Samtidig styrkes aktørenes binding til plattformtjeneste i nok et forhold.[172]

Kontroll og innsikt til hele datasettet, og ikke bare det som deles selektivt i for eksempel Spotify for artists, gir konkurransefordeler for plattformtjenestene og store aktører, og dette representerer strukturelle utfordringer for musikkbransjen i Norge. Dette danner behov for et lovverk som sikrer rettighetshavere rett til innsyn og tilgang til nødvendige data. Det trengs for å få innsikt i og forståelse av markedet og for å skaffe nødvendige forutsetninger for å kunne beregne hva som er et rimelig vederlag for bruk.

I innspill til utvalget ytres også bekymring på vegne den utsatte posisjonen musikkbransjeaktører fra små markeder har i møte med de globale plattformtjenestenes makt. Polaris Hub, som er en allianse mellom de nordiske opphavsrettsselskapene Koda (Danmark), Teosto (Finland), TONO (Norge) og Stef (Island), jobber for å forenkle prosessene rundt musikkrettigheter og lisensiering i den digitale musikkindustrien. De melder at de ser tegn til at enkelte musikktjenester vurderer noe musikk som mer relevant enn annen musikk, og at det i framtiden kan antas at plattformtjenester ikke vil være villige til å inngå lisensavtaler med rettighetshavere i små markeder og små språkområder. Dette vil ramme negativt for et lite land og språkområde som Norge. Innspillet peker på at det er avgjørende at alle rettighetshavere har en likeverdig rett til å delta i en markedsplass, og at musikktjenestene pålegges en plikt til å lisensiere rettigheter fra alle rettighetshavere, forutsatt at disse tilbys til markedsmessige og rimelige vilkår.[173]

Bekymringene som løftes fram på vegne av små aktører er viktige, men innspill til utvalget vitner om at det ikke bare er de minste aktørene som føler seg truet. Rettigheter som opphavere har tatt som en selvfølge i flere hundre år, utfordres i stor grad. Selv Universal Music Group, som alene står for om lag en tredjedel av musikkomsetningen i verden, har uttrykt at forhandlingene i 2024 med Bytedance (som eier TikTok) var ekstremt krevende. Forhandlingene endte med brudd og en to måneders «take down» av alt Universal-repertoar fra TikTok våren 2024.[174]

En markedssituasjon preget av plattformisering møter nye utfordringer i framvoksende teknologier. Kunstig intelligens forsterker behovet for en våken og framtidsrettet kultur- og nærings-

[170] Anderson 2006
[171] Skriftlig innspill fra Polaris Hub
[172] Maasø og Hagen 2019
[173] Skriftlig innspill fra Polaris Hub
[174] Skriftlig innspill fra NOPA

politikk. KI-generert musikk skapes i plattformer og sirkulerer meget godt i plattformtjenester, både på grunn av plattformprinsippene (tjenestenes prioritering av egen vinning og opake infrastruktur og informasjon) og juridiske forhold som gjør at opphavsrettsunntatt materiale (som KI-generert musikk) prioriteres. For strømmetjenestene representerer dette en økonomisk fordel: KI-musikk er billigere for tjenesteleverandørene, og kan i mange tilfeller derfor løftes fram og fungere godt i mange lyttesituasjoner. [175]

Små selskaper i en plattformsentrert musikkbransje

I kapittel 16, om aktørene i musikkbransjen, framkommer det at teknologien skaper lavere inngangsterskel til å delta i musikkbransjen. Mange norske bransjeaktører drifter musikkvirksomheten fra små selskaper der mangesysleri finner sted. I en plattformsentrert musikkbransje kan slike små selskaper få til mye tross begrensede kapasiteter og ressurser. At de står i en svakere konkurransesituasjon i møte med multinasjonale selskaper og store teknologiaktører er imidlertid åpenbart. Behovet for tilgang på verktøy, nettverk og innsikt, taler for sterke organisasjoner og kompetansemiljøer som er tilgjengelige for å hjelpe til med å tilrettelegge for feltet. De små selskapene er også utfordret av dårlige forutsetninger for langsiktig vekst og muligheter for oppskalering. Her gir markedssituasjonen skapt av plattformtjenester en ytterligere utfordring. Digitaliseringens forretningsmodeller basert på lisensiering og et oppstykket inntektsgrunnlag, påvirker pengestrømmene fra innspilt musikk. Det tar tid å opparbeide seg inntekt basert på plattformdistribusjon, og horisonter for inntjening må ses i et vesentlig lengre perspektiv.

Dette stiller krav til ny og utvidet forståelse for hva det vil si å bygge opp og drive for eksempel et plateselskap i Norge, og det krever tilpasning i det eksisterende virkemiddelapparatet. Situasjonen representerer for det første en stor og ny likviditetsutfordring for rettighetshavere i mindre selskaper. Dette underbygger, som omtalt i kapittel 18.2, behovet for en låne- og garantiordning som del av tilgjengelige rammevilkår for næringsutvikling i musikkbransjen. I tillegg er denne markedssituasjonen en begrunnelse for tilskuddsordninger som er mer strukturelt orientert og mindre prosjektorientert. Innspill til utvalget fra rutinerte plateselskapaktører etterlyser en vridning fra å støtte enkeltstående prosjekter og enkeltutgivelser, «til mer typ «femårige planer» og til de som klarer å planlegge i et større bilde. Med min bakgrunn fra plateselskap vet jeg at det kreves langsiktig strukturplanlegging, men dette er blitt vanskeligere i dagens marked. Vi må bygge en resilient, langsiktig musikknæring. Ikke bare fort opp og fort ned.»[176]

Betalingsmodeller i strømmetjenestene

Utfordringer knyttet til betalingen fra plattformtjenester til rettighetshavere, har vært diskutert over tidog er også omtalt i kapittel 15. De fleste musikkstrømmetjenestene med betalingsløsninger etablerte seg med pro rata-forretningsmodell og bruker denne fortsatt. Denne fordeler inntekter fra alle abonnenter samlet i en pott, basert på det totale antallet strømmer i tjenesten. Dette fører til at enkelte store aktører får størstedelen av inntektene i et forhold som for mange virker urettmessig. Hvem som blir populære i tjenesten påvirkes av en rekke forhold, men i kombinasjon med plattformtjenestenes innretninger og egeninteresser, er det mange musikkbransjeaktører verden over som har mistillit til dette systemet.

Fra april 2024 innførte Spotify at en låt må ha minst 1000 avspillinger i løpet av 12 måneder for å utløse inntekter fra tjenesten.[177] Hensikten ifølge Spotify, er å hindre juks og kunstig strømming, og omfordele penger til mer etablerte artister. En rekke musikkbedrifter, især de små og uavhengige, har protestert på den nye regelen, og i kjølvannet dukker viktige prinsipielle spørsmål opp: Hva skjer når plattformtjenester skal bestemme hvem som skal få betalt for opphavsrettslig innhold? Hvilke krav kan rettighetshavere stille til åpenhet og innsyn om data, strømmetall og volum?[178]

Dagens plattformtjenester fungerer etter logikker som påvirker hva som løftes fram og går viralt i spillelister, anbefalinger og får synlighet spillelister og anbefalinger. Disse innretningene er blitt gjenstand for utpreget juks og lite transparente avtaler,[179] men volumet som skapes av aktivitet i tjenesten, ligger like fullt til grunn for pengefordelingen. Et annet problem, er at brukeren ikke betaler for den musikken hen lytter til, som er av betydning for artist-fan-relasjonen.

Alternative forretningsmodeller er dermed foreslått og diskutert på høyt nivå i bransje, inte-

[175] Pelly 2025a

[176] Innspillsmøte Vill Vill Vest, Bergen

[177] Spotify u.å.

[178] Røyseng og Hagen 2024

[179] Lilleslåtten 2021



Figur 18.10 Hedvig Mollestad Trio

Bildet viser Hedvig Mollestad Trio – et norsk jazz-fusion band som består av Hedvig Mollestad Thomassen, Ellen Brekken og Ivar Loe Bjørnstad. På bildet flankerer Hedvig og Ellen i sølvkjoler på hver sin side av Ivar, ikledt giraffdrakt og bind for øynene. De har strenge ansiktsuttrykk og Ivar holder armene høyt hevet over hodene til Hedvig og Ellen. Bildet er tatt i forbindelse med markedsføringen av bandets album Bees in the Bonnet fra 2025.

Foto: Julia Marie Naglestad.

resseorganisasjoner og forskning, men uten gjennomslag. Kort oppsummert fremmer alternativene betaling til artister basert på individuelle brukeres lyttevaner, hvor inntektene fra hver bruker fordeles direkte til de artistene som brukeren har lyttet til. Den brukersentrertemodellen innebærer at hvis du for eksempel bare lytter til én artist, vil hele din abonnementsavgift gå til denne artisten, noe som vil gi en bedre uttelling for musikk som strømmes i mindre volum. En variant av den brukersentriske modellen er den artistsentriskemodellen, som også er basert på direkte bruk, men designet ytterligere for å belønne musikk som aktivt søkes opp av brukere eller som har et visst antall strømmer per måned. Den fokuserer på å støtte «profesjonelle artister» og bekjempe mulighetene for innretninger basert på juks.[180]

Forskning har vurdert konsekvensene av å implementere et alternativt betalingssystem til det nåværende pro-rata systemet i en studie basert på data fra en ledende musikkstrømmeplattform i Frankrike med over 150,000 unike brukere over ett år (890 millioner strømmer). Studien finner at musikk innen global rap og hiphop, nye utgivelser i det mest kommersielle segmentet av populærmusikken og sanger fra superstjerner, både nye og gamle, men også de aller minst strømmede artistene, vil bli mest negativt påvirket av et skifte til et bruker-sentrert betalingssystem. Endring til et artist-sentrert betalingssystem vil være mer begrenset, men likevel gi noe større spredning i superstjerneøkonomien som pro-rata-modellen fremmer. Et artist-sentrert betalingssystem bedrer imidlertid ikke godtgjørelsen til profesjonelle artister vesentlig.[181] Modellen genererer ikke mer penger inn, men bidrar til omfordeling av de pengene som allerede er der. Det betyr at hvis en gruppe får mer penger, får en annen gruppe mindre.[182]

[180] Universal Music Group 2023

[181] Moreau, Wikström, Haampland og Johannessen 2024

Endringer i plattformtjenestenes forretningsmodeller, krever felles vilje fra de mektigste aktørene i musikkbransjen, især de største plateselskapene Universal Music, Warner Music og Sony Music. Uten enighet mellom disse, vil det ikke bli noen generell endring av betalingsmodellene, og det er blant annet dette som har stoppet endring tidligere. Denne studien finner imidlertid at de store plateselskapene også kan tjene på endrede forretningsmodeller. Dette, sammen med økende press fra myndighetene i flere land, er utvikling som kan være av betydning for endring framover.

Andre plattformtjenester og behovet for markedsføring

Spotify er den dominerende inntektskilden for innspilt musikk i Norge, men nye plattformer med brukergenerert innhold er en stadig mer utbredt måte å konsumere musikk på. Både YouTube, TikTok og Meta har flere brukere enn alle rene strømmetjenester for musikk til sammen. Selv om sosiale medier og plattformer med brukergenerert innhold er populære for konsum, genererer de små inntekter for rettighetshavere. Det er behov for bedre forståelse og håndtering av pengestrømmer tilknyttet sosiale medier for å sikre rettferdig kompensasjon til musikkskapere. På kort tid har TikTok utviklet seg fra en plattform som hovedsakelig handlet om formidling av brukerskapte kortvideoer, til å bli en sentral plattform for bruk og gjenbruk av musikk. Selv om man aksepterer premisset om at TikTok fungerer som reklame som kan føre til inntekter på andre plattformer, må det stilles spørsmål om hvor rimelig det er at tjenester med så enorme inntekter, gir så lave kompensasjoner til de som skaper musikken. Fordi kravene til synlighet og markedsføring er så viktige for musikkbransjen i dagens konkurranse, er det ikke kun de store musikkselskapene som legger premissene i musikkbransjen. Globale teknologiselskaper som Google, YouTube, TikTok, Apple og Meta sitter på markedsmakt og er «portvakter» i bransjen.

Denne utviklingen skjer helt uavhengig av forhandlinger, tiltak og politikk i Norge. Musikkfeltet i Norge blir derfor en stadig mindre aktør i et internasjonalt marked, men må like fullt forholde seg til teknologigigantenes premisser. Det går på bekostning av bransjens handlingsrom. Samtidig skaper disse nye aktørene minimale inntekter for rettighetshaverne – noe som direkte påvirker levekår i musikkbransjen. Det hersker omfattede usikkerhet i store deler av bransjen knyttet til hvordan man skal håndtere rettigheter opp mot brukergenererte medier.[183]

Betydningen av plattformtjenester utover strømmetjenester, synliggjør også et økende behov for profesjonalisering av markedsføringsarbeidet i bransjen. I dagens konkurransesituasjon er kravet til å synes nesten vel så viktig som målet om å høres. Basert på sitt intervjumateriale fra fokusgrupper til denne utredningen, beskriver Berge mfl. holdninger der musikere oppfordres til å skaffe seg markedsføring gratis, for eksempel ved å bruke venner eller kjente som er gode på sosiale medier. Dette er imidlertid langt fra tilstrekkelig i et profesjonelt perspektiv og urealistisk hvis målet er næringsutvikling og vekst. Berge mfl. påpeker at musikere har behov for å kjøpe profesjonelle markedsføringstjenester på samme måte som de kan leie seg inn i et studio og betale en produsent for å produsere musikken. Dette arbeidet er ofte omfattende og må sees som del av å utvikle en helhetlig og langsiktig artistkarriere der artistidentitet og konseptutvikling er like grunnleggende som å bygge seg opp et publikum.[184]

Berge mfl. understreker at virkemiddelapparat mangler innsats for å øke profesjonaliseringsgraden innen markedsføring og profilering, og ikke gjenspeiler de siste ti års samfunnsendringer, spesielt for enkeltstående musikere og mindre selskaper. Informantene til Berge mfl. hadde få konkrete forslag til hva som bør gjøres, men behovet for økonomiske og kompetansehevende virkemidler som gjør musikere i stand til å kjøpe tjenester knyttet til distribusjon, markedsføring og salg er sentralt. I tillegg er det viktig å utvikle spesialiserte bransjeledd som tar seg av disse oppgavene viktige.[185] De må finnes som tjenestetilbydere i den norske musikkbransjen, i selskaper som også bidrar til næringsuvikling.

Publikums konsum av musikk

I et eget mandatpunkt oppgis det at utvalget skal se på utviklingen i publikums konsum av musikk som følge av den digitale utviklingen på feltet. Dette beskriver vi i dette avsnittet med vekt på hvordan digitalisering som en formatendring har påvirket publikums lytting. Videre i mandatpunktet følger det at utvalget skal vurdere hvordan det

[182] Ringlund 2025

[183] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025

[184] Hagen 2020

[185] Berge, Haugsevje og Myhrer 2025 s. 83

kan etableres virkemidler for økt norskandel i strømming, radio og tv. Dette må ses i sammenheng med et større behov for næringsutvikling, som vi omtaler i kapittel 18.1, blant annet med forslaget om et opplysningskontor for norsk musikk, og i utvalgets vurderinger i kapittel 19.

Utviklingstrekk for hvordan vi lytter til musikk henger sammen med strukturene som skapes av plattformiseringen som vi har beskrevet i de foregående avsnittene i dette kapittelet. Utviklingen i publikums konsum av musikk er med andre ord sterkt påvirket av digitaliseringen. Tiden vi bruker på mobiltelefon og internett fortsetter å øke. I 2024 hadde nesten hele befolkningen over 9 år tilgang til en mobiltelefon.[186] Med det har bruken av musikk og andre lydmedier også hatt en jevn økning de siste årene, og musikklytting utgjør en viktig del av nordmenns daglige medievaner. Ifølge Norsk mediebarometer fra 2024 lyttet 63 prosent av befolkningen til lydmedier en gjennomsnittsdag, sammenlignet med 57 prosent i 2020 og 39 prosent i 2014.

57 prosent svarte at de lyttet til musikk daglig.[187] I 2024 oppga 44 prosent at de strømmet musikk daglig og 19 prosent at de lyttet til nedlastet musikk.[188] Dette var en liten økning fra 2023, da henholdsvis 41 prosent strømmet, og 19 prosent lyttet til nedlastet musikk.[189] Bruken av strømmetjenester var særlig høy blant unge: 89 prosent av personer mellom 16 og 24 år lyttet til musikk daglig, mens andelen blant personer over 80 år som lyttet daglig til musikk med strømmetjenester var 18 prosent.

De mest brukte tjenestene for musikklytting var i ifølge SSBs mediebarometer i 2024:[190]

- Spotify (klart mest brukt)
- Apple Music / iTunes
- YouTube / YouTube Music
- Tidal
- SoundCloud

Blant musikklytterne brukte 80 prosent betalte tjenester gjennom abonnement eller enkeltkjøp. 60 prosent benyttet gratisalternativer som YouTube eller gratisversjoner av strømmetjenester.[191]

Tallene fra SSBs mediebarometer kan ses i sammenheng med tall fra spørreundersøkelsen som Polaris Nordic jevnlig gjennomfører i samarbeid med YouGov. Den undersøker bruk av digitale musikkstrømmetjenester i Norden på vegne de tre nordiske rettighetsorganisasjonene Koda (Danmark), TONO (Norge) og Teosto (Finland). Polaris Nordic-undersøkelsen finner at 95 prosent av befolkningen i Norden i alderen 12–65 år bruker digitale musikkstrømmetjenester. I gjennomsnitt brukte de 3,6 timer per dag på å lytte til digital musikk. 55 prosent betalte for minst én strømmetjeneste, mens 40 prosent kun bruker gratis musikkstrømmetjenester.[192]

Blant de som ikke betaler for musikkstrømmetjenester, var hovedbegrunnelsen for at de ikke gjorde dette i 2024 tredelt blant folk i Norden. En tredjedel syntes det var for dyrt. En annen tredjedel mente de lytter for lite til musikk til at det er nødvendig med en betalt versjon. Den siste tredjedelen opplevde at det finnes så mange gratis alternativer for å strømme musikk at de ikke så noen grunn til å betale. 1 av 10 mente at kvaliteten på tjenestene er for dårlig til å betale for, eller at de heller brukte pengene sine på LP-er, konserter eller CD-er.[193] Denne undersøkelsen finner at YouTube og Spotify er de mest brukte strømmetjenestene og brukes av omtrent 2 av 3 personer. Spotify (betalversjoner) har den høyeste gjennomsnittlige daglige lyttetiden med 2,1 timer per betalende bruker, noe som tilsvarer 34 prosent av all lytting blant nordiske musikklyttere.[194] Sammenlignet med de andre nordiske landene, er det befolkningen i Norge som har flest betalende brukere av musikkstrømmetjenester. I Norge betaler 63 prosent for en musikkstrømmetjeneste. Dette er en noe høyere andel enn i Sverige (56 prosent), Danmark (60 prosent)og Finland (41 prosent).[195]

I kjølvannet av strømmetjenestenes utvikling har bruken av lydmedier i samfunnet vokst. SSBs mediebarometer viser at 18 prosent av befolkningen lyttet til podkast daglig i 2024. 8 prosent lyttet til lydbok daglig. Podkastlytting var mest utbredt blant personer mellom 25 og 44 år (31 prosent), mens lydboklytting var jevnere fordelt, men høyest blant kvinner.[196]

I et forsøk på å lage en oversikt over faser i strømmetjenestenes utvikling, er vi i dag i fasen for tilleggstjenester i strømmetjenestene, hevder forskerne Håvard Kiberg og Hendrik Spilker.[197]

[186] Bekkengen 2025, s. 4
[187] Bekkengen 2025, s. 10, 11
[188] Bekkengen 2025, s. 10, 11
[189] Bekkengen 2025, s. 106
[190] Bekkengen 2025, s. 165–166
[191] Bekkengen 2025, s. 102–103
[192] YouGov 2024
[193] YouGov 2024
[194] YouGov 2024
[195] YouGov 2024
[196] Bekkengen 2025, s. 106
[197] Kiberg og Spilker 2023

De har analysert Spotifys overgang fra å være en ren distributør av musikk til å bli en leverandør av bredere audiovisuelt innhold, med investeringer i podkaster, videopodkaster og lydbøker. Utvidede og eksklusive tjenestetilbud i plattformene utgjør i dag en stadig viktigere rolle hos tjenesteleverandører som primært har tilbudt musikk tidligere. Forskerne peker på hvordan denne utviklingen fremmer innovasjon, men ser bekymringsfull ut fra musikkindustriens perspektiv, ettersom den utfordrer maktbalansen mellom musikkbransjen og plattformaktørene. Det at musikkstrømmetjenester fylles opp med annet innhold enn musikk som også finansieres annerledes enn gjennom vederlag, er en utfordring sett fra et musikkbransjeperspektiv. For lytterne kan tilgangen på ulikt type lydinnhold gjennom de samme tjenestene vurderes som både en fordel og en ulempe. Akkurat hva publikum mener om dette er imidlertid lite kartlagt.

Kiberg og Spilker omtaler fasen for tilleggstjenester i strømmetjenestene som en kategori som kommer i kjølvannet av tre innledende faser for musikkstrømmetjenester. Disse kategoriene er etablert av forskerne Arnt Maasø og Hendrik Spilker og omtales som

- *Den ubegrensede tilgangsfasen (2008–2011)* da musikkstrømming ble markedsført som en overgang fra eierskap til fri tilgang til all musikk, med løfter om uendelig oppdagelse og frihet fra lagringsbegrensninger.
- *Den sosiale strømmefasen (2011–2014)* da plattformene forsøkte å skille seg ut og hjelpe brukerne med å navigere i musikkmengden ved å innføre sosiale funksjoner som deling, følging og fellesskap.
- *Den algoritmiske strømmefasen (2014–2022)* da tjenestene skiftet fokus til personalisering og datadrevne anbefalinger, der smarte algoritmer og big data ble brukt for å skreddersy musikkopplevelsen til hver enkelt bruker.[198]

Denne faseinndelingen gir et bilde av utviklingstrekk i strømmetjenestene som følger kjennetegn ved digitaliseringen generelt. Utviklingen sier noe grunnleggende om hvordan strømmetjenestene har endret seg på måter som former konsumet av musikk.

Den digitale infrastrukturen har ført til en eksplosjon i mengden tilgjengelig musikk. I september 2023 ble det kjent at rundt 100 000 nye låter lastes opp til strømmetjenester som Spotify og Apple Music hver eneste dag. Apple Music kunne samtidig melde at de hadde passert 100 millioner tilgjengelige spor i tjenesten. Det betyr at verdens digitale musikkbibliotek vokser i et tempo som langt overgår menneskelig kapasitet til å konsumere det. Hvis man skulle lytte til alle disse låtene, én etter én, døgnet rundt, ville det tatt over 2 000 år.[199] Mulighetene for å skape musikk med kunstig intelligens forventes å sette ytterligere fyr på antallet spor i tjenestene. Det økende volumet, berettiger spørsmål om dagens systemer er tilstrekkelige, framhever forsker Daniel Norgård i innspill til utvalget. Kanskje nettopp KI blir årsaken til at nye plattformer og forretningsmodeller tvinges fram? Han løfter også KIs systemiske potensial og muligheter innen infrastruktur, særlig forbedring av databaser, sammenkobling av fragmenterte metadata og eierskapsinformasjon som viktig. Her kan KI være av betydning for å styrke lisensiering og rettighetsforvaltning i den plattformiserte musikkbransjen.[200]

Overfloden av musikk i tjenestene påvirker hvordan vi lytter, hva vi lytter til og hvordan vi orienterer oss når vi ønsker å lytte til musikk. Her spiller navigeringsmulighetene i musikkstrømmetjenestene inn. Disse muliggjør lytting både basert på aktive valg som kan gjøres av brukerne og lytting basert på anbefalinger og valg som styres av tjenesteleverandørene.[201]

Selv om all musikk bare er et sveip unna, er det store flertallet av låtene nesten aldri blitt spilt. De havner i det som ofte omtales som «den lange halen» – et stadig voksende arkiv av musikk som forblir lite spilt og usynlig for de fleste lyttere. Dette illustrerer hvordan digitaliseringen ikke bare har demokratisert tilgang til musikk, men også skapt nye former for usynlighet og konkurranse. Lytterne står overfor nærmest uendelige valg og muligheter. Samtidig spiller algoritmer og plattformdesign en stadig større rolle i å avgjøre hva som faktisk blir hørt.[202] Ifølge Polaris-undersøkelsen lytter folk vanligvis til egne spillelister eller til musikkspor og album de selv har funnet. 69 prosent mener det er enkelt å finne musikk fra sitt eget land på strømmetjenester.[203] Selv om publikum oppgir at de i stor grad lytter til musikk basert på egne bevisste valg, er tjenestenes prioriteringer gjennom algoritmestyring og synliggjøring av stor betydning. Dette skjer på måter som er lite transparente for lytterne og i tråd med platt-

[198] Maasø og Spilker 2022

[199] Ryssevik 2023, s. 31

[200] Møte om betydninger av KI for norsk musikkliv

[201] Hagen, Heian, Jacobsen, Kleppe 2021

[202] Ryssevik 2023, s. 31

[203] YouGov 2024

formprinsippene vi har pekt på tidligere i dette kapitlet.[204]

En undersøkelse utført av Kantar for NRK (Kantar 24 timer) viser at lyttemønstrene mellom ulike lydmedier er helt forskjellige mellom personer i aldersgruppen 19-29 år og folk over 50 år.[205] I minutter per dag lyttet den yngste gruppen til radio 15 minutter i snitt per dag i 2024, mens de over 50 år lyttet 74 minutter til radio per dag. De yngste brukte til gjengjeld 85 minutter per dag til strømming av musikk, mens de eldste brukte 11 minutter til dette.[206] På spørsmål til 1000 15-29-åringer om hva som er viktigst for dem når de lytter til radio og det spilles musikk, svarer en tredjedel at det viktigste er at de får høre musikk de kjenner og liker fra før. En tredjedel rangerer at de oppdager ny musikk som det viktigste. At det spilles norsk musikk eller at programlederne kan mye om musikk, er bare viktigst for 4 prosent av de som har besvart denne undersøkelsen som er gjennomført av Norstat for NRK i 2019 og 2024.[207] I 2019 var det imidlertid 8 prosent av denne unge lyttergruppen som mente det var viktigst at musikken var norsk.

I den samme undersøkelsen har det blitt spurt om hvordan denne aldersgruppen oppdaget musikk de liker. Fra 2012-2023 er utviklingen tydelig: I 2023 oppdaget flest musikk de liker på Spotify (82 prosent). I 2018 oppdaget flest musikk de liker via venner (64 prosent) og radio (67 prosent). I 2023 er imidlertid TikTok innført i undersøkelsen som en ny kategori. Da svarer 47 prosent at de oppdager musikk de liker der.[208] Ifølge Polaris-underøkelsen er radio fortsatt hovedkilden til ny musikk for folk i Norge, men radios betydning er avtagende og har vært det i mange år. Unge mennesker finner sjelden ny musikk via radio, men oppdager den heller via TikTok eller venner. Sosiale mediers betydning for å oppdage ny musikk øker i alle de nordiske landene, og har større betydning jo yngre lytterne er.[209]



Figur 18.11 LoFi Girl

Bildet viser en illustrasjon laget i datagrafikk av en person sett fra siden med hvite hodetelefoner og et rødt skjerf. Personen ser skrått nedover framfor seg og ser fokusert ut. Bildet er gjenkjennelig fra internett-fenomenet LoFi Girl. LoFi Girl er en YouTube-kanal som direktestrømmer lo-fi chillout musikk 24 timer i døgnet, 7 dager i uken over en animasjon av en jente som studerer med hodetelefoner og en katt i vinduskarmen. Kanalen er svært populær for å lytte til «fokusmusikk», og har et brukerfellesskap som er spredt over hele verden.
Foto: LoFi Records.

Helt grunnleggende endringer for å lytte til musikk ligger i forutsetningene av å ha musikk tilgjengelig via apper på telefonen og alle andre digitale enheter. Denne tilgjengeligheten har gjort musikk til en konstant og umiddelbar del av hverdagen. Musikklyttingen skjer både gjennom dedikert tilnærming til musikken og som bakgrunn til en rekke gjøremål og situasjoner. Bakgrunnslytting til en bredde av hverdagslivets gjøremål, til trening, lekser, arbeid eller hvile, er et utviklingstrekk som har vokst med digitaliseringen. Det er viktig å anerkjenne at musikkens kraft til å nå inn og forme menneskers livserfaringer på meningsfulle måter, fortsatt er sterkt til stede i både store og små øyeblikk.[210]

18.6.3 Digitaliseringspolitikk med betydning for musikkfeltet

Mandatet for utredningen ber utvalget om å vurdere myndighetenes samlede digitaliseringspolitikk med betydning for musikkfeltet. En slik politikk finnes ikke i samlet form og det vil være uten-

[204] Gillespie 2010

[205] Kantar 24Timer, undersøkelse tilsendt fra NRK, april 2025.

[206] Kantar 24Timer. 636 personer i aldersgruppen 18-29 år og 5009 person over 50 år er blitt intervjuet i 2022. Daglig tid i minutter. Undersøkelsen er tilsendt utvalget fra NRK, april 2025.

[207] NRKs ung-undersøkelse. Undersøkelsen er gjennomført av Norstat på vegne av NRK.N=1000 15-29 åringer. Gjennomføring september/oktober 2024 og 2019. Undersøkelsen er tilsendt utvalget fra NRK, april 2025.

[208] NRKs ung-undersøkelse, . Undersøkelsen er gjennomført av Norstat på vegne av NRK.N=1000 15-29 åringer. Gjennomføring september/oktober 2024 og 2019. Undersøkelsen er tilsendt utvalget fra NRK, april 2025.

[209] YouGov 2024

[210] Hagen 2015

for utredningens rammer å kunne vurdere digitaliseringspolitikken i sin helhet. En overordnet vurdering er imidlertid at digitaliseringen ikke har entydige konsekvenser for musikkområdet. Dette er fordi digital teknologi involverer hele musikkens verdikjede, og musikkfeltets bredde av aktører med konsekvenser av økonomisk, juridisk, estetisk, formidlings- og nettverksmessig art. Følgelig kan ikke myndighetenes (samlede) digitaliseringspoltikk med betydning for musikkfeltet heller avgrenses til ett politikkområde. Digitaliseringspolitikken er av betydning for musikkfeltet på like sektoroverskridende vis, som politikkbehovet er for musikkfeltet ellers, slik vi har vektlagt i denne utredningen.

Dette samsvarer med Ole Marius Hyllands analyse av at den digitale kulturpolitikken preges av en dobbel utvikling: På den ene siden ser vi en videreføring og samordning av tradisjonelle kulturpolitiske mål – som demokratisering, tilgjengeliggjøring og nasjonalt kulturvern – inn i en digital kontekst. På den andre siden har det vokst fram nye virkemidler og reguleringer knyttet til teknologi, infrastruktur og internasjonale rammeverk. Dette samspillet mellom gamle og nye elementer beskrives som en form for *hyperkonvergens*, som blir stående som et kjennetegn ved digital kulturpolitikk. Politikken favner dermed både eksplisitt digitalt kulturinnhold og andre politikkområder som indirekte påvirker digital kultur, noe som stiller krav til mer tverrfaglig og åpen kulturpolitisk forskning,[211]

Som del av utvalgets vurdering av myndighetenes digitaliseringspolitikk med betydning for musikkfeltet, gir vi videre noen overordnede beskrivelser av eksisterende politikk. Her ligger det flere politiske spenningsforhold, blant annet i plattformtjenestenes markedskrefter i møte med en nordisk velferdspolitisk tankegang og nordiske medie- og kulturpolitiske målsettinger for musikk. Andre sentrale politikkområder er jusen der vernet av opphavsretten står sentralt i møte med digital utvikling, og næringspolitikkens innretning for vekst og verdiskaping i møte med muligheter for innovasjon og nyskaping der digital teknologi er involvert.

Kulturpolitikken

Norges kulturpolitiske føringer formes bl.a. av UNESCOs kulturpolitikk. I 2022 kom UNESCO med en deklarasjon som uttrykker politisk forpliktelse knyttet til digitaliseringens innvirkning på kultursektoren. Deklarasjonen ble enstemmig vedtatt av medlemslandene inkludert Norge ved kulturministeren, og understreker at digital transformasjon påvirker kulturindustriene og den globale flyten av kulturelle varer og tjenester. Dette åpner opp for nye muligheter for sysselsetting og mer tilgjengelig kultur for alle, og for dokumentasjon, bevaring og forvaltning av kulturarv, samt stimulering av kreativitet og innovasjon. Deklarasjonen uttrykker samtidig sterk bekymring for økende global ubalanse i strømmen av kulturelle varer og tjenester, utarming av kulturelt og språklig mangfold på nettet, og urettferdig godtgjørelse av kunstnere og kulturarbeidere. Bekymringen knytter seg til stor ubalanse i den globale utvekslingen av kulturelle varer og tjenester, spesielt på grunn konsentrasjonen i makt og eierskap av globale kulturplattformer og utviklingen innen kunstig intelligens.[212]

Kulturpolitikken er relevant for digitaliseringen av musikkfeltet, særlig gjennom perspektiver om å sikre tilgjengelighet for publikum og målsettinger for et mangfoldig kunst- og kulturliv. I stortingsmeldingen *Kulturens kraft* (Meld. St. 8 (2018–2019)) framheves det at digital teknologi skal tas i bruk for å realisere et uforløst potensial for kulturbruk i befolkningen. Dette innebærer både å spre kunst og kultur på nye måter og å bygge bro mellom analoge og digitale uttrykk, slik at digital kulturbruk også kan stimulere til økt deltakelse i kulturlivet generelt. For musikkfeltet betyr dette at digitale plattformer som tilbyr strømming, sosiale medier og digitale konsertarenaer blir viktige verktøy for å nå ut til nye publikumsgrupper og senke terskelen for deltakelse.[213] Kulturpolitikken vektlegger videre betydningen av kunstnerisk kvalitet og et mangfold av uttrykk, og legger vekt på å fremme variert kunst. I denne sammenhengen kan digitalisering også være et verktøy for kunstnerisk innovasjon og nyskaping. Digitale produksjonsverktøy, distribusjonskanaler og interaktive formater gir nye muligheter for kunstnerisk utfoldelse og eksperimentering. Dette kan bidra til å utvikle nye uttrykk og nå ut til nye målgrupper og styrke bredden i det norske musikklivet. For at dette potensialet skal realiseres, må kulturpolitikken støtte utviklingen av digitale ferdigheter, infrastruktur og rettighetsforvaltning som gjør det mulig for kunstnere å skape og dele på egne premisser, også som et ledd i næringsutvikling.[214]

[211] Hylland 2020

[212] UNESCO 2023

[213] Kulturdepartementet 2018, s. 40

[214] Bekeng-Flemmen 2022

Åndsverksloven[215] er relevant for digitalisering fordi den regulerer rettighetene til opphavere og utøvere i møte med nye digitale distribusjonsformer – som strømming, kunstig intelligens og plattformøkonomi. Loven er i stadig utvikling for å tilpasses det digitale markedet. I november 2023 sendte Kultur- og likestillingsdepartementet ut et forslag til endringer i åndsverkloven på høring. I tråd med disse endringene skal Norge våren 2026 implementere digitalmarkedsdirektivet (direktiv 2019/790/EU)[216] for å styrke rettighetshavernes posisjon i den digitale økonomien. Digitalmarkedsdirektivet inneholder blant annet rettigheter for utgivere av musikk, regler for betaling for musikk fra plattformer som YouTube og TikTok og krav om rimelig vederlag til opphavere og utøvende kunstnere.

Digitalmarkedsdirektivets artikkel 17 omhandler det såkalte «verdigapet» (value gap) og refererer til forskjellen mellom den økonomiske verdien delingsplattformer som YouTube, Facebook og TikTok genererer fra opphavsrettsbeskyttet innhold og den kompensasjonen rettighetshaverne faktisk gis. Etter åndsverkloven § 3 og infosocdirektivet (direktiv 2001/29/EF). Den europeiske unions parlament og råd 2001 er det i utgangspunktet bare brukerne som laster opp opphavsrettsbeskyttet innhold som er ansvarlige for tilgjengeliggjøringen på plattformen. I C-682/18 og C-683/18 YouTube og Cyando legger EU-domstolen riktignok til grunn at plattformer som deler brukerskapt innhold under visse omstendigheter kan være opphavsrettslig ansvarlig for brukernes opplasting. Det er imidlertid en forutsetning at plattformen mer eller mindre bevisst har bidratt til brukernes deling.[217]

Dette endres av digitalmarkedsdirektivet artikkel 17 som etablerer et nytt ansvarsregime for delingsplattformers deling av opphavsrettsbeskyttet innhold. Digitalmarkedsdirektivet ble vedtatt i 2019 og er gjennomført i alle EUs medlemsstater. Artikkel 17 er foreslått gjennomført i §§ 86 til § 86e i et nytt underkapittel 6 I til åndsverkloven.

Artikkel 17 nr. 1 legger til grunn at delingsplattformer som hovedregel er opphavsrettslig ansvarlig for innholdet som brukere av tjenesten laster opp. Plattformene har med dette en forpliktelse til å innhente samtykke til bruk av innhold på plattformen. Dersom slikt samtykke ikke innhentes, begår plattformene selv et opphavsrettsinngrep. Plattformene kan imidlertid unngå ansvar for uautorisert innhold, dersom de oppfyller tre kriterier som er angitt i artikkel 17 nr. 4: a) gjør sitt ytterste for å lisensiere innhold som deles; b) gjør sitt ytterste for å sikre at spesifikt innhold de er varslet om fra rettighetshaver ikke blir gjort tilgjengelig og c) raskt fjerner uautorisert innhold etter varsel fra rettighetshaver. Formålet med artikkel 17 er å sikre at delingsplattformer som tjener på distribusjon av åndsverk inngår lisensavtaler og deler sine inntekter med rettighetshaverne og dermed bidra til å tette det nevnte «verdigapet».

Etter digitalmarkedsdirektivets artikkel 18 skal medlemsstatene sikre at rettighetshavere som overdrar eller lisensierer sine rettigheter mottar rimelig og forholdsmessig vederlag. Denne utfylles av artikkel 20 som gir rett til justering av avtalt vederlag dersom det opprinnelig avtalte vederlaget viser seg å være urimelig lavt sammenlignet med senere inntekter knyttet til utnyttelse av verkene eller framføringene. Formålet med bestemmelsene er å styrke rettighetshavernes forhandlingsposisjon, særlig i avtalesituasjoner hvor rettighetene overdras fullt ut uten rett på ytterligere vederlag. Bestemmelsene er teknologinøytrale og gjelder uansett om rettighetene lisensieres for strømming, kringkasting, fysisk distribusjon eller annen utnyttelse.

En rett til rimelig vederlag ved overdragelse eksisterer allerede i åvl. § 69. Men denne vil ved gjennomføring av digitalmarkedsdirektivet måtte justeres blant annet for å gi rett til vederlagsjustering, slik det foreslås i ny § 69 tredje ledd.[218]

Muligheten til å gjennomføre krav på rimelig vederlag og vederlagsjustering styrkes av artikkel 19, som gir rettighetshaverne krav på regelmessig og relevant informasjon om hvordan rettighetene utnyttes. Formålet er å gi rettighetshavere bedre innsikt i den økonomiske verdien av deres verk, slik at de kan vurdere om de mottar rimelig godtgjøring. Transparensforpliktelsen gjelder i hele verdikjeden og skal bidra til mer rettferdige og balanserte avtaler om overdragelse av opphavsrett og nærstående rettigheter.

GramArt (støttet av Creo og NEMAA) foreslo i et innspill til gjennomføring av direktivet at det med grunnlag i artikkel 18 ble innført en uoverdragelig vederlagsrett for utøvende kunstnere som skal betales av strømmetjenester.[219] Departementet la til grunn at det ikke kan utledes noen forpliktelse fra artikkel 18 om at det skal gis rett

[215] Åndsverksloven 2018
[216] Europaparlamentet og -rådet 2019/790
[217] Den europeiske unions domstol, Sak C-682/18
[218] Kultur- og likestillingsdepartementet 2023a, s. 197–200
[219] Kultur- og likestillingsdepartementet 2023, s. 203–205

Boks 18.7 Gjennomføringen av artikkel 18-22 i EUs medlemsstater

Rapporten *Streams & Dreams Part 2 – The Impact of the DSM Directive on EU Artists and Musicians* er en studie som undersøker hvordan EUs DSM-direktiv, spesielt artiklene 18–22, har påvirket artister og musikere i Europa. Studien bygger på en spørreundersøkelse med over 9 500 respondenter fra 19 EU-land. Den gir et godt innblikk i hvordan utøvende kunstnere opplever rettighetene og inntektene sine i strømmeøkonomien etter at direktivet ble implementert i nasjonal lovgivning.

Resultatene viser at direktivet i liten grad har forbedret situasjonen for artister. Kun 5,1 prosent av respondentene oppgir at de er fornøyde med inntektene fra strømming, og et stort flertall mener at de ikke får tilstrekkelig informasjon om hvordan inntektene deres beregnes. Dette er særlig relevant i lys av artikkel 19, som skal sikre åpenhet og innsyn i økonomiske forhold. Videre viser rapporten at svært få artister har lykkes med å reforhandle kontrakter i tråd med artikkel 20, og at rettigheten til alternativ tvisteløsning (artikkel 21) sjelden benyttes eller oppfattes som ineffektiv. Artikkel 22, som gir mulighet til å tilbakekalle rettigheter, er nesten ikke tatt i bruk.

Rapporten oppgir en årsak til den begrensede effekten av direktivet i at EU-kommisjonen ikke har gitt tydelig veiledning til medlemslandene om hvordan direktivet skal implementeres. Dette har ført til en passiv og bokstavelig tilnærming, der direktivets tekst er oversatt til nasjonal lov uten at det er utviklet praktiske mekanismer for håndheving. I tillegg opprettholdes en betydelig maktubalanse mellom artister og rettighetshavere, særlig plateselskaper, noe som gjør det vanskelig for artister å hevde sine rettigheter i praksis. Mange artister er heller ikke klar over hvilke rettigheter de faktisk har fått gjennom direktivet, og det finnes få støttestrukturer som hjelper dem å bruke dem. Til sammen blir resultatet at direktivet fungerer svakt som et reelt verktøy i den digitale musikkøkonomien.[1] Erfaringene er relevante før implementeringen i Norge, forventet våren 2026. De vitner om behov for aktiv politikkoppfølging av feltet etter implementeringen av lovverket, og det stiller krav til avtale- og rettighetskompetansen til bransjeaktørene.

[1] Johansson 2024

for opphavere og utøvende kunstnere til en uoverdragelig vederlagsrett for strømming, og at gjennomføring av en slik vederlagsrett vil kreve en nærmere utredning. Departementet ber imidlertid om høringsinstansenes syn på om det kan være behov for å innføre en vederlagsordning for opphavere og utøvende kunstnere for utnyttelse hvor sluttbruker selv kan velge tid og sted for tilgang, og hvordan en slik ordning i så fall bør utformes.

Digitalmarkedsdirektivet gir i tillegg bestemmelser som tillater tekst- og datautvinning av opphavsrettslig beskyttede verk og andre beskyttede frambringelser. På grunn av utviklingen av generativ kunstig intelligens er det imidlertid viet stor bekymring for implementeringen av denne delen av direktivet i flere innspill til utvalget.[220] Teknologien har utviklet seg på uforutsette måter siden direktivet ble forfattet. Dette skaper frykt blant opphavere for svakere vern og dårligere forhandlingskort, særlig i lys av unntakene for tekst og datautvinning artikkel i 3 og 4. Selv om EU-lovgiver ved vedtakelsen av digitalmarkedsdirektivet neppe hadde forutsett at utviklingen innen generativ KI ville komme så raskt, er det stort sett enighet om at artikkel 3 og 4 blant annet omfatter bruk av rettighetsbeskyttet materiale til trening av kunstig intelligens. Dette bekreftes også av KI-forordningen artikkel 53 (forordning 2024/1689/EU), som bygger på en slik forutsetning.[221]

Artikkel 3 gir forskningsinstitusjoner rett til å foreta tekst- og datautvinning av musikkverk som de har lovlig tilgang til, når dette skjer i forskningsøyemed. Det er imidlertid uklart i hvilken grad resultatene av slik forskning kan gjøres tilgjengelig for kommersiell bruk.[222] Dette kan svekke musikeres kontroll over bruk av deres musikk til trening av kunstig intelligens. *Artikkel*

[220] Skriftlig innspill fra NOPA og innspill fra GramArt

[221] Europaparlamentet- og rådet 2024/1689

[222] Se for eksempel Hamburg District Court 2024 LAION mot Robert Kneschke. Se nærmere Kielland 2024

4 åpner for kommersiell bruk av musikk til datautvinning, med mindre rettighetshaveren aktivt reserverer seg («opt out»), noe som kan være teknisk krevende og lite tilgjengelig for små aktører. Dette kan føre til at musikk utnyttes i kommersielle KI-systemer uten samtykke eller betaling. Innspill til utvalget melder at det haster med å få på plass regler for hvordan KI-modeller trenes og reelle muligheter for opphavere til å reservere seg. Hvis ikke dette løses, risikerer man et nytt verdigap, der teknologiselskapene tjener på innholdet, mens de som faktisk skaper det, står igjen uten rettigheter eller inntekter.[223]

Norge er imidlertid forpliktet gjennom EØS-avtalen til å gjennomføre digitalmarkedsdirektivet i norsk lov. I kampen mot teknologigiganter som opererer på tvers av landegrenser, gir EUs rettslige rammeverk – som digitalmarkedsdirektivet – Norge styrket vern om opphavsrett og bedre forhandlingskraft gjennom felles europeisk regulering.

Den reguleringen man har valgt gjennom digitalmarkedsdirektivet artikkel 3 og 4 vitner samtidig om de store utfordringene som ligger i å regulere opphavsretten i møte med teknologiutviklingen både på nasjonalt og europeisk hold. Utover digitalmarkedsdirektivet er KI-forordningen (forordning 2024/1689/EU)[224] og WIPO-traktatene[225] (internasjonale avtaler om opphavsrett) relevante for hvordan norsk lovverk skal møte utfordringer knyttet til bruk av musikk i KI-genererte verktøy og plattformer, og altså del av myndighetenes digitaliseringspolitikk med betydning for musikkfeltet.

Forsker Håvard Kiberg har i sin doktorgradsavhandling analysert hvordan norsk kulturpolitikk forholder seg til utfordringer knyttet til kunstnerisk og musikalsk mangfold i en digitalisert medievirkelighet. Gjennom en dokumentanalyse av 15 politiske dokumenter fra 2013 til 2023, viser han hvordan plattformisering trekkes fram som en sentral årsak til synkende norskandeler i musikkstrømming. Han problematiserer imidlertid tallgrunnlaget og peker på at tidligere høye andeler kan ha vært påvirket av piratkopiering. Kiberg stiller også spørsmål ved hvorfor nedgangen i norskandelen er mer markant i Norge enn i andre nordiske land. Videre viser han at de foreslåtte tiltakene i kulturpolitikken stor grad bygger på tradisjonelle virkemidler som konsesjonskrav og støtteordninger, og i liten grad tar tak i de digitale plattformenes rolle. Dette vurderes som en defensiv politisk tilnærming. Kiberg konkluderer med at plattformiseringen har skapt reelle utfordringer for mangfold og norskandel, selv om tallgrunnlaget fortjener mer utredning, og at politikken så langt har vært preget av forsiktighet snarere enn aktiv regulering.[226]

Næringspolitikken

Næringspolitikken spiller en avgjørende rolle i å forme rammebetingelsene for digitalisering, særlig gjennom støtte til innovasjon, entreprenørskap og utvikling av nye forretningsmodeller. Som vi har beskrevet tidligere i kapittel 17 og kapittel 18.2 er Innovasjon Norge en sentral aktør i dette landskapet, og deres virkemidler har stor betydning for hvordan digitalisering tas i bruk i kreativ næring som musikk. Digitaliseringen skaper behov for nye innsatsområder og forretningsmodeller for musikk og åpner for innovasjon i både produktutvikling og merverdiskaping. For at innovasjon basert på digitalisering i musikkfeltet skal lykkes, er det viktig at næringspolitikken er tilgjengelig for musikkbransjens entreprenører og skapere, så gode initiativer kan slå rot og videreutvikles med base i hjemmemarkedet. Da er det viktig at de øvrige behovene og vilkårene for næringsutvikling også følges opp, som beskrevet i denne delen av utredningen.

Digitaliserings- og forvaltningspolitikken

Digitaliserings- og forvaltningsdepartementet (DFD) har ansvar for politikkutforming og forvaltning innenfor flere sentrale samfunnsområder knyttet til digitalisering og offentlig sektor. Departementet har også en sentral rolle i å følge opp regjeringens digitaliseringsstrategi og legge til rette for at digitalisering bidrar til en enklere og mer effektiv hverdag for både innbyggere og næringsliv.

Regjeringens digitaliseringsstrategi for 2024–2030[227] nevner ikke musikk som et område av politisk betydning. Likevel berører strategien flere temaer som også er relevante for kulturfeltet, som demokrati, ytringsfrihet og tilgang til informasjon. Digital infrastruktur spiller en viktig rolle for hvordan innhold – inkludert musikk – sirkulerer i offentligheten. Strategien viser blant annet til ytringsfrihetskommisjonen og arbeidet

[223] Skriftlig innspill fra GramArt, FONO, TONO, NOPA, PolarisHub mfl.

[224] Europaparlamentet og -rådet 2024/1689

[225] World Intellectual Property Organization, WIPO treaties, u.å.

[226] Kiberg 2024

[227] Digitaliserings- og forvaltningsdepartementet 2024

med å sikre et ordskifte til det beste for demokratiet. Dette handler blant annet om hvordan digitale plattformer legger til rette for ytringsrom, ytringskultur og borgernes evne til å delta i samfunnsdebatten.[228]

Innenfor dette landskapet har også musikk og kunst en naturlig plass. Ikke bare fordi musikk diskuteres og deles på digitale plattformer, men også fordi plattformene påvirker hvilken musikk som faktisk når ut til publikum. Hvilke låter som løftes fram, og hvilke som forsvinner i mengden, styres i stor grad av algoritmer og kommersielle prioriteringer. Dette ligner på utfordringene redaktørstyrte medier står overfor i møte med plattformmakt, men musikkens rolle i dette sakskomplekset er i liten grad løftet fram i politiske dokumenter. Hvordan musikk filtreres og sorteres i plattformtjenester har stor betydning for hva slags musikk som sirkulerer, hvor bredt publikum får tilgang til ulike uttrykk, og hvordan den norske musikkoffentligheten utvikler seg. Dette er særlig viktig i lys av definisjonsmakten strømmetjenester og andre digitale plattformer har for publikums konsum av musikk og norskandelen av musikksalget i Norge. Det reiser spørsmål om behovet for regulering eller skattelegging, slik man har sett i diskusjoner om for eksempel norskandelen på Netflix.

Digitaliseringsstrategien omtaler også forhold som påvirker musikkbransjen direkte, ettersom hele infrastrukturen for produksjon, distribusjon og forbruk av musikk i dag er digital. Temaer som datadeling, åpenhet og tilgang til informasjon er derfor relevante for musikkskapere og -formidlere som del av næringslivet og som rettighetshavere og individer med personvern. Data er en svært viktig ressurs i dagens musikkbransje, der potensialet for utnyttelse for kommersiell vinning ikke kommer de norske bransjeaktørene nok tilgode. Det finnes med andre ord behov for mer helhetlig politikk på tvers av sektorer når det gjelder digitalisering og kulturpolitikk, og videre i møte med næringslivspolitikk og justispolitikk.

18.7 Musikk og generativ kunstig intelligens

Generativ kunstig intelligens er en type kunstig intelligens som kan skape nytt innhold, som tekst, bilder, lyd eller video. Modeller for generativ kunstig intelligens lærer fra store datamengder for å generere resultater basert på mønstre og strukturer de har lært. De mest kjente eksemplene på slike modeller er store språkmodeller, for eksempel ChatGPT og diffusjonsmodeller, som Stable Diffusion og DALL-E. Til generering av musikk er såkalte transformer-modeller – som kan lære komplekse mønstre i musikalske data – og generative adversariske nettverk (GAN) – som lar to nevrale nettverk konkurrere mot hverandre – mest brukt.

Det finnes ulike typer KI-verktøy til bruk i musikkproduksjon. Én sentral kategori er såkalte generative systemer, for eksempel Suno og Udio, som kan generere fullstendige musikkstykker med tekst og vokal ut fra enkle instruksjoner eller tekstprompter. En annen type verktøy fokuserer på komposisjon basert på et påbegynt arbeid, hvor verktøyet forutsier neste tone, akkord eller takt i en sekvens. Slike verktøy brukes gjerne av komponister og produsenter som ønsker inspirasjon eller forslag til videreføring av et musikalsk tema. Eksempler på slike verktøy er MuseNet fra OpenAI og Music Transformer fra Google Magenta.

Kunstig intelligens kan også brukes i produksjonsfasen av musikk, hvor verktøy som LANDR og iZotope Ozone kan optimalisere blant annet EQ, kompresjon og volum. Videre finnes det verktøy for vokalsyntese og stemmeimitasjon, som kan generere vokal basert på innskrevne noter og tekster. Kunstig intelligens kan også brukes til remiksing og stiloverføring, hvor musikk blir overført fra én sjanger til en annen, for eksempel ved å gjøre en klassisk komposisjon om til elektronisk musikk. Frykten for de kommersialiserte KI-verktøyene fra et skaperperspektiv er velbegrunnet, men KI vil også skape nye jobber og bringe med seg uante muligheter. Bruk av KI i kommersiell musikkproduksjon er allerede etablert. I innspill til utvalget beskriver Alexander Austheim fra EMI og Universal Music Norway prosessen bak skapelsen av coverlåta *Josefin-AI* med Oskar Westerlin som en «stresstest» på hva som er mulig innenfor etisk og juridisk rammeverk. Låta, som ble skapt med KI på 48 timer, gikk til topps på Spotify med alle rettigheter klarert. Han understreker at KI ikke skal erstatte artister, men kan brukes som et kreativt verktøy for idéutvikling, variasjon og effektiv produksjon. Amund Bjørklund, låtskriver, produsent og gründer av låtskriverutdanningen LIMPI, peker på at produsentrollen vil endres betydelig på grunn av KI, mer i retning av en kuratorrolle. En del musikk vil erstattes, men det vil fortsatt være behov for menneskene og historiene bak musikken. I innspill til utvalget framheves det at KI-integrering i DAW-er også brukes til utarbeidelse av spillmusikk. Professor Lars Ailo Bongo,

[228] NOU 2022: 9

som blant annet leder Sámi AI Lab ved Samisk høyskole, framhever store muligheter i KI for å styrke joik og samisk kultur – i arkivarbeid, idémyldring og opplæring. Han peker imidlertid på et grunnleggende behov: KI som skal brukes i samiske sammenhenger, må trenes med samiske data og utvikles med forståelse for samisk språk, kultur, etikk og normer. Samiske data må også forvaltes i henhold til urfolks rettigheter og kulturell integritet. Her ligger et dilemma mellom det å sikre vern mot uønsket bruk av data og problemet med at manglende data forhindrer utviklingen av samisk KI og kvaliteten på utfallet av bruken for samiske formål. Dette er en problemstilling som også relaterer seg til framskaffelsen av annen tradisjonsmusikk ved hjelp av KI.[229]

De fleste KI-modeller vil i praksis være trent på store mengder opphavsrettslig beskyttet innhold, inkludert musikk med og uten tekst. Bruk av slikt materiale vil som regel også være en nødvendig forutsetning for at slike modeller skal gi tilfredsstillende resultater.

Etter åvl. § 3 første ledd bokstav a har opphaver enerett til å framstille varige og midlertidige eksemplarer av åndsverk. Ved innsamling av data til datasett til trening av kunstig intelligens og under selve treningen framstilles det i alle fall midlertidige eksemplarer av åndsverk i treningsgrunnlaget. I enkelte tilfeller kan det også framstilles eksemplarer av verk i den ferdig trente modellen (såkalt «memorization»). Dette betyr at trening av modeller for kunstig intelligens på opphavsrettslig beskyttede verk innebærer opphavsrettsinngrep forutsatt at den som trener, ikke har fått samtykke fra opphaver eller kan påberope seg et annet rettslig grunnlag.

I enkelte begrensede tilfeller vil den som trener, kunne påberope seg unntaket for framstilling av midlertidige eksemplar i åvl. § 4. Utover § 4 finnes det per i dag ingen bestemmelser i åndsverkloven som gir tillatelse til trening av kunstig intelligens med opphavsrettslig beskyttede verk. Digitalmarkedsdirektivet artikkel 3 og 4 pålegger imidlertid medlemsstatene å innføre unntak for såkalt tekst- og datautvinning, som også omfatter trening av kunstig intelligens slik vi også omtalte i forrige kapittel. Artikkel 3 gir en ufravikelig rett, men er begrenset til vitenskapelig forskning. Artikkel 4 gir en generell rett til tekst- og datautvinning av verk som bruker har lovlig tilgang til, men rettighetshaver kan ta forbehold mot slik bruk («opt out»). Digitalmarkedsdirektivet er foreslått gjennomført i åndsverkloven, og en proposisjon forventes lagt fram for Stortinget før sommeren 2025.[230] Endringene forventes å tre i kraft er fra sommeren 2026.

Rettstilstanden i Norge inntil digitalmarkedsdirektivet blir gjennomført i norsk rett, er at det ikke finnes noe generelt unntak for bruk av åndsverk for trening av kunstig intelligens. Slik trening krever derfor samtykke fra rettighetshaver. Nasjonalbiblioteket har for eksempel i sitt arbeid med utvikling av norske språkmodeller jobbet med å klarere bruk av opphavsrettsbeskyttet innhold med rettighetshaverne.[231]

Det store flertallet av KI-modeller som brukes i Norge, er imidlertid trent i USA og reguleres av amerikansk rett. Det er også i USA de fleste sakene om lovligheten av opptrening av kunstig intelligens er anlagt,[232] deriblant flere saker om trening på musikkverk.[233] Amerikansk opphavsrett har ingen spesifikke unntak som tillater trening av kunstig intelligens med opphavsrettslig beskyttede verk, og spørsmålet om slik trening er lovlig, beror på om den kan anses som såkalt «fair use» etter den amerikanske opphavsrettsloven § 107. Man må her blant annet vurdere formålet og karakteren ved bruken og hvordan bruken påvirker muligheten til å utnytte originalverket kommersielt.

De som argumenterer for at trening av generativ kunstig intelligens utgjør «fair use», framhever at slik trening innebærer transformativ bruk ved at den muliggjør nye former for kreativitet og innovasjon. Motstemmer framhever at trening av generativ kunstig intelligens ikke kan sies å ha en slik transformativ karakter, da generativ kunstig intelligens bare bruker eksisterende verk for å frambringe varianter av verkene i treningsgrunnlaget. Et sentralt moment blir formodentlig i hvilken grad resultatet av generativ kunstig intelligens kan anses å konkurrere med opphavsrettslig beskyttede verk. Trolig vil enkelte former for trening av generativ kunstig intelligens anses som «fair use», mens andre former vil falle utenfor.

Dersom en KI-modell er lovlig trent i utlandet, er det opphavsrettslig sett ikke noe i veien for at modellen blir gjort tilgjengelig i Norge, selv om

[229] Møte om betydninger av KI for norsk musikkliv

[230] Kultur- og likestillingsdepartementet 2023

[231] Kopinor 2025

[232] Se for en oversikt, Chat GPT Is Eating the World 2024

[233] Se United States District Court for the Northern District of California Concord Music Group, Inc. mot Anthropic PBC; United States District Court for the Southern District of New York UMG Recordings, Inc. mot Uncharted Labs, Inc; United States District Court for the District of Massachusetts UMG Recordings mot Suno. I Tyskland har TONOs søsterorganisasjon GEMA saksøkt OpenAI for bruk av musikktekster for trening av ChatGPT.

tilsvarende trening ikke ville ha vært lovlig her i landet. Etter KI-forordningen artikkel 53 nr. 1 bokstav c (forordning 2024/1689/EU) er imidlertid leverandører av generelle KI-modeller pålagt å etablere en policy for å sikre at modellen og treningen av den overholder EUs opphavsrettsregelverk. For KI-modeller som er trent på opphavsrettslig beskyttet materiale utenfor EU, innebærer dette blant annet at leverandøren har plikt til å sørge for at disse overholder digitalmarkedsdirektivet artikkel 4, som gir rettighetshaver en rett til å ta forbehold mot slik trening. Overtredelse av plikten kan føre til bøter på opptil 15 millioner euro eller 3 prosent av selskapets globale årlige omsetning, jf. KI-forordningen artikkel 99.[234] Digitaliserings- og forvaltningsdepartementet har varslet at de vil sende et lovutkast for gjennomføring av KI-forordningen på høring før sommeren 2025, med forventet ikrafttredelse sommeren 2026.

I Norge og Europa er det i all hovedsak enighet om at rettighetshaverne bør gis en eller annen form for kompensasjon når deres verk brukes til opptrening av kunstig intelligens. Det har imidlertid vært en del diskusjon om hvordan slike kompensasjonsordninger bør utformes. Innehavere av opphavsrett har her i stor grad hatt et *enerettsperspektiv*, hvor det framheves at rettighetshaverne har enerett til midlertidig eksemplarframstilling, og at denne ikke bør begrenses gjennom unntak som digitalmarkedsdirektivet artikkel 4. Rettighetshaverne bør da kunne utøve eneretten uten å behøve å ta forbehold og dermed nekte bruk av sine verk til trening av kunstig intelligens eller kreve betalt for slik bruk.

Et bredere perspektiv fokuserer på at bruk av kunstig intelligens for å skape musikk og andre typer frambringelser er avhengig av opphavsrettslig beskyttede verk til opptrening. Samtidig kan muligheten til å generere tilsvarende frambringelser ved hjelp av kunstig intelligens, påvirke etterspørselen etter menneskeskapte verk. Kompensasjonsordninger for bruk av opphavsrettsbeskyttede verk bør i et slikt *arbeidsperspektiv* utformes dels for å gi insentiver til frambringelse av menneskeskapte verk og dels for å kompensere for bortfallet av arbeid med å skape slike verk. Selv om disse to perspektivene ikke er gjensidig utelukkende, vil hva man vektlegger, ha betydning for utformingen av kompensasjonsordninger for trening og bruk av kunstig intelligens.

Det har vært foreslått ulike kompensasjonsordninger. Det mest nærliggende for rettighetshaverne per i dag er å utøve retten til å ta forbehold mot trening etter digitalmarkedsdirektivet artikkel 4, for deretter å gi lisens mot betaling. Dette kan også suppleres av en avtalelisens, som gjør at en forvaltningsorganisasjon kan innkreve vederlag for bruk av verk av opphavere som ikke er medlem av organisasjonen. Etter artikkel 4 må et forbehold imidlertid tas «på en hensiktsmessig måte» og være utformet på en slik måte at det fanges opp i ulike tekniske systemer. Generelle forbehold, for eksempel knyttet til større kataloger av verk, vil her neppe være tilstrekkelig. Det vil også være problematisk for rettighetshaverne å skulle knytte forbehold til enkeltverk som de selv ikke kontrollerer, for eksempel til coverversjoner av musikkverk. Bruk av avtalelisens basert på en lisens som er gitt etter utøvelse av forbehold etter artikkel 4, er heller ikke uproblematisk. Det er for eksempel ikke uten videre gitt at en kollektiv forvaltningsorganisasjon kan ta forbehold på vegne av rettighetshavere som ikke er medlemmer av organisasjonen og dermed innkreve vederlag på vegne av disse.

Enkelte har derfor foreslått å erstatte bestemmelsen om kommersiell tekst- og datautvinning i digitalmarkedsdirektivet artikkel 4 med en tvangslisensbestemmelse, som gir rett til kommersiell trening av kunstig intelligens mot å betale vederlag.[235] Andre varianter av foreslåtte kompensasjonsordninger knytter kompensasjonen til levering av systemer for generativ-KI som skaper musikk som har potensial til å konkurrere med menneskeskapte åndsverk,[236] og bruk av KI-modeller som har slikt potensial.[237] Gjennomføring av disse forslagene forutsetter imidlertid i praksis endring av digitalmarkedsdirektivet.

Det kan derimot argumenteres for at en lovbestemt vederlagsrett («residual remuneration right») for opprinnelig rettighetshaver kan gjennomføres innenfor rammene av digitalmarkedsdirektivet.[238] En slik vederlagsrett vil kunne gi opprinnelig rettighetshaver en uoverdragelig rett på vederlag for verk de har overdratt rettighetene til, når disse brukes til trening av kunstig intelligens, uavhengig av om dette følger av avtalen eller ikke. Rettigheten vil typisk utformes slik at den bare kan utøves gjennom tvungen kollektiv rettighetsforvaltning. Det er imidlertid ikke gitt at slike vederlagsordninger er i samsvar med digitalmarkedsdirektivet artikkel 18, som gir krav på rimelig

[234] Europaparlaments- og rådsforordning (EU) 2024/1689

[235] Geiger og Iaia 2023

[236] Senftleben 2023

[237] Gervais 2024, s. 19-24

[238] European Copyright Society 2025

godtgjøring for utnyttelse av opphavsrettigheter. Dette illustreres av sak C-663/24 Streamz mfl. for EU-domstolen.[239] Her er EU-domstolen blant annet bedt om å vurdere om det er lovlig å innføre en ordning som gir opprinnelige rettighetshavere en ufravikelig rett til vederlag for at deres frambringelser gjøres tilgjengelige på delingsplattformer.

Digitalmarkedsdirektivet vil derimot ikke være til hinder for at kompensasjon for opptrening av kunstig intelligens utformes som et kulturpolitisk tiltak som har som formål å kompensere for bortfall av inntekter og gi insentiver til kulturell produksjon. Dersom slike tiltak skal finansieres gjennom en avgift, må denne riktignok utformes slik at den ikke gjør ellers lovlig bruk gjenstand for betalingsplikt. Dersom slike ordninger finansieres av offentlige tilskudd, oppstår ikke slike problemer.

18.7.1 KI-modeller, opphavsrett og kommersielt identitetsvern

I enkelte tilfeller gjengir innhold som genereres av KI-modeller, deler av opphavsrettslig beskyttede verk eller ligger tett opp til slike, for eksempel ved at innholdet gjengir en opphavsrettslig beskyttet melodi fra et eksisterende verk. Dette kan skyldes at modellen lagrer deler av treningsgrunnlaget, eller at modellen etterligner stil, struktur eller mønstre som den har lært etter å ha vært trent på mange lignende verk. Dette kan medføre at «output» fra modellen innebærer et opphavsrettsinngrep etter åvl. § 3 fjerde ledd.

Når sluttbruker genererer innhold ved hjelp av en KI-modell, framstilles det et eksemplar av verket etter åvl. § 3 første ledd bokstav a. Etter åvl. § 26 er det imidlertid tillatt å framstille eksemplar til privat bruk. Det er imidlertid tvilsomt om unntaket for privatkopiering omfatter eksemplarer av verket i endret form, slik tilfellet vil være for mange KI-genererte frambringelser. Dersom KI-modellen er trent på opphavsrettsbeskyttede verk uten rettslig grunnlag, er det videre nærliggende å legge til grunn at frambringelsen er frambrakt på grunnlag av en ulovlig kopi i strid med § 26 første ledd. Dersom sluttbruker utnytter det genererte innholdet videre, for eksempel ved å legge det ut på nett, innebærer dette at også verket gjøres tilgjengelig for allmennheten i strid med åvl. § 3 første ledd bokstav b.

Spørsmålet er imidlertid om den som gjør KI-modellen tilgjengelig for sluttbruker, også kan holdes ansvarlig når «output» fra modellen innebærer opphavsrettsinngrep. Det kan her argumenteres for at KI-operatøren i enkelte tilfeller selv framstiller eksemplarer i den tekniske prosessen eller at hen bidrar til sluttbrukers eksemplarframstilling.[240] Det kan også stilles spørsmål om den som gjør KI-modellen tilgjengelig, kan holdes erstatningsrettslig ansvarlig for medvirkning til slike inngrep etter åvl. § 81 tredje ledd.

Enkelte KI-systemer gjør det også mulig å etterligne stemmen til kjente artister og å framstille KI-genererte sanger i deres stil. På lignende måte kan KI brukes til å generere KI-etterligninger av kjente artister til bruk i video eller live.[241] Åndsverkloven § 104 verner offentlig gjengivelse av fotografi som avbilder fysiske personer, og vil også omfatte KI-etterligninger av artisters utseende. Kjente artisters stemme kan på sin side ha vern etter ulovfestede regler om kommersielt identitetsvern.[242] Disse reglene gir artister rett til å nekte eller til å kreve betaling for bruk av eget utseende eller stemme. Vernet er imidlertid tidsbegrenset. Retten til eget bilde etter § 104 gjelder etter andre ledd i den avbildedes levetid og 15 år etter utløpet av avbildedes dødsår. Trolig vil tilsvarende tidsbegrensning måtte gjelde også for det kommersielle identitetsvernet.

18.7.2 Opphavsrett til musikk skapt ved hjelp av kunstig intelligens

Et annet spørsmål er om musikk som er skapt ved hjelp av kunstig intelligens, i seg selv kan opphavsrettsbeskyttes. Åndsverk kan bare skapes av mennesker, og en kunstig intelligens kan derfor ikke selv være opphaver til frambringelser den har gjort, se for eksempel den amerikanske avgjørelsen i Thaler v. Perlmutter.[243] Et menneske som anvender kunstig intelligens for å skape musikk, kan derimot få opphavsrett til resultatet.

Et grunnleggende opphavsrettslig skille går mellom ideer, for eksempel en musikalsk stemning, et rytmisk mønster eller et tema som «en melankolsk pianoballade», som ikke er opphavsrettslig vernet. Dette vernet er forbeholdt det kon-

[239] Den europeiske unions domstol, Sak C-663/24

[240] Nordemann 2024

[241] Grünfeld, Karttinen, Molde, Eidsvold-Tøien, Gaustad og Aasen 2025: Rapporten bestilt til utvalget analyserer NRKs bruk av en KI-modell av den avdøde artisten Jan Werner Danielsen som et eksempel på slik bruk.

[242] Borgarting lagmannsrett LB-1998-76 – RG-1999-1009, som omhandlet etterligning av regissør og filmjournalist Pål Bang Hansens lett gjenkjennelige stemme i en radioreklame. Se nærmere i Stenvik 2004 og Vindenes 2022

[243] United States Court of Appeals for the District of Columbia Circuit Thaler mot Perlmutter

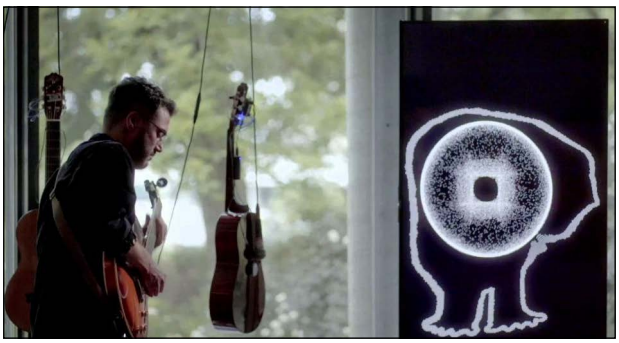
krete uttrykket opphaver gir ideen, for eksempel gjennom en bestemt melodi, harmonisk oppbygning, tekst eller arrangement. Bruk av prompter med generelle beskrivelser av det musikalske resultatet man ønsker å oppnå, vil derfor i de fleste tilfeller være utelukket fra opphavsrettsbeskyttelse som ideer.

Da er videre en forutsetning at musikken «er uttrykk for original og individuell skapende åndsinnsats», jf. åvl. § 2 første ledd. Det sentrale i denne vurderingen er at den som skaper musikken «har kunnet udtrykke sine kreative evner ved frambringelsen af værket på grundlag af frie og kreative valg», jf. C-145/10 Painer avsnitt 89.[244] Det er ikke tilstrekkelig at skaperen har hatt mulighet til å ta frie og kreative valg, hen må også ha benyttet seg av disse valgmulighetene, jf. C-833/18 Brompton Bicycle avsnitt 34. Den europeiske unions domstol, Sak C-833/18.

Frambringers frie og kreative valg må dessuten være årsak til sluttresultatet på en slik måte at valgene gjenspeiles i frambringelsens uttrykk.[245] Dette er sjelden et problem for tradisjonelle verk, hvor frambringer selv kontrollerer frambringelsen fram til sluttresultatet. Ved bruk av kunstig intelligens samsvarer derimot frambringers instruksjoner til KI-modellen ikke nødvendigvis med output fra modellen. Selv om det er gjort kreative valg i instruksjonene til modellen, kommer disse derfor ikke nødvendigvis til uttrykk i sluttresultatet.

Dette kan skyldes at modellen tolker, forenkler eller kompletterer instruksjonene på uforutsette måter, basert på mønstre i treningsdataene. Slike avvik illustrerer et sentralt problem i bruk av KI: Det er vanskelig å forutsi nøyaktig hvordan modellen vil tolke og utføre en gitt instruksjon. Dette henger sammen med det som ofte beskrives som «black box»-problemet – man har begrenset innsikt i hvilke prosesser og beregninger som ligger til grunn for resultatet.

Selv ved ganske omfattende prompting vil kreative valg brukeren tar i frambringelsen, i mange tilfeller ikke gi seg utslag i sluttresultatet på en slik måte at kravet til originalitet kan sies å være oppfylt. For at musikkverk generert med KI-verktøy skal ha opphavsrettslig vern, er man derfor i praksis avhengig av at brukeren ha gjort kreative valg uavhengig av bruk av KI-modellen, slik at KI bare brukes som en del av en større prosess. Dette kan for eksempel skje ved at brukeren selv har skrevet større deler av et musikkstykke og deretter får KI-modellen til å fylle ut deler som mangler, eller ved at kunstig intelligens brukes som en del av etterbehandlingen av innspilt musikk. I slike tilfeller kan det likevel oppstå spørsmål om opphavsrettslig vern av deler av musikkverk som helt eller delvis er brakt fram ved hjelp av KI.



Figur 18.12 Improvisasjon med teknologi og audiovisuelle instrumenter

Bildet viser musiker og forsker Çağrı Erdem på Universitetet i Oslo som improviserer med CAVI (coadaptive audiovisual instrument) og seks selvspillende gitarer. Vi ser Erdem spille på en gitar, mens to gitarer henger fra taket i bakgrunnen. I tillegg vises en stor skjerm med et abstrakt bilde av noe som ligner på en arm- og hodeløs figur med to føtter og et stort rundt øyeeple. Bilde illustrerer musikkskaping i samspill med avansert teknologi.

Foto: Grab fra video av Adrian Axel.

18.8 Oppsummering

I dette kapittelet har vi redegjort for musikknæringens rolle i Norge, og hvordan feltet både rommer et stort potensial og står overfor betydelige utfordringer. Norge har et mangfoldig musikkliv og profesjonelle aktører med musikk som næringsvirksomhet finnes i hele verdikjeden. Likevel er tilnærmingen til musikk som næring delvis svak, både politisk og i feltet. Dette gir et uforløst potensial for verdiskaping og sysselsetting, og behovet for helhetlig bransjeutvikling i Norge løftes fram. Eksport fordrer en nasjonal bransje med kompetanse, kapital og infrastruktur for å kunne ivareta både kunstneriske og kommersielle behov. En helhetlig satsing kan bidra til å sikre miljøer og selskaper som kan ivareta musikkrettigheter, aktører og talent.

Dette må ses i sammenheng med behov for et kunnskaps- og kompetanseløft i bransjen. I kapittelet har vi omtalt utviklingen i norskandelen i musikksalget i Norge, som har sunket siden overgangen til digital distribusjon. Samtidig mangler

[244] Den europeiske unions domstol, Sak C-145/10
[245] Gervais 2019 og Rognstad 2022

det oppdatert og sammenlignbar statistikk. Dette er et åpenbart kunnskapshull som svekker mulighetene for målrettet politikk og næringsutvikling. Her løftes forslaget om et «Opplysningskontor for norsk musikk» som et svar på å motarbeide utfordringer og styrke helheten.

Et helhetlig bransjeløft i det næringsbaserte musikkfeltet krever tilgang på risikokapital. Mange norske selskaper er små og har begrenset tilgang på investeringer. Dette er et strukturelt problem som bidrar til at verdifulle rettigheter og selskaper flagges ut av landet. Dette fører, med utvalgets eget begrep, til potensialsvinn. Kapittelet peker på at virkemiddelapparatet, særlig Innovasjon Norge, ikke fungerer for musikknæringen i dag. Musikkbransjen får i liten grad tilgang til næringsrettede virkemidler fordi innovasjonsbegrepet og kravene til skalerbarhet ikke passer med bransjens virkelighet. Det er derfor behov for mer tilpassede ordninger og bedre forståelse for immaterielle verdier i virkemiddelapparatet for næring. Dette er også viktig for styrket musikkeksport, som er viktig for et lite marked som Norge. Eksport krever både kompetanse, kapital og struktur i form av økte bevilgninger og differensierte støtteordninger for ulike aktører. Et annet strukturelt problem som vi har beskrevet i kapittelet er merverdiavgiften (moms). Dagens regelverk skaper skjevheter, merarbeid og konkurransevridning, og store deler av feltet tar til orde for å innføre en lavsatset merverdiavgift for hele kulturnæringskjeden. Frivillig mva.-registrering for å ivareta frivilligheten løftes fram også som et forslag.

Kapittelet har belyst digitalisering i musikknæringen, med vekt på konsekvensene av plattformisering. Det ligger utfordringer i at makten i økende grad ligger hos globale teknologiselskaper. Manglende transparens, skjev inntektsfordeling og behovet for regulering og datatilgang står sentralt. I forlengelse av plattformiseringen, ligger utviklingen av generativ kunstig intelligens som en økende trussel. I kapittelet har vi presentert ulike perspektiver på KI, og drøftet juridiske og økonomiske konsekvenser av KI-generert musikk, og hvordan dagens regelverk ikke er tilstrekkelig for å sikre rettighetshavernes interesser. Nye kompensasjonsordninger og tydeligere regulering, både nasjonalt og internasjonalt, er mulige løsninger.

Kapittel 19
Utvalgets vurderinger og anbefalinger til musikk som næring

En viktig grunn til at denne utredningen ble igangsatt, var at myndighetene mangler kunnskap om hvordan det næringsbaserte musikkfeltet fungerer. Flere av punktene i mandatet som er utredet i del III, gjenspeiler dette kunnskapsbehovet. Gjennomgangen og analysene som er gjort, har gitt dypere innsikt i spørsmål som handler om hvordan næringen er strukturert, hvordan pengestrømmene ser ut, hvilke offentlige virkemidler som er tilgjengelige, og hvilke utfordringer og muligheter næringen står overfor. Denne innsikten legger grunnlaget for utvalgets vurderinger og anbefalinger. Målet med anbefalingene er å bygge opp under initiativ og skaperkraft i musikknæringen, styrke bransjens økonomiske og strukturelle vilkår, sikre bedre tilgang på kapital og kompetanse og bygge robuste systemer for vekst, skalering og eksport.

Med tanke på å realisere potensialet i musikknæringen vil utvalget løfte fram to nært forbundne forutsetninger. Den første handler om at for å realisere potensialet i musikknæringen må man forstå musikk ikke bare som et kulturpolitisk, men også et næringspolitisk anliggende. Det er et stort behov for at det utvikles næringspolitikk som er tilpasset musikkbransjens – og den øvrige kreative næringens – behov. Som gjennomgangen ovenfor viser (se kapittel 14.3.1), har det siden årtusenskiftet vært flere politiske initiativer for å etablere en politikk som kan forløse potensialet i kulturell og kreativ næring. Forskning samt vår egen gjennomgang viser imidlertid at endringene primært har skjedd på retorisk nivå,[1] i form av strategier, planer og utredninger, og i mindre grad i form av slagkraftige tiltak som kan realisere ambisjonene som er formulert. Her ønsker utvalget å anerkjenne at det kan være utmattende for bransjen at den stadig inviteres til å bidra til utviklingen av nye planer, strategier og utredninger når tiltak som kan sette disse ut i livet langt på vei uteblir.

Utvalget vektlegger samtidig at om potensialet i musikknæringen skal realiseres, er det vesentlig at virkemiddelapparatet anerkjenner og forstår næringen bedre. Her er det essensielt at potensialet for næringsutvikling og investeringer ligger i immaterielle rettigheter. Det er dessuten behov for å tilpasse virkemiddelapparatets innovasjonskrav til musikkbransjens særtrekk. Man bør anerkjenne at vekstpotensialet i musikkbransjen ofte ligger i markedet og i selskapenes evne til å skalere sin eksisterende forretningsmodell snarere enn i radikal nyvinning i teknologi, produksjon eller forretningsmodeller i tradisjonell forstand. Det er behov for å tenke nytt slik at midler bedre kan bidra til den tiltrengte næringsveksten. Avviklingen av kulturell og kreativ næring-satsingen i Innovasjon Norge (vist til i flere tidligere kapitler) bør evalueres nøye, og det bør vurderes om en ny, samlet og tverrsektoriell satsing på kreativ næring er nødvendig for å sikre langsiktig vekst og konkurranseevne. Lærdom fra andre land, som Sveriges, Canadas og Storbritannias satsing på kreativ næring som en nøkkel til økonomisk vekst, kan være relevant. Utvalget understreker samtidig at kulturpolitikken også er viktig for å utvikle en robust, mangfoldig og langsiktig bærekraft i musikknæringen i Norge. Dette innebærer å styrke rammebetingelsene som gjør det mulig for små aktører å overleve og utvikle seg, sikre geografisk og sjangermessig mangfold og legge til rette for sosial og miljømessig ansvarlig drift. Kulturpolitiske virkemidler kan også bidra til å dempe utslagene av markedskrefter og globale strukturer som ellers kan svekke norske aktørers handlingsrom og levedyktighet. Alene vil imidlertid kulturpolitikken ikke ha den innretningen som skal til for å forløse musikkens næringspotensial fullt ut; dette krever en målrettet, tilpasset næringspolitikk som tar høyde for bransjens særegne dynamikker og vekstforutsetninger.

Den andre forutsetningen som er avgjørende for at musikknæringen skal kunne realisere sitt potensial, finnes i bransjen selv. Bransjen har behov for utvikling både når det gjelder etablering

[1] Haugsevje 2022, s. 2

og skalering av selskaper, og når det gjelder holdninger til og kompetanse i å drive næring med utgangspunkt i musikk.

Utvalget understreker at de to forutsetningene, altså behovet for en næringspolitikk og behovet for bransjeutvikling, ikke kan forstås som et enkelt årsaks–virkningforhold, hvor det ene går forut for det andre. Her vil det snarere være slik at næringspolitiske grep kan stimulere bransjen til å utvikle seg, noe som igjen kan gjøre musikkbransjen mer næringspolitisk relevant. Denne vekselvirkningen er viktig for å unngå det utvalget har kalt potensialsvinn.

Her starter vi med å peke på noen aspekter ved musikknæringen som det er viktig at den selv tar tak i. Deretter vil vi se nærmere på en rekke utfordringer utvalget mener bør løses både med næringspolitiske løsninger og tiltak på andre politikkområder.

19.1 Behovet for å utvikle bransjen i Norge

Selskapsstrukturen i den norske musikkbransjen kjennetegnes av mange små foretak. Utvalget anerkjenner at det store antallet selvstendig næringsdrivende bidrar til sysselsetting, og at det tas en betydelig risiko. Dette er viktig for at ny musikk av høy kvalitet skapes og for næringsutviklingen. En del av de selvstendig næringsdrivende driver godt innenfor sine nisjer. Vi har også sett at næringen preges av stor kreativitet og skaperkraft og sterke agentskap. Utvalget har valgt å bruke begrepet navigasjonsmønstre for å få fram hvordan aktørene finner veier til muligheter, anerkjennelse og profesjonell virksomhet. Dette handler også om å synliggjøre innovasjon og gründerskap basert på virksomhet og mønstre som viser at det går an å lage seg en jobb i musikkbransjen.

Det ligger imidlertid et paradoks i det store omfanget av små selskaper. Denne organiseringen betyr at det foregår et utstrakt mangesysleri samtidig som bransjen har behov for spesialisert kompetanse og porteføljer av et visst volum om den skal hente ut sitt potensial. I dette perspektivet er ikke de mange enkeltpersonsforetakene og små selskapene en bærekraftig bransjeorganisering nasjonalt i et globalt marked. Kostnadene ved å gjøre alt selv kan dessuten forklare hvorfor små og mellomstore aktører sliter med å vokse og skalere. De opplever i tillegg en ubalansert konkurransesituasjon i møte med store aktører.

Spesialiserte mellomledd er viktige for suksess i dagens bransje. Slike mellomledd kan være knyttet til synlighet, kontinuerlig innholdsproduksjon, juridisk og økonomisk kompetanse, datautnyttelse, rettighetsforhandlinger og internasjonal markedskunnskap. For eksempel er avtaleverkene som brukes i musikknæringen, kompliserte og krever forhandlings- og rettighetskompetanse. Tilgang til samarbeidspartnere og spesialisert kompetanse reduserer usikkerhet og kan løfte virksomhetene til et profesjonelt nivå. Potensialet for økonomisk merverdi ligger i innsatsen i verdikjeden der forretningsforståelse og rettighetsforståelse er kjernefunksjoner. Robuste selskaper med spesialisert kompetanse og forutsigbare forretningsmodeller er viktige for verdiskapingen, og mellomledd må sees som en nødvendig infrastruktur. Utvalget mener derfor det er viktig at musikkbransjen ser på løsninger for å utvikle selskapsstrukturen som mange opererer etter. Her er det vist til noen interessante eksempler i gjennomgangen som det er viktig å analysere erfaringene fra. Tiltak som kan styrke størrelsen på selskapene gjennom konsolideringer, bør vurderes for å øke konkurranseevnen. De få erfaringene som finnes på dette, vitner om potensial til å skape selskaper som er mer forhandlingsdyktige, kan ta større risiko og har bedre kapitaltilgang.

Det er også behov for at bransjen i større grad setter seg inn i hva det innebærer å drive næring, og hvilke logikker som da må legges til grunn for virksomheten. Dette betyr ikke å oppgi sine kreative og skapende lidenskaper, men at disse ikke kan bli stående alene. Utvalget mener at utdanningsinstitusjonene på musikkfeltet har et betydelig ansvar for å forberede studentene på hverdagen som selvstendig næringsdrivende. Institusjonene bør styrke sin undervisningskompetanse med folk som har kommersiell erfaring og erfaring med å være selvstendig næringsdrivende. Mange som starter som selvstendig næringsdrivende opplever å ha for lite kunnskap og støtte, noe som i kombinasjon med økonomisk utrygghet fører til høyt stressnivå og dårligere forutsetninger for profesjonell virksomhet. Utvalget mener det er grunn til å tro at høyere kompetanse om hva næringsinnretning betyr også kan ha innvirkning på holdninger til næringsrettet arbeid og initiativ til å utvikle bransjen. Utvalget ser for eksempel at det kan være rom for at flere musikere tar betalte eventoppdrag, men at dette kan kreve både holdningsendring og nye innsatser, blant annet i markedsføring av egen virksomhet. Det private oppdragsmarkedet gir tilgang på nye pengestrømmer. Når musikk brukes inn i event,

bidrar det også til å spre musikk på flere arenaer og til flere publikumsgrupper.

Tiltak som bidrar til utveksling av bransjekunnskap gjennom praksis- og mentorordninger med tilrettelegging fra bransjens medlems- og interesseorganisasjoner, kompetansesentre og virkemiddelapparat som Music Norway bør stimuleres. Møter med bransjeaktører og innsikt i hva næringsutvikling, innovasjon og entreprenørskap innenfor musikk er, bør også gis til barn og unge på møteplasser de ellers opplever og utøver musikk, som kulturskole og ungdoms- og fritidsklubber. Kunnskapsgrunnlaget viser at tidlige møter med produksjon og teknologi har betydning for rekruttering. Her er det verdt å nevne AKKS og LOUD! som viktige arenaer som bidrar til bedre kjønnsbalanse i rekrutteringen til roller som lenge har vært mannsdominerte. Med spørsmålet om rekruttering er det også en forbindelse til det utvalget i del II vektla om både egenorganisert musikkaktivitet og talentutvikling. Vi viser til utvalgets anbefalinger i kapittel 13.

En del av bransjeutviklingen er også avhengig av kunnskap og statistikk. Ikke minst er det behov for bransjestatistikk som kan gi innsikt i hvordan norskandelen av musikksalget utvikler seg, og hvordan ulike endringer, tilpasninger og tiltak kan virke inn på dette. Vi gir en samlet presentasjon av kunnskapsbehovene som har framkommet i hele utredningen, i kapittel 20 i del IV.

For å utvikle bransjen videre trengs det en styrket innsats for kompetansebygging, økonomisk støtte og økt risikovilje. Et konkret tiltak kan være etablering av et opplysningskontor for norsk musikk og bransjeutvikling, slik NOPA i samarbeid med flere har foreslått. Forslaget ble også omtalt i kapittelet om det frie musikkfeltet i del II (kapittel 12.1.5). Et slikt informasjonskontor vil kunne være viktig i arbeidet med å øke norskandelen i strømming, radio og tv, og øke synlighet og markedsføring av norsk musikk rettet mot steder der musikk brukes i det norske samfunnet. Videre vil et slikt informasjonskontor også kunne spille en viktig rolle i arbeidet med å fremme mangfold i det frie musikkfeltet. Ved å gjøre grunnleggende informasjon om støtteordninger, rettigheter og muligheter lettere tilgjengelig, på tvers av språk, formater og distribusjonskanaler, kan man nå ut til en bredere målgruppe enn dem som i dag er godt integrert i feltet. Et slikt tiltak kan dermed bidra til å senke terskler og styrke rekruttering fra miljøer som tradisjonelt har hatt svakere tilgang til etablerte nettverk og virkemidler. I tillegg vil et kompetent informasjonspunkt kunne utvikle kunnskap om hvordan man kan målrette kommunikasjon og veiledning mot utøvere med minoritetsbakgrunn eller andre som i dag står utenfor feltets strukturer og støtteapparat. En annen mulighet er å utvide Music Norways innsats for bransjeutvikling eller å styrke de regionale kompetansesentrene og musikkontorene. En lignende løsning kan også vurderes for det samiske musikkfeltet.

19.2 Behovet for kapital

Som det har kommet fram i gjennomgangen (se kapittel 18.2), er kapitaltilgang en av de store utfordringene for musikknæringen. Utfordringen med begrenset kapitaltilgang og svak forståelse for næringsutvikling i musikknæringen må tas tak i. Derfor anbefaler utvalget at Nærings- og fiskeridepartementet gir Innovasjon Norge et tydeligere og større mandat for å utvikle et bedre tilpasset virkemiddelapparat for kreativ næring, inkludert musikkbransjen. Dette bør inkludere tilførsel av nye midler og nødvendig kompetanse for å tilby mer markedsrettede ordninger som supplement til rene tilskuddsordninger, slik som garantistillelser, risikovillige lån og lignende finansielle verktøy rettet mot profesjonelle aktører med reelle vekstmuligheter. Det er et stort behov for midler som kan legge til rette for etablering av nye selskaper og vekst i mindre selskaper, samt virkemidler som sikrer den nødvendige likviditeten for vekst og skalering. Det er avgjørende at virkemiddelapparatet anerkjenner og forstår potensialet i immaterielle rettigheter som grunnlag for næringsutvikling og investeringsobjekter, da dette er en betydelig del av egenkapitalen i mange musikkselskaper. Utvalget ønsker samtidig å trekke fram at flere av fylkeskommunene i rollen som eier av Innovasjon Norge, har gitt selskapet spesifikke oppdrag knyttet til kreativ næring (se kapittel 11.2.1 i del II). Dette ser ut til å være viktige og riktige grep. Utvalget anbefaler at fylkeskommunene styrker sin rolle i å legge til rette for kreativ næring.

Det bør også vurderes å etablere et nasjonalt investeringsfond for kreativ næring, gjerne i samarbeid med flere bransjer for å øke den politiske oppslutningen om ideen. Mulighetene for kapitalisering i spesialiserte fond bør da inngå, for eksempel et «Musikk Invest»- eller «Vekst Norge»-fond eventuelt med en parallell samisk versjon. Et slikt fond bør legge til rette for utvikling av næringsvirksomhet og prosjekter og fungere som en «evighetsmaskin» som stimulerer musikkfeltet ved at midler reinvesteres etter hvert

som prosjekter gir avkastning. Det bør utredes hvordan et slikt nasjonalt investeringsfond kan organiseres. Her bør det sees til eksempler som Buzz i Bergen hvor det er gjort gode erfaringer med å investere i musikkbransjen gjennom ulike finansieringsformer. Et nasjonalt fond for kreativ næring må ha substansiell størrelse for å kunne utgjøre en forskjell i utviklingen av investeringsobjektene. Fondet bør kunne gå inn med både egenkapital og konvertible lån. Med kløktige investeringer vil et fond kunne gi profitt, både i form av avkastning og i form av utvikling av nødvendig infrastruktur i næringen. Det vil være avgjørende at fondets administrasjon har høy kompetanse og næringsforståelse både innen finans og den kreative næringen. På denne måten kan fondet identifisere investeringsobjektene og ta del i utviklingen. I første fase må fondet ha stor tålmodighet i investeringene. Et nasjonalt investeringsfond må ha som mål å kunne bli en brobygger til privat kapital. En slik satsing må kunne følges opp med tett monitorering og evaluering og parallell statistikkutvikling vil være nødvendig. Det må også utvikles standardarder for hva som måles, og deretter må målingene gjennomføres. Ved etableringen av et fond bør det tas høyde for hvordan fondet vil kunne fungere sammen med eksisterende støtteordninger og virkemiddelapparat. Det bør også utredes låne- og garantiordningene for kreativ næring, forankret i Cultural & Creative Sectors Guarantee Facility (CCS GF) fra European Investment Fund (EIF), for å styrke kapitaltilgangen for små og mellomstore bedrifter som faller utenfor Innovasjon Norges vekst- og innovasjonsparaply. Dette vil også kunne bidra til å øke kunnskapen om kreativ næring i banksektoren. Her kan det være lurt å se til etablerte modeller som utgangpunkt, for eksempel UKs *Enterprise Finance Guarantee Scheme* eller det svenske «kreatørslånet med EU garanti».

Manglende tilgang til risikokapital og softfunding er en barriere for å starte opp. For å stimulere til initiativ og senke terskelen for å starte eget foretak bør man vurdere etablererstøtte uten de samme kravene til unikhet og høy innovasjonsgrad som Innovasjon Norge (IN) stiller. Musikkontorene og de andre kompetansesentrene kan kanskje få et utvidet ansvar for å veilede selvstendig næringsdrivende i oppstartsfasen, forutsatt at de har nødvendig kompetanse.

Det er viktig å understreke at kapitaltilgang alene ikke er tilstrekkelig. Behovet for å utvikle finansiell kompetanse om kreativ næring står sentralt. Dette kan inkludere opplæringsmoduler for banker og investorer i samarbeid med bransjeorganisasjoner og virkemiddelapparat, inkludert temaer som verdsettelse av immaterielle rettigheter, royaltymodeller, cash flow-baserte forretningsmodeller og metadataøkonomi. Det må utvikles helhetlige strukturer som inkluderer nettverksbygging, økosystemutvikling, klynger, utdanning og kompetanseprogram rettet mot investorer, banker, Nærings- og fiskeridepartementet og bransjen selv. Ved opprettelse av et nasjonalt næringsfond må det også eksistere selskaper som evner å benytte seg av det. Som vi har pekt på ovenfor, er det behov for å utfordre aktørenes holdninger og utvikle deres kunnskaper om næringsdrift for å møte kravene fra investorer og virkemiddelapparat.

19.3 Behovet for å styrke bransjeaktørene

Utvalget mener at om potensialet i musikknæringen skal kunne realiseres, er det behov for å styrke bransjeaktørene. Dette ble også påpekt i utredningen av virkemidler som Berge mfl. gjennomførte. Her ble det i særlig grad pekt på behovet for å styrke markedsføringsleddet. Også Grünfeld mfl. pekte på behovet for markedsføring av både levende og innspilt musikk som en innsats som i stor grad faller på artister og musikere, men som egentlig krever spesialisert kompetanse og ressurser. Utvalget ser på denne bakgrunnen behov for å løfte fram ordninger som finnes, og som fungerer godt. Dette gjelder Music Norways tilskudd til markedsføring, møtevirksomhet og arbeidsopphold hvor formålet er å øke etterspørsel, interesse og synlighet for norske utøvere, komponister, låtskrivere og musikkselskaper internasjonalt. Det samme gjelder tilskudd til markedsføring av musikkutgivelser i Fond for lyd og bilde. Her er behovet stort, og utvalget anbefaler at disse ordningene styrkes.

Denne utredningen har vist at det leddet i verdikjeden som det er størst behov for å styrke består av selskaper med spesialisert kompetanse på rettigheter slik som plateselskaper og musikkforlag. Evnen til å håndtere musikkrettigheter fra selskaper i Norge, utfordres imidlertid av en rekke forhold, som at selskapene er små, har begrenset kapitalgang og strukturelle forhold som mva.-regelverket. Gjennomgangen har i tillegg vist at rettighetsklarering for sekundær bruk av musikk i spill er en stor hindring for norske opphavere som ønsker å jobbe med spillmusikk. Gitt at utfordringen med rettighetsklarering løses, ligger det et betydelig vekstpotensial for norsk

musikk i spillmarkedet. For å øke synkroniseringen av norsk musikk i spill er bransjeaktørers innsats av stor betydning. All norsk musikk kan i prinsippet være aktuell for spill gitt spillbransjens brede spekter. Denne sjangerbredden bidrar til et næringspotensial på andre premisser enn industri som er styrt av kommersielle hits. For å hente ut dette potensialet er det flere forutsetninger som må komme på plass, ikke minst knyttet til rettighetsproblematikken. Det er imidlertid også viktig å påpeke at bransjen selv i form av plateselskaper og musikkforlag kan ta en større rolle i arbeidet med å bygge relasjoner for økt bruk av eksisterende musikk. For at norsk musikk skal bli valgt, må verden vite at den finnes. Dette krever at kompetansen i bransjen er tilstede, og at spesialiserte aktører jobber målrettet mot spillbransjen, og andre markeder for merutnyttelse av norsk musikk.

19.4 Utfordringen med mva.-regelverket

Utvalget har mottatt flere innspill som tar for seg kulturmoms, og som målbærer konsekvenser og mulige løsninger relatert til mva.-tematikk fra ulike aktørers perspektiv. Innspillene vitner om et sterkt behov for å oppdatere lovverket med begrunnelser i det siste tiårets markedsendringer, konkurransevridning og behov for forenkling. Utvalget ser at det er mye som taler for innføring av kulturmoms. For eksempel innebærer låtskriverindustrien et utviklingsområde med eksportpotensial. Suksessen mange norske navn har opplevd internasjonalt som produsenter og låtskrivere det siste tiåret, betyr at det trengs markedsbetingelser i Norge som støtter opp under virksomheten og vekten til norske låtskrivere, produsenter, tekstforfattere, komponister og musikkforlag. Dagens situasjon der naboland som Sverige har innført kulturmoms med lav sats, gjør betingelsene i Norge direkte konkurransevridende. Konsekvensen er at rettigheter og selskaper flagger ut. Dette gjelder gjerne dem som genererer mest penger. Når den norske musikknæringen på denne måten tappes, svekker det også den gjenværende bransjen.

Gitt den kompetansen og de ressursene som kreves for å utrede spørsmålene om kulturmoms skikkelig, kan imidlertid ikke utvalget konkludere endelig om hvorvidt kulturmoms bør innføres. Utvalget mener det er behov for en utredning av mva.-regelverket der også konsekvensene av mva. for opphaveres økonomi blir vurdert. Kulturmomsutvalget gjorde ingen reell utredning av dette. De kom heller ikke med direkte anbefalinger til opphaveres mva.-situasjon i 2008-utredningen. I tillegg er opphaveres markedssituasjon mye endret siden 2008 på grunn av digitaliseringen av innspilling og distribusjon. Utvalget anbefaler derfor at merverdiavgiftsgrunnlaget på kulturområdet generelt og musikkområdet spesielt utredes på nytt med bransjeundersøkelser som kartlegger konsekvenser av null mva.-sats, lav mva.-sats og full mva.-sats og frivillig momsregistrering.

19.5 Musikkeksport

På spørsmålet om hva som skal til å for å utløse mer av potensialet for eksport av musikk fra Norge, har gjennomgangen vist at sammenhengen mellom eksport og en bransje som fungerer godt i hjemmemarkedet, er fundamental. Når den hjemlige bransjen er svak og ikke rustet til å følge artisters karrieretrekk ut i verden, utgjør dette en hindring for eksport. Forskning bekrefter at et solid hjemmemarked er den viktigste forutsetningen for å bygge grunnlaget for musikkeksport. Koblingene mellom det lokale produksjonssystemet og internasjonale nettverk for kapital, distribusjon og rettigheter er helt sentrale for både hjemmemarkedets vekst og eksportberedskap.

Videre må utfordringen med å øke norsk musikkeksport sees i lys av de to forutsetningene vi pekte på innledningsvis. Den første handler om dagens ordninger og virkemiddelapparat. Den andre handler om bransjens struktur og virkemiddelapparatets evne til å styrke denne strukturen. Music Norway nyter stor tillit i bransjen, men har begrensede økonomiske ressurser. De midlene som tildeles, er ofte så små at de i praksis fungerer mer som støtte til turnévirksomhet enn som reelle eksportmidler. Likevel er denne støtten svært viktig for mange aktører, og det er avgjørende at den opprettholdes. Music Norway fungerer også som en sentral bransjeaktør ved å tilby kunnskap og nettverk. På denne måten fyller organisasjonen en viktig rolle i arbeidet med å styrke musikkbransjen i Norge. Imidlertid mangler organisasjonen midlene som trengs for å bidra til faktisk vekst.

Innovasjon Norge har på sin side ordninger som retter seg mot vekst og eksport og har tilstrekkelige økonomiske muskler. Problemet er at de ikke har den samme tilliten i musikkbransjen, og at ordningene deres er i liten grad er tilpasset bransjens særegenheter, som beskrevet i blant

annet kapittel 19.2. Det er derfor behov for en bedre innretning av disse ordningene med større musikkbransjekunnskap, herunder bredere tilnærming til ulike miljøer, for eksempel gjennom etablering av et musikkeksportkontor som kan ivareta samisk musikk. Se våre anbefalinger i kapittel 5.

Som tidligere nevnt er også bransjens struktur og virkemiddelapparatets evne til å styrke denne strukturen en faktor her. Selv om eksporten av norsk musikk har økt, ser man kun begrenset vekst. Dette kan betraktes som en følgefeil av en for svak hjemlig bransje. Når strukturen i hjemmemarkedet er mangelfullt innrettet, mister man talent, katalog, rettigheter og økonomiske verdier etter hvert som artister, låtskrivere og produsenter vokser og etablerer seg internasjonalt.

19.6 Plattformisering, kunstig intelligens og global konkurranse

I møte med globale utviklingstrender og markedsutvikling påvirket av plattformisering trengs politisk handlekraft og bevisstgjøring på flere nivåer. De globale teknologiselskapenes størrelse og virkemåter utfordrer norske aktørers handlingsrom. Norge er imidlertid et lite land med begrensede muligheter til å justere eller regulere plattformtjenester gjennom politiske beslutninger og tiltak. Den eneste store motkraften til «skvisen» fra teknologiselskapene har vært EU, som i stor grad har stilt seg på rettighetshavernes side, ikke minst i forbindelse med DSM-direktivet. Direktivet skal blant annet styrke rettighetshavernes inntektsgrunnlag og forhandlingsposisjon og er innført i en rekke EU-land. De siste års inntektsvekst fra musikk brukt i et større antall digitale plattformer, vitner om at DSM-direktivet fungerer på ett nivå. Samtidig tyder kartlegging av erfaringer fra EUs medlemsstater på at artiklene 18–22 i digitalmarkedsdirektivet i begrenset grad har bedret vilkårene for utøvende kunstnere og opphavere. Implementeringen krever tett politisk oppfølging og god tilpasning for å fungere, og svak ivaretagelse av dette er årsaken til de negative erfaringene. Med god oppfølging og tilpasning vil lovgivning på et slikt nivå imidlertid kunne møte behov for å sikre transparens, rettferdig betaling og regulering av markedsmakt og arbeidsforhold, samt å stå imot monopoldannelse.

I innspill fra mange norske bransjeaktører er det samtidig uttrykt stor bekymring for implikasjonene av artikkel 3 og 4 i digitalmarkedsdirektivet, som får endret effekt etter den raske framveksten av generativ kunstig intelligens. Utvalget vektlegger at utviklingen innen digital distribusjon, strømmeteknologi og generativ kunstig intelligens har skapt og skaper betydelige utfordringer for rettighetshaverne i musikkbransjen. Utviklingen synliggjør et strukturelt behov for å styrke disse aktørenes stilling i det digitale markedet.

Svak regulering av datainnsamling og tekst- og datautvinning gjør det stadig vanskeligere for rettighetshavere å sikre rimelige vederlag for bruk av egne verk. I tillegg utfordres markedskonkurransen av store mengder KI-generert musikk. Utvalget foreslår å utrede om det bør innføres uoverdragelige vederlagsretter for bruk i strømmetjenester og ved opptrening av kunstig intelligens, og i så fall hvordan slike rettigheter bør utformes.

Eksempler på nasjonal politikk for å regulere globale plattformtjenester finnes i Frankrike og Canada (strømmeskatt og lisenser). Et alternativ kan vært å innføre en strømmeavgift på alle musikkstrømmetjenester i Norge, hvor avgiften går direkte til økonomisk støtte for aktører som er berørt av hvordan strømmingen påvirker tradisjonelle inntektskilder. Midlene kan kanaliseres inn i fond og støtteordninger for ny musikkproduksjon, talentutvikling og innovasjon. En slik avgift (på for eksempel 5 prosent som i Canada eller 1,2 prosent som i Frankrike) vil kunne styrke norske aktørers muligheter til å investere i prosjekter og oppnå økonomisk bærekraft og bidra til mer rettferdig fordeling av inntekter. Erfaringene fra land med innført strømmeskatt viser imidlertid at avgiften gjerne veltes over på konsumentene når tjenestene øker abonnementsprisene i strømmetjenestene.[2] Konsekvensene av en strømmeavgift må derfor utredes i lys av hvilke andre forhold som påvirker musikkens økosystem.

Spørsmålet om norskandel er også reist (lisens og krav til norsk innhold). Det er utvalgets vurdering at det er krevende å finne treffsikre tiltak på dette området. Langt på vei står vi igjen med at kulturpolitikken må bidra til å kompensere for og motvirke global markedsmakt ved å sikre at det finnes alternative markeder, tilbud, aktører, mønstre, insentiver og vurderinger til dem som vinner fram i plattformmarkedet. Det er behov for å vurdere styrket politikk som kompenserer sårbare grupper som mister inntekt og markedstilgang på grunn av plattformsituasjonen. Dette inkluderer tiltak som sikrer uavhengige produsenter, artister og små selskapers plass i et mangfoldig og bærekraftig økosystem. Nasjonal politikk

[2] Brandle 2024

bør også bidra til å utvikle musikkbransjen for å demme opp for skjeve styrkeforhold i global konkurranse for eksempel ved å innlemme musikkfeltet tydelig i myndighetenes eksportstrategi og småbedriftsstrategi. Som vi har vist i denne utredningen, er det generelt et behov for bransjeutvikling, men digital teknologi øker behovet ytterligere. Dette handler om å skape robuste og konkurransedyktige strukturer, styrke selskaper for profesjonalitet, sikker økonomi og langsiktig virksomhet. Konsolidering og selskapsvekst kan være et grep for en sterkere norsk bransje mot plattformmakt. Dette inkluderer selskapenes organisering (lite marked, små selskaper og likviditetsutfordringer) og kompetansebehov (knyttet til forhandling, opphavsrett, data, digitale tjenester og markedsføring). På aktørnivå stiller den plattformiserte markedssituasjonen også krav til bransjen om rettighetskompetanse og at de har profesjonell tilnærming til bruk av mulighetene som ligger i tjenestene til markedsføring, synliggjøring, fankontakt og utnyttelse av plattformdata.

Digitale plattformer har mange gode sider, blant annet at musikk er svært tilgjengelig for folk. De fungerer også som verktøy og kanaler for produksjon og distribusjon, som musikkbransjen har nytte av, og i tillegg har gjort seg helt avhengige av. Plattformenes betydning for bransjen og påvirkning på hvilken musikk publikum finner fram til, gir dem samtidig mye makt.

Fordi plattformiseringen er en markedsstyrt utvikling basert på hyperkommersielle interesser, betyr det at plattformmakta også kan utfordre verdigrunnlaget i kulturpolitikken og målene om menneske- og uttrykksmangfold. Dette understreker behovet for en handlekraftig og helhetlig musikkpolitikk som motmakt til utviklingen som er styrt av digitale stormakter.

Plattformiseringen understreker at det trengs en politikk som bygger opp under en bredde av aktører og infrastrukturer for musikk – arrangører, kuratorer, festivaler, plateselskaper, låtskrivere, kritikere – som tørr å skape og formidle musikk basert på andre kriterier enn dem som fremmes i plattformtjenestene. Bruk av data fra plattformtjenester som grunnlag for forretningsavtaler, presseoppslag, kunstneriske valg og så videre, er plattformisering i praksis og gir plattformindustrien en indirekte makt som påvirker samfunnet på bred front.

Vi trenger derfor kritikk og vurderinger av musikken basert på andre kriterier enn digitale tilbakemeldinger og målbare tall. Plattformutviklingen synliggjør behovet for bevissthet knyttet til et bredt kulturpolitisk verdigrunnlag, og den begrunner behovet for en kultur- og næringspolitikk som styrker norske aktører.

Koblingen mellom kunstig intelligens (KI) og plattformteknologi er sterk. Betydningen av KI og framtidig teknologiutvikling har uante konsekvenser i en plattformsentrert bransje, noe som skaper store bekymringer og stiller krav til en politikk som følger utviklingen svært nøye. KI-generert musikk skapes i plattformer og sirkulerer godt der grunnet plattformprinsipper (egen vinning, opak informasjon framfor transparens) og juridiske forhold (prioritering av opphavsrettsunntatt materiale).

Som det har gått fram av gjennomgangen, har plattformiseringen også stor betydning for hvordan folk lytter til og oppdager musikk. Utvalget vil vektlegge at utviklingstrekk som viser at mange oppdager musikk på sosiale medier og at radio faller i oppslutning, peker på fragmentering. Mulighetene som sosiale medier gir til å finne fram til ny musikk, kan isolert sett være bra, men utviklingen betyr samtidig at arenaer for felles musikkopplevelser kan svekkes. Utvalget understreker at det derfor er behov for å støtte opp om initiativ som legger grunnlag for felles musikkopplevelser.

Konsolideringen i festivalbransjen synliggjør på beslektede måter som plattformiseringen møtet mellom globale markedskrefter og nasjonalt og lokalt forankret musikkaktivitet. Konsolideringen bidrar til å sette press på lokalt forankrede festivalarrangører. Dette har konsekvenser for verdier som har stått sentralt i festivaliseringen som har skjedd i Norge de siste tiårene. Situasjonen bidrar til at verdier som skapes i Norge, delvis havner hos multinasjonale selskaper med markedslekkasje som resultat. Det handler også om verdier knyttet til frivillighet som erstattes av betalte tjenester. I tillegg kan hensynet til uttrykksmangfold på festivalscenene svekkes til fordel for mer kommersielt sikre bookinger. Til sist kan det føre til sentralisering av festivaltilbudet med konsentrasjon i de store byene framfor et tilbud som er spredt rundt i hele landet.

19.7 Kulturpolitikkens rolle i utviklingen av musikknæringen

Utviklingstrekkene vi akkurat har vurdert, viser som allerede nevnt behovet for en fortsatt sterk kulturpolitikk. Dette tydeliggjøres i tillegg i noen av hovedinnsiktene som gjennomgangen av pengestrømmer har gitt, både for pengestrømmer fra innspilt musikk, levende musikk og fra opphavsretten. Innspillinger av ny musikk er en grunnmur for artister, opphavere og plateselskaper og en forut-

setning for utvikling av musikknæringen. Dette må også sees i lys av det sterke behovet for markedsføring som trekkes fram flere steder i utredningen. Den innspilte musikken er for mange det første møte med en ny artist eller sang, og danner slik forutsetninger for å utvide publikum og markeder for norsk musikk. Inntektene fra innspilt musikk er imidlertid minimale for et stort flertall av profesjonelle skapere og utøvere uten kommersiell suksess. Denne utfordringen forsterkes av kunstig intelligens, som skaper en helt ny type sårbarhet rundt økonomien og opphavsretten for studioprodusert musikk og innspillinger. Gitt de store endringene i teknologi- og markedsutviklingen de fører med seg, mener utvalget at det er behov for økte tilskudd til produksjon og publisering av innspilt musikk. Ikke minst er det behov for en styrking av Kulturrådets ordning for prosjektstøtte til fonogram. Ordningen har ikke vært vesentlig endret siden 1990-årene, og antallet søknader er stort i forhold til tildelingene. Det kan også være behov for å styrke publiseringsstøtteordningen.

Konsertarrangører er en viktig infrastruktur for både næring og kultur over hele landet. De er avgjørende for verdiskaping og kulturpolitiske mål. Imidlertid er økonomien i livemusikkfeltet, spesielt for artister og helårsarrangører, krevende og preget av høy risiko. En bærekraftig konsertøkonomi er nødvendig fra både et kulturpolitisk og et næringspolitisk perspektiv. Flere innspill utvalget har mottatt har pekt på behovet for flere kommersielt levedyktige helårsarrangører. Helårsarrangører er ofte viktigere for å skape sysselsetting hele året enn sesongbaserte festivaler. Det er imidlertid vanskelig å jobbe opp mot helårsarrangører delvis fordi mange av disse ikke har økonomi til profesjonell drift og booking. Dette fører til at prosjekter spilles for lite, at samarbeid og turneer avlyses, og mange dyktige norske musikere har mer arbeid i utlandet. Turnering over hele landet er vanskelig og kostbart, spesielt i distriktene og i Nord-Norge, noe som begrenser muligheten for bærekraftig drift for arrangørene. Høye kostnader påvirker også artisters prioriteringer som kan bety billigere ruter utenfor Norge. Disse utfordringene har både næringspolitiske og kulturpolitiske konsekvenser. Det er behov for å styrke nasjonale arrangørnettverk for å bidra til at produksjoner kan reise over hele landet hele året. Det ser også ut til å være behov for kompetanseheving for produsenter og arrangører. I tråd med utvalgets anbefaling i del II er det behov for å revurdere balansen i støtteordningene, da helårsarrangører i dag får mindre støtte enn festivaler til tross for større aktivitet. Utvalget understreker at en helhetlig satsing på arrangørleddet med nettverksbygging, profesjonalisering og økonomisk omfordeling er av betydning for næringsgrunnlaget i hele verdikjeden.

Det finnes meningsforskjeller mellom dem som mener at kulturpolitikken i hovedsak skal være et korrektiv til markedet, og dem som mener at den skal være et markedsinsentiv. Utvalget mener at det må legges til grunn at kulturpolitikken er i stand til å sjonglere begge disse behovene. Kulturpolitkken kan bidra til å styrke behov i markedet, og slik legge til rette for kunstnerisk utvikling også innenfor næringen, ikke bare i det offentlig baserte musikkfeltet. For å utløse et større markedspotensial må næringspolitikken imidlertid sterkere på banen.

19.8 Musikknæringen som arbeidslivsarena

Til sist vil utvalget peke på noen problemstillinger som omhandler musikknæringen som arbeidsliv. Disse er for det første knyttet til hvordan det næringsbaserte musikkfeltet bidrar til å skape muligheter for flere til å delta og bidra. For det andre omhandler det noen arbeidspolitiske rammebetingelser.

I kraft av å være en nettverksbasert bransje framstår musikkbransjen som en kontekst der profesjonell egenart og relevans må forhandles fram kontinuerlig i konkurranse med andre aktører og yrkesgrupper. I dagens digitale og globale virkelighet har den tradisjonelle profesjonsrollen blitt utfordret, men også supplert med nye muligheter. Navigasjonsmønstrene som denne utredninger har trukket fram, reflekterer denne dynamikken. Mangfoldet har tatt plass til tross for heller enn på grunn av de sentrale strukturene.

Dette har også en viktig kulturpolitisk implikasjon. Hvis man ønsker å styrke mangfoldet i musikkfeltet, må man ikke bare se på rekruttering til de institusjonaliserte arenaene, men også støtte opp om de alternative navigasjonsmønstrene som aktører utvikler. Den kommersielle delen av musikkbransjen fungerer her som et slags «parallellunivers», delvis fristilt fra det hegemoniske, men fortsatt preget av makt og normer. Det er likevel her mange minoritetsaktører først får mulighet til å utvikle sin stemme, sin praksis og sin profesjonelle identitet.

Til tross for at musikkbransjen ofte har et uttalt ønske om å være en inkluderende arena, er det flere utfordringer. Det er ujevn kjønnsfordeling med få kvinner i nøkkelroller som produsenter, tek-

nikere og låtskrivere, samt en underrepresentasjon av kvinnelige artister på scenen og blant festivalbookinger. Det er også en lav andel med innvandrerbakgrunn i lederposisjoner i kulturbransjen sammenlignet med gjennomsnittet i befolkningen. Aktører fra underrepresenterte grupper, basert på bakgrunn, funksjonsvariasjoner eller legning, kan oppleve å bli møtt med stereotypier, få sitt kunstneriske agentskap begrenset og bære en byrde med å måtte representere mer enn seg selv. Mangelen på kunnskap og tilrettelegging bidrar til fysiske og strukturelle barrierer for personer med funksjonsvariasjoner. Dette hemmer deltakelse og bidrag og innebærer at potensial ikke realiseres.

Når vi tar et arbeidslivs- og velferdspolitisk perspektiv på den høye andelen av selvstendig næringsdrivende i musikkbransjen, trer et paradoks fram. Den norske velferdsmodellen bygger på universalisme, det vil si at alle skal ha like rettigheter. Mange som arbeider som selvstendig næringsdrivende, opplever det som krevende å ikke ha tilgang til de samme velferdsordningene som arbeidstakere. Mange i kulturfeltet kombinerer flere former for inntekt, og disse havner ofte i en blindsone i velferdssystemet. De møter instanser som er tilrettelagt for arbeidstakere, og som mangler kompetanse og tilpassede ordninger for dem som driver næring. Særlig gjelder dette dem som driver næringsvirksomhet og mottar lønn samtidig, såkalt lappeteppeøkonomi.

Utvalget understreker at det må stilles større krav til kompetansen hos Nav. Det er behov for systemer som håndterer personer med ulike tilknytningsformer til arbeid og næring samtidig. For å sikre likebehandling er det viktig med konsistent saksbehandling i Nav for personer med lappeteppeøkonomi, samt bedre rådgivningstjenester som kan gi råd om hvilke ordninger som gjelder, beregningsgrunnlag og kombinasjon av ytelser. Videre er det et behov for å utrede pensjonsordninger for selvstendig næringsdrivende. Særlig de med inntekt under 7.1 G er en utfordring.[3] Om vi ser pensjonssystemet og skattesystemet i sammenheng, finnes det i dag dessuten ingen gode ordninger for de med lavest inntekt. Det er et problem for hver enkelt, men blir også et samfunnsproblem når pensjonen som utbetales ikke rekker til livsopphold. En utredning bør inkludere pensjon og andre sosiale ordninger for selvstendig næringsdrivende.

Videre er det essensielt å utvikle kompetanse og et systematisert kunnskapsgrunnlag for myndigheter, interesseorganisasjoner og arbeidsgiver-/arbeidstakerorganisasjoner for å sikre rimelig betaling for kunstnere. Dette kan eventuelt organiseres gjennom et fast utvalg i sektoren, et bransjeprogram eller -råd.

Til sist vil utvalget peke på behovet for å etablere en struktur som kan fange opp trakassering, diskriminering og beslektede problemer som er vanskelige å håndtere, fordi bransjen preges av fragmentert struktur, uformelle nettverk og små selskaper. Her kan musikkontorene og kompetansesentrene være aktuelle aktører.

Utvalgets anbefalinger til myndighetene oppsummert:

- Satse helhetlig på musikk som næring som del av en tverrsektoriell musikkpolitikk og anerkjenne musikkens næringspotensial med tallfestede målsettinger for næringsutvikling og oppfølging i nasjonal bransjestatistikk.
- Gi Innovasjon Norge et tydeligere og større mandat for å utvikle et bedre tilpasset virkemiddelapparat for kreativ næring, inkludert musikkbransjen.
- Tilpasse virkemiddelapparatets innovasjonskrav til musikkbransjens særtrekk.
- Utrede opprettelse av et nasjonalt investeringsfond for musikknæringen.
- Sikre forutsetningene for oppstart, skalering og vekst av selskaper som forvalter musikkrettigheter, både for å sikre nasjonal bransjeutvikling og økt eksport.
- Fylkeskommunene bør styrke sin rolle i å legge til rette for kreativ næring, for eksempel gjennom særskilte oppdrag til sitt regionale Innovasjon Norge-kontor.
- Etablere et opplysningskontor for norsk musikk.
- Styrke velfungerende ordninger for markedsføring, for eksempel i Music Norway og Fond for lyd og bilde.
- Utrede om det bør innføres uoverdragelige vederlagsretter for bruk i strømmetjenester og ved opptrening av kunstig intelligens, og i så fall hvordan slike rettigheter bør utformes.
- Utrede en pensjonsordning for selvstendig næringsdrivende musikere.
- Øke kompetanse og sørge for konsistent saksbehandling i Nav for personer med lappeteppeøkonomi, samt bedre rådgivningstjenester om hvilke ordninger som gjelder, beregningsgrunnlag og kombinasjon av ytelser.
- Utvikle kompetanse og et systematisert kunnskapsgrunnlag for myndigheter, interesseorganisasjoner og arbeidsgiver-/arbeidstakerorganisasjoner for å sikre rimelig betaling for kunstnere.

[3] Jensnes & Nergaard 2019

- Utrede merverdiavgiftsgrunnlaget på kulturområdet generelt og musikkområdet spesielt med bransjeundersøkelser som kartlegger konsekvenser av en både null mva.-sats, lav mva.-sats og full mva.-sats og frivillig momsregistrering.
- Styrke Kulturrådets ordning for publiseringsstøtte og prosjektstøtte til fonogram.
- Opprettholde en sterk og tydelig kulturpolitikk som motvekt til global markedsutvikling, plattformisering og maktkonsentrasjon.

Utvalgets anbefalinger til musikkbransjen oppsummert:

- Utforske muligheter for å øke størrelsen på selskapene i bransjen.
- Vektlegge mangfoldig rekruttering.
- Utvikle egen bransjekompetanse som bidrar til å sikre grunnlaget for næringsutvikling på aktørnivå.
- Utfordre egne holdninger til og innretning av musikk som næring i profilering, oppdragsvirksomhet og markedsføring av musikk.

Utvalgets anbefalinger for høyere musikkutdanning oppsummert:

- Styrke arbeidslivsrelevans og næringskompetanse innenfor høyere musikkutdanning.

Kapittel 20
Kunnskapsbehov framover

Denne utredningen har frambrakt et omfattende kunnskapsgrunnlag om mange aspekter ved musikklivet. Dette grunnlaget kan brukes av myndighetene og aktører i ulike praksisfelt både innen musikk og på andre samfunnssektorer som utgangspunkt for å utforme en flerstemt musikkpolitikk for framtiden og for å utvikle feltet på måter som realiserer de potensialene som ligger i musikk. Samtidig har utredningen avdekket kunnskapshull på vesentlige områder. I dette kapittelet vil utvalget kort peke på de mest sentrale kunnskapsbehovene som vi mener bør prioriteres framover.

Mangfoldsperspektivet har stått sentralt i denne utredningen. Det eksisterer imidlertid mangelfull kunnskap om flere relaterte problemstillinger. Særlig er det behov for forskning og kunnskapsinitiativer som tar utgangspunkt i at musikk og andre kulturuttrykk ikke kan sees som isolert fra kultur som levemåte. For det første er det behov for forskningsinitiativ som kan styrke kunnskapen om samisk joik og musikkliv. Dette gjelder både kunnskap om den tradisjonelle joiken og om hvordan det samiske musikkfeltet ser ut i dag. Her er det behov for forskning på hvordan joik forvaltes som kulturell, kunstnerisk og immateriell rettighet, både historisk, i samtidens praksis og i møte med digital teknologi. Som vi pekte på i kapittel 4.8, er det også behov for forskning som utforsker grenseflaten mellom joik og helse. For det andre er det nødvendig å øke kunnskapen om nasjonale minoriteters musikkliv. Her er eksisterende kunnskap særlig begrenset, og det er behov for forskning og grunnleggende kunnskapsbygging som kan bidra til revitaliseringen av disse musikkulturene. For det tredje mangler det kunnskap om hvordan nyere migrasjonsgrupper utøver og opplever musikk i Norge. Flere har pekt på behovet for bedre kvantitativ oversikt over hvor stor representasjon det er fra minoritetsgrupper i kulturlivet generelt og musikklivet spesielt. Selv om det er tatt noen skritt for å forbedre kulturstatistikken, og det er økt bevissthet om dette hos Statistisk sentralbyrå og Kulturdirektoratet, er det et stort behov for å styrke kunnskapsgrunnlaget. Det er behov for følgeforskning på hvordan ulike virkemidler og tilskuddsordninger påvirker mangfold, både i tildeling, i rekruttering og i publikumsutvikling.

Spørsmålet om barrierer for deltakelse i ulike deler av musikkfeltet har stått sentralt i denne utredningen. Gjennomgangen har vist at det er behov for økt kunnskap om hvordan musikkfeltet møter mennesker med funksjonsvariasjoner. Det trengs studier som belyser hva menneskelig variasjon kan tilføre musikklivet, hvilke barrierer som hindrer deltakelse og om hvordan det kan legges til rette.

Mange aktører opererer på tvers av frivillig og profesjonell musikkvirksomhet, og samspillet mellom disse feltene er en bærebjelke i norsk musikkliv. Det finnes noe relevant forskning, men det behov for videre fordypning i hvordan samspillet fungerer i mer marginaliserte, sjangeroverskridende og uformelle deler av musikklivet som i grasrotorganiserte miljøer, minoritetsbaserte praksiser og hybride produksjonsformer. Det bør forskes på hvordan dette samspillet påvirkes av virkemiddelbruk, digitalisering og organisasjonsformer som faller utenfor tradisjonell institusjonslogikk.

Det trengs bedre kartlegging av hvordan infrastruktur (som øvingslokaler, scener, produksjonsrom og kompetansesentre) er fordelt geografisk og sosialt, og hvordan ulik tilgang påvirker musikkpraksis og kunstnerisk utvikling.

I gjennomgangen av hvordan virkemiddelapparatet treffer ulike deler av musikklivet, har utvalget pekt på behovet for å vurdere hvilke synergier institusjonene skaper utover det kunstneriske. Det bør forskes på hvordan institusjoner påvirker lokal deltakelse, sysselsetting og demokratisk tilgang til kunst og kultur – både i by og distrikt.

Utredningen har framhevet at publikum er en aktør som tillegges lite vekt i utformingen av kulturpolitikken. Her er det behov for økt kunnskap framover. Kulturbruksstatistikken som lages av

Statistisk sentralbyrå, gir et overordnet bilde av befolkningens bruk av ulike kulturtilbud, herunder musikk. Kulturdirektoratets statistikk basert på institusjonenes innrapporterte publikumstall, gir innsikt i hvor stor publikumsoppslutningen er, og hvordan den utvikler seg. I tillegg jobber Norsk publikumsutvikling (NPU) med kunnskapsutvikling som gir mer spesifisert innsikt i ulike sider ved publikums preferanser og atferd. Her er det imidlertid en utfordring at denne kunnskapen i all hovedsak kun er tilgjengelig for medlemmene i NPU, selv om medlemsorganisasjonene i stor grad mottar offentlige tilskudd. For at utviklingen av kulturpolitikken generelt og musikkpolitikken spesielt skal bli mer kunnskapsbasert også når det gjelder publikumsdeltakelse, er det behov for mer finmasket kunnskap enn den som er tilgjengelig i dag. Det er særlig behov for undersøkelser som fanger opp digital musikkbruk og -forståelse, ikke minst barn og unges musikk- og medievaner som er i størst endring.

Det tverrsektorielle perspektivet har stått sentralt i denne utredningen. På samme måte som politikk og forvaltning ofte er sektorbasert, gjelder det samme for forskning og kunnskapsbygging. Som vi har vist, synliggjør bærekraftsperspektivet hvor viktig tverrsektorielle tilnærminger er. Det er behov for kunnskap om grenseflaten mellom kultursektoren, herunder musikkfeltet, og andre sektorer og hvordan samspill på tvers av sektorer foregår. Dette gjelder for problemstillinger knyttet til sosial, økonomisk og miljømessig bærekraft.

Denne utredningen har blant annet synliggjort at spørsmål om sosial bærekraft er tydelige i skjæringspunktet mellom sektorer, ikke minst mellom musikk og utdanning og musikk og helse. Det er imidlertid begrenset kunnskap om hvordan musikkaktiviteter på ulike skolearenaer og undervisningssituasjoner i norsk kontekst kan bidra til mestring, deltakelse og fellesskap. Utredningen anbefaler tiltak i skolen og kulturskolen, men det finnes lite norsk forskning på langtidseffekten av musikkopplæring på livsmestring, læringsutbytte, sosial integrasjon og psykososial utvikling. Dette vil være verdifull kunnskap å utvikle framover. Kunnskapen om musikk som helseressurs er økende, og her er potensialet for videre kunnskapsbygging fortsatt stort.

Når det gjelder økonomisk bærekraft og potensialet i musikknæringen, har gjennomgangen i del III av utredningen pekt på flere kunnskapsbehov. For det første er det behov for en helhetlig og kontinuerlig oppdatert bransjestatistikk der norskandelen av musikksalget overvåkes. Dette er viktig for å holde øye med utvikling over tid og hvordan ulike forhold påvirker pengestrømmene i musikkbransjen. Etter at IFPI sluttet å publisere salgsstatistikk i 2020, har innsikten i bransjens utvikling blitt svekket, noe som hemmer både næringsutvikling og politikkutforming og mulighetene til å sette tallfestede mål for framtidige satsinger. Flere aktører etterlyser en offentlig tilgjengelig statistikkplattform med felles begrepsbruk og oppdatert klassifisering. Det er blant annet behov for å rydde i NACE-kodene slik at kunnskapsgrunnlaget blir mest mulig presist. I tillegg til å sikre forutsetningene for jevnlige kunstnerundersøkelser, slik at det foreligger oppdatert innsikt i arbeids- og inntektsforholdene til opphavere og utøvere, er det behov for forskning og statistikk som belyser andre bransjeaktørers arbeid og vilkår. Det er med andre ord behov for forskning som gir innsikt i hele verdikjeden i musikknæringen. For å styrke norsk bransjeutvikling er det behov for kunnskap som dokumenterer verdipotensialet i immaterielle rettigheter og handlingsrommet for å styrke norske musikkbransjeaktørers innretning i møte med globalt konkurranse- og investeringsmarked for musikk. Selv om det er gjort anslag i denne utredningen, vitner disse samtidig om et kunnskapsbehov knyttet til det økonomiske omfanget av privatmarkedet for event og verdiene av musikk brukt i næringslivet.

Videre er det behov for bred og tverrfaglig kunnskapsinnsats som nøye følger med på hvordan utviklingen av kunstig intelligens påvirker musikklivet. Behovet for regulering drøftes flere steder i rapporten, men dette forutsetter mer kunnskap om hva kunstig generert musikk faktisk betyr for inntektsfordeling, estetisk utvikling og opphavsrett.

Når det gjelder miljømessig bærekraft, er det behov for mer kunnskap om hvordan musikkfeltet forstår og arbeider med bærekraft, og hvilken rolle musikklivet kan spille i den grønne omstillingen. I utredningen omtales behov for blant annet klimavennlig turnélogistikk, kortreiste produksjoner og bærekraftige festivalformater, men det finnes lite systematisk kunnskap om hvilke tiltak som faktisk virker og hvor barrierene ligger. Det trengs forskning på hvilke verktøy som tas i bruk for å redusere klimaavtrykk, og hvordan disse fungerer i praksis. I tillegg bør det undersøkes i hvilken grad bærekraftsmålene brukes som nytt legitimeringsgrunnlag i musikkfeltet og om dette styrker eller svekker feltets stilling. Det trengs både kvantitative data, casestudier og kompara-

tive analyser i nordisk og europeisk kontekst. Overordnet bør forskningen bidra til en mer kunnskapsbasert tilnærming til hvordan musikk kan inngå i lokale løsninger på globale klimautfordringer.

Musikkens tverrsektorielle verdier og potensial inviterer til forskningsinitiativer utviklet i samarbeid med en bredde av offentlig sektors og næringslivets virksomheter, for eksempel stimulert av Forskningsrådets ordninger for offentlig sektor-ph.d. og nærings-ph.d. Det må også legges til rette for at offentlighetens innsats gjennom virkemiddelinnretning og at tildelinger følges opp jevnlig med forskning og evalueringer. Dette gjelder ikke minst de delene av virkemiddelapparatet som er av betydning for musikkfeltet, men som ikke ligger under Kultur- og likestillingsdepartementet, som for eksempel Innovasjon Norge under Nærings- og fiskeridepartementet. Kunnskapsutvikling utført som evalueringer bør innrettes på måter som bidrar til den generelle kunnskapsutviklingen om musikk og gjøres åpent tilgjengelig til nytte for både musikkfeltet og forskningsmiljøer i tillegg til bestillere og forvaltningsorganer. Initiativer som evner å forene forskingsinstitusjoner, forvaltningsorganer, musikkfeltets aktører og bred formidlingsaktivitet bør styrkes. Det samme bør tverrfaglig forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid som synliggjør hvordan kunstdannelse og kunnskapsdannelse kan være to sider av samme sak.

Kapittel 21
Økonomiske og administrative konsekvenser

Utvalget har hatt et bredt og omfattende mandat hvor hovedvekten har bestått i å kartlegge musikkfeltet, men også å vurdere om det offentliges virkemidler og tiltak er godt nok tilpasset musikkfeltets behov, muligheter og utfordringer. Videre er utvalget bedt om å foreslå tiltak rettet mot både myndighetene og sektoren selv for å styrke musikkens plass i samfunnet og utløse potensialet for alle de måtene musikk skaper verdi for den enkelte og samfunnet. For de foreslåtte tiltakene skal utvalget redegjøre for økonomiske, administrative og andre vesentlige konsekvenser. I dette arbeidet har utvalget fått bistand fra Samfunnsøkonomisk Analyse.

Det omfattende mandatet og de identifiserte utfordringene har resultert i at utvalget har anbefalt over 100 tiltak. Disse fordeler seg på flere politikkområder og forvaltningsnivåer og omfatter kulturpolitikken, utdanningspolitikken, helse- og omsorgspolitikken, utenrikspolitikken, arbeids- og inkluderingspolitikken og næringspolitikken. I tillegg er det gitt anbefalinger til musikklivet og andre relevante praksisfelt. Gitt det omfattende mandatet og ressursene som utvalget har hatt til rådighet, har det ikke vært mulig å gjennomføre samfunnsøkonomiske analyser av tiltakene, og for flere av tiltakene vil det heller ikke være nødvendig med en slik analyse. I tillegg kan de aller fleste tiltakene innrettes på ulike måter, og den nøyaktige innrettingen vil ha betydning for kostnader og effekter. Flere av tiltakene som utvalget foreslår, bør det imidlertid være mulig å gjennomføre innenfor dagens ressursbruk på området. Dette vil i noen tilfeller bety at midler prioriteres på andre måter enn i dag, og dermed kan noen aktører oppleve at de kommer dårligere ut. Andre tiltak er forventet å ha større økonomiske og administrative kostnader når de innføres og må derfor utredes mer i detalj. Utvalget har kun gitt en overordnet vurdering av økonomiske og administrative konsekvenser ved de ulike typer av tiltak som foreslås.

Tiltakene kan kategoriseres etter flere forskjellige parametere, blant annet etter hvilke typer kostnader de er forventet å ha. En god del av tiltakene handler om organisering og/eller strategiske forhold, for eksempel en bedre koordinering mellom musikkpolitikken og nasjonale sektorpolitikker og det å styrke mangfoldskompetansen og representasjonen i forvaltningen. Flere av disse tiltakene vil kreve økt kompetanse om musikk i de berørte virksomhetene, som i noen tilfeller kan bety at det må opprettes nye stillinger og følgelig ha en kostnad for disse virksomhetene. Å utarbeide og implementere nye strategier kan også kreve ressurser som enten må tas fra andre oppgaver eller anskaffes, for eksempel kjøp av konsulenttjenester eller opprettelse av nye stillinger. Samarbeid mellom ulike organisasjoner og virksomheter kan også generere transaksjonskostnader, for eksempel i form av tidsbruk for møter og lignende. Det kan også eksistere andre type barrierer, for eksempel knyttet til kulturforskjeller i de virksomhetene som skal etablere et samarbeid. Flere av disse kostnadene vil være av forbigående art og reduseres etter hvert som samarbeidet blir konsolidert.

Flere av tiltakene handler om å utvikle ulike typer av veiledningsmateriell, som en oversikt over beste praksis innenfor bruk av musikk i helsesektoren og veileder for utvikling av kulturlokaler. Her vil det påløpe kostnader for å etablere veiledningsmateriell og markedsføring av dette. Dette vil i stor grad være begrensede engangskostnader.

Utvalget anbefaler flere forskningsprosjekter og utredninger, for eksempel et forskningsprosjekt om joikens helsefremmende potensial og en utredning om uoverdragelige vederlagsretter i strømmetjenester og ved opptrening i KI. Dette er også engangskostnader, som dog kan strekke seg over flere år. Omfanget av disse kostnadene er svært fleksibelt og vil variere mellom de ulike forskningsprosjektene og utredningene.

De tiltak som vil medføre de største kostnadene er nye eller endrede tilskuddsordninger, etablering av institusjoner, utdanningstilbud og infrastruktur og noen regulatoriske endringer. Eksem-

pler på disse typene av tiltak er støtteordning for musikkaktører som fremmer bærekrafts- og klimautfordringer, etablering av en nasjonal scene for samtidsmusikk, styrke utdanningstilbudet i joik og samisk musikk, utvikle digital infrastruktur for immateriell kulturarv og å stille krav om akustisk egnede rom i alle nye skolebygg. Men også her vil kostnadene avhenge av utformingen av tiltaket. En tilskuddsordning vil ha budsjettmessige konsekvenser for den virksomhet som forvalter tilskuddet, både i form av tilskuddsbeløpet og administrasjonen knyttet til tiltaket. De samfunnsøkonomiske kostnadene av tilskudd er knyttet til skattefinansieringen av tilskuddet og ressurser brukt til å administrere tilskuddet, både hos forvalter og tilskuddsmottaker. Disse kostnadene vil påløpe så lenge tilskuddsordningen er aktiv. Etablering av institusjoner, utdanninger og infrastruktur vil typisk medføre investeringskostnader i etableringsfasen og deretter årlige kostnader til å drifte disse. Noen av de regulatoriske endringene handler kun om å endre kriterier i tilskuddsordninger og kan forventes å ha små, om noen, kostnader, mens andre som det ovennevnte kravet om akustisk egnede rom i nye skolebygg kan medføre økte byggekostnader for nye skoler.

Utvalget har i sin utredning kartlagt en rekke forhold omkring musikknæringen i Norge. Med mål om å utløse et større potensial i musikknæringen anbefaler utvalget både tilpasning av virkemiddelapparat rettet mot det næringsbaserte musikkfeltet og styrking av bransjens egen kompetanse og organisering. Musikknæringen har noen særtrekk som kan motivere egne virkemidler, ikke minst knyttet til risikoavlastning. Mesteparten av kostnadene for å produsere musikk oppstår før produktet presenteres for publikum og er deretter enkelt skalerbare med lave formidlings- og dupliseringskostnader. Det er videre vanskelig å forutsi den økonomiske inntjeningen, ettersom markedet preges av sterk konkurranse og hvor det å bli lagt merke til i en omskiftende marked kan være en stor utfordring. Musikk som når fram i den internasjonale konkurransen, har potensial for å gi en høy verdiskaping. Men det er like viktig å legge til rette for en musikknæring som kan gi en normal inntekt til de som virker i næringen. Det fordrer både treffsikre virkemidler og kompetanse om næringsutvikling i bransjen

Utvalget har gjort rede for nytten av musikk, både for den enkelte, lokalsamfunn og storsamfunnet. Det finnes etter hvert mye forskning som viser at musikk, enten som utøver eller lytter, har positive effekter på for eksempel helse, læring, utvikling av identitet og sosiale relasjoner.[1] Å ha tilgang til musikkaktiviteter som barn og ungdom kan være med på å redusere risikoen for at havne i utenforskap eller kriminalitet. Hvor sterke disse sammenhengene er, og hvor store effekter musikken har, er imidlertid uklart. I 2021 beregnet Vista Analyse den samfunnsøkonomiske verdien av det frivillige musikklivet.[2] De anslo en årlig nytte på minst 16 milliarder 2021-kroner som kommer av utøvernes egenopplevde nytte av å spille, publikums nytte og nytte i form av bedre helse og tilgang til en sosial arena (frivillighet) for de som deltar i musikklivet. I tillegg kommer en rekke ikke-prissatte gevinster, som bedre livskvalitet, bedre læringsutbytte hos barn og unge samt mindre problematferd hos ungdom.

Dårlig helse, manglende integrering, utenforskap og kriminalitet har store samfunnsøkonomiske kostnader, og disse kostnadene bæres dels av den enkelte (lavere livskvalitet), pårørende (for eksempel grunnet for tidlig død) og samfunnet ellers (behandlingskostnader og tapt produktivitet). En studie av behandlingskostnadene for en rekke sykdommer viser for eksempel at kardiovaskulære sykdommer kostet 32 milliarder kr i 2019 og psykiatriske eller rusrelaterte sykdommer 65 milliarder kr.[3] Disse tallene inkluderer ikke redusert livskvalitet hos den syke eller pårørende og heller ikke tapt arbeidsevne og produktivitet. En nylig studie fra Helsedirektoratet viser at disse kostnadene utgjør over 80 prosent av de totale samfunnsøkonomiske kostnadene ved sykdommer og ulykker, det vil si at behandlingskostnadene i gjennomsnitt kun utgjør knappe 20 prosent.[4] Musikk kan ha positive effekter både på hjerte- og karsykdommer og psykisk helse og kan dermed bidra til å redusere disse høye kostnadene, men hvor mye er ikke mulig å anslå med foreliggende kunnskap. Men musikk på resept eller som terapi har mest sannsynlig lave kostnader sammenlignet med andre typer av helsefremmende tiltak og behandlinger og er sannsynligvis kostnadseffektive tiltak.

> Musikk er primært et palliativt terapeutisk tiltak, som understøtter kurativ behandling, heller enn å kunne erstatte denne. Musikk er imidlertid billig, med global virkning og få bivirkninger, få kontraindikasjoner eller skadelige interaksjoner.[5]

---

1 Samfunnsøkonomisk Analyse 2024a
2 Riekeles, Godeseth og Holden 2021
3 Kinge, Dieleman, Karlstad, Knudsen, Klitkou, Hay, Vos, Murray og Vollset 2023
4 Helsedirektoratet 2024

De samfunnsøkonomiske kostnadene ved marginalisering, som frafall i videregående skole, og utenforskap, som å stå utenfor arbeidslivet, er ifølge en beregning fra Oslo Economics anslått til å være minst 73 milliarder kroner per år. I tillegg kommer kostnader i form av velferdstap på grunn av dårlig helse og livskvalitet, kriminalitet og redusert demokratisk og sosial deltakelse, det vil si at marginalisering og utenforskap har en stor kostnad både for den enkelte som rammes og for samfunnet. Hvis tilgang til musikkaktiviteter for barn og unge kan bidra til å redusere risikoen for at disse på ulike måter havner utenfor, så vil det spille over i reduserte samfunnskostnader. Jo tidligere denne type forebyggende tiltak settes inn jo mer effektive vil de være.

Utvalget er klar over at det er stor usikkerhet både i kostnadene og nytten av de enkelte tiltakene som er foreslått, og at det ikke alltid være mulig å påvise den konkrete nytten et enkelt tiltak gir. Generelt vil kostnaden for mange av de foreslåtte tiltakene primært bestå av arbeidskraft, og dermed være relativt begrensede. Også om det ikke er mulig å beregne den fulle nytten av disse tiltakene, er det sannsynlig at flere av disse vil være både samfunnsøkonomisk lønnsomme og kostnadseffektive.

[5] Myskja og Lindbæk 2000

Litteraturliste

0–24 samarbeidet. (u.å.). *0–24 samarbeidet*. https://0-24-samarbeidet.udir.no/

Adorno, T. W. (1991). Culture Industry Reconsidered. I T. W. Adorno (Red.), *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Routledge.

Afghanistan National Institute of Music. (2024, 28.08.2024). *Press Release from Dr. Ahmad Sarmast*. https://www.anim-music.org/the-latest/press-release-from-dr-sarmast

AFP. (2023, 20.12.2023). Music gives Gaza children respite from horrors of war. *France 24*. https://www.france24.com/en/live-news/20231220-music-gives-gaza-children-respite-from-horrors-of-war

Agder fylkeskommune. (2019, 27.11.2024). *Støtte til til frivillig musikkliv og barne- og ungdomsorganisasjoner*. https://agderfk.no/vare-tjenester/kultur-og-idrett/tilskudd/tilskudd-frivillig-musikkliv-og-barne-og-ungdomsorganisasjoner/#faqsporsmal-479

Ahmed, K. (2024, 04.02.2024). 'Everything beautiful has been destroyed': Palestinians mourn a city in tatters. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/world/2024/feb/04/everything-beautiful-has-been-destroyed-palestinians-mourn-a-city-in-tatters

Ahmed, S. (2007). 'You End Up Doing the Document Rather than Doing the Doing': Diversity, Race Equality and the politics of documentation. *Ethnic and Racial Studies*, *30*(4), 590-609. https://doi.org/10.1080/01419870701356015

Ahmed, S. (2012). *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Duke University Press.

Akershus musikkråd. (2023, 24.11.2023). *Gratis offentlige undervisningslokaler – en rettighet*. https://www.musikk.no/akershus/nyheter/gratis-offentlige-undervisningslokaler-en-rettighet

Akershus musikkråd. (u.å.). *10 år med standard for musikklokaler*. https://www.musikk.no/akershus/prosjekter/musikklokaler/10-ar-med-standard-for-musikklokaler

AKKS. (u.å.). *Om oss*. https://akks.no/om-oss/

Aktivitetsmidler for kor. (u.å.). *Produksjons- og driftsstøtte*. https://aktivitetsmidler.no/produksjons-og-driftsstotte/

Altinn. (2025a, 17.03.2025). *Aksjeselskap (AS)*. https://info.altinn.no/starte-og-drive/starte/valg-av-organisasjonsform/aksjeselskap/

Altinn. (2025b, 17.03.2025). *Enkeltpersonforetak*. https://info.altinn.no/starte-og-drive/starte/valg-av-organisasjonsform/enkeltpersonforetak/

Andersen, P. L. & Seland, I. (2019). *Fritidsklubber i et folkehelseperspektiv. Analyser av statlige dokumenter 2007–2017 og Ungdata 2015–2017* [Notat] (NOVA Notat; 1/2019). Velferdsforskningsinstituttet NOVA. https://hdl.handle.net/20.500.12199/1312

Anderson, B. (2016). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso Books.

Anderson, C. (2006). *The Long Tail: Why the Future of Business Is Selling Less of More*. Hyperion.

Angelo, E., Varkøy, Ø. & Georgii-Hemming, E. (2019). Notions of Mandate, Knowledge and Research in Norwegian Classical Music Performance Studies. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, *3*(1). https://jased.net/index.php/jased/article/view/1284

Arbeids- og inkluderingsdepartementet. (2023, 30.06.2023). *Høringsforslag om innleie i arrangementsbransjen*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/innleie/id2988951/

Arbeidstilsynet. (u.å.). *Innleie av arbeidskraft fra bemanningsforetak*. https://www.arbeidstilsynet.no/lonn-og-ansettelse/ansettelse/innleie/

arena:klassisk. (u.å.). *Forside*. https://www.arena-klassisk.no/

Aristoteles. (2013). *Den nikomakiske etikk* (A. Stigen & Ø. Rabbås, Overs.). Vidarforlaget.

Arnesen, C. Å., Waagene, E., Hovdhaugen, E. & Støren, L. A. (2014). *Spill på flere strenger: Kandidatundersøkelse blant personer utdannet i skapende og utøvende musikk* (NIFU rapport; 2014-10). Nordisk institutt for studier av innovasjon. https://nifu.brage.unit.no/nifu-xmlui/handle/11250/280115

Arnesen, D. & Hansen, V. W. (2024). *Kunnskapsoppsummering om barn og unges deltakelse i fritidsaktiviteter: Dimensjoner i deltakelse, barrierer, behov og tiltak* (Rapport 2024: 4). Senter for forskning på sivilsamfunn og frivillig sektor. https://samfunnsforskning.brage.unit.no/samfunnsforskning-xmlui/bitstream/handle/11250/3127682/Rapport_Sifri_2024_4%2b%2bKunnskapsoversikt.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Arnesen, H. S., Steffensen, K., Foss, E. S., Lervåg, M.-L. & Keute, A.-L. (2022). *Lærerkompetanse i grunnskolen: Hovedresultater 2021/2022* (Rapporter 2022/50). Statistisk sentralbyrå. https://www.ssb.no/utdanning/grunnskoler/artikler/laererkompetanse-i-grunnskolen.hovedresultater-2021-2022/_/attachment/inline/12e55903-5648-405c-b8f4-51b12f15f866:8d9d5ab98a629f8fcfef48756297a5a2ad7995bc/RAPP2022-50_NY%20VERJSON%20feb23.pdf

Arrangørforum. (2023). *Når skal vi klippe snora for det frie feltets tiår?* Arendalsuka. https://program.arendalsuka.no/event/user-view/20682

Áššši/Sak 033/22. (2022). *Sametingsrådets redegjørelse om samisk visuell kunst*. Sametinget. https://sametinget.no/_f/p1/i333e45bd-01fb-492c-8ce1-014546d90842/saksfremlegg-sametingsradets-redegjorelse-om-samisk-visuell-kunst.pdf

Aunsmo, R. H., Langballe, E. M., Hansen, T., Selbæk, G. & Strand, B. H. (2023). Time Trends in Loneliness from 1984 to 2019 Among 27,032 Older Adults in Norway: A HUNT study. *Prev Med*, *175*. https://doi.org/10.1016/j.ypmed.2023.107659

Aursand, P. (2023, 12.01.2023). *Eldrebølgen skaper stor usikkerhet for helsesektoren*. Statistisk sentralbyrå. https://www.ssb.no/arbeid-og-lonn/sysselsetting/artikler/eldrebolgen-skaper-stor-usikkerhet-for-helsesektoren

Bakken, A. (2023). *Ung i Oslo 2023: Ungdomsskolen og videregående skole* (Rapport 6/23). NOVA. https://oda.oslomet.no/oda-xmlui/bitstream/handle/11250/3065089/NOVA-Rapport-6-2023.pdf?sequence=7&isAllowed=y%20%E2%80%A6

Bakken, A. (2024). *Ungdata 2024: Nasjonale resultater* (Rapport 6/24). NOVA. https://hdl.handle.net/11250/3145138

Bakken, J. B. (2017). Norske Phonofile solgt til Sony-selskap. *Dagens næringsliv*. https://www.dn.no/musikk/sony/phonofile/spotify/norske-phonofile-solgt-til-sony-selskap/2-1-77987

Balansekunst. (u.å.-a). *Ordliste*. https://www.balansekunst.no/ordliste

Balansekunst. (u.å.-b). *Tall og statistikk*. https://www.balansekunst.no/statistikk

Balsnes, A. H. (2016). Korsang for et bedre liv: Kor, identitet og helse. I S. Isaksen & P. Frost (Red.), *Hjertesproget: 16 forsknings- og praksisbaserede studier af sangens egenskaber, vilkår og virkning*. Videnscenter for Sang.

Balsnes, A. H., Danbolt, I., Hagen, L. A., Haukemes, S., Knigge, J. & Schei, T. B. (2022). «Det finnes en sang for alt!» Ansattes begrunnelser for sang i barnehage og skole – en empirisk studie. I R. V. Strøm, Ø. J. Eiksund & A. H. Balsnes (Red.), *Samsang gjennom livsløpet*. Cappelen Damm Akademisk.

Balsnes, A. H., Knigge, J. & Strøm, R. V. (2025). Lærerstudenters erfaringer, kompetanser, holdninger og legitimeringsargumenter knyttet til sang. I Ø. Elle, Ø. Warem, J. S. Thorstensen & S. S. Hovde (Red.), *Musikkfagets kompleksitet og bredde – nye praksiser i et sammensatt samfunn*. Cappelen Damm Forskning.

Balsnes, A. H. & Schei, T. B. (2022). Godhetsdiskursen om sang i barnehage og skole. I M. Fieldseth, H. H. Stien & J. Veiteberg (Red.), *Kunstskapte fellesskap*. Fagbokforlaget.

Bamford, A. (2006). *The Wow Factor: Global Research Compendium on the Impact of the Arts in Education*. Waxmann.

Barne- og familiedepartementet. (u.å.). *Barne- og familiedepartementet*. https://www.regjeringen.no/no/dep/bfd/id298/

Barne- og familiedepartementet, Arbeids- og inkluderingsdepartementet, Helse- og omsorgsdepartementet, Kultur- og likestillingsdepartementet & Kunnskapsdepartementet. (2024, 07.03.2024). *Regjeringen mottar rapport om inkludering av barn og unge*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/regjeringen-mottar-rapport-om-inkludering-av-barn-og-unge2/id3028686/

Barstad, A. (2021, 07.11.2021). *Blir vi stadig mer ensomme?* Statistisk sentralbyrå. https://www.ssb.no/sosiale-forhold-og-kriminalitet/artikler-og-publikasjoner/blir-vi-stadig-mer-ensomme

Baumol, W. J. & Bowen, W. G. (1966). Performing Arts, the Economic Dilemma: a Study of Problems Common to Theater, Opera, Music, and Dance. Twentieth Century Fund.

Bekeng-Flemmen, H. (Red.). (2022). *Sterkere tilbake: Pandemiens konsekvenser for kultursekto-*

ren og mulige virkemidler for gjenoppbygging. Kulturrådet, Norsk filminstitutt. https://kulturdirektoratet.no/documents/10157/e5616b2e-ad7b-4a73-ba15-122099063bf8.

Bekkengen, F. V. (2024a). *Norsk kulturbarometer 2023*. Statistisk sentralbyrå. https://www.ssb.no/kultur-og-fritid/kultur/artikler/norsk-kulturbarometer-2023/_/attachment/inline/f544a7ce-41f9-46e8-ac0d-fc4e09-be1e97:9e379a32642db01ceb2329600-ba6aee395adb719/SA174_web.pdf

Bekkengen, F. V. (2024b). *Kulturbruk blant personer med innvandrerbakgrunn*. Statistisk sentralbyrå. https://www.ssb.no/kultur-og-fritid/kultur/artikler/kulturbruk-blant-personer-med-innvandrerbakgrunn-2023/_/attachment/inline/6a86f932-aacc-4ca9-ad0d-4d09f17f642d:8571d222e60-da4e7e680b45a9d368c4ccece0678/SA175_-web.pdf

Bekkengen, F. V. (2025). *Norsk mediebarometer 2024*. Statistisk sentralbyrå. https://www.ssb.no/kultur-og-fritid/tids-og-mediebruk/artikler/norsk-mediebarometer-2024/_/attachment/inline/80d67c8e-0a29-4fc5-bf86-b03a03dc1f3b:ac1832c46f295b17b3469b3d31eed54b8475588e/SA179_web.pdf

Beljean, S., Chong, P. & Lamont, M. (2015). A post-Bourdieusian sociology of valuation and evaluation for the field of cultural production 1. I L. Hanquinet & M. Savage (Red.), *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*. Routledge.

Berge, H., Bergrabb, G., Granly, T. & Shetelig, G. (2014). *Der ordene slutter: En evaluering av Bergen Filharmoniske Orkester, Det Norske Blåseensemble anno 1734 og Trondheim Symfoniorkester*. Kulturdepartementet. https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kud/kunstavdelingen/rapporter_utredninger/v-0969b_der_ordene_slutter.pdf?id=2261010

Berge, O. K., Berg, I. T., Kleppe, B. & Hjemdahl, A.-S. (2022). *Mobilisering for mobilitet: Formidling av fri scenekunst*. Kulturrådet. https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/c37d6b67-bd3c-4a7a-acd6-976e879d6ef2

Berge, O. K., Haugsevje, Å. D., Heian, M. T. & Hylland, O. M. (2016). *Operasjon operanasjon: Evaluering av region- og distriktsopera/musikkteater* (TF-Rapport nr. 381). Telemarksforsking. https://www.regjeringen.no/contentassets/80525fc071fd4ab598c15395bea98250/operasjon_operanasjon.pdf

Berge, O. K., Haugsevje, Å. D. & Myhrer, R. S. (2025). *Kakofoni og samklang: Gjennomgang av virkemiddelapparatet på musikkfeltet* (TF-Rapport nr. 903). Telemarksforsking.

Berge, O. K., Hylland, O. M. & Storm, H. N. (2022). Da Covid-19 traff den nordiske kultursektoren. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, *25*(2), 1-19. https://doi.org/10.18261/nkt.25.2.1

Bergens Tidende. (2001, 25.05.2001). Osing spilte med Django. *Bergens Tidende*. https://www.bt.no/kultur/i/bOarA/osing-spilte-med-django

Berggreen, B. (1989). *Da kulturen kom til Norge*. Aschehoug.

Bergsgard, N. A. & Røyseng, S. (2001). *Ny støtteordning – gamle skillelinjer: Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst* (Rapport nr. 23). Norsk kulturråd. https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/25ab8673-210c-466e-8a1f-65974d2fb5b9

Bielenberg, T.-J. (2012). *Romá/sigøynere i går, i dag, i morgen: En bok om møter mellom mennesker*. Marxist forlag.

Bielenberg, T.-J. (2023). *Romá: Kunstnere i kamp for et folk i fare*. Ord om Annet.

Bille, T. (2021). Kreativ nærings samfunnsøkonomiske verdier. I A.-B. Gran & B. E. Olsen (Red.), *Kreativ næring: Lokale, digitale og økonomiske perspektiver*. Universitetsforlaget.

Bille, T., Løyland, K. & Holm, A. (2017). Work for Passion or Money? Variations in Artists' Labor Supply. *Kyklos*, *70*(3), 347-380. https://doi.org/10.1111/kykl.12141

Bjelland, E. (2025, 20.01.2025). Einsame kan få sosial omgang på resept: – Eg skulle hatt det for mange år sidan. *NRK*. https://www.nrk.no/vestland/sosial-resept-er-innfort-i-over-30-land-_-no-kan-ordninga-hjelpa-einsame-i-noreg-1.17203818

Blundon, E. G., Gallagher, R. E. & Ward, L. M. (2020). Electrophysiological Evidence of Preserved Hearing at the End of Life. *Scientific Reports*, *10*(1). https://doi.org/10.1038/s41598-020-67234-9

Boge, B. (2023). *Skolen som kulturarena – veileder Viken fylkeskommune: Fra ønske til behov*. Viken fylkeskommune. https://afk.no/_f/p104/i1aa8e43c-da2c-40c4-b9a0-c7a508a2000e/veileder-skolen-som-kulturarena-viken-fk-231204-universelt-utformet.pdf

Bonini, T. & Gandini, A. (2019). «First Week Is Editorial, Second Week Is Algorithmic»: Platform Gatekeepers and the Platformization of Music Curation. *Social Media + Society*, *5*(4).

https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/2056305119880006

Borgen, J., Brinchmann, A., Christophersen, H. O., Gjerløw, O., Groth, H., Hoel, S., Iversen, S., Midttun, O., Solem, E. & Steen, S. (1945). *Vår kulturs fremtid: Et brev til den norske regjering*. https://www.nb.no/maken/item/URN:NBN:no-nb_digibok_2013042308025

Borgen, J. S., Murtnes, Å., Bergsland, J. E., Bottolfs, M., Carlsen, K., Husebø, Ø., Ouff, S. M., Randers-Pehrson, A., Møller-Skau, M., Thorrud, S., Weum, K. B. & Ørbæk, T. (2023). *De praktiske og estetiske fagene – fagtradisjoner, fornyelse og endringer i læreplaner for fagene frem mot LK20: Evaluering av fagfornyelsen i fire fag* (130). Universitetet Sørøst-Norge. https://hdl.handle.net/11250/3097401

Born, G. (2000). Music and the Representation/Articulation of Sociocultural Identities. I G. Born & D. Hesmondhalgh (Red.), *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. University of California Press.

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Polity Press.

Bourdieu, P. (1995). *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax forlag.

Bourdieu, P. (1996). *Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Polity Press.

Brandle, L. (2024). *Spotify is hiking its subscription prices in France following music streaming tax.* Billboard. https://www.billboard.com/business/streaming/spotify-hiking-subscription-prices-france-music-streaming-tax-1235625833/

Brandvik, T. L. (2023, 07.03.2023). Brandvik: Funksjonshemmede kvinner opplever dobbel diskriminering. *Altinget*. https://www.altinget.no/artikkel/brandvik-funksjonshemmede-kvinner-opplever-dobbel-diskriminering?utm_source=chatgpt.com

Brauer, J. (2016). How Can Music Be Torturous? Music in Nazi Concentration and Extermination Camps. *Music and Politics*, *10*(1), 1-34. https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0010.103

Brustad, J. A. S., Lien, L., Rosvoll, M. & Vogt, C. E. (2017). *Et uønsket folk: Utviklingen av en «sigøynerpolitikk» og utryddelsen av norske rom 1915-1956*. Cappelen Damm.

Bryson, B. (1996). «Anything but Heavy Metal»: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. *American Sociological Review*, *61*(5), 884-899. https://doi.org/10.2307/2096459

Brønnøysundregistrene. (2024, 02.01.2024). *Om Enhetsregisteret*. https://www.brreg.no/om-oss/registrene-vare/om-enhetsregisteret/

Bråten, M. & Svalund, J. (2018). *Seksuell trakassering innen film-, TV-, scene-, musikk- og spillfeltet* (Fafo-rapport 2018:39). Fafo. https://www.fafo.no/images/pub/2018/20688.pdf

Bufdir. (2024, 29.04.2024). *758 millioner kroner til inkludering av barn og unge*. https://www.bufdir.no/aktuelt/758-millioner-kroner-til-inkludering-av-barn-og-unge/

Bufdir. (u.å.-a). *Fritidserklæringen*. https://www.bufdir.no/prosjekter/fritidserklaringen/

Bufdir. (u.å.-b). *Tilskudd til barne- og ungdomsorganisasjoner*. https://www.bufdir.no/tilskudd/barne-og-ungdomsorganisasjoner/

Bufdir. (u.å.-c). *Tilskudd til inkludering av barn og unge*. https://www.bufdir.no/tilskudd/inkludering-av-barn-og-unge/

Bull, A., Bhachu, D., Blier-Carruthers, A., Bradley, A. & James, S. (2022). Slow Train Coming? Equality, Diversity and Inclusion in UK Higher Education. *Equality, Diversity and Inclusion in Music Studies network*. https://edims.network/report/slowtraincoming/

Calhoun, C. J. (2002). Imagining Solidarity: Cosmopolitanism, Constitutional Patriotism, and the Public Sphere. *Public Culture*, *14*(1), 147-171. https://muse.jhu.edu/article/26267.

Caspersen, J., Vennerød-Diesen, F. F., Hermstad, I. H., Ljusberg, A.-L., Mordal, S., Pedersen, C. & Tangen, S. (2024). *Innføring av rammeplan i SFO: Sluttrapport fra evalueringen av de første årene med rammeplan*. NTNU Samfunnsforskning. https://samforsk.no/uploads/files/NTNU_SamForsk_Sluttrapport_UU-1.pdf

Center for Music Ecosystems. (u.å.). *Your Guide to Music and the SDGs*. https://www.centerformusicecosystems.com/sdgs

Chang, J. (2005). *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. Picador.

Chat GPT Is Eating the World. (2024, 27.08.2024). *Master List of lawsuits v. AI, ChatGPT, OpenAI, Microsoft, Meta, Midjourney & other AI cos.* https://chatgptiseatingtheworld.com/2024/08/27/master-list-of-lawsuits-v-ai-chatgpt-openai-microsoft-meta-midjourney-other-ai-cos/

Christensen, T., Egeberg, M., Lægreid, P. & Jacob, A. (2021). *Forvaltning og politikk*. Universitetsforlaget.

CISAC. (2024). *Global economic study shows human creators' future at risk from generative AI.* https://www.cisac.org/Newsroom/news-releases/global-economic-study-shows-hum

CISAC. (u.å.). *Digital Rights*. https://www.cisac.org/services/policy/digital-rights

Clark, J., Couldry, N., Kosnik, A., Gillespie, T., Jenkins, H., Kelty, C., Papacharissi, Z., Powell, A. & van Dijck, J. (2014). Participations: Dialogues on the Participatory Promise of Contemporary Culture and Politics. *International Journal of Communication*, *8*, 1446–1473.

Clark, J. N. (2023). Music, Resilience and 'Soundscaping': Some Reflections on the War in Ukraine. *Cultural Sociology*, *18*(1), 150-170. https://doi.org/10.1177/17499755231151216

Cook, N. (2023). *Music: Why It Matters*. Polity Press.

Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, (1). http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8

Csikszentmihalyi, M. & Csikszentmihalyi, I. S. (Red.). (1992). *Optimal Experience: Psychological Studies of Flow in Consciousness*. Cambridge University Press.

Cultiva. (u.å.). *Prosjekter vi har støttet*. https://www.cultiva.no/prosjekter-vi-har-stottet/#talentutvikling

Cusick, S. G. (2020). Music as Torture/Music as Weapon. I M. Bull & L. Back (Red.), *The Auditory Culture Reader* (2. utg.). Bloomsbury Academic.

Dahl, H. F. (2005). Kirken i kulturpolitikken. I Norske kirkeakademier (Red.), *Kunsten å være kirke: Om kirke, kunst og kultur*. Verbum. https://www.kirken.no/globalassets/kirken.no/om-kirken/kulturliv/kunst-og-kultur/kulturmeldingen_2005.pdf

Dahl, H. F. & Helseth, T. (2006). *To knurrende løver: Kulturpolitikkens historie 1814-2014*. Universitetsforlaget.

Dahlgren, S. (2022, 14.10.2022). Kritik mot Håkan Hellströms konserter på Ullevi: «Dundertabbe». *Aftonbladet*. https://www.aftonbladet.se/nojesbladet/a/Ea0q95/hakan-hellstrom-greta-thunberg-ullevi-kritik

Dalchow, J. (2023, 13.09.2023). Lytterne blir eldre, strømmetjenestene må endres. *Dagens næringsliv*. https://www.dn.no/innlegg/musikk/strommetjenester/spotify/lytterne-blir-eldre-strommetjenestene-ma-endres/2-1-1516657

De forente nasjoner. (1948). *Universal Declaration of Human Rights*. https://www.un.org/en/about-us/universal-declaration-of-human-rights

de la Nuez, A. & Sønning, A. (1982). *Rikskonsertenes skolekonserter. En historisk kartlegging og en kritisk analyse av dagens virksomhet* [Hovedoppgave]. Universitetet i Oslo.

De Unges Orkester–forbund. (u.å.-a). *Kurs og seminar*. https://www.orkester.no/kurs-og-seminar

De Unges Orkester–forbund. (u.å.-b). *Støtteordninger*. https://www.orkester.no/stotteordninger

Den europeiske unions byrå for grunnleggende rettigheter. (2022). *Fundamental Rights Report 2022*. https://fra.europa.eu/sites/default/files/fra_uploads/FRA-2022-Fundamental-Rights-Report-2022-opinions_en.pdf

Den norske kirke. (2023, 06.10.2023). *Stabil finansiering av kirken*. https://www.kirken.no/nb-NO/om-kirken/aktuelt/stabil%20finansiering%20av%20kirken/

DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.

Departementene. (2019). *Småbedriftslivet: Strategi for små og mellomstore bedrifter*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/globalassets/departementene/nfd/dokumenter/vedlegg/smabedriftslivet-uu.pdf

Department for Culture, M. S. (2023). *Creative Industries Sector Vision: A joint plan to drive growth, build talent and develop skills*. https://assets.publishing.service.gov.uk/media/64898de2b32b9e000ca96712/Creative_Industries_Sector_Vision__accessible_version_.pdf

Det europeiske miljøbyrået. (2022). *Climate change, impacts and vulnerability in Europe 2022*. https://www.eea.europa.eu/en/topics/in-depth/climate-change-impacts-risks-and-adaptation

Digitaliserings- og forvaltningsdepartementet. (2024). *Fremtidens digitale Norge: Nasjonal digitaliseringsstrategi 2024–2030*. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/fremtidens-digitale-norge/id3054645/.

Direktoratet for forvaltning og økonomistyring. (2024a). *Evaluering av kjernegruppeforsøket 2022-2024* (DFØ-rapport 2024:7). https://dfo.no/sites/default/files/2024-06/DF%C3%98-rapport%202024-7%20Evaluering%20av%20kjernegruppefors%C3%B8ket.pdf

Direktoratet for forvaltning og økonomistyring. (2024b, 24.06.2024). *Overgang fra enkeltstående tilskudd til tilskuddsordning*. https://dfo.no/overgang-fra-enkeltstaende-tilskudd-til-tilskuddsordning

Direktoratet for forvaltning og økonomistyring. (2025a, 24.04.2025). *Enkeltstående tilskudd – et*

unntak i tilskuddsforvaltningen. https://dfo.no/fagomrader/tilskudd-fra-staten/enkeltstaende-tilskudd-et-unntak-i-tilskuddsforvaltningen#section-tilskuddsordning-eller-enkeltst-ende-tilskudd-6

Direktoratet for forvaltning og økonomistyring. (2025b, 04.05.2025). *Økonomiregelverket*. https://dfo.no/fagomrader/okonomiregelverket

Direktoratet for høyere utdanning og kompetanse. (2024). *Nasjonal finansieringsordning for kunstnerisk utviklingsarbeid*. https://ekstern.filer.uib.no/kmd/fakultetsstyret/2024/24.%20oktober/SAK%206424%20e%29%20UHR%20kda%20-%20Utredning%20Kunstnerisk%20Utviklingsarbeid%20i%20mandatet%20til%20NFR.pdf

Dirigentløftet. (u.å.). *Om oss*. https://www.dirigentloftet.no/omoss

Djupedal, E. F. (2022). På skuldrene til de minste: Grunnskolens timefordeling som verktøy for å skape framtida. *Nytt Norsk Tidsskrift*, *39*(1), 29-40. https://doi.org/10.18261/nnt.39.1.4

Dokument 8:97 S (2016–2017). *Representantforslag om å implentere musikkterapi i helsetenesta og auke den nasjonale utdanningskapasiteten*. Stortinget. https://www.stortinget.no/globalassets/pdf/representantforslag/2016-2017/dok8-201617-097s.pdf

Dokument 19 (2022–2023). *Sannhet og forsoning: Grunnlag for et oppgjør med fornorskingspolitikk og urett mot samer, kvener/norskfinner og skogfinner*. Stortinget. https://www.stortinget.no/globalassets/pdf/sannhets–og-forsoningskommisjonen/rapport-til-stortinget-fra-sannhets–og-forsoningskommisjonen.pdf

Dokument 8:49 S (2022–2023). *Representantforslag om en bedre støtteordning for organisasjoner og frivilligheten*. Stortinget. https://www.stortinget.no/globalassets/pdf/representantforslag/2022-2023/dok8-202223-049s.pdf

Dugstad, K. (2022, 01.09.2022). *Bare 2 av 10 låtskrivere er kvinner*. TONO. https://www.tono.no/bare-2-av-10-latskrivere-er-kvinner/

Dworkin, R. (1985). *A Matter of Principle*. Harvard University Press.

Dybing, S. (1983). *Raya: Født med englevakt*. Tiden Norsk Forlag.

EG Norge. (2025, 01.04.2025). *Frivillighet i endring: Slik tiltrekker dere fremtidens frivillige*. https://eg.no/nyheter/2025/april/frivillighet-i-endring-slik-tiltrekker-dere-fremtidens-frivillige/

Egeland, H. & Aagedal, O. (2010). *Kultur i kirken: En kartlegging av kulturaktiviteter i to bispedømmer i Den norske kirke*. Stiftelsen kirkeforskning. https://www.nb.no/items/554e55d90d57ed6ca249af82dbfd1e1f?page=0

Egtvedt, S. (2023). *«Jeg spilte ham i søvn med min fløyte»: En studie av en norsk musikkpraksis med utgangspunkt i notesamlingen etter Jacob Aall (1773–1844)* [Doktoravhandling]. Norges musikkhøgskole. https://hdl.handle.net/11250/3105581

Eide, I. & Ruud, E. (2023). Milepæler og mulighetsrom: Musikkterapiens utvikling som profesjon i Norge. *Tidsskriftet Musikkterapi*, *46*(1), 12-28. https://doi.org/10.69625/318192.RYFI8117

Eide, I. S. B. (2024). *Mellomrom og meningsskaping: Legitimering og institusjonalisering av musikkterapi i norske organisasjonskontekster* [Doktoravhandling]. Norges musikkhøgskole. https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/bitstream/handle/11250/3166219/Eide_Avhandling.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Eidsvold-Tøien, I., Torp, Ø., Theie, M. G., Molde, A., Gaustad, T., Sommerstad, H., Espelien, A. & Gran, A.-B. (2019). *Hva nå: Digitaliseringens innvirkning på norsk musikkbransje*. BI Centre for Creative Industries. https://www.regjeringen.no/contentassets/94e99440dd604be1836c4543fdb92cb6/musikkutredning–hvana–digitaliseringens-innvirkning-pa-norsk-musikkbransje–bi-2019.pdf

Ekern, I. D. (2025, 28.01.2025). Mikael er regissør, programleder og produsent. Ville selge til NRK. *Hamar arbeiderblad*. https://www.ha.no/mikael-24-har-en-spesiell-bakgrunn-frykten-sitter-fortsatt-sterkt-hos-mange/s/5-139-1658588

Eliassen, K. O. & Prytz, Ø. (2016). *Kvalitetsforståelser: Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Kulturrådet. https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/ca1e5774-e843-4d5e-9b55-e76fc2807402

Ellefsen, L. W., Karlsen, S. & Nielsen, S. G. (2023). What Happens in School Music in Norway? Findings From a National Survey of Music Teachers. *Music Education Research*, *25*(2), 160-175. https://hdl.handle.net/11250/3130975

Elling, L. (2024). *Ved porten til stillhetens skog: En fortelling om vennskap, kunsten og den ulydige hjernen*. Forlaget Oktober.

Ellingsen, R. & Bråten, J. K. (2024, 26.06.2024). Denne festivalen har nesten like mange kvinner som menn på scenen. *NRK*. https://www.nrk.no/tromsogfinnmark/festivaler-job-

ber-med-kjonnbalanse_-flere-kvinner-pa-scenen-1.16957186

Engelmark, C. (2025). Utredningsinstruksens problem er politiske føringer. *Stat & Styring*, *35*(1), 26-36. https://doi.org/10.18261/stat.35.1.5

Epps-Darling, A., Bouyer, R. T. & Cramer, H. (2020). *Artist Gender Representation in Music Streaming*. 21st International Society for Music Information Retrieval Conference, Canada. https://program.ismir2020.net/poster_2-11.html

Eriksen, P. V. (2022, 31.05.2022). Klart for lansering av kvensk salmehefte. *Ruijan Kaiku*. https://www.ruijan-kaiku.no/klart-for-lansering-av-kvensk-salmehefte/

Eriksen, S. M. (2016). *Rom for sigøynere: Begreper, retorikk og moderne sagn om rom. En kulturhistorisk analyse av romdebatten* [Masteroppgave]. Universitetet i Oslo. https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/52594/Masteroppgaven-Silje-M–Eriksen.pdf?sequence=1&utm_-source=chatgpt.com

Eriksson, K. (2023). Negotiating traditional music in educational spaces: An ethnographic case study of the Norwegian Academy of Music. I Ø. Varkøy, E. M. Stabell & B. Utne-Reitan (Red.), *Høyere musikkutdanning: Historiske perspektiver*. Cappelen Damm Akademisk. https://openarchive.usn.no/usn-xmlui/handle/11250/3109040

Eriksson, M., Fleischer, R., Johansson, A., Snickars, P. & Vonderau, P. (2019). *Spotify Teardown: Inside the Black Box of Streaming Music*. The MIT Press.

Erkkilä, J., Punkanen, M., Fachner, J., Ala-Ruona, E., Pöntiö, I., Tervaniemi, M., Vanhala, M. & Gold, C. (2011). Individual Music Therapy for Depression: Randomised Controlled Trial. *British Journal of Psychiatry*, *199*(2), 132-139. https://doi.org/10.1192/bjp.bp.110.085431

Erraia, J., Rognsås, L. L., Wahl, E. S., Andersen, M. L., Moe, O. D. & Jakobsen, E. W. (2025). *Eksportmeldingen 2025*. Menon Economics. https://menon.no/uploads/images/2025-35-Eksportmeldingen-2025-v2.pdf

Europakommisjonen. (2022). *Employment and Social Developments in Europe 2022*. https://employment-social-affairs.ec.europa.eu/employment-and-social-developments-europe-2022_en

Europakommisjonen. (2023). *The EU biodiversity strategy for 2030: Bringing nature back into our lives*. https://ec.europa.eu/commission/presscorner/api/files/attachment/865560/factsheet-EU-biodiversity-strategy_en.pdf

Europakommisjonen. (2025). *Shaping Europe's digital future*. https://digital-strategy.ec.europa.eu/en

Europakommisjonen & Hammonds, W. (2023). *Culture and Democracy, the Evidence: How Citizens' Participation in Cultural Activities Enhances Civic Engagement, Democracy and Social Cohesion – Lessons from International Research*. Europakommisjonen. https://data.europa.eu/doi/10.2766/39199

European Copyright Society. (2025). *Copyright and Generative AI: Opinion of the European Copyright Society*. https://europeancopyrightsociety.org/wp-content/uploads/2025/02/ecs_opinion_genai_january2025.pdf

EY. (2023). *Gjennomgang av momskompensasjonsordningen*. Kultur- og likestillingsdepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/a990ea4f862b48429fff2c4407d154ef/270323-rapport-for-kultur-og-likestillingsdep.-gjennomgang-momskompensasjon.pdf

Eyerman, R. & Jamison, A. (1998). *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge University Press.

Fancourt, D. & Finn, S. (2019). *What is the Evidence on the Role of the Arts in Improving Health and Well-Being?: A Scoping Review* (67). Verdens helseorganisasjon. https://www.artsandhealth.ie/wp-content/uploads/2020/11/WHO-Report-Arts-Health-2019.pdf

Fargespill. (u.å.). *Hva er Fargespill?* https://www.fargespill.no/hva-er-fargespill

Fieldseth, M. (2015). *Fri scenekunst i praksis: Om utviklingen av fri scenekunst i Norge på 2000-tallet*. Kulturrådet. https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/f20123a8-5af5-487c-bcb3-b600c2232a89

Finsrud, E. (2023, 23.05.2023). Det er visst umulig å definere hva som er det frie feltet. *Kontekst*. https://www.kontekst.no/det-er-visst-umulig-a-definere-hva-som-er-det-frie-feltet/

Florida, R. (2019). *The Rise of the Creative Class*. Basic Books.

FNs utviklingsprogram. (2022). *Human Development Report 2021/2022: Uncertain Times, Unsettled Lives – Shaping Our Future in a Transforming World*. https://hdr.undp.org/system/files/documents/global-report-document/hdr2021-22reportenglish_0.pdf

Fond for utøvende kunstnere. (2024). *Forslag til endringer i åndsverkloven mv.* [Høringssvar]. https://img7.custompublish.com/getfile.php/

5320734.1027.jnnpjslnjjnblp/H%C3%B8ringsuttalelse%2B15%2Bmars%2B24.pdf?return=www.ffuk.no

Forente nasjoner. (2003). *Handbook on Non-Profit Institutions in the System of National Accounts* (ST/ESA/STAT/SER.F/91). Forente nasjoner. https://unstats.un.org/unsd/publication/seriesf/seriesf_91e.pdf

Forskningsrådet. (u.å). *Inkludering av barn og unge.* https://www.forskningsradet.no/forskningspolitikk-strategi/ltp/ungt-utanforskap/

Fraser, D. (2024, 08.06.2024). How 'Swiftonomics' is impacting the music industry. *BBC*. https://www.bbc.com/news/articles/cleex2epjn8o

Freedom House. (2023). *Freedom in the World: Marking 50 Years in the Struggle for Democracy.* https://freedomhouse.org/sites/default/files/2023-03/FIW_World_2023_DigtalPDF.pdf

Freemuse. (2025). *The State of Artistic Freedom*. https://www.freemuse.org/wp-content/uploads/2025/04/SAF-2025_web.pdf

Frifond. (2024). *Retningslinjer for Frifond musikk*. https://www.frifond.no/retningslinjer/retningslinjer-musikk/

Frith, S. (1998). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press.

Frith, S. (2011). Music and Identity. I S. Hall & P. du Gay (Red.), *Questions of Cultural Identity*. Sage.

Frivillighet Norge. (u.å.-a). *Hva er frivillighet?* https://www.frivillighetnorge.no/fakta/hva-er-frivillighet/

Frivillighet Norge. (u.å.-b). *Nøkkelfakta om frivillighet*. https://www.frivillighetnorge.no/fakta/n%C3%B8kkelfakta-om-frivillighet

Frønes, I. (2018). *Den krevenede barndommen: Om barndom, sosialisering og politikk for barn*. Cappelen Damm Akademisk.

Fukuyama, F. (2015). *Political Order and Political Decay: From the Industrial Revolution to the Globalisation of Democracy*. Profile Books.

Futsæter, K.-A. (2024, 23.04.2024). – Det har vært en stagnasjon i det norske strømmemarkedet. *Kampanje*. https://kampanje.com/medier/2024/04/–tv-2-narmer-seg-netflix-i-et-stagnerende-strommemarked/

Fylkesrådet i Troms og Finnmark fylkeskommune. (2021). *Vedtekter for kulturnæringsfondet*. https://www.ffk.no/_f/p1/i9e3835d5-28d1-4574-847a-f1594f1b5624/vedtekter-kulturnaringsfondet.pdf

Følling, I. S. & Myhre Sandvik, R. K. N. (2025). «We can solve the hardest challenges with just singing». A Qualitative Study of Healthcare Staff's Experiences of Music-Based Care (MBC) in Nursing Homes. *Nordic Journal of Arts, Culture and Health*, *7*(1), 1-14. https://doi.org/10.18261/njach.7.1.2

Gaski, H. (2020). The Arctic Highway—Some Congenial Thoughts on Nils-Aslak Valkeapää´s Artwork and Endeavors in Nils-Aslak Valkeapää Áillohaš. I Henie Onstad Kunstsenter & Nordnorsk Kunstmuseum (Red.), *The Arctic Highway—Oahppása jurdagat Nils-Aslak Valkeapää dáidduid ja doaimmaid hárrái*. Henie Onstad & Nordnorsk kunstmuseum,.

Gaunt, H. (2010). One-to-One Tuition in a Conservatoire: The Perceptions of Instrumental and Vocal Students. *Psychology of Music*, *38*(2), 178-208. https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735609339467

Geiger, C. & Iaia, V. (2023). The Forgotten Creator: Towards a Statutory Remuneration Right for Machine Learning of Generative AI. *Computer Law & Security Review*, *52*, 1-9. https://ssrn.com/abstract=4594873

Gervais, D. J. (2019). The Machine As Author. *Iowa Law Review*, *105*, 2053-2106. https://ssrn.com/abstract=3359524

Gervais, D. J. (2024). *The Remuneration Of Music Creators for the Use of Their Works by Generative AI* [White paper]. CIAM. https://www.fairtrademusicinternational.org/wp-content/uploads/2024/08/FTMI-GenAI-White-Paper-EN.pdf

Gillespie, T. (2010). The Politics of 'Platforms'. *New Media & Society*, *12*(3), 347-364. https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1461444809342738

Gilman, L. (2016). *My Music, My War: The Listening Habits of US Troops in Iraq and Afghanistan*. Wesleyan University Press.

Goehr, L. (1994). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford University Press.

Goodin, R. E. (2003). *Reflective Democracy*. Oxford University Press.

Goplen, M. (2023). *Ny modellbeskrivelse for FACT-team (ROP)*. Helsebiblioteket. https://www.helsebiblioteket.no/innhold/artikler/psykisk-helse/psyknytt/ny-modellbeskrivelse-for-fact-team-rop

Government of Canada. (2024, 26.04.2024). *Canada Music Fund*. https://www.canada.ca/en/canadian-heritage/services/funding/music-fund.html

GramArt. (2018). *Årsrapport 2017-2018*. https://www.gramart.no/wp-content/uploads/2016/02/GramArt__rsberetning_2018_6_final.pdf

Gramo. (2024). *Statistikken 2023*. https://static.gramo.no/files/docs/gramo-statistikken-2023.pdf

Gramo. (2025). *Statistikken 2024*. https://static.gramo.no/files/docs/gramo-statistikken-2024.pdf?_gl=1*9cwgk0*_ga*NjE0NDc3OTc2LjE3NDc2Nj-Q5NDI.*_ga_F3XX7WCPBD*czE3NDc2Nj-Q5NDIkbzEkZzAkdDE3NDc2NjQ5NDIkajAkbDAkaDAkZDE2MGdlbEpVRmJlTWZCUlVx-bzVFQ3Qya3RZT2lELTB5cHc.

Gran, A.-B. & Olsen, B. E. (2021). *Kreativ næring: Lokale, digitale og økonomiske perspektiver*. Universitetsforlaget.

Gran, A.-B. & Røssaak, E. (2022). Hvordan forske på mangfold etter digitaliseringen? En innledning. I A.-B. Gran & E. Røssaak (Red.), *Mangfold i spill*. Universitetsforlaget.

Gravem, D. F. (2004). *Revolusjonære toner: Den radikale musikkbevegelsen i Norge 1970-1983* [Hovedoppgave]. Universitetet i Oslo.

Grepstad, O. (1983). *Høvesdiktning i EF-striden 1970-72* [Hovedoppgave]. Universitetet i Bergen.

Gripsrud, J. (1981). *La denne vår scene bli flammen: Perspektiver og praksis i og omkring sosialdemokratiets arbeiderteater ca. 1890-1940*. Universitetsforlaget.

Grydeland, I. (2024). Blikk på øyeblikket: Eksempler på ulike arbeidsmetoder hos improviserende musikere. I A. N. Hagen, R. T. Solberg, T. U. Nærland & M. F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk*. Fagbokforlaget.

Grünfeld, L. A., Karttinen, E., Molde, A., Eidsvold-Tøien, I., Gaustad, T. & Aasen, I. Ø. (2025). *Pengestrømmer og verdikjeder i musikkfeltet: Aktører, tjenester, betalinger og utviklingstrekk*. Menon Economics. https://menon.no/uploads/images/2025-10-Pengestr%C3%B8mmer-i-musikkbransjen.pdf

Gullestad, M. (2002). *Det norske sett med nye øyne: Kritisk analyse av norsk innvandringsdebatt*. Universitetsforlaget.

Habermas, J. (1984). *The Theory of Communicatice Action, vol. 1: Reason and the Rationalization of Society*. Beacon Press.

Habermas, J. (1991). *Borgerlig offentlighet: En analyse av offentlighetens endrede struktur – et hovedverk onnenfor moderne demokratiforskning* (E. Schwabe-Hansen, H. Høibraaten & J. Øien, Overs.; 2. utg.). Gyldendal.

Hagen, A. N. (2015). *Using Music Streaming Services: Practices, Experiences and the Lifeworld of Musicking* [Doktoravhandling]. Universitetet i Oslo. http://hdl.handle.net/10852/109571

Hagen, A. N. (2020). Music in Streams: Communicating Music in the Streaming Paradigm. I M. Filimowicz & V. Tzankova (Red.), *Reimagining Communication: Mediation*. Taylor & Francis.

Hagen, A. N. (2022). Musikkforlagets rolle i den digitale musikkbransjen. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet*. Cappelen Damm Akademisk.

Hagen, A. N. (2024). Tidal. I *Store norske leksikon*. https://snl.no/Tidal

Hagen, A. N., Heian, M. T., Jacobsen, R. A. & Kleppe, B. (2020). *Digital ambivalens: Norsk musikk i internasjonale markeder* (TF-Rapport nr. 553). Telemarksforsking. https://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/musec/publikasjoner/digital-ambivalens-hagen-heian-jacobsen-kleppe-2020-v2.pdf

Hagen, A. N., Heian, M. T., Jacobsen, R. A. & Kleppe, B. (2021). *Fra plate til plattform: Norsk musikk ut i verden*. Cappelen Damm Akademisk.

Hagen, A. N., Solberg, R. T., Nærland, T. U. & Duch, M. F. (Red.). (2024). *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk*. Fagbokforlaget.

Haleta, O., Ostrovska-Liuta, O. & Sheiko, V. (2024). *(Post)war cultural policy in Ukraine* [General panel]. 13th International Conference on Cultural Policy Research, 21.08.2024, Warszawa, Polen.

Hall, S. (1973). *Encoding and Decoding in the Television Discourse* [Discussion Paper]. University of Birmingham. http://epapers.bham.ac.uk/2962/1/Hall%2C_1973%2C_Encoding_and_Decoding_in_the_Television_Discourse.pdf

Hansen, K. A. (2018). Sangfoni: Magisk realisme, leken læring og identitetsutforsking i barns audiovisuelle musikkultur. *Studia Musicologica Norvegica*, *44*(1), 102-117. https://doi.org/10.18261/issn.1504-2960-2018-01-07

Hansen, P. T. (2014). *Personjoik og opphavsrett – i hvilken utsrekning har den som blir joiket juridiske rettigheter til sin personjoik*. [Masteroppgave]. Universitetet i Tromsø. https://hdl.handle.net/10037/7403

Hansen, T. B., De Paoli, D., Brastad, B. & Furre, H. (2010). *To mål – to midler: Økt kunnskap om virkemidlene for kulturnæringene*. BI & Oxford Research. https://www.regjerin-

gen.no/globalassets/upload/kud/samfunn_og_frivillighet/rapporter/to_maal-to_-midler_virkemidler_for_kulturnaeringene_-mai2010.pdf

Hanson, M. (2008). Suppose James Brown Read Fanon: The Black Arts Movement, Cultural Nationalism and the Failure of Popular Musical Praxis. *Popular Music*, *27*(3), 341-365. https://www.jstor.org/stable/40212397

Haraldsvik, M. & Wold, M. F. (2023). *En kartlegging av fritidsklubbfeltets rammevilkår* (SØF-rapport nr. 08/2023). NTNU Samfunnsforskning. https://www.ungdomogfritid.no/wp-content/uploads/en-kartlegging-av-fritids-klubbfeltets-rammevilkar.pdf?utm_-source=chatgpt.com

Hareide, H. H. & Hustad, K. (2023, 11.08.2023). Akademisering av kunstskulane: Når kunstutøving blir forsking. *Morgenbladet*. https://www.morgenbladet.no/kultur/akademiseringa-av-kunstskulane-nar-kunstutoving-blir-forsking/8816129

Haug, P. (2008). Lærarutdanning i endring. *Norsk pedagogisk tidsskrift*, *92*(2), 100-111. https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2987-2008-02-03

Hauge, A., Ibenholt, K., Ericsson, B. & Hallin, G. (2020). *Nullpunktsanalyse: Kulturell og kreativ næring*. Fagbokforlaget.

Hauge, A., Ibenholt, K., Ericsson, B., Hallin, G., Frisell, M. M., Dahløf, C. A., Malasevska, I. & Bern, A. (2023). *Sluttevaluering: Kulturell og kreativ næring*. Fagbokforlaget.

Hauge, E. S., Knudsen, J. P., Knutsen, V. S. & Meltevik, S. (2018). *Kommunesektorens rolle i nasjonal kulturpolitikk. Nye oppgaver og ansvar for fylkeskommunene*. Oxford Research.

Haugsevje, Å. D. (2022). *Blindsoner og brobyggere: Verdsettelse av arbeid i kreativ næring* [Doktoravhandling]. Universitetet i Sørøst-Norge. https://openarchive.usn.no/usn-xmlui/bitstream/handle/11250/3011051/2022_133_-Haugsevje_web.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Havrøy, F. (2014). Kulehull i pianoet: Et essay om musikken på Utøya – om fellesskap – og om nye farger. I J. S. Knudsen, M. S. Skånland & G. Trondalen (Red.), *Musikk etter 22. juli*. Norges musikkhøgskole.

Haynes, J. & Marshall, L. (2018). Reluctant Entrepreneurs: Musicians and Entrepreneurship in the 'New' Music Industry. *The British Journal of Sociology*, *69*(2), 459-482. https://doi.org/https://doi.org/10.1111/1468-4446.12286

Hegghammer, T. (Red.). (2017). *Jihadi Culture: The Art and Social Practices of Militant Islamists*. Cambridge University Press.

Heian, M. T. (2018). Norske kunstnere og det doble likestillingsparadokset. *Tidsskrift for kjønnsforskning*, *42*(1-2), 47-66. https://doi.org/10.18261/issn.1891-1781-2018-01-02-04

Heian, M. T. (2022). Musikerne – hvor mange er de egentlig? Avgrensninger i politikk og forskning. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet*. Cappelen Damm Akademisk.

Heian, M. T. & Berge, O. K. (2024). *Kulturskolen: Fritidsarena og kulturpolitisk mikrokosmos*. Universitetsforlaget.

Heian, M. T., Kleppe, B. & Løyland, K. (2015). *Kunstnerundersøkelsen 2013: Kunstnernes inntekter* (TF-Rapport nr. 350). Telemarksforsking. https://www.telemarksforsking.no/publikasjoner/kunstnerundersokelsen-2013/2631/

Heikkinen, M. (2003). The Nordic Model of Promoting Artistic Creativity. I P. Duelund (Red.), *The Nordic Model. Nordic Cultural Policy in Transition*. Nordic Cultural Institute.

Held, D. (2006). *Models of Democracy*. Polity Press.

Helse- og omsorgsdepartementet. (2020). *Kompetanseløft 2025: Regjeringens plan for rekruttering, kompetanse og fagutvikling i den kommunale helse- og omsorgstjenesten og den fylkeskommunale tannhelsetjenesten for perioden 2021–2025*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/contentassets/d9861c8a33dc4b2291a8a41d1ecfdc78/kompetanseloft-2025-2.pdf

Helsedirektoratet. (2022, 09.08.2022). *Angstlidelser*. https://www.helsenorge.no/sykdom/psykiske-lidelser/angst/angst-og-angstlidelser/

Helsedirektoratet. (2024). *Rapport om helserelaterte samfunnskostnader – verdien av tapte leveår og helsetap utgjør de største samfunnskostnadene*. https://www.helsedirektoratet.no/nyheter/rapport-om-helserelaterte-samfunnskostnader–verdien-av-tapte-levear-og-helsetap-utgjor-de-storste-samfunnskostnadene

Helsedirektoratet. (2025a, 26.02.2025). *Nasjonal veileder i lokalt psykisk helse- og rusarbeid for voksne*. https://www.helsedirektoratet.no/veiledere/psykisk-helse-og-rusarbeid-for-voksne#referere

Helsedirektoratet. (2025b, 22.01.2025). *Psykose*. https://tjenester.helsenorge.no/samvalg/psykose

Helsedirektoratet. (u.å.). *Nasjonale anbefalinger og krav*. https://www.helsedirektoratet.no/nasjonale-krav-og-anbefalinger

Henningsen, E. (2015). Kulturpolitikkens sedimentering – Kulturløftet som kulturpolitisk vekstperiode. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, *18*(1), 28-40. https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2015-01-03

Henningsen, E. (2023). Cultural Policy and the Politics of Recognition: Lessons from a Regionalisation Reform Initiative in Norway. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, *26*(2), 179-193. https://doi.org/10.18261/nkt.26.2.6

Henningsen, E., Berkaak, O. A. & Skålnes, S. (2010). *Mangfoldsåret: Muligheter og motsigelser i politikken for et flerkulturelt kulturliv* (NIBR-rapport 2010:18). Norsk institutt for by- og regionforskning. https://kudos.dfo.no/documents/8597/files/8507.pdf

Henningsen, E. & Røyseng, S. (2025). Cultural Policy, Politicians and the Logic of Appropriateness. *International Journal of Cultural Policy*, 1-14 https://doi.org/10.1080/10286632.2025.2490171

Henriksen, K., Stambulova, N. & Roessler, K. K. (2010). Holistic Approach to Athletic Talent Development Environments: A Successful Sailing Milieu. *Psychology of Sport and Exercise*, *11*(3), 212-222. https://doi.org/10.1016/j.psychsport.2009.10.005

Herresthal, H. (2021, 29.04.2021). *200 år med Forsvarets musikk*. Forsvaret. https://kultur.forsvaret.no/forsvarets-musikk/historikk

Hesmondhalgh, D. (2013). *Why Music Matters*. Wiley-Blackwell.

Hesmondhalgh, D. (2018). *The Cultural Industries*. Sage.

Hesmondhalgh, D. (2022). Streaming's Effects on Music Culture: Old Anxieties and New Simplifications. *Cultural Sociology*, *16*(1), 3-24. https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/17499755211019974

Hjemdahl, A.-S. & Jacobsen, R. A. (2022). *«Forestillingen er avlyst»*. (TF-Rapport nr. 795). Telemarksforsking. https://www.telemarksforsking.no/publikasjoner/forestillingen-er-avlyst/4094/

Hofsli, E. (2025). *Kulturskolerådet arbeider for bedre kulturskolestatistikk*. Kulturskolerådet. https://www.kulturskoleradet.no/nyheter/2025/mars/kulturskoleradet-arbeider-for-bedre-kulturskolestatistikk

Holm, H. & Varkøy, Ø. (2022). Innledning. I H. Holm & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk*. Cappelen Damm Akademisk.

Holte, A. (2024). Strategi for et psykisk sunnere folk 2024. *Tidsskrift for Norsk psykologforening*, *61*(10), 662-677. https://doi.org/10.52734/WJKS5460

Hovden, J. F. (2024). *More Matter, with Less Art?: On the Transformation of University Students' Cultural Lifestyles and Culturalisation after the Millennium.* [Preprint]. https://janfredrikhovden.wordpress.com/wp-content/uploads/2024/05/morematterpreprint.pdf

Hovedorganisasjonen Virke. (2024). *Kulturlivets klimapåvirkning 2024*. https://www.virke.no/globalassets/rapporter/kulturlivets-klimapavirkning-2024

Hovland, E. (Red.). (2012). *Vestens musikkhistorie: Fra 1600 til vår tid*. Cappelen Damm Akademisk.

Howell, G. (2017). *A World Away From War: Music Interventions in War-Affected Settings* [Doktoravhandling]. Griffith University. http://hdl.handle.net/10072/378101

Howell, G. & Korum, S. (2022). Creating Spaces of Music Asylum in Ethnically Divided Contexts: Young People's Accounts from Bosnia and Herzegovina and Sri Lanka. *Conflict and Society*, *8*(1), 258-274. https://www.berghahn-journals.com/view/journals/conflict-and-society/8/1/arcs080116.xml

Hylland, O. M. (2020). Digital kulturpolitikk. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, *23*(1), 29-47. https://doi.org/10.18261/issn.2000-8325/-2020-01-03

Hylland, O. M., Kleppe, B. & Storm, H. N. (2024). *Å telje er å velje*. Kulturdirektoratet. https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/71374bf2-5d9b-4e7e-8a9d-69118c8767c4

Hylland, O. M. & Stavrum, H. (Red.). (2015). *En ny kirkelyd?: Grunntoner i den norske kirkemusikken på 2000-tallet*. Kulturrådet. https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/673d456f-b2bd-433d-8cda-90a0394456bd.

Hylland. O. M. (2025). Kunstig intelligens, kulturproduksjon og kulturpolitikk. I Myndigheten för kulturanalys (Red.), *Digitalisering inom kultursektorn. En kunskapsöversikt utifrån förhållanden i nordiska länder*. Myndigheten för kulturanalys.

Hætta, C. (2024). A Recipe for Sámi Super Power. I M. Danbolt, B. Kramvig & C. Hætta (Red.), *Searvedoaibma: Art and Social Communities in Sápmi*. Sámi allaskuvla.

Ibenholt, K., Hauge, A., Haraldsen, T., Ericsson, B. & Rykkja, A. (2015). *De gode hjelperne: Nasjonale virkemidler for utvikling av kulturelle næringer* (Rapport nr. 03-2015). Kunnskapsverket. https://www.kulturdirektoratet.no/docu-

ments/10157/6fabb700-b3ac-43f5-9d0c-ca6b5259142d

IFPI. (2025). *The Global Music Report 2O25: State of the Industry*. https://ifpi-website-cms.s3.eu-west-2.amazonaws.com/GMR_2025_State_of_the_Industry_Final_83665b84be.pdf

IFPI Norge. (2021). *Musikkåret 2020*. https://ifpi.no/musikkaret2020/

Indigenous music. (u.å.). *Funding Programs*. https://www.indigenousmusic.ca/funding-programs

inFuture, Spekter & LO. (2024). *Kultur for kompetanse*. Spekter. https://www.spekter.no/getfile.php/1325638-1733913556/Dokumenter/Rapporter%20og%20analyser/Rapporter/Kultur%20for%20kompetanse.pdf

Innlandet fylkeskommune. (2024, 15.04.2024). *300 unge til UKM fylkesfestival 2024*. https://unginnlandet.no/nyheter/300-unge-til-ukm-fylkesfestival-2024.51041.aspx

Innlandet fylkeskommune. (2025a, 07.04.2025). *Tilskudd til etablerte kulturaktører (tidl. kulturinstitusjoner)*. https://innlandetfylke.no/tjenester/sok-tilskudd/kunst-og-kultur/tilskudd-til-etablerte-kulturaktorer-tidl-kulturinstitusjoner.42109.aspx

Innlandet fylkeskommune. (2025b, 29.03.2025). *Tilskudd til kunstnerresidenser i Innlandet*. https://innlandetfylke.no/tjenester/sok-tilskudd/kunst-og-kultur/tilskudd-til-kunstner-residenser-i-innlandet.2659.aspx

Innlandet fylkeskommune. (2025c, 29.03.2025). *Tilskudd til utviklingsprosjekt kunst og kultur*. https://innlandetfylke.no/tjenester/sok-tilskudd/kunst-og-kultur/tilskudd-til-utviklings-prosjekt-kunst-og-kultur.2660.aspx

Innovasjon Norge. (2018, 18.11.2024). *Kvalifikasjoner for bedrifter innen kulturell og kreativ næring*. https://www.innovasjonnorge.no/artikkel/kvalifikasjoner

Innovasjon Norge. (2024, 03.03.2025). *Finansiering av innovasjonsprosjekter*. https://www.innovasjonnorge.no/artikkel/finansiering-av-innovasjonsprosjekter

Innovasjon Norge Nordland. (2024). *Regional oppdragsgiverrapport: Innovasjon Norge Nordland*. https://cdn.sanity.io/files/loal7n8w/inno-prod/77166862e887ed6afa-ea9298db8e05159ffe4fe9.pdf

Institutt for musikkvitenskap. (2022, 10.10.2022). *Hovedfunn*. Universitetet i Oslo. https://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/skyogscene/Hovedfunn/index.html

Institutt for samfunnsforskning. (2025, 25.02.2025). *Hate Speech, Racism, and Discrimination in Norway – HARDISK*. https://www.samfunnsforskning.no/english/projects/aktive/hardisk-eng.html

Integrerings- og mangfoldsdirektoratet (2025, 11.03.2025). *Tilskudd til integreringsarbeid i regi av frivillige organisasjoner*. https://www.imdi.no/tilskudd/tilskudd-frivillige-organisasjoner/tilskudd-til-integreringsarbeid-i-regi-av-frivillige-organisasjoner/

Integrerings- og mangfoldsdirektoratet (u.å). *Dette gjør vi*. https://www.imdi.no/om-imdi/dette-gjor-imdi/

Intergovernmental Panel on Climate Change. (2021). *Climate Change 2021: The Physical Sciance Basis*. C. U. Press. https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg1/downloads/report/IPCC_AR6_WGI_FullReport.pdf

Intergovernmental Science-Policy Platform on Biodiversity and Ecosystem Services. (2019). *The Global Assessment Report on Biodiversity and Ecosystem Services*.

IPBES. (2024). *Summary for Policymakers of the Thematic Assessment Report on the Underlying Causes of Biodiversity Loss and the Determinants of Transformative Change and Options for Achieving the 2050 Vision for Biodiversity*. IPBES Secretariat. https://doi.org/10.5281/zenodo.11382230

Ipsos & Kulturdirektoratet. (2024). *Offentlig finansiering og kunst og kultur: Befolkningens holdninger og kunnskap*. Kulturdirektoratet. https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/22513099-c348-464b-9187-9de79d975942

Jarness, V. (2018). Viewpoints and Points of View: Situating Symbolic Boundary Drawing in Social Space. *European Societies*, *20*(3), 503-524. https://doi.org/10.1080/14616696.2017.1371317

Jesnes, K. & Nergaard, K. (2019). *Kunst og kultur – organisasjoner i endring?* (Fafo-rapport 2019:22). Fafo. https://www.fafo.no/images/pub/2019/20719.pdf

Johansen, E. B. (2022, 30.05.2022). «Menn som booker menn». *Vårt land*. https://www.vl.no/kultur/menn-som-booker-menn/382172

Johansen, G. (2018). *Musikktalent i grunnskolen: En forskningsbasert evalueringsstudie av Musikk på Majorstuen* (NMH-publikasjoner 2018:2). Norges musikkhøgskole. https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/bitstream/handle/11250/2490071/Geir_Johansen_Musikktalent_i_grunnskolen.pdf?sequence=6

Johansen, G. (2023). Educating Music Teachers at the Norwegian Academy of Music: How Did

We Arrive Here? I Ø. Varkøy, E. M. Stabell & B. Utne-Reitan (Red.), *Høyere musikkutdanning: Historiske perspektiver*. Cappelen Damm Akademisk.

Johansson, D. (2024). *Streams & Dreams Part 2: The Impact of the DSM Directive on EU Artists and Musicians*. I. A. Organisation. https://www.sami.se/wp-content/uploads/2024/06/STREAMS-AND-DREAMS_PART-2.pdf

Jordhus-Lier, A., Graabræk, N. S. & and Karlsen, S. (2021). What is on offer within Norwegian extracurricular schools of music and performing arts? Findings from a national survey. *Music Education Research*, *23*(1), 62-76. https://doi.org/10.1080/14613808.2020.1866518

Juslin, P. N. (2010). *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford University Press.

Jære, L. (2025, 16.01.2025). Verdens største musikkeksperiment viste at publikum holdt pusten samtidig. *Forskning.no*. https://www.forskning.no/musikk-partner-universitetet-i-oslo/verdens-storste-musikkeksperiment-viste-at-publikum-holdt-pusten-samtidig/2452982

Jørgensen, H. (1982). *Sang og musikk: Et fags utvikling i grunnskolen fra 1945 til 1980*. Tano Aschehoug.

Jørgensen, H. (2001). Sang og musikk i grunnskole og lærerutdanning 1945–2000. *Studia Musicologica Norvegica*, *27*, 103-131.

Jørgensen, H. (2009). *Research into Higher Music Education: An Overview from a Quality Improvement Perspective*. Novus.

Jaastad, L. (2011). *Kulturdeltakelse og helse: Den kulturelle spaserstokken, arena for kulturell deltakelse for seniorer i Trondheim kommune* (Rapport 2011/1). Senter for helsefremmende forskning. https://www.ntnu.edu/documents/1268773379/1270895582/Kultur+og+helse

Kalleberg, A. L. (2009). Precarious Work, Insecure Workers: Employment Relations in Transition. *American Sociological Review*, *74*(1), 1-22. https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/000312240907400101

Kalsnes, S. (2017). *Musikkfaget i grunnskolen: Fra salmesang til musikkopplevelse som eksistensiell erfaring* (2017:10). Norges musikkhøgskole. http://hdl.handle.net/11250/2475754

Kantar. (2023). *Frivillighetsbarometeret 2023*. Frivillighet Norge. https://s3.eu-west-1.amazonaws.com/frivillighet-norge/pdf/Frivillighetsbarometeret-2023-pdf.pdf

Karlsen, R. K. (2023, 10.11.2023). Musikkterapi ulikt fordelt i landet. Nasjonalt kompetansesenter for psykisk helsearbeid. https://napha.no/kunnskapsbasen/26660/musikkterapi-ulikt-fordelt-i-landet

Karlsen, S. (2025). *Normkritisk musikkpedagogikk: Mangfold og ansvar*. Cappelen Damm Akademisk.

Kawashima, N. (2024). Audience Development and Social Inclusion in Britain. I S. Hadley (Red.), *A Reader on Audience Development and Cultural Policy*. Routledge.

Khan, H., Giurca, B. C., Sanderson, J., Dixon, M., Leitch, A., Cook, C., Evans, N., Wallace, C., Robinson, D., Mulligan, K., Beck, D., Morse, D. F., Figueiredo, C., Mendive, J., Joost, J., Wachsmuth, I., Libert, S., Palo, M., Petrazzuoli, F., Herrmann, W., Rojatz, D., Kurpas, D., Rego, A., Pezeshki, M. Z., Iwase, K., Watanabe, D., Kondo, N., Lee, K. H., Kwang, A., Pin, T. M., Wang, H., Chiang, J., Nam, E. W. & Slade, S. (2023). *Social Prescribing Around the World: A World Map of Global Developments in Social Prescribing Across Different Health System Contexts*. Global Social Prescribing Alliance. https://socialprescribingacademy.org.uk/media/4lbdy5ip/social-prescribing-around-the-world.pdf

Kiberg, H. (2024). *Platform Ambivalence: Exploring the Dynamic Relationship Between Platformization and the Norwegian Music Industry* [Doktoravhandling]. Universitetet i Bergen. https://hdl.handle.net/11250/3128289

Kiberg, H. & Spilker, H. (2023). One More Turn after the Algorithmic Turn? Spotify's Colonization of the Online Audio Space. *Popular Music and Society, 46*(2), 151–171. https://doi.org/10.1080/03007766.2023.2184160

Kielland, T. (2024, 15.10.2024). *Tysk domstol treffer den første avgjørelsen om tolkning av unntaket for tekst- og datautvinning i digitalmarkedsdirektivet artikkel 3 (og 4)*. Immaterialrettstrollet. http://www.iptrollet.no/2024/10/tysk-domstol-treffer-den-frste.html

Kinge, J. M., Dieleman, J. L., Karlstad, Ø., Knudsen, A. K., Kltkou, S. T., Hay, S. I., Vos, T., Murray, C. J. L. & Vollset, S. E. (2023). Disease-Specific Health Spending by Age, Sex, and Type of Care in Norway: a National Health Registry Study. *BMC Med, 21*(201), https://doi.org/10.1186/s12916-023-02896-6

Kjus, Y. (2022). Twists and Turns in the 360 Deal: Spinning the Risks and Rewards of Artist–Label Relations in the Streaming Era. *European Journal of Cultural Studies*, *25*(2), 463-478.

https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/13675494211044731

Kjus, Y. (2024). The Platformization of Music Production: How Digital Audio Workstations are Turned into Platforms of Labor Market Relations. *New Media & Society*. https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/14614448241304660

Kjus, Y., Brøvig, R. & Wang, S. (2024). Kvinners første møte med DAW: En fornemmelse av å være i gutteklubbens skygger. I A. N. Hagen, R. T. Solberg, T. U. Nærland & M. F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk*. Fagbokforlaget.

Kjus, Y. & Spilker, H. S. (2020). Lyden av digitalisering: Preludium om musikk og medier. *Norsk medietidsskrift*, *27*(3), 1-10. https://doi.org/10.18261/ISSN.0805-9535-2020-03-01

Klassisk. (u.å.). *Forside*. https://www.klassisk.net/

Kleppe, B. (2019). *Arrangørundersøkelsen 2018* (TF-Notat nr. 28/2019). Telemarksforsking. https://www.arrangor.no/media/2250238/nasjonal-arrangoerstatistikk-2018.pdf

Kleppe, B. (2024). *Norske Kulturarrangører: Arrangørstatistikk 2023* (TF-Notat nr. 11/2024). Norske Kulturarrangører. https://www.arrangor.no/media/2252426/arrangoerstatistikk-2023.pdf

Kleppe, B. & Askvik, T. (2023). *Kunstnerundersøkelsen 2019*. Kulturdirektoratet. https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/cbc4b9e2-a478-4baf-b89a-546fbaaf0a4d

Kleppe, B. & Berge, O. K. (2022). Profesjonalitetens pris – om ambivalens og profesjonalisering blant konsertarrangører. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet*. Cappelen Damm Akademisk.

Kleppe, B., Berge, O. K. & Hjelmbrekke, S. (2019). *Engasjement og arrangement: Ei bok om konsertar og konsertarrangering*. Fagbokforlaget. https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/8980fa2d-2069-4a53-b4c4-62be67093511

Kleppe, B. & Heian, M. T. (2025). *Postludium: Kandidatundersøkelse blant tidligere musikkstudenter i Norge.* (TF-Rapport nr. 911). Telemarksforsking. https://www.telemarksforsking.no/publikasjoner/poststudium/4617/

Kleveland, G. (2024, 04.09.2024). Uavhengige plateselskap slår seg sammen: Sounds Like Gold skal utfordre de store aktørene. *Ballade*. https://www.ballade.no/bransjen/uavhengige-plateselskap-slar-seg-sammen-sounds-like-gold-skal-utfordre-de-store-aktorene/

Klimakultur. (2023a). *En innføring i kultur- og klimarettferdighet i Norge*. https://www.klimakultur.no/media/qm0jh3zp/kultur-og-klimarett-ferdighet-i-norge.pdf

Klimakultur. (2023b, 23.06.2023). *Kulturarbeidere sier nei til ny olje*. https://www.klimakultur.no/nyheter/kulturarbeidere-sier-nei-til-ny-olje/

Kling, L. (2006, 22.04.2006). Neil Young släpper protestskiva på internet. *Aftonbladet*. https://www.aftonbladet.se/nojesbladet/musik/a/Eoyeg5/neil-young-slapper-protestskiva-pa-internet?utm_source=chatgpt.com

Knapskog, K. & Larsen, L. O. (Red.). (2008). *Kulturjournalistikk: Pressen og den kulturelle offentligheten*. Scandinavian Academic Press

Knigge, J., Danbolt, I. A., Hagen, L. A. & Haukemes, S. (2023, 11.05.2023). *Hvordan står det til med sang i barnehagen?* Nasjonalt senter for kunst og kultur i opplæringen. https://kunstkultursenteret.no/ressursbase/hvordan-star-det-til-med-sang-i-barnehagen/

Knudsen, J. S. (2014). Den nasjonale minneseremonien etter 22. juli 2011. I J. S. Knudsen, M. S. Skånland & G. Trondalen (Red.), *Musikk etter 22. juli*. Norges musikkhøgskole.

Knudsen, J. S. (2023). Sjanger som stedskonstruktør: Musikk og stedsidentitet på Notodden Blues Festival. I M. Takle, E. Henningsen, K. Klette-Bøhler, H. Bergsli, J. S. Knudsen, T. Dokken & K. I. K. Røberg (Red.), *Festivalpolitikk i endring: Evaluering av Kulturrådets tilskuddsordninger for festivaler*. Kulturrådet.

Knudsen, J. S., Skånland, M. S. & Trondalen, G. (Red.). (2014). *Musikk etter 22. juli*. Norges musikkhøgskole.

Kobro, L. U. & Leikvoll, G. K. A. (2014). *En etablert etableringstjeneste: Utredning av etablerertjenesten i Buskerud* (TF-Notat nr. 36/2014). Telemarksforsking. https://openarchive.usn.no/usn-xmlui/bitstream/handle/11250/2439879/2563.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Kommunal- og distriktsdepartementet. (2024). *Kommunale planoppgaver*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/no/tema/plan-bygg-og-eiendom/plan_bygningsloven/plan-legging/plansystem_prosess/kommunale_planoppgaver/id2836162/?expand=factbox2842023

Kommunal- og distriktsdepartementet. (u.å.). *Kollektiv oppreisning*. https://nettsteder.regjeringen.no/romanitater/kollektiv-oppreisning/

Kopinor. (2025, 07.03.2025). *KI-forhandlinger med Nasjonalbiblioteket i gang*. https://www.kopinor.no/nyheter/ki-forhandlinger-med-nasjonalbiblioteket-i-gang

Korum, S. (2020). *Music in International Development: The Experience of Concerts Norway (2000–2018)* [Doktoravhandling]. Universitetet i Agder. https://hdl.handle.net/11250/2759602

Kramvig, B., Somby, Á. & Vassvik, T. S. (2025). *Situasjonsbeskrivelse: Samisk musikk og joik*. Grunnlagsdokument til kapittel om samisk musikk og joik bestilt av utvalget.

Krumsvik, A. H., Milan, S., Bhroin, N. N. & Storsul, T. (2019). Making (Sense of) Media Innovations. I M. Deuze & M. Prenger (Red.), *Making Media: Production, Practices, and Professions*. Amsterdam University Press.

KS. (2023). *Hvordan ivareta kunstnerisk frihet og samtidig drive en aktiv kulturpolitikk?: Et refleksjonshefte om armlengdes avstand-prinsippet for folkevalgte og ledere i kultursektoren*. Kommunesektorens organisasjon. https://www.ks.no/fou-sok/2023/224016/

KS. (2024). Kommunesektorens politiske prioriteringer 2024–2027. https://www.ks.no/contentassets/66a88a9289c84352a8bd41fb4a3f6e45/Kommunesektorens-prioriteringer-2024-2027.pdf

Kultur- og likestillingsdepartementet. (2022, 07.06.2022). *Evalueringsrapporter for teatre, orkestre, opera og dans*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/musikk-og-scenekunst/innsiktsartikler/evalueringsrapporter/id2917722/

Kultur- og likestillingsdepartementet. (2023a). *Forslag til endringer i åndsverkloven mv. – gjennomføring av digitalmarkedsdirektivet (EU) 2019/790 og nett- og videresendingsdirektivet (EU) 2019/789* [Høringsnotat]. https://www.regjeringen.no/contentassets/449f5b4495644cf2af1df7680d1649e5/horingsnotat-221123.pdf

Kultur- og likestillingsdepartementet. (2023b). *Rom for deltakelse: Regjeringens kulturfrivillighetsstrategi (2023–2025)*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/contentassets/a1e73651f91042d690d9d5afaae13cd9/no/pdfs/rom-for-deltakelse.pdf

Kultur- og likestillingsdepartementet. (2023c, 05.05.2023). *Spelemidla 2023: Målretta innsats og nær ein milliard kroner for å få fleire med i kulturlivet*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/spelemidla-2023-malretta-innsats-og-nar-ein-milliard-kroner-for-a-fa-fleire-med-i-kulturlivet/id2975620/

Kultur- og likestillingsdepartementet. (2024a, 07.10.2024). *75 millionar til lokalt og regionalt kulturliv*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/75-millionar-til-lokalt-og-regionalt-kulturliv/id3056134/

Kultur- og likestillingsdepartementet. (2024b). *Alle inkludert!: Handlingsplan for like muligheter til å delta i kultur-, idretts- og friluftslivsaktiviteter, 2024–2026*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/contentassets/8f16bda53f3844d09c5df254e3a9add8/no/pdfs/alle-inkludert.pdf

Kultur- og likestillingsdepartementet. (2025a, 10.03.2025). *FN-konvensjonen om rettar til menneske med nedsett funksjonsevne (CRPD)*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/no/tema/likestilling-og-mangfold/likestilling-og-inkludering/konvensjoner/fn-konvensjonen-om-rettar-til-menneske-med-nedsett-funksjonsevne-crpd/id2426271/

Kultur- og likestillingsdepartementet. (2025b, 17.03.2025). *Merverdiavgiftskompensasjon for frivillige organisasjoner*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/frivillighet/innsiktsartikler/merverdiavgiftskompensasjon-for-frivillige-organisasjoner/id3092362/

Kulturdepartementet. (2015). *Kunstens autonomi og kunstens økonomi*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/contentassets/88795435d5904390918338514afcdcf4/kunstnerokonomi-utgreiing-28jan2015.pdf

Kulturdepartementet. (2018a). *Retningslinjer for forvaltning av desentralisert ordning for tilskudd til kulturbygg*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/contentassets/bd0644dd4732472a8dc5a435a7998e86/retningslinjer_for_desentralisert_ordning_for_tilskudd_til_kulturbygg-bokmaal-2019.pdf

Kulturdepartementet. (2018b). *Utredning av oppgave- og ansvarsfordelingen mellom forvaltningsnivåene på kulturområdet*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/contentassets/5e234c77c6b24e839dd9a37835906ede/utredning-av-oppgave–og-ansvarsfordelingen-mellom-forvaltningsnivaene-pa-kulturomradet–-kulturdepartementet-2018.pdf

Kulturdepartementet. (2024). *Strategi för företag i kulturella och kreativa branscher*. Regeringen. https://www.regeringen.se/contentassets/7b807f91ed234d5b97b973a83fe470b1/202411100webb.pdf

Kulturdepartementet. (2025, 31.03.2025). *Kulturdepartementet har tagit emot studie om statistik för kulturella och kreativa branscher*. Regeringskansliet. https://www.regeringen.se/pressmeddelanden/2025/03/kulturdepartementet-har-tagit-emot-studie-om-statistik-for-kulturella-och-kreativa-branscher/

Kulturdepartementet & Nærings- og handelsdepartementet. (2001). *Tango for to: Samspill mellom kulturliv og næringsliv* [Brosjyre]. https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kilde/kd/bro/2001/0004/ddd/pdfv/137103-110647kultur_naering.pdf

Kulturdepartementet, Nærings- og handelsdepartementet & Kommunal- og regionaldepartementet. (2013). *Fra gründer til kulturbedrift*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/fra-grunder-til-kulturbedrift/id728120/

Kulturdirektoratet. (2012, 02.08.2024). *Fagutvalg for musikk*. https://www.kulturdirektoratet.no/web/guest/flb/vis-utvalg/-/fond-for-lyd-og-bilde-utvalg-musikk

Kulturdirektoratet. (2023, 07.09.2023). *Besøkstall og billettinntekter lavere enn før pandemien*. https://kulturdirektoratet.no/web/guest/musikk/vis-artikkel/-/musikk-og-scenekunststatistikk-2022

Kulturdirektoratet. (2024a). *Nøkkeltall for kapittel 320, post 74 og 75*. Tableau.

Kulturdirektoratet. (2024b, 09.09.2024). *Nøkkeltall for kapittel 323, post 70*. Tableau. https://public.tableau.com/app/profile/fr.ya.stavem/viz/NKKELTALLKAP_323POST70/NKKELTALL

Kulturdirektoratet. (2024c). *Regnskapsstatistikk for ikke-finansielle aksjeselskaper: Økonomiske nøkkeltall for kultursektoren* [Upublisert notat].

Kulturdirektoratet. (2024d). *Årsrapport Kulturdirektoratet 2023*. https://www.kulturdirektoratet.no/web/guest/vis-publikasjon/-/arsrapport-2023

Kulturdirektoratet. (2025a). *Klima- og miljøprogram for kultursektoren*. https://www.kulturdirektoratet.no/web/guest/vis-publikasjon/-/klima-og-miljoprogram-for-kultursektoren

Kulturdirektoratet. (2025b). *Spørsmål og svar om forsøksordningen for aspiranter med funksjonsnedsettelser.* https://www.kulturdirektoratet.no/web/guest/mangfold/vis/-/sporsmal-og-svar-om-forsoksordningen-for-aspiranter-med-funksjonsnedsettelser

Kulturdirektoratet. (u.å.-a). *Den kollektive oppreisningen til romanifolket/taterne*. https://www.kulturdirektoratet.no/den-kollektive-oppreisningen-til-romanifolket/taterne

Kulturdirektoratet. (u.å.-b). *Fond for lyd og bilde*. https://www.kulturdirektoratet.no/fond-for-lyd-og-bilde

Kulturdirektoratet. (u.å.-c). *Fri scenekunst – kunstnerskap (tidl. Basisfinansiering av frie scenekunstgrupper)*. https://www.kulturdirektoratet.no/stotteordning/-/vis/fri-scenekunst-kunstnerskap

Kulturdirektoratet. (u.å.-d). *Mangfold*. https://www.kulturdirektoratet.no/mangfold

Kulturdirektoratet. (u.å.-e). *Nasjonale minoriteter*. https://www.kulturdirektoratet.no/nasjonale-minoriteter?utm_source=chatgpt.com

Kulturdirektoratet. (u.å.f). *Prosjektbank EØS-midlene.* https://www.kulturdirektoratet.no/eos-midlene/prosjektbank?categoryIds=814720

Kulturrom. (2024). *Årsmelding 2023*. https://kulturrom.no/wp-content/uploads/2024/05/Kulturrom-Arsmelding-2023_230x297mm_OPPSLAG1.pdf

Kulturrom. (2025a, 04.02.2025). *Kan tilgang på tomme lokaler bli den nye kulturelle driftsstøtten?* https://kulturrom.no/2025/02/04/kan-tilgang-pa-ledig-kulturareal-bli-den-nye-kulturelle-driftsstotten/

Kulturrom. (2025b, 09.05.2025). *Regjeringen styrker Kulturrom – Et løft for kulturlivet i hele landet!* https://kulturrom.no/2025/05/09/kulturrom-styrkes-med-millioner/

Kulturrom. (u.å.-a). *Grønnere investeringer for lokaler og utstyr*. https://kulturrom.no/tilskuddsomraader/gronnere-investeringer/

Kulturrom. (u.å.-b). *Om Kulturrom*. https://kulturrom.no/om-oss/

Kulturrådet. (2022). *Områdeplan for musikk 2022–2024*. Regjeringen. https://files.nettsteder.regjeringen.no/wpuploads01/sites/554/2025/01/Omradeplan-musikk-2022-2024.pdf

Kulturrådet. (2024). *Årsoppsummering musikk 2023*. Kulturrådet. https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/d12ba61e-3785-43ff-80a8-ab53b9e301d4

Kulturrådet. (2025). *Kulturrådets budsjettinnspill for Norsk kulturfond 2026.* https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/b195c791-274e-43af-ace6-f3e92b76cfee

Kulturskolerådet. (2024a, 01.10.2024). *Informasjon om Kulturskolerådet.* https://www.kulturskoleradet.no/om-oss/hvem-er-vi-hva-gjor-vi

Kulturskolerådet. (2024b). *Rammeplan for kulturskolen: Kulturskole for alle*. https://www.kulturskoleradet.no/rammeplanseksjonen/rammeplanen

Kulturtanken. (2024a). *DKS Årsrapport 2023*. https://media.wpd.digital/kulturtanken/uploads/2024/07/DKS_arsrapport_2023_Digitalversjon_04.pdf

Kulturtanken. (2024b). *Kartlegging av aktører på barne- og ungdomskulturfeltet*.

Kulturtanken. (u.å.). *Nasjonal arena for Tilrettelagt*. https://www.kulturtanken.no/nasjonal-arena-for-tilrettelagt/

Kundera, M. (2017). *Latterens og glemselens bok* (M. Blekastad, Overs.). Cappelen Damm.

Kunnskapsdepartementet. (2017). *Overordnet del – verdier og prinsipper for grunnopplæringen*. Fastsatt som forskrift ved kongelig resolusjon. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/verdier-og-prinsipper-for-grunnopplaringen/id2570003/

Kunnskapsdepartementet. (2019). *Skaperglede, engasjement og utforskertrang: Praktisk og estetisk innhold i barnehage, skole og lærerutdanning*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/contentassets/c8bbb637891443-fea7971ba8e936bca4/skaperglede-engasjement–og-utforskertrang.pdf

Kunnskapsdepartementet. (2024, 22.05.2024). *Skolefritidsordningen (SFO)*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/no/tema/utdanning/grunnopplaring/artikler/skolefritidsordningen-sfo/id434946/

Kunnskapsdepartementet. (2025). *System for kompetanse- og karriereutvikling for ansatte i barnehage og skole*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/contentassets/ea77600-fe5a64ac39c245d8396e0e328/no/pdfs/strategi-kompetanseutvikling-for-alle-ansatte.pdf

Kunnskapsverket. (2017). *Nasjonal arrangørstatistikk 2016*. Norske kulturarrangører. https://www.arrangor.no/media/2249473/2016_festivalogarrangorstat_pages.pdf

Kvale, H. (2018, 26.04.2018). *Seks trender for norsk frivillighet*. Senter for forskning på sivilsamfunn og frivillig sektor. https://www.samfunnsforskning.no/sivilsamfunn/aktuelt/nyheter/seks-trender-for-frivilligheten.html

Kymlicka, W. (2015). Solidarity in Diverse Societies: Beyond Neoliberal Multiculturalism and Welfare Chauvinism. *Comparative Migration Studies*, *3*. https://doi.org/10.1186/s40878-015-0017-4

Lafortune, G. & Fuller, G. (2025). *Europe Sustainable Development Report 2025: SDG Priorities for the New EU Leadership*. Dublin University Press. https://s3.amazonaws.com/sustainabledevelopment.report/2025/europe-sustainable-development-report-2025.pdf

Laiti, P. (2024). All the Things We Could Do. I M. Danbolt, B. Kramvig & C. Hætta (Red.), *Searvedoaibma: Art and Social Communities in Sápmi*. Sámi allaskuvla.

Landsrådet for Norges barne- og ungdomsorganisasjoner. (u.å.). *Aktivitetsstøtta*. https://www.lnu.no/stotteordninger-hovedside/stotteordning-aktivitetsstotta/

Lane, P. (2011). The Birth of the Kven Language in Norway: Emancipation through State Recognition. *International Journal of the Sociology of Language*, *2011*(209), 57-74. https://doi.org/10.1515/ijsl.2011.021

Lanes, L. (2020, 25.05.2020). Bispekontoret beskyldt for å være «fornorskere». *NRK*. https://www.nrk.no/kvensk/kvensk-salmehefte-skulle-likevel-ikke-trykkes-1.15026484

Langdalen, J. (2008). *Musikkliv og musikkpolitikk: En utredning om musikkensemblene i Norge* Kulturrådet. https://www.nb.no/maken/item/URN:NBN:no-nb_digibok_2014102706027/open

Larsen, I. S. (2024). Getting Emotional: Emotions and 'Journalistification' in Norwegian Music Reviews, 1981–2022. *Journalism*. https://doi.org/10.1177/14648849241260196

Larsen, L. O. & Ellingsberg, V. (2024). Den usynlige kulturjournalistikken. *Norsk medietidsskrift*, *31*(1), 1-21. https://doi.org/10.18261/nmt.31.1.2

Lassen, B. S. (1999). On Copyright in Saami Joiks. *Scandinavian studies in law*, *38*, 115-126. https://scandinavianlaw.se/pdf/38-5.pdf

Legacy. (u.å.). *Forside*. https://legacy3okt2013.wordpress.com/

Lending, M. (2000). *Oppbrudd og fornyelse: Norsk utenrikskulturell politikk 2001-2005*. Utenriksdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/oppbrudd-og-fornyelse/id105583/

LeVan, M. (2013). Rage Against the Machine: Militant Poetics. I M. Pedelty & K. Weglerz (Red.), *Political Rock*. Ashgate.

Lidén, H. & Engebrigtsen, A. (2023). *Norske rom*. HL-senteret. https://www.hlsenteret.no/undervisning/kunnskapsbasen/livssyn/minoriteter/norske-rom/norske-rom-

Lillelien, R. (2024, 04.12.2024). Dette hørte nordmenn på i 2024. *NRK*. https://www.nrk.no/kultur/spotify-wrapped_-dette-horte-nordmenn-pa-i-2024-1.17153062

Lilleslåtten, M. (2021, 15.01.2021). *Streaming has made it more difficult to succeed in the music in-*

dustry. Universitetet i Oslo. https://www.hf.uio.no/imv/english/research/news-and-events/news/2021/streaming-has-made-it-more-difficult

Lind, G. E. & Rian, H. O. (2024). *Hva var det vi sa?* Forskerforbundet. https://www.forskerforbundet.no/kontakt-oss/pressekontakt/debattinnlegg/2024/hva-var-det-vi-sa

Litleskare, T. (2022, 21.03.2022). *Fra ENK til AS: — Det har vært en myte om at AS er kjempevanskelig og veldig dyrt*. Musikkontoret. https://www.musikkontoret.no/artikler/det-har-vaert-en-myte-om-at-as-er-kjempevanskelig-og-veldig-dyrt-2

Ljones, A. & Mariussen, I. B. (2025). *Nasjonale minoriteter i Norge: Musikk, dans og identitet – Kulturarv i fare*. Riksscenen.

Loe, L. A. (2024). *På feil kurs med tom tank*. Norad. https://www.norad.no/contentassets/00fdef56b52a479ab06742a77bca9f87/norad_-fattigdomsrapport-2024.pdf

Lossius, G. T. (2023). *Eksempelstudie om samarbeid, ressurs- og kompetansedeling mellom musikk- og scenekunstinstitusjoner i NTOs medlemsmasse og andre bransjeaktører*. Norsk teater- og orkesterforening. https://nto.no/uploads/NTO_Eksempelstudie_Samarbeid_ressurs_og_kompetansedeling.pdf

Lotteri- og stiftelsestilsynet. (2024a, 17.12.2024). *2,7 milliardar i momskompensasjon til frivilligheita i 2024*. https://lottstift.no/for-frivilligheten/nokkeltal-momskompensasjon-pa-varer-og-tenester/

Lotteri- og stiftelsestilsynet. (2024b, 12.08.2024). *Undersøkt for første gang: Norske stiftelser står for over 58 milliarder i verdiskaping årlig*. https://lottstift.no/for-stiftelser/undersokt-for-forste-gang-norske-stiftelser-star-for-over-58-milliarder-i-verdiskaping-arlig/#:~:text=Det%20er%206300%20stiftelser%20i,som%20er%20bestemt%20i%20vedtektene.

Lydersen, T. (2024, 23.12.2024). – Vi må ha en tydeligere norsk forankring i skolen. *NRK*. https://www.nrk.no/norge/_-vi-ma-ha-en-tydeligere-norsk-forankring-i-norsk-skole-1.17168584

Lærum, N. B. (2023, 18.08.2023). Kvinneandelen på norske festivaler står på stedet hvil: – Jeg er lei av å høre på menn som unnskylder seg. *Aftenposten*. https://www.aftenposten.no/kultur/i/dwBGlX/kvinneandelen-paa-norske-festivaler-staar-paa-stedet-hvil-jeg-er-lei-av-aa-hoere-paa-menn-som-unnskylder-seg

Løkka, N. (2023). *Mot en grønn og bærekraftig kultursektor: En statusrapport* (TF-Rapport nr. 794). Telemarksforsking. https://www.telemarksforsking.no/publikasjoner/mot-en-gronn-og-baerekraftig-kultursektor/4359/

Løkka, N., Berge, O. K. & Haugsevje, Å. D. (2023). Nasjonale minoriteter i norsk kulturpolitikk. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, *26*(2), 161-178. https://doi.org/10.18261/nkt.26.2.5

Løkka, N., Kleppe, B. & Miland, K. P. (2023). *Profesjonalitet og frivillighet på musikkfeltet* (TF-Rapport nr. 793). Telemarksforsking. https://www.telemarksforsking.no/publikasjoner/profesjonalitet-og-frivillighet-pa-musikkfeltet/4356/

Løkka, N. (2025). *Sterke strukturer, svak synlighet: Utredning om bærekraftig organisering av arbeidet med kulturarven i Setesdal* (TF-Rapport nr. 912). Telemarksforskning.

Løkken, B. I. (2023). *Engagement in Cultural Activity and Public Health: The HUNT Study, Norway* [Doktoravhandling]. NTNU. https://hdl.handle.net/11250/3064857

Løkken, B. I., Merom, D., Sund, E., Krokstad, S. & Rangul, V. (2020). Cultural Participation and All-Cause Mortality, with Possible Gender Differences: An 8-year Follow-Up in the HUNT Study, Norway. *Journal of Epidemiology and Community Health*, *74*(8), 624-630. https://doi.org/10.1136/jech-2019-213313

Madsen, A. Å. (2013). *En musikalsk overklasse?: En kvantitativ studie av rekrutteringen til høyere utøvende musikkutdanninger* [Masteroppgave]. Universitetet i Oslo. http://urn.nb.no/URN:NBN:no-37739

Maliniemi, K. (2015). *Om kvensk/norskfinsk immateriell kulturarv og arbeidet med UNESCOs konvensjonen i et minoritetsperspektiv*. Kulturdirektoratet. https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/f8149e94-b485-459b-bffb-0c5d5064c59c

Mangset, P. (1992). *Kulturliv og forvaltning: Innføring i kulturpolitikk*. Universitetsforlaget.

Mangset, P. (2004). *Mange er kalt, men få er utvalgt: Kunstnerroller i endring* (TF-Rapport nr. 215). Telemarksforsking. https://openarchive.usn.no/usn-xmlui/bitstream/handle/11250/2439515/Mange_er_kalt.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Mangset, P. (2015). Om den korporative tradisjonen i nordisk kulturpolitikk – med særlig vekt på den svenske kulturpolitikkens historie. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, *18*(1), 41-65. https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2015-01-04

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

Mangset, P., Håkonsen, L. & Stavrum, H. (2017). Festivalboom eller kulturpolitisk ønskedrøm? – Om festivalisering og kommunal kulturøkonomi. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, *20*(1-2), 71-89. https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2017-01-02-06

Marked. (2005–2007). I *Store norske leksikon*. https://snl.no/marked

Martinsen, W. (2023, 03.11.2023). *Folkemusikken og TONO*. TONO. https://www.tono.no/folkemusikken-og-tono/

Mayer-Schönberger, V. & Cukier, K. (2014). *Big Data: A Revolution That Will Transform How We Live, Work, and Think*. Harper Business.

Medietilsynet. (2024). *Allmennkringkastingsrapporten 2023: Delrapport om NRK –Vurdering av programverksemda og korleis NRK oppfylte allmennkringkastingsoppdraget*. https://www.medietilsynet.no/globalassets/publikasjoner/allmennkringkastingsrapporter/240617_allmennkringkastingsrapport_nrk_2023.pdf

Meld. St. 5 (2019–2020) *Levende lokalsamfunn for fremtiden: Distriktsmeldingen*. Kommunal- og moderniseringsdepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/935d2cc0d4924184810f4bf336662c80/no/pdfs/stm201920200005000dddpdfs.pdf

Meld. St. 5 (2022–2023) *Langtidsplan for forskning og høyere utdanning 2023–2032*. Kunnskapsdepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/9531df97616e4d8eabd7a820ba5380a9/no/pdfs/stm202220230005000dddpdfs.pdf

Meld. St. 8 (2018–2019) *Kulturens kraft – Kulturpolitikk for framtida*. Kulturdepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/9778c28ab1014b789bbb3de0e25e0d85/nn-no/pdfs/stm201820190008000dddpdfs.pdf

Meld. St. 9 (2024–2025) *Totalberedskapsmeldingen – Forberedt på kriser og krig*. Justis- og beredskapsdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-9-20242025/id3082364/

Meld. St. 10 (2018–2019) *Frivilligheita – sterk, sjølvstendig, mangfaldig – Den statlege frivilligheitspolitikken*. Kulturdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-10-20182019/id2621384/

Meld. St. 14 (2022–2023) *Utsyn over kompetansebehovet i Norge*. Kunnskapsdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-14-20222023/id2967608/

Meld. St. 17 (2024–2025) *Samisk språk, kultur og samfunnsliv – Kommunale tjenestetilbud til samiske innbyggere*. Kommunal- og distriktsdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-17-20242025/id3095316/

Meld. St. 18 (2014–2015) *Konsentrasjon for kvalitet – Strukturreform i universitets- og høyskolesektoren*. Kunnskapsdepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/86d1e31e78b44de6a3a15e913b092bf4/no/pdfs/stm201420150018000dddpdfs.pdf

Meld. St. 18 (2020–2021) *Oppleve, skape, dele – Kunst og kultur for, med og av barn og unge*. Kulturdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-18-20202021/id2839455/

Meld. St. 19 (2012–2013) *Regjeringens internasjonale kulturinnsats*. Utenriksdepartementet. https://www.regjeringen.noforskrif/no/dokumenter/meld-st-19-20122013/id717461/

Meld. St. 22 (2022–2023) *Kunstnarkår*. Kultur- og likestillingsdepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/1a6b709078c8412899752af983b7e7ce/nn-no/pdfs/stm202220230022000dddpdfs.pdf

Meld. St. 25 (2024–2025) *Klimamelding 2035 – på vei mot lavutslippssamfunnet*. Klima- og miljødepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-25-20242025/id3095592/

Meld. St. 31 (2023–2024) *Perspektivmeldingen 2024*. Finansdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-31-20232024/id3049290/

Meld. St. 28 (2024–2025) *Tro på framtida – uansett bakgrunn*. Barne- og familiedepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/9586a180c27d41ddb85836f38900b772/no/pdfs/stm202420250028000dddpdfs.pdf

Meld. St. 34 (2023–2024) *En mer praktisk skole – Bedre læring, motivasjon og trivsel på 5.–10. trinn*. Kunnskapsdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-34-20232024/id3052898/

Meld. St. 40 (2020–2021) *Mål med mening – Norges handlingsplan for å nå bærekraftsmålene innen 2030*. Kommunal- og moderniseringsdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-40-20202021/id2862554/

Mellemstrand, C. (2024, 08.08.2024) – At vi må spise mindre kjøtt, er like kontroversielt som

at jorda er rund. *Nationen*. https://www.nationen.no/at-vi-ma-spise-mindre-kjott-er-like-kontroversielt-som-at-jorda-er-rund/s/5-148-589600

Messel, J. & Smeby, J.-C. (2017). Akademisering av høyskole-utdanningene? I S. Mausethagen & J.-C. Smeby (Red.), *Kvalifisering til profesjonell yrkesutøvelse*. Universitetsforlaget.

Miland, K. P. (2022). *Er det rom for kultur i norske kommuner?* [Notat] (TF-Notat nr. 8/2022). Telemarksforsking. https://www.telemarksforsking.no/publikasjoner/er-det-rom-for-kultur-i-norske-kommuner/4139/

Miland, K. P. (2024). *«Akustikken kunne vært bedre, men huset er iallfall tilgjengelig»: Kartlegging og analyse av arenaer for det frivillige kulturlivet* (TF-Rapport nr. 890). Telemarksforsking. https://static1.squarespace.com/static/5615038de4b0a283deee9de2/t/66e163286cf4aa7e29270457/1726047017094/Kartlegging_TF_rapport_final_medbakside.pdf

Miland, K. P. & Kleppe, B. (2022). *Kommunal kultursektor 2022: Organisering, prioritering og planlegging* (TF-Rapport nr. 707). Telemarksforsking. https://www.telemarksforsking.no/publikasjoner/kommunal-kultursektor-2022-organisering-prioritering-og-planlegging/4124/

Moen, E. (2005). *'Næringsnøytralitet' eller næringsavvikling?: Norsk oljeøkonomi, næringsutvikling og næringspolitikk i et politisk-institusjonelt perspektiv* (Discussion Paper 01/2005). BI. https://biopen.bi.no/bi-xmlui/handle/11250/94002

Moen, S. N. (2022, 19.08.2022). – Tallene er dystrest når du kommer inn i studioene. *Ballade*. https://www.ballade.no/bransjen/tallene-er-dystrest-nar-du-kommer-inn-i-studioene/

Moen, S. N. (2024, 16.12.2024). Den nye folkemusikkdebatten: Departementet vil ikke blande seg. *Ballade*. https://www.ballade.no/folkemusikk/den-nye-folkemusikkdebatten-hva-sier-departementet/

Moen, S. N. (2025, 30.04.2025). Han deler ut statens største pengepott til konserter: Advarer Tono. *Ballade*. https://www.ballade.no/bransjen/han-deler-ut-statens-storste-pengepott-til-konserter-advarer-tono/

Moen, S. N. & Kleveland, G. (2025, 22.04.2025). – Tono bidrar til frykt blant konsertarrangører. *Ballade*. https://www.ballade.no/bransjen/tono-bidrar-til-frykt-blant-konsertarrangorer/

Mohn, C. (2022). Sjelen i kroppen: Sang og musikk i jødisk tradisjon. I H. Holm & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk*. Cappelen Damm Akademisk.

Molde, A. (2024). «Den linja der er vaska ut»: Konvergens mellom låtskriving og produksjon i popmusikk. I A. N. Hagen, R. T. Solberg, T. U. Nærland & M. F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk*. Fagbokforlaget.

Molnár, V. (2018). The business of urban coolness: Emerging markets for street art. *Poetics*, *71*, 43-54. https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0304422X17300517

Moreau, F., Wikström, P., Haampland, O. & Johannessen, R. (2024). Alternative Payment Models in the Music Streaming Market: A Comparative Approach Based on Stream-Level Data. *Information Economics and Policy*, *68*. https://doi.org/10.1016/j.infoecopol.2024.101103.

Music Norway. (2025). *Årets Internasjonale suksess*. https://musicnorway.no/prosjekter/arets-internasjonale-suksess-2024

Music Norway. (u.å.-a). *Keychange*. https://musicnorway.no/partnere/keychange

Music Norway. (u.å.-b). *Reisetilskudd*. https://musicnorway.no/tilskudd/reisetilskudd

Music Norway. (u.å.-c). *Styre og vedtekter*. https://musicnorway.no/om-music-norway/styre-og-vedtekter

Music Norway, NORLA, Norwegian Crafts, Danse- og teatersentrum & Office for Contemporary Arts Norway. (2023, 13.10.2023). – *Et løft for kulturfremme og kreativ næring i Utenriksdepartementets budsjett*. Music Norway,. https://musicnorway.no/aktuelt/et-loft-for-kulturfremme-og-kreativ-naering-i-utenriksdepartementets-budsjett

Musik Sverige. (2024). *Den svenska musikbranschen i siffror*. https://static1.squarespace.com/static/584ecd35725e2509ff6e669e/t/67221f648f0db85999fad62b/1730289529920/Musiksverige+Rapport_2009-2023.pdf

Musikkens studieforbund. (2024). *Melding om virksomheten 2023*. https://www.musikkensstudieforbund.no/om-oss

Musikkens studieforbund. (u.å.). *Om oss*. https://www.musikkensstudieforbund.no/om-oss

Musikklokaler.no (2023). *Verdens fineste rom kan være uegnet.* https://www.musikklokaler.no/nyheter/verdensfinesterom

Mygland, P. (2025). *Upublisert notat bestilt av Musikkontoret levert som innspill til utvalget*.

Myrenget, M. E., Borchgrevink, P. C., Rustøen, T., Butler, S., Thorsvik, D., Småstuen, M. C. & Sandvik, R. (2023). Chronic Pain Conditions and Use of Analgesics among Nursing Home Patients with Dementia. *PAIN*, *164*(5). https://doi.org/10.1097/j.pain.0000000000002794

Myskja, A. & Lindbæk, M. (2000). Ekesmpler på bruk av musikk i klinisk medisin. *Tidsskrift for den norske legeforening*. https://tidsskriftet.no/2000/04/medisin-og-musikk/eksempler-pa-bruk-av-musikk-i-klinisk-medisin

Maasø, A. & Hagen, A. N. (2019). Metrics and Decision-Making in Music Streaming. *Popular Communication*, *18*(1), 18-31. https://doi.org/10.1080/15405702.2019.1701675

Maasø, A. & Spilker, H. S. (2022). The Streaming Paradox: Untangling the Hybrid Gatekeeping Mechanisms of Music Streaming. *Popular Music and Society*, *45*(3), 300-316. https://doi.org/10.1080/03007766.2022.2026923

Maasø, A. & Toldnes, R. (2014). Mitt lille land: Sørgemusikk og sosiale strømmer. I J. S. Knudsen, M. S. Skånland & G. Trondalen (Red.), *Musikk etter 22. juli*. Norges musikkhøgskole.

Måøy, J., Norberg-Schultz, M. & Røtnes, R. (2023). *Mer effektiv merverdiavgift i kultur- og besøksnæringene* (Rapport 10-2023). Samfunnsøkonomisk analyse. https://www.virke.no/globalassets/rapporter/mer-effektiv-mva-i-kultur-og-besoksnaringene

Nasjonal jazzscene. (2024). *Årsmelding 2023*. https://nasjonaljazzscene.no/content/uploads/2024/05/Arsmelding-njs-2023-skjerm.pdf

Nasjonalt senter for aldring og helse. (u.å.). *Forside*. https://demenskartet.no/

Nav. (2025a, 31.03.2025). *De vanligste diagnosene blant unge uføre*. https://www.nav.no/no/nav-og-samfunn/statistikk/aap-nedsatt-arbeidsevne-og-uforetrygd-statistikk/nyheter/de-vanligste-diagnosene-blant-unge-ufore

Nav. (2025b, 13.02.2025). *Uføretrygd – Kvartalsstatistikk*. https://www.nav.no/no/nav-og-samfunn/statistikk/aap-nedsatt-arbeidsevne-og-uforetrygd-statistikk/uforetrygd

Nedland, S. (2025, 27.02.2025). Hva er «klassisk musikk»? *Ballade*. https://www.ballade.no/kunstmusikk/hva-er-klassisk-musikk/

Neumann, I. B. (2022). *Forsvarsvilje*. Regjeringen. https://files.nettsteder.regjeringen.no/wpuploads01/sites/495/2022/11/Neumann-Forsvarsvilje.pdf

Newhall, N. (1952). The Mutual Relation of Words / Photogaphs. *Aperture*, *1*(1), 17-29. https://archive.aperture.org/article/1952/1/1/nancy-newhall-the-caption

Nieborg, D. B. & Poell, T. (2018). The Platformization of Cultural Production: Theorizing the Contingent Cultural Commodity. *New Media & Society*, *20*(11), 4275-4292. https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1461444818769694

Nielsen, S. G. & Karlsen, S. (2021). Grunnskolelærere i musikk og deres kompetanse: Hvordan er situasjonen i norsk kontekst? *Nordic Research in Music Education*, *2*(2), 100-125. https://doi.org/10.23865/nrme.v2.2840

Nisbett, M. (2024). *What happens to culture in war and how can we better protect it? The case of cultural genocide in Ukraine* [Keynote speech]. 13th International Conference on Cultural Policy Research, 21.08.2024, Warszawa, Polen.

NOKUT. (2006). *Evaluering av allmennlærerutdanningen i Norge 2006. Del 1: Hovedrapport*. NOKUT. https://www.nokut.no/globalassets/nokut/rapporter/evalueringer/2006/alueva_hovedrapport.pdf

NOPA. (2022). *Årsrapport 2021*. https://nopa.no/wp-content/uploads/2022/06/nopa_forkortet-for-nett2_arsrapport_trykk_digital_versjon_enkeltsider_lr.pdf

NOPA. (2025, 08.01.2025). *NOPAs arbeid med likestilling og mangfold*. https://nopa.no/nopas-arbeid-med-likestilling-og-mangfold/

Norad. (2011). *Evaluation of the Strategy for Norway's Culture and Sports Cooperation with Countries in the South* (Rapport 3/2011). https://www.norad.no/contentassets/40992a04701449bca74c5c9bf3fd2e38/evaluation-of-the-strategy-for-norways-culture-and-sports-cooperation-with-countries-in-the-south.pdf

Nordemann, J. B. (2024, 23.01.2024). *EU law: Generative AI, copyright infringements and liability – My guess for a hot topic in 2024*. Kluwer Copyright Blog. https://copyrightblog.kluweriplaw.com/2024/01/23/eu-law-generative-ai-copyright-infringements-and-liability-my-guess-for-a-hot-topic-in-2024/

Nordgård, D. (2018). *The Music Business and Digital Impacts: Innovations and Disruptions in the Music Industries*. Springer.

Nordgård, D. (2022). Nesten alene: Artisten, økonomien og bransjen. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet*. Cappelen Damm Akademisk.

Nordgård, D. & Flemmen, Ø. (2020). *Rammer for opplevelser*. Kulturrom. https://www.kulturrom.no/wp-content/uploads/2020/11/Kulturrom-Rapport-Oktober-2020-1.pdf

Nordisk ministerråd. (2019). *Vår visjon 2030*. https://www.norden.org/no/deklarasjon/var-visjon-2030

Nordli, S. (2018). Stargate har solgt låtkatalogen – kan ha tjent opp mot en halv milliard. *NRK*. https://www.nrk.no/ostfold/stargate-har-solgt-latkatalogen-_-kan-ha-tjent-opp-mot-en-halv-milliard-1.14252473

Norges forskningsråd. (2024). *Samfunnsoppdrag for inkludering av flere barn og unge i utdanning, arbeid og samfunnsliv: Barn og unge først – vårt felles ansvar*. https://www.forskningsradet.no/siteassets/publikasjoner/2024/barn-og-unge-forst--vart-felles-ansvar.pdf

Norges høyesterett. (2023, 12.06.2023). *TONOs lisensvilkår for Oslo-Filharmonien oppfyller ikke lovens krav*. https://www.domstol.no/no/hoyesterett/avgjorelser/2023/hoyesterett-sivil/HR-2023-1077-A/

Norges institusjon for menneskerettigheter. (2022). *Holdninger til samer og nasjonale minoriteter i Norge* (NIM-R-2022-006). https://www.nhri.no/wp-content/uploads/2022/08/NIM-R-2022-006-web.pdf

Norges Korforbund. (u.å.). *Om Norges Korforbund*. https://www.kor.no/om-oss/

Norges musikkhøgskole, Barratt Due musikkinstitutt & Norsk kulturskoleråd. (2008). *Tid for talent: Talentutvikling i musikk*. Kulturskolerådet. https://www.kulturskoleradet.no/arkivet/dokumentarkivet

Norges Musikkorps Forbund. (u.å.). *Hva er Ungdomsløftet?* https://www.korps.no/prosjekter/ungdomsloftet/hva-er-ungdomsloftet?2ec51f85_page=2

Norheim, B. (2023). BlimE som moderne nasjonalepos for etiske mangfaldsverdiar: Ein retorisk analyse av ti år med NRK Supers blimE-kampanje. I I. M. Thorjussen & U. S. Goth (Red.), *Verdier, holdninger og kompetanseutvikling i et utdanningsperspektiv*. Fagbokforlaget

Norsk Folkemusikklag. (u.å.). *Om laget*. https://norskfolkemusikklag.wordpress.com/om-norsk-folkemusiklag/

Norsk forening for musikkterapi. (u.å.). *Hva er musikkterapi?* https://www.musikkterapi.no/hva-er-musikkterapi

Norsk jazzforum. (u.å.). *Om Norsk jazzforum*. https://jazzforum.jazzinorge.no/om-norsk-jazzforum/

Norsk Komponistforening. (2021, 29.10.2021). *Frokost med kulturpolitikerne*. https://komponist.no/aktuelt/frokost-med-kulturpolitikerne

Norsk musikkråd. (2024a, 21.02.2024). *Et mangfold av tradisjon og innovasjon*. https://www.musikk.no/nmr/nyheter/korps-og-orkester-et-mangfold-av-tradisjon-og-innovasjon

Norsk musikkråd. (2024b). *Spillemidler til kulturformål: Et tydelig skille mellom statsbudsjett og spillemidler*. https://www.musikk.no/nmr/prioriteringer/spillemidler-til-kulturformal

Norsk musikkråd. (2025, 04.02.2025). *Oppsummering av tilskuddsåret 2024*. https://www.musikk.no/nmr/nyheter/oppsummering-av-tilskuddsaret-2024

Norsk musikkråd. (u.å.-a). *Frifond*. https://www.musikk.no/nmr/tilskuddsordninger/frifond

Norsk musikkråd. (u.å.-b). *Frifond kompetanse og aktivitet*. https://www.musikk.no/nmr/tilskuddsordninger/frifond/frifond-kompetanse-og-aktivitet

Norsk musikkråd. (u.å.-c). *Frifond musikk*. https://www.musikk.no/nmr/tilskuddsordninger/frifond/frifond-musikk

Norsk musikkråd. (u.å.-d). *Frifond organisasjon*. https://www.musikk.no/nmr/tilskuddsordninger/frifond/frifond-organisasjon

Norsk musikkråd. (u.å.-e). *Innkjøp av instrumenter til skolekorps og barne- og ungdomsorkestre*. https://www.musikk.no/nmr/tilskuddsordninger/innkjop-av-instrumenter-til-skolekorps-og-barne-og-ungdomsorkestre

Norsk musikkråd. (u.å.-f). *Om oss*. https://www.musikk.no/nmr/om-oss

Norsk musikkråd. (u.å.-g). *Tilskudd til nasjonale musikkorganisasjoner*. https://www.musikk.no/nmr/tilskuddsordninger/musikkorganisasjoner

Norsk sangerforum. (2024, 13.08.2024). *Støtte til økt deltakelse av unge i kor*. https://www.sangerforum.no/nyheter/stotte-til-okt-deltakelse-av-unge-i-kor

Norsk senter for folkemusikk og folkedans. (u.å.). *Dansespor*. https://www.folkemusikkogfolkedans.no/dansespor?utm_source=chatgpt.com

Norsk Skogfinsk Museum. (u.å.). *Norsk Skogfinsk Museum*. https://www.skogfinskmuseum.no/

Norske Kulturarrangører. (2023, 31.10.2023). *Norske Kulturarrangører signerer kulturfeltets opprop mot oljeleting*. https://www.arrangor.no/nyhetsarkiv/2023/norske-kulturarrangoerer-signerer-kulturfeltets-opprop-mot-oljeleting/

Norske Kulturarrangører. (u.å.-a). *Mangfold og publikumsutvikling*. https://nka.talent-

lms.com/catalog/info/id:143,cms_featured_course:1

Norske Kulturarrangører. (u.å.-b). *Om Norske Kulturarrangører*. https://www.arrangor.no/organisasjonen/om-oss

Norske Kulturarrangører. (u.å.-c). *Tilgjengelighet*. https://www.arrangor.no/arrangoerwiki/temaoversikt/tilgjengelighet/

Northern EXPO. (u.å.). Forside. https://www.northernexpo.no/

NRK (2025). *Arve Henriksen: Frå Kvääni til Kvenofoni, Folkemusikktimen.* [Radioprogram]. https://radio.nrk.no/serie/folkemusikktimen/MKMU04001125

NRK. (u.å.). *Musikkparken*. https://www.nrk.no/skole/musikkparken/

Nussbaum, M. (1990). *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford University Press.

Nussbaum, M. (2004). Emotions as Judgments of Value and Importance. I R. C. Solomon (Red.), *Thinking about Feeling: Contemporary Philosophers on Emotions*. Oxford University Press.

Nussbaum, M. & Sen, A. (Red.). (1993). *The Quality of Life*. Oxford University Press.

Nutti, L. A. (2025). Narratiiva geahčastat juoiganárbevirrui sámi oahpahusdiliin. I Ø. Elle, Ø. Warem, J. S. Thorstensen & S. S. Hovde (Red.), *Musikkfagets kompleksitet og bredde – nye praksiser i et sammensatt samfunn*. Cappelen Damm Forskning.

Nybakk, E., Sjøvold, J. M. & Stampe, P. L. (2025). *Musikk i tall 2023*. Kulturdirektoratet. https://www.kulturdirektoratet.no/web/guest/vispublikasjon/-/musikk-i-tall-2023

Nyheim, C. (2024, 11.04.2024). Krisen i kirkemusikken: Hvor er planen? *Kontekst*. https://www.kontekst.no/krisen-i-kirkemusikken-hvor-er-planen/

Nysæther, E. T., Christophersen, C. & Sætre, J. H. (2021). Who are the Music Student Teachers in Norwegian Generalist Teacher Education?: A Cross-Sectional Survey. *Nordic Research in Music Education*, *2*(2), 28-57. https://nrme.no/index.php/nrme/article/view/2988/6016

Nærings- og fiskeridepartementet. (2022a). *Mandat for Nasjonalt eksportråd og sekretariatet*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/contentassets/ee44758d4c9f4037b6e4d9951508f915/mandat-for-nasjonalt-eksportrad-og-sekretariatet3923045.pdf

Nærings- og fiskeridepartementet. (2022b, 10.03.2022). *Næringsministeren presenterer «Hele Norge eksporterer»*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/naringsministeren-presenterer-hele-norge-eksporterer/id2903588/

Nærings- og fiskeridepartementet. (2023). *Reiseliv blir neste nasjonale eksportsatsing*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/no/aktuelt/reiseliv-blir-neste-nasjonale-eksportsatsing/id2993277/

Nærings- og fiskeridepartementet. (2024). *Veikart for Kreativ næring*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/contentassets/5e0970ce4a9d4da59f7b6a9ea3b902c2/no/pdfs/veikart-for-kreativ-naering.pdf

Nærings- og fiskeridepartementet. (u.å.). *Nærings- og fiskeridepartementet*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/no/dep/nfd/id709/

Nærings- og handelsdepartementet, Kommunal- og regionaldepartementet & Kultur- og kirkedepartementet. (2007). *Kultur og næring*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/nhd/vedlegg/handlingsplaner2007/kulturognaering_handlingsplan_070625.pdf

Næringspolitisk råd for kulturell og kreativ næring. (2017). *Innspill*. Regjeringen. https://www.regjeringen.no/contentassets/8867f38773194da3a823d039972423ca/naringspolitisk-rad-for-kulturell-og-kreativ-naring.pdf

Nærland, T. U. (2015a). From Musical Expressivity to Public Political Discourse Proper: The Case of Karpe Diem in the Aftermath of the Utøya Massacre. *Popular Communication*, *13*(3), 216-231. https://doi.org/10.1080/15405702.2014.974760

Nærland, T. U. (2015b). *Music and the Public Sphere: Exploring the Political Significance of Norwegian Hip Hop Music Through the Lens of Public Sphere Theory* [Doktoravhandling]. Universitet i Bergen. http://hdl.handle.net/1956/9402

Nærland, T. U. (2017). Altogether Now? Symbolic Recognition, Musical Media Events and the Forging of Civic Bonds among Minority Youth in Norway. *European Journal of Cultural Studies*, *22*(1), 78-94. https://doi.org/10.1177/1367549417719013

Nærland, T. U. & Røyseng, S. (2023, 22.12.2023). Det står noe på spill. *Klassekampen*. https://klassekampen.no/artikkel/2023-12-22/debatt-det-star-noe-pa-spill

O'Brien, K. (2021). *You Matter More Than You Think: Quantum Social Change for a Thriving World*. cCHANGE Press.

Ogundipe, A., Sande, S. E. & Aslaksen, E. K. (2020). *Et kunnskapsbasert og langsiktig mangfoldsarbeid: Forprosjektrapport for utviklingen av Kulturrådets rolle som nasjonal koordinator for økt mangfold, inkludering og deltakelse i kultursektoren*. Kulturrådet. https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/f4f95794-c7cb-4664-921c-a05a8b87f9a0

Olsen, P. K. (2013). *Nils Aslak Valkeapää – The Recordings*. Lásságámmi. https://www.lassagammi.no/nils-aslak-valkeapaa-the-recordings.5794143-315482.html

Opheim, M. N. (2022). *Bærekraftige konsertarrangører: En kvalitativ studie av konsertarrangørers tilnærming til samfunnsansvar og bærekraftig utvikling* [Masteroppgave]. Universitetet i Oslo. https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/96073/1/Masteroppgave-Maren-N-ss-Opheim.pdf

Orupabo, J. (2018). Cultural Stereotypes and Professional Self-Socialisation in the Transition from Education to Work. *Journal of Education and Work*, *31*(3), 234-246. https://samfunnsforskning.brage.unit.no/samfunnsforskning-xmlui/handle/11250/2560169

Osborne, M. S., McPherson, G. E., Faulkner, R., Davidson, J. W. & and Barrett, M. S. (2016). Exploring the academic and psychosocial impact of El Sistema-inspired music programs within two low socio-economic schools. *Music Education Research*, *18*(2), 156-175. https://doi.org/10.1080/14613808.2015.1056130

Osland, O. (2017). Om «akademisering» av dei korte profesjonsutdanningane. *Nytt Norsk Tidsskrift*, *34*(4), 428-436. https://doi.org/10.18261/issn.1504-3053-2017-04-09

Oslo Economics. (2025). *Gjennomgang av Desentralisert ordning for kulturbygg*. Kultur- og likestillingsdepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/4f7a8a6e55d4411a8e0341b250ea9891/gjennomgang-av-desentralisert-ordning-for-kulturbygg-oslo-economics.pdf

Oslo kommune. (2019). *Oslos kulturelle infrastruktur: Kartlegging av produksjons- og visningslokaler for profesjonelle visuelle kunstnere, scenekunstnere og musikere*. https://www.oslo.kommune.no/getfile.php/13323576-1556887105/Tjenester%20og%20tilbud/Politikk%20og%20administrasjon/Etater%2C%20foretak%20og%20ombud/Kulturetaten/Oslos%20kulturelle%20infrastruktur_rapport030519.pdf

Oxford Research & Samfunnsøkonomisk analyse. (2024). *Regionaløkonomisk analyse av kunst og kultur i Agder* (2024/2). Oxford Research. https://oxfordresearch.no/wp-content/uploads/2024/06/Regionalokonomisk-analyse-av-kunst-og-kultur-i-Agder.pdf

P4 Stockholm. (2015, 22.04.2015). Max Martin tackar kommunala musikskolan. *P4 Stockholm*. https://www.sverigesradio.se/artikel/max-martin-tackar-kommunala-musikskolan

Paulsrud, T. (2022). *Vekstrapport*. [Skrevet for MØST og ØKS]. Musikkontoret.

Pelly, L. (2025a). *Mood Machine: The Rise of Spotify and the Costs of the Perfect Playlist*. Hodder & Stoughton.

Pelly, L. (2025b). *The ghosts in the machine*. Harper's Magazine. https://harpers.org/archive/2025/01/the-ghosts-in-the-machine-liz-pelly-spotify-musicians/

Perlic, B. (2019). *Lærerkompetanse i grunnskolen: Hovedresultater 2018/2019* (2109/18). Statistisk sentralbyrå. https://www.ssb.no/utdanning/artikler-og-publikasjoner/_attachment/391015?_ts=16b93d5e508

Pettrém, M. T. (2022, 29.08.2022). Overraskelsesbesøk på Håkan Hellström-konsert skaper kontroverser. *Aftenposten*. https://www.aftenposten.no/kultur/i/34L7vA/overraskelsesbesoek-paa-haakan-hellstrom-konsert-skaper-kontroverser

Peukert, A. (2024). Copyright in the Artificial Intelligence Act – A Primer. *GRUR International*, 73(6), 497–509. https://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4771976

Polyfon. (2024). *Årsmelding 2023*. Universitetet i Bergen. https://ekstern.filer.uib.no/kmd/Polyfon/%C3%85rsmelding%20Polyfon%202023.pdf

Proba samfunnsanalyse. (2024). *Kartlegging av arbeid med samisk kunst og kultur i kulturvirksomheter i Norge: Utarbeidet for Kulturdirektoratet i samarbeid med Sametinget og Samerådet* (Rapport 2024–4). Kulturdirektoratet. https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/2fd1d3ec-3726-4cec-8c73-97f5d20cc279

Pruitt, L. J. (2013). *Youth Peacebuilding: Music, Gender, and Change*. State University of New York Press.

Pulk, R. (2015, 29.11.2015). Musikksjef: – Samisk musikk ikke god nok for P3. *NRK*. https://www.nrk.no/sapmi/musikksjef_-_-samisk-musikk-ikke-god-nok-for-p3-1.12678083

Putnam, R. D. (2001). *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. Simon & Schuster Ltd.

Rambøll Management Consulting. (2022). *Dansk musikomsætning 2021*. Dansk Erhverv. https:/

/cdn.sanity.io/files/cc7exehk/production/59a023dc66a0f87a8489ac4e29-de90127a7e1a25.pdf

Rambøll Management Consulting. (2024). *Den norske kirke – et samfunnsøkonomisk bidrag til kultur og kulturarv*. Den norske kirke. https://www.kirken.no/globalassets/kirken.no/aktuelt/filer%202024/den%20norske%20kirke%20%20et%20samfunns%C3%B8konomisk%20bidrag.pdf

Ravna, E. (2000). *Iskkadeapmi sámegiela geavaheami birra. Raporta: Undersøkelse om bruk av samisk språk. Rapport*. Sámi Ealáhus- ja Guorahallanguovddáš. https://www.nb.no/items/b22ef3aedd2162a28d834-da4a5407db3?page=0

Riddu Riđđu. (2025, 24.03.2025). *Dáiddadállu og Riddu Riđđu går sammen for historisk samarbeid*. https://riddu.no/nb/nyheter/daiddadallu-og-riddu-riddu-gar-sammen-historisk-samarbeid

Riekeles, H., Godeseth, S. M. & Holden, M. B. (2021). *Musikk i kroner og ører: Samfunnsøkonomiske gevinster ved det frivillige musikklivet* (2021/21). Vista analyse. https://www.vista-analyse.no/site/assets/files/7083/va-rapport_2021-21_musikk_i_kroner_og_orer.pdf

Riksscenen. (2024). *Årsmelding 2023*. https://publuu.com/flip-book/695950/1547823

Ringlund, O. M. (2025, 07.01.2025). *Vil vi ta penger fra hip-hop og rap og gi til jazz og klassisk musikk?* Universitetet i Innlandet,. https://www.inn.no/forskning/forskningsnyheter/betalingsmodeller-musikkstromming/

Ringstad, V. (2005). *Kulturøkonomi*. Cappelen Damm Akademisk.

Roaldsnes, A. (2025). *Cultural Capital and Early Childhood Socialization: Family, Friends, and the State* [Doktoravhandling]. Universitetet i Bergen. https://hdl.handle.net/11250/3183394

Rodum, E. & Hegtun, H. (2012, 27.01.2012). Stoltenberg: – Vår dype beklagelse over at dette kunne skje på norsk jord. *Aftenposten*. https://www.aftenposten.no/norge/i/1nw1J/stoltenberg-vaar-dype-beklagelse-over-at-dette-kunne-skje-paa-norsk-jord?utm_source=chatgpt.com

Rogaland fylkeskommune. (2024). Regionalplan for kultur og idrett i Rogaland. https://www.rogfk.no/_f/p1/idb3f08f6-33f0-4d1e-ab16-cb74af5d7a82/2025_01_15_regionalplan_kulturidrett_krs.pdf

Rognstad, O.-A. (2022). Creations caused by humans (or robots)? Artificial intelligence and causation requirements for copyright protection in EU law. I T. Pihlajarinne & A. Alén-Savikko (Red.), *Artificial Intelligence and the Media: Reconsidering Rights and Responsibilities*. Edward Elgar.

Romashko, T. (2024a). *Development of Contemporary Russian Cultural Policy: From Liberal Decentralization Towards Conservative Cultural Hegemony* [Doktoravhandling]. Jyväskylän yliopisto. https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-86-0184-5

Romashko, T. (2024b). *Russian cultural policy after 2022* [Innlegg]. 13th International Conference on Cultural Policy Research, 21.08.2024, Warszawa, Polen.

Rosa, H. (2019a). *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World*. Polity Press.

Rosa, H. (2019b). *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*. Columbia University Press.

Rosa, H. (2024). *Akselerasjon og resonans: artikler om livet i senmoderniteten* (A. Dunker, Overs.). Cappelen Damm.

Routledge. (u.å.). *Routledge Studies in Culture and Sustainable Development*. https://www.routledge.com/Routledge-Studies-in-Culture-and-Sustainable-Development/book-series/RSCSD?srsltid=AfmBOooF2CZlmI-WwXyU8IFD5OCpDac5Y5yXssj1AWC7fQn-M3zlcTsL3E

Ruud, E. (1997). *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget.

Ruud, E. (2022). Sjanger. I *Store norske leksikon*. https://snl.no/sjanger_-_musikk

Rygg, M. L. R. (1999). *Hartvig Nissens skole 150 år: 1849-1999*. Hartvig Nissens skole.

Rygh, A. C. (2023). *Kuttes det fortsatt i kulturkritikken?: Kritikkens utvikling og kuttenes konsekvenser*. Norsk kritikerlag. https://kritikerlaget.no/attachments/745bc5e40652e30237ff1fdd439c4a350-da5921e/132-20231129205630485224.pdf

Ryssdal, C. (2024, 24.05.2024). Swift-effekten: Hotellpriser opp 300 prosent. *Finansavisen*. https://www.finansavisen.no/samfunn/2024/05/24/8133566/swift-effekten-hotellpriser-opp-300-prosent?zephr_sso_ott=WtZJ8L

Ryssevik, J. (2023). *Trender i norsk og internasjonal musikkbransje: En kunnskapsoppsummering*. Music Norway. https://musicnorway.no/uploads/documents/Trendrapporten-2023.pdf

Ryssevik, J., Misje, I. & Sætrang, S. (2021). *Trender i norsk og internasjonal musikkbransje: En kunnskapsoppsummering* (Ideas2evidence rapport 18/2021). Music Norway. https://ideas2evidence.com/sites/default/files/Kunskapsoppsummering.pdf

Rønning, R. J. & Røyseng, S. (2024). Legitimeringer av kulturskolen i den offentlige politikken. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, *27*(1), 45-62. https://doi.org/10.18261/nkt.27.1.4

Rønningen, A. & Husebø, Ø. (2022). *Kulturforståelse i musikkfaget*. Cappelen Damm Akademisk.

Røyseng, S. (2000). *Operadebatten: Kampen om kulturpolitisk legitimitet* (Rapport nr. 17). Norsk kulturråd. https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2016020108092?page=3

Røyseng, S. (2006). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten: Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse* [Doktoravhandling]. Universitetet i Bergen. https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/1956/2316/DrAvh_%20Sigrid_Royseng.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Røyseng, S. (2011). *Kunstnere i kulturnæringenes tidsalder: En kunnskapsgjennomgang*. Kulturrådet. https://www.kulturdirektoratet.no/web/guest/vis-publikasjon/-/publikasjon-kunstnere-i-kulturnaeringenes-tidsalder

Røyseng, S. (2014). Kulturpolitikk og lobbyisme. En case-studie av det dansepolitiske oppsvinget under Kulturløftet. *Sosiologi i dag*, *44*(1). https://ojs.novus.no/index.php/SID/article/view/1122

Røyseng, S. (2015). Konsensus og konflikt i kulturpolitikken – Innledning 1/2015. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, *18*(1), 4-7. https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2015-01-01

Røyseng, S. (2021). Seksuell trakassering i høyere musikkutdanning i lys av #metoo. I S. Karlsen & S. G. Nielsen (Red.), *Verden inn i musikkutdanningene: Utfordringer, ansvar og muligheter*. Norges musikkhøgskole.

Røyseng, S. (2024, 18.07.2024). Musikk skaper motstandskraft. *Klassekampen*. https://klassekampen.no/artikkel/2024-07-18/debatt-musikk-skaper-motstandskraft

Røyseng, S. & Hagen, A. N. (2024, 09.01.2024). Dissonans på NHOs årskonferanse. *Ballade*. https://www.ballade.no/bransjen/dissonans-pa-nhos-arskonferanse/

Røyseng, S., Henningsen, E. & Vinge, J. (2022). The Moral Outlooks of Cultural Workers in Pandemic Times. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, *25*(2), 1-15. https://doi.org/10.18261/nkt.25.2.3

Røyseng, S., Mangset, P. & Borgen, J. S. (2007). Young Artists and the Charismatic Myth. *International Journal of Cultural Policy*, *13*(1), 1-16. https://doi.org/10.1080/10286630600613366

Røyseng, S. & Stavrum, H. (2022). Synlighet som karriereressurs for musikere. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet*. Cappelen Damm Akademisk.

Røyseng, S., Vinge, J. & Stavrum, H. (2025). The Cultural Dissonance of Sustainable Live Music. *Annals of Leisure Research*, *28*(1), 152-166. https://doi.org/10.1080/11745398.2024.2311900

Saamelaiskäräjät. (2025, 11.03.2025). *Kulttuurilautakunta jakoi vuoden 2025 kulttuuriavustukset*. https://samediggi.fi/ajankohtaista/kulttuurilautakunta-jakoi-vuoden-2025-kulttuuriavustukset/

Sagelvmo, I. (2024, 05.12.2024). *Nordmenn utførte frivillig arbeid til en verdi av nær 200 milliarder*. Statisisk sentralbyrå. https://www.ssb.no/nasjonalregnskap-og-konjunkturer/nasjonalregnskap/artikler/nordmenn-utforte-frivillig-arbeid-til-en-verdi-av-naer-200-milliarder

Sametinge (2024) *Administrasjonens hovedmål.* https://sametinget.no/om-sametinget/administrasjonen/sametingsadministrasjonens-overordnede-strategi/administrasjonens-hovedmal/

Sametinget. (2025a, 21.03.2025). *Pressmeddelande från kulturnämnden*. https://www.samediggi.se/6473

Sametinget. (2025b). *Sametingets reviderte budsjett juni 2025*. https://innsyn.onacos.no/sametinget/mote/norsk/wfinnsyn.ashx?response=journalpost_detaljer&journalpostid=2021190502&

Sametingsrådet. (2019). *Sametingsrådets redegjørelse om joik og samisk musikk 2019*. Sametinget. https://sametinget.no/_f/p1/i5404f8be-9e6b-4ebb-9dfd-6ec0198fb69d/sametingsradets-redegjorelse-om-joik-og-samisk-musikk-2019-publisering-2.pdf

Samfunnsøkonomisk analyse. (2024a). *Kulturfeltets plass i samfunnsutviklingen* (Rapport 34-2024). Samfunnsøkonomisk analyse. https://www.ks.no/contentassets/a7ba532faf284d80a66e3c3cf669cf7c/R34-2024-Kulturfeltets-plass-i-samfunnsutviklingen.pdf

Samfunnsøkonomisk analyse. (2024b). *Verdien av kulturlivet for Voss* (Rapport 09-2024). Samfunnsøkonomisk analyse. https://www.arrangor.no/media/2252266/r-09-2024-verdien-av-kulturlivet-for-voss.pdf

Samiske veivisere. (u.å.). *Fornorskingspolitikken*. https://samiskeveivisere.no/article/fornorskingspolitikken/

Samspill. (u.å.). *Hva gjør Samspill?* https://samspillmusicnetwork.no/no/about/

Sandve, B. (2015). Unwrapping 'Norwegianness': Politics of Difference in Karpe Diem. *Popular Music*, *34*(1), 45-66. https://www.cambridge.org/core/product/4F8430DDDB8A2D709BFCF3AFBDA7E7AE

Saugestad, K. (2013, 13.02.2013). Fra skam til stolthet for skogfinner. *NRK*. https://www.nrk.no/kultur/finnene-i-skogen-1.10908340#:~:text=Det%20finnes%20ikke%20noe%20tall,til%20Finland%20og%20%C3%98st%2DEuropa

Scene Nord. (u.å.). *Landsdelsmusikerne i Nord-Norge*. https://www.scenenord.no/vare-tilbud/landsdelsmusikerne/

Scheffer, J. (1674). *The History of Lapland: Wherein are Shewed the Original, Manners, Habits, Marriages, Conjurations, &c. of that People*. Project Gutenberg.

Schei, T. B. (1998). *Stemmeskam: Hemmede stemmeuttrykks fenomenologi, arkeologi og potensielle rekonstruksjon gjennom sangpedagogikk* [Hovedoppgave]. Høgskulen på Vestlandet.

Schwebs, I. J. R. (2023, 21.06.2023). Kunstnerorganisasjoner krever stans i oljeleting: – Flaut å komme fra Norge. *NRK*. https://www.nrk.no/kultur/kunstnere-krever-stans-i-oljeleting-1.16452738

Schwencke, M. (2018, 15.08.2018). Frivillige har blitt mindre lojale. *Vårt land*. https://www.vl.no/kultur/frivillige-har-blitt-mindre-lojale/1053638

Schütz, A. (2015). Making Music Together: A Study in Social Relationship. I J. Shepherd & K. Devine (Red.), *The Routledge Reader on the Sociology of Music*. Routledge. http://www.jstor.org/stable/40969255

Scott, M. (2012). Cultural Entrepreneurs, Cultural Entrepreneurship: Music Producers Mobilising and Converting Bourdieu's Alternative Capitals. *Poetics*, *40*(3), 237-255. https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.poetic.2012.03.002

Seaver, N. (2018). Captivating Algorithms: Recommender Systems as Traps. *Journal of Material Culture*, *24*(4), 421-436. https://doi.org/10.1177/1359183518820366

Sejersted, F. (2025). *Gamle embetsidealer for en ny tid* [Innlegg]. DFØ sin årskonferanse, 05.02.2025, Oslo, Norge. https://dfo.no/sites/default/files/2025-02/embetsidealer-i-en-ny-tid-fredrik-sejersted.pdf

Selvik, R. M. (2015). «Syngestykker» i Bergen og Trondheim på tidlig 1800-tall – utøvere, repertoar og publikum. I R. M. Selvik, E. K. Gjervan & S. Gladsø (Red.), *Lidenskap eller levebrød?: Utøvende kunst i endring rundt 1800*. Fagbokforlaget.

Sen, A. (2001). *Development as Freedom*. Oxford University Press.

Senftleben, M. (2023). Generative AI and Author Remuneration. *International Review of Intellectual Property and Competition Law*, *54*, 1535-1560. http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4478370

Sennett, R. (2009). *The Craftsman*. Penguin Books.

Sevilhaug, H. S. (2022). Musikkfagets plass i norsk skole siden 1974 og fram til i dag. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, *25*(3), 165-184. https://doi.org/10.18261/nkt.25.3.2

shesaid.no. (u.å.). *Norway*. https://www.shesaid.so/norway

Skarpenes, O. (2007). Den «legitime kulturens» moralske forankring. *Tidsskrift for samfunnsforskning*, *48*(4), 531-558. https://doi.org/10.18261/ISSN1504-291X-2007-04-03

Skatteetaten. (u.å.). *Registrere, endre eller slette i Merverdiavgiftsregisteret (Mva-registeret)*. https://www.skatteetaten.no/bedrift-og-organisasjon/avgifter/mva/registrere-endre-slette/

Ski-Berg, V. (2023). *Pressures to Change: Institutional Politics in Higher Music Education* [Doktoravhandling]. Norges musikkhøgskole. https://hdl.handle.net/11250/3058001

Skjervheim, H. (1957). *Deltakar og tilskodar*. Universitetet i Oslo,.

Skogaas, P. & Lilleholt, K. (1978). *En for hverandre: Sigøynerne Milos Karoli og Frans Josef forteller*. Gyldendal.

Skånland, M. S. (2013). Everyday Music Listening and Affect Regulation: The Role of MP3 Players. *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-being*, *8*(1). https://doi.org/10.3402/qhw.v8i0.20595

Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.

Sokka, S. (Red.), Berge, O. K., Billie, T., Johannisson, J., Kaaber, E., Lindqvist, K. & Lundgren, P. (2022). *Cultural Policy in the Nordic Welfare States: Aims and Functions of Public Funding for Culture*. Nordisk ministerråd. https://pub.norden.org/nordiskkulturfakta2022-01/nordiskkulturfakta2022-01.pdf

Solberg, C. A. (2014, 10.09.2014). Fire suksessfaktorer for å lykkes i utlandet. *BI Buisness Review*. https://www.bi.no/forskning/business-review/articles/2014/09/fire-suksessfaktorer-for-a-lykkes-i-utlandet/

Solberg, R. T., Hagen, A. N., Nærland, T. U. & Duch, M. F. (2024). Innleiing: Musikkskaping i endring. I A. N. Hagen, R. T. Solberg, T. U. Nærland & M. F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapande praksisar i musikk*. Fagbokforlaget.

Solvik, K. (2023). *Gjennomgang av tall for utdanningskapasitet i høyere kunstutdanning, med utgangspunkt i Utsynsmeldingen*. Norges musikkhøgskole. https://view.publitas.com/norges-musikkhogskole/utdanningskapasitet-kunstutdanning-030523-solvik/page/1

Sparebankstiftelsen DNB. (2024). *Årsrapport 2023*. https://sparebankstiftelsen.no/content/uploads/2024/05/Arsrapport-2023-oppslag.pdf

Sparebankstiftelsen DNB. (u.å.). *Talentprogram*. https://sparebankstiftelsen.no/tildelinger/talentprogram/

Spellemannprisen. (u.å.). *Arkiv*. https://spellemann.no/arkiv/

Spotify. (u.å.). *Track monetization eligibility*. https://support.spotify.com/us/artists/article/track-monetization-eligibility/

St.meld. nr. 61 (1991–92) *Kultur i tiden*. Kulturdepartementet. https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Stortingsforhandlinger/Lesevisning/?p=1991-92&paid=3&wid=d&psid=DIVL1566&pgid=d_1369

St.meld. nr. 8 (1973–74) *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*. Kirke- og undervisningsdepartementet. https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Stortingsforhandlinger/Lesevisning/?p=1973-74&paid=3&wid=b&psid=DIVL41

St.meld. nr. 17 (2005–2006) *2008 som markeringsår for kulturelt mangfold*. Kultur- og kirkedepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/Stmeld-nr-17-2005-2006-/id200480/

St.meld. nr. 21 (2007–2008) *Samspill – Et løft for rytmisk musikk*. Kultur- og kirkedepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-21-2007-2008-/id509182/

St.meld. nr. 22 (2004–2005) *Kultur og næring*. Kultur- og likestillingsdepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/d52ff8142b7140c78a955eb9101c967f/nn-no/pdfs/stm200420050022000dddpdfs.pdf

St.meld. nr. 25 (2005–2006) *Mestring, muligheter og mening*. Helse- og omsorgsdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-25-2005-2006-/id200879/

St.meld. nr. 26 (2003–2004) *Om endring av Grunnloven § 100*. Justis- og politidepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/3cd5dabf192545c89857adfc32fe2f58/no/pdfs/stm200320040026000dddpdfs.pdf

St.meld. nr. 32 (2007–2008) *Bak kulissene*. Kultur- og likestillingsdepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/a02688e496c44600816c0d99b8b2d6b7/no/pdfs/stm200720080032000dddpdfs.pdf

St.meld. nr. 33 (2008–2009) *«Kultur å forsvare» – Om kulturvirksomheten i Forsvaret frem mot 2020*. Forsvarsdepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/46e5743d278d478bbf0558d454673083/no/pdfs/stm200820090033000dddpdfs.pdf

St.meld. nr. 48 (2002–2003) *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Kultur- og kirkedepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/stmeld-nr-48-2002-2003-/id432632/

St.meld. nr. 52 (1973–74) *Ny kulturpolitikk – Tillegg til St.meld. nr. 8 for 1973–74. Om organisering og finansiering av kulturarbeid*. Kirke- og undervisningsdepatementet. https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Stortingsforhandlinger/Lesevisning/?p=1974-75&paid=3&wid=e&psid=DIVL351&s=True&pgid=e_0381

Stabell, E. M. (2018). *Being Talented – Becoming a Musician: A Qualitative Study of Learning Cultures in Three Junior Conservatoires* (NMH-publikasjoner 2018:5). Norges musikkhøgskole. https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/bitstream/handle/11250/2559745/Stabell_Avhandling_nett.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Stabell, E. M. (2023). Talent og talentutvikling – et gammelt felt i nye klær? I Ø. Varkøy, E. M. Stabell & B. Utne-Reitan (Red.), *Høyere musikkutdanning: Historiske perspektiver*. Cappelen Damm Akademisk.

Standing, G. (2011). *The Precariat: The New Dangerous Class*. Bloomsbury Academic.

Statistisk sentralbyrå. (2024, 05.03.2024). *Statistikk om Norsk kulturbarometer*. https://www.ssb.no/kultur-og-fritid/kultur/statistikk/norsk-kulturbarometer

Statistisk sentralbyrå. (2025a, 24.03.2025). *Om statistikken*. https://www.ssb.no/inntekt-og-forbruk/inntekt-og-formue/statistikk/inntekter-personlig-naeringsdrivende#om-statistikken

Statistisk sentralbyrå. (2025b, 03.04.2025). *Statistikk om Studieforbundenes opplæringsvirksomhet*. https://www.ssb.no/utdanning/voksenopplaering/statistikk/studieforbundenes-opplaeringsvirksomhet

Statistisk sentralbyrå. (u.å.). *Fakta om musikk, teater og annen scenekunst*. https://www.ssb.no/kultur-og-fritid/kultur/kulturstatistikk/musikk-teater-og-annen-scenekunst

Stavrum, H. (2014). *Danseglede og hverdagsliv: Etikk, estetikk og politikk i det norske dansebandfeltet.* [Doktoravhandling]. Universitetet i Bergen. https://hdl.handle.net/1956/8639

Stavrum, H. & Røyseng, S. (2022). Musikerroller og grensedragninger i musikkarbeidsmarkedet. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet*. Cappelen Damm Akademisk.

Stavrum, H., Vinge, J. & Salvesen, G. U. (2022). Prat eller handling? Om kjønn og ambivalens i musikkarbeidsmarkedet. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet*. Cappelen Damm Akademisk.

Steen, G. (2022). *Skru opp volumet: Utredning om opprettelse av Musikeralliansen*. Musikeralliansen. https://files.nettsteder.regjeringen.no/wpuploads01/sites/554/ninja-forms/2/Utredning-om-Musikeralliansen-endelig-versjon-sendt-KUD.pdf

Steen, K. (2004, 28.04.2004). Finsk-norsk kulturpris til Sinikka Langeland og Ove Berg. *Ballade*. https://www.ballade.no/folkemusikk/finsk-norsk-kulturpris-til-sinikka-langeland-og-ove-berg/

Stenvik, A. (2004). Rettsbeskyttelse av personlig særpreg. *Tidsskrift for Rettsvitenskap*, *116*(5), 602-647. https://doi.org/10.18261/ISSN1504-3096-2003-05-01

Sterne, J. (2012). *MP3: The Meaning of a Format*. Duke University Press.

Stige, B., Solli, H. P. & Ghetti, C. (2025). Musikkterapi. I K. Lossius (Red.), *Håndbok i rusbehandling*. Gyldendal.

Stjern, A. & Barstein, B. (2023, 24.10.2023). – Jeg tror ikke at de som deltar i og grunnlegger disse helsemetodene innser hvilket alvor det medfører. *Kontekst*. https://www.kontekst.no/timani-nmh/

Storheim, S. (2022, 12.10.2022). Musikkhøgskulen svikter sitt samfunnsansvar. *Kontekst*. https://www.kontekst.no/musikkhogskulen-svikter-sitt-samfunnsansvar/

Storli, M. (2025). Eksport. I *Store norske leksikon*. https://snl.no/eksport

Storsve, G. (2025). *«I can't bring the same fuck you attitude to school»: Collaborative Music Contexts, Gender Diversity, and Deep Learning in Norwegian Upper Secondary Schools* [Utkast til avhandling]. Norges musikkhøgskole.

Stranden, A. L. (2014, 02.09.2014). Planlegging ikke viktig for norske bedrifters eksport. *Forskning.no*. https://www.forskning.no/planlegging-ikke-viktig-for-norske-bedrifters-eksport/545678

Street, J. (2007). Breaking the Silence: Music's Role in Political Thought and Action. *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, *10*(3), 321-337. https://doi.org/10.1080/13698230701400296

Street, J. (2012). *Music and Politics*. Polity Press.

Studieforbund. (2024, 12.09.2024). I *Wikipedia*. https://no.wikipedia.org/wiki/Studieforbund#cite_note-:0-1

Studieforbundet kultur og tradisjon. (2021). *Statsbudsjettet 2022.* [Høringssvar].

Studieforbundet Livslang Læring. (u.å.). *Fordeling etter medlemsorganisasjon 2023*. https://www.sfll.no/fordeling-etter-medlemsorganisasjon-2023/

Stupples, P. & Teaiwa, K. (Red.). (2017). *Contemporary Perspectives on Art and International Development*. Routledge.

Suisman, D. (2009). *Selling Sounds: The Commercial Revolution in American Music*. Harvard University Press.

Svendsen, T. O. (2025). Impresario. I *Store norske leksikon*. https://snl.no/impresario

Svenskt visarkiv. (u.å.). *Jojkinspelningar utsedda till världsminne*. https://svensktvisarkiv.se/aktuellt/jojkinspelningar-utsedda-till-varldsminne/

Svømmehallen Scene. (u.å.). *Historien*. https://www.svommehallenscene.no/om-svommehallen

Sæta, O. (2023). *Min felemusikk fra Glåmdalen*. Fønix.

Takle, M., Bergsli, H. & Dokken, T. (2023). Knute på tråden: knutepunktordningens betydning for institusjonalisering av festivaler. I M. Takle, E. Henningsen, K. Klette-Bøhler, H. Bergsli, J. S. Knudsen, T. Dokken & K. I. K. Røberg (Red.), *Festivalpolitikk i endring: Evaluering av Kulturrådets tilskuddsordninger for festivaler*. Kulturrådet. https://kulturdirektoratet.no/documents/10157/d33019e6-a029-45f8-9a82-e1c3ccb49cf6

Takle, M., Henningsen, E., Klette-Bøhler, K., Bergsli, H., Knudsen, J. S., Dokken, T. & Røberg, K. I. K. (Red.). (2023). *Festivalpolitikk i*

endring: Evaluering av Kulturrådets tilskuddsordninger for festivaler. Kulturrådet. https://kulturdirektoratet.no/web/guest/vis-publikasjon/-/festivalpolitikk-i-endring.

Tangløkken, T. (2025, 29.04.2025). TONO: Bærekraftig konsertøkonomi for arrangører og musikkskapere. *Ballade*. https://www.ballade.no/bransjen/tono-baerekraftig-konsertokonomi-for-arrangorer-og-musikkskapere/

Taylor, C. (1995). The Politics of Recognition. I A. Gutmann (Red.), *Multiculturalism: Expanded Paperback Edition*. Princeton University Press.

Telemarksforsking. (u.å.). *Norsk kulturindeks: 3.4 Kulturarrangement*. https://kulturindeks.no/rapport/301/3/4

Tencer, D. (2024). Universal Music Group's recent batch of international deals highlight 5 global trends to watch in 2024. *Music Business Worldwide*. https://www.musicbusinessworldwide.com/universal-music-groups-recent-batch-of-international-deals-highlight-5-global-trends-to-watch-in-2024/

Theodoridis, I. (u.å.). *Health Ideologies and Pastoral (Self-)Care: Conservatoire Musicians' Health and Wellbeing in the Therapeutic Era of Education* [Kommende publikasjon].

Thornton, S. (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Polity Press.

Throsby, D. (1994). A Work-Preference Model of Artist Behaviour. I A. Peacock & I. Rizzo (Red.), *Cultural Economics And Cultural Policies*. Springer Netherlands.

Thue, F. W. (2017). Høgskoler på randen av universitetsstatus. *Nytt Norsk Tidsskrift*, *34*(3), 286-300. https://doi.org/10.18261/issn.1504-3053-2017-03-06

Tiramani, T. (2022). Sikh Religious Music in a Migrating Context: The Role of Media. *European Journal of Musicology*, *20*(1), 269-290. https://doi.org/10.5450/EJM.20.1.2021.269

Tjernshaugen, A. (2021). Næringsvirksomhet. I *Store norske leksikon*. https://snl.no/n%C3%A6ringsvirksomhet

Toft, M. (2015, 20.06.2018). Rømde frå rasismen, blei stjerner i Noreg. *Uniforum*. https://www.uniforum.uio.no/nyheter/2015/06/romde-fra-rasismen-blei-stjerner-i-noreg.html

Tolstad, I. M. (2023). «Bring Your A-game and Leave Your Ego at the Door!» Songwriting Camps as Sites for the (Re-)Production of Practice-based Knowledge. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, *13*(1), 7-25. https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/1299/1919

Tolstad, I. M. (2024). «The Numbers Don't Lie!»: Metrics as Tools for Decision Making and Strategic Planning in Music Industry Organizations. I D. Arditi & R. Nolan (Red.), *The Palgrave Handbook of Critical Music Industry Studies*. Springer.

TONO. (u.å.-a). *Hva er forskjellen på store og små rettigheter?* https://www.tono.no/faq-items/hva-er-forskjellen-pa-store-og-sma-rettigheter/

TONO. (u.å.-b). *Konsert og event*. https://www.tono.no/kunder/konsert-event/

Tons of Rock. (u.å.). *Miljø og bærekraft*. https://www.tonsofrock.no/sustainability

Tooze, A. (2022, 28.10.2022). Welcome to the World of the Polycrisis. *Financial Times*. https://www.ft.com/content/498398e7-11b1-494b-9cd3-6d669dc3de33

TrAP. (2023, 21.08.2023). *Jødisk kunstnernettverk*. https://trap.no/prosjekt/j%C3%B8disk-kunstnernettverk

Troms fylkeskommune. (2023, 11.04.2025). *Festivaltilskudd*. https://www.tromsfylke.no/tjenester/tilskudd-stipend-og-priser/tilskudd-og-stipend/kultur/festivaltilskudd/

Troms fylkeskommune. (2024a, 15.04.2025). *Tilskudd til frivillighet*. https://www.tromsfylke.no/tjenester/tilskudd-stipend-og-priser/tilskudd-og-stipend/kultur/tilskudd-til-frivillighet/

Troms fylkeskommune. (2024b, 10.02.2025). *Ungdomskassa Troms*. https://www.tromsfylke.no/tjenester/tilskudd-stipend-og-priser/tilskudd-og-stipend/ungdomskassa-troms/

Trætteberg, H. S., Hansen, V. W., Thau, M. & Segaard, S. B. (2025). *Samarbeid mellom kulturskolen og den lokale kulturfrivilligheten*. [Kommende publikasjon]. Institutt for samfunnsforskning.

Trøndelag fylkeskommune. (2023). *Regional bransjeutvikling innen kulturnæring*. https://www.trondelagfylke.no/vare-tjenester/kultur/kulturtilskudd-priser-og-stipend/regional-bransjeutvikling/

Trøndelag fylkeskommune. (2024, 26.11.2024). *An-Magritt*. https://web.trondelagfylke.no/fylkesmusikerne-i-trondelag2/prosjekter/An-Magritt/

Tschmuck, P. (2016). From Record Selling to Cultural Entrepreneurship: The Music Economy in the Digital Paradigm Shift. I P. Wikström & R. DeFillippi (Red.), *Business Innovation and Disruption in the Music Industry*. Edward Elgar Publishing. https://doi.org/10.4337/9781783478156.00007

Tschmuck, P. (2024). *The Music Streaming Economy – Part 12: Master- and Publishing Rights in Music Streaming*. Music Business Research. https://musicbusinessresearch.wordpress.com/2024/09/02/the-music-streaming-economy-part-12-master-and-publishing-rights-in-music-streaming/

Tungesvik, R., Lien, L. H. & Milde, I. (2023). *Trearsevaluering – Nasjonal forskerskole i kunstnerisk utviklingsarbeid* [Notat] (2/2023). Direktoratet for høyere utdanning og kompetanse. https://hkdir.no/rapporter-undersokelser-og-statistikk/trearsevaluering-nasjonal-forskerskole-i-kunstnerisk-utviklingsarbeid

Turi, J. (1910). *Muitalus sámiid birra: En bog om lappernes liv* (E. Demant, Overs.). Græbes Bogtrykkeri.

UNCTAD. (2024). *Creative Economy Outlook 2024*. https://unctad.org/system/files/official-document/ditctsce2024d2_en.pdf

UNESCO. (2022). Re|Shaping Policies for Creativity: Addressing culture as a global public good. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380474

UNESCO. (2023, 19.09.2023). *UNESCO World Conference on Cultural Policies and Sustainable Development – MONDIACULT 2022*. https://www.unesco.org/en/articles/unesco-world-conference-cultural-policies-and-sustainable-development-mondiacult-2022

UNESCO. (2024, 28.02.2025). *Damaged cultural sites in Ukraine verified by UNESCO*. https://www.unesco.org/en/articles/damaged-cultural-sites-ukraine-verified-unesco

Ung i Kor. (u.å.). *Hvem er vi?* https://www.ungikor.no/om-oss

Ungdom og fritid. (u.å.). *Dette er satsningen fra Gjensidigestiftelsen*. https://www.ungdomogfritid.no/aktuelt/dette-er-satsningen-fra-gjensidigestiftelsen/

Universitetet i Bergen. (2023, 05.05.2023). *Nye tider, nye helseressursar*. https://www.uib.no/polyfon/162396/nye-tider-nye-helseressursar

Universitets- og høgskolerådet. (2007). *Vekt på kunstnerisk utviklingsarbeid (KU)*. Utdannings- og forskningsdepartementet. https://www.uhr.no/_f/p1/ia142b8ca-1a99-4d01-8b2a-15209ae9080f/vekt_paa_kunst.pdf

UNRIC. (2019). *Setesdals kulturarv på UNESCOs verdensarvliste*. https://unric.org/no/setesdals-kulturarv-pa-unescos-verdensarvliste/#:~:text=Ut%C3%B8ving%20av%20stev-kunst%2C%20dans%20og,er%20ogs%C3%A5%20kulturarv%20%E2%80%93%20immateriell%20kulturarv

USF Verftet. (2024). *Årsmelding 2023*. https://usf.no/wp-content/uploads/Arsmelding-USF-Verftet-2023-komprimert_1.pdf

Utdanningsdirektoratet. (2017). *Rammeplan for barnehagen: Innhold og oppgaver*. Utdanningsdirektoratet. https://www.udir.no/contentassets/7c4387bb50314f33b828789ed767329e/rammeplan-for-barnehagen--bokmal-pdf.pdf

Utdanningsdirektoratet. (2021). *Rammeplan for SFO: Forskrift om rammeplan for skolefritidsordningen*. Utdanningsdirektoratet. https://www.udir.no/utdanningslopet/sfo/rammeplan/

Utdanningsdirektoratet. (2023, 16.05.2023). *Den internasjonale undersøkelsen PIRLS*. https://www.udir.no/tall-og-forskning/internasjonale-studier/pirls/#a195233

Utdanningsdirektoratet. (2024a, 08.10.2024). *Den internasjonale studien PISA*. https://www.udir.no/tall-og-forskning/internasjonale-studier/pisa/#a200995

Utdanningsdirektoratet. (2024b, 02.12.2024). *Den internasjonale studien TIMSS*. https://www.udir.no/tall-og-forskning/internasjonale-studier/timss/#a157829

Utdanningsdirektoratet. (u.å.). *Informasjon*. https://gsi.udir.no/informasjon/

Utsi, M. & Danbolt, M. (2024). *Å spille hvit: En kartlegging av melaninrike skuespilleres erfaringer ved Nationaltheatret 2019-2024*. Nationaltheatret. https://www.nationaltheatret.no/globalassets/om-nationaltheatret/rapporter/utsi_danbolt_a-spille-hvit_nationaltheatret_2024-_nov.pdf

van Dijck, J. (2013). *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford University Press.

van Dijck, J., Poell, T. & de Waal, M. (2018). *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. Oxford University Press.

Vareide, K. (2018). *Hvorfor vokser steder?: Og hvordan kan utviklingen påvirkes?* Cappelen Damm Akademisk.

Vareide, K. & Kobro, L. U. (2012). *Skaper kultur attaktive steder?* (TF-Notat 1/2012). Telemarksforsking. https://www.telemarksforsking.no/publikasjoner/skaper-kultur-attraktive-steder/1989/

Varkøy, Ø. (2003). *Musikk, strategi og lykke: Bidrag til musikkpedagogisk grunnlagstenkning*. Cappelen Damm Akademisk.

Varkøy, Ø. (2015). *Hvorfor musikk?: En musikkpedagogisk idéhistorie*. Gyldendal akademisk.

Varkøy, Ø. & Angelo, E. (2022). I spennet mellom samfunnsmandat og kunstnerisk frihet – en fi-

losofisk drøfting. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet*. Cappelen Damm Akademisk.

Vassenden, A. & Bergsgard, N. A. (2011). *«Et skritt tilbake?»: En sosiologisk studie av unge norske kunstnere med innvandrerbakgrunn*. Kulturdirektoratet. https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/42fd4294-7afa-4727-b47f-c60a981e1227

Vassvik, T. S. (2020). VUOIŊŊALAŠVUOHTA — Sámi Spirituality, Yoik and Its Relations. *Religions, 11*(10). https://doi.org/10.3390/rel11100512

Vázquez, R. R. Á. (2017). *The music industry in the dawn of the 21st century* (Rapport nr. 05-2017). Kunnskapsverket. https://www.researchgate.net/publication/318014176_The_music_industry_in_the_dawn_of_the_21st_century

Verdenskommisjonen for miljø og utvikling. (1987). *Our Common Future* (A/42/427). Forente nasjoner. https://docs.un.org/en/A/42/427

Verian. (2024). *Klima- og miljøarbeid i kultursektoren*. Kulturdirektoratet. https://www.kulturdirektoratet.no/web/guest/vis-publikasjon/-/klima-og-miljoarbeid-i-kultursektoren

Vestheim, G. (1995). *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*. Samlaget.

Vestland fylkeskommune. (2025). *Tilskot til regional bransjeutvikling innan kulturelle og kreative næringar.* https://www.vestlandfylke.no/kultur/kunst--og-kulturutvikling/tilskot-til-regional-bransjeutvikling-innan-kulturelle-og-kreative-naringar/

Vestland fylkeskommune. (u.å.-a). *Kunstnarstipend.* https://www.vestlandfylke.no/kultur/kunst--og-kulturutvikling/kunstnarstipend/

Vestland fylkeskommune. (u.å.-b). *Tilskot til drift av regionale barne- og ungdomsorganisasjonar*. https://www.vestlandfylke.no/kultur/kunst--og-kulturutvikling/tilskot-til-drift-av-regionale-barne--og-ungdomsorganisasjonar/

Vestland fylkeskommune. (u.å.-c). *Tilskot til inkluderings- og integreringsfremjande tiltak*. https://www.vestlandfylke.no/integrering-og-inkludering/tilskot-til-inkludering-og-mangfald-2020/

Vestland fylkeskommune. (u.å.-d). *Tilskot til kulturarenaer med regionale funksjonar*. https://www.vestlandfylke.no/kultur/kunst--og-kulturutvikling/tilskot-til-kulturarenaer-med-regionale-funksjonar/

Vestland fylkeskommune. (u.å.-e). *Tilskot til prosjekt og tiltak – frivillig kulturliv*. https://www.vestlandfylke.no/kultur/kunst--og-kulturutvikling/tilskot-til-prosjekt-og-tiltak--frivillig-kulturlivny-side/

Vestland fylkeskommune. (u.å.-f). *Tilskot til prosjekt og tiltak – profesjonell kunst og kultur*. https://www.vestlandfylke.no/kultur/kunst--og-kulturutvikling/tilskot-til-prosjekt-og-tiltak--profesjonell-kunst-og-kultur/

Villa, M. (2010). Storås – bygd i festival. I O. Aagedal, H. Egeland & M. Villa (Red.), *Lokalt kulturliv i endring*. Kulturrådet.

Vindenes, P. H. (2022). *Det kommersielle identitetsvernet: Retten til å kontrollere den kommersielle utnyttelsen av egen identitet* [Masteroppgave]. Universitetet i Bergen. https://hdl.handle.net/11250/3015008

Vinge, J., Røyseng, S. & Skrebergene, S. (2022). «Det lærte jeg egentlig ingen ting om da jeg studerte»: Ideologiske spenninger i høyere utøvende musikkutdanning. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet*. Cappelen Damm Akademisk.

Vinge, J. & Stavrum, H. (2022). Profesjonelt kunstnerisk agentskap. Strategier for prosjektmakeri og jobbskaping. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet*. Cappelen Damm Akademisk.

Virke. (2024). *Et løft for kreativ næring: Innspill til strategi for vekst og verdiskapning*. https://www.virke.no/globalassets/3.bransjer/service-og-kultur/kreative-naringer/innspill_et-loft-for-kreativ-naring.pdf

Virvle, Kulturrom, Norsk kulturforum & Norske kulturhus. (2024). *Fyrtårn eller sinke? Framtidas kulturlokaler i den grønne omstillingen*. Kulturrom. https://kulturrom.no/wp-content/uploads/2024/09/FramtidasKulturlokaler2024_enkeltsider.pdf

Voksenopplæringsforbundet. (2025, 25.03.2025). *Studieforbund*. https://www.vofo.no/tema/studieforbund

Vollestad, P. (2016, 03.11.2016). Norges forbudte sanger. *Ballade.* https://www.ballade.no/norges-forbudte-sanger/?utm_-source=chatgpt.com

Ware, V.-A., Sadeghi-Yekta, K., Prentki, T., al Kurdi, W. & Kabanda, P. (Red.). (2024). *Routledge Handbook of Arts and Global Development*. Routledge.

Watne, Å. & Nymoen, K. (2017). Entreprenørskap i høyere norsk musikkutdanning. *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 18*. https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/bitstream/handle/11250/2490527/Entreprenorskap_i_-

hoyere_%20norsk_musikkutdanning_-Watne%26Nymoen.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Weisethaunet, H. (2021). Jazz som konservatoriefag i Norge – en (u)mulig historie? *Studia Musicologica Norvegica*, *47*(1), 27-44. https://doi.org/10.18261/issn.1504-2960-2021-01-03

Wergeland, E. S. (2025). Richard Florida i medvind og motvind: Frå predikant til pessimist. *Plan*, *56*(4), 6-15. https://doi.org/10.18261/plan.56.4.3

Wikström, P. (2013). *The Music Industry: Music in the Cloud*. Polity.

Williams, R. (1959). *Culture and Society: 1780-1950*. Chatto & Windus.

Wyatt, D. & and Trevena, B. (2021). Governing creative industries in the post-normative cultural condition. *International Journal of Cultural Policy*, *27*(6), 782-795. https://doi.org/10.1080/10286632.2020.1849167

Yang, L., Laszczyk, S., Kong, L., Ng, M., Czura, L., Tobelem, A., Sheridan, E., Munakata, M., Cha, E., Tate, J. & Kang, D. (2024). *Music in the Air: Focus on Monetisation, Emerging Markets and AI; Updating Global Music Industry Forecasts*. Goldman Sachs. https://www.goldmansachs.com/pdfs/insights/pages/music-in-the-air–focus-on-monetisation,-emerging-markets-and-ai–updating-global-music-industry-forecasts-f/music-redaction.pdf

YouGov. (2024). *Polaris Nordic: Digital Music in the Nordics*. Polaris Music Hub. https://polarismusichub.com/app/uploads/2024/06/Polaris-Nordic-Digital-Music-in-the-Nordics-2024.pdf

Yrvum, L. & Johansen, L. (u.å.). *Viser fra et folk på vandring*. Musikk-Husets Forlag.

Østerberg, D. (1997). *Fortolkende sosiologi 2*. Universitetsforlaget.

Østerberg, D. & Bjørnerem, R. T. (2017). *Musikkfeltet: Innføring i musikksosiologi*. Cappelen Damm Akademisk.

Østern, T. P., Olsen, T., Øyen, E., Lien, L. & Holum, L. C. (2023a). *Artist – an accessible profession?: A research project about artists with disabilities in Norway. English summary*. Kulturdirektoratet. https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/4528ab91-145c-4f5b-8193-7268366b3240

Østern, T. P., Olsen, T., Øyen, E., Lien, L. & Holum, L. C. (2023b). *Tilgjengelige kunstnerskap?: Et kunnskapsprosjekt om kunstnere med funksjonsnedsettelser i Norge*. Kulturdirektoratet. https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/ff9a2686-447e-491b-bf8d-437363593fd8

Østfold fylkeskommune. (2024, 30.10.2024). *Retningslinjer for tilskudd til bransjeutvikling i kulturelle og kreative næringer i Østfold – 2025*. https://ofk.no/tjenester/tilskudd-og-stotte/retningslinjer-tilskudd-og-stotte/retningslinjer-for-tilskudd-til-bransjeutvikling-i-kulturelle-og-kreative-naringer-i-ostfold-2025.207001.aspx

Aagedal, O., Egeland, H. & Villa, M. (2009). *Lokalt kulturliv i endring*. Vigmostad & Bjørke

Aanvik, L. (2025, 12.03.2025). Tapte toner. *NRK*. https://www.nrk.no/vestfoldogtelemark/xl/stadig-faerre-spiller-instrument_-_-vi-taler-ikke-motgangen-1.17333151?fbclid=IwY2xjawKpdiZleHRuA2FlbQIxMABicmlkETFhUlBwTTEzOGp1NjgzRE9KAR79JPKestYG3nnvLdkLCvBECatC9bXbiy2aAtgHo7YHj7okfmXzp5tstfbRwA_aem_HZTgtpAKp5fTJC4yWjcW2g

Årva, Ø. (1987). *Musikkfaget i norsk lærerutdannelse: Et skolefags utvikling og skjebne gjennom 150 år*. Novus.

Aas, E. U. (2024, 29.11.2024). Barn som har kunstfag gjør det bedre i matematikk. *Klassekampen*. https://klassekampen.no/artikkel/2024-11-29/barn-som-har-kunstfag-gjor-det-bedre-i-matematikk

Forarbeider

Innst. 14 S (2024–2025) *Innstilling fra familie- og kulturkomiteen om Bevilgninger på statsbudsjettet for 2025, kapitler under Barne- og familiedepartementet, Kultur- og likestillingsdepartementet og Klima- og miljødepartementet (rammeområdene 2 og 3)*. *Stortinget*. https://www.stortinget.no/globalassets/pdf/innstillinger/stortinget/2024-2025/inns-202425-014s.pdf

Innst. 121 S (2024–2025) *Innstilling fra næringskomiteen om representantforslag om en samlet og målrettet politikk for kreative næringer*. Stortinget. https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Publikasjoner/Innstillinger/Stortinget/2024-2025/inns-202425-121s/?all=true

Innst. 249 S (2024–2025) *Innstilling fra familie- og kulturkomiteen om Representantforslag om en bedre støtteordning for organisasjoner og frivilligheten*. Stortinget. https://www.stortinget.no/globalassets/pdf/innstillinger/stortinget/2022-2023/inns-202223-249s.pdf

NOU 1973: 2 *Kunstnerstipend*. https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2011102806109

NOU 1979: 50 *Forsvarets musikk – Vurdering av Forsvarets musikks fremtidige organisasjon/virksomhet*. https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2011061406075

NOU 2008: 7 *Kulturmomsutvalget – Utvidelse av merverdiavgiftsgrunnlaget på kultur- og idrettsområdet*. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2008-7/id501693/

NOU 2013: 2 *Hindre for digital verdiskaping*. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2013-2/id711002/

NOU 2013: 4 *Kulturutredningen 2014*. https://www.regjeringen.no/contentassets/1e88e03c840742329b9c46e18159b49c/no/pdfs/nou201320130004000dddpdfs.pdf

NOU 2015: 7 *Assimilering og motstand – Norsk politikk overfor taterne/romanifolket fra 1850 til i dag*. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2015-7/id2414316/

NOU 2019: 11 *Enklere merverdiavgift med én sats*. https://www.regjeringen.no/contentassets/c82a8a58a4e443e2909dd42ecb4b1fc4/no/pdfs/nou201920190011000dddpdfs.pdf

NOU 2020: 3 *Ny lov om universiteter og høyskoler*. https://www.regjeringen.no/contentassets/65a475004027495a8009b359e253b19e/no/pdfs/nou202020200003000dddpdfs.pdf

NOU 2020: 12 *Næringslivets betydning for levende og bærekraftige lokalsamfunn*. https://www.regjeringen.no/contentassets/6e57b898abea46f1bde2108f82ce1796/no/pdfs/nou202020200012000dddpdfs.pdf

NOU 2021: 9 *Den norske modellen og fremtidens arbeidsliv – Utredning om tilknytningsformer og virksomhetsorganisering*. https://www.regjeringen.no/contentassets/7b8fb44f93a4402981ed7f279b345dbe/no/pdfs/nou202120210009000dddpdfs.pdf

NOU 2022: 9 *En åpen og opplyst offentlig samtale – Ytringsfrihetskommisjonens utredning*. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2022-9/id2924020/

NOU 2022: 20 *Et helhetlig skattesystem*. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2022-20/id2951826/

NOU 2023: 13 *På høy tid – Realisering av funksjonshindredes rettigheter*. https://www.regjeringen.no/contentassets/06e733d054c343af921f6469cb5324c4/no/pdfs/nou202320230013000dddpdfs.pdf

NOU 2023: 14 *Forsvarskommusjonen av 2021 – Forsvar for fred og frihet*. https://www.regjeringen.no/contentassets/8b8a7fc642f44ef5b27a1465301492ff/no/pdfs/nou202320230014000dddpdfs.pdf

NOU 2024: 2 *I samspill med naturen – Naturrisiko for næringer, sektorer og samfunn i Norge*. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2024-2/id3024887/

NOU 2024: 3 *Felles innsats mot ekstremisme – Bedre vilkår for det forebyggende arbeidet*. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2024-3/id3027182/

NOU 2024: 7 *Norge og EØS: Utvikling og erfaringer*. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/nou-2024-7/id3033576/

NOU 2024: 22 *Norske sparebanker – tradisjon og tilpasning*. https://www.regjeringen.no/contentassets/dcf8531ac0b2479-fab3b9026035ff2df/no/pdfs/nou202420240022000dddpdfs.pdf

Ot.prp. nr. 1 (2004–2005) *Skatte- og avgiftsopplegget 2005 – lovendringer*. Finansdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/otprp-nr-1-2004-2005-/id393628/

Ot.prp. nr. 2 (2000–2001) *Om lov om endringer i lov 19. juni 1969 nr. 66 om merverdiavgift*. Finansdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/otprp-nr-2-2000-2001-/id122421/?ch=1

Prop. 1 S (2022–2023) *For budsjettåret 2023 under Kultur- og likestillingsdepartementet*. Kultur- og likestillingsdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/prop.-1-s-20222023/id2930765/

Prop. 1 S (2023–2024) *For budsjettåret 2024 under Kultur- og likestillingsdepartementet*. Kultur- og likestillingsdepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/b475cab-df6154ff4b3f5c9471a9b8440/no/pdfs/prp202320240001kuddddpdfs.pdf

Prop. 1 S (2024–2025) *For budsjettåret 2025 under Barne- og familiedepartementet*. Barne- og familiedepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/prop.-1-s-20242025/id3056475/?ch=1

Prop. 1 S (2024–2025) *For budsjettåret 2025 under Kultur- og likestillingsdepartementet*. Kultur- og likestillingsdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/prop.-1-s-20242025/id3056759/

Prop. 1 S Gul bok (2022–2023) *For budsjettåret 2023 – Statsbudsjettet (Gul bok)*. Finansdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/prop.-1-s-gul-bok-20222023/id2931571/?ch=8#kap8-3

Prop. 6 L (2024–2025) *Endringar i kulturlova (føremål, armlengd og kommunal planlegging)*. Kultur- og likestillingsdepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/7f08b20ff629489082b5b1cb76f01b82/nn-no/pdfs/prp202420250006000dddpdfs.pdf

Prop. 87 S (2023–2024) *Forsvarsløftet – for Norges trygghet – Langtidsplan for forsvarssektoren 2025–2036*. Forsvarsdepartementet. https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/prop.-87-s-20232024/id3032217/

Prop. 119 LS (2009–2010) *Endringer i merverdiavgiftsloven mv. og Stortingets vedtak om merverdiavgift (utvidet avgiftsplikt på kultur- og idrettsområdet)*. Finansdepartementet. https://www.regjeringen.no/contentassets/2cfe5b043c924021bf0b84d20e0bb6f4/no/pdfs/prp200920100119000dddpdfs.pdf

SOU 2022:44. *Kreativa Sverige! – Nationell strategi för främjande av hållbar utveckling för företag i kulturella och kreativa branscher*. Kulturdepartementet. https://www.regeringen.se/contentassets/5362b817cbfb4966aa2be1158f946c67/sou-2022_44-webb_.pdf

St.prp. nr. (1996–97) *For budsjetterminen 1997*. Kulturdepartementet.

Lover, direktiver og forordninger

Arbeidsmiljøloven. (2005). *Lov om arbeidsmiljø, arbeidstid og stillingsvern mv.* (LOV-2005-06-17-62). https://lovdata.no/lov/2005-06-17-62

Den europeiske unions parlament og råd. (2001). *Direktiv 2001/29/EF av 22. mai 2001 om harmonisering av visse aspekter av opphavsrett og nærstående rettigheter i informasjonssamfunnet.* (EUT L 167). https://eur-lex.europa.eu/eli/dir/2001/29/oj

Endringslov til kulturlova. (2025). *Lov om endringar i kulturlova (føremål, armlengd og kommunal planlegging)* (LOV-2025-05-09-14). https://lovdata.no/LTI/lov/2025-05-09-14

Europaparlamentet og -rådet (2019). *Direktiv (EU) 2019/790 av 17. april 2019 om opphavsrett og nærstående rettigheter i det digitale indre marked, og om endring av direktiv 96/9/EF og 2001/29/EF.* (EUT L 130, 17.5.2019). https://www.regjeringen.no/no/sub/eos-notatbasen/notatene/2016/des/dsm-direktivet/id2556742/

Europaparlamentet og -rådet (2024). *Forordning (EU) 2024/1689 av 13. juni 2024 om fastsettelse av et harmonisert regelverk om kunstig intelligens og om endring av visse rettsakter.* (EUT L 2024/1689, 12.7.2024). https://www.regjeringen.no/no/sub/eos-notatbasen/notatene/2021/juni/forslag-til-forordning-om-kunstig-intelligens-ki-forordningen/id2884935/

Fagskoleloven. (2018). *Lov om høyere yrkesfaglig utdanning* (LOV-2018-06-08-28) https://lovdata.no/lov/2018-06-08-28

Folkehøyskoleloven. (2002). *Lov om folkehøyskoler* (LOV-2002-12-06-72). https://lovdata.no/lov/2002-12-06-72

Folketrygdloven. (1997). *Lov om folketrygd* (LOV-1997-02-28-19). https://lovdata.no/lov/1997-02-28-19

Grunnloven. (1814). *Kongeriket Norges Grunnlov* (LOV-1814-05-17). https://lovdata.no/lov/1814-05-17-bm

Helse- og omsorgstjenesteloven. (2011). *Lov om kommunale helse- og omsorgstjenester m.m.* (LOV-2011-06-24-30). https://lovdata.no/lov/2011-06-24-30

Kulturlova. (2007). *Lov om offentlege styresmakters ansvar for kulturverksemd* (LOV-2007-06-29-89). https://lovdata.no/lov/2007-06-29-89

Kulturrådsloven. (2013). *Lov om Kulturrådet* (LOV-2013-06-07-31). https://lovdata.no/lov/2013-06-07-31

Lov om endringer i kulturrådsloven. (2023). *Lov om endringer i kulturrådsloven (tydeliggjøring av skillet mellom ulike oppgaver)*. https://lovdata.no/lov/2023-06-16-63

Lov om Innovasjon Norge. (2003). *Lov om Innovasjon Norge* (LOV-2003-12-19-130). https://lovdata.no/lov/2003-12-19-130

Lov om kollektiv forvaltning av opphavsrett mv. (2021). *Lov om kollektiv forvaltning av opphavsrett mv.* https://lovdata.no/lov/2021-05-28-49

Menneskerettsloven. (1999). *Lov om styrking av menneskerettighetenes stilling i norsk rett* (LOV-1999-05-21-30). https://lovdata.no/lov/1999-05-21-30

Merverdiavgiftsloven. (2009). *Lov om merverdiavgift* (LOV-2009-06-19-58). https://lovdata.no/lov/2009-06-19-58

Opplæringslova. (2023). *Lov om grunnskoleopplæringa og den vidaregåande opplæringa* (LOV-2023-06-09-30). https://lovdata.no/lov/2023-06-09-30

Pengespilloven. (2022). *Lov om pengespill* (LOV-2022-03-18-12). https://lovdata.no/lov/2022-03-18-12

Plan- og bygningsloven. (2008). *Lov om planlegging og byggesaksbehandling* (LOV-2008-06-27-71). https://lovdata.no/lov/2008-06-27-71

Skatteloven. (1999). *Lov om skatt av formue og inntekt* (LOV-1999-03-26-14). https://lovdata.no/lov/1999-03-26-14

Universitets- og høyskoleloven. (2024). *Lov om universiteter og høyskoler* (LOV-2024-03-08-9). https://lovdata.no/lov/2024-03-08-9

Voksenopplæringsloven. (2009). *Lov om voksenopplæring* (LOV-2009-06-19-95). https://lovdata.no/lov/2009-06-19-95

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

Forskrifter

Forskrift om Den kulturelle spaserstokken, Oslo (2016). *Forskrift om tildeling av tilskudd til Den kulturelle spaserstokken, Oslo kommune, Oslo* (FOR-2016-02-03-138). https://lovdata.no/forskrift/2016-02-03-138

Forskrift om mva for frivillige organisasjoner. (2018). *Forskrift om merverdiavgiftskompensasjon for frivillige organisasjoner* (FOR-2018-10-23-1600). https://lovdata.no/forskrift/2018-10-23-1600

Forskrift om plan for grunnskolelærerutdanning. (2010). *Forskrift om rammeplan for grunnskolelærerutdanningene for 1.-7. trinn og 5.-10. trinn* (FOR-2010-03-01-295). https://lovdata.no/forskrift/2010-03-01-295

Forskrift om rammeplan for PPU. (2015). *Forskrift om rammeplan for praktisk-pedagogisk utdanning* (FOR-2015-12-21-1771). https://lovdata.no/forskrift/2015-12-21-1771

Forskrift om tilskudd til frivillige barne- og ungdomsorganisasjoner. (2022). *Forskrift om tilskudd til frivillige barne- og ungdomsorganisasjoner* (FOR-2022-01-18-90). https://lovdata.no/forskrift/2022-01-18-90

Konvensjoner

Bern-konvensjonen til beskyttelse av litterære og kunstneriske verk. (1886). *Bern-konvensjonen til beskyttelse av litterære og kunstneriske verk* (09-09-1886). https://lovdata.no/traktat/1886-09-09-1

Konvensjon om urbefolkninger og stammefolk i selvstendige stater. (1989). *Konvensjon om urbefolkninger og stammefolk i selvstendige stater ILO nr. 169* (27-06-1989). https://lovdata.no/traktat/1989-06-27-2

Konvensjon om vern av den immaterielle kulturarven. (2003). *Konvensjon om vern av den immaterielle kulturarven (UNESCO)* (17-10-2003). https://lovdata.no/traktat/2003-10-17-190

Konvensjon om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk. (2005). *Konvensjon om å verne og fremme et mangfold av kulturuttrykk (UNESCO)* (20-10-2005). https://lovdata.no/traktat/2005-10-20-100

Konvensjon om vern av den immaterielle kulturarven. (2003). *Konvensjon om vern av den immaterielle kulturarven (UNESCO)* (17-10-2003). https://lovdata.no/traktat/2003-10-17-190

Rammekonvensjon for beskyttelse av nasjonale minoriteter. (1995). *Rammekonvensjon for beskyttelse av nasjonale minoriteter – ETS nr. 157* (01-02-1995). https://lovdata.no/traktat/1995-02-01-1

Rettspraksis

Borgarting lagmannsrett. LB-1998-76 – RG-1999-1009 (159-99). https://lovdata.no/pro/avgjorelse/lb-1998-76-76d

Den europeiske unions domstol. (2021). *YouTube og Cyando.* (Sak C-682/18) [Dom]. https://curia.europa.eu/juris/liste.jsf?num=C-682/18

Den europeiske unions domstol. (2024). *Streamz m.fl. mot Belgias statsminister.* (Sak C-663/24) [Anmodning om prejudisiell avgjørelse]. https://eur-lex.europa.eu/eli/C/2025/1403/oj/eng

Den europeiske unions domstol. (2011). *Eva-Maria Painer mot Standard VerlagsGmbH m.fl.* (Sak C-145/10). [Dom]. https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX:62010CJ0145

Den europeiske unions domstol. (2020). *SI, Brompton Bicycle Ltd mot Chedech/Get2Get.* (Sak C-833/18)[Dom]. https://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?docid=226303&doclang=EN

Hamburg District Court. (2024). *LAION mot Robert Kneschke* (310 O.22723). https://www.wipo.int/wipolex/en/judgments/details/2381

Norges Høyesterett. (2023). *Mutual Intentions.* (HR-2023-2282-A). https://www.domstol.no/globalassets/upload/hret/avgjorelser/2023/desember/hr-2023-2282-a.pd

United States Court of Appeals for the District of Columbia Circuit. *Thaler mot Perlmutter* (1:22-cv-01564). https://media.cadc.uscourts.gov/opinions/docs/2025/03/23-5233.pdf

United States District Court for the District of Massachusetts. *UMG Recordings mot Suno* (1:24-cv-11611). https://www.courtlistener.com/docket/68878608/umg-recordings-inc-v-suno-inc/

United States District Court for the Northern District of California. *Concord Music Group, Inc.*

mot Anthropic PBC (5:24-cv-03811). https://www.courtlistener.com/docket/68889092/concord-music-group-inc-v-anthropic-pbc/

United States District Court for the Southern District of New York. *UMG Recordings, Inc. mot Uncharted Labs, Inc.* (1:24-cv-04777). https://www.courtlistener.com/docket/68878697/umg-recordings-inc-v-uncharted-labs-inc-dba-udiocom/

Vedlegg 1

Liste over skriftlige innspill

Alexander Bjotveit (mottatt 29.12.2024)
Anders Eriksson (mottatt 31.12.2024)
Andreas Haddeland (mottatt 31.12.2024)
Ane Sannnan Akø (mottatt 29.12.2024)
Anna Thorud Hammer (mottatt 04.04.2024)
Anne-Lise Heide (mottatt 26.08.2024)
Ann-Lill Grendahl Elshaug (mottatt 15.11.2023)
Arktisk Filharmoni (mottatt 31.12.2024)
Balansekunst (mottatt 04.03.2024, 13.03.2024 og 15.01.2025)
Bandorg (mottatt 10.07.2024 og 09.12.2024)
Barratt Due Musikkinstitutt (mottatt 22.12.2024)
Benedicte Rogstad (mottatt 29.12.2024)
Bjarne Kvinnsland (mottatt 10.12.2024)
Bransjeforeningen for sceneteknisk produksjon (BFSP) (mottatt 26.12.2024)
Bryan Breidenthal (mottatt 31.12.2024)
Brynjulf Stige, UiB, Polyfon, og Karette Stensæth, Noregs musikkhøgskole, CREMAH (mottatt 15.02.2024)
COPAGDER (mottatt 23.05.2024)
CREO (mottatt 28.11.2023 og 19.12.2023)
Dániel Péter Biró (mottatt 01.01.2025)
Den norske kirke (mottatt 07.11.2023)
Den norske kirke / Kirkerådet (mottatt 11.12.2024)
Dissimilis nasjonale kompetansesenter v/ Sunniva Molvær Ihlhaug (mottatt 30.12.2024)
Down Syndrom Norge (mottatt 20.12.2024)
Elin Angelo (mottatt 15.03.2024)
Elisabeth Stai (mottatt 11.01.2024)
Employ (mottatt 18.07.2024)
Eric Skytterholm Egan (Mottatt 18.11.2024)
Felles innspill fra fylkesmusikkrådene (mottatt 23.12.2024)
FolkOrg, Riksscenen, NU og SFF (mottatt 26.09.2024)
FONO (mottatt 23.12.2024)
Foreningen for klassisk gitar i Norge, (mottatt 31.12.2024)
Funksjonshemmedes fellesorganisasjon (FFO) (mottatt 11.02.2025)
Førdefestivalen, (mottatt 20.12.2024)
GramArt (mottatt 14.05.2024 og 19.12.2024)
Gunhild Seim (mottatt 31.12.2024)
Hallgeir Isdahl (mottatt 11.06.2024)
Hørselshemmedes Landsforbund (HLF) (mottatt 18.12.2024)
Ida Grande Kaurin (mottatt 30.07.2024)
Inga Margrete Aas (mottatt 31.12.2024)
Jennifer Torrence (mottatt 31.12.2024)
Jens Borge (mottatt 31.12.2024)
Jo Asgeir Lie (mottatt 25.11.2024)
John-Kåre Hansen (mottatt 31.12.2024)
Julia Constance Wiger-Nordås (mottatt 22.11.2024)
Juliana Venter (mottatt 31.12.2024)
Juoigalasat (mottatt 30.12.2024)
Jødisk museum (mottatt 19.12.2024)
Kai Gustavsen (mottatt 30.05.2024)
Kari Irene Olstad (mottatt 29.12.2024)
Karolina Westling (mottatt 29.12.2024)
Kilden (mottatt 10.02.2025)
Klimakultur (mottatt 23.04.2024)
Kontekst, Ballade, Folkemusikk og Jazznytt v/ redaktørene Brand Barstein, Guro Kleveland, Kjellbjørn Karsrud, Audun Vinger & Filip Roshauw
Koralliansen (mottatt 30.12.2024)
Korpsnett Norge, (mottatt 10.11.2024)
Krafttak for sang (mottatt 19.12.2024)
Kristin Lekven Hafell (mottatt 29.12.2024)
Kultur Vest, (mottatt 31.12.2024)
Kulturalliansen (mottatt 17.12.2024)
Kulturrom, (mottatt 22.12.2024)
Kulturrådet (mottatt 13.11.2024)
Lars Lien (mottatt 29.12.2024)
Lars Tørressen (mottatt 03.07.2024)
Lise Lundh (mottatt 31.12.2024)
Ludvig Claeson (mottatt 25.06.2024)
Mangfoldskoordinatoroppdraget / Kulturdirektoratet (mottatt 20.01.2025)
Margrethe Vang Nedregård (mottatt 29.12.2024)
Marianne Brockmann Bugge (mottatt 09.12.2024)
Martin Torvik Langerød (mottatt 19.12.2024)
Morten Christophersen (mottatt 29.12.2024)
Musikk fra livets begynnelse (mottatt 14.08.2024)
Musikk i fengsel og frihet (mottatt 02.01.2025)
Musikkens studieforbund (mottatt 10.09.2024)
Musikkontoret Nord (mottatt 19.12.2024)
Musikkselskapet Harmonien (mottatt 13.06.2024)

Møre og Romsdal fylkeskommune (mottatt 20.12.2024)
Nils Johan Gaup (mottatt 13.12.2024)
NOPA (mottatt 23.12.2024)
Nora Collective (mottatt 16.01.2024)
Nord universitet (mottatt 16.06.2024)
Nordland fylkeskommune (mottatt 19.12.2024)
Nordnorsk Jazzsenter (mottatt 31.01.2025)
Nordnorsk Jazzsenter (mottatt 19.12.2024)
Noregs Ungdomslag, FolkOrg, Riksscenen og Norsk senter for folkemusikk og folkedans (mottatt 02.12.2024)
Norges Kristne Råd (mottatt 29.12.2024)
Norges museumsforbund (mottatt 30.12.2024)
Norges Musikkorps Forbund (mottatt 19.12.2024)
Norges offisers- og spesialistforbund (NOF) (mottatt 28.10.2024)
Norsk Forbund for Utviklingshemmede (mottatt 10.12.2024)
Norsk Instrumentmakerforening (mottatt 29.06.2024)
Norsk jazzforum og de fem regionale jazzsentrene (mottatt 30.12.2024)
Norsk jazzforum (mottatt 30.08.2024)
Norsk jazzforum, Nordnorsk jazzsenter, Midtnorsk jazzsenter, Vestnorsk jazzsenter, Østnorsk jazzsenter og Sørnorsk jazzsenter (mottatt 31.12.2024)
Norsk Komponistforening (mottatt 19.08.2024)
Norsk Komponistforening (mottatt 20.12.2024)
Norsk Kritikerlag (mottatt 06.12.2024)
Norsk musikkbibliotekforening (mottatt 30.12.2024)
Norsk musikkråd (mottatt 31.12.2024)
Norsk ressurssenter for klassisk musikk (NRKM) (mottatt 19.12.2024)
Norsk sangerforum (mottatt 31.12.2024)
Norsk teater- og orkesterforening (mottatt 31.12.2024)
Norsk Viseforum (mottatt 18.09.2024 og 31.12.2024)
Norsk Viseforum, Ny Musikk, Klassisk, Norske kulturhus (mottatt 20.12.2024)
Norske Kulturarrangører, Norsk Jazzforum og FolkOrg (mottatt 02.09.2024)
Norske kulturhus, (mottatt 30.12.2024)
Norske kveners forbund – Ruijan kvääniliitto (mottatt 31.01.2025)
Norske Symfoni-Orkestres Landsforbund (mottatt 18.12.2024)
Norsk-Finsk Forbund (mottatt 29.01.2025)
Odd Arne Halaas (mottatt 11.11.2024)
OnStage (mottatt 30.11.2023)
Opera Østfold (mottatt 31.12.2024)
Operaen i Kristiansund (mottatt 20.12.2024)
OperaNorge (mottatt 11.12.2024)
Oslo Mela og Melahuset (mottatt 01.12.2024)
Oslo Sinfonietta, Cikada og Ensemble Ernst (mottatt 31.12.2024)
Polaris Hub (mottatt 11.01.2024)
Polyfons erfaringspanel (mottatt 26.06.2024)
Paal Nilssen-Love (mottatt 01.01.2025)
Pål Tesaker Fosso (mottatt 17.06.2024)
Randi-Merete (mottatt 29.12.2024)
Ringve Musikkmuseum og Rockheim (mottatt 29.01.2025)
Robin Sohrabi-Shiraz (mottatt 30.12.2024)
Samspill (mottatt 30.12.2024)
SAMT (mottatt 31.12.2024)
Sanggruppen «KvääninLaulu» (mottatt 10.12.2024)
Scenekunstbruket (mottatt 21.12.2024)
Sissel Næsheim (mottatt 31.12.2024)
Skapia (mottatt 05.02.2025)
Spelhandboka (mottatt 14.01.2024)
Svein Bjørge (mottatt 08.02.2024)
Svein Helge Grødem (mottatt 23.11.2024)
Tage Johnsen (mottatt 15.11.2023)
Talent Norge (mottatt 31.12.2024)
Tanja Orning (mottatt 31.12.2024)
Telemark fylkeskommune (mottatt 29.12.2024)
Terje Lund (mottatt 23.12.2023)
TONO (mottatt 07.02.2024)
Tore Pedersen (mottatt 29.12.2024)
Trond Håskjold (mottatt 28.12.2024)
Tyler Futrell (mottatt 29.12.2024)
Tze Yeung Ho (mottatt 17.11.2024)
Ungdom og Fritid (mottatt 31.01.2025)
Unge funksjonshemmede (mottatt 19.12.2024)
Ung kirkesang (mottatt 12.03.2024)
Vestfold fylkeskommune (mottatt 19.12.2024)
Vestfold fylkeskommunes musikk, dans og dramalinjer (mottatt 17.12.2024)
Vestland fylkeskommune (mottatt 02.12.2024)
Vestnorsk jazzsenter (mottatt 21.12.2024)

Vedlegg 2

Utvalgets møteoversikt

Tabell 2.1 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har holdt innlegg på utvalgsmøtene

Dato	Aktør
07.09.2023	**Utvalgsmøte nr. 1, Oslo** Statssekretær i Kultur- og Likestillingsdepartementet Even Aleksander Hagen Utvalgsleder for Ytringsfrihetskommisjonen Kjersti Løken Stavrum
18.10.2023	**Utvalgsmøte nr. 2, digitalt** Musiker og utvalgsmedlem Kim Wigaard Johansen Professor og utvalgsmedlem Torgeir Uberg Nærland
13.11.2023	**Utvalgsmøte nr. 3, Oslo, dag 1** Kommisjonsmedlem i Sannhets- og forsoningskommisjonen Pia Lane Musiker og utvalgsmedlem Samsaya Sampda Sharma Musiker og utvalgsmedlem Lávre Johan Eira Leder av kulturavdelingen i Samerådet og utvalgsmedlem Christina Hætta Musiker og utvalgsmedlem Thomas Tvedt Organisasjonsrådgiver i LO og utvalgsmedlem Lene Furuli Direktør for Riksscenen Anne Carmen Roggen Produsent ved Riksscenen Andreas Ljones Daglig leder ved Popsenteret Inger Berthelsen
14.11.2023	**Utvalgsmøte nr. 3, Oslo, dag 2** *Ingen eksterne innspill*
09.01.2024	**Utvalgsmøte nr. 4, Oslo, dag 1** Førsteamanuensis og utvalgsmedlem Torger Kielland Daglig leder i GRAMO Kim Skarning Andersen Kommunikasjonssjef i GRAMO Rita Mamelund Avdelingsdirektør for internasjonalt i TONO Inger Elise Mey Daglig leder i GramArt Marius Øvrebø-Engemoen Styreleder for NOPA Ole Henrik Antonsen Daglig leder i Musikkforleggerne Stine Osmo Lieng Leder for avdeling for IP, teknologi & EØS i CMS Kluge Marte Thorsby Administrerende direktør i Sony Music Lena Midtveit Administrerende direktør i Sony Music Elly Joys Røang Styreleder i FONO Erlend Gjerde Daglig leder i FONO Larry Bringsjord Administrerende direktør i Polaris Hub Erik Brataas Partner, produsent og rådgiver i Ohlogy Goran Obad Daglig leder i Nora Collective Petter Wahlen

Tabell 2.1 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har holdt innlegg på utvalgsmøtene

Dato	Aktør
10.01.2024	**Utvalgsmøte nr. 4, Oslo, dag 2** Professor ved Norges Musikkhøgskole Karette Annie Stensæth Førsteamanuensis ved Norges Musikkhøgskole Hans Petter Paulen Solli PhD-stipendiat ved Norges Musikkhøgskole Jelena Golubovic Universitetslektor ved Norges musikkhøgskole Stine Camilla Flydal Blichfeldt-Ærø Styreleder Polyfon og viseadministrerende direktør i HelseVest Randi-Luise Møgster Leder for kunnskapssenteret i etat for barn og familie i Bergen kommune Nina Bolstad
12.03.2024	**Utvalgsmøte nr. 5, Vågå, dag 1** Generalsekretær i Norsk musikkråd og utvalgsmedlem Bjarne Dæhli Gründer og musiker Øystein Ovrum Rudi Folkemusikkarkivar og musiker Tom Willy Rustad Styreleder Folkorg og kommunalsjef for kultur i Vågå kommune Hilde Reitan Gründer av Melovitten og musiker Bjørn Kåre Odde Gründer av Melovitten og musiker Solveig Brekke Hauknes Avdelingsleder i Stryn kommune Ingrid Heieren Sølvberg Kulturskolerektor i Stryn kommune Ingrid Schei Stuhaug Gründer av Kultivator og historiker Mette Vårdal Gründer av Kultivator og musiker Vegard Vårdal Daglig leder i Studieforbundet kultur og tradisjon og styreleder i Kulturalliansen Kjærsti Gangsø
13.03.2024	**Utvalgsmøte nr. 5, Vågå, dag 2** Avdelingsleder for medlemsavdelingen i TONO Jan Espen Storo Juridisk rådgiver i TONO Ida Otterstad Fiolinmaker Ole Jacob Nordheim

Tabell 2.1 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har holdt innlegg på utvalgsmøtene

Dato	Aktør
21.05.2024	**Utvalgsmøte nr. 6, Bergen, dag 1**
	Direktør for Festspillene i Bergen Lars Petter Hagen
	Nestleder i Norsk komponistforening Martin Andreas Hirsti-Kvam
	Kunstnerisk leder i nyMusikk Bjørnar Habbestad
	Cellist, komponist og forsker Tanja Orning
	Leder for Bergen Barokk Hans Knut Sveen
	Vokalist og komponist Eva Pfitzenmaier
	Komponist Ida Grande Kaurin
	Daglig leder i Borealis og vokalist Agnes Hvizdalek
	Direktør for Trondheim Symfoniorkester og Opera Anne Kathrine Slungård
	Daglig leder for Solistkoret Ingvild Skaatan
	Daglig leder for BIT20 Ensemble Stig Rasmussen
	Operasjef i Den Norske Opera og Ballett Randi Stene
	Administrerende direktør for Den Norske Opera og Ballett Geir Bergkastet
	Administrerende direktør for Musikkselskapet Harmonien Bernt Einar Bauge
	Kunstnerisk leder for Edvard Grieg-korene Håkon Matti Skrede
	Orkestersjef for Arktisk filharmoni avdeling Tromsø Torunn Reigstad
	Operasjef for Bergen Nasjonale Opera Eivind Gullberg Jensen
	Direktør for Bergen Nasjonale Opera Olaf McKenzie
	Direktør for NTO Morten Gjelten
	Spesialrådgiver i NTO Silje Thingstad
	Spesialrådgiver i NTO Marianne Dyrnes Vallat
	Styreleder i NTO og direktør ved Hålogaland teater Bodil Kjelstrup
	Daglig leder for Kultur vest Øyunn Viken
	Direktør for Oslo-filharmonien Knut Skansen
	Daglig leder for Buzzfond Elise Hessevik
	Arbeidende styreleder i MADE Hallgeir Isdahl
22.05.2024	**Utvalgsmøte nr. 6, Bergen, dag 2**
	Styreressurs og daglig leder i Leadership Symphony og utvalgsmedlem Trude Marit Risnes
	Forbundsleder i CREO Hans Ole Rian
	Fagsjef for kultur og likestilling i Spekter Åslaug Løseth Magnusson
	Spesialrådgiver i Spekter Eva Lunde
	Fagansvarlig for musikk i Kulturdirektoratet Preben von der Lippe
	Seniorrådgiver i Kulturdirektoratet Geir Rege
	Leder for musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte i Kulturrådet Ivar Chelsom Vogt
	Avdelingsdirektør for kunstnerisk produksjon og formidling i Kulturdirektoratet Øystein Strand
	Seniorrådgiver i Kulturdirektoratet Line Fallan Sørensen
03.09.2024	**Utvalgsmøte nr. 7, Alta og Kautokeino, dag 1**
	Teatersjef for Kvääniteatter Frank Jørstad
	Musiker, skuespiller og danser Gro Raattama
	Kantor i Ullsfjord Kristian Paulsen
	Leder for Sámi Dáiddárráđđi og Sámi Komponisttat Klemet Anders Buljo
	Faglig ansvarlig i Musikkontoret NORD Fredrik Forssman
	Daglig leder for Alta Live 365 og manager og agent for Hedline Arts Torgeir Granly Ekeland
	Produsent i Audioland og styremedlem i FONO og Spelemann Olga Solyanik
	Musiker, kunstner, komponist og produsent Johan Sara jr.

Tabell 2.1 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har holdt innlegg på utvalgsmøtene

Dato	Aktør
04.09.2024	**Utvalgsmøte nr. 7, Alta og Kautokeino, dag 2**
	Rådgiver i Sámediggi Siljá Somby
	Førstekonsulent i Sámediggi Inga Anne Karen Sara
	Produsent for Sámi beassášmárkanat Ol Johan Gaup
	Produsent for Riddu Riđđu Festivála Sajje Solbakk
	Komponist, joiker, produsent og filmskaper Elle Márjá Persdatter Eira
	Musiker, skuespiller og aktivist Ella Marie Hætta Isaksen
	Kunstner og artist Emil Ráste Nikolavu Karlsen
	Joiker Inger Marie Nilut
	Joiker Sara Garen Anne Nilut
	Joiker Mikkel Ailu Logje
	Joiker og rektor ved Kautokeino ungdomsskole Ellen J. Sara Eira
	Joiker Johan Gaup
	Joiker og høyskolelektor ved Sámi Allaskuvla Mai Britt Utsi
	Joiker og artist Hildá Länsman
	Styreleder Juoigalasat Inga Berit Sara
	Styreleder Juoigiid Searvi Karen Anne Buljo
	Phd-stipendiat Sami Allaskuvla Laila Aleksandersen Nutti
	Lege og joiker Maret Lajla Sara Nedrejord
	Joiker og artist Sofia Jannok
	Joiker og musiker Heaika Hætta
	Joiker Mihkkal Hætta
05.09.2024	**Utvalgsmøte nr. 7, Alta og Kautokeino, dag 3**
	Direktør for Music Norway og utvalgsmedlem Tone Østerdal
	Manager og produsent i MADE og utvalgsmedlem Geir Luedy
	Joiker og samisk kunstner Anna Näkkäläjärvi-Länsman
	Partner i KlimaKultur Julie Forchhammer

Tabell 2.1 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har holdt innlegg på utvalgsmøtene

Dato	Aktør
15.10.2024	**Utvalgsmøte nr. 8, Bodø, dag 1**
	Direktør for Bodø 2024 André Wallann Larsen
	Prosjektleder i UNG2024 Charlotte Nyheim Eriksen
	Markedsrådgiver i Bodø 2024 Tina Krey Jacobsen
	Styremedlem i UNG2024 Kristian Iversen
	Utvalgsmedlem, daglig leder for Sørnorsk jazzseter og styreleder for AKKS Norge Sigrun Tara Øverland
	Tilskuddsrådgiver i Frifond musikk Magnus Tveten
	Generalsekretær i Ungdom og Fritid André Ruud
	Seksjonsleder for UNG kultur i Bodø kommune Sandra Edvardsen
	Leder for Tvibit Musikk Mia Marlene Eriksen
	Assisterende daglig leder i Kultur i Gamle Oslo Sara Engmann Lydiksen
	Daglig leder for Napern1916 Jarle Hem
	Administrasjons- og kommunikasjonsansvarlig i JUNG Anna Trondsdotter Versto
	Aktivitetsleder og aktøransvarlig i JUNG Sara Iden
	Utvalgsmedlem og FoU-leder i Norsk kulturskoleråd Anders Rønningen
	Rektor for kulturskolen i Sortland og styreleder i Kulturskolerådet region Nordland Veronica Vangen Evensen
	Professor i musikkpedagogikk ved NTNU Elin Angelo
	Lektor ved Rytmisk Musikkonservatorium i København Kim Boeskov
	Leder for utviklingsarbeid i Norsk Kulturskoleråd Åste Selnæs Domaas
	Seniorrådgiver ved avdeling for studieforberedende opplæring i Utdanningsdirektoratet Marianne Farstad-Jensen
	Daglig leder for Krafttak for sang Jarle Flemvåg
	Fagkonsulent i Musikk i skolen Silje Karlsen
	Daglig leder for Musikk i skolen Ulrika Bergroth-Plur
	Rådgiver for kunst og kultur i Dextra Musica Sparebankstiftelsen Eline Melgalvis
16.10.2024	**Utvalgsmøte nr. 8, Bodø, dag 2**
	Kommunikasjonssjef for Arktisk Filharmoni Heidi Beate Lekang
	Professor ved fakultet for lærerutdanning og kunst- og kulturfag ved Nord Universitet Wenche Torrissen
	Direktør i Kulturtanken Matias Hilmar Iversen
	Fagansvarlig for musikk i Kulturtanken Morten Brenne
	Seniorrådgiver i Kulturtanken Solveig Korum
	Generalsekretær i Norges Musikkorps Forbund Kjersti Tubaas
	Prosjektleder for Ungdomsløftet og korpsbygger i Norges Musikkorps Forbund Per Einar Fon
	Generalsekretær i Norges Korforbund Rune Frank Brunslid
	Daglig leder for De Unges Orkesterforbund Terje Winther
	Styreleder for De Unges Orkesterforbund Henrik Aarnes
	Generalsekretær for Ung i Kor Victoria Liedbergius
	Generalsekretær i Ung kirkesang Nils Hidle
	Produsent for Lofoten- og Vesterålen Orkesterforening Mats Iversen Vangen
	Domkantor i Bodø domkirke og styreleder i Kirkemusikksenter Nord Øivind Mikalsen
	Dirigent for Saltvern skolekorps og Støver skolekorps Jørn Ingebrigtsen
	Kirkemusiker i Den norske kirke Gro Bergrabb
	Seniorrådgiver i seksjon for gudstjenesteliv og kultur Mathias Gillebo
09.12.2024	**Utvalgsmøte nr. 9, Oslo**
	Jurist og partner i RSM Marianne Brockmann Bugge

Tabell 2.1 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har holdt innlegg på utvalgsmøtene

Dato	Aktør
12.02.2025	**Utvalgsmøte nr. 10, Oslo, dag 1** *Ingen eksterne innspill*
13.02.2025	**Utvalgsmøte nr. 10, Oslo, dag 2** *Ingen eksterne innspill*
12.03.2025	**Utvalgsmøte nr. 11, digitalt** *Ingen eksterne innspill*
29.04.2025	**Utvalgsmøte nr. 12, Lørenskog, dag 1** *Ingen eksterne innspill*
30.04.2025	**Utvalgsmøte nr. 12, Lørenskog, dag 2** *Ingen eksterne innspill*
12.05.2025	**Utvalgsmøte nr. 13, digitalt** *Ingen eksterne innspill*
19.05.2025	**Utvalgsmøte nr. 14, digitalt** *Ingen eksterne innspill*

Tabell 2.2 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har deltatt på dialog- og innspillsmøter utenom utvalgsmøter

Dato	Aktører
31.01.2024	**Møte med organisasjoner innen folkemusikkmiljøet** *Utvalget ble invitert til møte av organisasjonene.* Seniorforsker ved Norsk senter for folkemusikk og folkedans Siri Mæland Direktør for Norsk senter for folkemusikk og folkedans Tanja Holmen Generalsekretær i Noregs Ungdomslag Magni Hjertenes Flyum Rådgiver i Noregs Ungdomslag Solveig Brekke Hauknes Daglig leder for Riksscenen Ane Carmen Roggen Daglig leder for Folkorg Aslak Brimi
01.02.2024	**Panelsamtale Trondheim Calling, Trondheim** *Utvalget arrangerte panelsamtale om vekstpotensialet i musikknæringen på bransjefestivalen Trondheim Calling.* Divisjonsdirektør Reiseliv og spesialoppdrag i Innovasjon Norge Elisabeth Svanholm Meyer Instituttnestleder kultur, religion og samfunnsfag ved Universitetet i Sørøst-Norge og daværende bransjeleder kreativ næring i Virke Emma Lind Seniorrådgiver seksjon for kunst og kultur, avdeling for kultur og folkehelse i Trondheim Fylkeskommune Richard Susegg Kvarving Moderator, utvalgsmedlem og direktør i Music Norway Tone Østerdal
02.02.2024	**Innspillsmøte Trondheim Calling, Trondheim** *Utvalget arrangerte innspillsmøte med åpen påmelding på bransjefestivalen Trondheim Calling.* Styreleder i Fond for lyd og bilde Susanne Næss Nielsen Seksjonsleder for kunstnerøkonomi og innovasjon i Kulturdirektoratet Sverre Fossen Fagansvarlig for Fond for lyd og bilde i Kulturdirektoratet Hilde Vistnes Instituttnestleder for kultur, religion og samfunnsfag ved Universitetet i Sørøst-Norge og daværende bransjeleder kreativ næring i Virke Emma Lind Daglig leder i musikkontoret BRAK Vegard Moberg Kommunikasjonsdirektør i TONO Willy Martinsen Fagsjef live i TONO Geir Gaarder Head of Agency GILT Francisca Aas Head of Publishing GILT Wendi Pendeza Kazonza Daglig leder i Trondheim Kulturnettverk Nina Skjemstad Storsalsbooker i Lørdagskomiteen på Studentersamfundet Emil Skare Orgeret Markedsansvarlig for Kulturkirken Jakob / Kirkelig kulturverksted Joel Hoholm Seniorrådgiver kultur og idrett Østfold fylkeskommune Bjørnar Ersland Sandvik Bærekraft- og utviklingsleder Dirty Old Town og festivalsjef Ravnedalen Live Mira Svartnes Thorsen Musikkprodusent, lydtekniker og studioeier MuchoNiceness Music i Sandefjord Hans Andreas Horntveth Jahnsen Kulturgründer og styremedlem i Steinkjerfestivalen Svein Bjørge Daglig leder i musikkontoret MØST Trine Mjølhus Jacobsen Artist, produsent og student ved NTNU Theodor Kleiva Andersen Forbundsleder i CREO Hans Ole Rian Seniorrådgiver kultur og folkehelse i Trøndelag fylkeskommune Marit Bakke

Tabell 2.2 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har deltatt på dialog- og innspillsmøter utenom utvalgsmøter

Dato	Aktører
14.02.2024	**Møte med Norsk Teater- og orkesterforening (NTO), Oslo** *Utvalget ble invitert til møte av NTO.* Direktør for NTO Morten Gjelten Spesialrådgiver i NTO Marianne Dyrnes Vallat Spesialrådgiver i NTO Silje Thingstad Kontorsjef for NTO Annette K. D. Opperud Direktør for Trondheim Symfoniorkester og Opera Anne Kathrine Slungård Orkestersjef Tromsø for Arktisk Filharmoni Torunn Reigstad Prosjektleder i NRK Anja Danielsen Stabell Orkestersjef i Kringkastingsorkesteret Rolf Lennart Stensø Daglig leder for Det Norske Solistkor Ingvild Skaatan Direktør for Det Norske Blåseensemble Thorstein Granly Direktør for Kristiansand Symfoniorkester Pål Svendsberget Administrerende direktør for Stavanger Symfoniorkester Ragnar Christensen Orkestersjef i Den Norske Opera og Ballett Håvard Vegge Direktør for Riksscenen Ane Carmen Roggen Assisterende daglig leder i Stiftelsen Edvarg Grieg Korene Solveig Lavik Direktør for Musikkselskapet Harmonien Bernt Bauge Operasjef for Opera Østfold Pål Scott Hagen Daglig leder for BIT20 Ensemble Stig Rasmussen
20.02.2024	**Møte med Høyskolen Kristiania, institutt for musikk, Oslo** *Utvalget ble invitert til møte av Høyskolen Kristiania.* Professor og instituttleder Jørgen Langdalen Instituttrådgiver Vilde Lundeby Grønvold Høyskolelektor Mari Skogly Høyskolelektor Claus Sohn Andersen Høyskolelektor Silje Straume Førsteamanuensis Jørund Fluge Samuelsen Førsteamanuensis Terje Gaustad Professor Anne-Marie Giørtz Professor Knut Værnes Professor Tore Teigland Førsteamanuensis Kai Schwind Førsteamanuensis Kristian Edvardsen Førstelektor Audun Molde Høyskolelektor Arve Furset Høyskolelektor Pål Erik Jensen Høyskolelektor Mette-Jorunn Meisland Høyskolelærer Henrik Maarud
11.03.2024	**Møte med Norsk Viseforum, Oslo** *Utvalget ble invitert til møte av Norsk Viseforum.* Daglig leder Liv Bakke Kvinlog Styreleder Per-Arne Brunvoll Styremedlem Tove Bøygard

Tabell 2.2 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har deltatt på dialog- og innspillsmøter utenom utvalgsmøter

Dato	Aktører
22.03.2024	**Innspillsmøte på Nasjonal Kulturkonferanse, Voss** *Utvalget ble invitert til innspillsmøte arrangert av Vossajazz.* Leder for VossaJazz Trude Storheim Daglig leder for Nordnorsk jazzsenter Ulla-Stina Wiland Daglig leder for Norsk jazzforum Gry Bråtøymyr Medlem av kulturkomiteen på Stortinget og politiker for Senterpartiet Åslaug Sem Jacobsen Direktør for kultur og folkehelse i Vestland fylkeskommune Per Morten Ekerhovd Medlem av kulturkomiteen på Stortinget og politiker for Sosialistisk Venstreparti Kathy Lie Leder for hovedutvalget for kultur, idrett og inkludering og politiker for Venstre Jacob Nødseth Medlem av fylkesutvalget i Vestland fylkeskommune og politiker for Høyre Kåre Martin Kleppe Daglig leder for Østnorsk jazzsenter Kari Grete Jacobsen Styreleder for Østnorsk jazzsenter Nina Kongtorp Musiker og styremedlem i tankesmia KRAFT Solveig Slettahjell Daglig leder i Norsk Kulturarrangører Siri Haugan Holden Daglig leder for Bergen jazzforum Roger Lygre Solvang Daglig leder for Kultur Vest Øyunn Viken Festivalsjef for Nattjazz Jon Skjerdal Festivalsjef for Kongsberg Jazzfestival Ragnhild Menes Daglig leder for Sildajazz Terje Ekrene Vik Daglig leder for Vestnorsk jazzsenter Nina Torske Styreleder i Vestnorsk jazzsenter Eduardo Andersen – Vestnorsk jazzsenter Medlem i kulturkomiteen på Stortinget og politiker for Senterpartiet Margrethe Haarr Medlem i kulturkomiteen på Stortinget og politiker for Arbeiderpartiet Åse Kristin Bakke Leder i musikkutvalget for arrangør- og festivalstøtte i Kulturrådet Ivar Vogt Fagansvarlig for musikk i Kulturdirektoratet Preben von der Lippe Medlem i næringskomiteen på Stortinget og politiker for Senterpartiet Nils Bjørke
11.04.2024	**Møte med NEMAA – Norwegian Entertainment Managers & Agents Association, Oslo** *Utvalget ble invitert til møte av NEMAA.* Styreleder og manager Henrik Bhamra Styremedlem og daglig leder Erlend Buflaten Styremedlem og manager Silje Larsen Borgan Styremedlem og manager Pernille Torp-Holte Styremedlem og daglig leder Ottar Schanke Eikum
29.04.2024	**Møte med Rambøll om Musikk i tall, Oslo** *Utvalget inviterte Rambøll til å presentere materiale fra Musikk i tall.* Business manager i Rambøll Management Consulting Jon Martin Sjøvold Seniorkonsulent i Rambøll Management Consulting Peder Laumb Stampe Avdelingsdirektør i Kulturdirektoratet Marcus Zackrisson Seniorrådgiver i Kulturdirektoratet Sjur Færøvig

Tabell 2.2 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har deltatt på dialog- og innspillsmøter utenom utvalgsmøter

Dato	Aktører
23.05.2024	**Åpent dialogmøte på Sardinen, USF Verftet, Bergen** *Kulturrådet arrangerte åpent dialogmøte om tilskuddsordninger for musikkfeltet. Musikkutvalget arrangerte panelsamtale som del av programmet.* Administrerende direktør for Kilden teater- og konserthus Harald Furre Daglig leder for Norsk Jazzforum Gry Bråtømyr Kunstnerisk leder i nyMusikk Bjørnar Habbestad DJ, kurator og arrangør Liliana Palanca Pereira Moderator: Styreressurs og daglig leder i Leadership Symphony og utvalgsmedlem Trude Marit Risnes
03.06.2024	**Innspillsmøte med universitets- og høyskolesektoren, Oslo** *Utvalget inviterte aktører fra universitets- og høyskolesektoren til innspillsmøte.* Førsteamanuensis ved Universitetet i Agder Hilde Norbakken Universitetslektor ved Universitetet i Agder Marius Igland Student i utøvende rytmisk musikk ved Universitetet i Agder Simen Vad Rektor ved Norges musikkhøgskole Astrid Kvalbein Prorektor ved Norges musikkhøgskole Morten Qvenild Høyskolelektor ved Sámi allaskuvla / Samisk høgskole Mai Britt Utsi Ph.D-stipendiat ved Sámi allaskuvla / Samisk høgskole Laila Aleksandersen Nutti Professor ved Universitetet i Sørøst-Norge Kjetil Klette Bøhler Førstelektor ved Nord universitet Regine Vesterlid Strøm Professor ved Nord universitet Jens Knigge Representant for Norsk forum for musikkpedagogisk forskning Catharina Renate Christophersen Høgskolelektor ved Høgskulen i Volda Hildegunn Hovde Høyskolelektor ved Høgskulen i Volda Lars Ove Stene Fossheim Høyskolelektor ved Høgskulen i Volda Svein Ole Hunnes Instituttleder ved Høgskolen Innlandet Ingeborg Lunde Student ved Høgskolen i Innlandet Kenneth Norum Høyskolelektor ved Ansgar høyskole Kjetil Høyer Jonassen Høyskolelektor ved NLA høgskolen Ole Fredrik Norbye Avdelingsleder ved NLA høgskolen Ole Kristian Kogstad Instituttleder ved Universitetet i Oslo Zafer Özgen Førsteamanuensis ved Universitetet i Oslo Peter Edwards Dekan ved Universitetet i Stavanger Harald Eikaas
17.06.2024	**Møte med NOKU (Norsk Kulturforum), digitalt** *Utvalget ble invitert til innspillsmøte arrangert av NOKU.* Generalsekretær i Norsk kulturforum Monica Larsson Rådgiver i Kristiansand kommune Marianne Laukvik Rådgiver i Kristiansand kommune Jørgen Skauge Daglig leder for Bærum Kulturråd Anders Tangen Kommunalsjef for kultur og næring i Frogn kommune Hanne Løkka Seksjonsleder for kultur i Tromsø kommune Pål Jentoft Johnsen Enhetsleder for kultur og fritid i Melhus kommune Jan Erik Landrø Seniorrådgiver i seksjon for kunst og kulturutvikling i Bergen kommune Sølvi Litleskare Leder for Vesterålen kultursamarbeid Anette Tunheim Jakobsen Virksomhetsleder for kultur og idrett i Larvik kommune Bård Jacobsen Virksomhetsleder for kultur og fritid i Ålesund kommune Oskar Skulstad Kultursjef i Ullensaker kommune Jon Henrik Solhei

Tabell 2.2 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har deltatt på dialog- og innspillsmøter utenom utvalgsmøter

Dato	Aktører
18.07.2024	**Møte med Ravnedalen Live og samarbeidspartnere, Kristiansand** *Utvalgsleder ble invitert til møte av festivalen Ravnedalen Live.* Festivalsjef Ravnedalen Live Mira Svartnes Thorsen Prosjektleder materialflytanalyse Maren Lundhaug Prosjektmedarbeider materialflytanalyse Ingvild Brattestad Leder for arbeidet med sirkulær økonomi i Natural State Cathrine Barth
27.08.2024	**Møte med Musikkontorene, Oslo** *Utvalget ble invitert til møte av Musikkontorene.* Prosjektleder og redaktør for Musikkontoret Tord Litleskare SoMe-ansvarlig for Musikkontoret Thea Paulsrud Daglig leder for MØST Trine Mjølhus Jacobsen Prosjektleder for MI-RAP i MØST Trond Moe-Larsen Daglig leder for BRAK Vegard Moberg Kurs- og kommunikasjonsansvarlig i BRAK Inni Mowinckel Faglig ansvarlig for NORD Fredrik Forssman Prosjektmedarbeider i NORD Simon Nenseter Nome Daglig leder for STAR Martha Lyse Daglig leder for ØKS Gunnar Grinaker Fagansvarlig i ØKS Marit Stokkenes Daglig leder for SØRF Anette Bylund Prosjektleder og rådgiver i SØRF Marte Gravem Isaksen Daglig leder for TEMPO Per Jørgen Pedersen Prosjektleder i TEMPO Jørgen Norby
27.08.2024	**Møte med Forsvarets musikk, digitalt** *Utvalget inviterte Forsvarets musikk til møte.* Oberstløytnant og sjef for Forsvarets musikk Pål W. Magnussen Kaptein i Luftforsvarets musikkorps Jon Ivar Knutzen Flotiljemester i Sjøforsvarets musikkorps Bente Hage Flotiljemester og hovedtillitsvalgt i Forsvarets musikk Bjørn Strand

Tabell 2.2 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har deltatt på dialog- og innspillsmøter utenom utvalgsmøter

Dato	Aktører
29.08.2024	**Møte med NOPA og Nordisk Populærautorunion (NPU), Oslo** *Utvalget ble invitert til møte av NOPA og NPU.* Næstforperson, Autor Denmark Anne Moritza Eltard Executive Chair, DPA Denmark Tobias Stigaard Stenkjær Head of Communications and Deputy Director, DPA Constance Hegner Representing FFT, Faroe Islands Kristoffer Mørkøre Chairman for Finnish Music Creators/Suomen Musiikintekijät ry Finland Pauliina Lerche Vice Chair, Finnish Music Creators/Suomen Musiikintekijät ry Finland Marcus Nordenstreng Communications Manager, Finnish Music Creators Finland Nina Lith Executive Director, Finnish Music Creators Finland Aku Toivonen Kalaallit nunaanni nipilersortartut kattuffiat Greenland Nikolaj Lønstrup Composer, Greenlandic Music Org Greenland Georg Olsen Head of Secretariat EPI Aili Liimakka Laue Chair FTT Iceland Bragi Valdimar Skúlason President, SKAP Sweden Anders Wollbeck Communications director, SKAP Sweden Mathias Strömberg Board member, SKAP Sweden Karin Beckérus Board member, SKAP Sweden Jean-Paul Wall Member of Board, Sámi Komponisttat Norway Arve Nordland Chair NOPA Norway Ole Henrik Antonsen Vice chair NOPA Norway Samsaya Sampda Sharma Vice chair NOPA Norway Tove Bøygard Board member, NOPA Norway Kjetil Bjerkestrand Board member, NOPA Norway Tom Hugo Hermansen Board member, NOPA Norway Torgny Amdam Communications Manager i NOPA Norway Frank Michaelsen Membership Relations Manager i NOPA Norway Ane Hagness Kiran Project manager i NOPA Norway Tuva Svelland Daglig leder i NOPA Tine Tangestuen
10.09.2024 og 10.10.2024	**Innspillsmøte om flerkulturelt mangfold, Oslo** *Utvalget inviterte til innspillsmøte om flerkulturelt mangfold.* DJ, lyddesigner, tidligere A&R Nora Mamdu Musikkprodusent, DJ og ungdomsarbeider ved Napern 1916 Kim Dürbeck Rapper, produsent og tekstforfatter Ole Vuyo Småge Daglig leder i Brageprisen, tidl. NOPA og Kulturrådet Chi Ton Chief Executive Officer, Loudkind Music Group AS Emran Surizehi Rapper, låtskriver, tekstforfatter Ugbad Musti Yusuf Noor Rapper, låtskriver, tekstforfatter Myra Regina Tucker Head of Publishing i GILT Wendi Pendeza Kazonza Vice President, Def Jam Recordings Norway Manbir Plaha Musiker og festivalsjef for Vill Vill Vest Dipha Thiruchelvam Daglig leder for YLTV Marius Solberg Artist, joiker, låtskriver og pianist Katarina Barruk Artist og låtskriver Fatumata Kamara Artist og låtskriver Amanda Delara Programleder og aktivist Sally Kamara

Tabell 2.2 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har deltatt på dialog- og innspillsmøter utenom utvalgsmøter

Dato	Aktører
13.09.2024	**Panelsamtale og innspillsmøte på By:Larm 2024, Oslo** *Utvalget arrangerte panelsamtale om flerkulturelt mangfold i musikkbransjen og åpent innspillsmøte på bransjefestivalen By:Larm.* *Panelsamtale om flerkulturelt mangfold* Musiker og festivalsjef Dipha Thiruchelvam Musiker, kulturell aktivist og samfunnsutvikler Saleh Mafoud Kreativ leder og manager i Nora Collective Yunus Daar Artist og låtskriver Ugbad Mustafa Yusuf Noor Moderator: Utvalgsleder Sigrid Røyseng *Innspillsmøte By:Larm*: Instituttleder og professor ved Institutt for musikk, Høyskolen Kristiania Jørgen Langdalen Førsteamanuensis ved Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo Arnt Maasø Selvstendig næringsdrivende artist, komponist og produsent Hanne Hukkelberg Managing director i daWorks Jørn Dalchow Artist og fylkeskontakt for UKM Oslo musikkråd Margaret Berger Generalsekretær i Musikkens studieforbund Ludvig Claeson Booking- og kommunikasjonsansvarlig for Vill Vill Vest Martin Midtbø Rokkones
20.09.2024	**Møte med NRK, Oslo** *Utvalget initierte møte med NRK.* Musikksjef Mats Borch Bugge, NRK Kringkastingssjef Vibeke Fürst Haugen, NRK Stabssjef Hege Duckert, NRK Sjef for mediemangfold og samarbeid Hege Iren Franzen, NRK
18.10.2024	**Møte med fylkesdirektørkollegiet for kultur, Oslo** *Utvalget ble invitert til møte av fylkesdirektørkollegiet.* Direktør for kultur og folkehelse i Vestland fylkeskommune Per Morten Ekerhovd Kulturdirektør i Møre og Romsdal fylkeskommune Heidi-Iren Wedlog Olsen Seksjonsleder for samfunnsutvikling i Vestfold fylkeskommune Else Blom Leder for næring, kultur og kulturminnevern i Agder fylkeskommune Kristin Tofte Andresen Fylkesdirektør for kultur, næring og klima i Buskerud fylkeskommune Bente Bjerknes Kultursjef i Innlandet fylkeskommune Kurt Ole Linn Seksjonsleder for kultur i Telemark fylkeskommune Maja Foss Five Fylkesdirektør for næring, folkehelse, idrett og mangfold i Akershus fylkeskommune John Arve Eide Fylkesdirektør for kultur, tannhelse og frivillighet i Akershus fylkeskommune Lennart Hartgen Direktør for kultur og folkehelse i Trøndelag fylkeskommune Anne Marit Mevassvik Avdelingsdirektør for kultur, næring og klima i Østfold fylkeskommune Anne Katrine Wold Avdelingssjef for plan og kulturmiljø i Rogaland fylkeskommune Kate Irene Jellestad Syvertsen Kommunalsjef for kultur og miljø i Finnmark Fylkeskommune Marianne Pedersen Konstituert kommunaldirektør for kultur og næring i Oslo Elisabeth Storaas Heggen Etatsjef for plan og kultur i Troms Fylkeskommune Vibeke Skinstad Spesialrådgiver i KS Line Anni Solbakken

Tabell 2.2 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har deltatt på dialog- og innspillsmøter utenom utvalgsmøter

Dato	Aktører
07.11.2024	**Panelsamtale Vill Vill Vest, Bergen** *Utvalget og Kulturrom arrangerte panelsamtale om infrastruktur, lokaler og arenaer for musikk under bransjefestivalen Vill Vill Vest.* *Presentasjon av musikkens plass i by- og stedsutvikling* Musikk- og kulturpolitikkforsker Shain Shapiro *Panelsamtale om kulturrom* Byråd for næring, kultur og idrett i Bergen kommune Reidar Digranes Styremedlem i Hot! Music og USF Verftet Mikal Telle Leder for utvikling og strategi i Momentium Kathrine Synnes Finnskog Enhetsleder for avdeling for kultur og frivillighet i Åsnes kommune Ina Elida Inman Tjørve Moderator: Utvalgsmedlem Bjarne Dæhli
08.11.2024	**Innspillsmøte Vill Vill Vest, Bergen** *Utvalget arrangerte åpent innspillsmøte på bransjefestivalen Vill Vill Vest.* Styreleder i Musikkontoret og daglig leder for Brak Vegard Moberg Daglig leder for Kulturrom Karen Sofie Sørensen Enhetsleder for avdeling for kultur og frivillighet i Åsnes kommune Ina Elida Inman Tjørve Daglig leder for Bandorg Jo Tandrevold Prosjektleder i Sounds Like Honey Synnøve Reitan Daglig leder for Vestnorsk jazzsenter Nina Torske Daglig leder for Kultur Vest Øyunn Viken Daglig leder for Min Produksjon Johan Kristian Berntsen Teknologidirektør og medgründer i Crescat Matteo Blomberg Ghini Låtskriver og artist Cecilie Anna Rønhovde Daglig leder for Fysisk Format og Tiger Records Kristian Kallevik
08.11.2024	**Møte med OperaNorge, Bergen** *Utvalget ble invitert til møte av OperaNorge.* Kultur- og likestillingsminister Lubna Jaffery Representant for Høyre og medlem av Familie- og kulturkomiteen på Stortinget Tage Pettersen Operasjef ved Den Norske Opera & Ballett Randi Stene Styreleder i OperaNorge og operasjef for Opera Østfold Pål Scott Hagen Operasjef for Bergen Nasjonale opera Eivind Gullberg Jensen Kunstnerisk administrasjonssjef ved Bergen Nasjonale Opera Nicolai Riise Operasjef for Operaen i Kristiansund Line Lønning Andresen Produsent for Operaen i Kristiansund Britt Westavik Plan- og produksjonssjef for Operaen i Kristiansund Georgina Alexander Produksjonssjef for Opera Østfold Christer A. Elnes Koordinator for kor og opera i Trondheim Symfoniorkester og Opera Frank Runar Gansmo Operasjef for Opera Nordfjord Kari Standal Pavelich Operasjef for OscarsborgOperaen Mira Bartov Produsent for OscarsborgOperaen Jonas B. Olsen Styreleder for Vestfold Symfoniorkester Tom Huseby Administrativ leder for Den Norske Opera og Ballett Alma Nedrelid Styremedlem OperaKysten Solveig Willis Daglig leder for Operalåven i Hallingdal Marit Sehl Daglig leder for Opera Trøndelag Lars Eggen

Tabell 2.2 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har deltatt på dialog- og innspillsmøter utenom utvalgsmøter

Dato	Aktører
11.11.2024	**Innspillsmøte om musikkfrivillighet, digitalt** *Utvalget inviterte til innspillsmøte om musikkfrivillighet.* Daglig leder for Vestfold og Telemark kulturnettverk Camilla Berg Rindahl Daglig leder for Finnmark musikkråd og Musikkens studieforbund Viktoria Eriksen Generalsekretær for Norsk musikkråd Lise Gulbrandsen Kommunikasjonsansvarlig i Norsk musikkråd Nora Konstanse Hansen Daglig leder for Rogaland musikkråd Liv Tjemsland Styremedlem i Norsk Bluesunion Birthe Carlsen Daglig leder i Norsk Bluesunion Bitten Svendsen Daglig leder for Oslo musikkråd Veronica Seu Stokkmo Daglig leder for Akershus musikkråd Jon G. Olsen Generalsekretær i Musikkens studieforbund Ludvig Claeson Rådgiver og faglig og administrativ leder for Musikk i fengsel og fritid i Musikkens studieforbund Audun Reithaug Forbundsleder i Norske Symfoni-Orkestres Landsforbund Øivind Pedersen Daglig leder for Norske Symfoni-Orkestres Landsforbund Jan Ola Amundsen Daglig leder for Bandorg Jo Tandrevold Generalsekretær i Norges Musikkorps Forbund Kjersti Tubaas Prosjektleder for Ungdomsløftet og korpsbygger i Norges Musikkorps Forbund Per Einar Fon Generalsekretær i Ung i Kor Victoria Liedbergius Leder for Pascal Norge Lars Espen Rath Vestad Daglig leder for Norsk sangerforum Sigurd Engesnes Daglig leder for FolkOrg Aslak Brimi Generalsekretær for Ung kirkesang Nils Hidle Daglig leder for Korpsnett Norge Jan Erik Helleren Daglig leder for Norske Trekkspilleres Landsforbund Lise Bendixen Sekretær i Norsk Sangerforbund Birgit Stav Styremedlem i Norsk Musikkbibliotekforening Jorunn Eckhoff Færden Daglig leder for Klassisk Anderz Døving
14.11.2024	**Panelsamtale under Folkelarm, Oslo** *Utvalgsleder deltok i panelsamtale som del av bransjefestivalen Folkelarm.* Daglig leder for FolkOrg Aslak Brimi Direktør for Riksscenen Ane Carmen Roggen Fagansvarlig for musikk i Kulturdirektoratet Preben von der Lippe Daglig og kunstnerisk leder for Musikk i Innlandet Solbjørg Tveiten Festivalsjef for Hilmarfestivalen Maiken Lien Jørgensen Utvalgsleder Sigrid Røyseng
26.11.2024	**Møte med Ultima og Borealis, Oslo** *Ultima og Borealis initierte møte med utvalget.* Direktør og kunstnerisk leder for Ultima Heloisa Amaral Daglig leder for Borealis Agnes Hvizdalek
26.11.2024	**Møte med Den norske kirke, Oslo** *Utvalget ble invitert til møte av Den norske kirke.* Seniorrådgiver for Bispemøtet Inger Anne Naterstad Seniorrådgiver i seksjon for gudstjenesteliv og kultur Turid Sissel Myrholt Seniorrådgiver i seksjon for gudstjenesteliv og kultur Mathias Gillebo

Tabell 2.2 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har deltatt på dialog- og innspillsmøter utenom utvalgsmøter

Dato	Aktører
28.11.2024	**Panelsamtale med Spekter og LO, Oslo** *Utvalgsleder deltok i panelsamtale arrangert av Spekter og LO.* Kunnskapsminister Kari Nessa Nordtun Partner i inFuture Camilla Tepfers Forbundsleder i Skolens landsforbund Mette Johnsen Walker Førstesekretær i LO Julie Lødrup Administrerende direktør i Spekter Anne-Kari Bratten Utvalgsleder Sigrid Røyseng Moderator: Journalist, redaktør og programleder Hilde Sandvik
04.12.2024	**Møte om merverdiavgift. for norsk musikknæring, digitalt** *Utvalget inviterte til møte om merverdiavgift for musikknæringen.* Grunnlegger av Popular Demand Aslak Klever Daglig leder for Musikkforleggerne Stine Osmo Lieng Ordförande Musikförläggerne Kerstin Mangert Styreleder i TONO Ole Henrik Antonsen Nesteleder i TONO Mia Hallesby Daglig leder for Auditorium AS Knut Harald Pleym
11.12.2024	**Innspillsmøte om flerkulturelt mangfold, digitalt** *Utvalget inviterte til innspillsmøte om flerkulturelt mangfold i musikklivet.* Produksjonsleder for Oslo World Maria Chrysostomidis Daglig leder for Fargespill Kjetil Sælen Kunstnerisk leder for Fargespill Ole Hamre Daglig leder for Samspill International Music Network Siri Kvambe Gründer, daglig leder og kunstnerisk leder for Verdensfolk Mete Seymen Seniorkonsulent i Kulturdirektoratet Namik Mackic Daglig leder for Balansekunst Joakim Aadland Kunstnerisk leder for We Do Festival Żaneta Zan Kruszelnicka Komponist og kunstner Tze Yeung Ho Festivaldirektør for Tromsø World Festival Vasil Gjuroski Informasjonsrådgiver i TrAP Faduma Mohamud

Tabell 2.2 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har deltatt på dialog- og innspillsmøter utenom utvalgsmøter

Dato	Aktører
11.12.2024	**Innspillsmøte om talentutvikling, digitalt** *Utvalget inviterte til innspillsmøte om talentutvikling.* Faglig leder i Talent Norge og Dirigentløftet Morten Schjelderup Wensberg Rektor for kulturskolen i Trondheim Vegar Snøfugl Avdelingsleder for musikk på kulturskolen i Trondheim Line Henriksen Koordinator for Talentutviklingsprogrammet på NMH Solveig Kongshavn Nilsen Leder for Talentutviklingsprogrammet på NMHs tenketank Gunnar Flagstad Kunstnerisk leder for Norsk ressurssenter for klassisk musikk / Valdres Sommersymfoni Alf Richard Kraggerud Kurs- og prosjektleder i Norsk ressurssenter for klassisk musikk / Valdres Sommersymfoni Ingvild Loen Avdelingsleder for Unge talenter Bjergsted klassisk Michelle Lindboe Avdelingsleder for Unge talenter Bjergsted jazz Adrian Børtveit Tvedten Seniorrådgiver innen innbygger- og samfunnskontakt i Stavanger kommune Arnfinn Bjerkestrand Rådgiver i kulturavdelingen i Stavanger kommune Stein Andreassen Talentkoordinator for Talent Sør, Knuden, Kristiansand kulturskole Therese Hagir Avdelingsleder musikk i Kristiansand kulturskole Åse Norevik Daglig leder for Hilmartalent Johan Einar Bjerkem Prosjektansvarlig for Jazzintro Aleksander Haugen Konsulent og tidligere daglig leder musikkontoret STAR Martha Lyse Daglig leder i Det Norske Jentekor Ingrid Synnøve Østvang Dirigent Tabita Berglund Sanger Martin Steinum Brun Pianist Liv Andrea Hauge
12.12.2024	**Møte med Virke, Oslo** *Utvalget inviterte Virke til møte (Virke var forhindret fra å delta i utvalgsmøte i Bergen).* Bransjedirektør for kultur og opplevelser i Virke Rhiannon Hovden Edwards
16.12.2024	**Innspillsmøte om betydning av KI for norsk musikkliv, digitalt** *Utvalget inviterte til innspillsmøte om kunstig intelligens (KI) og betydningen for norsk musikkliv.* Professor ved Institutt for musikkvitenskap og senterleder for RITMO ved Universitetet i Oslo Alexander Refsum Jensenius Professor ved Institutt for rytmisk musikk og senterleder for CreaTeME ved Universitetet i Agder Daniel Nordgård Professor ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo Yngvar Kjus Head of EMI & Creative Director A&R for Universal Music Alexander Austheim Professor ved Institutt for informatikk ved Universitetet i Tromsø og professor 2 ved Samisk høyskole Lars Ailo Bongo Forbundsleder i CREO Hans Ole Rian Styreleder i NOPA Ole Henrik Antonsen Daglig leder for GramArt Marius Øvrebø-Engemoen Nestleder i Norsk Komponistforening Martin Hirsti-Kvam Daglig leder for FONO Larry Bringsjord Administrerende direktør i TONO Karl Vestli (innspilt innlegg) Låtskriver, produsent og LIMPI-grunnlegger Amund Bjørklund

Tabell 2.2 Oversikt over aktører og enkeltpersoner som har deltatt på dialog- og innspillsmøter utenom utvalgsmøter

Dato	Aktører
17.12.2024	**Møte med Barratt Due musikkinstitutt, Oslo** *Utvalget ble invitert til møte av Barratt Due musikkinstitutt.* Rektor og kunstnerisk leder ved Barratt Due musikkinstitutt Stefan Barratt-Due Seniorrådgiver og fiolinpedagog ved Barratt Due musikkinstitutt Alf Richard Kraggerud Avdelingsleder for Senter for talentutvikling ved Barratt Due musikkinstitutt Anders Hall Grøterud Avdelingsleder for Musikkskolen ved Barratt Due musikkinstitutt Liv Andersen
14.01.2025	**Innspillsmøte om musikk og funksjonsvariasjon, Oslo** *Utvalget inviterte til innspillsmøte om musikk og funksjonsvariasjon.* Prosjektleder for Barrierefri fritid i Unge Funksjonshemmede Hanne Johnsrud Fjellheim Organisasjonsmedarbeider i Unge Funksjonshemmede Eilif Hallingstad Finnseth Seniorrådgiver i Funksjonshemmedes Fellesorganisasjon Cato Lie Forbundsleder for Norsk forbund for utviklingshemmede Tom Tvedt Leder for Landsforeningen for skeive funkiser Ingrid Thunem Representant for styret til Landsforeningen for unge skeive funkiser Styremedlem i Downs Syndrom Norge Linn Hege Pettersen Styremedlem i Steatornis Ingunn Mulders Fagansvarlig i Dissimilis nasjonale kompetansesenter Sunniva Molvær Ihlhaug Daglig leder for Dissimilis nasjonale kompetansesenter Silje Kristine Ask Konsulent for UNOF, veilederen «Orkesteret funker» Daniel Kasbo Abboud Fagleder i Sound of Happiness Elin Kirkhus Thieu Musiker i DNA?AND? Harald Fetveit Fagansvarlig i Kilden Dialog Elisabeth Lindland Programleder og aktivist Sally Kamara Rådgiver i Norske Kulturarrangører Rauand Ismail Seksjonsleder samfunnskontakt i Blindeforbundet Sverre Fuglerud Seniorrådgiver i Kulturtanken Lise Lundh Seniorrådgiver i samfunn og politikk i Hørselshemmedes Landsforbund Marit Winjor
07.03.2025	**Møte med Musikkindustriens Næringsråd (MIR)** *Utvalget ble invitert til møte av Musikkindustriens næringsråd.* Sekretariatsleder i Musikkindustriens næringsråd Thea Paulsrud

Norges offentlige utredninger 2024

Arbeids- og inkluderingsdepartementet:
NOU 2024: 3 Felles innsats mot ekstremisme: Bedre vilkår for det forebyggende arbeidet
NOU 2024: 6 Grunnlaget for inntektsoppgjørene 2024
NOU 2024: 11 Lavlønn i Norge
NOU 2024: 13 Lov og frihet

Digitaliserings- og forvaltningsdepartementet:
NOU 2024: 1 Definisjon og registrering av ideelle velferdsaktører
NOU 2024: 14 Med lov skal data deles
NOU 2024: 17 Kommersielle og ideelle aktørers rolle i fellesskapets velferdstjenester

Finansdepartementet:
NOU 2024: 16 Endringer i verdipapirhandelloven
NOU 2024: 21 Trygge og enkle betalinger for alle
NOU 2024: 22 Norske sparebanker – tradisjon og tilpasning

Helse- og omsorgsdepartementet:
NOU 2024: 18 En universell tannhelsetjeneste

Justis- og beredskapsdepartementet:
NOU 2024: 4 Voldtekt – et uløst samfunnsproblem
NOU 2024: 5 Maktens ansikt
NOU 2024: 12 Håndheving av mindre narkotikaovertredelser
NOU 2024: 24 Prøvd på nytt

Klima- og miljødepartementet:
NOU 2024: 2 I samspill med naturen
NOU 2024: 10 Ny motorferdsellov

Kommunal- og distriktsdepartementet:
NOU 2024: 19 Ny boligleielov
NOU 2024: 23 Det tekniske beregningsutvalg for kommunal og fylkeskommunal økonomi

Kultur- og likestillingsdepartementet:
NOU 2024: 8 Likestillingens neste steg

Kunnskapsdepartementet:
NOU 2024: 20 Det digitale (i) livet

Nærings- og fiskeridepartementet:
NOU 2024: 9 Ny lov om offentlige anskaffelser – Andre delutredning

Samferdselsdepartementet:
NOU 2024: 15 En bedre regulert drosjenæring

Utenriksdepartementet:
NOU 2024: 7 Norge og EØS: Utvikling og erfaringer

Bestilling av publikasjoner

Departementenes sikkerhets- og serviceorganisasjon
publikasjoner.dep.no
Telefon: 22 24 00 00

Publikasjonene er også tilgjengelige på
www.regjeringen.no

Omslagsfoto: Ørjan Marakatt Bertelsen

Trykk: Departementenes sikkerhets- og
serviceorganisasjon – 06/2025

Trykksak
2041 0446

FREDRIKSTAD KOMMUNE

Saksnr.:	2025/22827
Dokumentnr.:	1
Løpenr.:	210061/2025
Klassering:	D20

Møtebok

Behandlet av	Møtedato	Utvalgssaksnr.
Samfunnsutvalget	08.10.2025	40/25
Formannskapet	16.10.2025	
Bystyret	23.10.2025	

Varmtvannsbasseng i Fredrikstad - status

Kommunedirektørens innstilling
Kommunedirektøren anbefaler Samfunnsutvalget å gi følgende innstilling til formannskapet:
1. Saken tas til orientering.

Sammendrag
Denne saken redegjør for kommunens varmtvannsbasseng, hvilken tilstand de er i samt en redegjørelse av mulig samarbeid med eksterne aktører.

Fredrikstad kommune eier i dag tre varmtvannsbasseng, henholdsvis Kløverbadet (Furutun i Oredalen), Lykkebergbadet (sentrum) og gamle Fredrikstad korttidssenter (Borge). Det er kun bassenget ved gamle Fredrikstad korttidssenter som er i drift.

Lykkebergbadet framstår som et lite aktuelt alternativ for varmtvannstilbud grunnet teknisk tilstand på bygget, utforming og dets funksjon som tilfluktsrom. Bystyret har vedtatt å selge Furutun. Med dette utgangspunktet vil opprustning og fornyelse av varmtvannsbasseng kreve store investeringer, som ikke kan prioriteres ut ifra kommunens samlede økonomiske situasjon. Økt kapasitet innen varmtvannsbasseng kan vurderes ved fremtidige nye formålsbygg i Fredrikstad kommune.

Behovet for varmtvannstilbud er langt større enn hva kommunen tilbyr. Kommunen har i dag tilbud om behandlingsgrupper i vann, som blant annet holdes ved Blekkspruten. Dette tilbudet har lange ventelister.

Innkjøpet av private tjenester kan styrkes, men må veies opp mot andre behov i kommunen.

Vedlegg
Ingen

Andre saksdokumenter (ikke vedlagt)
1. Formannskapssak 49/20 – Innbyggerinitiativ – varmtvannsbasseng i Fredrikstad – Kløverbadet
2. Bystyresak 137/22 Varmtvannsbasseng i Fredrikstad – status og videre utvikling
3. Bystyresak 79/25 Avhending Furutun, Oredalsveien 128, 1613 Fredrikstad Gnr/Bnr 202/152

Saksopplysninger
Bystyret vedtok følgende verbalvedtak i budsjettbehandlingen 12.12.2024:
Kommunedirektøren legger fram en sak om hvordan kommunens varmtvannsbasseng, herunder Lykkebergbassenget kan brukes. I samme sak vurderes det også om eksterne aktører kan være mulige tilbydere av tilbud med varmtvannsbasseng. Saken legges frem for politisk behandling innen budsjettbehandlingen høsten 2025.

Fredrikstad kommune eier per i dag tre varmtvannsbasseng, Kløverbadet (Furutun i Oredalen), Lykkebergbadet (sentrum) og gamle Fredrikstad korttidssenter (Borge). Det er kun bassenget ved gamle Fredrikstad korttidssenter som er i drift.

I bystyresak 137/22 Varmtvannsbasseng i Fredrikstad – status og videre utvikling ble det gitt en grundig beskrivelse av de tre bassengenes tilstand, egnethet og byggeteknisk vurdering.

Der konkluderes det med at Lykkebergbadet fremstår som et lite aktuelt alternativ for varmtvannstilbud da det krever en total rehabilitering. I tillegg pekes det på utfordringer knyttet til at stedet også er et funksjonelt tilfluktsrom.

Det har tidligere vært nedsatt en arbeidsgruppe bestående av representanter fra prosjektutvikling, bygg og eiendom, virksomhet aktive liv og kommuneområdet Helse i forbindelse med utredning om rehabilitering av Kløverbadet (Furutun). Dette sett opp mot en eventuell rehabilitering av Lykkeberg.

Arbeidsgruppen konkluderte med at Kløverbadet var det beste alternativet av de tre varmtvannsbassengene. Utredningen av Kløverbadet stanset opp da prosessen med Furutun ble stoppet, og bystyret har senere vedtatt å selge Furutun, ref bystyresak 79/25 Avhending Furutun, Oredalsveien 128, 1613 Fredrikstad Gnr/Bnr 202/152.

Nedenfor følger utdrag fra arbeidsgruppens utredning og konklusjon fra 2020:

Kløverbadet *ligger i toppen av Oredalsveien ved Fredrikstadmarka og er en del av Furutun. Bygningsmassen er av betong og tegl, bassengarealer på ett plan. Fordelen med Kløverbadet er enkel adkomst til bygget uten nivåer eller trinn, tilstøtende parkerings-muligheter rett utenfor. Delen av bygget er tilknyttet Furutun som også er tenkt rehabilitert og drevet av Helse. Plasseringen av bassengfunksjonalitetene vil være i nærhet til Furutuns fremtidige avlastningstilbud. Fra Helse sitt perspektiv vil en eventuell plassering av varmtvannsbassenget på Furutun være besparende for transport og logistikk-kostnader i forbindelse med håndtering av brukerne på Furutun ellers. Innvendige arealer på ett plan. Fysiske muligheter for utbygging. Gode rømning- og evakueringsmuligheter. Gode tilpasningsmuligheter for UU- krav og tilgjengelighet. Muligheter for oppgradering av klimaskjerm og energieffektive løsninger. Bassenggruben er større enn i Lykkeberghallen. Tilgjengelig med riggområdet ved bygge- og anleggsarbeider. Gode store rom med god tilgjengelighet for tekniske installasjoner. Utfordringer med Kløverbadet er at det har vært fukttilsig og vanninntrengning under flommen høsten 2019. Det er også et utvendig forhold med overvann fra fredrikstadmarka ned Oredalsveien som kan skape problemer ved ekstreme nedbørsmengder. Disse forholdene antas å kunne løses ved en rehabilitering. Deler av bygget kan trenge ny drenering og setning/riss må kartlegges.*

Lykkebergbadet *ligger i sentrum av Fredrikstad. Lykkebergbadet er en del av et underjordisk tilfluktsrom og består hovedsakelig av utsprengt fjell, betong, mur og lettvegger.*
Fordelen med Lykkeberg er lokasjonen sentralt i byen for noen brukergrupper, tilknytning til fjernvarme og gode forbindelser med offentlig transport. Utfordringer med Lykkebergbadet er store nivåforskjeller fra inngang til svømmefasilitetene. Stedet er også et funksjonelt tilfluktsrom som skal opprettholdes, dette gir utfordringer i forhold til inngangsparti og

funksjonelle forseglingsdører som kommer i konflikt med rampe for UU-krav og tilgjengelighet. Det er også nivåer og ramper i selve bassengområdene. Sikkerhet ved brann- og rømning er også en utfordring å løse, samt signalmottak for telefoner og datautstyr ved varsling av ulykker. Det er ingen utbyggingsmuligheter og få muligheter for forbedring av klimaskjerm. Bassengteknisk rom er plassert lavt og trangt i bygget og er avhengig av en aktiv pumpekum som forhindrer oversvømmelse av rommet og det bassengtekniske utstyret. Klimaskjermen er som sagt en utsprengt fjellhall og bærer derfor risikoer med lekkasjer av grunnvann inn igjennom tak og vegger samt fukttilsig fra gulv. Bassenggruben er mindre enn i Kløverbadet. Minimalt med riggområder ved bygge- og anleggsarbeider, samt vanskelig og begrenset tilkomst av maskiner og utstyr.

Etter at utredningen i 2020 er den tekniske tilstanden i Lykkeberg ytterligere forverret grunnet manglende ventilasjon og vanninntrengning i fjellet. Det ansees derfor ikke som et alternativ å rehabilitere Lykkeberg under de samme forutsetningene som i 2020. Det vil kreve en ny tilstandsvurdering av anlegget ut fra dagens status på bygningsmassen før en oppdatert kostnadsestimatet/-analyse.

Dagens varmtvannsbassenger i Fredrikstad kommune

Lokasjon	**Type**	**Bygget/ Rehabilitert**	**Bassengstørrelse**	**Tilstand**
Furutun	Varmtvann	1956	108 m2	Stengt, behov for totalrehabilitering.
Lykkeberg	Varmtvann	1970	75 m2	Stengt, behov for totalrehabilitering.
Fredrikstad korttidssenter Borge	Varmtvann	1975	24 m2	Åpent, men vedlikeholdsbehov.

Tabell 1 Rødt=kritisk nivå, Gult= rehabilitering

Behov

I behandlingen av innbyggerforslaget Varmtvannsbasseng i Fredrikstad – Kløverbadet (FSK sak 49/20) ble behovene for varmtvannsbasseng som treningsarena for kommunens barn og unge, samt som terapibasseng for personer med nedsatt funksjonsevne og/eller spesielle behov beskrevet.

Utover enkeltgruppers behov for et tilrettelagt tilbud, som beskrevet i innbyggerforslaget, er det flere fysikalske institutt som har kjøpt tid i bassengene til egne brukere. Av kommunens tjenestetilbud er det også behov for tid i tilrettelagt terapibasseng.

For mange innbyggere med funksjonsnedsettelser er varmtvannsterapi et svært godt egnet tilbud som bidrar til en bedre og mer aktiv livsstil. Varmtvannsterapi er bra for bevegelse, motorisk utvikling og for å oppnå mestring.

Dersom bassengsdriften på gamle Fredrikstad korttidssenter ikke opprettholdes inntil annet tilbud er tilgjengelig vil grupper av barn, unge og voksne stå helt uten tilbud om varmtvannsbasseng. Få av disse kan nyttiggjøre seg av andre behandlingsformer, grunnet manglende bevegelsesfrihet.

Midlertidig tilrettelegging

Da det ikke foreligger en plan for rehabilitering eller nybygg som vil sikre Fredrikstad kommune et varmtvannstilbud er det et behov for å fortsatt ha drift i bassenget ved gamle Fredrikstad korttidssenter i Borge. Dette vil sikre at de som benytter seg av tilbudet i dag kan fortsette med det fram til et nytt tilbud eventuelt vil være klart i fremtiden.

Det er periodevist forsøkt å justere temperaturen opp på skolebassengene for å møte terapibassengnivå på 34 grader, men anleggene er gamle og trenger oppgradering. Det medfører økt risiko for driftsstans dersom anleggene presses for mye. Bygningskroppen i disse skolebassengene er heller ikke dimensjonert for en så høy temperatur, noe som ytterligere vil redusere den tekniske levealderen på selve bygningsmassen (lufttemperatur og avdamping).

Tilkomst og tilgjengelighet for de gruppene som trenger varmtvannsbasseng er også dårlig i de tradisjonelle skole-badene. En økning fra dagens 28 grader i disse bassengene til 34 grader som defineres som varmtvannsbasseng vil kunne medføre at vannet blir for varmt for andre grupper som i dag benytter disse bassengene. Basseng som er tilrettelagt for idrett, trening og skolesvømming holder normalt 28 grader, opplærings-/barnebasseng for mindre barn ved svømmeskole, vanntilvenning og lek holder normalt 32 grader, mens terapibasseng/varmtvannsbasseng 34 grader.

En økning av temperaturer vil også medføre en betydelig høyere strømkostnad enn i dag.

Relevante bestemmelser
Plan og bygningsloven.

Konsekvenser for sosial bærekraft
Aktivitet i vann, både gjennom ordinære kommunale bassenger og varmtvannsbassenger, er et svært viktig folkehelsetiltak, både for funksjonsfriske og de med både milde og tunge funksjonsnedsettelser og lidelser.

Vannaktivitet er en av få aktiviteter de aller fleste mennesker kan benytte seg av uansett funksjonsnivå, og derfor viktig for å kunne leve et aktivt liv.

Konsekvenser for økonomisk bærekraft
a) Økonomiske konsekvenser – drifts- og investeringsbudsjett
   Svømmehaller er komplekse og tekniske anlegg og rehabiliteringer og nybygg er ofte forbundet med store kostnader. En rehabilitering av dagens anlegg for å sikre videre drift eller øke kapasiteten vil kreve store lånefinansierte investeringer. Driften er forventet å ha en negativ nettokostnad, selv med inntekter i form av utleie og billettsalg.

b) Samfunnsmessige konsekvenser
   Det forbyggende folkehelsearbeidet er viktig for å sikre økt innsats lavere i helsetrappa. Investeringer som bidrar til at mennesker kan være aktive i vann, er tiltak som muligens kan bidra til økonomiske besparelser i kommunale helsetjenester på sikt.

Konsekvenser for miljømessig bærekraft
Rehabiliteringer er alltid mer miljøvennlig, og gir et mindre klimaavtrykk enn nybygg.

Ansattes medbestemmelse
Ikke relevant i saken.

Vurdering
Dersom Fredrikstad kommune skal kunne tilby varmtvannsbasseng utover det tilbudet som gis i dag ved gamle Fredrikstad korttidssenter, så må det eventuelt søkes samarbeid med Quality hotell på Grålum eller Blekkspruten på Rolvsøy som har slike fasiliteter. Et slikt innkjøp kan gjøres på flere ulike måter, men vil kreve midler som i dag ikke er budsjettert. Behovet for varmtvannsbasseng må veies opp mot mange andre prioriteringer i kommunen.

Det finnes ingen norm på hva slags bassengtyper en kommune skal ha utover å sikre fasiliteter til lovpålagt svømmeopplæring. Lykkebergbadet framstår for kommunedirektøren

som et lite egnet alternativ for varmtvannstilbud uten at det gjennomføres svært omfattende tiltak og rehabilitering. En økning i varmtvannsbassengkapasitet bør vurderes gjennom nyetablering av et varmtvannsbasseng ved fremtidige formålsbygg-prosjekter i Fredrikstad kommune.

De økonomiske rammene gjør at dagens anlegg har et stort etterslep på vedlikehold, og ved driftsstans på anleggene så bortfaller hele tilbudet. Imidlertid vil en slik opprustning og fornyelse av varmtvannsbasseng ikke kunne prioriteres ut ifra kommunens samlede økonomiske situasjon.

Alternative løsninger
Kommunen velger å beholde Kløverbadet i forbindelse med salg av Furutun siden rehabilitering av dette anlegget fremstår som en bedre løsning enn at Lykkeberghallen skal renoveres. Det vil uansett kreve store investeringer på budsjett- og økonomiplanen fremover.

Dette alternativet vil antakelig gå utover muligheten for salg av Furutun og med en lavere salgssum.

Konklusjon
I lys av kommunens økonomiske situasjon anbefaler kommunedirektøren ikke å gå videre med økt varmtvannskapasitet i kommunen eller rehabilitering av Lykkeberghallen.

Kommunen benytter allerede i dag private tilbydere av varmtvannsbasseng, og vil fortsette med dette. Behovet for innkjøp av kapasitet i varmtvannsbasseng må imidlertid veies opp mot andre prioriteringer i kommunen.

Kommunedirektøren anbefaler at saken tas til orientering.

FREDRIKSTAD KOMMUNE

Saksnr.: 2025/6041
Dokumentnr.: 68
Løpenr.: 244906/2025
Klassering: 223

Møtebok

Behandlet av	Møtedato	Utvalgssaksnr.
Samfunnsutvalget	08.10.2025	41/25

Orientering om fordeling av driftstilskudd til idrettsforeninger 2025

Kommunedirektørens innstilling
Kommunedirektøren anbefaler Samfunnsutvalget å fatte følgende vedtak:
1. Saken tas til orientering.

Sammendrag
Det er delegert til kommunedirektøren å fatte vedtak om driftstilskudd til foreninger som driver idrettsaktivitet, i henhold til vedtatte retningslinjer for ordningen. Fordelingen blir gjort ut fra en fordelingsnøkkel som gir lag og foreninger x-antall kroner per medlem innenfor en bestemt aldersgruppe, og etter hvor mange ganger de møtes per uke.

Vedtak om tilskudd som er fattet på delegert fullmakt skal legges fram til orientering for Samfunnsutvalget. Kommunedirektøren anbefaler at saken tas til orientering.

Vedlegg
1 Oversikt over fordeling av driftstilskudd til idrettslag og -foreninger 2025
2 Retningslinjer for tildeling av tilskudd til idrettsformål

Andre saksdokumenter (ikke vedlagt)
1. Søknader med vedlegg.
2. Samfunnsutvalgets sak 2/2025 Fordeling av tilskudd innenfor idrettsområdet 2025.

Saksopplysninger
I Samfunnsutvalgets sak 2/2025 Fordeling av tilskudd innenfor idrettsområdet 2025, ble det vedtatt å avsette 950 000 kroner til fordeling av driftstilskudd til lag og foreninger som driver idrettsaktivitet i Fredrikstad.

Fordelingen av driftstilskudd til lag og foreninger gjøres etter en fordelingsnøkkel som gir lag og foreninger x-antall kroner per medlem innenfor en bestemt aldersgruppe. Tilskudd gis til idrettsforeninger tilsluttet Norges idrettsforbund, eller tilsvarende nasjonalt forbund for idrett.

I retningslinjene er det stilt følgende krav til organisasjonen som søker:
- organisasjonsnummer
- organisasjonen må være åpen for alle
- organisasjonen må ha eget styre og vedtekter hvor det fremkommer at organisasjonen har til formål å drive idrettsaktivitet
- organisasjonen må ha bankkonto
- organisasjonen må ha minst 10 medlemmer
- organisasjonen må ha registrert adresse i Fredrikstad kommune og minst 60 prosent av medlemsmassen må være mellom 6 og 19 år

- medlemskontingenten må være minimum 200 kroner per år og organisasjonen må kunne dokumentere at medlemskontingent er betalt via bank til organisasjonens bankkonto
- organisasjonen må være i drift i et helt regnskapsår (unntak ved nyetablering)

Det er delegert til kommunedirektøren å fatte vedtak om driftstilskudd til foreninger som driver idrettsaktivitet. Vedtak om tilskudd som er fattet på delegert fullmakt skal legges fram til orientering for kultur- og miljøutvalget. For 2025 er det bevilget driftstilskudd på totalt 950 000 kroner, fordelt på 32 søknader, jamfør vedlegg 1.

Relevante bestemmelser
Retningslinjer for tildeling av tilskudd til idrettsformål.

Konsekvenser for sosial bærekraft
Idrettsorganisasjonene er viktige bidragsytere til sosial bærekraft, god folkehelse og gode levekår i kommunen. De aktivitetene som foreningene står for, har stor egenverdi for mange, og skaper viktige fysiske og sosiale møteplasser.

Tilskuddsordningen sees på som et viktig verktøy for å stimulere frivilligheten til å etablere gode arenaer for fysisk aktivitet. På denne måten skapes et variert tilbud i nærmiljøet som sørger for at alle skal kunne ta helsefremmende valg.

Konsekvenser for økonomisk bærekraft
a) Økonomiske konsekvenser – drifts- og investeringsbudsjett
Tilskuddene dekkes av budsjettrammen som er avsatt til formålet i 2025.

b) Samfunnsmessige konsekvenser
Tilskuddsmidlene bidrar til at idrettsforeningene kan opprettholde sin aktivitet.

Konsekvenser for miljømessig bærekraft
Ikke relevant for saken.

Ansattes medbestemmelse
Ikke relevant for saken.

Vurdert for uttalelser i rådene
Ikke relevant for saken.

Vurdering
Kommunedirektøren anbefaler at saken tas til orientering.

Alternative løsninger
Ikke relevant.

Konklusjon
Tildelingen av tilskudd for lag og foreninger som driver idrettsaktivitet i Fredrikstad er utført i henhold til tildelingskriterier. Kommunedirektøren anbefaler at saken tas til orientering.

Retningslinjer for tildeling av tilskudd til idrettsformål.

Vedtatt av Kultur og miljøutvalget 16.01.19

§ 1 Formål

Tilskuddsordningen skal bidra til å stimulere lag og foreningers idrettsarbeid i h. h. t. overordnede føringer som følger av kommunens vedtatte idrettspolitiske mål og strategier. Retningslinjene skal sikre en rettferdig fordeling av tilskudd til lag og foreninger og med spesiell vekt på tilbud for barn, unge og folkehelse.
Tilskudd gis til idrettsforeninger tilsluttet Norges Idrettsforbund eller tilsvarende nasjonalt forbund for idrett.

§2 Virkeområde

Retningslinjene gjelder behandling av søknader fra lag, foreninger og organisasjoner som driver idrettsarbeid. Disse må ha tilholdssted og virkeområde i Fredrikstad. Unntak kan gjøres der lag, foreninger og organisasjoner favner over kommunegrensen.

§3 Økonomiske rammer

De økonomiske rammene for tilskuddsordningen følger av Bystyrets årlige budsjettvedtak.

§4 Generelle vilkår og krav for søknad

Det er en forutsetning for å søke tilskudd at laget/foreningen er åpen for alle.
Søknaden sendes inn elektronisk der det er tilrettelagt for dette i tilskuddsordningen.
Skjemaer er tilgjengelig på kommunens nettside.
Dokumentasjonen skal være vedlagt søknaden og være sendt inn senest innen søknadsfristene jf. § 5 og 6

§ 5 Kunngjøring og søknadsfrist

Søknadsfrist for driftstilskudd og tilskudd til bygg og idrettsanlegg er 1. april. Søknader som fremmes etter søknadsfristen imøtekommes ikke. De andre tilskuddsordningene har egen eller fortløpende søknadsfrist. Se § 6.
Søknader som skal vurderes må være fullstendige.

Søknadsfristen skal kunngjøres på Fredrikstad kommunes nettsider og i dagspressen, eller annet egnet medium, senest innen tre uker før søknadsfrist. Kunngjøring skjer med forbehold om at det avsettes midler i budsjettet til formålet. Det oppgis i kunngjøringen hvor søknaden skal sendes.

§ 6 Tilskuddsordningene:

A Driftstilskudd til idrettsforeninger og lag

Søknad om driftstilskudd skal bare fremmes av hovedforeningen. Undergrupper har ikke anledning til å sende egen søknad.
• Driftstilskudd er i første rekke ment å dekke administrasjonsutgifter, materiell til vanlig drift etc., men det kan disponeres til det formål mottakeren selv mener trengs best.

Beregningsgrunnlag:
• 1x kroner pr. medlem for barn t.o.m. 12 år
• 2 x kroner pr. medlem for barn fra 13 t.o.m. 19 år

Medlemskontingenten for medlemmer må være minimum kr 200,- pr år.
Medlemskontingent må være betalt ved søknadstidspunkt dersom medlemmet skal regnes som del av foreningens/lagets medlemsmasse ved tildeling av tilskudd.
Driftstilskuddet gis primært til foreninger, evt. grupper i foreninger som ikke benytter kommunale anlegg (ref. ordning med gratis trening for barn og ungdom).
Basis for driftstilskudd fastsettes årlig på bakgrunn av vedtatte budsjett. Søknad fremmes på eget skjema, vedlagt medlemsliste med fødselsdato på medlemmene, samt regnskap og årsrapport for siste driftsår.
Søknad om driftstilskudd idrett må benyttes og oversendes elektronisk.

B Tilskudd til: Leiekostnader, vedlikehold / rehabilitering og nye idrettsanlegg og bygg.
a. Leiekostnader i idrettsanlegg og bygg som leies og disponeres av idrettsorganisasjoner der kommunen ikke kan tilby egnede lokaler. Søknad vurderes på grunnlag av siste års regnskap. Leiekontrakt må fremlegges ved søknad.*

b. Vedlikehold, rehabilitering og ombygging av idrettsanlegg som eies/driftes av idrettsorganisasjoner.**

c. Nye idrettsanlegg og bygg. ***

* Inntektsgrunnlaget kan trekkes inn i vurderingen av tilskuddsbeløpet.
** Det er en forutsetning at planer for større rehabilitering/ombygging som tilfredsstiller kravene til spillemidler også søker om dette. Summen av spillemidler og kommunale tilskudd skal ikke overstige 2/3 av godkjent kostnadsoverslag.
*** Det er en forutsetning at planer for bygging som tilfredsstiller kravene til spillemidler også søker om dette. Summen av spillemidler og kommunale tilskudd skal ikke overstige 2/3 av godkjent kostnadsoverslag.
Løst utstyr det kan søkes om under ordningen *Spillemidler til utstyr* gjennom idrettens eget særforbund, favner ikke innunder denne tilskuddsordningen.

Skjemaet Idrettsanlegg og bygg må benyttes og oversendes elektronisk.
Kort rapport med regnskapsoversikt skal sendes ved prosjektets ferdigstillelse.

C Starttilskudd
Tilskudd gis til nystiftede og reorganiserte idrettslag/foreninger når driften har ligget nede i minst 2 år. Foreningen må ha minst 15 medlemmer og det må være etablert et styre og vedtekter for virksomheten.

Søknad sendes:
Fredrikstad kommune
Virksomhet idrett
Postboks 1405
1602 Fredrikstad.

D Tilskudd til idrettstiltak for personer med bistandsbehov
a. Som hovedregel gis det tilskudd til forening/klubb som bedriver aktivitet for personer med bistandsbehov, på lik linje med idrettsforeninger for øvrig.

b. Enkeltpersoner som er avhengig av ledsager, kan søke tilskudd til deltakelse i idrettskonkurranser og dekning av kostnader i forbindelse med reise og opphold. Størrelsen på tilskuddet vurderes på grunnlag av søknad og budsjett.

Søknad sendes:
Fredrikstad kommune
Virksomhet idrett
Postboks 1405
1602 Fredrikstad.

§ 7. Vilkår for tildeling av tilskudd
Tilskuddet utbetales når fordeling av midler er vedtatt. De tiltak som innvilges støtte skal gjennomføres som beskrevet og innen søknadsåret. Skulle det inntreffe uforutsette forsinkelser, skal virksomhet idrett informeres om og godkjenne dette. Det kan unntaksvis søkes tilskudd i etterkant dersom iverksatt tiltak kan begrunnes i uforutsette forhold.
Kort rapport med regnskapsoversikt skal sendes ved prosjektets ferdigstillelse.
For innvilget tilskudd som er større enn 20 000 kr, skal det fremkomme tydelig i annonsering eller ved annen kunngjøringsform at idrettstiltaket er støttet av Fredrikstad kommune.

§ 8. Klageadgang
Vedtak basert på retningslinjene i denne saken kan påklages iht. bestemmelsene i forvaltningslovens kap. VI. Slik klage må fremsettes innen tre uker etter at brev med vedtak er mottatt, og skal sendes til Fredrikstad kommune, Virksomhet idrett, Postboks 1405, 1602 Fredrikstad. Eventuelt postmottak@fredrikstad.kommune.no. Klagen må begrunnes. Noe saksbehandlingstid må påregnes.

§ 9. Kontroll med bruk av midler
Fredrikstad kommune kan kreve innsyn og kontroll av bevilgede kommunale midler. Mottaker av tilskudd plikter å medvirke til slik kontroll, herunder fremskaffe etterspurt og relevant dokumentasjon, m.m.

§ 10. Bortfall av tilskudd og krav om tilbakebetaling
Dersom tildeling av tilskudd bygger på uriktige opplysninger fra søker, eller tilskuddet – eller deler av det – ikke er nyttet etter forutsetningene, vil utbetalt tilskudd kunne kreves tilbake. Det samme gjelder dersom tilskuddsmottaker ikke har levert regnskap og rapport innen fastsatt frist, eller når regnskapet ikke anses tilfredsstillende.

§ 11. Ikrafttredelse
Retningslinjene trer i kraft fra vedtak er fattet.

Oversikt over fordeling av driftstilskudd til idrettslag og -foreninger 2025

Foreningens navn	2024	2025	Merknad
Begby IL	37 450	54 650	
Elite Dance Fredrikstad	11 450	11 200	
Fredrikstad Basketballklubb		Avslag	Kommunalt anlegg
Fredrikstad Bueskyttere	3 500	Ikke søkt	
Fredrikstad Drillklubb		Avslag	Kommunalt anlegg
Fredrikstad Kampsport	13 900	12 850	
Fredrikstad Klatreklubb	31 200	29 500	
Fredrikstad Fekteklubb	1 700	Ikke søkt	
Fredrikstad Padelklubb	4 800	11 300	
Fredrikstad Rideklubb	Ikke søkt	13 500	
Fredrikstad Roklubb	Ikke søkt	2 650	
Fredrikstad Seilforeing	Ikke søkt	5 200	
Fredrikstad Skiklubb	21 450	17 850	
Fredrikstad Skytterklag	4 700	Ikke søkt	
Fredrikstad Tennisklubb	Ikke søkt	5 500	
Fredrikstad Taekwondo-klubb	19 500	Ikke søkt	Nå i kommunalt anlegg
Fredrikstad Turnforening	123 500	93 500	
Fredrikstad IF	23 650	Ikke søkt	
Friskis og Svettis	Ikke søkt	45 650	
Gamle Fredrikstad Golfklubb	21 200	26 600	
Gressvik BMX-klubb	10 250	6 750	
Gresvik IF	72 550	76 150	
Huseby Hankø Golfklubb	18 300	19 950	
Kongsten IF		Avslag	Kommunalt anlegg
IL Borgar	6 250	5 100	
Kråkerøy IL	101 000	40 450	
Lervik IF	40 950	24 500	
Nedre Glomma Turnforening	142 900	127 800	
Onsøy Golfklubb	Ikke søkt	37 900	
Onsøy Jeger- og fiskeforening	8 950	8 650	
Rolvsøy IF	31 700	22 700	
Råde og Onsøy Rideklubb	9 600	Ikke søkt	
Selbak TIF	20 550	20 850	
Skogstrand IL	Ikke søkt	25 500	
Stjernen Hockey	36 650	79 350	
Trosvik IF	98 400	98 100	
Torsnes IL	21 600	Ikke søkt	
Torp IF	12 350	26 050	
Østsiden IL	Ikke søkt	14 100	
TOTALT	**950 000**	**963 950**	

Differansen på avsatt beløp 950 000 og utbetalt beløp 963 950 for 2025 skyldes en feil i regnearket som ikke ble oppdaget før utbetaling.

FREDRIKSTAD KOMMUNE

Saksnr.: 2025/23067
Dokumentnr.: 1
Løpenr.: 211940/2025
Klassering: 614

Møtebok

Behandlet av	Møtedato	Utvalgssaksnr.
Samfunnsutvalget	08.10.2025	42/25
Formannskapet	16.10.2025	
Bystyret	23.10.2025	

Nærmiljøskoler - Bruk av skolene etter skoletid

Kommunedirektørens innstilling

Kommunedirektøren anbefaler Formannskapet å gi følgende innstilling til Bystyret:

1. Kommunedirektøren anbefaler at Fredrikstad kommune viderefører og utvider arbeidet med å bruke skolebyggene som nærmiljøarenaer etter skoletid, i tråd med bystyrets verbalvedtak av 12.12.2024.
2. Det legges til rette for at frivillige, lag og foreninger i enda større grad kan bruke skolelokaler til aktiviteter for alle aldersgrupper, med særlig vekt på barn og unge.
3. Finansieringen av pilotene videreføres over budsjettet til områdesatsingen, og eventuelle ytterligere kostnader til teknisk drift og tilrettelegging innarbeides i budsjett og økonomiplan for 2026–2029.

Sammendrag

Samfunnsutvalget uttaler seg i saken.

Skolebyggene i Fredrikstad har potensial til å være sentrale møteplasser i lokalsamfunnene også etter skoletid. Erfaringer fra pågående pilotskoler (Trara, Kjølberg og Cicignon), som har fått midler fra områdesatsingen, viser at økt bruk av skolene som nærmiljøarenaer bidrar til inkludering, folkehelse og utjevning av levekårsforskjeller. Tiltakene har vært vellykket og anbefales videreført og utvidet.

Det foreslås å styrke samarbeidet med frivilligheten og vurdere digitale løsninger for enklere tilgang til lokalene. Kostnader til drift, renhold og eventuelle tekniske tilpasninger må vurderes og innarbeides i kommende budsjett- og økonomiplan. Finansiering av pilotene videreføres over områdesatsingens budsjett.

Vedlegg

Vedlegg: Ingen

Andre saksdokumenter (ikke vedlagt)

Ingen

Saksopplysninger
I Bystyret 12.12.2024, ble følgende verbalvedtak vedtatt:
Vi vil at skolebyggene skal brukes etter skoletid. Skolene er sentrum i lokalsamfunnene. Det er der vi møtes til feiringer, får nye venner og bredere horisonter, opplever læring, mestring og velges til FAU-representanter.

Kommunedirektøren bes se dette tiltaket i sammenheng med kommunens områdesatsning. Det legges fram en sak til politisk behandling som beskriver hvordan skolebyggene kan brukes av lokalsamfunnene på en bedre måte enn i dag. Eventuelle kostnader til denne driften må fremmes i forbindelse med budsjett og økonomiplan for 2026-2029.

Bakgrunn og status
Skolene i Fredrikstad har over flere år vært brukt til utlån og utleie til lokalsamfunnet og frivilligheten, både til organiserte og uorganiserte aktiviteter. Skolenes sentrale plassering gjør dem naturlig egnet som arena for samvær, lek, læring og fysisk aktivitet – både i og utenfor skoletid. Det tilbys utlån og utleie av klasserom, kulturarenaer, idrettshaller og basseng etter skoletid. Bookingen administreres digitalt via plattformen Bookup. Brukerne inngår skriftlige avtaler, og barn og unge under 20 år har gratis tilgang. Det er stor etterspørsel etter idrettshaller, mens andre lokaler ofte har ledig kapasitet, spesielt i helger. Utlån skjer på tillit uten tilstedeværende personell, og det er behov for tydeligere rutiner rundt renhold og ansvar. Noen skolebygg er ikke egnet for ekstern bruk, og det er utfordringer knyttet til nøkkeladministrasjon og praktisk tilgjengelighet. Digitale løsninger, som app-basert innlogging og elektroniske låser, vurderes for å forenkle adgangen, inspirert av løsninger fra andre kommuner.

Erfaringer fra områdesatsingen:
Fra høsten 2024 har pilotskolene Trara, Kjølberg og Cicignon fått midler fra områdesatsingen for å prøve ut skolene som nærmiljøarena. Midlene har finansiert intern koordinering og nødvendige utbedringer av inne- og utemiljø. Skolene har hatt ulike behov og tilnærminger, men felles for dem er at tiltakene har styrket samarbeid mellom skole, frivillighet og lokalmiljø.

- Trara skole har utvidet sitt prosjekt til å inkludere miljøverter og åpent aktivitetslokale etter skoletid, med frivilligheten som aktiv samarbeidspartner.
- Cicignon skole har hatt fokus på involvering av foreldre og tverrfaglig samarbeid mellom ulike kommunale tjenester.
- Kjølberg skole har gjennomført omfattende medvirkningsprosesser med elever, foreldre, lærere og nabolaget, og har fått støtte fra både områdesatsingen og eksterne aktører som Sparebankstiftelsen.

Egenevalueringer viser at tiltakene har vært vellykket med hensyn til å nå overordnede mål i kommunens planverk, og områdesatsingens pilotprosjekter fortsetter å finansieres over midler fra Kommunal- og distriktsdepartementet i 2026. Delprosjektene evalueres fortløpende og erfaringene tas med i det videre arbeidet.

Muligheter for økt bruk av skolebyggene etter skoletid
For å forenkle tilgangen til lokalene foreslås det å vurdere digitale løsninger, som for eksempel digital innbyggernøkkel (app), slik Oslo kommune har innført. Dette vil kreve investeringer i elektroniske låser og tilpasning av bookingsystemet.

Ledig kapasitet finnes hovedsakelig i helger, men det er utfordrende å mobilisere frivillige og deltakere da. Sentrumsskoler og skoler nært idrettsanlegg har størst press på lokalene. Det anbefales å se på muligheter for gevinstrealisering gjennom bedre ressursutnyttelse og samarbeid med frivilligheten. Et slikt samarbeid kan for eksempel innebære at frivillige organisasjoner, lag og foreninger bidrar med planlegging og gjennomføring av aktiviteter, rekruttering av deltakere og mobilisering av ressurspersoner i nærmiljøet. Kommunen kan

legge til rette for dialog, samordning og støtte til frivillige aktører, samt tilby opplæring, informasjon og tilgang til lokaler. Dette er i tråd med strategien for frivillighet, som vektlegger partnerskap, medvirkning og felles ansvar for å skape inkluderende og levende lokalsamfunn.

Økt bruk av skolebyggene etter skoletid vil kunne medføre økte driftskostnader, særlig til renhold, teknisk tilrettelegging (f.eks. adgangssystemer og digitale løsninger), samt koordinering og administrasjon. Det er ikke avsatt ekstra ressurser til renhold eller drift i dag.

Kostnader til drift og tilrettelegging må vurderes og innarbeides i budsjett og økonomiplan for 2026–2029. Finansieringen av pilotene videreføres over områdesatsingens budsjett, mens eventuelle nye tekniske tiltak, tilpasninger og utvidelser må vurderes særskilt i økonomiplanen.

Relevante bestemmelser
Prinsipper og retningslinjer for langtidsutleie og bruk av kommunale bygg og lokaler til ekstern aktør.

Konsekvenser for sosial bærekraft
Tiltaket styrker sosial bærekraft ved å gi flere barn og unge tilgang til trygge møteplasser, fremme folkehelse og redusere sosial ulikhet. Skolen som nærmiljøarena bidrar til fellesskap, læring og mestring på tvers av generasjoner.

Konsekvenser for økonomisk bærekraft
a) Økonomiske konsekvenser – drifts- og investeringsbudsjett
   Økt bruk av skolebyggene kan medføre økte driftskostnader, særlig til renhold og teknisk tilrettelegging. Det foreslås å vurdere gevinstrealisering gjennom bedre ressursutnyttelse og samarbeid med frivilligheten. Kostnader og finansiering for tekniske tilrettelegging og FDV-kostnader innarbeides i budsjett og økonomiplan for 2026–2029. Finansieringen av pilotene videreføres over områdesatsingens budsjett.

b) Samfunnsmessige konsekvenser
   Meråpne skoler vurderes å ha flere positive samfunnsmessige konsekvenser. Ved å gjøre skolebyggene tilgjengelige som møteplasser og aktivitetsarenaer for hele lokalsamfunnet, kan kommunen fremstå som mer attraktiv for barnefamilier og andre innbyggere, noe som på sikt kan bidra til økt tilflytting og styrket skatteinngang. Tilgjengelige og inkluderende møteplasser legger til rette for en balansert befolkningssammensetning og kan bidra til å beholde innbyggere i ulike livsfaser. Økt aktivitet i skolene gir flere muligheter for deltidsarbeid, engasjement i frivilligheten og samarbeid med lokale aktører, noe som kan ha en positiv effekt på sysselsettingen. Samarbeidet med lokale lag, foreninger og næringsliv kan styrkes gjennom bruk av skolene som arena for arrangementer, kurs og aktiviteter, og slik bidra til økt lokal verdiskaping. Bedre utnyttelse av eksisterende bygg og ressurser fremmer sirkulær økonomi og reduserer behovet for nye investeringer i infrastruktur. Tiltaket kan også bidra til utvikling av nye arbeidsformer og samarbeid på tvers av kommunale sektorer, frivillighet og næringsliv. Meråpne skoler kan styrke skolens rolle som samlingspunkt i lokalsamfunnet og bidra til levende og trygge nærmiljøer. Innføring av digitale løsninger for adgang og booking kan dessuten bidra til modernisering av kommunens infrastruktur og gjøre det enklere for innbyggere å ta i bruk lokalene. Samlet sett vurderes tiltaket å ha positive samfunnsmessige konsekvenser, både for enkeltpersoner og for kommunen som helhet.

Konsekvenser for miljømessig bærekraft
Tiltaket vurderes å ha positive miljømessige konsekvenser. Ved å ta i bruk eksisterende skolebygg til flere formål, fremmes sirkulær økonomi og gjenbruk av kommunens bygningsmasse. Dette reduserer behovet for nye investeringer i bygg og bidrar til å begrense

arealbruk og utslipp knyttet til nybygg. Mer aktivitet i eksisterende bygg støtter bærekraftig byutvikling, og innføring av digitale løsninger for adgang og booking kan gi mer effektiv ressursutnyttelse og redusert energibruk. Samlet sett bidrar tiltaket til å styrke miljømessig bærekraft i kommunen.

Ansattes medbestemmelse
Endringer i bruk av skolebyggene skal drøftes med de ansattes representanter og involvere skolens ledelse.

Vurdert for uttalelser i rådene
Nei, da saken i hovedsak dreier seg om administrativ erfaring knyttet til koordinering av eksisterende skolebygg og hvordan de kan utnyttes enda bedre.

Vurdering
En styrking av meråpne skoler innfrir flere av de overordnede målene i kommuneplanens samfunnsdel, kommunedelplan for folkehelse og levekår, oppvekstplanen og strategien for frivillighet. Tiltaket bidrar til å gjøre skolene til inkluderende møteplasser og ressurssentre i nærmiljøet, og legger til rette for økt deltakelse, sosial utjevning og folkehelse. Dette er i tråd med samfunnsplanens mål om å skape gode og trygge lokalsamfunn, samt oppvekstplanens vekt på trygge og helsefremmende oppvekstmiljøer for barn og unge. Videre støtter tiltaket opp under kommunedelplanens mål om å redusere sosiale helseforskjeller, og strategien for frivillighet ved å åpne for økt samarbeid mellom kommune, frivillighet og innbyggere.

Kommunedirektøren mener at erfaringene fra pilotskolene viser at slike tiltak gir positive effekter både for enkeltpersoner og lokalsamfunnet som helhet.

Alternative løsninger
Det kan vedtas at pilotprosjektene avsluttes i 2025, noe som vil få konsekvenser for det pågående arbeidet. Tiltenkte midler kan brukes på andre tiltak i områdesatsningen.

Konklusjon
Kommunedirektøren anbefaler å videreføre og utvide arbeidet med nærmiljøskoler, og at erfaringene fra pilotene legges til grunn for det videre arbeidet.

Finansiering av pilotene videreføres over områdesatsingens budsjett. Arbeidet med hvordan skolebyggene kan tilpasses enda bedre til lokalsamfunnene videreføres, og eventuelle kostnader til tekniske tiltak, tilpasninger og utvidelser innarbeides i budsjett- og økonomiplanprosessen for 2026–2029.

FREDRIKSTAD KOMMUNE

Saksnr.: 2025/21045
Dokumentnr.: 1
Løpenr.: 197114/2025
Klassering:

Møtebok

Behandlet av	Møtedato	Utvalgssaksnr.
Samfunnsutvalget	08.10.2025	43/25
Formannskapet	16.10.2025	
Bystyret	23.10.2025	

Fredrikstad kino med kiosk etablert som et aksjeselskap

Kommunedirektørens innstilling
Kommunedirektøren anbefaler formannskapet å gi følgende innstilling til bystyret:

1. Kommunedirektøren bes om å undersøke om det er interesse i markedet for å overta hele eller deler av driften av Fredrikstad kino
2. Kommunedirektøren gis fullmakt til å overføre driften av Fredrikstad Kino inkludert kioskdrift til et nystiftet aksjeselskap Fredrikstad Kino AS, gitt at det er interesse i markedet for å overta hele eller deler av driften av Fredrikstad kino.
3. Aksjeselskapet Fredrikstad Kino AS kan stiftes med en aksjekapital inkludert overkurs med ett kontantinnskudd på til sammen 5 millioner kroner. Dette må finansieres ved bruk av fond.
4 Fredrikstad Kino AS overdras driftsutstyr, teknisk anlegg og interiør tilknyttet kinodriften etter takst som tinginnskudd. Kommunedirektøren inngår en langsiktig leieavtale på markedsvilkår for arealene kinovirksomheten benytter i dag mellom selskapet og Fredrikstad kommune.

Sammendrag
Samfunnsutvalget uttaler seg i saken.

Kinodrift i byområder er i dag en kommersiell kulturvirksomhet som kan forventes å finansiere seg selv gjennom billettsalg, kiosk, servering, reklame, utleie, festivaler og arrangementer. Samtidig har kinomarkedet blitt tøffere de seneste årene.

I en tid der kommunen må ha en svært streng prioritering av ressursbruk, anbefaler kommunedirektøren å innrette driften av Fredrikstad kino på en slik måte at den ikke belaster kommunens kulturbudsjett. Å etablere Fredrikstad Kino som aksjeselskap vurderes som hensiktsmessig for å sikre videre drift og utvikling av kinotilbudet i Fredrikstad. Andre aktører i markedet kan ha bedre forutsetninger enn kommunen for å investere videre i drift og utvikling av kinoen. Derfor anbefaler kommunedirektøren å undersøke om det er interesse i markedet for å overta hele eller deler av eierskapet i det nye aksjeselskapet.

Ved omdanning til AS opprettes en ny juridisk enhet etter aksjeloven. Det medfører at selskapet overtar inventar, utstyr, organisasjon, avtaler og kontanter. De ansatte har rett til å bli med over til det nye AS-et i sine stillinger. Et aksjeselskap får ansvar for egen drift og organisering, og gir større fleksibilitet og selvstendighet når det gjelder investeringer, forpliktelser og samarbeid eller medeierskap.

Dette må finansieres ved bruk av fond, enten fritt disposisjonsfond (DF1001) eller fritt investeringsfond (UK2004).

Vedlegg
Ingen.

Andre saksdokumenter (ikke vedlagt)
1. Sak 118/2025 Fredrikstad Kino – endret driftsform
2. Sak 20/2025. Orienteringssak: Fredrikstad Kino – driftsform, investeringer og Innsparinger
3. Sak 20/2024 - Fredrikstad Kino – anbefalt minimum av investeringer i 2024 – Oppfølging ab bystyresak 195/23
4. Sak 195/23 - Fredrikstad kino - anbefalinger om oppgraderinger og investerings-beslutning

Saksopplysninger
I sak til bystyret *PS 118/2025 Fredrikstad kino – endret driftsform* fattet bystyret vedtak 12.06.2025:

> 1. *Kommunedirektøren legger fram en sak der det framgår hvordan Fredrikstad Kino, inkludert kiosk, kan etableres som et aksjeselskap.*

Saken ga en bred oversikt over dagens kinodrift og kinomarkedet. Kino i byområder er i dag en kommersiell kulturvirksomhet som forventes å finansiere seg selv gjennom billettsalg, kiosk, servering, reklame, utleie, festivaler og arrangementer.

Fredrikstad kino har vært kommunalt eid siden 1917, og er i dag en del av Virksomhet Kultur. Bystyret har vedtatt at det skal utredes hvordan kinoen og kiosken kan bli et aksjeselskap. Målet med omorganiseringen er å styrke kinoens muligheter i markedet, sikre effektiv drift, og legge til rette for videre utvikling. Kommunalt eierskap er vanlig i kinomarkedet, uavhengig av selskapsform. Mange kommuner eier kinoer som aksjeselskaper, noen sammen med private kjeder.

Kinoer og besøk

Kino	Kinoer	Kinobygg	Saler	Besøk
Kommunal	137	138	286	4 044 256
Privat	61	66	190	4 126 367
Total	198	204	476	8 170 623

Markedsandeler

Kino	Kinoer	Kinobygg	Saler	Besøk
Kommunal	69 %	68 %	60 %	49 %
Privat	31 %	32 %	40 %	51 %

<u>Om aksjeselskap og drift i aksjeselskap</u>
Et aksjeselskap er et eget juridisk selskap. Aksjonærene velger styre og behandler regnskap og revisjonsberetning i tråd med aksjeloven. Styret ansetter daglig leder og passer på at driften følger selskapets formål. Driften og økonomien må tilpasses markedet. Om selskapet ikke har bærekraftig økonomi over tid, kan det gå konkurs. Selskapet blir skattepliktig når det går med overskudd, og kan dele ut utbytte til aksjonærene når økonomien tillater det. Kommunen vil ikke betale inntektsskatt på utbytte fra kinoen, da kommuner ikke betaler skatt. Selskapet må ha nok kapital til å sikre sunn drift og kunne omstille seg i utfordrende tider. Kinomarkedet endrer seg raskere nå enn før, og det krever en effektiv organisasjonsform med korte beslutningsveier.

Ved å organisere kino og kiosk som et eget aksjeselskap, skjermer man driften for kommunens kulturbudsjett, noe som gir større forutsigbarhet og handlefrihet. Tre fordeler med aksjeselskapsformen er raskere beslutningsprosesser, muligheter for strategisk samarbeid, og adskilt økonomi fra resten av kommunen. På den annen side vil organisasjonsformen gi kostnader som ikke påløper kinoen i dag, for eksempel til styrehonorar og økonomikontroll. Videre vil et aksjeselskap ha høyere lånekostnader ved eventuelle investeringen enn kommunen selv vil ha.

Her er en tabell som viser **fordeler og ulemper ved å drive en kino som aksjeselskap (AS)**:

Kategori	Fordeler	Ulemper
Styring og fleksibilitet	Raskere beslutningsprosesser og større operasjonell frihet	Mindre direkte politisk kontroll og innsyn
Økonomi og investeringer	Mulighet for ekstern kapital og investeringer	Må levere økonomisk overskudd – risiko ved sviktende inntekter
Drift og markedstilpasning	Kan tilpasse seg markedet og drive kommersielt	Risiko for at kulturpolitiske mål nedprioriteres
Organisering og ansvar	Klare roller og ansvar gjennom styre og daglig leder	Mer kompleks selskapsstruktur og rapporteringskrav
Eierskap og utvikling	Kommunen kan fortsatt eie hele eller deler av selskapet	Risiko for fremtidig privatisering eller salg av aksjer
Synlighet og profil	Mer profesjonell markedsføring og kundeorientert drift	Kan oppfattes som mindre offentlig og inkluderende

Stiftelse av selskapet

Ved stiftelsen av aksjeselskapet og i drift stiller aksjeloven krav til forsvarlig egenkapital og likviditet i selskapet. Fredrikstad Kino AS må ved stiftelsen av selskapet tilføres en tilstrekkelig kontantbeholdning, utstyr og inventar etter takstverdi og ha ansatte til en forsvarlig og bærekraftig drift. Når selskapet stiftes med 100% eierskap av kommunen, tegner kommunen seg for kontant aksjekapital samt tinginnskudd av utstyr og inventar. Dette utgjør samlet egenkapitalen i selskapet. Endringen regnes som virksomhetsoverdragelse, og de ansatte har rett til å fortsette i det nye selskapet. Kinoen og kiosken omsetter for over 30 millioner kroner. Driften påvirkes av markedet, sesongvariasjoner og behov for investeringer i utstyr, kinostoler, teknisk anlegg og kiosk. Netto driftsresultat for 2025 er beregnet til et underskudd på ca. 1,2 millioner kroner. De største variable kostnadene er filmleie (43% av billettinntektene) og varekostnad i kiosken. Lønn kan justeres ved endringer i salget.

Kommuneloven og tilhørende forskrifter krever forsvarlig økonomiforvaltning og langsiktig likviditetsstyring. Generelt anbefales at kommunale aksjeselskaper har en kontantbeholdning som dekker minimum 2–3 måneders driftskostnader, noe som tilsvarer 5–7,5 millioner kroner ved et årsbudsjett på 30 millioner. En kontantbeholdning på 5,0 millioner kroner som tilføres som en del av aksjekapitalen, i tillegg til at skytes inn utstyr og interiør direkte relatert til kinodriften etter takstverdi, bør sikre et godt økonomisk fundament for dagens drift i et aksjeselskap. Dette må finansieres ved bruk av fond, enten fritt disposisjonsfond (DF1001) eller fritt investeringsfond (UK2004). I tilfelle merforbruk for 2025, vil det beste være å finansiere dette ved bruk av fritt investeringsfond UK2004, for å unngå strykning av overføring drift til investering.

Ansatte, ca 13 årsverk, vil bli omfattet av virksomhetsoverdragelsen og bli ansatt i selskapet med gjeldene lønnsvilkår. Selskapet etablerer egen pensjonsordning og tariffavtale for de ansatte. Det må inngås leieavtale for kino- og kioskarealene til markedspris, gjerne med en

kombinasjon av fast leie og omsetningsbasert leie. Dette erstatter dagens interne husleie på ca. 2,4 millioner kroner pluss 0,727 millioner kroner i renter.

Fredrikstad Kino	Budsjett 2025	Årsprognose 2025	Endring
Salgsinntekter kino og kiosk	34 528	28 528	-6 000
Lønn	-13 087	-13 100	13
Andre utgifter	-15 710	-13 200	-2 510
Internhusleie m.m.	-3 427	-3 427	
Netto driftsresultat	2 304	-1 199	-3 503

1) Tallene er hentet ut i fra budsjett og prognose for «Kino», tallene er i hele tusen kroner.
2) Intern husleie til eiendomsvirksomheten i kommunen er på 2,4 mill. kroner med tillegg av 0,727 i andel rentekostnader. En modell som i sin tid var etablert da rådhuset var nybygget og kinosenteret ble tatt i bruk.
3) Netto driftsresultat viser at prognosen for 2025 vil kinoen med kiosk gå med ett underskudd på ca 1,2 mill. kroner.

For selskapet foreslås ett styre på mellom 3-5 eiervalgte medlemmer med kompetanse på kommersiell kinodrift, kultur og forsvarlig selskapsdrift. Ytterlige detaljer spesifiseres i selskapets vedtekter.

Fredrikstad Kino kan ha behov for ytterligere investeringer for å tiltrekke seg publikum til filmvisninger. Et aksjeselskap kan velge å finansiere dette med egenkapital og/eller låneopptak. I tillegg kan man foreta en aksjeemisjon mot en strategisk aktør i kinomarkedet som mot å bli medeier i selskapet tilfører kapital for å styrke virksomheten. En aksjonær som eier minst 34% av aksjene vil ha såkalt negativ kontroll, i praksis betyr dette at man kan stoppe endringer i vedtektene og nye emisjoner. Aksjeloven setter krav til minst 2/3 flertall for å kunne foreta vedtektsendring

Relevante bestemmelser
Arbeidsmiljøloven
Kommuneloven
Aksjeloven

Konsekvenser for sosial bærekraft
Kinoen har i over 125 år vært Norges mest brukte kulturtilbud, og skiller seg ut ved å nå et bredt sosialt lag med et mangfoldig program for alle aldersgrupper. Med rimelige billettpriser og tilgjengelig innhold er kinoen som en viktig lavterskelarena for felles kulturopplevelser. Fredrikstad Kino har de siste 20 årene utviklet seg gjennom økt kapasitet, spesialvisninger som skole-, baby- og pensjonistkino, samt samarbeid med filmfestivaler. Digitaliseringen i 2010 åpnet for visning av konserter, teater og opera, noe som har utvidet tilbudet og gjort det lettere å tilpasse besøk etter individuelle behov. Kinoen er også en viktig arbeidsplass for unge og personer med spesielle behov, og tilbyr verdifull arbeidstrening uten krav om utdanning eller erfaring.

Konsekvenser for økonomisk bærekraft
a) Økonomiske konsekvenser – Drifts- og investeringsbudsjett: For å sikre økonomisk bærekraft må aksjeselskapet overta utstyr, inventar, lokaler og ha nok kontanter. Kinoen vil ikke lenger være del av kommunens ordinære budsjett, men kommunen forblir eier og følger eierskapspolitikken.

b) Samfunnsmessige konsekvenser
Et godt kinotilbud gir økonomiske gevinster, trekker folk til sentrum og har viktig kulturverdi. Moderne kino gir økt attraksjon. Erfaringer fra Bergen viser at kinobesøk gir ringvirkninger for næringslivet. Kinoen er viktig for byens utvikling og møteplass, og kulturplanen understreker kinoens rolle.

Konsekvenser for miljømessig bærekraft
Kinoen er ett lavterskel kulturtilbud, sentralt plassert og lett tilgjengelig med kollektivtransport. Kino vil være med på å trekke folk til sentrum og skape aktivitet.

Ansattes medbestemmelse
Ansattes medvirkning sikres gjennom gjeldende avtaler. Tillitsvalgte, verneombud og ansatte må involveres i prosessen. Overføringen skjer etter arbeidsmiljøloven og avtaleverk.

Vurdering
Fredrikstad Kino har vært kommunalt eid siden 1917, og har utviklet seg til en moderne kulturarena med bredt tilbud, også innen utleie til konferanser og arrangementer. I denne saken har kommunedirektøren redegjort for hvordan Fredrikstad Kino, inkludert kiosk, kan etableres som et aksjeselskap. Kommunedirektøren kan ikke se at det er hensiktsmessig å opprette og drifte Fredrikstad kino som et aksjeselskap i 100 %. Fordelene ved å organisere kinoen som et aksjeselskap overstiger ikke omkostningene og ulempene ved denne organiseringen. Etter kommunedirektørens syn er ikke organisasjonsform alene nok til å styrke Fredrikstad kinos konkurransedyktighet.

Kinomarkedet er blitt vanskligere de seneste årene. Strømmetjenester og annen teknologi gjør at flere ser film hjemme istedenfor på kino. Det er gjort omfattende investeringer ved Fredrikstad kino, men det kan være behov for ytterligere investeringer for å tiltrekke seg publikum til filmvisninger. I et usikkert marked er det vanskelig å anslå hvor godt en slik investering vil kaste av seg i tiden fremover.

Fredrikstad kommune er i en svært utfordrende økonomisk situasjon, der alle deler av kommunens drift må sees opp mot hverandre. Erfaringer fra andre byer viser at innbyggerne trolig kan få et attraktivt kinotilbud i regi av en privat aktør. Andre aktører, som har stordriftsfordeler i kinobransjen, kan ha bedre forutsetninger enn Fredrikstad kommune for å investere i kinodrift.

Kommunedirektøren vil understreke at et godt kinotilbud er viktig for byens attraktivitet og for mange av innbyggerne, men at andre aktører kan løse denne oppgaven på en like god måte som kommunen gjør i dag. Derfor bør kommunen heller prioritere støtte til og opprettholdelse av kulturtilbud som er avhengige av kommunal innsats.

Kommunedirektørens samlede vurdering er at kommunen bør undersøke om det er interesse i markedet for å ta over driften av Fredrikstad kino, og at å etablere Fredrikstad kino som et aksjeselskap vil være et hensiktsmessig første steg i prosessen med å overdra hele eller deler av driften til en privat aktør.

Alternative løsninger

<u>Fortsatt drift som kommunal avdeling</u>
Denne løsningen innebærer en videreføring av dagens organisering. Kinoen har i dag utfordringer med lønnsomhet og det er vanskelig å foreta de endringene som skal til for å gjøre kinoen mer konkurransedyktig sammenlignet med nabobyene. Manglende utvikling av kinoen vil også kunne føre til at kinoen fortsetter å belaste kulturbudsjettet i kommunen med et underskudd. Kinoen har i dag et krav om lønnsomhet som den ikke klarer å møte, noe som allerede fører til at andre oppgaver i kultur og samfunn må reduseres.

<u>Driften satt ut på konsesjon</u>
Det er mulig å lyse ut en konsesjonsavtale for kino og kiosk. Det vil si at en aktør drifter kinoen gjennom en definert avtaleperiode. Kommunen stiller lokalene til en betinget drift, men det vil ikke ha noen innflytelse på virksomheten i avtaleperioden.

Nedleggelse av kino og kioskdriften
Kino med kiosk kan legges ned, da må ansatte settes i omstilling og lokalene frigjøres. Dette vil kreve kostnader til omstilling og føre til bortfall av husleie som inntekt for kommunen. Dersom lokalene skal leies ut til en ny aktør, kan det være vanskelig å finne en ny aktør som kan nyttiggjøre seg lokalene på en god måte. I tillegg kan det føre til mindre besøk i sentrum, noe som er uheldig for sentrumsutviklingen.

Selge kino-delen av Rådhuset
Det er mulig å seksjonere ut kino-delen og selge denne i et åpent marked. Dersom det fremdeles skal være kino-drift i lokalene vil transaksjonen innebære en virksomhetsoverdragelse. Dette vil trolig være alternativet som raskest realiserer gevinst fra eierskapet av Fredrikstad kino.

Konklusjon
Å etablere Fredrikstad Kino som aksjeselskap vurderes som hensiktsmessig for å sikre videre drift og utvikling av kinotilbudet i Fredrikstad, dersom andre aktører i markedet viser interesse for å overta hele eller deler av driften.

Kommunedirektøren anbefaler å undersøke om det er interesse i markedet for å ta over hele eller deler av driften av Fredrikstad kino. I så fall vil det være aktuelt å stifte et aksjeselskap i samarbeid med denne aktøren.