

A Master Thesis, MSocSc - CBP

Public Funding and Creativity in the Music Industry

A constructivist study of how the public funding system can generate an incentive for the musicians of the Danish “rhythrical” music industry to increase creativity

Dan Hvidtfeldt Larsen

Abstract:

This is a constructivist study developing an understanding of how the public funding system in Denmark can generate an incentive to increase creativity for the musicians of the rhythmical music industry. The theoretical framework is build upon the “Systems perspective on creativity” presented by Csikszentmihalyi (1996), defining creativity to be developed “in context”. Amabile (1996) and Collins and Amabile (1999) suggest, that three components are crucial in the development of creative work: “Domain relevant skills”, “creative relevant processes” and “intrinsic motivation”. The concept of “synergetic extrinsic motivation” suggests, that extrinsic motivation, under specific circumstances, is able to enhance intrinsic motivation understood to be crucial to the creative work process. Further, Frey (2003) is, from an economical perspective of crowding theory, describing a relationship between government and artist conducive to motivation to increase creativity. The theory describes, how the public funding system has, via external intervention, the potential to both “crowd-in” and “crowd-out” intrinsic motivation to produce creative products. The rhythmical music industry in Denmark is characterised by a complex network of cooperations between larger groups of sub-suppliers, considerably varying in size, all striving to produce products based on music. The public funding system is structured by the Ministry of Culture, so that a great deal of the funding task are delegated to the state and the municipalities, allocating funding to the music industry, via a framework of agencies, councils, committees and organisations. This study shows, that the generation of an incentive for the musicians of the rhythmical music industry to increase creativity is depending on: An increased focus on “non-mainstream” in the supply from the non-commercial public service media channels, especially DR; a greater focus on music in elementary schools; increased support, via the municipalities, towards music schools; increased allocation of funding towards “the regional concert halls”, the venues supported via “honorarium grants” and informal and inexpensive concert formats; an increased allocation of funding from the municipalities towards rehearsal spaces; the development of less bureaucratic application procedures, especially of the funding organs of the state - The Committee for Music and The Committee for Popular Music - characterised by informal, individual and intimate dialog with the applicants; education and targeted campaigns introducing the funding system to the musicians of the rhythmical music industry.

Public Funding and Creativity in the Music Industry

Written by: Dan Hvidtfeldt Larsen

Hand-in date: 15th of January 2012

STUs including spaces: 181.937, the equivalent to 80 pages

Supervisor: Trine Bille, Lektor, cand.polit., Ph.D. Institut for Innovation og Organisationsøkonomi

MSocSc - Management of Creative Business Processes

Copenhagen Business School

Solbjerg Plads 3

2000 Frederiksberg

Denmark



Copenhagen

Business School

HANDELSHØJSKOLEN

<u>1. Introduction</u>	<u>2</u>
Empirical Context	2
Research Question	4
Sub-Questions	5
Definition Of Key Terms	5
<u>2. Methodology</u>	<u>7</u>
Meta-Theory	8
Method	10
The Research Process	10
Theory	11
Empirical Material	12
Limitations	15
Analytical Strategy	16
<u>3. Theoretical Framework</u>	<u>18</u>
Defining “Creativity”	18
Teresa Amabile: Synergetic Extrinsic Motivation	22
Bruno Frey: Crowding Theory	27
Discussion	30
<u>4. Propositions</u>	<u>33</u>
<u>5. Public Funding And The Rhythmic Music Industry In Denmark</u>	<u>37</u>
The Rhythmic Music Industry In Denmark	37
Public Subsidisation Of The Rhythmic Music Industry	38
Allocation Methods	39
Public Funding And The State	40
Public Funding And The Municipalities	42
<u>6. Analysis</u>	<u>44</u>
The “Open” Field	44
Bureaucracy	48
Communication	53
Diversity	56
Sufficient Resources	60
Constructive Evaluation	63
Competition	66
<u>7. Discussion</u>	<u>69</u>
<u>8. Conclusion</u>	<u>74</u>
<u>9. Research Evaluation And Further Perspectives</u>	<u>79</u>
<u>References</u>	<u>81</u>
<u>Appendix 1-8: Interview Guide and Interview Transcriptions</u>	<u>85</u>

1. Introduction

This introducing chapter is dedicated to a presentation of the empirical context, research question and sub-questions of this study. The introduction will start by presenting the overall perspectives and importance of conducting research within the field and move on to an argumentation for the relevance of the specific research focus of this study. Subsequently, key terms relevant for the understanding of the research question are defined.

Empirical Context

The public subsidisation of art in Denmark has changed over time (Jeppesen, 2002:11). The reasons for funding, the means reserved for the purpose and the organisational structure of the channels through which funding is allocated towards the different art forms, has changed in line with the visions of the cultural political discourse. Today, the public funding system is allocating resources in a broad sense: Actors, authors, filmmakers, painters, musicians - all kinds of artists and art institutions are supported via a complex framework of agencies, councils, committees and organisations (kunst.dk, 2011c). “Art” is perceived by the Danish government to be a central constituent of our “culture” (Regeringen, 2011:69) and artistic expressions, produced by the artists of our time, are thus stated to play a vital role in shaping our individual identities, our society and Denmark as a nation. Consequently, it is understood to be important to continuously ensure good conditions for a flourishing art scene (Ibid).

It can be questioned how these “good conditions” are possibly created and the debate is lively within many art circles. Lately, the debate of public support of “rhythmical” music has been especially intense.

Within the music industry, the general debate is often centred around the support of “classical music” versus, what is in Denmark termed, “*rhythmical music*” – a very broad inclusive notion basically distinguishing classical music from all other kinds of music (Rambøll, 2010:26). The rhythmical music industry is therefore including many different kinds of musicians (Rambøll, 2010:17). While some are commercially highly successful, others have close to no audience at all. Some musicians are producing popular mainstream music, while others are experimenting with novel expressions. To give a broad picture of the public

spendings on the two musical domains, in 2009, the classical music industry received 1.874m DKK in annual support from the public funding system, whereas the rhythmical domain received 1.011m DKK. Hence, the rhythmical music industry received 35 % of the total public support of music (Rambøll, 2010:73ff). The relatively intense subsidisation of the classical music industry is often sought justified via arguments focusing on cultural heritage, the high level and quality of the musical performance and the ability of classical music to be “educative” to the general public (Bendtsen, 2011). The rhythmical music industry, on the other hand, is often argued to be unfairly overseen by the public funding system. This understanding is, in example, building on arguments focusing on the fact, that the genres within the rhythmical domain today is much more popular in terms of sales figures and is therefore argued to be highly relevant as a bearer of cultural values (Danstrup et al., 2011). Further, it is stated that the rhythmical music industry is more creative and visionary, as compared to the conservative classical industry, and thus relevant as an inspiration for the development of the surrounding society (*Ibid*). In recent years, the debate - which has been lively both internally and externally of the public funding system - has resulted in several reports (e.g. Rambøll, 2010; Marstal, 2009; Laursen et al., 2010) and articles (e.g. Danstrup et al., 2011; Rasmussen, 2011) all questioning, how the system should be organised in order to publicly fund the music industry in the best way.

The government is today officially supporting the rhythmical music industry to both “preserve” and “develop” (Kunstrådets Handlingsplan, 2008:32). Whereas the vision to preserve the art form is obtained via support allocated towards purposes focusing on cultural heritage, the support aiming to develop the rhythmical music industry is rather complex - “development” can be supported in many ways. In example, public funding allocated towards increased music export is arguably supporting “economic development” via promotion of Danish music abroad (Rasmussen, 2011), whereas support allocated e.g. by the Committee of Popular Music is aiming at supporting “artistic development” via support towards the production of music (Kunst.dk, 2011a). Both the production and the promotion of music can be argued to develop the rhythmical music industry and hence “development” is a relatively open definition. Still, the “artistic development” of art, the development of novel music capable of changing our perspectives, identities and society - basically our lives - is arguably highly dependent on *creativity* (Frey, 2003:141; Moran, 2010:76). Creativity is said to be

central to any art form as it drives the process through which the artist explores the unknown - moves beyond what already exists within the field. As creative tasks involve risk, the engagement takes courage (Moran, 2010:76) – when producing a novel song, nobody knows if the surrounding audience will understand and value the outcome (Caves, 2002:3). Consequently, in order for the artistic expressions of the rhythmical music industry to develop, the individual musician, who constitute the creatives of the rhythmical music industry value chain, must be highly motivated to engage in this risky and often unrewarded task (Csikszentmihalyi, 1999:330).

The above-presented perspectives frame the focus of this study: The rhythmical music industry is complex. While some are producing music for a mass marked where the creative level of the final product may be relatively low, other musicians are producing highly experimental music, with close to no audience at all. The music industry is supported for several reasons and by following different strategies, but namely “*creativity*” is arguably an important constituent of the “*artistic development*” of rhythmical music, central to the officially stated purpose of public subsidisation. The organisation of public funding system is these days up to general debate, and the purpose of the following study is to add to this discussion by investigating how to optimise the public funding system in terms of creativity. The focus of this study is on how the public funding system can be organised, so that it is positively affecting the generation of an incentive for the musicians of the “rhythmical” music industry to increase creativity.

Research Question

Based in the above stated challenges for the public funding system, this study seeks to answer the following research question:

“How can the public funding system generate an incentive for the musicians of the Danish rhythmical music industry to increase creativity?”

The following three sub-questions are collectively guiding the study.

Sub-Questions

1. *How can “motivation to increase creativity” be theoretically understood?*
2. *Which key players constitute the rhythmical music industry in Denmark and how are central funding organs of the public funding system officially supporting “artistic development” in the rhythmical music industry?*
3. *What is the understanding among music industry professionals of the public funding system in terms of motivation to increase creativity?*

These questions are describing the three overall focal points of this study. Initially, an understanding of the Danish rhythmical music industry and the public funding here of, with a special focus on funding organs officially stated to support “artistic development”, is generated. Secondly, a theoretical framework describing motivation and the creative work process is developed. Finally, empirical material investigating how the public funding system can be organised, so that an incentive to increase creativity for the musicians of the Danish rhythmical music industry is generated, is collected.

Definition Of Key Terms

It is paramount for a clear understanding of the research questions to define key terms used in the research question, as well as throughout the study.

The “Public Funding System”:

As presented above, the music industry is complex and so is the public funding system through which it is supported - public funding is allocated to the music industry via a great many different channels, with many different purposes. When in this study referring to the “public funding system”, the expression is in principle including all these channels, as the aim of the research is to develop a broad understanding of how the public funding system can be organised so that an incentive to increase creativity is created.

In the description of the public funding system (cf. Chapter 5), special emphasis is put on funding organs officially stated to have the purpose of supporting “artistic development” in the rhythmical music industry. Due to the open “explorative” character of the investigation, other aspects of the public funding system or the political system, such as examples from

municipalities, are included in the analysis when understood to be relevant in terms of motivation to increase creativity.

“The Rhythmical Music Industry”:

When this study refers to “the rhythmical music industry”, a distinction is made between “rhythmical” and “classical” music. The notion of “rhythmical” music as a separate group of genres is not commonly used in an international context and a brief presentation of what these designations include is here relevant in order to ensure a clear focus of this study.

The term “classical music” can be defined as: “*Music composition of various forms, denoting sheet music, i.e. the written, published and to a lower degree, improvised music*” (Rambøll, 2010:26). Hence, when referring to classical music, most people in the Danish music industry and internationally are including the compositions of Bach, Wagner and the like, but also contemporary composers. The term ”rhythmical music” can be defined as: “*Practically all other kinds of music than classical including rock, pop, electronica, jazz, folk music, and hip-hop.*” (Rambøll, 2010:26). The “classical” and the “rhythmical” is representing two different musical realms, as they are practised and supported in two very different ways. Still, the distinction has been criticised. Obviously, it can be objected, that the term “rhythmical” is misleading, as “classical” is just as qualified to have this label, as “classical” music is indeed very rhythmic. Further, these designations have on several occasions been contested and criticised for not being up to date (Laursen et al., 2010:10). Still, because of their predominant use in the industry and the political discourse (kunst.dk, 2011d), the distinction between “rhythmical” and “classical” is upheld in this study.

2. Methodology

Knowledge, and the process through which it is generated, can take many forms (Eriksson and Kovalainen, 2008:11). It is here relevant to reflect upon the process of knowledge production and the kind of scientific setup relevant for this study. The section begins with meta-theoretical reflections and moves on to more practical choices in relation to methods and the collection of empirical material. This structure for this chapter is chosen with regards to the fact that the paradigmatic understanding, under which this research is undertaken, has consequences for the methods applied and ultimately the answering of the research question (Esterberg, 2002:9ff, Eriksson & Kovalainen, 2008:11).

Initially, below illustration shows how this study is spread-out into different parts all contributing to the research process and the answering of the research question:

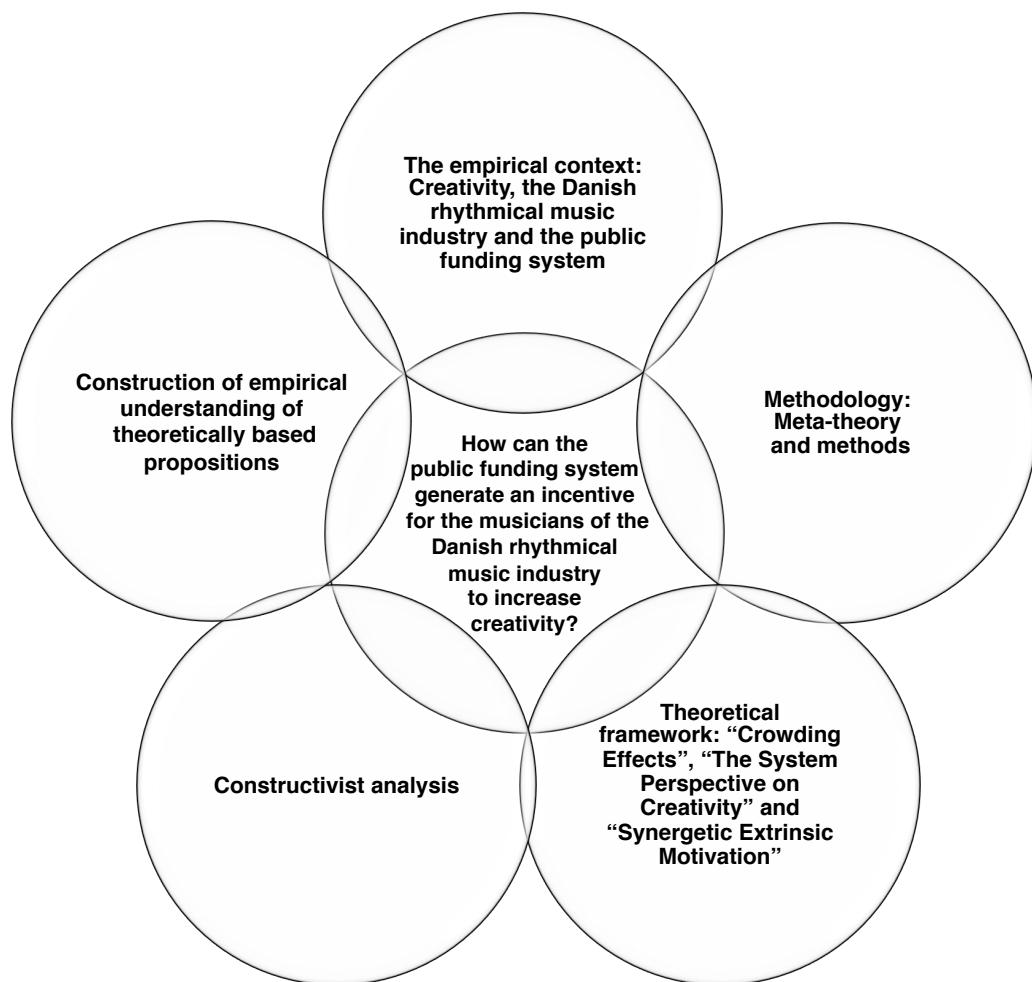


Figure 1: Illustration of the study

Meta-Theory

The social world can be studied from very different perspectives, using both qualitative and quantitative methods (Esterberg, 2002:13). Here, in order to discuss the paradigmatic understanding of how knowledge is produced in this study, the meta-theoretical opposites positivism and constructivism will be presented and the implications of the constructivist perspective of this study are discussed.

The understanding of how the world “exists” is paramount for the development of knowledge. The objective positivists plead for an ontological understanding where the world exists independently of human behaviour (Eriksson & Kovalainen, 2008:14). Hence, the meta-theoretical paradigm of positivism suggests that the world should be studied as something existing independently of human behaviour. The role of the researcher is argued to be to develop methodologies enabling him/her to describe the world as accurate as possible, as only one *reality* exists (Esterberg, 2002:10). Hence, research developed from this perspective is looking for factual, objective and final answers to scientific problems (Gergen, 1998:11).

Constructivism is a meta-theoretical counterpart to positivism. Within this paradigm, the idea of objective facts is rejected and it is claimed, that a study of the world is *relative* (Burr, 1998:14). The researcher is *not* external to the research process and the research is considered to be situated and *context dependent* (Esterberg, 2002:11). Thus, constructivism argues for an ontological understanding where the “existence of the world” is depending on the subject: the dichotomy between how the world is and how it is subjectively perceived is dissolved (Collin, 2004:19) - access to the external world that goes beyond the subjective *interpretation* is impossible (Eriksen & Kovaleinen, 2008:14). The research process is “polluted” by the researcher, as choices made by the researcher in terms of empirical material collected and analysed, are taking part in the knowledge production (*Ibid*). Ultimately, the quality of the research produced is therefore dependent on the ability of the researcher to take the conditions under which the research is produced into account.

The role of *language* is central for the generation of meaning within the constructivist epistemology (Burr, 1998:19). Nothing “exist”, nothing is part of the subjective ontology, unless it is understood through language:

“The problem with talking about a reality that exists beyond language is that as soon as you begin to talk it, it immediately enters the discursive realm as a representation of events, and there would seem to be no way out of this”

(Burr, 1998:19)

Hence, from a constructivist point of view, a “reality” is depending on cognition and language is broadly understood as the exchange of symbols (Eriksson and Kovalainen, 2008:13). In this study, language is understood more in a narrow sense as the generation of meaning via spoken and written words. Hence, studies of the semiotics and other approaches are excluded.

This study is not looking for a definitive and universal “answer” to the research question. Building on the perspectives of Amabile (1996) and Csikszentmihalyi (1999), creativity is here defined as depending on the social context in which it is developed - nothing is creative per se, as the novel only has meaning *in context*. In other words, nothing can be “new” unless it is understood in relation to something “old” (Csikszentmihalyi, 1999:315). The creative is a “social agreement”, a social construction, and cannot be ascribed any objective truth-value.

The open “explorative” investigation of the organisation of public funding system underlines the constructivist nature of this study. As described in Chapter 3, the music industry and the public funding hereof is complex: The state, appropriating funds to musicians, projects and industry institutions, and thereby cover the entire industry via committees and councils, and the municipal self-government together leads to a highly complex and diverse support of music across the country. This study is seeking to develop an “understanding”, guided by the theoretical propositions (cf. Chapter 4), highlighting central aspects of this complex public funding system in terms of motivation to increase creativity. It is not the purpose of the investigation to “measure” or describe, in an objective sense, all aspects of the industry or the public funding here of. Hence, the analytical strategy of this study will be rooted in the anti-essentialist paradigm of constructivism.

Further, the research question of this study - *“How can public funding generate an incentive for the musicians of the Danish rhythmical music industry to increase creativity?”* - is pointing in the direction of constructivism. By asking a “how”-question, rather than looking

for an explanation (why?) or a description (what?), the dissertation is looking for what could be denoted as a “process”. Hence, the research question is designed, so that it guides the reader in the direction of the constructivist analysis. The empirical field is presented as the Danish music industry and the theoretically loaded terms *creativity* and *incentive* points at the theoretical framework.

Now, what practical implications do this philosophical meta-theoretical framework have for the research produced in this study?

Method

It is relevant to dwell on the notion of relativity. Constructivism can be misunderstood as a paradigm, where the production of knowledge is dissolved to a degree where everything is “equally important”. With many different “truths”, research becomes complex and therefore, explicitly stating the paradigm, methodology and method of a research project becomes paramount. The research process must be explicitly stated as a matter of choice rather than a result of subconscious processes or ultimately chance (Esterberg, 2002:22). Whereas the discussions on ontology and epistemology are rather philosophical, the following section will be more down to earth. This method-section is describing the practical approach and tools applied towards the gathering of empirical material of this project (Esterberg, 2002:19).

The Research Process

The fundamental distinction between the analytical approaches of *induction* and *deduction* is here useful in describing the relationship between theory and empirical material and thereby, the research process of the study (Esterberg, 2002:5f, Eriksson & Kovaleinen, 2008:22). The question is whether research is driven by a theoretical standpoint or empirical material (Bryman, 2001:8).

Deductive research is typically departing from theoretical hypothesis about how the world is theoretically understood (Eriksson & Kovaleinen, 2008:22). Hence, it can be argued, that the deductive approach is operating with an objective notion of “truths”. In the contrary, an inductive research process is, rather than testing hypothesis, gathering empirical material in order to develop a theory about the social world (Esterberg, 2002:7). This approach is often

seen in qualitative studies (Bryman, 2001:11).

However, the conclusions of this study are constructed in a process that cannot be described as purely deduction or induction. It is neither theoretically nor empirically driven. The research should rather be seen as performed as an iterative process, where conclusions are derived in a research process, via the development of theoretical propositions (cf. Chapter 4), weaving back and forth between theory and empirical material (Bryman, 2001:10). Hence, as opposed to the typical use of hypotheses in a research process, the propositions of this study are not developed to be tested, but rather to guide the analysis and ultimately, the development of an understanding of how to generate an incentive to increase creativity within the music industry, via the public funding system.

Theory

The overall theoretical framework of this study is based on the three separate perspectives presented by the psychologists Mihalyi Csikszentmihalyi and Teresa Amabile, and the economist Bruno Frey. The following section will argue for the relevance for this study of these theoretical perspectives on creativity and motivation.

The initial definition of creativity of this study is inspired by the theoretical arguments of Collins and Amabile (1999), and Csikszentmihalyi (1999). The definition of creativity as developed in a social context is relevant for this study, as it is suggesting, that creativity is susceptible to influence from the surrounding environment – e.g. the public funding system, the music consumer, record companies and other stakeholders. Also, the definition suggests, that the a product can only be regarded as creative if it is produced in a heuristic open-ended process, with no straight path to solutions. The production of music must be characterised as such.

Csikszentmihalyi is focusing on how *products* are developed, evaluated and absorbed in a cultural context. Therefore, he argues, both context and individual contribution are important for the creative process. The perspective is serving as a link between the definition of creativity as developed in context, to the theoretical contribution by Amabile and Frey, both focusing on the *person*, i.e. individual *motivation* to produce creative products. Hence, it is

argued, that the level of motivation to increase creativity in the music industry can be affected by external stakeholders of the field, such as the public funding system, and propositions on how this is possibly done can be formulated. The theoretical framework is argued to be relevant for an analysis of the Danish public funding system and personal motivation to produce creative products based on music.

A further discussion on the theoretical framework is carried out in the theory chapter (Chapter 3).

Empirical Material

The following section is dedicated to a presentation of the process of collecting empirical material for this research. The analysis are building on both documents and interviews and it is here relevant to reflect upon, especially with regards to the interviews conducted, the choices made in relation to the collection of these.

Interviews:

The interview can be structured to obtain very different goals and it is therefore relevant to describe the process of collecting interview material. The overall purpose of the interviews of this study is to build a rich understanding of the public funding system in relation to theoretically based propositions (cf. Chapter 4). Hence, the interview guide (App 1) is formulated with regards to the factors arguably affecting the motivation to increase creativity in the music industry described in the theory chapter (cf. Chapter 3).

The interviews conducted in this study can be described as semi-structured interviews conducted with the aim to generate meaning through interaction between informant and interviewer. Here, the role of the interviewer is, rather than strictly controlling the conversation, to keep the interview on track and, via the interview guide, to encourage the informant to present perspectives on the music industry and the public funding system. The interviewer is an active “co-constructor” of empirical material and should strive to produce meaningful understandings of conditions in the music industry relevant in relation to the theoretically based propositions (Holstein & Gubrium, 2004:157). Hence, the interviews can be characterised as flexible and dynamic, yet fairly stringent in terms of theoretical themes.

Using the words of Kvale and Gillham, the interviewer must be seen as a supportive co-traveller (Kvale, 1994:4f), with the ambition of striking a balance between intrusiveness and curiosity (Gillham, 2005:33f). In relation to the development of an open dialog, it is an advantage that I, being a student, by the informants is perceived to be a novice industry professional or potential researcher. The informants do not have any expectations as to what the agenda of my research or professional background would want them to say. This condition benefits the interview situation and enhances the chance that the conversation, because of prior knowledge, is not forced in any direction.

The Interview Guide:

The questions included in the interview guide (App. 1) can be characterized as direct and indirect questions, formulated with aim to explore each theoretical proposition separately. What is interesting here, is the individual informants understanding of often complex matters and therefore, in order to ignite the challenging conversation and to insure that the questions are fully understood by the informant, the questions were often further developed during the interview session. Also, in order to encourage the informant to elaborate on relevant themes emerging during the interview, clarifying follow-up questions are improvised (Kvale, 1994:134ff; Gillham, 2005:33f). Hence, the interviewer takes a more or less active role, depending on the directions taken by the informant and interviewer in the process of meaning-generation (Kvale, 1996:80). The interview guide should therefore be regarded as a template for the actual unfolding of each interview session. Also, the questions are formulated in an everyday-language, understandable by informants unaware of the theoretical framework (Kvale, 1996:133).

During the process of collection empirical, the order of the interview questions asked has changed, but in general, the interview guide is structured in the following manner: Firstly, an opening question on the informants understanding of the general purpose of public funding of the music industry is asked. Subsequently, the questions related to the theoretical propositions are asked and finally, the interview guide closes off with a general question on the ability of public funding system to generate a sense of “freedom”, autonomy and control for the applicants – elements all argued to be central for the development of the “intrinsic motivation” crucial for creativity. The final question hence serves as a tool to open a round-

off dialog collecting the knowledge potentially missed during the actual conversation on the theoretical propositions.

The interview guide used in all interview sessions of this study can be found in the appendix (App 1), followed by a transcription of all of the separate interviews (App 2-8).

Informants:

Seven semi-structured interviews conducted in October and November of 2011 constitute the main empirical fundament for the analysis of this study (App. 2-9). The informants interviewed are chosen based on their thorough understanding of the creative process of producing music, the public funding system in Denmark as well as the Danish music industry in general. The informants were all promised anonymity in this study. This is done, mainly due to the fact that a few informants stated, prior to the interview session, that their current work positions would potentially not allow them to speak freely about all subjects. Also, in order to secure an open dialog, all informants were informed, that they are invited to participate in the study due to their expert-knowledge on the music industry in general – not because of any specific, current or former, work position.

In order to generate a rich understanding, presenting key features of the music industry and the public funding system, it is paramount that the informants are well informed and actively engaged in the allocation of public funding towards the music industry. Further, it is relevant with a broad representation, and therefore, informants from several layers of the industry are interviewed. Both industry professional, central representatives from the public funding institutions in the state and the municipalities and musicians are represented. Factors such as age, work experience, gender as well as geographical location of workplace have been taken into account and levelled. Hence, a broad representative sample of the music industry engaged in the public funding system is argued to be present. Prior to each interview transcription, the informants are briefly presented (cf. App. 2-8).

Documents:

Various documents, reports and webpages have been used in the study to present the current public funding system and the music industry in Denmark. The comprehensive cash flow

analysis of the Danish music industry “*Analyse af pengestrømme og ressourcer i dansk musikliv*” (Rambøll, 2010) and the annual report “*Kulturpengene 2009*” (Kulturministeriet, 2011), released by the Ministry of Culture are central to this section. Reports released by the Arts Council are included when relevant in the industry description, for the development of propositions and in the dialog in the interview sessions. Further, in order to generate an understanding of how the current public funding system is organised, various webpages, mainly presenting the state funding organs (kunst.dk, 2011), are included in the description of the music industry. These sources together form a comprehensive fundament for the analysis of how the funding system should be changed in order to generate an incentive to increase creativity within the music industry.

Limitations

In formulating this research project, several decisions have been made regarding analytical focus. Obviously, the problem field of this study hold multiple dimensions and research within the field could take many different trajectories. It is therefore valuable to evaluate the choices made and briefly reflect upon the most obvious limitations of the study. While acknowledging that “choosing is another way of not choosing”, the following remarks will emphasise the choices made for this study, rather than what have been disregarded.

Initially, a more diverse group of informants could have given a broader empirical fundament for the analysis. The Danish music industry is of course represented in all areas of the country and a more diverse group of informants in terms of geographical location would have given a broader perspective on the allocation of funding in Denmark. A focus is placed on the industry-core, the largest cities and public funding institutions. Further, in the interview situation it is explicated in the introduction to each interview, the study is focusing on the public funding system as a whole. Obviously, though, the outset for the dialog, will to a certain extend be formed by the individual positions and main expertise of the informants and as such, it is difficult to cover the entire system and effects on the industry.

Different analytical perspectives are relevant for a study of creativity within the music industry. While the analytical level of this study is limited to the public funding system, a focus on other parts of the industry, in a similar manner dependent on the creativity of the

music, could be relevant. In example, studies of organisational structures of the record companies hiring musicians, could be relevant for a evaluation of how creativity is affected by the field of stakeholders. Still, with reference to the description of the industry, the focus on the public funding system is, both due to the direct aim of public funding and the importance for musicians, here argued to be central for the industry.

The music industry in Denmark is large and complex, and very different musicians are producing very different music, which it is often difficult to classify. In order to formulate an accurate research question, with a clear focus, answerable within the scope of a master thesis, this study is focusing on what is often labelled the “rhythmical” music industry. The separation between “classical” versus “rhythmical” music is institutionalised in the Danish music industry debate, but the distinction is not common in other countries. Often the distinction is rather made between “popular” and “classical” music – two, arguably, equally inaccurate concepts. The separation between rhythmical and classical music is uphold in this study, mainly because it is uphold throughout the entire industry. Hence, in order to reduce complexity and ensure trustworthiness, the classical music industry is excluded from this study limited to be solely focusing on the “rhythmical” music industry in Denmark.

Analytical Strategy

Qualitative material can be analysed in many different ways and as, as described in the meta-theory section above, the constructivist paradigm reject objective truths, the analytical strategy and the methods chosen for this study are taking part of the actual knowledge production. Therefore, it becomes relevant to describe how this study, via the analytical tool of *coding*, is handling the creation of meaning from the empirical material (Bryman, 2004:410).

The theoretical framework is, so to speak, bridged to the analysis and subsequently, the conclusions drawn, via 7 theoretically based “propositions”. As described above, the propositions are serving as guidelines for the constructivist analysis and thereby help structure the development of a thorough and coherent analytical understanding of creativity in the music industry. In practical terms, the interview guide is structured around the 7 propositions. Hence, these analytical guidelines are functioning as theoretically qualified assumptions about

the how the public funding system is affecting the level of motivation in the music industry. Seven interviews have been conducted and transcribed – a process generating a relatively large amount of pages and perspectives on the music industry. Hence, it becomes relevant to develop tools for the structuring of how the informants make sense of the public funding system and the music industry. The use of coding is a simple way to do this (Myers, 2009: 167). Though the interviews have been guided by the theoretical propositions, the actual interviews have taken many directions and therefore, all interviews are coded according to themes (*Ibid*).

3. Theoretical Framework

The following chapter will present the theoretical framework of this study and thereby develop an answer the 1st sub-question. The chapter is divided into three parts. Initially, a clear definition of the term “creativity” is paramount and the first section is, mainly building on the theories of Amabile and Csikszentmihalyi, dedicated to this purpose. This first section is generating a fundamental understanding of how creative products are to be understood as developing in a social context. Subsequently, the psychological, or individual, perspective on “*Synergetic Extrinsic Motivation*” suggested by Amabile and the economic perspectives of “*Crowding effects*” as suggested by Frey, are presented. The theory will be introduced and discussed in a structured and coherent manner in order to build the propositions guiding the subsequent analysis.

Defining “Creativity”

While some musicians argue that all of their compositions have mystically dropped from the sky, others say, that music appears as a result of a concentrated and on-going work process (Negus, 1995: 328). Some of the first studies on creativity concluded, that the ingenuity of artists, the ability to create artistic productions, must be ascribed to a close connection to a superior power, a god or simply an innate ability. Here, creativity is described as a gift some people have and other people don't have, enabling the chosen few to commercially exploit the value of their novel products (Ibid). This perspective is challenged by post-structuralism and the notion of creativity as being created and valued “*in context*” (Throsby, 2001:95; Csikszentmihalyi, 1999; Amabile, 1996). Creativity is here argued to be relative and unstable. Hence, no production is creative or commercial per se. Creativity is something people, within their social context, agree on - something a group of people except as being creative. For this study, in the definition of what is creative in the music industry, the “creative product” is perceived as a social construction. The process of producing creative products must be regarded fragile in the sense, that it is susceptible to influence by e.g. consumers, governments and other “external interventions”.

Amabile (1996) presents a definition of what “creativity in context” includes. The definition is two-dimensional:

“a product or response will be judged as creative to the extend that (a) it is both a novel and appropriate, useful, correct or valuable response to the task at hand, and (b) the task is heuristic rather than algorithmic” (Amabile 1996:35)

Central in this definition is the focus on *novelty* and *appropriateness*. A music production can be highly novel, but still of no value within the context. The audience must be able to subscribe meaning to the product in order to value it and therefore, a balance between the novelty and the familiarity of a music production is central in the evaluation of a creative production (Amabile 1996:35; Lampel et al., 2000:266; Moran, 2010:74).

The point made by Amabile that, in order for a production to become creative, it must be heuristic rather than algorithmic, allude to the fact, that a predefined algorithm for a specific task is understood to make the production less creative (Amabile, 1996:36). The algorithm is already “created” and as such, the creation of a product following this prescription cannot be very novel. This leads to the question, whether a product can be valued as creative in both, what Amabile denote, an “ipsative” or “normative” sense (Ibid). The question is, whether the production is novel and appropriate only to “the creator” or “in general”. In a definition of creativity relevant for this study, the music produced in the industry must lean towards being heuristic in a general sense. In order for the novelty of creative production to be valuable for the general music listener, it must exceed the “ipsative level” and be “novel” and “appropriate” to other listeners than the creator him-/herself. It is always a balance between novelty and familiarity - in a commercially optimal situation, the creative production is novel to and stealing the attention from people all over the world, but to have that as a creative goal would be absurd.

An analogy describes a central aspect of creativity, as it is perceived in this study: “Music is a language”. In order to understand it, the listener must ascribe meaning to the “words” of the sound. If the music does not have meaning for the listener, he/she will not understand nor value it. The creative product is only novel within a context where the meaning of the production is valued (Amabile, 1996:38; Moran, 2010:74). Hence, based on the above, a definition of creativity, relevant for this study, relies on both dimensions of time and space. In order for a music production to be creative, it must be *novel*, *appropriate* and *heuristic* within a given *context*.

The “system perspective on creativity”, suggested by Csikszentmihalyi (1996), is adapted in this study namely because it is building a strong theoretical frame for the understanding of how this creative product is systematically developed in a social context. As Csikszentmihalyi states, there is no general rule about which place is most suitable for the development of creativity (Csikszentmihalyi, 1996:133). Though the physical surroundings have been, in many cultures, argued to be key in the development of creativity (Csikszentmihalyi, 1996:135), there is no evidence that a beautiful view over a lake or mountains, or the impulses of a lively city increases the amount or quality of the creative output. Still, it is possible from a psychological perspective to say something general about social conditions affecting creativity. It is within this study argued, that the public funding system is, by being a central player in the music industry, part of this larger system of contextual conditions shaping the creative production within the music industry. The following seeks to describe and discuss this proposition perceived as an underlying fundamental premise for the increase of creativity within the rhythmical music industry.

As the below figure describes, within the systems perspective, creativity is seen as developed in a three-legged process including a cultural, social and individual aspect:

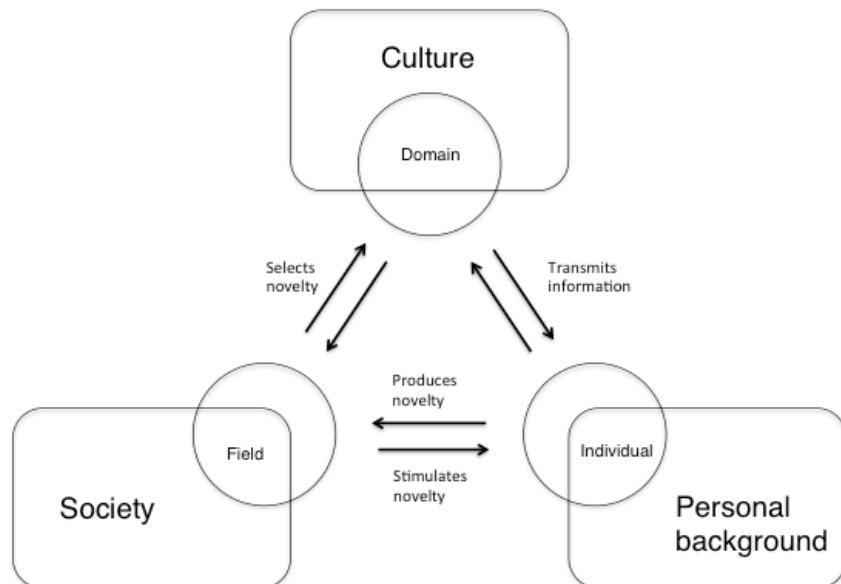


Figure 2: The System Perspective on Creativity (Csikszentmihalyi, 1999:314)

The model is understood as an evolutionary system driven by the creative process (Csikszentmihalyi, 1999:320): The individual contribution is evaluated in society - some are embedded in the culture transmitting information back to the individual. To explain this process, Csikszentmihalyi uses an analogy: Just like some individual mutations in nature are evaluated and selected by the environment and some are transferred to future generations, creativity grows via a selection process, where only the strongest ideas survive (Csikszentmihalyi, 1999:316).

Society and the Field of Gatekeepers:

In order for a novel idea to be adopted it must be sanctioned by a group of people (Csikszentmihalyi, 1999:315). The *field* consists of gatekeepers deciding which ideas are worth noticing and which are not - the group of people, who are socially organising the domain, who have the evaluative power to judge whether a creative production is both *novel* and *appropriate* (Ibid). In that sense, the field are judging what is creative and what is not, within a specific context, at a given point in time (Csikszentmihalyi, 1999:316). Within the music industry, the field is “open” in the sense, that music critics, radio DJs, industry professionals, as well as the general music listener potentially all have a say in deciding what is creative and what is not creative music (Ibid). The public funding system is within this study understood to be part of the field of gatekeepers. When deciding how and when to support a specific project or institution within the music industry, the public funding system is taking part of shaping the domain.

The underlying premise of the systems perspective, is that the acceptance of novel ideas by the field is just as important for creativity, as the individual contribution:

“How much creativity there is at given time is not determined just by how many original individuals are trying to change domains, but also by how receptive the field are to innovation”

(Csikszentmihalyi, 1999:327)

As stated, no production is creative before the acceptance from the field. Csikszentmihalyi argues, underlining the definition of creativity as developed in context, that in order to increase creativity in a specific system, the field is just as important in the creative

development and must be invited to absorb the novel ideas, just as the individual must be motivated to produce creatively (Csikszentmihalyi, 1999:327). Hence, the general openness from the field towards novel inputs becomes salient for the generation of creativity in the rhythmical music industry. Due to the fact, that the “language of rhythmical music” is understandable by a lot of people, the level of opinions on what is creative and what is not from the surrounds are potentially high.

Hence, the systems view on creativity suggests that creativity occurs in a process where the *field* accepts the contribution within a *domain* made at the *individual* level. “The systems perspective” on creativity is relevant for this study as it bridges the definition of creativity as developed in context to the role of the public funding system in generating an incentive for the musicians of the rhythmical music industry to increase creativity. The following two parts of this chapter, as well as the theoretical propositions of chapter 4, will go into detail with how this is possibly done. Where the above theoretical arguments have been focusing on the creative *product*, the following will be focusing on *motivation* of the creative *person*.

Teresa Amabile: Synergetic Extrinsic Motivation

It is a wide spread belief, especially amongst artist and art historians, that no external motivation could ever persuade or inspire an artist to produce anything of creative value (Frey, 2003:143). Infinite love, untameable passion and enjoyment, but also madness, is argued to drive the motivational relationship between a creative artist and the task of producing a new creative work (Collins and Amabile, 1999:297f). The following section questions this belief and explores the theoretical perspectives of “intrinsic” and “extrinsic” motivation as presented by Amabile. Special attention will be paid to the notion of “synergetic extrinsic motivation”: The conditions under which external intervention is expected to increase intrinsic motivation. Amabile is not writing explicitly about artists and the external role of public funding – she is rather investigating creative work in general, via studies of e.g. educational institutions and organisations, striving to build general theoretical statements applicable to as different creative domains as science and art (Collins and Amabile, 1999:297; Frey, 2003:143).

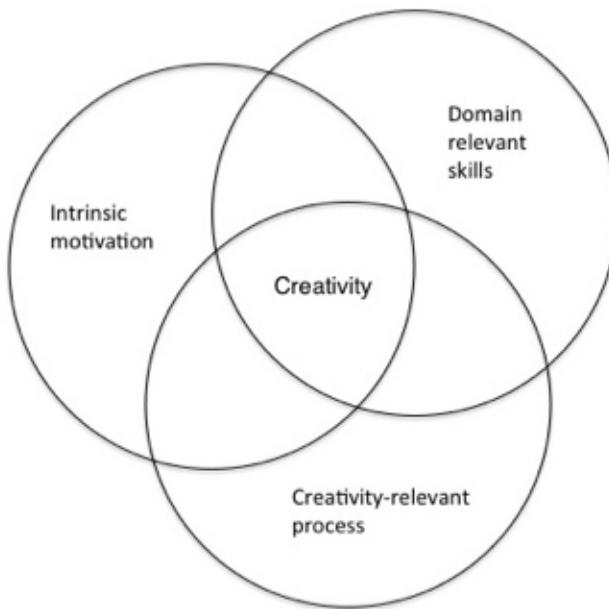


Figure 3: Three components of creative work (Collins and Amabile, 1999:299)

As seen in the above figure, Amabile argues, that tree components are crucially involved in creative work: “Intrinsic motivation”, “domain relevant skills” and “creativity-relevant processes” (Collins and Amabile, 1999:299). In total, the model describes a balance between what an individual *can do* (skills) and what an individual *will do* (motivation) (Amabile, 1996:93).

In order to work creatively, the individual must have a talent or expertise relevant for the specific domain, e.g. long piano fingers and a good sense of hearing (Amabile, 1996:86). But the creative requires something more than talent and domain relevant skills, as the individual approach towards the work is also taking part in determining the creative output (Amabile, 1996:88). The “creativity-relevant process” is referring to talent in terms of “working creatively” (Collins and Amabile, 1999:299). Research have shown, that the individual must have an ability to, among many other things, be able to work independently of pressures towards social conformity, understand complexities, breaking out of performance scripts and also, have good memory. Some of these skills relevant for the creative process are personal characteristics, whereas others can be though through schooling (Amabile, 1996:90). Further, “intrinsic motivation” is mentioned as central. The following will in more detail describe the

characteristics of both of the concepts: intrinsic and extrinsic motivation (Collins and Amabile, 1999:299).

Intrinsic And Extrinsic Motivation:

Intrinsic motivation is by Amabile defined as “*the motivation to engage in an activity primarily for its own sake*” (Collins and Amabile, 1999:299). Why the individual becomes intrinsically motivated is subjective, but motivation can be ignited if an activity is interesting, involving, satisfying or personally challenging. Thus, intrinsic motivation is characterised by a focus on the challenge and the enjoyment of the work itself. A strong body of empirical and theoretical material shows that more intrinsic motivation is beneficial to creativity (Collins and Amabile, 1999:300). Several studies show a higher level of creativity for individual completely absorbed in the work process and especially intrinsically motivated artists have been characterised as highly devoted to the task - an artist will let the family starve and sleep in a cardboard box and proclaim, that the only thing that matters, is the creative production itself (Frey, 1999:143). Extrinsic motivation, on the other hand, is by Amabile defined as: “*the motivation to engage in an activity primarily in order to meet some goal external to the work itself*” (Collins and Amabile, 1999:299). Extrinsic motivation occurs e.g. when a focus on attaining an expected reward, winning a competition, or meeting some externally defined requirement is the motivational factor. Many studies have concluded, that extrinsic motivation is detrimental to creativity, as the pursuance of an external goal is removing focus from the actual task of producing something novel and it is detrimental for creativity, if the task is not seen as an end, but as a mean to obtain an external goal (Amabile, 1999:92).

Synergetic Extrinsic Motivation:

A theoretical notion essential for this study is the concept of “*motivational synergy*”. Certain types of extrinsic motivation are argued to combine positively with intrinsic motivation – especially when intrinsic motivation is high (Amabile, 1996:118). From an overall perspective, extrinsic motivation can positively act in concert with intrinsic motivation if the extrinsic factors are supporting an individual *sense of competence* or enables a *deeper involvement* with the task itself, without undermining feeling of self-determination (Amabile, 1996:118). Under these conditions, extrinsic motivation can be said to act *in service* of the intrinsic and are therefore conducive to creative engagements. Secondly, different stages of

the creative process are more or less fragile to external intervention and according to Amabile, synergetic extrinsic motivation can happen, if intervention is made at a point in the “creative work-cycle” (cf. Figure 4) where “a helping hand is welcomed” (Amabile, 1999:118). At the, what Amabile denotes, “problem identification” and “response generation” stages of the creative process, where the novel potential of the work is detected and experimented with, the external intervention must be made with care. On the contrary, at stages less fragile of the creative process, extrinsic synergetic motivators are argued to be able to facilitate *energy* and *focus* needed to get the task done in an appropriate, in terms of intrinsic motivational, manner (Amabile, 1996:118). Especially the stages of the creative process where the novel idea is presented to the surroundings could be positively affected by external intervention (*Ibid*).

The above-mentioned statements on intrinsic, extrinsic and synergetic extrinsic motivation lead Amabile to the “Intrinsic Motivation Principle”:

“Intrinsic motivation is conducive to creativity; controlling extrinsic motivation is detrimental to creativity, but informational or enabling extrinsic motivation can be conducive, particularly if initial levels of intrinsic motivation are high”

(Collins and Amabile, 1999:304).

Hence, as argued above, extrinsic motivation can have both synergetic and non-synergetic consequences depending on the level of factors like control, information and service, and how the individual creative person perceives them. The relationship between intrinsic motivation, synergetic and non-synergetic motivation is visualised in the below figure incorporating the four different stages of a creative process.

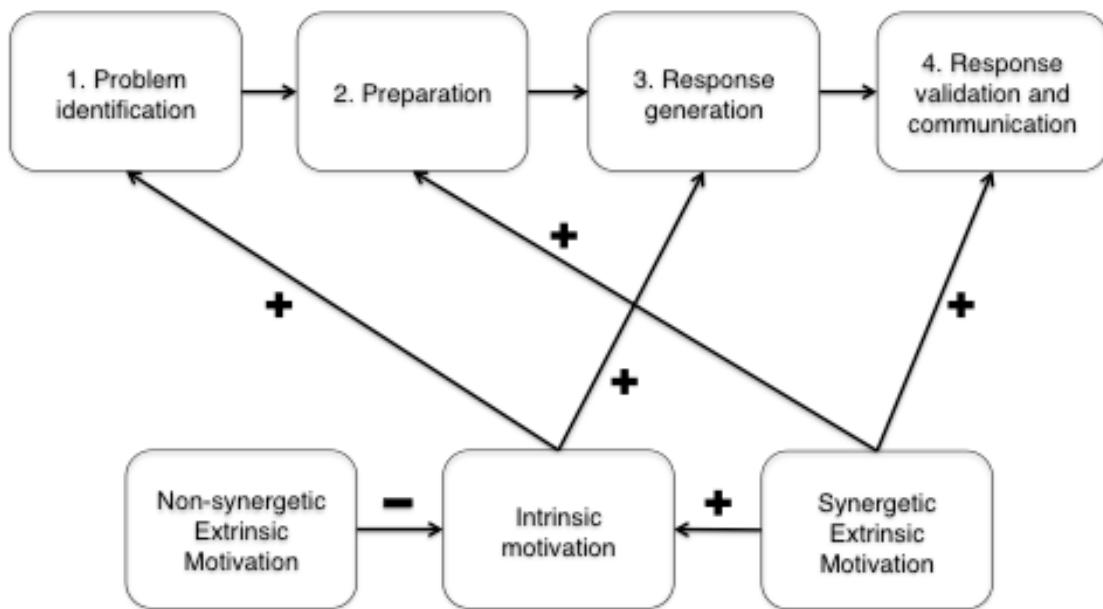


Figure 4: External influences on motivation, Inspired by Figure B in Amabile, 1996

As illustrated, especially the stages, where a high level intrinsic motivation is expected, is argued to be better off left alone without external intervention, whereas the more tedious and humdrum stages, such as 2. and 4. are expected to be positively affected by external intervention and therefore, synergetic extrinsic motivation is expected to happen (Amabile, 1996:119). The factors argued to be affecting motivation are summarised in the below table.

Intrinsic motivation	Synergetic extrinsic motivation	Non-synergetic extrinsic motivation
Freedom/Autonomy/sense of control	Constructive work-focused evaluation	Competition
Importance	Recognition of competences	Emphasis on the status quo
Optimal challenge	Reward that enables intrinsically interesting work	Rigid procedures
Task matched to interest	Coworker openness to new ideas	Lack of communication
Emphasis on intrinsic motivators	Coworker skill diversity	
	Sufficient resources	

Table 1. Intrinsic and extrinsic motivation, inspired by Table C, Amabile 1996

The factors in the columns describing intrinsic motivation and synergetic extrinsic motivation are all argued to positively affect creative work, whereas those of the right column is generating non-synergetic extrinsic motivation with negative influence (Amabile, 1996:121). Additionally, as described by Amabile, some of the positive influences of external intervention are likely to have a positive affect on the other two components, domain relevant skills and creativity relevant process, of creative work (Ibid).

Hence, according to this psychological theoretical perspective, a musician will be intrinsically motivated if feeling *free*, *autonomous* and *in control* – a general feeling that no-one external to the actual creative work process is setting up constraints or in other ways control the creative work process (Amabile, 1996:177). In addition, the direct focus on the task itself is argued to be depending on a feeling of importance and that the creative challenge is optimal in terms of individual domain-relevant skills and interests - intrinsically motivated individuals have a feeling of engaging in play rather than work (Amabile, 1996:131). Intrinsic motivation is argued to be conducive to the creative work process and the public funding system, using the terms of Amabile and Csikszentmihalyi, is in this section argued to be able to, via synergetic extrinsic motivational factors, generate an incentive to increase creativity within the domain of rhythmical music.

The chapter presenting the theoretical propositions of this study will in further detail describe each element of the table under the headlines: “*The open field*”, “*Bureaucracy*”, “*Communication*”, “*Diversity*”, “*Resources*”, “*Constructive Evaluation*” and “*Competition*” (cf. Chapter 4).

Bruno Frey: Crowding Theory

As oppose to the psychological perspective on creative work presented by Amabile, Frey has an economic perspective on creativity in the art world, and his explicitly stated errand of introducing the “crowding theory” on motivation into his study of art and economics, is to explore the potential for governments in supporting creativity in the art world (Frey, 2003:150). Even though the theoretical arguments of Frey are build around empirical material from visual art, he argues, that artistic languages, both the visual and performing arts, is

organised in comparable manners and that the effect of public funding is similar (Frey, 2003:106). Therefore, the Crowding Theory is included in the theoretical framework of this study to build a broad perspective on how creativity in the music industry can be positively affected by external intervention made by the public funding system and hence, give a strong foundation for the analysis of how initiatives to increase creativity in the rhythmical music industry can be generated by the public funding system in Denmark.

According to Frey, “*creativity is the essence of art*” (Frey, 2003:141). This statement is a cornerstone of the introduction of “crowding theory” to the domain of art: An art-piece will primarily be value according to creative potential and plagiarism is not rewarded. Frey thereby argues, that when a novelist writes a book, a painter draws a painting, what matters is the “creative qualities” i.e. the new aspects introduced to the domain. Imitators are often not even regarded to be artists (Frey, 2003:141). Neo-liberalist economic theory suggests, that all economic behaviour is guided by the relative price effect, which states, that all people, including artists, will strive to maximise benefits, income and wealth, and lower costs (Frey, 2003:142). That is to say, musicians will produce more creative products if an extrinsic motivational factor, such as monetary rewards via public funding, is paying them to do so (Ibid). Frey questions this economic argument by incorporating the psychological perspectives of Amabile. He refers to the “intrinsic motivation principle” described above and argues, that governmental interventions within the art industry have the strength to both generate “crowd-in” and “crowd-out” effects, either fostering or reducing intrinsic motivation to produce creative products (Frey, 2003:143). The basic proposition suggested by Frey, in line with Csikszentmihalyi and Amabile, is that contextual conditions are affecting creativity - the type of environment in which the creative work process is taking place is not taken to be irrelevant for the type of creative production. Frey argues for a balanced perspective, where both the psychologist and the economic understanding of motivation are considered, but accepts that what should be nurtured, is the intrinsic motivation (Frey, 2003:144).

Crowd-in and crowd-out effects:

The “crowd-out effect” describes a situation where extrinsic motivation is driving out intrinsic motivation – the opposite situation of what the relative price effect is presuming. On the other hand, the “crowd-in effect” is describing the situation where extrinsic motivation is fostering

intrinsic motivation (Frey, 2003:149). The following section will explain the conditions under which respectively crowd-out and crowd-in effects are expected to happen:

“Crowd-out effects” are expected to happen:

1. When support is taken to be *controlling and contingent on a particular performance*: The relative price effect suggests, that if the government is rewarding creative effort (the higher the creative effort, the higher the funding), then it is generating an incentive to produce creative music. Crowding theory questions this and states, that intrinsic motivation and creativity are undermined if support is contingent on specific behaviour (Frey, 2003:150). Intrinsic motivation is undermined if motivation is generated via a controlling external motivational factor and as argued, less intrinsically motivation tends to generate mediocre productions (Frey, 2003:151).
2. When musicians are *treated uniformly*: One of the main character traits of artists is that they see themselves as unique. Musicians are a diverse group of people and must be treated as such - public funding must therefore be handed out with respect to idiosyncrasies (Frey, 2003:151).

“Crowd-in effects” are expected to happen:

1. When government support is handed out in an *unconditional way*: When extrinsic motivation is taken to be *supportive* it is crowding-in intrinsic motivation. The creative effort must be acknowledged and appreciated, and this can only happen if the government support is handed out with respectful attention to the autonomy of the creative musician (Frey, 2003:152).
2. When government support is encouraging the musician to *participate* in the creative process: Intrinsic motivation is increased when the musician feels invited to participate in the development of the publicly funded work. If the public funding system is commissioning a precisely defined task, intrinsic motivation is crowded out and the level of creativity is lowered (Frey, 2003:152).

Hence, balancing the perspective of psychology and economics, the crowding theory seconds the statement that creativity in the music industry is crucially depending on intrinsic motivation, but as argued by Frey, this condition is often undermined by government policies

(Frey, 2002:373). As he states:

“Government policy is on the whole not well equipped to support and enhance artistic creativity. Under many conditions, government support tends to undermine innovations in cultural activities. Much would be gained if government support were at least neutral, i.e. would leave creativity unaffected”

(Frey, 2003:155)

The above stated requirements for crowd-in effects to be fostered by public funding are argued to be very hard for a government to meet. As Frey states, it typically very difficult for public funding systems, mainly because of bureaucracy, to not treat musicians in a controlling or uniform manner (Frey, 2003:150) – a condition the music industry professionals are argued to be much better equipped to handle (Frey, 2003:152).

Hence, it becomes interesting within the analysis of this study to investigate, how the public funding system in Denmark is succeeding in handling this arguably challenging task of securing conditions conducive to the motivation to engage in the creative work process of the musicians of the rhythmical music industry.

Discussion

Initially, it is relevant to discuss the concept of rhythmical music as “domains” within a culture. According to the systems perspective on creativity, a domain is in constant development and as such, the notion of separated and identifiable domains seems abstract. Hence, it can be questioned whether it is possible to encircle and separate domains and secondly, if the attempt to do so, might have consequences for creative production within the music industry.

It can be argued, that the use of the term “domain” to cover the rhythmical music industry is imprecise. As described in the presentation of the industry (cf. Chapter 5), a great many different types musicians, with individual visions for producing music, are included in the notion of rhythmical music and these might have different needs when it comes to public funding. Very broad definition of rhythmical music might include as different music expressions as jazz and pop music. These “sub-genres” within the rhythmical music industry

are practiced and performed in very different manners, and the successful support of these genres might be just as dissimilar. Hence, the overall separation of a rhythmical and a classical music within the public funding system potentially has consequences for the success in reaching the industries and if inaccurate notions of domains within the music industry are taking part in defining the public funding discourse, the support of the creative individuals might become inadequate.

In relation to this discussion of the rhythmical music industry as being a multifaceted industry, it is relevant here to dwell on the conflict not discussed by Csikszentmihalyi or Frey though they both touch upon the subject, between the “creative” and the “commercial”. Music serves a lot of different purposes for both listeners and musicians, and it does not make sense to speak of music production as either being creative or commercial. The question is rather what is *to become* commercially successful (Negus, 1995:316; Throsby, 2001:98). Not all people in the audience and the industry have an interest in the highly creative and it will not be the only criteria new rhythmical music productions are evaluated according to. Some people might be interested in music only because of its entertaining value, whereas others have a more intellectual relationship to rhythmical music and therefore, a higher interest in novel aspects. Consequently, one cannot conclude, that a high level of creativity leads to great commercial success within the rhythmical music industry and as such, it can be questioned whether all music listeners qualify to become part of the field of gatekeepers evaluating whether a new music production brings something *new* to the table. Some commercially successful music productions within the rhythmical music industry are highly creative, while others are not.

Consequently, it becomes central to the re-evaluate the statement that “creativity is the essence of art” in terms of the rhythmical music industry - is “art” the essence of the rhythmical music industry? Frey is arguing, that governments are typically not capable of fulfilling the needs of a creative artist – industry professionals, with a close relationship to the artists, are understood to be much better at securing participation and that funding is handed out in an unconditional and not controlling manner. This statement is building on the proposition, that “creativity” is the only aspect which art, by the consumer, is evaluated according to. Again, it must be questioned whether marked institutions of the rhythmical

music industry sees a high level of “creativity” as the overall ruling guideline for which projects to and which not to engage in. The mass-market institutions, such as large international record companies, are most likely mainly focusing on profits and commercial success and could be very controlling, due to a strict focus on hiring only the artists who are willing and able to produce what is selling a lot of records. Other industry professionals of the rhythmical music industry, such as concert halls presenting avant-garde jazz music, do most likely have a strict focus on novelty. The “domain” of rhythmical music is large and the productions are potentially, commercially successful or not, not all highly creative. In that sense, not all “gatekeepers” of the field are solely evaluating the supply according to the level of creativity, as many more interests are at stake – hence, the allocation of public funding cannot uncritically be distributed to industry professionals in terms of securing motivation to increase creativity within the rhythmical music industry.

4. Propositions

The following chapter is presenting the seven “theoretical propositions” of this study. As described in the methodology chapter (cf. Chapter 2), the propositions are used to structure the interview guide and thereby the collection of empirical material. Hence, based in the theories of Csikszentmihalyi, Amabile and Frey, the propositions are used as methodological tools to guide the analysis of how the public funding system can generate an incentive for the musicians of the rhythmical music industry to increase creativity.

The “open” field:

With respect to the definition of creativity and the systems perspective suggested by Csikszentmihalyi, the first proposition is inviting to a debate of creativity as developed in context.

Proposition 1: The public funding system is positively affecting the generation of synergetic extrinsic motivation if ensuring a field “open” towards creative contributions from the rhythmical music industry

Csikszentmihalyi is not explicitly speaking of motivation - his theory is pointing out, that creativity is developed in collaboration between producer and audience. As he states, the creative product is not creative *per se* prior to its acceptance from the listener. This perspective highlights the importance of the field in the production of creative products and it can be argued, that the public funding system must response to this condition. Hence, if an incentive to increase creativity is to be created, it is relevant to influence the field, so that an open-minded approach towards novelty is present – i.e. the industry and the general music listener. Amabile supports this argument by stating, that “emphasis on the status quo” is a non-synergetic extrinsic motivator (Amabile, 1996:232). If an environment is reluctant to accept novel ideas and changing ways of operating, individuals will become less willing to take risks and hence, creativity will potentially be lowered. The first proposition inspires to a debate with the informants on the role of the public funding system in generating a field open towards creative contribution.

Bureaucracy:

The following proposition is focusing on the structure of the public funding system.

Proposition 2: Bureaucracy in the public funding system is crowding-out intrinsic motivation in the rhythmical music industry

Frey is suggesting, that a bureaucratic public funding system is lowering the level of creativity, as it has a tendency to ignore idiosyncrasies and treat musicians uniformly. As stated in the theoretical framework, public support is argued to be often contingent on and closely connected with behaviour – conditions argued to lower the sense of autonomy and control for the musician, and thereby generating crowding-out intrinsic motivation (Frey, 2003:150). The above proposition invites to a debate with the informants on how the public funding system should be organised, so that the level of bureaucracy is as low as possible.

Communication:

There is to be a straight line between the challenges of a bureaucratic public funding system and the communication hereof. The following proposition is focusing on the communication from the public funding system towards the field and creative individuals.

Proposition 3: The public funding system is generating synergistic extrinsic motivation if communication towards industry players is comprehensive and clear

Amabile argues, that lack of and unclear communication is generating non-synergetic extrinsic motivation (Amabile, 1996:231f) - the public funding system should create application procedures as simple and transparent as possible. The proposition invites to a debate with the informants on how the public funding system succeeds in communicating with the rhythmical music industry.

Diversity:

The following proposition is exploring the allocation scope of the public funding.

Proposition 4: Public funding promoting diversity in the music industry is generating synergetic extrinsic motivation

The above proposition is suggesting a correlation between diversity in the music industry and the level of creativity. It is inspiring to a debate on the degree if support ensuring diversity which is theoretically understood to be relevant for the generation of synergetic extrinsic motivation (Amabile, 1996:232). A multifarious work environment consisting of co-workers with different backgrounds and skills is argued to incite creative thinking (Amabile, 1996:262). Thus, a discussion of how the funding system is supporting skill diversity in the music industry is relevant and is therefore included in the interview guide.

Sufficient resources:

The next proposition is inviting to a debate of the level of resources for the rhythmical music industry.

Proposition 5: Public funding securing sufficient resources for the musicians is generating synergetic extrinsic motivation

A sufficient level of resources, such as rehearsal spaces in the rhythmical music industry, is stated be salient for the individual musician in terms of focusing on the actual task of creating music – a condition stated to generate synergetic extrinsic motivation (Amabile, 1996:231). The 5th proposition is inviting to a debate with the informants on the role of public funding in securing sufficient resources for the music industry.

Constructive evaluation:

The following proposition issues a call for an understanding of how evaluation from the funding system is affecting creativity within the music industry.

Proposition 6: Public funding promoting constructive evaluation of creative processes is generating synergetic extrinsic motivation

Proposition 6 is seeking to combine aspects related to the external evaluation of the creative process: Amabile suggests that informative and constructive evaluation, securing autonomy and control is generating synergetic extrinsic motivation (Amabile, 1996:262). Critical evaluation, suggesting incompetence, is undermining creativity (Amabile, 1996:152). The proposition is inspiring to a debate with the informants, on how the various application procedures of public funding system become constructive to the creative process of producing music.

Competition:

The following proposition is focusing on the challenges for the public funding system in relation to the aspect of competition in the rhythmical music industry.

Proposition 7: Public funding decreasing the level of competition between the musicians in the music industry is generating synergetic extrinsic motivation

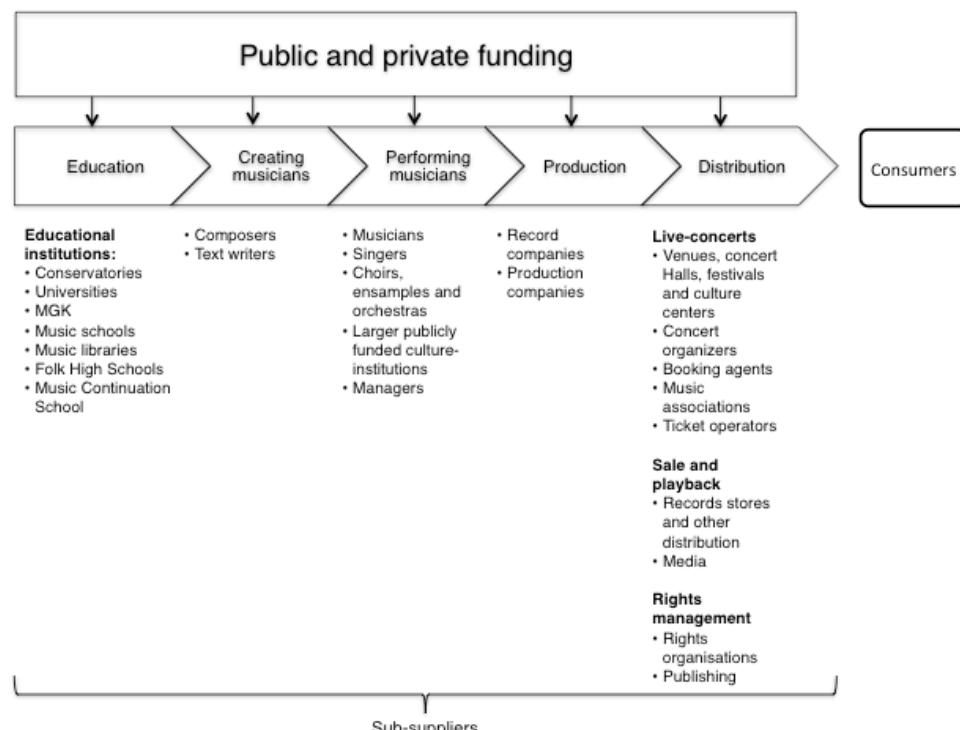
Studies have shown both positive and negative influence of competition on motivation to engage in creativity, but the prevailing argument, is that competition has a deleterious effect on creativity – arguably a severe effect, namely because competition is often the result of a combination of expectation of controlling factors like critical evaluation and rewards (Hennessey, 2010:346, Amabile, 1996:239). Especially in relation to heuristic tasks, with no straight path to the creative solution, competition has a negative impact on creativity (Amabile, 1996:133). That is to say, for some aspects of a creative work process, e.g. the development of domain relevant skills, competition might have a positive effect. The aim with the proposition is to inspire to a debate, with the informants on the level of competition in the music industry and the role of public funding in this respect.

5. Public Funding And The Rhythrical Music Industry In Denmark

The following section will, by describing key players of rhythmical music industry and the public funding system - both in monetary and practical terms – with a special focus on “artistic development” in the rhythmical music industry, answer the 2nd sub-question of this study. The main outset for the presentation is the report produced by Rambøll in 2010 describing cash flows of the Danish music industry (Rambøll, 2010a). The overall aim of the section is to create a strong factual foundation relevant in the gathering of empirical material and ultimately, the analysis and conclusions.

The Rhythrical Music Industry In Denmark

The various players in the rhythmical music industry can be comprehended through a description the value creation process of the industry. As oppose to an isolated presentation of different groups in the industry, a value chain gives the advantage of describing how the separate players of the industry are typically connected and how value is added to the industry and the products produced through different stages. Below figure describes the Danish music industry and illustrates how funding is, though to a varying degree, directed at all stages.



*Figure 5. The value chain of the Danish rhythmical music industry.
 (Inspired by “figure 3.1” in Rambøll, 2010a:17)*

The value chain consists of 5 stages, private and public funding, and finally the consumer. The music scene in Denmark is characterised by networks of cooperation between larger groups of sub-suppliers, considerably varying in size, all striving to produce products based on music: From larger concert halls, conservatories and major international pop stars, to small record companies, booking agencies and amateur musicians. Musicians are organised both as co-workers collaborating in various settings and as competitors, stealing the stage light from each other. It should be noted, that production within the industry does not necessarily have to go through all the stages of the value chain. In example, many professional musicians do not have any formal education and not all productions, due to the digitalisation of the industry, are produced or distributed in collaboration with record companies. In addition, not all players in the music scene will be able to fit directly into one specific category. In example, a musician is often both creating and performing music. The figure should be regarded as a way to structure the music scene in a simplified manner (Rambøll, 2010a:19).

Public Subsidisation Of The Rhythmical Music Industry

The purposes of publicly funding the music industry, as touched upon in introduction to this study, are multifaceted and have changed over time in line with the visions of the cultural political discourse (Jeppesen, 2002:11). The complex public funding system is today, with the Ministry of Culture as a administrative focal point, supporting the production, promotion and preservation of the rhythmical music industry via a broad variety of music institutions, associations, schools, concert halls and projects in the rhythmical music industry with different purposes: The industry is supported in order to e.g. preserve cultural heritage, increase music export, ensure “quality” and “diversity”, and of specific interest in this study, some parts of the industry are explicitly supported in order to “promote the creative art” (Kunstrådet, 2008:3ff; Regeringen, 2011:69; Kulturpengene, 2011:19). Due to the focus on “creativity” of this study, the following presentation will emphasise the support allocated towards the “artistic development” of the rhythmical music industry. Hence, the main focus of this section will be on the state funding organs, The Committee for Music and The Committee for Popular Music.

In total, according to the Rambøll report, the Danish music industry generated a revenue of 8.990m DKK in 2009 – the rhythmical scene account for 6.161m DKK and the classical,

2.459m DKK (Rambøll, 2010:28). The remaining 368m DKK cannot specifically be associated with either on or the other domain. The relatively higher revenue in the rhythmical domain is mainly ascribed to higher income from music sales, live concerts and intellectual property rights. The support of the music industry is complex as both private funding and public funding at state, regional and municipal levels, support the two domains. In total, private and public support added together, the two domains are in 2009 supported with 3.446m DKK (Rambøll, 2010:71). Hence, the music support accounts for 38% of the total revenue of the music industry. The table below describes the public and private funding handed out to the classical and rhythmical domain.

Domain	State	Municipalities	Regions	Private	Total
Rhythmical	525	486	3	235	1.246
Classical	1.461	411	3	61	1.935
Other	101	157	2	5	265
Total	2.086	1.054	8	301	3.446

(All figures are in million DKK)

*Table 2. The support of the Danish music industry, private and public funding 2009
(Rambøll, 2010:73ff)*

As the table illustrate, within the classical domain, 97% of the total financial support comes from public funding. The figure is 81% within the rhythmical domain (Rambøll, 2010:28). Hence, the public funding system plays a crucial role in the support system of the music industry - both for the classical and the rhythmical domain. The public funding accounts for 76% of the revenue in the classical domain and 16% in the rhythmical domain. Hence, according to the Rambøll report, the income of musicians of the rhythmical domain are not as dependent on the public support as the classical – still, it should be noted, that the definition of “rhythmical music” is relatively expansive and that the dependence in public support within the domain is depending on specific musical genre. The production of commercial pop music is not as dependent on financial support, as the highly experimental.

Allocation Methods

To add to the complexity of the support system in Denmark, the public and private players are

supporting the industry following several different methods: Firstly, funding is handed out *directly*, in example, when public funding committees are supporting the project of a musician or an orchestra. Secondly, the public funding system, especially the municipalities can *indirectly* support the music industry by e.g. lending instruments to a local music school or outdoor facilities for a concert. *Appropriations* are defined as subsidisation of a well-defined project frame under which the industry player can hold purposive activities. In example, state support handed out, via The Danish Art Council, to cover the costs of a specific music project. The final support form is *operational grants*, which can be defined as support towards the operational expenses in the music industry. In example, the municipal support of a local concert hall (Rambøll, 2010:26). Central to these strategies is the “arms-length-principle” ensuring a distance to the political system so that the funding of art is allocated independently of political bias. In practise, experts of the domains are appointed for limited time-periods in committees in order to decide which individuals, projects and institutions are to be supported (Langsted, 2010:76).

Public Funding And The State

The Danish Arts Agency is an administrative organ under the Ministry of Culture, with the main obligation to act as a secretariat for the two central funding institutions of the State: *The Danish Arts Foundation* and *The Danish Arts Council* (kunst.dk, 2011c). The following seek to demonstrate the role of these funding organs under the state within the public funding system.

The Danish Arts Council:

The officially stated aim of the Danish Arts Council is to “*promote artistic development in Denmark and abroad*” (kunst.dk, 2011b). The council is supporting activities within the domains of literature, performing arts, visual arts and music. The support is handed out via five expert committees, where *The Committee for Music* consist of seven people who, in accordance with the Music act (Retsinformation.dk, 2011) and following the arms-length-principle, is deciding which projects and institutions are to be supported. The support handed out via The Committee for Music appropriations and operational grants towards e.g. concert halls, associations and festivals (Kunstrådet, 2008:32). Members of the music council and The Committee for Music are appointed for a period of 4 years (Kunst.dk, 2011b).

The Committee for Music is central to the public funding system, as it is administering a large proportion of the funds distributed appropriated to the rhythmical music industry (Kunst.dk, 2011e). The arts council is e.g. nominating venues for the “regional concert hall” and “honorarium concert hall” status central to the public support of promotion of rhythmical music via concerts. In 2009 18 concert halls where appointed as regional (48m DKK) and 153 where supported by the Committee for Music with honorarium grants (28m DKK) (Rambøll, 2010:98). Further the committee is supporting 5 “genre-organisation” supporting and nursing specific genres within the industry (Rambøll, 2010:78). The Committee has an annual budget of around 132m DKK (Kulturpengene, 2009:21).

The Danish Art Foundation:

The main purpose of The Danish Arts Foundation is “*to support the creative art industries*” (kunst.dk, 2011a). The foundation is, via eight three-person expert committees, handing out support in order to reach all areas of the creative art industries including visual art, literature, music, architecture etc. (Kunst.dk, 2011a). Within the domain of rhythmical music, this is done via *The Committee for Popular Music* represented by a chairman, appointed by the Minister of Culture and two committee members, appointed by the foundation’s council of representatives (kunst.dk, 2011a). Following the arms-length-principle, The Committee for Popular Music is allocating funds based on the criterion of artistic *quality* and *talent* (kunst.dk, 2011a). Hence, the committee is directly supporting the production of rhythmical music industry when nominating specific musicians for the e.g. life-long-scholarships, 3 year scholarships and honorary awards (Ibid). In order to secure a relatively swift rotation, members of The Committee for Popular Music are appointed for a period of 3 years (Kunst.dk, 2011a). The Committee has an annual budget of around 13m DKK (Kulturpengene, 2009:21). Hence, the direct support of the production of rhythmical music allocated by the state institution is relatively low compared to the total funding budget.

The Application Procedures Of The State Funding Organs:

The application procedures related to each public fund of the state are naturally highly diverse, but they do have some common features. The following section will present the practical aspects of the application procedures of the state funding system.

Public funding is via the Committee for Music and the Committee for Popular Music distributed to the total music industry via approximately 25 separate funds (Kunst.dk, 2011d). Most funds are defined to support either the rhythmical or the classical scene, while a few are established to fund the grey area between the two. Some funds have one or two fixed deadlines for applications, while others are open to applications all year. For all funds, formal prescriptions for applying are explicitly stated; who can apply, purpose of the fund, amount each applicant can apply for, how the application is evaluated and a description of what information the application should include in the application. This could be a motivated application, description of the project, CV and 2-3 MP3-songs for musicians applying and description of music profile, PR-strategies and annual reports for institutions. The applications are in general handed in online via predefined application forms. The application is evaluated by the respective committees and ultimately, the result of the evaluation is e-mailed to the applicant (Ibid).

Public Funding And The Municipalities

The division of the public funding of music between an effort at the state, the regional and the municipal level reflect the difference in need of local and national engagement. Whereas the state is supporting activities with a special need national attention, the main responsibility for the municipalities is to support the music industry at a local level (Kulturpenge, 2009:13). Due to the self-government of the 98 municipalities, the level and kind of support distributed from this public source is varying – some municipalities have a very explicit focus on rhythmical music, whereas others have close to none at all (Kunst.dk, 2011e).

The Danish municipalities are supporting the total music industry with 1.054m DKK of which 486m DKK are distributed within the rhythmical domain (Rambøll, 2010:112). Most of these funds are operational grants and appropriations directed at music schools (462m DKK) and live concerts in the local area, including concert halls, festivals and community centres (271m DKK) (Rambøll, 2010:70). The municipalities are indirectly supporting by providing e.g. instruments, outdoor and indoor facilities for free to the music industry (Rambøll, 2010:75). Also, in some municipalities, funding is distributed directly to musicians, but the extend to

which committees and funds supporting the creating music industry are established, is highly individual to each local area.

6. Analysis

In this chapter, the gathered empirical material will be analysed. Hence, the aim of the following is to, based on the theory on creativity and motivation, develop an answer to the 3rd sub-question. The analysis is guided by the theoretical propositions (cf. Chapter 4), which, in order to develop a coherent and thorough analytical understanding, are explored in two steps: Initially, the current conditions within the music industry with regards to the specific proposition is explored. Secondly, it is investigated which actions can be taken by the public funding system in order to improve the conditions questioned in the propositions.

The “Open” Field

Central to the definition of creativity within this study, as stated by Csikszentmihalyi, is that no music production is creative “in it self” - creativity is depending on the social context. As argued by Amabile, emphasis on status quo within the field is lowering the incentive for a musician to take risk – a central aspect of the development of creative heuristic tasks. Hence, *Proposition 1* states, that the more open the field is to creative contribution, the more creative the individuals of the domain will become. The following section explores the understanding among the informants of the level of “openness” of the field and subsequently, the role of the public funding system in this regard.

The informants were all asked about the general openness towards novel inputs of the field. Hence, initially, the question was asked using broad terms and therefore, some informants underlined the importance of the music industry, mainly record companies, whereas others focused on the consumers. Still, the overall perception among the informants is that the general Danish music listener is “conservative” when it comes to the interest in novel music (App 3:143; App 5:121; App 8:546).

The Foreign Interest:

The interest in and consumption of Danish music in Denmark is argued give a good picture of the conservative field. As one informant state:

“I think we have to realize, that of course we have some first-movers, we do have some very progressive groups and first of all, some very talented bands, who are much

more successful abroad, than in Denmark. I believe that says it all. I believe that we are falling behind when it comes to the willingness to take risks and how open our audience is. I really think that is a problem”

(App 3:174)

Where it is argued to be easier abroad, talented Danish bands are argued to be having a hard time building an audience in Denmark – a condition highlighted by a few informants (App. 7:113). This condition is argued to correlate with cultural factors, rather than practical, such as size of the country and marked for certain types of music (App 8:546). One informant argue that Benelux, France and Switzerland have a cultural tradition with a strong focus on “art”, whereas countries like Germany, Netherlands and Denmark to a much greater extend have been influenced by the American “popular” tradition. Within this culture, it is argued, the industry players and the audience really do not care if the music is “new” and “challenging”, as long as it is “entertaining” and, for e.g. the record companies, “profitable” (App 5:191). Hence, the reluctance to be open towards novel and challenging music is argued to be visible when comparing the Danish music culture to the one of other countries.

The “Open” Field:

In terms of the general “emphasis on status quo”, the audience is throughout this study argued to be central to the field, but when creating music, the consumer is not the only recipient of the creative output: Also e.g. concert halls and record companies are important for the promotion and distribution of music, and thereby a music carrier. Also here, it is argued by the informants, that there is a relative conservatism, arguably generated by two conditions: Firstly, the unwillingness of the end-users to take chances and buy albums or tickets for concerts with music which they do not know in advance. Secondly, the general economic crisis in the music industry still working to develop business models coping with the digitalisation (App 6:96; App. 7:81). The concert halls are argued to be under high economic pressure (App. 3:530; App. 8:735), the record companies are under immense economic pressure due to decreasing record sales - conditions arguably generating an unwillingness to take risks with infamous bands (App. 7:595).

What Actions Can Be Taken?

Hence, it is the general understanding among the informants, that the Danish music audience

and close business collaborators, are in general not very open when it comes to new impressions from the music scene – a condition that must be regarded detrimental to creativity in the industry, as it is limiting the courage to take chances. Though, as one informant states, “*the tolerance is not that big, but on the other hand, it is not that hard to “push”*” (App. 8:684).

The following section will present the most central arguments presented by the informants on which actions must be taken in order to affect these conditions. In general, the public system is argued by the informants to have a crucial responsibility for the development of a field open towards music. The arguments are directed mainly at educational and public service institutions: public schools and the national media “DR”.

Music In Schools:

A stronger focus in music in elementary schools is argued to be central for a fundamental strategy to increase openness towards novel and challenging music expressions (App. 5:255; App. 3:200). One informant is stating, that if school children from an early age are introduced to music, both through listening and active playing, a much deeper relationship with the art form will develop (App. 8:567f). It is claimed by the informants that Denmark is lagging far behind, as many other European countries have a much stronger focus on music in schools (App. 3:212). Further, where the above argument is directed at the political system in a broader sense, others are more specifically directed at the tasks of the Ministry of Culture. It is argued, that a municipal cultural policy could, via increased support, lower the fee rate charged by the local music schools – a change enabling a larger proportion of the public to attend music lessons, which again is argued to increase the general interest in and understanding of musical expressions (App. 8:605).

The National Media Channels:

The different media channels are by several informants argued to play an important role in the creation of the general interest in novel musical expressions. As one informant expresses:

“What came first, the chicken or the egg? Is the radio broadcasting so much mainstream because that is what the listeners want, or do the listeners like

mainstream, because that's what they get?"

(App. 7:55)

The message is clear: The radio stations are argued to be broadcasting a lot of popular “mainstream” music. This is argued to be the case, though DR is the only media, which can be controlled via the public service contract - they do not always have to focus on viewer and listener figures. Due to the fact, that the national radio, DR, is the only “non-commercial” media station, it is argued to be playing an important role in presenting music, and programs in general, of a high “quality” which is “challenging” to the listeners (App. 8:579). If people are not challenged by what they see and hear, it is argued, that obviously, most people end up in the sofa watching popular culture programs like *X-factor* and *Strictly Come Dancing* every night (App. 8:720; App 3:202). DR is by some informants argued to be unsuccessful in generating a contrast to the commercial media channels. A stronger focus on “novelty”, “quality” and “non-mainstream” in the supply is argued to play an important role in increasing the general “openness” towards novelty.

Concert Halls:

It is argued by several informants, that the support of “regional concert hall” is promoting the openness towards novel music. It is stated in the legal agreements between The Art Council and the concert halls, that the specific concert hall is obliged to organise a minimum of concerts with up-coming artists. Hence, the public funding system is promoting the distribution of relatively unknown music – a condition applauded by several of the informants in terms of “openness of the field” (App. 2:190; App. 5: 255). Still, the system is criticized for supporting a too heavy “machinery”. As one informants states:

“We [the audience, red.] are very organised and well behaved, we are raised into a culture, where going to concert tells us to book tickets online in advance, and that the date must be settled in the calendar at least 3 months prior to the show [...] There's a danger, that things become too well organised and institutionalized – at the regional concert halls, it seems like a very large machine must be put into motion every time a concert is being held”

(App 6:121)

The informant implies, that a Danish concert-tradition, with expensive and subsidised concert

halls, is a too large “machinery” to become an integrated part of people’s everyday life. The informant suggests, that more improvised, inexpensive and low-risk concerts would boost the engagement from the music listeners. The informant uses the example of a local concert venue, started on a volunteer initiative, supported by the municipality. This venue is described as a very good channel through which people discover novel music: a “culture” has developed and because tickets are cheap and the booking agent is trusted to find interesting music, the audience show up again and again (App. 6:183).

Bureaucracy

The 2nd proposition is focusing on bureaucracy in the public funding system. Frey is arguing, that a high level of bureaucracy is detrimental for intrinsic motivation because a bureaucratic system tends to treat people in a uniform and controlling manner, with no respect paid to idiosyncrasies. Initially, the following section will seek to develop an understanding of the level of bureaucracy of the public funding system. Subsequently, the question becomes whether it is possible to organise the public funding system, so that the level of bureaucracy is lowered.

The Value Of Bureaucracy:

When it comes to the direct funding of musicians, it is a general perception among the informants, that the public funding system - especially the funding organs of the state - is bureaucratic (App. 2:243; App. 3:262; App. 5:326). It is argued by some of the informants, that some level of bureaucracy is important in order to administratively ensure a responsible and systematic distribution of public funds to relevant musicians and institutions of the industry (App. 8:749, App. 7:195). As one informant puts it:

“When you have a funding system, of no matter what kind, it will demand an underlying administration of a certain size and quality. This is needed in order to guarantee that the funds are distributed to the right people, in the right way.”

(App. 2:243)

The funding organs of the state are argued to be no different than other support systems: An administration is important in ensuring that the right funds are established and that the right applicants are rewarded. In practical terms it is argued, that a formal application procedure through which musicians are applying for, by the individual committee, predefined funds, the

online communication, mainly via the webpage, between applicant and committee, the administrative system behind The Art Foundation and The Art Council, and the systematic procedures concerning the evaluation of applications are all important in ensuring that the tax-payers money are distributed in a relevant, fair and transparent manner. (App. 2:243; App. 7:195; App. 8:750)

These are arguably the administrative advantages of a certain level of bureaucracy in the public funding system, but, as implied by some informants, the system holds multiple challenges in terms of collaborating with the music industry.

The Challenges Of Bureaucracy:

Using examples from the funding organs of the state, it is in the following argued to be a central example of bureaucracy in the public funding system, that funds are distributed via predefined funds developed to cover separate parts of the field. Some are focusing on supporting composers directly, while others are supporting specified projects e.g. between “classical and rhythmical” musicians or “drama and music”. The criteria for applying are described in very great detail. This structure is greatly criticised by one informant:

“In terms of public administration it has a logic, because you [the state, red.] know what they want from the suppliers [the musicians, red.] - hence, they are no longer artists. They become suppliers of a possibility for support in order to stage the picture, that the political system is aware of the artistic field. [...] Hence, all applicants are treated equally. But, what if the challenge is to treat applicants unequally – should we then follow the same methods?”

(App. 5:616)

Hence, again, in terms of public administration, it is arguably valid to develop specific funds, which the musicians can apply for. This organisational structure enables e.g. The Committee for Popular Music to account for actions, compare applications and make public in transparent figures what they have done in order to support a specific area of the industry. In line with the theoretical arguments of Frey, the informants is arguing, that the system is detrimental to creativity, as it is treating applicants uniformly. All musicians are argued to be individual and to have individual needs, depending on factors such as genre, stage in creative work process and carrier. Thus, one informant is stating, that “individuality” is a trait of character that the

public funding system *cannot* change – it should rather *respond* to it (App. 5:629). The current system is argued to be bureaucratic and uniform treatment of musicians is argued to be widespread (App 5:684).

Other aspects of the organisational form of the funding organs of the state and the application procedure is argued to reveal a high level of bureaucracy: The application procedure, through which musicians and the public funding system is communicating, is argued to, in many cases, be rigid because of tight formal regulations on how to apply (App. 6:295). A general reluctance to take chances, due to a strict focus on the applicants who are “controllable” and deliver what is already successful (App. 5:380). Slow reacting on new situations and trajectories taken by musicians within the domain (App. 5:394, App. 6:273). Also, control of the musicians is argued to be a direct consequence of bureaucracy due to the fact, that musicians are argued to adapt their productions, so that they is fitting into the boxes predefined by the public funding system (App. 4:64). As one informant argue:

“Of course, if a newly created fund specifies, that only a certain purpose is supported, then some will seek to organise their projects, so that chances that they will be subsidies becomes larger. If e.g. it is stated, that projects with a minimum of one person from each Scandinavian country is supported, then of course, some applicants will go for that project structure.”

(App. 4:64)

Hence, it is argued, that predefined funds, developed by the public funding system, is controlling the industry in specified directions – a condition argued to be directly detrimental to creativity.

In line with the arguments of both Amabile and Frey, it is here the perception, that the current public funding system, in general terms speaking of the public funding organs of the state, is characterised by rigid and formal structures and widespread bureaucracy and that it is not able to respond to the needs of the music industry in terms of motivation to increase creativity. Hence, a conflict between administration in the government and dynamics the music life is apparent. In the following section, an understanding of what actions would possibly oblige these challenges is sought.

What Actions Can Be Taken?

Some informants arguing, that the current level of bureaucracy is a necessity, are still underlining the importance of a more accessible and transparent public funding system for the musicians. As one informant suggest, the key could be “education”:

“It is varying how “open” the criteria support are: Some are very open and some are defined in very narrow terms. Some have open application deadline, others have one each year. I will most definitely suggest, that someone give some kind of lecture or education on this subject for musicians to attend”

(App. 6:243)

The informant is suggesting, that it has been at several occasion a challenge for musicians to figure out which funds they could apply for at what time. It is argued, that specific education in, what is labelled, the ”confusion” of funds would be highly relevant for many musicians (App. 6:280). It is further argued, that the musicians and bands have their applications approved, typically also are the once with flair for administrative and business aspects of a music carrier (App. 4:52). It is argued to be obvious, that musicians who dislike formulating applications, who finds it hard to comprehend the public supply of funds, will have a hard time getting support. Also, the supply is ever changing, as new funds are established directed at identified new initiatives, which adds to the complexity of the public funding system – a musician must have a natural interest in following the development of the public funding system, in order not to miss support opportunities (*Ibid*).

Hence, the logic is that, now a certain level the bureaucracy is indispensable, the task is to educate and prepare the applicants, so the current system becomes accessible. Other informants are more drastic in their suggestions – they argue, that the whole system should be turned upside down.

The System Should Be Fundamentally Changed:

One informant argues, that the public funding system in the municipality of Aarhus have managed to lower the level of bureaucracy to a minimum (App. 6:145). It is stated, that musicians can apply for funds defined in very broad terms, which are not limiting the musicians in terms of musical expressions or administrative burdens. As stated by the informant:

“The application procedure is pretty simple and you know, the band doesn’t have to formulate and write everything perfectly down – the important thing is that the band or musician explains their situation, why they need support and then of course, send in some music. The fund is important in Aarhus. Even though the means are few.”

(App. 6:145)

The informant is using the fund - administered by the municipality of Aarhus - to give an example of a system that have succeeded in limiting the bureaucracy by loosening the tight administrative control. It is stated, that most musicians in Aarhus do not perceive the municipal funding system as surrounded by large walls – most musicians of the area knows the personal administering the funds personally (App. 6:340). Further, focus on is the production of music itself, and not whether the applicant is fulfilling predefined purposes (App. 6:295). The structure of this kind of fund serves an example of what the opponents of the current level of bureaucracy in the public funding system is wishing for: A public funding system able to respond to the dynamics of the musicians and the industry, with a more intimate and flexible connection to the musicians and the general field – as one informant puts it, the challenges of the funding system is merely to create passage for *heart’s blood* of the musicians (App. 5:768). The application procedures of the The Art Council and The Arts Foundation are argued to by way to rigid to live up to that (App. 5:472). One informant characterise the challenge like this:

“It is simply all about having knowledge about the industry you are working to support. How do get that knowledge? By living in and with it. Now, this approach have been abandoned in favour of a more centralised top-down cultural policy, where - allow me to be a little sarcastic – people like you are, who doesn’t know a thing about anything, but who have a lofty education, are employed.”

(App. 5:420)

It is suggested, that top-down administration of funds is generating a to bureaucratic and rigid public funding system, and that the only way around this issue, is to leave the administration to industry representatives, who have a deep understanding and connection to the field and the individual musicians (App. 5:685). This statement is well aligned with the arguments suggested by Amabile on constructive feedback systems, recognising and supporting the task intrinsically interesting to the musician (cf. Table 1). Respect must be paid to idiosyncrasies of the musicians and an intimate and respectful relationship between funding system and musician is argued to be paramount (App. 8:1176).

Though the analysis reveals an interest among the informants in the generation of a less bureaucratic public funding system, it is also argued to be very difficult to change. As one informant state:

"It has been [...] it sounds pathetic [...] it has been the struggle of my life. For 35 years I have fought a political fight to modernise the system and create support systems that are un-bureaucratic and efficient"

(App. 5:337)

Close to all informants underline, that the overall challenge is to have a close and intimate contact with the musicians – the questions is whether the current public funding system is too institutionalised in the Danish cultural political system to be fundamentally changed, as some argue is the only solution to the challenge of bureaucracy.

Communication

There is a connection between the challenges of on the one hand having an arguably rigid and bureaucratic public funding system and of, on the other hand, communicating with the music industry. The 3rd theoretical proposition is suggesting, that the public funding system is generating non-synergetic extrinsic motivation if communication towards the music industry is unclear. The following section will explore the understanding among the informants, on the general communication from public funding system and subsequently, whether anything should be done in order to improve the conditions.

Is The Communication Okay?

The public funding system is communicating with a diverse group of applicants and it is questioned by some of the informants, whether this system is generally more accessible to some applicants than others: Will leaders of e.g. concert halls be better prepared to comprehend the application procedure, than the musician who personally apply for funds to cover his or hers project? The informants are suggesting both advantages and disadvantages of the system as it is currently structured.

When it comes to the application procedure for e.g. concert halls applying for the “regional

concert hall” status via The Committee for Music under The Art Council, the system is argued to serve as a control-mechanism ensuring that the applicant has the know-how to administer the funds (App. 8:759). One informant is suggesting, that if an applicant is unable to apply under the current external communicational conditions, “*how would they then be capable of ensuring that the funds are utilised in the right manner and subsequently evaluated?*”(App. 8:762). Hence, the argument is that the applicants should not be nursed to an extend where all responsibility is disclaimed – they should not have subsidisation “*served on a silver plate*” (App. 2:287). This argument might be relevant for a music association or a concert hall, with an organisational structure within which the application procedure is handled, but the question, in terms of motivation to increase creativity, is whether it is relevant for the direct communication with musicians. As one informant argues:

“If you ask a random musician what the possibilities for public funding are in Denmark, then I’m pretty sure, that most wouldn’t be able to answer. Well, some are probably better informed than others and I’m sure, that the ones who have a talent for administration and who have a “well organised head” [...] have a much better chance for securing funding for their projects”

(App. 3:316)

It is argued to be a central example on inefficiency of the communication from the public funding system, that most musicians in the Danish music industry do not have a clear picture of the support opportunities relevant for them. The informant suggests, that the system is not accessible to all kinds of musicians and that some will have an advantage due to a talent in terms of understanding bureaucratic funding systems. Hence, there is arguably a great difference between communicating with industry representatives, such as leaders of a concert halls and direct communication with musicians. When it comes to musicians, the challenges of communication are argued to become subtler (App. 3:270).

What Actions Can Be Taken?

Several informants argue, that the system should be organised in a simpler manner, and clear and transparent application criteria and directions at the public funding webpages is argued to be key in securing constructive communication with the musicians (App. 4:77; App. 6:285; App. 7:261). As one informant state, when asked to describe the challenges of effective communication with the applicants:

Possibly some targeted campaigns - it seems impossible to do other than informing and the try to make the application criteria as transparent as possible – I do think that a lot of people are looking at them thinking “I have no idea what to apply for!””.

(App. 7:235)

Hence, the main challenge is argued to be to optimise the webpages presenting the public funding offers, so that the communication is helping the applicants to understand the purpose of the different funds and how to apply. Others are focusing more on campaigns and how to reach musicians who have a distant relationship to the public funding system and therefore knows little on the funding potentially relevant for them (App. 7:235). This communication strategy, though, is by one informant argued to be very difficult, as the technological advance over the last decades in general has generated highly fragmented media use. There is no longer one media channel through which all potential applicants can be reached - there are many different channels, and a media campaign presenting the public funding system must be extensive. Hence, it is argued, that a balance between reaching out to the potential applicant and a proactive attitude from the applicants is argued to be a realistic solution (App. 8:813).

Direct And Intimate Communication Is Needed:

While some are arguing, that campaigns and transparency in the application procedure is the way forward, others are focusing on how “intimacy” and human contact can improve the communication systems. As one informant state, when describing a solution for presenting the public funding offers online:

“It might be an idea to develop some kind of video presenting the system and how to apply for different funds. It could possible make the whole thing a bit more “human”. I actually think that would make a bit difference.”

(App. 6:383)

This informant is suggesting, that the communication from the public funding system is rather formal and that communication, with a more human and pedagogical format would increase the probability, that a broader proportion of the musicians would comprehend and develop a proactive attitude towards the system. Further, related to the level of bureaucracy above, a close contact with applicants is perceived to decrease the need for official communication: A unbureaucratic system, with direct contact with the applicants is argued to be highly relevant within the industry. The public funding system is by one informants criticised for its formal

application procedures with predefined funds and a more inclusive system, where applicants are not pushed to define a project within the frames of the predefined funds, is argued to lower the need for communication initiatives to present the public funding system to the music industry. Hence, what is argued to be relevant is close-applicant-contact, recognising the needs of the individual applicant, rather than communication of funds predefined within the bureaucracy (App. 4:419).

Diversity

As argued by Amabile, a diverse work environment characterised by different work backgrounds and skills is conducive to creativity. Hence, the generation of synergetic extrinsic motivation to produce creative products is depending on the ability of the public funding system to develop a diverse music industry.

As stated in the description of the public funding system (cf. Chapter 5) the diversity of a music industry is understood to be depending on a large amount of factors: “Diversity of the music industry” can be defined in terms of e.g. genre, age, geography, gender and instrumentation. In the interview sessions, the informants were encouraged to define the term and from that point, develop an understanding of public support hereof. Hence, potentially, the discussion could have taken many different directions, but most emphasis was placed on the importance of securing diversity in terms of “genres”. Also, the informants agree on most of the solutions to how the public funding system should be optimised in relation to diversity and thus, a relative coherence is arguable present in the argumentation.

Diversity In General:

Initially, the music industry in Denmark is argued to be highly diverse and the public funding system is by several informants argued to play an crucial role in positively affecting this condition - the diversity of the music industry is argued to a central element and a high priority of the public funding system committees (App. 2:355; App. 3:367; App. 6:426). When the public funding organs of the state and the municipalities are deciding who to support - both when it comes to supporting musicians directly and e.g. venues - it is argued to one of the central aspects of the discussion.

Diversity In Terms Of Genre:

At least when it comes to genre, the diversity of the music industry is argued well supported by the public funding system (App. 3:345; App. 6:426). Concert halls presenting sub-genre concert, such as Jazz House, Global and Culture Box – all located in central Copenhagen – are all argued to be good examples of how the public funding system is supporting a broad live-concert supply. Further, the fact that the regional concert halls are obliged to present a broad variety of concerts, varying from amateur to professional, is argued to support the diversity in the music industry (App. 4:93). In general it is argued, that many genres would not survive, if not for the public support (App. 3:370).

Still, it is argued, to be very difficult to attract all genres, as support from the state or municipality might not be “cool” in all creative circles. As one informant states:

“We often think: “if only we had the applications from hiphop-acts or heavy metal bands”. It may be so, that there is a certain culture surrounding the public funding system – within some genres, I’m not sure how much “street-credit” it gives to be supported by the local municipality”

(App. 6:433)

The informant is implying, that some musical milieus define themselves as autonomous and in oppositions to the political establishment and it is therefore potentially very difficult for the local municipality or the state, to get in direct dialog with certain parts of the music industry. Hence, it is argued, that when it comes to direct support of musicians, there is natural limitations as to how wide reaching the subsidisation can be. As argued, *“the public funding system can only approve applications actually received”* (App. 7:274).

What Actions Can Be Taken?

Some informants are arguing, that the local music venues are playing important role in ensuring a divers music life. Both because it is argued to be important to ensure, that music is presented in all parts of the country, but also because of the obligation of the regional concert halls, to present a divers music program – both in terms of genre and musical level (App. 3:87). The local concert hall is argued to be important in terms of diversity, because it gives people in peripheral regions a possibility to listen to live music and at the same time, gives musicians, who perform other than popular music, better opportunities to perform live.

The public funding system is argued to have a good grip on diversity in terms of geography – the officially stated strategy to support the diffusion of live concerts have arguably been successful (App. 5:495; App. 3:358). Still, primarily due to increasingly limited funds, some of the appropriations towards local concert halls in the peripheral regions have been phased out. This is argued to be a shame in terms of diversity in the music industry (App. 3:358):

“Due to the fact, that many of the concert halls are driven by truly dedicated enthusiasts it is very hard to rebuild local milieus once the appropriations are gone.”
(App. 4:91)

The argument here, is that many local music venues and concert halls are run by enthusiasts and often volunteers, who are very dedicated and spend a lot of time organising concerts – mainly because of an interest in music, not profits. Once the subsidisation is removed, it is argued to take years to rebuild the spirit needed for such places to survive. Hence, cutbacks on funding towards these venues are argued to cause irreversible damage to the diversity of the music industry, as it is limiting the geographical diffusion of bands and genres (App. 3:370).

The Level Of Funds As A General Problem:

Hence, a main challenge in supporting diversity of the music industry is argued to be the level of funds. As one informant argue:

“A lot of venues these days, do not get the honorarium grants, simply because there is no cash in the kitty and that's a shame. In terms of diversity, concert halls would be much better represented in the geographical landscape, if more money were at hand.”
(App. 3:98)

The informant indicates, that the economical frame of the public funding system is too narrow. It is argued, that especially concert halls are very affected by the economic situation in the industry, as the economic crisis, both in the music industry and in general, is pressuring the revenues from at least two sides: Due to lower incomes on record sales, performing musicians are demanding a higher salary – a condition pushing the concert halls to add to the ticket price. At the same time, due to general financial crisis, the audience potentially have become more reluctant to spend money – both on concert tickets and in the bar (App. 3:530; App. 7:420). These conditions generate a great pressure on the concert halls and public funding

becomes paramount, both for the mere survival and for the presentation of diverse program, as a concert hall under economic pressure is argued to be reluctant to take chances with unknown music (App. 8:735). Hence, it is understood to be a fundamental challenge for the diversity in the music industry, that the public funding system is securing the funds needed for the music venues to survive.

Diversity Secured Via Communication:

Some informants are arguing, that the important thing, in terms of diversity, is to make sure that the potential applicants understand the support system (App. 6:447; App. 7:259). As stated, the public system can only approve the application they receive – hence, the task is to ensure a diverse group of applicants via communication to all parts of the music scene. As one informant states, it is important to ensure that the application procedures are transparent:

“We shouldn’t support projects that we in reality don’t find worthy of public support, just because they represent a specific part of the country or because they are women. Again, it all comes down to what kind of application we receive. We must find a way to encourage the “good” musicians to apply – find a way to make these people feel like they belong here”

(App. 7:294)

Hence, it is stated, that the challenge is to create a variety of funds appealing to an as diverse group of musicians as possible (App. 2:482; App. 7:303). The challenge for the public funding system in relation to diversity is here to be ready to catch all the new expressions blooming in the music industry and from there, create relevant funding programs (App. 3:385; App. 7:305). This understanding is building on the perception that the current level of bureaucracy in the funding system is inevitable necessity – and therefore, also the critique of this argument is linked to the one on bureaucracy and communication above. The challenge of creating a system, where funding programs predefined by the public funding system is argued to be backwards and inadequate in terms of diversity. “Diversity” is by one informant argued to be a “fashion-word” used in political settings, who in reality do not have the funds to realize it:

“It is easy to sit in an ivory tower and say: “I’m supporting diversity - as long as it’s not my concern to realize it”. I don’t believe I have found one area within the public funding system, where action has been taken in relation to diversity. But the term is

used a lot.”

(App. 5:523)

How open the definition of the individual are is of course varying, but it is here questioned whether the predefined funds, supporting specific projects of the industry, is killing diversity, as it is argued to be impossible for the current public funding system to respond to the dynamics of the music industry (App. 5:534). It is by the informants highlighted, that music in Denmark is undergoing rapid transformations, where genres are constantly blended and it is argued to be impossible for a system to respond to chances happening instantly (App. 3:382). The actual support of diversity is argued to be demanding a much closer and intimate contact with the applicants. Again, in line with the argument of Frey and Amabile, the argument is that the division of labour between the public funding system and the musicians should be organised, so that the creative musicians are defining projects relevant in terms of their individual intrinsic interest. The public funding should not actively engage in this process, but rather support it at a distance. Hence, some informant are arguing, that there is a discrepancy between stating that they want to support a divers music industry and at the same time predefine funds.

Sufficient Resources

Amabile is arguing, that a sufficient level of resources, relevant for the individual creative production, is generating synergetic extrinsic motivation. Proposition 5 is seeking to inspire to a debate with the informants on the ability of the public funding system of providing such resources. Initially, an understanding of which resources are relevant in terms of the creative work process of a musician is developed. Subsequent, the role of the public funding system in delivering these is explored.

Practise Spaces:

As one of the informants states, the need for resources is depending on the stage of the music carrier (App. 2:404). An 18-year-old hip hop-musician might have other needs, as compared to an experienced jazz musician in terms of resources, as their professional task might be challenging in two very different ways. Still, the dialog with the informants generated an understanding of the general needs of a musician striving to produce music. As one informant argues:

“One of the most central resources is arguably “practise spaces”. [...] A practise space is even a prerequisite for playing music.”

(App. 2:406)

Hence, one of the most central resources for a musician, no matter level, genre and stage of the music carrier, is argued to be practise spaces (App. 3:432). It is argued to be a prerequisite for the performance of and development of music in general - a drummer or a guitarist would be able to practise or compose without having access to a practise space.

Time:

Further, an essential resource when working with music is argued to be “time” (App. 3:417; App. 7:333) – time to work in peace, practise, explore and dwell on the music created (App. 4:112). One informant is arguing, that musicians often feel a time pressure from the industry – i.e. record companies – pushing the artist to deliver new productions. It is argued, that “stronger” products would develop, if musicians did not feel this pressure to “perform” (App. 6:502).

Income:

“Time” and “income” are indicated to be two tightly connected resources for musicians. As one informants state:

One of the most important recourses for many musicians is related to “income” - the pay they get for a job. In order to be able to continue to create and perform music at a high level, musicians need to see a positive future for their musical carrier. Living conditions are to me inextricably connected to the quality of the created music.

(App. 4:98)

Hence, the argument is, that a central aspect of ensuring time to focus on a creative task is a sound financial situation. If musicians have to spend too much time worrying about getting food on the table, it drains the energy to work creatively. Economic resources are argued to be important for musicians at all levels in relation to both the production and distribution of music (App. 2:370f; App. 6:154).

What Actions Can Be Taken?

Practise spaces are mainly supported via the municipalities and hence, the supply is individual from area to area (App. 2:415). Some cities have a great focus on music, where others have other priorities. The support of practise spaces is in general argued to be much higher in the larger municipalities and especially in Copenhagen. For Copenhagen, one informant is suggesting, that the level of support is close to sufficient (App. 3:430), whereas the rhetoric of others is less positive who state, that the general support level from the municipalities – including Copenhagen, Aalborg, Aarhus and Odense – is insufficient (App. 5:548). Hence, arguably, increased support of practise spaces, being a central resource for the general performance of rhythmical music, is conducive for the music milieus in individual municipalities and thereby, generate synergetic extrinsic motivation.

The level of time to develop the creative product is argued to be depending on how much time a musician has to spend “working” in stage. It is argued to be a very big challenge to earn enough money in the performing music industry and therefore, a relatively intense concert program is needed for most musicians in order for the private economy to be secured. Though they are indicated as a primary source of income for most musicians, the sufficient number of live concerts, in order to get food on the table, is argued to exceed the doable (App. 4:138) – hence, others sources of income become important. One informant is arguing, that the musicians are under economic pressure, as it has become increasingly difficult to generate profit on record sales. Further, the popular online streaming sites are putting a pressure on the level of income from royalties (App. 4:141). Hence, it is argued, that it is central for the public funding system, as well as the political system in general, to positively affect this development – one informant paints a dystopian picture of the future:

“I am worried for all the people who produce the creative content. I’m worrying about their future. Whether they can survive. Including myself.”

(App. 4:258)

As stated, the informant is worried for the future of the musicians, as several sources for income have disappeared. Hence, it is argued, that the public funding system becomes increasingly important as a source of income and an increase in the general level of support towards the production of music would generate synergetic extrinsic motivation.

Constructive Evaluation

Informative, constructive and supportive evaluation is by Amabile argued to be conducive to intrinsic motivation, whereas critical evaluation is expected to generate non-synergetic extrinsic motivation. The 6th proposition is focusing on the ability of the public funding system in securing constructive feedback when directly communicating with musicians. This section is organised, so that it first explores the evaluation procedures of the public funding system and subsequently, which actions can be taken to make these more constructive to the individual applicant.

The Current Evaluation Procedures:

The informants are in general agreeing, that the current application procedures of the public funding system - mainly the state funding institutions - are following formal evaluation procedures (App. 2:475; App. 3:463; App. 4:208). As argued above, the criteria for applying for the different funds are understood to be specifically stated and formally followed, and the evaluation of applications is argued to be so too: Musicians applying receive a standard letter stating whether the application is approved or not and as such, it is argued, that individual evaluation is in principle not given to any applicant to the funds provided by the state and the municipalities. It is possible though, to receive individual evaluation, but according to the informants, individual dialog initiated by the musicians or public funding organs is exceptional (App. 2: 516, App. 7:477). Hence, a typical evaluation process will not include specific arguments on why the application was approved or not. Great emphasis is argued to be put on the written application, and one informant is arguing, that the actual evaluation is directed at the formulated project, rather than the creative product:

In order to give proper feedback, one actually has to review projects, which is a really challenging and time consuming task. But feedback on the actual application is possible: "If you spend more time formulating this and if you reformulate your vision so it becomes more precise" – and suggestions like that. I find it very difficult to evaluate on the actual quality of the projects.

(App. 7:566)

Informants are arguing, that actual evaluation of the music production is beyond the expertise of the committees assessing the applications (App. 8:1001). Instead, the informant is suggesting, that, if requested by the applicant, an evaluative dialog could concern the

formulation of the project, how to adapt the application, so that it fits with the predefined funds and in general, how to increase the likelihood that the application could be accepted next time.

Hence, some informants question the professional abilities of the members of funding organs in terms of giving constructive professional feedback on the actual creative products, whereas others are arguing, that the process of creating music is so fragile, that the system in general should refrain from external intervention (App. 3:473; App. 2:519; App. 5:585). Further, another informant is questioning, whether an individual evaluation of each project might appear controlling to the applicants. Such individual evaluation might strive the applicant to develop the product they believe would be accepted by the committee assessing the application, rather than the challenges intrinsically interesting (App. 4:210). Hence, some informants are questioning whether the public funding committees should keep the evaluation of the applications internal, as open dialog with the musicians might become controlling and thereby detrimental to the creative process. These arguments are all related to the stages of the creative process fragile to extrinsic intervention and thus, the informants are well in line with the theoretical framework.

What Actions Can Be Taken?

Still, from a theoretical point of view, evaluate is not detrimental to all aspects of the creative work process. If external intervention is not affecting the fragile stages, where the actual creative development takes place, evaluation can potentially be supportive and constructive: If it is informative and not controlling in terms of musical expression it can, according to Amabile, be highly supportive. One informant presents this exact standpoint:

“As the music life have become more standardised and professional, many musicians have started to standardise their own life as musicians. They no longer just want to be musicians, they want to be “something more”. They want to be able to live from music etc. With that, the demand for feedback raises.”

(App. 5:604)

The need evaluation is argued to be rising, as the music carrier becomes professionalised and as such, the evaluation is argued to be able to be supportive, if it is focusing on the humdrum and less fragile aspects of the process. This statement is fully supported by in the theoretical

framework and the question is, how such evaluation can be practised within the public funding system.

Some informants are arguing, that a closer dialog with the informants would increase the likelihood, that a constructive evaluative relationship between applicant and funding system can be created. As one informant is stating:

"I could never dream of writing a rejection of an application. In many cases, I choose to call the person in question and have a long talk. The rejection is after all nothing but a potential mistake. [...] These applicants have the right to know, that the people who have decided to reject the application have done their best. This is important to them. They want to get on with their lives."

(App 5:783)

The informant is underlining the importance of direct and personal contact when it comes to critical evaluation of applications within the domain. In some cases, the applicant might not understand why an application have been rejected and in such cases, it is argued, direct communication is important so that the applicant can move on with their carrier. The informant is suggesting, that direct feedback in some cases is very important in order not to kill the drive of the applicant – formal communication, with no guidance or individual evaluation, is argued to be insufficient in terms of securing recognition and confirmation of competences, as it is merely rejecting the project. Hence, the direct contact, via telephone or in person, is denoted an important tool to secure respect towards the funding institution and thereby, a constructive evaluation procedure.

This kind of personal contact is argued to be present in some municipalities, where the public funding organs have succeeded in developing a close dialog with the applicants. As one informant state, the leader of the municipal funding system is argued to play an important role:

"Great many musicians know him, and that he is a nice guy who's always ready to answer the phone. The tendency is, that people call him and say: "seriously, I have applied for three years and still haven't received any support. What's going on?". He gives our application system a personal identity – I don't believe the state has that"

(App. 6:335)

The leader of the municipal application system is argued to have become an institution of the city – a person most musicians, across genres, are respecting and feel comfortable with. Therefore, musicians do not hesitate to call him and ask for an evaluation of their application. This is argued to be a very well functioning system, as the musician gets individual evaluation, argued to help them continue their carrier (App. 6:355). This is not common practise and the especially the funding institutions of the State, The Committee for Popular Music and The Committee for Music, are argued to be rigid in their evaluation procedures and lacking behind when it comes to personal contact (App. 6:255; App. 8:1180). As stated below, the main reason for these conditions is the current economic frame of the public funding system.

It is by the informants argued to be economically incoherent to incorporate individual evaluations in the current public funding system. As one informant states, it is a challenge to give individual evaluation, because of the amount of applications:

“When it comes to the pay the members of the committees and councils get, it is not even close to a full time position. Not at all. If individual evaluations should be a general practise, it would generate immense administrative costs and that’s not what we want. It is the intension, that by far most of the funds must go to the art!”

(App. 4:201)

Hence, individual communication, stated to be conducive to the development of a constructive evaluation procedure within the public funding system, is argued to be too expensive to be realised within the current economic frame (App. 8:1134). An increased level of funds towards the public funding system is argued to be paramount - otherwise, such initiatives is argued to lower the collective level of funding distributed to the musicians.

Competition

Though potentially conducive to algorithmic aspects of the creative process, such as the development of domain relevant skills, the aspect of competition is theoretically understood to be detrimental to the motivation for creating heuristic task of creating music. The 7th and final proposition is developed with the aim to explore the kind and level of competition, and the ability of the public funding system to lower levels of competition, between the the musicians within the rhythmical music industry.

Competition Within The Rhythmical Music Industry:

The general level of competition within the rhythmical music industry is by the informants understood to be high. When asked to describe the kind and level of competition within the industry, one informant states that:

[The level of competition, red.] is “area-specific”, but it is my impression, that for this city, there is no “negative” competition between musicians. There is a great tendency to collaborate and help each other out. On the business level, there is of course competition - immense competition. After all, there are very little to share. There is no money

(App. 6:546)

The informant suggests, that the claimed “immense” competition of the music industry is not coursing a negative relationship between musicians – on the contrary, musicians are very keen on collaborations, helping each other in terms of the booking of concerts and other tasks. The atmosphere is described as friendly and collegial (App. 4:222). Still, when it comes to promotion, competition within the domain is in general argued to be intense (App. 3:505):

“The level of competition is of course intense. And it has become even more intense, now all people are able to produce an album at home and publish online. Also, I know that the media cannot follow this flow. The reviewers have no chance. And I imagine, that a lot of music must pass the play list committees of the radio stations unnoticed. They must receive a massive flow of CD’s.”

(App. 7:579)

The informants is describing how digitalisation has developed the industry, so that musicians have much better access to recording equipment and distribution channels - the industry has been revolutionised and the massive supply has generated intense competition. The general level of competition of the music industry tells something about the current structure of the industry: A great supply of products, combined with relatively – compared to the industry in the 80s and 90s – low sales profits. Another informant states, that the competition is very present when it comes to the distribution of music via live concerts – all musicians are competing to get hired for the well paid jobs, as these have become a central sources of income for many “rhythmical” musicians (App. 4:236).

What Actions Can Be Taken?

The concert halls are highlighted to be a central for the public funding system in generating a lower level of competition between the musicians in the rhythmical music industry. It is the general understanding among the informants, that especially the local concert halls are very economically pressured - some are even closing down (App. 3:523). This condition generates a lower demand for live bands and thereby, increased competition among the musicians to get hired for concert engagements. Thus, it is argued, an increased level of public funding, distributed via The Committee for Music towards the concert halls, being a central resource for the musicians, is central in the generation of a lower the level of competition within the music industry (App. 4:236)

It should be underlined though, that the generation of a lower level of competition, as it is understood within this analysis, is depending on a general rise in funds available to the public funding system. It is argued to be impossible for the public funding system to affect the level of competition, via increased support towards the concert halls, in the music industry within the current financial frame of the public funding system (App. 7:608; App. 6:565)

7. Discussion

The following section will, in accordance with the presentation of the music industry and the public funding system (cf. Chapter 5), summarise and discuss the main findings of the analysis and thereby, how the public funding system can generate an incentive for the musicians of the rhythmical music industry to increase creativity.

The Open Field:

The generation of a field more open towards novelty is argued to be depending on the quality of the programme range from national media channels, especially the public service media DR, which is criticised for not living up to the obligation of the public service contract to “educate” the general public, due to a too great focus on mainstream and viewer/listener-figures. It is argued to be relevant, through the Ministry of Culture, to commit the national media channels to “challenge” the audience. Also, the generation of openness is argued to be depending on music in elementary schools. The acquaintance with music from an early age is argued to increase the interest in and openness towards musical expressions. Hence, the understanding generated in the analysis, is that The Ministry of Children and Education should be politically influenced, via the public funding organs, to assign a higher priority to music in schools. Hence, some of the arguments of the analysis are pointing at conditions which go beyond the scope of what is typically referred to as the public funding system. Still, these arguments are included in the analysis, as it is pointing at arguably important factors and that, in terms of generating increased “openness” towards novelty in the field, the scope of interest is broader than the funding organs directly focusing on funding towards key players of the rhythmical music industry.

Of more direct influence on the organisation of the public funding allocated towards the rhythmical music industry, the analysis is generating the understanding, that music schools are playing a crucial role in the generation of a field more open towards and interested in musical expressions. The music schools are currently supported with 462m DKK from the municipalities and an increase in support, enabling the local music schools to lower the fee rate charged is argued to be conducive, in the long run, to the generation of a field more open to novelty. Further, the support of “regional concert halls”, through The Committee for Music, is understood to be important in terms of generating a more open field, as one obligation of

these is to present a “diverse music programme” – still, it is argued, that a priority of less formal and structured “machinery”, which is arguably characterising many of these concert halls funded by The Committee for Music, with inexpensive low-risk concerts, would promote a concert culture, where more people would show up for less mainstream concerts. When making such economic priorities, a balance between demand and supply must be found. The demand for regional concert halls in peripheral areas of the country, or music schools in municipalities with a relatively low density of young people, might be very limited. Therefore, though the aim is to inspire people who do not already have the interest in concerts and music en general, an evaluation of the potential demand must be made prior to the investment.

Economy As A Central Resource:

Income, time and rehearsal spaces are within the analysis listed as the most important resources for the creative musician. Initially, it is generally stated, that the indirect support of the music industry towards rehearsal spaces is varying greatly. The larger municipalities, such as Aarhus and Copenhagen, are argued to have some focus on the matter, but the general national focus is argued to be insufficient. Hence, increased support towards the establishment of rehearsal spaces - arguably a central resource for the general performance of music - is conducive to the generation of synergetic extrinsic motivation. Again, as underlined above, it is not economically efficient for all municipality to support rehearsal spaces – a balance between demand and supply must be made and arguably, the larger municipalities of the country have the greatest density of musicians. Consequently, the arguments must primarily be directed at the municipalities of Copenhagen, Aarhus, Aalborg and Odense.

The *income* of the individual musician is in the analysis connected tightly with the *time* available to the individual musician. The argument goes that, the more time the musicians have to spend securing everyday income, the less time is available to develop creative music. Though the section presenting the music industry is describing how public funding accounts for only 16% of the revenue in the industry, the revenue is arguably unequally distributed between genres. It is the general understanding generated in the analysis, is that the rhythmical music industry is highly dependent on public funding – especially the creating and performing musicians, who are argued to be under economic pressure, due to lower incomes

from record sales, live concerts and intellectual properties. A general increase in funding distributed towards concert halls by The Committee for Music and the municipalities, and the creating musicians directly by The Committee for Popular Music, is arguably generating synergetic extrinsic motivation. Further, the analysis shows, that the level of competition within the general music industry is high – a condition arguably generated by a massive supply combined with relatively low sales profits. A high level of competition is detrimental to intrinsic motivation, but it is the general understanding among the informants, that the public funding system is incapable of affecting the level under the current economic frame of the funding system. Hence, the analysis shows, that increased level of funding is important in terms of generating synergetic extrinsic motivation via the level of central resources and a lower level of competition. These conditions are collectively pointing to the fact, that rhythmical music industry has a really hard time in terms of finance. In order for these arguments to be met, a general expansion of the financial frame of the general public funding towards the music industry is needed.

The Bureaucratic Balancing Act:

If the challenge is to secure diversity, it is understood to be paradoxical, that the funding system is arguably treating applicants equally. As suggested by Frey, musicians are in the analysis understood to be a diverse group of people and they must be treated as such, in order not to crowd-out intrinsic motivation. The public funding system is arguably “*putting the cart before the horse*” when predefining funds: It is argued, that the diversity of the creative music industry should define and drive the distribution of the public funding – not the other way around. Hence, it is argued, diversity is not something the public funding system should “create” – it is a condition the public funding system must *respond* to. In the analysis, an important “response” is to ensure *individual* and *informational* dialog with the applicants – arguments related to the bureaucracy of the system, described below.

The general understanding among the informants is that the public funding system is bureaucratic - while some argue, that a relatively high level of bureaucracy is a necessity in order to administrate the public funds of the state in a responsible manner, others argue in line with Frey, that a low level of bureaucracy is both important and possible. The bureaucracy is central to the analysis, as it argued to be affecting both the level and kind of communication

towards the music industry and the evaluation procedures of the application process.

Hence, the analysis describes a public funding system facing the challenge of balancing the administrative needs of the public funding system with the creativity of the rhythmical music industry - the public funding system and the creative processes of the music industry are pulling in two oppositely oriented directions. The overall tendency characterising the needs of the public funding system is control, bureaucratic administration and uniform treatment arguably evident in the current communication strategies, application procedures and evaluation processes. The public administrative system is calling for an application procedure, which is – as described in the presentation of the public funding system (cf. Chapter 5) - easy to document, measure and evaluate, and where communication with the applicants is formal and uniform. On the other hand, the creative music milieu is in the analysis argued to be calling for informal, intimate and individual dialog, paying respect to the idiosyncrasies and the diversity of the music industry. It is the general perception, that when it comes to communication and evaluation of application procedures, there must not be a “wall” between the funding system and the applicants. The application procedure must be changed, so that applicants should have a general feeling, that it is the usual practise to initiate a dialog with the public funding system. All informants agree, that the challenge is to have a close and intimate contact and communication with the musicians, as the evaluation process of the application procedure is more likely to become constructive and supportive to the individual musician. A successful public funding system, conducive to the creative process of producing music, has to dissolve this - arguably rigid - dichotomy between these opposing needs.

In order to come nearer to the above-described funding practises, radical changes in attitude are needed in the general perspective of what a public funding system should be. A more “loos” bureaucratic structure arguably needed for such a public funding system to be realised, is generating a need for a high level of *trust* within the field, between the public funding system and the music industry. A greater leeway given to the public funding system in terms of whom, how and when to support, is generating a need for looser administrative regulations. The funding must be distributed via committees “trusted” by the collective music industry, the general taxpaying public, as well as the general public administration, so that application procedures does not have to be formal, measurable, bureaucratic and thus, controlling and

rigid to the applicants. On the other hand, the committees must constitute industry professionals able to cope with the diversity of the industry and develop the close dialog with the applicants, so that idiosyncratic needs of the musicians are met.

It is the general perception among the informants, that a general increase in funding from the Ministry of Culture towards the public funding system is of vital importance in order for such a model to be realised. An application procedure characterised by close dialog with applicants, individual treatment and constructive evaluations is argued to be cost-intensive. Hence, the implementation of the suggestions made in the conclusion of this study, is to a large extend depending on economic priorities of the political system. The analysis of this study suggests, that funding organs of some municipalities are already following this “utopian” model: Some municipalities have “rhythmical” music as a central priority and have employed industry professionals able to control a low-bureaucratic funding system. Then, if prioritised, it should arguably be possible to implement such a funding system, paying respect to the motivational aspects of the creative work process, at state level and in other municipalities as well.

The suggestions presented in the below concluding chapter is adding fuel to the fire of the current intense debates of how to publicly subsidise the music industry. The analysis reveals, that a central challenge for the public funding system, in terms of generating an incentive for the musicians of the rhythmical music industry to increase creativity, is money. In order for the suggestions of this study to be realised, a general increase in the financial frame of the public funding system is needed and where should this money be found? The current financial crisis is not beneficial to the idea. Should the imbalance between the allocation towards the classical and the rhythmical domains could be levelled out? A move having possibly severe consequences for the classical domain. Still, this study shows, that some parts of the rhythmical domain have a just as hard time surviving as the classical.

8. Conclusion

The following chapter concludes, by presenting the purpose of the study, answering the separate sub-questions and ultimately, the research question.

Creativity is arguably a paramount constituent of the “development” of rhythmical music, central to the cultural policies of the Danish government. Hence, this study has had the purpose of developing an understanding of how the public funding system in Denmark can generate an incentive to increase creativity for the musicians of the Danish rhythmical music industry.

How can “motivation to increase creativity” be theoretically understood?

The theoretical framework of this study is building on the “Systems perspective on creativity” presented by Csikszentmihalyi (1996), defining creativity to be developed “*in context*”. Amabile (1996) and Collins and Amabile (1999) suggest, that three components are crucial in the development of creative work: “Domain relevant skills”, “creative relevant processes” and “intrinsic motivation”. The concept of “synergetic extrinsic motivation” suggests, that extrinsic motivation, under specific circumstances, is able to enhance intrinsic motivation understood to be crucial to the creative work process. Further, Frey (2003) is, from an economical perspective of crowding theory, describing a relationship between government and artist conducive to motivation to increase creativity. The theory describe, how the public funding system has, via external intervention, the potential to both “crowd-in” and “crowd-out” intrinsic motivation to produce creative products.

Which key players constitute the rhythmical music industry in Denmark and how are central funding organs of the public funding system currently officially supporting “artistic development” in the rhythmical music industry?

The rhythmical music industry in Denmark is characterised by a complex network of cooperations between larger groups of sub-suppliers, considerably varying in size, all striving to produce products based on music. The public funding system is structured by the Ministry of Culture, so that a great deal of the funding task are delegated to the state and the municipalities, allocating funding to the music industry, via a framework of agencies, councils, committees and organisations. Central to the public support of “artistic

development” of the rhythmical music industry are the funding organs under the state: the Committee for Music and the Committee for Popular Music.

What is the understanding among music industry professionals of the public funding system in terms of motivation to increase creativity?

The analysis of this study is guided by 7 theoretical propositions developed with the aim to generate an understanding of how the public funding system, via synergetic extrinsic motivators and crowding effects, can generate an incentive for the musicians of the rhythmical music industry to increase creativity.

- *The “Open” field:* The Danish music audience, as well as close business collaborators, are in this study understood to be “conservative” when it comes to novel productions from the music industry – a condition arguably detrimental for the motivation to increase creativity. The public funding system is argued to be able to generate a field more open towards creative inputs, if ensuring, via the ministry of culture, increased focus on “quality”, “novelty” and “non-mainstream” in the supply from the non-commercial public service media channels - especially DR. Further, ensuring a greater emphasis on music in public schools, increasing the level of funds from the municipalities towards the music schools and finally, increasing the support of concert halls – especially less formal and inexpensive concert formats - will increase the general interest in, and the understanding of, musical expressions and thereby generate an incentive to increase creativity for the musicians of the rhythmical music industry.
- *Bureaucracy:* This study shows, that the public funding system, especially the funding organs of the state, is characterised by a relatively high level of bureaucracy – a condition which is detrimental to the development of an incentive to increase creativity. While a certain level is, due to administration of public funds, understood to be an inevitable necessity, the understanding generated via the analysis is that it is possible to lower the current level of bureaucracy of the public funding system. The analysis shows, that “educating” the applicants, so that the system becomes comprehensible, is central to this development. Also, the development of dynamic application procedures characterised by intimate, informal and individual dialog is argued to be key in the

development of an “accessible” public funding system acknowledging the idiosyncrasies of the musicians. Such a “dynamic” public funding system is expected to crowd-in intrinsic motivation and is thereby understood to be conducive to the generation of an incentive to increase creativity.

- *Communication:* This study shows, that the communication from the public funding system is inadequate in terms of reaching the musicians – the direct communication with musicians, especially from the funding organs of the state, is argued to be to insufficient. A condition, arguably negatively affecting the generation of an incentive to increase creativity for the musicians of the rhythmical music industry. The public funding system should produce targeted campaigns presenting the funding system to the music industry and increase the level of informal, intimate and individual dialog with the musicians.
- *Diversity:* Whereas the rhythmical music industry is understood to be highly diverse, the public support hereof, argued to be a central aspect of the allocation procedures, is insufficient – a condition which is negatively influencing the generation of an incentive to increase creativity. The local music venues, both the once supported as “honorarium concert halls” and “regional concert halls”, are understood to be playing important roles in ensuring diversity in the music industry. The public funding system is arguably positively affecting the generation of synergetic extrinsic motivation if increasing the level of funds towards these. Further, the analysis shows that individual dialog in the application procedure is playing a central role in continuously securing a diverse music industry.
- *Resources:* A sufficient level of resources for the creative musician is generating synergetic extrinsic motivation. The following resources are salient for the creative work process of producing music: “practise spaces”, “income” and “time”. The municipal support of “practise spaces”, where musicians can develop creative music is understood to be insufficient. The time to develop the creative product is argued to be closely entwined with the level of income – an arguably very scarce resource of the music rhythmical industry. Central to the generation of income for the musicians are the

concert halls. Hence, the public funding system will generate synergetic extrinsic motivation, and thereby positively affect the generation of an incentive to increase creativity for the rhythmical music industry, if increasing the level of support towards these resources.

- *Constructive evaluation:* The evaluation procedures of the application processes, especially the funding organs of the state, are, mainly due to lack of and priorities of the financial resources, formal standard procedures. This is a condition perceived to be unconstructive to the applicants and thereby detrimental to the generation of an incentive to increase creativity. The generation of synergetic extrinsic motivation through constructive evaluation within the application procedures is important and obtainable via intimate, informal and individual dialog with the applicants, focusing on the humdrum, rather than the creative stages of the creative work process.
- *Competition:* This study shows, that the level of competition in the music industry is high – a condition arguably detrimental to the generation of an incentive for the rhythmical music industry to increase creativity. The analysis shows, that increasing the general level of funding towards the music industry, so that competition between musicians to receive direct funding and earn a living via concerts is lowered, is positively affecting synergetic extrinsic motivation conducive to the generation of an incentive for the musicians of the rhythmical music industry to increase creativity. Still, though, this is argued to be impossible within the current financial frame of the public funding system.

How can the public funding system generate an incentive for the musicians of the Danish “rhythmical” music industry to increase creativity?

This study shows, that the generation of an incentive for the musicians of the rhythmical music industry is depending on the below listed conclusions, all within the frame of this study understood to be central for the motivation to engage in the creative work process of producing rhythmical music.

- An increased focus on “quality”, “novelty” and “non-mainstream” in the supply from

the non-commercial public service media channels, especially DR

- A greater focus on music in elementary schools
- Increased support, via the municipalities, towards music schools
- Increased allocation of funding towards “the regional concert halls”, the venues supported via “honorarium grants” and informal and inexpensive concert formats
- An increased allocation of funding from the municipalities towards rehearsal spaces
- The development of less bureaucratic application procedures, especially of the funding organs of the state - The Committee for Music and The Committee for Popular Music - characterised by informal, individual and intimate dialog with the applicants
- Education and targeted campaigns introducing the funding system to the musicians of the rhythmical music industry

9. Research Evaluation And Further Perspectives

The following section will evaluate this study with reference to the four criterion constituting “trustworthiness” of qualitative research, being: *credibility, transferability, dependability and conformability* suggested by Bryman (2004) and Erikson & Kovalainen (2008). Also, the criterion of *authenticity* is included in order to evaluate the scope of the group of informants, and thereby the impact of the conclusions of this study (Bryman, 2004:274; Erikson & Kovalainen, 2008:294). During the research process, perspective for further studies within the field have been identified. These will be presented in the final part of this section.

Due to the fact, that the findings of the research have been approved by some of the informants the credibility of the findings of this study is relatively high. Still, though, the credibility would have been further underline, if all 7 informants had agreed on evaluating the findings. Due to various practical circumstances, this was not possible within the research period. Also, it this was not possible within the scope of this study, but as Bryman (2004) suggests, that triangulation of e.g. methods is another way to increase the level of credibility. The criterion of transferability is concerned with the potential to transfer the findings of the qualitative study into other social settings. This criterion is hard to meet within constructivist studies, focussing on the unique features of the public funding system, rather than broad representation, as of quantitative research. The development of a more “rich account” of details of the specific social setting would increase the level of transferability. With regards to the criterion of dependability, through out this research process, records have been kept of all research phases and the research findings have been produced in a logic and traceable manner. It increases the level of dependability of this study that the research supervisor has evaluated all phases of the study. Though constructivist studies are not aiming at objective conclusions, the criterion of conformability is focus on whether the research process and the findings of the study, have been conducted in good faith. This criterion is perceived to be fulfilled as the conclusions are drawn from logical interpretations of the empirical material rather than personal bias.

As discussed in the limitations section of methodology chapter, the informants of this study are representing a relatively broad representation of the music industry and the public funding system. Both musicians and industry experts employed both in and outside the public funding

system have been interviewed. Hence, the criterion on fairness in terms of scope within the social setting and thereby authenticity is perceived, though the music industry is complex, to be authentic. Still, a broader representation within the group of informants - e.g. incorporating perspectives from a broader representation of the municipalities - would increase the level of authenticity of this study.

Further Perspectives:

The following section is seeking to describe identified further perspectives for studies of the potential for public funding to support creativity within the field.

While this study is focusing on the how incentives can be created to increase creativity within the Danish rhythmical music industry via a theoretical focus on motivation, in future studies of creativity within the music industry, it would be highly relevant to focus on other aspects of the componential framework describing creative work: Domain relevant skills and creativity-relevant processes. In order to comprehend the total support of creativity within the industry, studies of how the funding system is supporting these aspects of creative work is important and would further develop the understanding of public support of creativity within the rhythmical music industry.

As touched upon above, the scope of this project have limited the possibility of employing the potential for combining different methods relevant for the study of the study of creativity and the public funding system. In example, triangulation of the methods of semiotic and discourse analysis would be a relevant contribution towards further exploration of the relationship between the public funding system and the rhythmical music industry of future studies. In addition, a broader scope of informants could be included in a future and more extensive study of creativity in the music industry. In example, as presented above, informants from more peripheral areas of the country could generate a deeper understanding of conditions in the music industry and the public funding system relevant for the study of creativity and motivation.

References

- Amabile, Teresa (1996): “*Creativity in Context: Update to the Social Psychology of Creativity*”, Westview Press, Boulder, CO.
- Bryman, Alan (2004): “*Social Research Methods*”, Second edition, Oxford University Press
- Burr, Vivian (1998): “*Overview: Realism, Relativism, Social Constructionism and Discourse*”, in Social constructionism, discourse and realism, edited by Ian Parker. SAGA Publications Ltd.
- Caves, Richard E. (2002): “*Creative Industries – Contracts between art and commerce*”, Harvard University Press
- Collin, Finn (2004): “*Konstruktivismus*”, Samfundsletteratur, Roskilde Universitet
- Collins, Mary Ann and Amabile, Teresa M. (1999): “*Motivation and Creativity*”, in Handbook of Creativity, edited by Robert J. Sternberg, Cambridge University Press, 12th printing 2009
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1996): “*Flow and the psychology of discovery and invention*”, Harper Perennial
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1999): “*Implications of a Systems Perspective for the study of creativity*”, in Handbook of Creativity, edited by Robert J. Sternberg, Cambridge University Press, 12th printing 2009
- Eriksson, Paivi. and Kovalainen, Anne (2008): “*Qualitative Methods In Business Research*”, Sage Publications Ltd (United Kingdom)
- Esterberg, Kristin G. (2002): “*Qualitative methods in social research*”, McGraw-Hill (Boston)
- Frey, Bruno (2003): “*Arts & Economics: Analysis & cultural policy*”, Second edition,

Springer

Frey, Bruno (2002): “*Creativity, Government and the art*”, De Economist, 150, NO. 4

Gergen, Kenneth J. (1998): “*Constructivism and realism: How are we to go on?*”, in Social Construction, Discourse, and Realism, edited by Ian Parker, 33-48. London: Sage.

Gillham, Bill (2005): “*The Core Skills of Interviewing*”, in Research Interviewing, the Range of Techniques, Open University Press.

Hennessey, Beth A. (2010): “*The Creative-Motivation Connection*”, in The Cambridge Handbook of Creativity, edited by Robert J. Sternberg and James C. Kaufman, Cambridge University Press

Jeppesen, Mia Fihl (2002): “*Kulturen, kunsten og kronerne – kultur politik i Danmark 1961-2001*”, Akademisk forlag

Kvale, Steiner (1994): “*InterView – En introduktion til det kvalitative forskningsinterview*”, Hans Reitzels Forlag

Lampel, J., Lant, T. and Shamsie, J. (2000): “*Balancing act: learning from organizing practices in cultural industries,*” Organization Science, Vol. 11, No. 3

Mayer, Richard E. (1999): “*Fifty years of creativity research*”. In Handbook of Creativity, edited by Robert J. Sternberg

Moran, Seana (2010): “*The roles of creativity in society*”, in The Cambridge Handbook of Creativity, edited by Robert J. Sternberg and James C. Kaufman, Cambridge University Press

Myers, Michael D. (2009): “*Qualitative Research in Business & Management*”, SAGE Publications Ltd

Negus, Keith (1995): “*Where the mystical meets the market: creativity and commerce in the production of popular music*”, Sociological Review, May95, Vol. 43 Issue 2

Olsen, Poul Bitsch and Pedersen, Kaare (2006): “*Problemorienteret projektarbejde – en værktøjsbog*”, 3. Edition, Roskilde Universitets Forlag

Throsby, D. (2001): “*Economics and Culture*”, Cambridge University Press, 2001

Reports:

Finance act (2011): “*Finanslov for finansåret 2011, tekst §21*”, Ministry of Finance 2011

Kulturpengene (2011): “*Kulturpengene 2009*”, Kulturministeriet, 2011

Kunstrådets Handlingsplan (2008): “*Kunstrådets handlingsplan 2007-2011*”, Kunstrådet, The Danish Arts Agency

Kunststøtteudvalget (2011): “*Kunststøtteudvalgets rapport om det statslige kunststøttesystem*”, The Ministry of Culture, September 2011

Laursen, Anders et al. (2010): “*Styrkelse af Den Rytmiske Musik – Anbefalinger*”, Statens Kunstråds Musikudvalg, Oktober 2010

Rambøll (2010): “*Analyse af Pengestrømme og Ressourcer i Dansk Musikliv*”, Statens Kunstråds Musikudvalg, Rambøll Management, December 2011

Regeringen (2011): “*Et Danmark der står sammen – Regeringsgrundlag*”, October 2011, Published by the Danish Government

Webpages:

Kunst.dk (2011a): “*The Danish Arts Foundation*”, <http://www.kunst.dk/english/cultural-policy/foundation>, a description of the Danish Arts Foundation, date: 17.09.2011

Kunst.dk (2011b): “*The Danish Art Council*”, <http://www.kunst.dk/english/cultural-policy/council/>, a description of the Danish Arts Council, date: 17.09.2011

Kunst.dk (2011c): “*The Danish Art Agency*”, <http://www.kunst.dk/english/cultural-policy/agency/>, a description of the Danish Arts Agency, date: 17.09.2011

Kunst.dk (2011d): <http://www.kunst.dk/musik/tilskud-musik/soeg-tilskud/>, a description of the State funds, date: 17th of December 2011

Kunst.dk (2011e): <http://www.kunst.dk/english/cultural-policy/culturalpolicyssystem/>, a description of the Cultural policy system of Denmark, date: 17th of December 2011

Marstal, Henrik (2009): “*Tænketank for rytmisk musik*” <http://rytmiskmusiktaenketank.wordpress.com/de-14-anbefalinger/>, 23rd of October 2009

Retsinformation.dk (2011): “*Musikloven*”, <https://www.retsinformation.dk/Forms/r0710.aspx?id=113605>, date: 17th of September 2011

Articles:

Bendtsen, Benjamin Shanaka (2011): “*Ingen statsstøtte til rytmisk musik*”, published 30th of October 2011

Danstrup, Peter; Marstal, Henrik and Osgood, Kresten (2011): “*Er rytmisk samfundsgode*”, Jyllands Posten, Published 4th of December 2011

Rasmussen, Anita Brask (2011): “*It's all about the money*”, Information, published 19th of December 2011

Redder, Hans and Johannesen, Sven (2011): “*Kulturen er fraværende i valgkampen*”, Information, August 30th 2011

Appendix 1 – Interview Guide

Topics for the opening monolog:

- Creativity in the music industry and the public funding system
- Rhythmical music
- Motivation

Opening Question: The Public Funding System

- *What do you believe is the main purpose of publicly funding the rhythmical music industry?*

Propositions 1: The “Open” Field

- *In your opinion, is the general music industry and the public funding system “open” towards novel products of the music industry?*
- *How do you see, that the public funding system is affecting the general public and the music industry to accept and appreciate novelty?*
- *What do you believe could be done by the public funding system to increase this openness?*

Proposition 2: Bureaucracy

- *The public funding system is by commentators argued to be “bureaucratic”. What is your perception of this issue?*
- *What do you believe can be done to decrease bureaucracy in the funding system?*

Proposition 3: Communication

- *How do you believe the public funding system succeed in communicating the allocation of funding and support offers to the industry and musicians respectively?*
- *In regards to this, what do you believe could be done better?*

Proposition 4: Diversity

- *Would you characterise the Danish music industry as diverse?*
- *In your opinion, is the public funding system supporting “diversity” in the music industry?*
- *What do you believe the public funding system could do, in order to increase diversity in the music industry?*

Proposition 5: Sufficient Resources

- *Which resources do you perceive as salient for the work process of a musician?*
- *Do you believe the level public funding, towards these resources, is sufficient?*
- *Which resources do you believe the public funding system could successfully increase the level of support towards?*

Proposition 6: Constructive Evaluation

- *How are the funding organs and institutions, following the arms-length-principle, ensuring, that evaluation is informative and constructive (and not controlling) for the applicants?*
- *What do you believe can be done to enhance these factors (informative and constructive evaluation)?*

Proposition 7: Competition

- *How do you see competition in the music industry? High/low? More intense in some areas of the music industry than others?*
- *How do you believe, that the public funding system is affecting competition in the music industry?*
- *In your opinion, are any parts of the public funding system aiming at lowering competition among musicians in the music industry?*
- *Do you believe it is possible for the public funding system to lower the level of competition in the rhythmical music industry?*

Final Questions: Autonomy

- *A sense of control, autonomy and freedom is arguably important for musicians when producing new songs. How do you believe the public funding system is promoting this? If possible, please give examples.*
- *Do you believe the public funding in any instances could be perceived as "controlling" by the musicians?*
- *What do you believe can be done by the public funding system in order to enhance the sense of autonomy, freedom and control for the musicians?*

Appendix 2

Interview date: 20th of October 2011

Description of the informant: Acclaimed composer. The informant is employed within the public funding system, as a member of a state funding committee.

Interview transcription:

5 <Informant:> Du skal være klar på, at I sådan en situation som den du har her, hvor du sidder overfor mig og Marianne, der vil du nok ikke kunne forvente at få, 10 hvad skal man sige, nogle lodrette "statements", som vil, hvad skal man sige, være udtryk for vores musikudvalgs holdning.

<Interviewer:> *Nej.*

15 15 <Informant:> Vi optræder som, om man så må sige, privatpersoner i den her kontekst.

<Interviewer:> *Ja.*

20 20 <Informant:> Og jeg vil ikke, i den givne situation som vi sidder i nu, være musikudvalgsformand, og udtale mig på vegne af musikudvalget. Jeg snakker med dig, på baggrund af den person jeg er og så kan det godt ske, at der ind imellem er en situation hvor jeg tager formands kasketten på, men ellers så er det, men ellers er det mig du, om jeg så må sige, interviewer.

25 25 <Interviewer:> *Det er helt perfekt. I virkeligheden er det jeg søger eksperter, hvad kan man sige, folk der har en bred forståelse for musikbranchen. Det er ikke, hvad skal man sige, så afgørende hvor præcis folk sidder henne. Jeg har også overvejet faktisk bare at lade folk være anonyme. Det er mere for at få en bred interviewgrupper hvor jeg er sikker på at folk har en bred forståelse for hvordan det offentlig støttesystem hænger sammen og i øvrigt også hvordan musikbranchen hænger sammen.*

35 35 <Informant:> Blot det, hvad skal man sige, og det er ikke for at være gennemhugger, det er simpelthen bare for at være fuldstændig præcis og konkret: Det jeg siger her ikke udtryk for musikudvalgets holdning eller ensidigt udtryk for formandens holdning.

40 40 <Interviewer:> *Det er helt fint*

<Informant:> Det er personens holdning. [haha] Så er vi enige.

Opening question:

45 <Interviewer:> *Ja, det er fint. Allerførst kunne jeg godt tænke mig at spørge dig, hvad du ser som det overordnede formål med den offentlig støtte til rytmisk musik?*

50 <Informant:> Der kan man jo sige, at enhver form for støtte, har jo det mål at, fastholde og udvikle et område. I det her tilfælde er det klart at den rytmiske musik er i en situation, hvor der er vigtigt at den får mulighed for at udvikle sig på den bedst

tænkelige vis. Og det gør den jo på den måde, at ting sker ikke af sig selv og der skal ligesom en form for dynamo til, for at noget kan udvikle sig og den dynamo hedder som regel altid penge.

- 55 <Interviewer:> Mmm [...]
- <Informant:> Og derfor synes jeg at det offentlig støtter med henblik på en logisk og natur udvikling af området rytmisk musik som en kulturfaktor i dansk kultur eller kunst om du vil.
- 60 60 <Informant:> *Ok, altså vi kommer til at springe sådan lidt rundt for der er nogle forskellige områder som jeg gerne vil have dækket. Jeg kunne godt tænke mig [...]*
- 65 65 <Informant:> Det er jo udviklingen af en musikkultur. Jeg ved ikke hvor specifikt du vil have svaret. Du spurte mig sådan rimeligt åbent. Prøv lige at gentage spørgsmålet.
- 70 70 <Interviewer:> *Egentlig bare, hvad det overordnede formål med støtten, den offentlig støtte, til rytmisk musik, er?*
- <Informant:> Ja, og det er som jeg [...] måske blev jeg lidt sådan for [...], men det overordnede formål er selvfølgelig at bevare og vedligeholde den rytmiske musik i Danmark og udvikle den på bedste vis, til gavn for den danske musikkultur og til gavn for de musikere og komponister som findes inden for den rytmiske musik. Sådan må det siges kort.
- Autonomy:**
- 80 80 <Interviewer:> *Ja, men det er helt fint. Jeg kunne godt tænke mig at gå lidt ind i den her følelse af frihed, som mange musikere, eller som jeg har oplevet mange musikere udtrykke som vigtig for at arbejde med det her med at skabe ny musik. Hvordan mener du at den offentlig støtte bakker op om den her skabelse af en følelse af frihed for musikeren?*
- 85 85 <Informant:> Musikeren [...]
- <Interviewer:> *Jeg taler her som sagt, om den rytmiske musiker.*
- <Informant:> Ja, den rytmiske, for det der jo netop ofte, skal vi karakteriserer forskellen mellem det man kalder klassisk og rytmisk, det er jo at, hvor du i den klassiske verden ofte har en komponist og så en musiker som udfører musikken [...] altså det er ikke nødvendigvis sådan at komponist og musiker er en og samme person, så er det mere karakteristisk i den rytmiske musik, der er det typisk en og samme person. Den er som er komponisten, er i reglen også den der udfører musikken eller en del af den i alle tilfælde. [...] og der kan man så sige, at det der jo altså er [...] Det som jo kan karakterisere det offentlige støttesystem i den sammenhæng, det er jo at det offentlige støttesystem ikke stiller nogle bestemte krav i retning af at der er nogle, hvad skal man sige, politiske bestemte rammer for hvordan musikken skal være eller lyde, eller i hvilken kontekst den skal foregår. Der har man jo i vores system i Danmark, en udbredt frihed til at producere under forudsætning af, at det man

- producerer har en kunstnerisk høj kvalitet, og i og med, at der kun er den begrænsning der hedder høj kunstnerisk kvalitet, så er der jo dermed også, sagt på en anden måde, en meget meget stor grad af frihed. Fordi der er ikke noget du ikke ”må” og jeg så må sige, altså der er ikke bestemt musik du ikke må lave. Du har selvfølgelig selv 105 ansvaret for det produkt du udvikler, men der er nogen big-brother-overligger på, som siger ”her må du ikke træde eller det her må du ikke lave”. Den frihed er jo bl.a. betinget af at man kan give den økonomiske håndsrækning som gør, at kunstneren, komponisten, musikeren får den arbejdsfrihed til at producere på den måde man gerne vil, derhen hvor man gerne vil.
- 110 <Interviewer:> *Ja, så du opfatter altså ikke nogen dele af støttesystemet som kontrollerende på nogen måde?*
- <Informant:> Nej, tværtimod synes jeg, at sådan som det hele tiden 115 fremlægges og sådan som også den nuværende kunstråd fremlægger det, det er jo klar, at i handlingen er kunsten fri. Fri i sin væren og ikke begrænset. I alle tilfælde ikke i produktionsfasen er der ikke i det offentlig system, som jeg ser det og som jeg oplever det, begrænsninger. Ikke hvad angår den kunstneriske produktion.
- 120 <Interviewer:> *Nej [...] Men i forhold til andre, eller [...] nej, det var ikke sådan ment?*
- <Informant:> Nej nej, du tænkte på [...] Nej, jeg ser egentlig ingen 125 begrænsninger. Der er ikke fra systemets side lagt begrænsninger ind. Altså der er ikke noget big-brother-watching you, på nogen måde. Det synes jeg ikke.
- The ”open” field:**
- <Interviewer:> *Ok. [...] Nu kunne jeg godt tænke mig at tale sådan bredt om industrien, om kunstsystemet, om musikere og deres produktion af ny musik og musiklytteren. Ser du musiklivet i sin helhed, som værende åben overfor nyskabende musik?*
- <Informant:> Jeg er ikke helt sikker at på at jeg forstår spørgsmålet helt, men 135 hvis det du mener er om [...] altså, at enhver form for ny musik vil nyde fremme i industrien. Er det det du mener?
- <Interviewer:> *[...] En faktor som påvirker kreativitet er jo, om der en åbenhed i miljøet overfor nytænkning eller produktion af noget der udfordrer det eksisterende, kan man måske sige.*
- 140 <Informant:> Det er jo det statsstøtten [...]. Det er det sidste du taler om. Den kunst, den udvikling indenfor kunsten, som ikke kan klare sig på normale markedsvilkår er jo i høj grad det som er fokus for det offentlige støttesystem. Det der kan klare sige selv, det er jo ikke det man typisk vil gå hen og kaste penge efter, fordi 145 det klarer sig selv på udmarket vis. Dermed ikke være sagt, at der ikke er dele der kan få støtte [...] en eller anden, hvad skal man sige [...] sammenhæng, det kan man sagtens forstille sig. Men altså som udgangspunkt må man sige, at [...] at den [...] altså den offentlige støtte handler jo om netop at udvikle og udbygge den kunstneriske kreativitet og kvalitet, således at der hele tiden foregår en udvikling indenfor det

150 pågældende område. Den udvikling ser man nok [...] altså, ser man vel også indenfor det du kalder musikindustrien, men der vil den i jo meget højere grad være styret af aftagerledet, altså af den som køber produktet, fordi industrien tænker jo typisk på at [...] hvor kan vi sælge nogle skiver: Hvis vi laver 10.000 af dem, så ved vi at de bliver solgt, men vi ved også, at hvis vi satser på en meget meget smal situation, en [...] et ungt band eller en ung komponist, så vil det koste industrien penge, fordi de får ikke de penge hjem i selve produktionsledet. Og det er typisk det industrien så ikke gør og det der så derfor at den statslige kunststøtte kan træde til og sige, vi sporer et talent, vi sporer en person med høj kunstnerisk kvalitet, som vi tror på vil kunne udvikle sig og blive til noget og derfor går vi ind med støtte. Hvor industrien vil 155 vælge den sikre, [...] den sikre [...] som simpelthen siger: her er en god kvalitet, fordi det har vi målt på publikumsaftag, solgte CD'er, eller optrædener på TV eller hvad det nu ellers kan være [...] antal afspilninger på radioen og derfor går vi ind her og tager det rent kommercielt. Så du har også en form for virkning imellem det offentlige 160 støttesystem som tænker, i alle tilfælde i sit udgangspunkt, tænker non-kommercielt, hvor det industrielle tænker rent kommercielt. Sådan oplever jeg det altså.

165

170 <Interviewer:> *Ja, der er jo ligesom, som jeg ser det, tre led i det: Der er jo støttesystemet, det som vi så snakkede om som industrien, pladeselskaberne, de folk der bakker op om de mere kommercielle dele og så er der så også aftagerne, dem der køber musikken. Gør det offentlige støttesystem noget for at påvirke dem der køber musikken til måske at have en mere åben holdning overfor de ting som, altså der bliver støttet op om, de mere non-kommercielle?*

175 <Informant:> Det gør man jo altså, hvis jeg ellers forstår dit spørgsmål riktig, så kan man så sige, at det der jo på den måde, at der gives jo rigtig mange midler til f.eks. nytænkning indenfor koncert området. Tanken om at møde et nyt publikum. At udvikle nye spillesteder, nye områder hvor man kan møde publikum og hvor publikum kan møde den nye musik. Og hvor man så simpelthen siger, det vil et kommercielt spillested måske ikke gøre, men det vil et kommercielt spillested måske 180 gøre hvis de fik en [...] nogle støttepenge til at lave nogle koncerter som [...] som kunne vise f.eks. den nye og ny-komponerede musik, således at den ikke nødvendigvis var sat ind i en kommerciel sammenhæng. På den måde støtter man jo så en udvikling.

185 <Interviewer:> *Altså, nu ved jeg jo ikke helt vildt meget om støttesystemet og hvad for nogle penge [...]*

190 <Informant:> Nej nej, men der findes jo penge til spillesteder [...] til rytmiske spillesteder, som [...] altså der er jo [...] udpeget en række regionale spillesteder her i Danmark, som simpelthen får en pose penge for at spille [...] for at, hvad hedder det, for at etablere et antal koncerter med rytmisk musik og uddover at de får penge til det, så ligger der i de kontrakter som laves med dem, også en forpligtigelse til at vise ny, kommende bands, der skal være plads til nogle nyudviklinger og der skal være plads til at vise småle genrer overfor publikum, således, at musikken kommer i berøring med publikum. Så på den måde er der mange 195 offentlige støttekroner, som går til hjælp til at musikken kommer til publikums kendskab også selvom den er smal.

- 200 <Interviewer\:> Ja, interessant. Har du nogen ide til noget der måske kan fremme den her åbenhed. Det er lidt i forlængelse af det vi lige har snakket om, men er der nogen punkter som du ser man med fordel måske kunne prioritere højere?
- 205 <Informant\:> Det er jo f.eks. altså at, [...] du skaber mulighed for at få disse spillesteder over hele landet. Det vil altså sige, at du ikke kun har disse ting kørerne i de store byer hvor der er større publikum, men at man også selvom man bor i Skagen, eller i Ringkøbing eller for den sags skyld i Gedser, altså også har mulighed for at møde den musik. Og opleve rytmisk musik af høj kvalitet og opleve, at også de smalle genrer har en chance for at blive hørt. Og det gør man så f.eks. ved at støtte spillesteder og ved at støtte lokale musikforeninger eller f.eks. det kunne også være et band der tager en tournée, altså hvor man så simpelthen støtter tournéen. Så der er rigtig mange muligheder for det der. Det sker jo. Der skal du nok lige gøre det, at du går ind, det kan jeg næsten forstå at du ikke har været, men altså du kan gå ind på kunstsiden på kunststyrelsens hjemmeside. Der kan du faktisk se en fortægnelse over alle de støttegrupper og alle de støttemuligheder man har, og mange af dem er i sin definering meget klart visende hvad de går til og hvad de peger imod. Der vil du kunne få en fornemmelse for; hvor peger de hen og hvad dækker de og hvordan er de struktureret. Det vil give dig et godt billede af hvordan hele det her støttesystem hænger sammen.
- 210
- 215
- 220 <Interviewer\:> Ok [...]
- <Informant\:> Altså det er sådan en lang fil, hvor du kan køre ned igennem.
- Bureaucracy:**
- 225 <Interviewer\:> Okay, lad os prøve at gå lidt videre. [...] Jeg har læst i flere rapporter, og sådan andre kommentatorer i den offentlige presse og det offentlige støttesystem er blevet angrebet for at være rigidt og bureaucratisk. Hvad er dit syn på det?
- 230 <Informant\:> Altså, nu ved jeg ikke hvilke rapporter og sådan noget du henviser til [...]
- <Interviewer\:> Det er sådan [...]
- 235 <Informant\:> Et generelt billede [...] Det kan jeg ikke udtale mig om [...] ret præcist nu, fordi jeg har som sagt kun været i den del af min virksomhed siden april måned og vi har ikke [...] hvad skal man sige, været inde på de ting og vi har ikke diskuteret de der ting. Jeg ved godt, at der har været en række rapporter og der har været en række udtalelser i pressen omkring de har ting, men altså [...] Det eneste jeg vil sige til det det er, at når man har et støttesystem, uanset hvilken art dette system måtte være, så ville det jo kræve en bagvedliggende administration af en vis størrelse og af en vis kvalitet for at man kan have en garanti for at pengene rammer de rigtige steder og på den rigtige måde.
- 240
- 245 <Interviewer\:> Ja
- <Informant\:> Og så kan man jo altid diskutere om det er stort nok eller om det er for lille eller om det burde være bredere, eller hvad det nu er. Det tror jeg er en

endeløs diskussion. Det der må være det rigtige i sådan en sammenhæng, der er jo, at
250 det støttesystem som man udarbejder bedst muligt passer til den kunst man støtter. Og
det hænger sikkert sammen med hvilke øjne der ser, om det er rigtigt eller forkert. Der
vil sikkert også være nogle, som, hvad skal man sige [...] i ansøgerledet [...]. Hvis du
spørger 10 ansøgere, vil nogen måske sige, at det er pårenemt fordi, de har let ved
255 den slags ting. Andre vil sige, at det her er næsten ikke til at have med at gøre. Enten
har de måske ikke mulighed for at sætte sig ind i det, de er ikke gode til at skrive en
ansøgning eller også synes de måske at det er for besværligt. Det er meget meget
vansklig at svare entydigt på det spørgsmål, fordi der er mange mange elementer i
spil omkring sådan nogle forhold.

260 <Interviewer\:> Ja

<Informant\:> Men det jeg synes er det afgørende vigtige, der jo selvfølgelig,
at systemet er indrettet på en sådan måde, at det har en tilstrækkelig grad af åbenhed,
265 en tilstrækkelig grad af, hvad skal man sige, af forståelse, i det aftagerled som nu er
støttesystemets og så må det andet jo rette sig ind så godt som man nu kan. Jeg tror
det er vigtigt at der er dialog imellem parterne og den er der. Der er en dialog omkring
de der aktiviteter i systemet, hele tiden, på den ene måde. På den anden måde
rapporter, møder og et i det hele taget når man er ude og møder folk, så vil man jo
270 hele tiden blive mindet om eller konfronteret med disse forhold som er i sådan et
system. Og jeg er helt sikker på, at alle gør hvad de finder bedst muligt med henblik
på at få redet de tråde ud.

Communication:

275 <Interviewer\:> Du antyder også, at der ligger en kommunikationsopgave [...]

<Informant\:> I høj grad, jo jo [...] det er der jo, der kan du jo så se, for så
vidt angår den offentlig støtte, der har kunststyrelsen simpelthen en hjemmeside, som
er er rigget til [...] således at man kan søge på hvad det er men søger støtte til og
hvordan man gør det og man kan ringe til styrelsen og få en medarbejde i tale og få
280 snakket igennem hvad det er det handler om og hvordan man gør, hvis man ikke selv
kan finde ud af det. [...] Der vil jeg sige, at det er klart, at det igen noget som jeg ved
der arbejdes på, nemlig dette kommunikere disse ting ud på den rigtige måde og på
den bedst mulige måde for ramme de rigtige mennesker. Men man kan jo aldrig
nogensinde være sikker på man gør det [...] Jeg vil så også sige en ting og det synes
285 jeg heller ikke er noget uvæsenlig faktor i sammenhængen, det er jo altså, at man kan
heller ikke i sådan en situation hvor du, hvad skal man sige, stillede et spørgsmål
omkring et offentligt støttesystem, det kan man ikke se ensidigt fordi, der er jo også
nogen der synes at man skal have alting ind med teskeer [...] Altså det skal være
tygget for dem før de gør noget og der mener jeg, at det er altså også vigtigt og, som
290 ansøger, at være klar over, at ansøgeren må altså også gøre et stykke arbejde.
Ansøgeren har også et ansvar for sig selv. Det der med, at når man skal ind og søger
om noget, så må man være klar over, hvad er det jeg vil, altså, man må selv være
opsøgende. Man kan ikke forvente, at alting bliver skovlet ind i hovedet på en og slet
ikke med teskeer. Så altså, en hvis form for aktivitet fra ansøgerens side er altså også
295 en uomgængelig og nødvendig forudsætning for at sådan noget kan lykkes på bedste
vis. Det er ikke en envejskommunikation.

- Diversity:**
- 300 <Interviewer\:> *Det er fint. Lad os prøve at gå lidt videre. Vi skal jo nå igennem inden der er gået for meget tid. Jeg kunne godt tænke mig at snakke lidt om diversitet i musikbranchen. Det er også noget jeg har læst om forskellige steder. Det er jo, som jeg forstår det, en central del af, og du har også været lidt inde på det i forhold til spillestederne, at der skal være støtte i sådan den brede forstand. Den skal ud i hele landet. Som jeg ser det, så kan man snakke om diversitet på mange måder. Mangfoldighed er også et ord der bliver brugt [...]*
- 305 <Informant\:> Ja det kommer an på hvilket plan vi snakker om, ikke [...]
- 310 <Interviewer\:> *Ja, præcis. Jeg vil egentlig lade være op til dig at tage den op, men jeg kunne godt tænke snakke om diversitet i musikbranchen; om du ser det offentlige støttesystem som en god støtte af diversitet?*
- 315 <Informant\:> Sådan som systemet er lagt til rette nu og som jeg oplever det, så synes det understøtter diversiteten, fordi det er i sin karakter et åbent system.
- 320 <Interviewer\:> *Ja [...]*
- 325 <Informant\:> Hvis du taler om diversitet indenfor genrer f.eks. så vil jeg sige at, sådan som landet er skruet sammen, så kommer der flere og flere musikgenrer ind over billedet og der er ikke, for så vidt angår disse ting, noget begrænsninger eller forhindring for en høj grad af diversitet. Tværtimod vil jeg næsten vende den om og sige, at man er mere og mere opmærksom på at disse ting sker og i sin formidling af, nu var vi inde på netop også formidlingen mulighederne for at søge støttesystemet, der synes jeg næsten at det er blevet en vigtig del for kommunikationen, at man netop er opmærksom på, indenfor generne f.eks. diversiteten og gøre opmærksom på, at der er muligheder for alle. Der er sådan set ikke nogen begrænsninger på det.
- 330 <Interviewer\:> *Nej [...]*
- 335 <Informant\:> Taler du om diversitet [...] jeg ved ikke om man kan bruge det begreb når man taler om geografi, fordi så kan man sige, at det er også en form for diversitet når man simpelthen kommer ud i hele landet, til såvel små som store. Det er også vigtigt med, at holde sig for øje, at der er store spillesteder, der er små spillesteder, der er, altså hvad skal man sige, forhold som er forskellige alt efter hvor du befinde dig i vores kongerige. Også der synes jeg, at støttesystemet har godt fat og har forståelse for at der er altså et helt land at tage vare på og der er nogle små enheder og der er nogle små enheder.
- 340 <Interviewer\:> *Ja*
- 345 <Informant\:> Og der er igen, klar markering af at der er noget til alle. På forskellig vis. Og så kan man så altid, hvad skal sige, diskutere, forholde sig til hvad der så er det rigtige i forhold til de mindre aktører og de større aktører.
- <Interviewer\:> *Ja, alt som sagt, jeg har ikke på den måde været inde og grave dybt inde på kunst.dk hjemmeside, men har sådan et overordnet billede, men er der nogen aktiv støtte til at skabe støtte lighed i forhold til f.eks. køn?*

350 <Informant:> Det er der blevet. Det er der nogle udvalg der arbejder med i øjeblikket og, altså, jeg ved [...] det tror jeg du vil kunne snakke en del med marianne om senere, det er hun meget inde i og er med i en gruppe, der netop arbejder med hvorledes kønsfordelingen er indenfor f.eks. den rytmiske musik. Altså, hvem spiller og hvorfor er der så mange færre piger der spiller end drenge, og hvad er det for nogle instrumenter man spiller på. Der er en form for diversitet vi også kunne have talt om. Instrument diversiteten. Det synes jeg næsten du skal tale med Marianne om for det ved hun virkelig noget om og det ved jeg mindre om. Men altså, der er gang i den. Det er bestemt et aktuelt emne netop i disse tider.

360 **Ressources:**
<Interviewer:> *Okay, lad os springe videre. Jeg kunne godt tænke mig at snakke lidt om ressourcer. Det er jo igen et meget bredt begreb. Man har brug for mange forskellige slags ressources som musiker og nogle er nok vigtigere end andre og nogle er mere besværligt tilgængelige end andre. Hvilke synes du er de mest centrale for at man kan arbejde som rytmisk musiker?*

370 365 <Informant:> [...] altså, nu kan begrebet ressource dække mange ting. Det første man tænker på kan selvfølgelig være en økonomisk ressource. Det er jo ikke nødvendigvis sådan, at den økonomiske ressource er den vigtigste ressource på et given tidspunkt. Hvis man er rytmisk musiker og er på vej op og gerne vil spille og gerne vil arbejde for at få en levej ud af det og måske gøre det til en livsgerning, så kan det jo godt ske, at den første ressource man har brug for er et øvelokale. Og så har det måske ikke så fandens meget med penge at gøre, bortset fra, at jo godt kan have med penge at gøre i den forstand at jo måske skal betales en husleje. Men altså, ressourcen kunne meget let være ”let adgang til et øvelokale”.

375 <Interviewer:> *Ja*
<Informant:> Og man kunne sige, at der var et indsatsområde, hvor det var vigtigt at man forholdt sig til at det var tilstede. Også bredt. Fordi, du kan altid sige, at bare der er penge, så kan alt lade sige gøre. Det kan det i princippet også, men altså det er ikke bare altid sådan, at hvis du smider nogle penge efter NN eller XX at det så er den bedste måde at gøre det på. Det synes jeg vil afhænge rigtig meget af hvad det er for en situation den pågældende står i og hvor er man i sin udvikling og hvor er man på vej hen og hvad er det man egentlig selv vurderer som den vigtigste ressource i det givne sammenhæng, på det givne tidspunkt. Det har du sikkert også fornemmet, der har været indenfor det rytmiske område, utroligt meget, hvad hedder det, fokus på øvelokaler, fordi det er en vigtig faktor i udviklingen af rytmisk musik. Specialet fordi det er de færreste rytmiske musikere som kan sidde hjemme i dagligstuen og øve – det kan man ikke fordi [...]

380 <Interviewer:> *Jeg spiller trommer [...]*
<Informant:> Nå ok, du spiller trommer, der har du den allerede.
395 <Interviewer:> *Ja, jeg kender det [...]*

400 <Informant:> Eller hvis du har en el-guitar, som virkelig bliver skruet op ikke [...] Der har du jo brug for øvelokaler. Det er en vigtig ressource. Og så kan det godt ske, at så på et tidspunkt bliver ressourcen penge til studie eller så bliver det penge til og, hvad skal man sige, ”kommer videre på”. Næste led kan være at ressourcen er penge til at udgive den første CD. På den måde kan du sige, at selve den der [...] ressourcen er ikke fiks [...] den skifter alt efter hvor du er i systemet. Men jeg tror at en af de tidligste ressource-objekter, hvis man kan kalde det sådan, er noget man kan kalde øvelokaler. Og så kan du jo lægge undervisning til også, men altså øvelokalet er en forudsætning for at man overhovedet kan spille.

410 <Interviewer:> *Som jeg forstår det, så er det i højgrad noget der bliver støttet igennem kommunerne. Er det ikke rigtigt?*

415 <Informant:> Jo jo, det gør det. Nu kan jeg ikke lige sige om den offentlig støtte også støtter det [...] Det vil i alle tilfælde være et mindre område fordi så er det netop kommunerne der er inde over der. Det er dem der primært støtter de der ting. Men altså, ellers er der formentlig også lokale foreninger eller sammenslutninger, som har deres egne aktiviteter.

420 <Interviewer:> *Ja. Er det dit indtryk at det stadig er et debatteret emne? Jeg ved ikke om du har det helt store billede af landet på den måde [...]*

425 <Informant:> Det har jeg ikke, men jeg er helt sikker på, at i forhold til hvordan det var for 15 år siden, der er blevet meget bedre og jeg tror først og fremmest at [...] Der er ikke noget der ikke sørger for at holde opmærksomheden rettet imod nødvendigheden og så længe man gør det, så vil lokale kommunalpolitikere også være, skal vi sige, bevidste om at der altså et behov i den lokale kommune.

Constructive evaluation:

430 <Interviewer:> *Okay, lad os gå videre. Jeg kunne godt tænke mig at snakke lidt om arms-længde-princippet, som jeg kan forstå er et ret centralt begreb i støttesystemet i Danmark. Jeg kunne godt tænke mig at spørge om hvilke fordele og ulemper du ser ved arms-længde-princippet.*

435 <Informant:> Ja, altså [...] Fordelene er jo til at få øje på. Jeg ved ikke om man kan bruge ulemper. Fordelen er jo den, at det udvalg som sidder og skal uddele den offentlige støtte får en pose penge af politikerne, som beslutter at man vil støtte denne aktivitet, altså f.eks. den rytmiske musik. Men der holder politikeren op og så er det et kvalificeret udvalg, som har kvalifikationer indenfor den rytmiske musiks område eller indenfor støtten som sådan, der får lov at bestemme hvordan disse kroner skal gå til. Det er sådan set arms-længde-princippet i en nøddeskal og det kan jeg egentlig kun se fordele ved.

440 <Interviewer:> *Ja*

<Informant:> Jeg synes ikke at statsstøtte skal være politisk bestemt. Jeg synes det skal være kunst-bestemt. Det skal være betinget af hvad det er for en kunst der skal støtte og det skal være folk med viden og kvalifikationer indenfor det

område som uddeler disse midler sådan som det foregår i den nuværende støttesystem. Derfor kan jeg egentlig kun se fordele ved [...]

- 450 <Interviewer:> *Igen, jeg har aldrig nogensinde søgt de her penge, så jeg ved ikke helt hvordan det foregår. Der er jo, forstiller jeg mig, absurd mange ansøgere i forhold til hvor mange der modtager støtte. Hvordan er feedback ordningen? Sikrer man på en eller anden måde, at de ansøgere der så, både får støtte og dem der får afslag, at deres ansøgningsprocedure bliver konstruktiv eller, hvad skal man sige, informativ for dem? Bliver det sikret på nogen måde?*
- 455

<Informant:> Så langt man nu kan. Det er altid svært. Folk er forskellige og en feedback til en person vil give mening, vil måske slet ikke give mening til en anden person.

- 460 <Interviewer:> *Mmm [...]*

465 <Informant:> Men man kan sige, at der er jo selvfølgelig [...] Der kommer jo mange mange flere ansøgninger end der er penge til i de sammenhænge og der er det jo så, at hvert udvalg, i det her tilfælde musikudvalget der drejer sig om rytmisk musik, så er der en række puljer og hver af disse puljer har nogle kriterier. Jeg kan ikke sige at det er sådan og sådan og sådan, fordi kriterierne er forskellige alt efter om det nu drejer sig om støtte til komposition eller støtte til pladeudgivelse eller støtte til at lave en koncert, tournée, til spillestederne eller det er støtte til et spillested til at lave koncerter for. Men altså der er en række professionelle kvalitetskriterier, som er dækkende for hvornår støtten gives og hvornår støtten ikke gives. Der er det klart, at de som får, de vil jo altid dokumentere det i den forstand, at der kommer noget ud af det. Enten en koncert eller CD, eller hvad det nu måtte være og de som ikke får, jamen altså, de har jo altid mulighed for at [...] de kan jo bede om at få en nærmere begrundelse, men i det fleste tilfælde, så får man en begrundelse er af mere generel karakter og den er det mit indtryk, at langt de fleste er tilfredse med. Man kender jo godt systemet og man ved jo godt, at alle ikke kan få. Så må man jo så håbe på at det måske bliver ”min tur” næste gang.

- 480 <Interviewer:> *Mmm [...]*

485 <Informant:> Og der vil jeg også sige, at der er der selvfølgelig også en opgave for os udvalgte, at ligesom hele tiden være fokuseret på, at der er hele tiden nye talenter og der er hele tiden nye ting, nye områder som kommer op, som også har krav på en støtte. Så der vil jo være en naturlig selektion op igennem sådan en periode og så netop for at der ikke skal gå indavl i det – alle søger jo selvfølgelig at være neutrale på alle mulige måder og det er jo nok svært, for man er jo afhængig af det man selv synes, man høre, ens egen ditten og datten, så derfor er man altså et antal mennesker i sådan et udvalg, men dertil kommer, at man skifter udvalg hvert 4. År. Så det vil altså sige [...]

<Interviewer:> *I musik udvalget? Eller?*

- 495 <Informant:> I musikudvalget.

<Interviewer:> *Og endnu kortere i Tonekunstudvalget?*

- 500 <Informant:> Nej, i Statens Kunstråds Musikudvalg er det hvert 4. År og i Statens Kunsts fond er det hvert 3. År. Og der kommer der så nye folk til og det synes jeg er en god måde at sikre på, at man ikke går i selvsving og at man ikke uden at ville det, fordi jeg tror ikke der er noget der vil det, alle vil være så objektive som de overhovedet kan være, men man ved også godt med sig selv, at man har nogle smagspræferencer og de bliver så selvfølgelig i første omgang afvejet fordi vi er mange medlemmer i et udvalg og i næste omgang bliver så afvejes de henover tid fordi udvalget skifter. På den måde kommer tingene til at gå op i en højere enhed.
- 505
- <Interviewer:> *Men sådan rent lavpraktisk siger du, at man ikke modtager en på den måde individualiseret bedømmelse af de det man har sendt ind?*
- 510 <Informant:> Det gør man ikke i første omgang, men alle har ret til at sige [...], at hvis man ønsker det, så kan man få en individualiseret bedømmelse
- <Interviewer:> *Men det er der ikke vildt mange der gør?*
- 515 <Informant:> Det er der ikke mange der gør, men jeg altså jeg kan da også godt forstå det, fordi det er jo [...] Når man arbejder med kunst, så er kunst noget som er meget nært. Det er en følsom sag. Og dybest set så ved man jo godt selv hvordan "det står". Det er meget vanskeligt at tale om. Jeg tror der en god generel forståelse, som udgangspunkt imellem de ansøgere som søger og det udvalg som deler ud, og jeg
- 520
- 525 tror de at fleste har en fornemmelse af, nå, ja, jeg fik den her gang, jeg havde et godt projekt, og måske er der dem der ikke får, så siger de, jamen jeg fik ikke den her gang, det er ikke fordi jeg er en dårlig komponist eller en dårlig musiker, men jeg kunne måske godt se at det projekt jeg havde den her gang var måske ikke lige det bedste jeg har sent ind. Altså der er mange grunde til at man kan, hvad kan sige, se lidt på sig selv og den måde man søger på. Jeg har jo også selv, før jeg kom i den rolle jeg er i nu, selv været ansøger til alle disse midler, så jeg har selv prøvet turen, om man så må sige, på den anden side af skrivebordet og jeg kunne sagtens forstå, fordi der er så mange ansøgere og alle kan ikke under noget omstændigheder få [...] selvfølgelig, hvis der var en bundløs pung eller bundløs pengekasse, jamen så kunne alle få, og så ville være fint, fordi alle har i princippet fortjent at få en skilling med på vejen, af den ene eller den anden art, for at fremme musikken og få det hele til at koge, men altså, det er der ikke penge til. Og når der ikke er penge til det, så må man jo lave en form for selektion og det er så det, man prøver, efter bedste evne, at lave i alle udvalg.
- 530
- 535 <Interviewer:> *Okay*
- <Informant:> Og det er klart, nogen vil synes det er okay og andre vil absolut ikke synes at det er okay.
- 540 **Competition:**
<Interviewer:> *Okay. Jeg har et sidste emne som handler om konkurrence igen i det rytmiske musikbranche. Ser du – vi har selvfølgelig lige snakket en lille smule om det, men [...]*
- 545 <Informant:> Konkurrenceelementet?

- 550 <Interviewer\:> *Ja, der er jo mange ansøgere til de her puljer, men jeg tænker på, ser du konkurrencen i den rytmiske musikbranche som høj?*
- 555 <Informant\:> I forhold til offentlig støtte?
- 555 <Interviewer\:> *I forholdt til at komme frem. I forholdt til som musiker der sidder derhjemme og skriver nogle sange at få dem hørt.*
- 560 <Informant\:> [...]
- 560 <Interviewer\:> *Ser du det sådan, at konkurrencen måske er højere i nogle dele af musikbranchen end andre?*
- 565 <Informant\:> Altså mit umiddelbare svar vil være nej, det gør jeg ikke, men det kan så være fordi jeg ikke er langt nok inde i området ”rytmisk musik”. Jeg tror der er en sund og naturlig konkurrenceudvikling indenfor rytmisk musik som der er indenfor alle former for musik. Omvendt vil jeg næsten sige, at jeg synes faktisk at jeg ser masser af eksempler på det modsatte, nemlig at man samler kræfterne indenfor den rytmiske musik. Man holder stævner, man holder festivaler, hvad skal man sige, man laver nogle ting som gør at man samler musikken og man søger for at få masser af mennesker ud. F.eks. SPOT, som jo en kæmpe satsning, hvor man virkelig har rigtig rigtig mange lag med. De færdige grupper, dem der er på vej og de helt unge, hvor man netop gør det modsatte af konkurrence. Det handler ikke om at man skal konkurrere med hinanden. Det handler om at man får kommunikeret ud, at her er vi, her er noget som er kvalitet, her er noget som har udviklingspotentiale, her er noget vi alle sammen forventer os noget af og må støtte. Der er det mit indtryk at der i høj grad er en form for fællestræk. Det kan godt ske at den er der, men jeg har ikke selv fornemmet en negativ konkurrencementalitet indenfor.
- 580 <Interviewer\:> *Det er måske et svært spørgsmål, men ser du at den offentlige støtte påvirker konkurrencen?*
- 585 <Informant\:> I en positiv eller negativ retningen?
- 585 <Interviewer\:> *Jaah?*
- 590 <Informant\:> Nej altså, igen hvis det er sådan [...] Jeg har ikke belæg for det, altså for at svare ja eller nej, men jeg kan vende den sådan, at hvis det offentlige støttesystem skulle påvirke et begreb som man kunne kalde ”konkurrence”, så kunne det vel kun være, hvad skal man sige, en form for påvirkning i en retning af at gøre musikken bedre og bedre. I og med, at man ved at der ikke vil være støttekroner til alle, jamen så vil man jo gøre sit bedste for simpelthen at blive så god som muligt og få skabt så god en musik som man nu kan og i det hele taget få lavet de bedste situationer, som gør at støttekronerne rammer de rigtige steder, så altså set i det perspektiv, så vil det jo sådanset være positivt for konkurrencen. Men der er sikkert

også nogle negative forhold man kunne trække frem, jeg kan ikke lige få øje på den i alle tilfælde, men jeg vil kunne argumentere mig frem til, at der er en positiv virkning.

600 <Interviewer\:> *Ja altså man kan jo sige, at hvis det offentlige støtte system støtter et konservatorium hvor der kun er plads til så og så mange, så vil der jo blive skabt en form for konkurrence om hvem der nu er gode nok til at komme ind. Og som du siger, så kan det jo sagtens være positivt, altså en positiv påvirkning, at der er nogen der så sætter sig ned og over 2000 timer om ugen for at komme ind.*

605 <Informant\:> Jo jo og dermed så højner du jo kvaliteten. Det kan alle jo se, at sådan bliver det.

610

Appendix 3

Interview date: 24th of October 2011

Description of the informant: Working for a larger concert hall. The informant is employed within the public funding system as a member of a municipal funding organ.

5

Interview transcription:

Opening question:

10 <Interviewer\:> *Allerførst kunne jeg godt tænke mig at spørge dig hvad du ser som det primære formål med den offentlige støtte til rytmisk musik.*

15 <Informant\:> *Jamen det mener jeg sådan set er, at fortsætte en udvikling, eller i det hele taget at have en udvikling på det kunstneriske område. Det er sådan set den absolut nummer et: Det er at vi sikrer, at der også bliver udviklet nye musikalske platforme og produkter. Alternativet hedder jo mainstream, kan man sige. Det tror jeg er nødvendigt for at folk også kan få lov at fordybe sig i nogle ting, ganske enkelt for at udvikle selve kernen produktet, altså musikken.*

20 <Interviewer\:> *Så du ser den offentlige støtte som støtte til musik som ellers ikke ville kunne klare sig på markedet?*

25 <Informant\:> *Ja, det er meget vigtigt at sige, det er i hvert fald det den skal bruges til.*

30 <Interviewer\:> *Ok*

<Informant\:> *Nu er der jo rigtig rigtig meget der ikke kan klare sig på markedet, kan man sige. Det er en meget stor mundfuld, så i virkeligheden er der slet ikke nok [støtte, red.], men det er primært det den skal bruges til.*

35 <Interviewer\:> *Ja*

40 <Informant\:> *Det skal bruges til at sikre – altså nu kommer det an på hvilken del af støtten, du taler om, fordi der er jo mange indfaldsvinkler til det. Men på den rytmiske musik og på det som jeg har mest med at gøre, som handler om spillestedsstøtten, jamen der er det jo regional spillestedsteder og så er det honorarstøtten. Det er de to håndtag og så er der lidt frimidler også. Det handler meget om at udvikle selv produktet og sikre lige præcis de genrer der ikke kan klare sig på markedsvilkår.*

45 <Interviewer\:> *Jeg skal måske sige, at den måde jeg arbejder på akademisk i mit specialet, der stiller jeg nogle spørgsmålet som er rimelig åbne og det er vigtigt for mig, at du fremhæver de ting som du ser som vigtige. Jeg prøver at lægge min viden lidt i baggrunden. Så måske lyder nogle af spørgsmålene som om jeg ikke har sat mig ind i noget som helst.*

<Informant\:> *Sådan er det. Det tager jeg så med*

Autonomy:

- 50 <Interviewer\:> Okay, det næste spørgsmål vil måske føles en lille smule abstrakt og det er okay hvis du synes det er lidt svært at svare på. Det er meget overordnet. Der er meget teori om kreativitet, som argumenter for at en følelse af frihed er enormt vigtig for at man kan arbejde kreativt. Hvordan ser du, at den offentlige støtte støtter op omkring det.
- 55 55 <Informant\:> Det er et meget bredt spørgsmål. Det kommer igen an på, hvad er det for nogle type støtter vi snakker om. Hvis vi alene snakker rytmisk musik, så kunne jeg egentlig godt savne nogle flere håndtag til det. Det man kan sige er, at honorarstøtten giver den frihed at man i hvert fald er sikker på at man kommer ud og spille, men det er jo ikke der man udvikler sine kreative produkter. Det gør man også på scenen, det er jeg med på, men meget af det foregår også i et øvelokale.
- 60 <Interviewer\:> Ja
- 65 65 <Informant\:> Og det er der jo ikke meget støtte at få til i dag, som det ser ud nu. Igen hvis du sammenligner med den klassiske musik eller ny kompositionsmusik, hvor man jo klart i højere grad støtter selve de skabende processer. Der har vi jo indrettet os sådan så vi støtter live performance af det. Jeg tror da det er helt rigtig, at man oftest er mest kreativ når man ikke også skal spekulere på tusind andre ting. Det synes jeg ligesom er ret logisk – sådan må det være.
- 70 <Interviewer\:> Så honorarstøtten, der støtter op omkring det her med at bands kan komme ud og spille, ser du også som en form for støtte til den her følelse af frihed fordi den netop er med til at fjerne presset i forhold til at komme ud og spille?
- 75 75 <Informant\:> Ja det er jeg sikker på for det har jo også noget at gøre med, hvordan er koncertsituationen? For der er rigtig mange af de ting vi støtter, som ikke kan trække store et publikum og hvor koncerthen simpelthen ikke var blevet til noget hvis der ikke var nogen honorarstøtte. Man kan så diskutere hvordan den bliver brugt, men det er en anden snak.
- 80 <Interviewer\:> Mener du så, hvis vi tager honorarstøtten, at den er tilstrækkelig i forhold til det udbud der potentielt kunne være?
- 85 85 <Informant\:> Nej, slet ikke. Altså slet slet ikke. Jeg vil skynde mig at sige, at det er for det første ret en enestående lov, og den har jo vist sig at være en enorm succes i Danmark og det skyldes jo blandt andet, at vi har et 50/50 princip hvor kommunen melder ind med nogle kroner først og skulle det i praksis blive fordoblet af statslige midler og der har det jo vist sig at behovet er steget ganske abnormalt. Min 90 vurdering er, at der 5 gange så mange ressourcer i kommunerne som staten kan matche. Så derfor mangler der derfor penge i honorarstøtteordningen, specielt fra den statslige side. Det er den statslige side vi mangler. Det var jo også det der, da man i sin tid gennemførte spillestedsloven fordi her godt 10 år siden, jamen der var alle, [...] al den research man lave blandt andet det der hedder gulerodsrapporten, som jo 95 dannede baggrund for selve lovgivningen, der var der sådan set dokumenteret, at der på daværende tidspunkt var brug for cirka 80 mio offentlige midler og der kom 40. Der står vi sådanset stadig, så på den måde vidste man allerede godt inden man satte gang i det her, at der var behov for flere midler. Det kan blive meget bedre og det kan være med til at støtte mange af de mindre [...] Altså der er rigtig mange spillesteder i

- 100 dag der ikke får honorarstøtte fordi pengene ikke er der og det synes jeg er møg
ærgerligt. Jeg tror også, at det i forhold til diversitet og i forhold til geografi vil [...] vil kunne udfylder det geografiske landkort meget meget bedre hvis der var flere penge til det.
- 105 <Interviewer\:> *Modsætningen til frihed kunne kaldes kontrol. Er der noget i det offentlige støttesystem som du vil kalde kontrollerende, fra musiker perspektivet?*
- 110 <Informant\:> Altså jeg tror nok, at de fleste synes, at honorarstøtteordningen er altså ikke meget kontrol. Den er så totalt enkel som den kan være. Det handler om at betale en tarif på knap 1700 kroner og det vil sige, det er CPR nr og så er det altså lige over. Taler vi tilgengæld om regionale spillesteder, som jo er en anden problematik, der tror jeg nok at der er mange regionale spillesteder der i dag føler at der er alt alt for meget kontrol fra statens side i forhold til hvordan man bruger pengene. Altså man bruger rigtig meget tid på administration. Der synes jeg, at når man snakker honorarstøtte, så selvfølgelig kan mans sige, alle spillesteder hader administration – det er ikke deres hjerte sag, de vil mest bare gerne lave noget musik. Men jeg tror ikke vi kan komme meget længere ned [ifht. administration] når vi snakker honorarstøtte og mit indtryk er, at det fungerer egentlig meget fint. Problemet med honorarstøttet er at der ikke er penge nok. Selve systemet tror jeg fungerer ret godt.
- 115
- 120
- 125 <Interviewer\:> *Hvis man ser det fra musikerens synspunkt. Tror du, at noget af den offentlige støtte, både fra kommunerne og staterne, som en musiker ville opfatte som kontrollerende.*
- 130 <Informant\:> Nu er det jo meget frihedssøgende mennesker, musikkere, sådan generelt, så det vil jeg da ikke udelukke at der er nogen som vil føle, men det synes jeg egentlig ikke det vil være fair at postulere. Det synes jeg simpelthen ikke. Jeg synes loven er meget meget enkel og man kan sige, at musikere i allerhøjeste grad selv har været med til at sætte den dagsorden. Der er ingen tvivl om, at DMF havde en meget stor rolle at spille da vi lavede spillestedsloven, så jeg tror sgu nok snarere, at der er nogen af os der arrangere, at der er taget helt og aldeles udgangspunkt i musikerne.
- 135
- The "open" field:**
- <Interviewer\:> *Fint, lad os gå videre. Mener du at der i Danmark er en generelt åbenhed overfor ny eller nyskabende musik, hvad man nu kalder det, eller synes du at musiklivet er konservativt?*
- 140 <Informant\:> Det er jo et meget interessant spørgsmål at stille nu lige efter at vi har fået en ny kulturminister, synes jeg faktisk. Jeg synes, at langt langt hen ad vejen, at vi er meget konservative. Der er jeg nød til at tale fordelingspolitikken i forhold til rytmisk/klassisk, skønt at det ikke er os rytmiske der har villet have den frem i lyset. Jeg er nød til at sige det fordi at jeg synes, at på mange måder, så er vi faktisk ret meget frem i skoene når vi snakker rytmisk musik og vi er også et af de lande i Europa, som rent faktisk har gjort mest ved det. Det ved jeg også, fordi jeg også sidder i bestyrelsen for vores internationale venue-organisation og ved nogenlunde hvordan det fungerer i resten af Europa. Og der er vi langt fremme i
- 145

- 150 skoene, men der er ingen tvivl om, at på det klassiske område, der er vi ikke langt fremme i skoene. Jeg synes grundlæggende, at vi har fuldt finansieret 7 symfoniorkestre i et land som Danmark – det er meget. Det er specielt meget når man tænker på hvor mange mennesker der rent faktisk kommer ud og lytter til det. Altså hvordan det så har udviklet sig. Så der er jeg sådan set fuldt på højde med Uffe Elbæk's Marshall-plan i det her. Lad os nu se hvor langt han kommer med den, for det siger jo også noget om det konservative Danmark, alene det ramaskrig der har vist sig når man bare stiller spørgsmålet – kunne man kigge på et symfoniorkester, når vi nu har 7 af dem. Bare til sammenligning, så er der 3 i Australien. Bare for at give dig et billede. Det synes jeg siger ret meget.
- 160 <Interviewer\:> Mmm [...]
- <Informant\:> Så jeg synes at vi på mange måder er meget konservative og det hænger også sammen med, at vi har bundet mange af midlerne op i institutioner. Det er jo i særdeleshed gældende for det klassiske område.
- <Interviewer\:> *Hvis man skal se på lytterne, mener du så at de kan betegnes som åbne over for det nye eller konservative?*
- 170 170 <Informant\:> Det er et svært spørgsmål. Både og [...]
- <Interviewer\:> *Hvis man prøver at sammenligne, som du også var lidt inde på før, med udlandet. Det er mit indtryk, at det vil være nemmere komme frem med en sub-genre som rytmisk musiker i et land som Tyskland eller USA.*
- 175 175 <Informant\:> Så er jeg enig med dig. På den måde er vi er nok nød til at konstatere, at vi har selvfølgelig nogle first-mover-typer, vi har et meget progressivt miljø og så har vi rent frem for alt en række, meget talentfulde rytmiske bands, som klarer sig bedre i udlandet end de gør i Danmark. Det synes jeg sådan set siger det hele. Jeg synes vi er ved at komme bagud i forhold til hvor risikovillige eller åbne vores publikum er og det synes jeg sådanset er lidt et problem. Er vi sådan set også, i forhold til hvor mange tilbud der reelt er, så er det altså nogen gange meget op ad bakke.
- 185 185 <Interviewer\:> *Ligger det ansvar hos lytteren, hos pladeselskaberne, hos radioen eller er det sådan et stort samsurium?*
- <Informant\:> Jeg tror tingene hænger sammen, men jeg tror formidlingen af det er vigtigt, derfor så så jeg også meget gerne, at Danmarks Radio, når de nu HAR ofret milliarder på et koncerthus og i øvrigt laver masser af rytmiske ting, så så jeg altså meget gerne at de var meget dygtigere til at formidle det ud, så det også betød at vi fik nogle flere mennesker ud og høre musik live. Der synes jeg simpelthen generelt at vi lefler for mainstream og lefler for de konservative elementer, for det sikre. Det kan vi gøre meget bedre.
- 195 <Interviewer\:> *Tænkte du her på den offentlige støtte?*
- <Informant\:> Ja, det tænker jeg såmænd også. Det vil være den offentlige støtte der skal sætte gang i de her ting. Jeg tror meget på, at man skal kigge på

200 helheder her og jeg tror vi skal helt ned og have fat i undervisningen i folkeskolen. Bare for at starte et sted. Jeg er meget bekymret for om vi overhovedet har et livepublikum til de smalle genrer om 10 år. Det må jeg være ærlig at sige. Det tror jeg hænger sammen med, hvor alle børn første gang møder musik. Som jeg vurderer det i dag, så er jo nærmest X-factor man ser først og det tror jeg altså ikke gavner nysgerrigheden i forhold til at komme ud og opleve noget nytænkende musik eller nyskabende musik.

205
210 <Interviewer\:> *Nej [...] Tænker du det kan havde noget at gøre med landet størrelse? Altså der bor jo trods alt 80 mio i Tyskland, måske er der lidt bedre muligheder for at sælge det antal plader der nu skal til for at man kan overleve.*

215
220
225
230 <Informant\:> Altså det tror jeg sgu egentlig ikke at det har. Det tror jeg faktisk ikke det har. Jeg tror faktisk at det er som jeg siger, at det har meget at gøre med, hvordan er det børn oplever musik. I Tyskland har man jo også langt langt mere musikundervisning i folkeskolen end vi har der. Det har vi næsten i stort set alle andre lande i Europa. Det står virkelig sløjt til i Danmark. Og de sidst ti år har jo været forfærdelige fordi der jo er blevet skåret ned. Det har også noget med værdi at gøre. Har musikken, har kulturen i sig selv en værdi? Det er mit indtryk, at det har det i mange andre lande i Europa i langt højere grad end vi har i Danmark. Det er i hvert fald sådan jeg føler, men man kan selvfølgelig ikke sige de her ting 100% generelt, fordi der er også forskel på europæiske lande. Men i de lande som jeg ynder at sammenligne os med, som f.eks. Holland, der er der for mig at se ingen tvivl om at der er langt langt større publikum til livemusikken end i Danmark. Og det tror jeg ikke kun skyldes en ting, det skyldes mange ting. Det er jeg ret sikker på, for i virkeligheden, så ligner vi jo Holland rigtig meget, men mit klare indtryk når jeg snakker med venues i Holland, så er der generelt flere gæster på deres [spillesteder, red.] også på deres niche ting. Og niche-ting generelt fungerer jo også bedst i de større byer i Danmark. Jeg vil oven i købet være fræk og sige i København, Århus og Ålborg.

235
240
245 <Interviewer\:> *Jeg har selv boet på Island og har også altid tid tænkt, at det er jo et af de mindste lande man kan finde [...]*

<Informant\:> Og der er der masser af nørdemusik, mand! Det har også noget at gøre med tilgangen. Man synger i skolen i Island osv osv. Jeg tror altså at de ting hænger sammen. At kulturen har en værdi. Hvor man kan sige, at man i de sidste 10 år, med en borgerlig regering, har vi jo gjort det modsatte. Der har man jo sagt, at det handler om markedet hele. Derfor kan jeg også nogle gange blive virkelig pissed over at høre på [...] altså hele oplevelsesøkonomi-begrebet synes i den grad er blevet misbrugt på det groveste. Hvorfor snakker vi aldrig om musikkens værdi, for musikkens skyld. Hvad er det for nogle stemninger vi kommer i, hvad betyder det i øvrigt for hvordan vi i øvrigt agerer? - Frem for hele tiden at få prissat, hvad tjener vi på det, hvordan kan vi tjene nogle flere penge osv osv. Jeg håber meget, at Uffe Elbæk vil være i stand til som ny minister at sætte mere fokus på det. Der synes jeg i øvrigt at Island er et meget fint eksempel på, at det ikke har noget med størrelse at gøre, om man er [...]

Bureaucrati:

- 250 <Interviewer\:> Okay, godt. Jeg synes vi skal gå lidt videre. Det offentlige støtte system er fra flere sider blevet beskyldt for at være rigidt og bureaukratisk. Hvad er dit syn på det?
- 255 <Informant\:> Jamen, der er da dele af det der meget bureaukratisk, men jeg synes, når vi snakker rytmisk musik, så har jeg altså svært ved at få øje på, at det skulle være så fandens bureaukratisk. Vi har jo selv i branchen været rigtig meget med til at [...] I virkeligheden var det jo en utroligt spændende proces da vi i sin tid lavede [...] Jeg er jo så gammel at jeg var med til at lave den her spillestedsløv for 10 år siden og jeg synes sgu der bliv lyttet meget – også til miljøet. Jeg har svært ved at se at der er så forfærdeligt meget bureaukrati i den del som handler om spillestedstøtte. Det er klart, at når vi snakker kunstfond og støtte til autorer osv osv, så er det en lidt anden sang. Der vil jeg da ikke udelukke at der er noget bureaukrati i det, men jeg synes ikke at det er det der er det største problem i den snak her. Overhovedet ikke.
- 260
- 265 <Interviewer\:> Som du også er inde på, så er det jo nogle forskellige mennesker der søger puljerne. Det er måske noget andet hvis det er et spillested der søger nogle midlerne, end hvis det er en musiker som sidder derhjemme med sin westernguitar og skriver sange, der skal søge nogle penge i systemet, i staten eller kommunerne.
- 270 <Informant\:> Ja, han kan sikkert godt føle sig rimeligt doomed, det vil jeg godt tro. Men jeg synes, at hvis man går ind på kunstrådets hjemmeside, så synes altså ikke at det er så svært at finde ud af. Det må jeg sgu ærligt sige. Det synes ikke.
- 275 **Communication:**
<Interviewer\:> Ok, for mig der hænger det meget sammen kommunikation. En ting er at have et system hvor der er en række støttepuljer, som måske i sig selv kan være overvældende. Hvordan mener du at det offentlige støttesystem har succes i forhold til at kommunikere der støttetilbud til ansøgerne?
- 280
- 285 <Informant\:> Det er meget forskelligt fra kommune til kommune. Man skal tænke på, at det starter jo – igen med spillestsstøtten – den starter jo på det kommunaleplan, hvor staten sådan set [...] Staten gør jo ikke noget for at fortælle noget som helst. Som jeg vurderer det, umiddelbart. Det starter i kommunerne og der tror jeg der er meget forskel på hvad kommunerne får ud af det. Hvis vi bare tager det område vi sidder i nu, jamen så giver man jo stort set ikke en krone i Frederiksberg. Mig bekendt tror jeg slet ikke de har begrebet honorarstøtte. Og København bruger altså næsten 5 millioner. Så der er kæmpe stor forskel. Og sådan er det også hvis du går ud lokalt, men som jeg sagde tidlige, så mener jeg rent faktisk at kommunerne har været ret dygtige til at få øje på mulighederne og det tror jeg handler meget om princippet, det der 50/50. Det er en skide godt princip, fordi det betyder, selv for tyndt befolkede kommuner, at bare den der gulerod, at hvis vi giver x antal kroner til noget honorarstøtte, så får vi det matchet af staten. Det har vist sig som en enormt god gulerod. Man skal passe meget på at man laver om på det system. Det er der er sket efter kommunalreformen er jo, at vi ikke har nogle amter og så har vi de her regioner, som jo egentlig ikke rigtig beskæftiger sig med kultur overhovedet. Jeg tror nok, at der er sket et skifte efter kommunalreformen, som det er svært at få hold på lige nu. Jeg tror også det er de færreste der egentlig har det fulde overblik. Det kan jeg nogen

300 gange godt selv savne. Da vi havde amterne og amtsmusikudvalgene i sin tid, der var et bedre overblik over, hvordan så det egentlig ud når vi kigger ud over et helt danmarkskort. Det har jeg meget svært ved at se hvem der egentlig har det overblik i dag.

305 <Interviewer:> *Okay, en stor del af den støtte der bliver delt ud direkte til musikere kommer jo fra de her arms-længde-organer, altså kunstfonden og kunstrådet. Hvis vi fokuserer lidt på dem, hvordan mener du at de kommunikerer deres udbud? Du snakkede om, at staten ikke gjorde noget. Er det det samme som at sige, at musikeren skal være helt vildt opsigende for at finde frem [...]*

310 315 320 325 330 335 <Informant:> Aj, man skal jo lige huske på, at kunstrådets sammensætning er jo også [...] der sidder de jo med, altså i hvert fald deres organisationer, deres autorer, DJBFA, DMF, Artist forbundet, you name it. Så jeg tror egentlig, at organisationerne har en formidlingsopgave her også. Som jeg også har indtryk af, at de gør et ret stort nummer ud af. Altså hvad skal vi sige, hjælper kunstrådet med at få de her ting formidlet ud. Altså det kan sikkert gøres bedre. Det kan sikkert gøres bedre. Hvis man sådan bare spørger en musiker ud i det fri, hvordan er mulighederne i Danmark, så tror jeg der er ret mange der ikke vil kunne svare, faktisk. Så [...] hvad skal jeg sige, der er nok nogle der er bedre til det end andre. Og så vil jeg nok også sige, at dem som er ret organisatoriske oven i hovedet og dem der måske er tæt på de større organisationer, det er bare en påstand, de når nok nemmere frem til pengene, end dem der ikke gør noget. Det er jeg sikker på. Sådan er det. Vi har jo riktig mange organisationer i Danmark. Som jeg siger, hver gang der er 3 der spiller sammen, så har vi jo lavet en ny organisation. Så på den måde er vi jo stadigvæk båret af organisationerne. De spiller jo altså en stor stor rolle i forhold til kunstrådets sammensætning. Dels i kraft af repræsentantskabet [...] men også i forhold til udpegningen. Det jeg synes der nogen gang kan være problematisk på vores område, er sådan set, at vi er ikke så mange der rent faktisk beskæftiger os med organisation og med musikpolitik. Der kan jeg i hvert fald mærke, at det bliver meget meget hurtigt tordenskjold og soldater. Og det er svært at få øje på en ny ung generation der kommer massende ind over på det her område. Nu har vi dem der hedder musikparlamentet, som jeg har oplevet og lægger riktig meget mærke til, som jeg synes er skide gode. De er unge, men dem forventer jeg mig faktisk meget af, for de må ligesom være de næste der skal tage over på det her område. Fordi ellers vil jeg sige, hvis vi kigger på de rytmiske i forhold til det klassiske, så er vi stadig super svage.

Diversity:

340 <Interviewer:> *Jeg kunne godt tænke mig at snakke lidt om diversitet eller mangfoldighed. Mangfoldighed er et ord der er blevet brugt en del i debatten. Hvordan mener du at det offentlig støttesystem støtter diversitet i branchen? Og der ved jeg, at diversitet kan fortolkes på rigtig mange måder. Man kan snakke om diversitet i forhold til alder, i forhold til køn, i forhold til geografisk udbredelse og genrer. Alt muligt, men jeg kun godt tænke mig hvis du prøvede at fremhæve nogle aspekter af den offentlige støtte hvor man kan se at det bliver direkte støttet.*

345 <Informant:> Hvis man ser på selve musikken. Diversitet i musikken. Så synes jeg rent faktisk at det offentlige kunststøttesystem i den grad har været med til at sikre diversitet. Det synes vi kan se helt konkret på de tre genrespecifikke spillested

350 vi har i Danmark, hvor man kan sige, Jazz House var det første. Det lå måske lige til højrebenet efter som vi har en lang jazztradition i Danmark. Men efterfølgende er jo kommet Global, som er et spillested for verdensmusik og hvad hedder det Culture Box, for den elektroniske musik, som er et klart eksempel på diversitet, hvor at vi faktisk tænker rigtigt meget over også de ”svage” genrer – hvordan sikrer vi dem i forhold til kunststøttesystemet. Der synes jeg egentlig, at vi rammer meget godt plet.

355 Geografisk synes jeg faktisk også vi rammer rigtig godt plet. Der har jo været meget fokus på, at sikre spillesteder også ude i såkaldt udkants Danmark. Det er også gået meget godt. Det er på tilbagegang i øjeblikket, vil jeg skynde mig at sige. Meget på tilbagegang og det handler simpelthen om at der ikke er midler nok i systemet. Og så er det jo desværre oftest de tyndt befolkede områder det går uddover først. Men ellers

360 har vi været rigtig gode til det. Ser vi helt konkret på København, som jeg jo selv sidder og repræsenterer i forhold til honorarstøtte, så kigger vi altså også, alene i København, rigtig meget på geografi. Det her med, at der skal ikke være langt hen til det nærmeste spillested. Snakker vi specifik musik til børn, så er vi endnu mere opmærksom på at sikre, at der skal ikke være så langt til det pågældende spillested. Vi

365 skal sikre spillesteder på Amager, og i Brønshøj og i Vanløse osv osv. Så der synes jeg egentlig også at vi er meget gode til det. Det er i hvert fald et begreb, som jeg oplever altid er inde over når vi drøfter. Det er vi meget opmærksomme på og der vil også være genrer, som slet ikke ville være der, hvis vi ikke var opmærksomme på dem.

370 <Interviewer:> *Okay, er der nogle dele af den her debat om diversitet, som peger på nogle ting som man kunne fremme i forhold til den offentlige støtte?*

375 <Informant:> Ja, men det er der jo hele tiden. Nu nævnte jeg lige de to genrer som vi har giver et gevældigt skub her de senere år. Det man snakker om nu, er vel, som jeg vurderer det, så er det måske at kigge på de genreorganisationer, som jo ligger under statens kunstråd i dag, skulle man prøve at kigge lidt på dem igen i forhold til hvordan verden ser ud i dag? Begræber som roots-musik, som jeg jo er meget bredt dækende over verdensmusik og blues osv osv. [...] Der sker rigtig rigtig mange ting med musikken lige nu. En anden spændende ting, som jeg også selv har været en del inde over er den festival der hedder Wundergrund, som jo et forsøg på at lave, hvad skal man sige, at blande den klassiske musik med den nyere musik. Og jeg synes vi ser rigtig mange af de der cross-over ting, så jeg vil sige, at det er noget man hele tiden skal være opmærksom på. Man skal passe på, at man ikke falder i den der grøft hvor jazz er jazz osv osv. Der skal man hele tiden, synes jeg, og specielt for os der er med til at bevilge penge, være meget opmærksomme, hvad der sker i musikken lige nu? For det er det vi skal understøtte.

390 <Interviewer:> *Ser du i virkeligheden et problem i forhold til den meget klassiske opdeling mellem rytmisk og klassisk?*

395 <Informant:> Ja, det gør jeg. Og jeg mener rent faktisk også, at det er det der kan være den klassiske musiks, i gåseøjne, ”redning” i den debat der pågår lige nu. Det mener jeg i allerhøjeste grad er, at få hænderne op af lommen og prøve at kigge på, jamen hvor er det det måske snør indenfor det område. Og det er jo i ny kompositionsmusik. Og der synes jeg egentlig det er ret beskæmmende, at vi bruger så få penge lige netop på det. Hvor man kan sige, at mange af de danske komponister der gør det rigtig godt de klarer sig altså fint, blandt andet i Berlin og i andre steder i

400 Europa. Det synes jeg egentlig er ret beskæmmende. Der synes jeg at den klassiske musik skal vågne op nu og udvikle de nye produkter og så måske knap så meget af, hvad skal jeg sige, den mere populære del af den klassiske musik, som det stadig er mit indtryk, at der bliver spillet allermest af. Fordi at man fejlagtigt tror, at det er der man har sit publikum. Man glemmer bare, at det publikum, de er altså ved at dø. Det er i hvert fald den generation der på et tidspunkt ikke er der og jeg er meget i tvivl om der kommer en ny generation, som synes at det er lige så interessant og nødvendigt at høre de samme gamle travere. Det er jo ikke fordi jeg ikke synes det skal være der. Overhovedet. Men, igen, hvorfor skal vi have 7 orkestre til at side og spille.

Ressources:

410 <Interviewer:> *Okay, lad os gå videre. Der er stadig en del spørgsmål, så hvis ikke det skal tage hele eftermiddagen [...] Hvilke ressourcer mener du er mest afgørende i forhold til at fungere som musiker? Og ressourcer, igen, er et bredt begreb.*

415 <Informant:> Jamen, jeg mener, at hvis man er kunstner – vi er nødt til at bruge begrebet kunstner her – hvis man er kunstner, så er det vigtigt at man har den tid der skal til at udøve sin kunst. Men jeg vil til gengæld også gerne stille spørgsmålstege ved hvornår man så er det. Jeg skelner meget mellem amatørbegrebet, eller folkeoplysningsdelen, og så det virkelig at være kunstner og der synes jeg vi skal sikre at vi kan skabe nogle gode rammer for de kunstenere vi nu engang har, fordi det er med til at berige os, hele samfundet, os alle sammen.

<Interviewer:> *En af de ting jeg har tænkt på er det med øvelokaler [...]*

425 <Informant:> Det [øvelokaler, red.] er helt centralt og det er også et område der har været meget fokus på, som jo i hvert fald her i København, hvor jeg jo selv har været med til at sikre øvelokaler, også her hvor vi i det hele taget er [På amager, Red.], der står det jo meget godt til. Vi har jo bygget i langt [...] Vi har jo masser af øvelokaler og faktisk har vi også [...] mig bekendt så tror jeg faktisk at vi har en kapacitet der kan følge rimeligt meget med. Jeg tror ikke at der helt fyldt op endnuude på Refshaleøen, som er det sidste nye øvelokalekompleks der er blevet lavet. Men det er der meget opmærksomhed på, men vi kan også indrette os meget bedre i forhold til at få skaffet nogle øvelokaler, hvis de skulle komme. Men der har været meget fokus på det. Og det er simpelthen en forudsætning for at udøve sin musik, at der er et øvelokale. Det er klart.

Constructive evaluation:

430 <Interviewer:> *Jeg kunne godt tænke mig at tale lidt mere om arms-længde-princippet. Hvilke fordele og ulemper ser du ved armslængde princippet?*

440 <Informant:> Jamen, jeg ser ikke nogle ulemper. Jeg ser kun fordele. Jamen fordi jeg synes simpelthen at politikerne skal blande sig i hvad det er for nogle rammer der er til rådighed, men når vi er nede og vurdere enkelte kunstværker, så må der ikke være nogen sammenblanding eller politiske interesser der skal kunne, så at sige, støtte det ene eller det andet. Så derfor er armslængde meget meget vigtigt for det kunstneriske produkt. Men til gengæld vil jeg også gerne sige om armslængdeprincippet og de bestyrelser jeg selv sidder i, at der er jeg også rigtig

riktig glad for at der er politikere med i. Det der er hele pointen for mig med armslængden, det er at politikerne skal ikke have flertaler, det skal det faglige.

- 450 <Interviewer\:> *Nej okay, den måde ansøgningerne bliver vurderet på, ser du den som konstruktiv og informativ for musikerne?*

- 455 <Informant\:> Det er forskelligt. Det er jo meget forskelligt. Jeg tror at de fleste musikere der søger og ikke får penge, vil jo 9 ud af 10 være enormt utilfreds.

<Interviewer\:> *Jeg ved ikke om man får tilsendt en eller anden evaluering tilsendt?*

- 460 <Informant\:> Aj, det gør man jo sjældent. Igen, fordi der jo simpelthen ikke er penge nok, så er der jo rigtig rigtig [...] så får langt de fleste jo afslag. Og det er meget ofte et afslag der går på, at ”det var af prioriteringsmæssige årsager”. Det bruger vi jo meget. Det er da i virkeligheden også alene et udtryk for at der mangler penge.

- 465 <Interviewer\:> *Altså så man modtager ikke [...]*

- 470 <Informant\:> Det gør man selvfølgelig også [...] Det kommer igen an på, hvad er det for en type ansøgning vi snakker om. Men det er klart, hvis der er noget, hvor man vurderer at fagligheden ikke lever op til det det skal leve op til, eller hvad skal jeg sige, den type ting, det vil der altid stå. Men man skal altid passe utroligt meget på, når man give afslag til kunstnere i det hele taget, fordi de er meget følsomme og hvad er konstruktiv kritik i den sammenhæng? Det er meget vanskeligt.

- 475 <Interviewer\:> *Det er klart [...]*

<Informant\:> Det er meget vanskeligt.

- 480 <Interviewer\:> *Mener du at man kan gøre noget for at sikre at ansøgningsproceduren bliver mere konstruktiv?*

- 485 <Informant\:> Ja, det synes jeg sådan set at vi gør hele tiden. I hvert fald de steder hvor jeg sider, der gør vi [...] der evaluerer vi konstant og hele tiden på ansøgningsskemaer, evalueringsskemaer og opfølgning på det ene og det andet og det tredje, jeg synes hele tiden [...] Og det gør vi faktisk altid ud fra den devise, hvordan gør vi det så let som muligt for kunstneren at søge? Så det er noget der hele tiden [...] altså der bliver hele tiden arbejdet med det. Det er simpelthen en proces og det skal det også være. Også hele tiden at være opmærksomhed på at vi ikke giver for meget kontrol, men altså stoler på den ansøgning der nu er lavet. Men det er svært det her med at give den konstruktive kritik tilbage, det er næsten [...] det er meget meget svært.

- 495 <Interviewer\:> *Ja, fordi der vil jo altid være et eller andet element af subjektivitet i sådan en vurdering?*

- <Informant\:> Masser. Men altså, armlængde-princippet er jo på den måde subjektivt.

500

Competition:

<Interviewer:> *Lad os gå videre. Ser du det rytmiske musikliv som en verden med meget eller lidt konkurrence?*

505

<Informant:> Der er meget konkurrence. Det tror jeg vi er nødt til at sige, det er der. Men jeg tror også der skal være konkurrence for at sikre at vi også hele tiden har fokus på kvaliteten.

<Interviewer:> *Kan du prøve at beskrive den konkurrence?*

510

<Informant:> Der er ingen tvivl om, at hvis kigger specifikt på det område jeg selv repræsenterer, altså spillestedområdet, så er det klart, at efter at vi har haft finanskrisen og efter, hvad skal jeg sige, den indtjening, som vi jo tidligere har været enormt dygtige til på baren osv osv den er gået ned, så oplever vi jo en stigende grad af konkurrence og at der bliver kæmpet om de bands der nu er at få, at der bliver kæmpet om det publikum der nu er. Det er blevet meget vanskeligere at drive spillestedet de sidste 10 år og det er endda meget blevet meget vanskeligere. Vi har virkelig mistet mange penge på, at der ikke længere bliver solgt nogen plader. Nu skal musikerne tjene deres penge på livespillestederne og det skaber jo selvfølgelig konkurrence, og jeg er bange for at sige at det nok er spillestederne der bliver de store tabere i det her spil. Vi har jo traditionelt skulle leve af vores baromsætninger og de er altså faldet. Vi har ikke været særligt gode til at hive større "cut" ud af selve det det koster at hyre bandet ind og billetprisen osv osv. Det kunne vi blive meget bedre til, så vi er i meget hård konkurrence.

525

<Interviewer:> *Hvis man tager musikerbrillerne på igen. Tror du at musikerne oplever deres virke som påvirket af stærk konkurrence også?*

530

<Informant:> Ja, det vil jeg tro. Det kommer nok lidt an på hvad man er for en musiker og hvor man er henne i fødekæden. Men det vil jeg tro. Nu har vi jo, kan man sige, en meget stolt og god festivaltradition i Danmark, som også sikrer at vores bands kommer rigtig meget ud og spille om sommeren. Men jeg vil da tro, at de fleste opfatter at de er i en konkurrence situation.

535

<Interviewer:> *Ser du, at det offentligt støttesystem påvirker niveauet af konkurrence?*

540

<Informant:> Det skulle det jo helst ikke. Det er et svært spørgsmål at svare entydigt på. Det er i hvert fald ikke det der er meningen, lad mig sige det sådan, og vi gør jo lige præcis alt hvad vi kan for ikke at bruge støttepenge på det der skal kunne klare sig selv. Det er man jo meget opmærksom på på et spillested. Da man i forvejen er totalt på røven, så sikrer man altså også, at de få støttekroner man har, at de så også havner til de orkestre som virkelig ikke kan selv.

545

<Interviewer:> *Okay, jeg har ikke så mange flere spørgsmål. Som jeg indledningsvis talte med dig om, så handler det her om, at kreativitet vokser, hvis der er en følelse af frihed for musikeren. Mange af de ting vi har snakket om handler om*

elementer af musikbranchen, som vil kunne på virkefølelsen affrihed og det her med at tænke nyt. Som jeg ser det, så vil man kunne fjerne en del konkurrence og også den her kritisk evaluering, som også kan påvirke musikernes følelse af at de leve op til et eller andet eller hvis der er noget, som man ved hvem er, som skal vurdere det man sender ind [...] Det kan godt føles sådan lidt fjernt og nogen vil måske være mere påvirket af det end andre, men lige meget hvad, som jeg ser det, så vil det påvirke ansøgeren [...]

550
555 <Informant\:> Det klart. Det vil det. Der er ingen tvivl om, at når der kommer nye puljer, så vil man selvfølgelig også nærværende puljer og sige, næste år, vil lidt over i den genre. Det er selvfølgelig uheldigt.

Appendix 4

Interview date: 25th of October 2011

Description of the informant: Acclaimed composer, musician and bandleader. The informant is employed within the public funding system, as a member of a state funding committee.

5

Note: Due to technical errors, most of the original recorded interview was lost. Hence, the below written transcript is a reconstruction which has been approved by the informant.

10

Interview transcription:

Opening question:

15 <Interviewer:> *Hvad ser du som det primære formål med den offentlige støtte til rytmisk musik?*

20 <Informant:> Det primære formål med den offentlige støtte til rytmisk musik er, at medvirke til at sikre et mangfoldigt musikliv hvor der skabes og spilles på et højt niveau til glæde for publikum, herunder at musikerne har en chance for at overleve. Der er mange dele af musiklivet, som vil uddø, hvis det ikke støttes og det er derfor en central opgave for det offentlige støttesystem, at støtte bredt op om de genrer, som ikke i udgangspunktet kan klare sig på markedets vilkår. Som markedet for musik ser ud i dag er der faktisk ikke ret meget musik der kan ”klare sig selv”.

25 **The ”open” field**

<Interviewer:> *Mener du, at der i Danmark er en generel åbenhed overfor nyskabende musik, eller oplever du en generelt konservativisme?*

30 <Informant:> Jeg oplever en klar interesse for nyskabende musik i den danske befolkning – den største udfordring er at få den ud på spillestederne. På Jazz Festivalen oplever jeg virkelig en stor interesse for musik og musikere, hvor publikum hverken kender navnet på bandet eller genren. Den store udfordring er, at få folk ud på spillestederne, nu hvor digital distribution sikrer et enormt, let tilgængeligt og ofte gratis udbud på nettet. Men interessen oplever jeg, at folk har, hvis altså chancen opstår, hvor de pludselig bliver præsenteret for noget overraskende, som de ikke på forhånd vidste, at de ville kunne lide. Så der skal være plads til at tage chancer ude på spillestederne, så der ikke kun spilles med de såkaldt sikre kort. Det ville være for kedeligt.

35 **Bureaucracy:**

<Interviewer:> *Det offentlige støttesystem er fra flere sider blevet beskyld for at være rigidt og bureaucratisk. Hvordan ser du på det?*

40 <Informant:> Et offentligt støttesystem vil have svært ved at være ligeså dynamisk som musiklivet. Som udgangspunkt, vil et administrativt system, som det offentlige støttesystem, altid søge den administrativt billigste og letteste måde at forvalte midlerne på. Omvendt, så vil musikeren ofte finde disse procedurer rigide i forhold til, hvordan de selv arbejder. Her ser jeg da en mulig konflikt. Så der vil uvægerligt blive tale om nogle kompromisser i hvorledes ”systemet” møder musikerne og omvendt. Det skal jo også være muligt at administrere, for dem der

45

50

modtager diverse ansøgninger. Dem som overlever nu til dags, er typisk dem som, udover at være dygtige musikere, også har et vidst flair for kontor og forretningsdelen af musiklivet. Systemet, som det er indrettet nu, er lettest tilgængelig for de musikere som også er gode til, og interesserede i det administrative. Det er klart, at den musiker 55 som ikke elsker at skrive ansøgninger, og har svært ved at overskue støtteudbuddet, vil have sværere ved at klare sig. Der sker også ændringer i støttesystemerne. Der kommer med jævne mellemrum nye puljer, som er målrettet nye tiltag i miljøet. Dette bidrager til antallet af støttemuligheder, og dermed også mængden af indhold på hjemmesider, som musikeren skal kunne overskue. Man skal holde sig opdateret for 60 ikke at gå glip af nogle muligheder.

<Interviewer:> *Spørgsmål: Oplever du, at musikere ligefrem målretter deres ansøgninger imod disse puljer?*

65 <Informant:> Det er klart, at hvis en nyoprettet pulje specifikt støtter et bestemt formål, så er der nogle som vil søge at indrette deres projekter således at de optimerer deres muligheder for at modtage støtten. Hvis f.eks. projekter med minimum et medlem fra hvert nordisk land støttes, så vil projektansøgeren muligvis indrette sig efter det. Tingene virker jo ind på hinanden.

70 **Communication:**

<Interviewer:> *Hvordan mener du, at det offentlige støttesystem har succes i forhold til at kommunikere de støttetilbud der tilbydes?*

75 <Informant:> Jeg tror godt at kunstdk kan organiseres på en mere overskuelig måde. Der er meget indhold. Det er klart, at de som følger med i udviklingen og som har en god forståelse for støttesystemets indretning, vil have et forspring i forhold til de som sidder isoleret i en kælder, og som kun interesserer sig for deres egen musik. Så skal de satse på at klare sig helt uden.

80 **Diversity:**

<Interviewer:> *Hvordan ser du, at det offentlige støttesystem understøtter diversitet eller ”mangfoldighed” i det rytmiske musikliv?*

85 <Informant:> Honorarstøtten sikrer, at der kommer bands ud i landet, hvilket er rigtig godt for diversiteten. Det er trist at se, når denne støtte bliver droppet i et udkantsområde. Da mange af disse spillesteder bliver drevet af ildsjæle, så er det svært at få bygget et miljø op igen, hvis støtten en gang er frafaldet. Så den ser jeg som meget vigtig. De tildelte offentlige midler til fx regionale spillesteder følges mig bekendt også op af et krav om mangfoldighed i koncert-udbudtet. Det er jo en oplagt 90 måde hvorpå man fra centralt hold kan gå ind og sikre sig at der bliver præcenteret et bredt udvalg af musik.

Ressources:

95 <Interviewer:> *Hvilke ressourcer vurderer du til at være mest afgørende i forhold til at fungere som musiker?*

<Informant:> Den vigtigste ressource for mange musikere er overhovedet at få ”løn” for det de laver. Så de kan se en fremtid for sig, og kan blive ved med at skabe og 100 udføre musik på et højt niveau. Livsvilkårene hænger for mig at se uløseligt sammen

med kvaliteten af det der skabes. Som det er nu er det meget lidt man får for det man ”producerer”. I takt med at musik så let kan kopieres og distribueres vidt og bredt, er det blevet stedse sværere at se hvorfra indkomsten skal komme. På længere sigt nytter det jo ikke noget at de mennesker der leverer indholdet ikke får nogen løn, mens det er distributørleddet, formidlingsleddet m.m., der tjener pengene. Det er for mig at se det helt store afgørende spørgsmål for fremtidens musikere. Det er enormt svært at klare sig økonomisk i disse tider, og man kan jo ikke spille 200 koncerter om ugen ? hele livet. Jeg vil i øvrigt fremhæve en ressource som tid. Det er ligefrem sundt for en skabende musiker, at kede sig lidt en gang imellem. Men tid er jo penge, eller hvordan er det nu lige. Man skal have råd til at have tid.

<Interviewer:> *Det lyder som om live scenen bliver ret central i hele det her puslespil. Den er vigtig for indtjeningen fordi de ikke sælger nogen plader og det er vigtig for inspirationen også?*

<Informant:> Jo jo, den er enormt vigtig. Jeg tænker bare lige i forhold til indtjenning og sådan noget, der er det måske værd bemærke, at for rigtig mange freelance musikere, er det jo svært at tjene så voldsomt mange penge på den enkelte livekoncert. Vi opererer i Danmark med en minimums tarif på, hvad søren er den, 1750 eller 1780. I sin tid var det jo en tanke, at det skulle ligesom være lavpunktet man nåede, for at spille en koncert. Men i stramme tider er der jo en tendens til at det nærmest bliver det modsatte. Der er mange sådan nichebrancher, som jo ikke kan tjene sig selv hjem, som opererer med, at rigtig mange gange, så er honoraret kun den der minimumstarif. Hvis du så lige regner lidt på hvor mange koncerter du skal spille på et år for at det kan løbe rundt. Det er rigtig mange og ikke så realistisk. Og det er derfor at alle lever af de der patchworks, som vi startede med at snakke om. Der er selvfølgelig nogen der tjener mere pr. koncert, det klart. Men det kan være lidt et puslespil. Man har brug for forskellige former for indtjenning. Derfor er det også vigtigt at den form for indtjener der handler om ens rettighedsmidler, KODA, hvis man komponerer, bliver jo også en vigtig del af ens indtjenning.

<Interviewer:> *Ja. Det er klart.*

<Informant:> Eller om man kan søge arbejdslegater. Man er afhængig af hvad som helst for at få det til at hænge sammen økonomisk. Men man skal have mange forskellige indtægtskilder. Det vil de fleste skulle for overhovedet at få det til at hænge sammen. Også fordi det er fysisk umulig at spille så mange gange om året, som der er skal til. Og jeg synes også det er vigtigt det der med rettighedsmidlerne – jeg ved at de er også under beskydning mange steder fra og hver enkelte kunstner har enormt svært ved at få en indkomst på sin skabende kunst. Man kan ikke sælge CD'er. Så kan man sælge via alle mulige TDC og Spotify, men man får jo en latterlig afregning pr. Track. Den er jo så lille, at selv de store navne må grine deres røv i laser når de ser afregningen. Og det er et problem, fordi hvis ikke at der genereres nogle indkomster til dem som reelt skaber kreativt materiale af den ene eller anden slags, så dør de. Og så er der ikke noget. Så kan alle formidlerne side og formidle ingenting. Eller alle dem der skal skrive bøger om det, har ikke så meget at skrive om. Et eller andet sted skal der ske noget, så dem der producerer indhold også får en chance for at overleve. Som jeg ser det.

150

Constructive evaluation:

- 155 <Interviewer\:> Ja. Vi må hellere komme lidt videre, for jeg har stadig et par punkter. Jeg kunne godt, og det bliver et stort spring, tænke mig at tale lidt med dig om armelængde-princippet. Hvilke fordele og ulemper ser du ved armelængde princippet?
- 160 <Informant\:> Jeg synes at armelængdeprincippet er vigtigt. Altså princippet om, at det ikke er de enkelte politikere der sidder og træffer kunstneriske beslutninger. Der hvor jeg sidder, der sidder vi i et udvalg som suverænt træffer beslutninger, og vi er jo blevet valgt på grund af vores faglighed, så vi træffer rene kunstneriske beslutninger. Det synes jeg da er enormt vigtigt.
- 165 <Interviewer\:> Armlængdeprincippet gør, som du også siger, at der bliver skabt nogle mindre grupper, som evaluerer det, går jeg ud fra, relativt høje antal ansøgninger, i forhold til hvor mange tilslagn der bliver givet. Hvordan mener du at musikerne reagerer på at blive evalueret af et sådant udvalg?
- 170 <Informant\:> Jeg tror de fleste er indforståede med, at det er sådan det må være. Der er nogen der bliver valg og noget der ikke bliver valg, uanset hvordan man skruer det sammen – uanset om man havde armlængdeprincip eller ej. Jeg tror de fleste foretrækker at det er nogen der selv har fingeren nede i muldjorden, og ikke en eller anden administrator, der skal træffer beslutningerne. Jeg tror generelt at systemet har ret stor opbakning faktisk. Jeg tror også at folk har en forståelse for det og problemet er, at kassen er ikke særlig stor og der er en kæmpe ansøgermængde. Så sker der jo en udskiftning. Udvalgene bliver jo skiftet ud hver 3-4 år. Så skifter blikket og det er jo også en del af systemet. Det er vigtigt for at det ikke stivner.
- 175 <Interviewer\:> Vi var lidt inde på det før, det her med at der bliver oprettet specifikke puljer, som folk så kan søge. Ser du et problem i, at folk ved hvem der sidder i disse udvalg. Tror du det påvirker folk ansøgningsprocedure?
- 180 <Informant\:> Om det ligefrem former proceduren [...]. Det er klart, at der kan være en vekselvirkning mellem systemets håndtering af støtteformer og måder at ditten og datten, og måder at formulere ansøgningsformularer og jeg ved ikke hvad og så dem der søger. Det er klart. Der vil ske en eller anden form for vekselvirkning. Det kan ikke undgås. Men vi kan ikke komme uden om, at der er nogen der skal side og træffe nogle valg. Så skulle vi vedtage, at dem der synes de kan søge, de skal alle samme have lige meget. Og med den pulje vi sidder med inde hos os, så er der ingen der får noget. Og det er jo også nonsens. Det er ikke det man ønsker. Man ønsker i sit udgangspunkt at støtte en kvalitet og en mangfoldighed, og ditten og datten, og så må man tage de ulemper der er ved det. Selvfølgelig vil der være nogen der føler sig forsmået. Jeg kan ikke se at det kan være anderledes, end at der må side nogle og træffe de beslutninger.
- 185 <Interviewer\:> Sikrer man på en måde, at ansøgningsproceduren bliver konstruktiv og informativ for de musikere der ansøger disse forskellige puljer? Nu har vi ikke tal talt så meget om støtte ordninger i kommunerne, men jeg spørger jo til i staten, såvel som i kommunerne?

200 <Informant:> Indenfor for vores område synes jeg egentlig at det står meget klart hvordan man skal ansøge, hvis det er det du mener. Og så ved jeg ikke om det du spørger til, det er, om folk får sådan individuel evaluering? Det er svært i sådan et system, med så mange ansøgere. Hvis man sidder med 700 om året eller 900, og så give individuelle [...] altså med det lille bitte honorar vi modtager, så er det ikke på nogen måde en fuldtidsstilling. Det er det jo ikke. Man kan sige, at hvis man skulle side og give individuelle forklaringer, så ville det kræve langt højere administrative udgifter og det er jo heller ikke hensigten med det hele. Det er jo hensigten, at langt mest skal gå til kunsten. Så derfor vil der - i vores system er der i hvert fald – et relativt standardiseret afslagsbrev. Og tilsagsbrev ligeså. Så må man prøve igen. Jeg 205 tænker også, at hvis man så kommer med et meget detaljeret afslags brev, så kan ansøgeren prøve at gøre at jeg gerne vil have.

210

<Interviewer:> *Ja, det er rigtig.*

215 <Informant:> Om det skaber større kunst, det ved jeg ikke [...]. Jeg tror egentlig at det fungerer meget godt, på den måde som det er nu.

Competition:

220 <Interviewer:> *Okay. Jeg har et sidste emne. Jeg kunne godt tænke mig at tale lidt om konkurrencen i det danske musik liv. Jeg kan næsten regne ud fra hvad du tidligere har sagt, at du mener at konkurrencen er relativt høj?*

225 <Informant:> Ja, det er den. Alle prøver at overleve. Men jeg synes også at der er plads til at være kollegial. Heldigvis.

<Interviewer:> Ja

230 <Informant:> I hvert fald der hvor jeg bevæger mig rundt. På den ene side er man jo i en eller anden grad konkurrenter om nogle jobs, men jeg synes stadig at der er overskud til at være kollegiale og snakke samme og også hygge sig. Det synes jeg er enorm vigtigt. Ellers er der sgu ikke meget ved det. Det kan så være, at forskellige musikere oplever det forskelligt.

235 <Interviewer:> *Tænker du at konkurrencen er hårdere i nogle dele af musiklivet end i andre?*

240 <Informant:> Det ved jeg ikke. Jeg bevæger mig jo meget rundt i jazzscenen. Jeg ved ikke rigtig hvordan det er på pop/rock-scenen. Jeg ved ikke om guitaristerne går rundt og hygger sig med hinanden og diskuterer strenge og tricks. Det må man da håbe.

245 <Interviewer:> *Hvor jazzscenen jo, som du siger, i høj grad karakteriseret ved en masse sammenarbejder på kryds og tværs. Der er man måske mere organiseret i bands, som måske arbejder mindre sammen, på pop/rock-scenen?*

<Informant:> Det er måske rigtigt, at en meget kendtegnene ting ved jazzscenen er at vi har en utrolig masse orkestre, som vi arbejder med. Fordi de enkelte orkester har jo slet ikke koncerter nok til at man kan satse på det alene. Det er ikke typisk. Det er typisk at man virkelig bevæger sig rundt. Det er måske rigtig, at der ligger en

250 indbygget ting, som i sig selv gør at man bliver lidt mere kollegial, fordi man bevæger sig rundt. Det har du nok ret i.

Autonomy:

255 <Interviewer\:> *Alle de her spørgsmål som vi har inde over, de peger i retning af at sørge for frihed for musikeren. Frihed til at kunne arbejde med det man nu arbejder med, uden nogen andre elementer trækker en i en bestemt retning eller prøver at kontrollere en. Er der et eller andet du vil fremhæve i forhold til det her med at have "frihed" i sit arbejde?*

260 <Informant\:> Lige nu tænker jeg meget på det her med fremtidsudsigterne. Hvis de bliver alt for nedslående, så slår det ligesom det hele i stykker. Det ser jeg som et problem. Det er blevet så svært at skaffe indkomst, når man er den der reelt producerer noget indhold. Det er sjovt, jeg læste i avisens her, der stod noget om, at den moderne forbruger gerne vil betale en hel masse for distributionsleden. Altså de vil gerne betale for deres internet, for at være på, for at have muligheden for at få den her strøm, men man betaler ikke så meget for indholdet. Det gælder for enormt mange området. Det gælder for journalistikken. Alle mulige. Den der ligesom skriver indholdet eller laver musikken. De har svært ved at få det til at hænge sammen. Men distributionsledet, de tjener penge. Det ser jeg som et stort problem i forhold til om det kreative indhold får lov at overleve. Hvis der skal være noget at distribuere, så skal der jo også være noget indhold. Og hvis man gerne vil have at det skal være mangfoldigt og spændende, så skal der også være mulighed for at leve af det. Det er den helt store.

Appendix 5

Interview date: 26th of October 2011

Description of the informant: The informant is working with music export, music festivals and "musical growth layers", both within and outside the public funding system.

5

Interview transcription:

Opening question:

10 <Interviewer\:> Jeg kunne godt tænke mig at starte med at spørge dig hvad du ser det primære formål med at støtte rytmisk musik via staten og kommunerne?

15 <Informant\:> Allerede der må vi jo sige, at det kommer an på om formålet knytter sig til det ene eller det andet ministerium. Hvis det knytter sig til Kulturministeriet, så er det jo kunstlovgivning. Så må man jo i udgangspunktet definere det ud fra en kunstpolitiske formålssætning. Gør man det fra Erhvervsministeriet, så bliver det en erhvervspolitiske tilgang man har til det og så fremdeles. Undervisning, udenrigsministeriet. Så støtten er faktisk lidt afhængig af, hvad er det for et ressort, der har hvilket ophav? Jeg går ud fra at du spørger ind til den kunstpolitiske støtte? Eller hvad?

20 <Interviewer\:> Ja, det er sådan fuldstændig op til dig at beslutte hvad du ser som den vigtigste støtte til den rytmiske musik og hvad det primære mål er.

25 <Informant\:> Den vigtigste støtte til rytmisk musik, den findes ikke. Den er ikke etableret endnu. Så er vi tilbage til det jeg siger. Den støtte der i al væsentlighed findes til rytmisk musik, når man taler om aktiv støtte, som ikke kun er ramme. Man kan sige at alle vores veje er jo til gavn for transport osv osv. Den findes under Kulturministeriet. Kulturministeriet er det mindste ministerier vi næsten kan finde i det danske kongerige. Det har et af de mindste budgetter, de har et kæmpe opgaveportefølje, det vil sige, de få midler der skal dække et kæmpe område, det vil sige, real effekten af pengene er meget lille. Det er et signal-ministerium. Så substantielt er det som jeg siger, den støtte der er mest betydningsfuld, den findes ikke, nemlig en defineret støtte til rytmisk musik der går igennem Erhvervsministeriet. Den del hvor man definerer støtten ud fra en erhvervsmæssig ramme, interesse, formål, delformål osv. For der ville man for den rytmiske musik etablere støtteordninger der på mange måder sigtede direkte produktionsrammebetegnelser for rytmisk musik. Altså den kommercielle eksistens. Det kan man næsten ikke fra kulturministeriet, for der skal det jo være kunstpolitiske eksistens og det er noget helt andet. Men rytmisk musik er jo ikke nødvendigvis et kunstpolitiske produkt alene. Det er også et erhvervspolitiske produkt eller socialpolitiske produkt. Den er en vare samtidig med at den kan være et kunstværk. Den er et additiv. Altså den er et produkt der kan værdisætte film eller andre produkter som sidegevinst. Så derfor spiller det en meget stor rolle hvordan vi egentlig definerer begrebet musikstøtte og allerede der har vi gjort det frygteligt komplekst. Men det kan vi lige så godt indrømme – det er en meget kompleks sag. Der hvor vi har de tydeligste støttefaringer, det er indenfor kulturpolitik. Der har man jo i al væsentlighed måtte anvende støtteteknikker der kunne accepteres ud fra en klassisk kulturpolitiske vinkel og det giver i sig selv nogle begrænsninger, for der er nogle metodevalg som dermed bliver problematiske fordi de har en kommerciel tænkning omkring sig. F.eks. da vi startede MXD, der startede vi den ud fra en

50

- 50 kunstpolitiskramme, for det var der vi havde sproget. Det var min ide og det vil sige, at den kommer fra et kunststøttet område, for det er det jeg har levet i med ROSA. Den blev tilskudsmæssigt givet fra en neutral del af kunstpolitiken, nemlig tips- og lottemidlerne. Det var der både tekniske grunde for, så ministeren lige har en kasse han kan smide [...] Det er der mange forklaringer på. Men det gør at den jo sådan set ikke hører under formidlingslovgivningen, den hørte ikke under den almindelig musiklov – den hørte under såkaldt ”helt fri midler”, tips-, lotte som kan bruges til hvad som helst. Det hører bare under Kulturministeriet. Men selve sigtet med det var, at lave en tilskudsordning, hvor man sagde produktet behøver ikke at være kunst, bare 55 det kan sælges. Det kan man sige, det var sådan hele devisen. Det var en stor omkostning for os. Prisen for at få nogle penge overhovedet var, at man om man så at 60 sige undsagde den del af vores produkt, som vi egentlig, dybest set, i hvert fald følelsesmæssigt er knyttet til, nemlig det kunstneriske.
- 65 <Interviewer:> *Altså, hvis man skal tage musikerbrillerne på, hvilke støttekroner tror du har størst betydning for en musiker?*
- <Informant:> Også der vil jeg sige, at hvis vi deler den op i nogle tilgange til 70 det, så kan man sige, at én musiker er jo mange ting. Den ene type [...]
- 70 <Interviewer:> *Hvis man skal tage produktionen af musik?*
- <Informant:> Også der er stor forskel, fordi man kan sige, der er både 75 nogle, hvis man går ned i det personlige element, nogle laver jo simpelthen musik for at tjene penge. Så den støtte der øger hendes muligheder for at tjene penge er den bedste støtte. Så er der nogen der de facto laver musik, fordi de kan lide at lave musik, uanset pengene. Så den støtte der støtter den produktionsmåde er jo den bedste. Og man bliver nødt til, tror jeg, at anerkende, at det er der hele vanskeligheden starter – 80 hvis den ene part ikke vil anerkende at den anden part findes. At der kun findes det ene ledemotiv. Man kan sige, det havde været det ledemotiv som, især de sidste 10, 15, 20 år som en meget liberalistiske tolkning af det kunstneriske, har lagt et pres på den konservative tolkning, har været inde og definere og ligesom sige, jamen det handler kun om penge. Kunst er egentlig noget ligegyldigt noget, i sig selv. Det har ligesom været diskursen i nogle år. Vi ser det kun hvis det kan tjene penge. Derfor 85 blev man måske i stigende grad interesseret i den rytmiske musik. Hov, det lader til at den kan tjene penge, ergo er den interessant. Vi er sådan set ligeglade med om den er vigtig. Hele det slagsmål, det har du fordi du har i kunsten, ikke mindst musikken, et unikt produkt som har et janushoved: På den ene side er det jo en salgsvare, på den anden side er det også en følelsesting. 100%. Det er en stol ikke helt på samme måde, 90 eller en cykel, eller så mange andre erhvervsprodukter. Så derfor så kan man sige, at det gør det umådeligt svært at skabe en fælles diskurs om, hvad er det egentlig vi har med at gøre her? Og det motiv går som sagt helt ned i den enkelte kunstner. Når du så kommer til de mere konkrete valg, den mere brede, så vil du typisk måde på at nogen vil have tilskud så de kan sikres en lønindtægt så snart de har optrådt. Altså de vil 95 have en form for kompensation for at yde. Det er typisk sådan en arbejdsmarkedspolitik. Typisk en fagforeningspolitik. At hvis jeg spiller en time, så skal jeg bare have løn for det. Om den kommer fra det offentlige eller fra publikum det sådan set ligegyldigt: ”Jeg vil have penge for at yde”. Og så er der fætteren til den musiker, den der siger, jamen jeg vil have mulighed for at investere. Jeg behøver ikke 100 at have penge nu: Jeg vil gerne have penge der gør, at jeg om et år tjener. Så jeg vil

have udbygget min infrastruktur, mit salgsapparat, mine kommunikationsredslaber.
Alt det vil jeg have pudset af, fordi hvis jeg får det, så kan jeg begynde at lave
forretning på det. Det er typisk en erhvervsmæssig diskussion vi har kørende i al den
tid jeg har været i miljøet. Du kan gå ud og trykke på en knap og så har du næsten en
hadsk stemning: skal man definere støtte som en lønningsting til musikere eller som
en erhvervsmæssig investering. Altså, du har typisk musikerne der siger, ”nu tager vi
ud på 10 skoler og spiller. Vi får ikke noget for det, men der er så 10 gange 1000
elever der lærer os at kende og hvis de synes vi er fede, så køber de vores plade osv.”
Så sidder der da andre garvede musikere der siger, ”nej der gør vi ikke, for vi får ikke
noget for at tage ud og spille, ergo, vi tager ikke ud og spille”. Til gengæld sælger de
heller ingen plader, for ingen kender dem. Det skisma, det er dybt begravet i, i hvert
fald, den rytmiske musikscene, så derfor er det, igen, svært at sige hvad, hvilken
subsidiering vil musikerne have. Det er vel kun en bundlinje: den der gavner ham
selv.

115

The ”open field”

<Interviewer:> *Interessant. Jeg kunne godt tænke lidt om musiklytteren.
Om forbruger. Oplever du en generel åbenhed overfor ny musik i Danmark eller
betragter du musiklytteren som, hvad skal man sige, konservativ?*

120

<Informant:> Jeg vil sige, ser vi på musiklytteren som individ, så er individet
absolut konservativt, uanset om individet er 14, 27, 43 eller 82 år gammel. Den
enkelte lytter, der er vi konservative. Men som segmenter, forbrugssegmenter, der det
klart der er det noget andet end 14 årige til 82 årige. Så set ind i sådan et bredt
125 samfundsperspektiv, der kan man så vurdere, jamen er man f.eks målt i forholdt til
andre landet, har vi en større grad af fornyelse af segmenter eller har vi en tilsvarende
osv? Og der har vi, så vidt jeg kan se, minimum den samme udskiftning af interesser
som man ser globalt. Altså når hiphoppen kommer tromlende, så tager den en del af
sendefloden fra anden musik. Når den elektroniske scene kommer, jazzen kommer,
130 eller rockmusikken, beaten, whatever. Det synes jeg, så vidt jeg kan se, så er
publikum som hovedgrupper, er de med til at presse nye musikformer frem, lige så vel
som de er konsumenter af det som tiden frembringer. Jeg ved faktisk ikke rigtig om
musik det er noget der skabes på efterbestilling eller forudbestilling. Det er svært. I
135 sær rockmusikken havde jo i mange år klistret sådan en slags etikette til sig, at den
ligesom var oprør. Så faldt folk sådan for det jo –det er jo oprør, ergo er den på en
eller anden måde nyskabende. Det ved jeg sgu ikke om jeg synes den er. I de 30 år jeg
har været her [i musikbranchen, red.] der er jeg ikke stødt på noget oprør. Så det ved
jeg sgu ikke. Men jeg kan da godt se, at den har haft nogle attituder som var
grænseoverskridende i forhold til generationen og sådan på den måde, men det kan
140 jeg da også se når mine børn kommer med deres musik. Det er da også nogle gange
grænseoverskridende for mig, men er det oprør eller er det almindelig evolution af
nogle forbrugs og sociale vaner, nogle kommunikationsformer, som også hænger
sammen med den teknologiske udvikling. Hønen eller ægget? Kom den teknologiske
musik af at nogen tænkte ”det kunne være fedt at lave elektronisk musik” eller kom
145 den af at nogen skabte tekniske muligheder for at kunne lave den? Så hvis ikke man
havde lavet al den her stof, så havde vi sgu ikke haft elektronisk musik. Det er der jo
ikke nogen elektronisk komponist der kan holde ud at tænke på. Hvornår er man sin
egen forudsætning osv? For at det ikke skal blive for langhåret, så vil jeg stadigvæk
mene, at den enkelte publikum, jeg vil næsten endda gå så vidt, for jeg tror også at det
150 kører sådan lidt i cykler, men altså, i de her år, der er den enkelte lytter mere

konservativ end nogensinde. Og det betyder egentlig bare, at den der kan lide klassisk, klynger sig til det. Den der kan lide hiphop, klynger sig til det - modet til at være bare åben over musik som en form for fænomen eller påvirkning, den overskygges af behovet for at gemme sig bag en bestemt identitet. Hvad den identitet så er. Det er muligt at det er sådan lidt udokumenteret og måske bare en følelsessag, men jeg oplever faktisk, hvis du ser sådan lidt på [...] hvis man kunne inddæmme populær musikken, så kunne man sige, at noget af det som er det største i dag i forhold til at få opmærksomhed, det er det vi kalder popmusikken: Medina, Rasmus Seebach og alt det der. Og alt andet lige tilhører den del af musiklivet et område vi normalt, indenfor den rytmiske scene, kalder den "lette pop". Det er jo dog ikke så let som Hilda og Keld Heick, eller Nick og Jay, det er noget vi udgrænser nogen gange til at sige "det er dårligt". "Det er dårlig rock/pop musik". Vi tænker straks, det burde være Mew og Kashmir og Efterklang og Nanna Oh Land – De skulle sidde på tronen. Det gør de ikke på den måde. Det gør de i den kunstpolitiske diskurs, men de gør det ikke når det gælder om at bemægtige sig offentlighedens interesser, for alvor.

<Interviewer:> *Nej, men jeg synes at det er interessant, fordi det virker som en tendens, at det måske lidt nemmere at komme frem med en sub-genrer eller noget som man kunne kalde "lidt nyere" i lande som Tyskland, Benelux, USA eller for den sags skyld Island. Det virker som om der er en åbenhed overfor nye tiltag. Jeg har tit hørt folk snakke om at "det er også fordi Danmark er så lille". Der er ikke plads til de her bands. Men f.eks. Island er jo vildt lille [...]*

<Informant:> Ja, de har gjort det til hele deres identitet. Det er nogle rigtig interessante betragtninger du er inde på der. Det er i hvert fald vand på min mølle i forhold til både nogle af de strategier vi har lagt når vi skal eksportere, men også den måde som jeg også læser teksten herhjemme. Jeg mener jo også, at Danmark er så lille et land, at det under alle omstændigheder [...] Når musikken er gået fra at være noget du på en måde i fritiden tog ud leverede for et publikum, er blevet til vare som du hver gang koster 10.000 eller mere, fordi du skal leve af det. Du prøver på det. Så har du skabt en forretningsmodel, som der ikke er basis for i købekraft. Det gjorde ikke noget for 15 eller 20 år siden, da vi tog ud skulle vise vores musik, for vi forventede ikke at få penge for det. Vi forventede bare at spille for publikum. Ergo, var der publikum nok. For 40 mennesker var der nok til at finansiere det. Nu skal der være 400 for at finansiere det. Det siger sig selv, så har du drænet det danske samfund for hænder der kan betale hele tiden og derfor vi jo har sagt i vores internationale strategi, for mange år siden, og helt klart som de første herhjemme, der definerede behovet for at skabe lebensraum, for nu at bruge et kedeligt udtryk, fordi hvis vi bliver ved med at producere så meget, så skal vi have nye markeder der kan aftage dem. Der viser det sig, det er i hvert fald vores erfaring, at især Benelux-landene og Frankrig, det er i hvert fald dem jeg har satset på, Schweitz, de har nok den tradition kulturelt der går tættest på den kunstpolitiske tilgang til det, hvor Holland, nogen grad Tyskland og Danmark selv, har den amerikanske pop-tradition. De vil sgu skide på om det er nyt og spændende, det skal bare være "sejler op ad åen". Der skal være penge i det, dybest set. Jeg er ikke moralist, så jeg sådan set tilhænger af begge dele – hvad rager det mig hvis min nabo rejser op ad åen? Bare jeg ikke selv skal? Jeg har ikke noget ønske om at lægge blokader ud for vedkommendes livsudvikling. Jeg vil heller ikke stoppes i min egen. Men der tror jeg sådan set, når du nu nævner de her ting, ja, der er et vist sammenfald i at nogen territorier hvor selvforståelsen i forhold til hvad der er forbrugerinteresse for, der er man mange gange lidt konservativ.

- Frankrig er jo et kulturkonservativt land, på mange områder, men samtidig er det jo også et land der har været præget af meget store sociale integrationsudviklinger og derfor har de været nødt til at indtage nogle andre positioner også i forhold til det kunstneriske. Derfor er de også mere åbne når der sker noget spændende på den
205 Danske scene – så synes de faktisk at Danmark er interessant. De køber Efterklang, Agnes Obel – så kan vi så diskutere om hun er interessant eller ej. De køber ikke nødvendigvis Kashmir, som vi synes ”aaaaj, hvor er det fedt”. For det er den Amerikanske rocktradition – den har de jo kørerne i Frankrig, det er den de kæmper lidt imod. Fordi, hvad gør den amerikanske tradition, den ødelægger det lidt for franskmændenes egen kultur, så derfor er de meget varme på noget som på en måde os'er af nogle niches og integritet og sådan nogle ting. Begge dele kan sgu være lige fornøjede eller [...] Men det tror jeg spiller en stor rolle og nu kan jeg slet ikke huske spørgsmålet længere [...]
- 215 <Interviewer\:> *Nej altså, jeg kunne godt tænke mig at gå videre til det offentlige støttesystems rolle i forhold til det her med åbenhed overfor musik. Hvilken rolle mener du at det spiller?*
- 220 <Informant\:> Ja, det mener jeg har spillet en stor rolle, men det kommer jo selvfølgelig an på hvem der skal vurdere værdien og hvad det er for en rolle. Hvis du ser på betydningen af den måde vi har forsøgt organisere det så der trods alt er noget offentligt støtte, så bare så simpelt et indgreb, som man kan diskutere plusser og minusser ved i dag, som at vi i starten eller midten af 90'erne at vi fik lavet en spillestedslovgivning. Den mener jeg godt at man kan argumentere for, den har været med til, kunstigt, kan man sige, og holde et musikområde lidt længere i live end de vil kunne i andre lande. Og det vil på en måde være en katastrofe, hvis det hele var så simpelt at det gjaldt om at eksistere alene på markedsvilkår. Sagen er jo, nu taler jeg specielt i Europa, der pågår der jo en politisk udvikling om på mange måder af opbygge nogle samfundsmæssige rollemodeller der svarer til den nordiske og den
225 danske. Så hvis du forstiller dig at alle overordnet set på mange måder gerne vil have deres samfund moderniseret ligesom det danske, så er det jo klart at vi har en fordel, i også at have nogle modeller der er foran. Det gælder også når det kommer til tilskud til musik. Alene det faktum, hvis du sammenligner med Tyskland, så har de en intet, nada, offentlig statslig støtte til rockmusik. Det findes ikke, i dette kolossale land. Er
230 det så fordi der er ingen som ønsker det? Nej, der er da masser. Der er ligeså mange som herhjemme der ønsker det, men du har ingen tradition for det. Og du har ikke fået det opdyrket. Det vil sige, hvis du så kigger ud i Europa, som Frankrig, Spanien, ja du kan også tage USA, spiller der flere danske orkestre ude i verden end tyske? Ja der gør. Hvordan kan det passe? Vi er da kun 5 millioner. De er 80. Det må jo hænge sammen med et eller andet. Det må hænge sammen med at vi har en større produktion, forholdsvis, det må hænge sammen med, at vi har en kvalitet, en modernitet, som er interessant for nogle markeder. Jeg har tidligere altid brugt billedet
235 at sige, jamen der er en grund til at Danmark relativt ofte vinder VM i kvindekønshåndbold. Det er jo fordi at antallet af aktive spillede målt i forhold til indbyggertallet simpelthen langt overstiger hvad der er i Frankrig. Ergo, kan vi være med. Den dag, at vi gør det så elitært, at der kun er ganske få der spiller håndbold, så er vi ude af boksen. Det samme med badminton. Fordi vi har haft ekstremt mange der har spillet badminton, målt på indbygger tal, har vi faktisk en stærk elite. Når først for
240 alvor de store lande, altså Kina, Japan, hvad fanden de ellers hedder dernede, sammen med et eller andet. Det må hænge sammen med at vi har en større produktion, forholdsvis, det må hænge sammen med, at vi har en kvalitet, en modernitet, som er interessant for nogle markeder. Jeg har tidligere altid brugt billedet
245 at sige, jamen der er en grund til at Danmark relativt ofte vinder VM i kvindekønshåndbold. Det er jo fordi at antallet af aktive spillede målt i forhold til indbyggertallet simpelthen langt overstiger hvad der er i Frankrig. Ergo, kan vi være med. Den dag, at vi gør det så elitært, at der kun er ganske få der spiller håndbold, så er vi ude af boksen. Det samme med badminton. Fordi vi har haft ekstremt mange der har spillet badminton, målt på indbygger tal, har vi faktisk en stærk elite. Når først for
250 alvor de store lande, altså Kina, Japan, hvad fanden de ellers hedder dernede, Indonesien, for alvor får organiseret tingene, så skal du se, så går der 10, 20, 30 år før

vi ser en mester, men da jeg var ung, da var det almindeligt at danskere blev mestre. Og det må man forstå, det er igen basisstrukturen. Så spørger du, hjælper det noget med offentlig støtte, JA. Hvem var det der byggede et netværk af idrætshaller i 255 60'erne, 70'erne, sørgede for at der var faciliteter til at alle børn kunne komme ind og spille og gjorde det, i skolen, i fritiden? Hvem er det har skabt et netværk af koncertsteder der er subsidieret, så folk kan spille hele tiden, og så andre steder. Selvfølgelig virker det. Så længe det er det verden vil have. Den dag at produktet, orkesteret, bandet, rock, elektronika, jazz, what ever går helt af mode, forsvandt, så er det da rent spild. Men det er ikke sådan det ser ud. Det ser ud til at være en stigende 260 efterspørgsel på miljøer der producerer de her kreative fag. Jeg tror personligt, fordi de kreative fag, herunder musik, det er sgu ikke så meget pga. vi synes det vigtigt, at der kommer et interessant nummer. Det er fordi det kan bruges. Musik kan bruges. Det tror jeg er den vigtigste motor i de her år – det er bare en grim motor, for det betyder at det kan bruges til reklamer f.eks. Hvem er stolt af det? Det er der ingen 265 der er, men det er der pengene er. For at få nogle der kan lave gode reklamer, så skal du have nogle mennesker der grundlæggende laver musik. Du skal have en stor produktion. Okay, så lad den tage rundt og spille og være kunstnere og pis og lort. Altså det er en lille pris at betale for at vi har en stor produktion at tage af. Igen, tingene hænger ikke altid så lineært. Der har jo ikke siddet en eller anden satan og regnet det ud, men jeg tror det sådan set hele definitionen på den 270 grundvældsfærdsmodel vi har, hvor vi blander private og offentlige penge. Den har bragt os i en førende position. Nogle gange forvalter vi statsbudgetterne dårligt, hvad enten vi har en blå eller rød regering, og det slås man så om, men altså grundlæggende har vi altså en model, som få lande har kunnet lave, fordi vi har så lille et land at organisere det i. Det kan lade sigøre at kommunikere en ordning ud, som vi alle sammen retter ind efter. Så ja, på den måde mener jeg at det er vigtigt 275 spillestedsloven, vores tilskud til eksport, som vi også var nogle af de første med, vores tilskud til mange løsninger. Yes, det har betydet noget, men i nogen grad selvfølgelig fordi vi har ikke de nødvendige kommercielle kræfter. Det er klart, at hvis du gør det op i bruttonøgletal, så tjener Danmark ikke lige så meget på sin 280 rockmusik, som USA tjener på sin rockmusik. Ja, nu tjener USA nok ikke noget, for de er sikkert i skattely alle sammen, men jeg vil tro at omsætningen er noget større. Altså også forholdsmaessigt. Og jeg tror det er svært for Danmark at nå op. Men altså forholdstalsmaessigt burde man jo kunne. Jeg skal også forsøre mit eget system. 285 Hvad vi har rejst af offentlige penge til at støtte igennem de sidste mange mange år. Man må jo spørge sig selv, hvis ikke vi havde pumpet hundreder og atter hundretetusind i en helt ung Tina Dichow, ville hun så have været en stor forretning i dag? Ja, måske. Hvem kan holde talent nede osv. Men det var sgu os der gjorde det da branchen ikke ville. Mew, Efterklang, Alpha Beat, det er jo os der putter penge i den 290 på det tidspunkt hvor ingen ved om de kan blive til noget. Og du finder sgu da ikke en branche [...] Den private branche er jo desværre ofte kendetegnet ved at den ikke tør tage chancer. Det vil man have det offentlige til at gøre. Og man vil heller ikke tage sig af sygdom. Det vil man også have det offentlig til at gøre. Og fælles problemer, det vil man også have de offentlige til at tage sig af. Det med at skumme floden, det vil vi gerne. Derfor kan man sige, det der har været travær af i mange år i Danmark 295 det var jo en branche der investere i produktudvikling. En af forklaringerne, for at det ikke skal lyde som en eller anden personlig vendetta imod nogle bestemte mennesker, det var jo at, det man kalder branchen i Danmark var eget af internationale folk. Man havde ikke det man kan kalde en national branche. Vi havde, på pladefolkenes side, 6-300 7 majors, som havde nogle kontorer i København. Opgaven på det kontor var

fandeme ikke at udvikle dansk musik, det var at sælge Michael Jackson og lignende i Danmark. Ergo, hvor var investeringskronerne? De var der ikke. Der var da ikke nogen der gad investere i [...] Hvorfor skulle man det?. Så går vi ind og definerer nogle programmer som staten så tager sig af. Ergo har vi en dansk musikproduktion.

305 Det selvfølgelig mere nuanceret end som så, for der fandtes også pladeselskabsfolk som var fremsynede og også fandt penge. De [majorlabels, red.] tjente så svine mange penge, at det skulle være umuligt om de aldrig fik den ide, men der har aldrig været en systematisk tænkning omkring det. Der har aldrig været en investeringstankegang der siger, hvordan laver man en strategi for det. Det er typisk, da man så begyndte at

310 skulle have dansk musik til udlandet, så var de helt lost. Og endnu mere de danske bookingfirmaer, som skovler penge hjem på danske koncerter, de har ikke sparet en eneste krone op til investering i deres orkestres karriere i udlandet. Så sidder vi bare og laller, og siger, nogen på betale igen. Skatteyderen må betale for at vi kan tjene nogle flere penge. Så, altså, jo fandeme, den offentlige tilskudsmodel virker, men

315 derfor kan være mangler i den måde man har valgt det på, der ikke virker eller skal justeres, eller er gået af mode med tiden eller mangler.

Rigidity and Bureaucracy:

320 <Interviewer:> *Jeg har læst i forskellige medier, om den kritik der har været af det offentlige støttesystem, at det skulle være rigigt og bureaucratisk. Jeg tror det meste af det jeg har læst, har været skrevet, igen, fra musikerens synsvinkel, når de skal ind og søge penge i en eller anden kasse, i kunstfonden eller i kunstrådet. Hvordan er dit syn på det?*

325 <Informant:> Jamen grundlæggende er jeg sådan set enig i at [...] og så er vi tilbage, ja men, for den rytmiske musiker, når du søger et sted. Det er fandeme ligesom hvis du som kristen skal søge forståelse hos muslimerne og omvendt, hvis du søger det sted hvor man ikke forstår hinanden, så bliver tingene tungt. Så bliver ting bureaukratiske, fordi at dem der ansøges ikke fatter en brik af det vedkommende der søger om [...] og så stiller man alle mulig sikkerhedsnet op, for at undgå at blive snydt bare. Så jo, vi har grundlæggende et kulturministerium som er umådeligt konservativt. Det er godt for noget. Det er godt til at subsidiere det man kan kalde kulturarven. Det godt til at sikre sig meget løste rutiner omkring kultur, for at realisere støtte. Det er umådeligt når det ringe, når det gælder at være innovativ. Det er umådeligt dårligt til at håndtere kunst der bevæger sig – også i deres egen selvforståelse på kommercielle præmisser. Det har været - det lyder patetisk – det har faktisk været mit livs, igennem 35 år, politiske kamp [...] det har været at modernisere det system, ved at lave organisatoriske tilskudssystemer som ikke var bureaukratiske og som var hurtigt virkende. Vi var de absolut første herhjemme med at folk måtte søge samme dag og få svar. Vores problem blev, sådan skæret ud i pap, bare at dem vi får pengene fra, det er jo de kulturkonervative. Vi er sådan en slags buffer for miljøet. Det gik fint indtil at deroppe fandt ud af, at der var måske publicity i at gøre som om man ville subsidiere de andre. Dermed underminerede man vores system. Altså man har skabt en uklarhed omkring det offentliges rolle overfor en ansøger. Det er ikke alt sammen sket af ond vilje – det er sket af mange forskellige kommunikative erkendelser der falder hulter til bulter. Man er jo altid fristet til at opleve det som noget personligt eller noget. Det er det jo desværre ikke. Det blev måske nemmere hvis det var. Det er sgu ikke altid. Det er simpelthen almindelig dårlig kommunikation og beslutningsprocesser. Forsinkelse osv. Men derimod mener jeg faktisk, at man kan tillade sig at sige, at det offentlige system er generelt ikke,

altså for kulturministeriet, ikke gearet til at håndtere den rytmiske musik. Det er den ikke. Måske kan man oven i købet sige, at det offentlige system under alle omstændigheder, måske uanset ministerium, har stået og står overfor nogle store udfordringer, hvis man skal definere støttepolitik direkte til producenten. Det meste 355 kulturpolitik, uanset fag, det er jo sket ved at etablere nogle nøgle formidlingsinstitutioner som er buffere mellem [...] man laver et symfoniorkester som man finansierer. Dette symfoniorkester opsuger så musikere. Så man kan sige, kulturpolitikken, den består meget i, at lave nogle meget faste bastioner indenfor alle områder, museer – dér handler det hele om. Men hvis du så ser musik som en kultur der knytter sig til individet: Poul hjemme i værelset og alle os der fiser rundt og egentlig bare vil have en guitar og spille med nogen. Lad et eller andet. Hvordan satan laver du så egentlig et støttesystem, der både passer til at du fiser rundt som en flue i en flaske, men samtidig også etablerer den nødvendig sikkerhed for at fluen i flasken æder en hel masse af fælleskabets penge og ikke producerer noget som helst, som vi 360 kan måle, bevise. Der har man altså en slags [...] vi har ikke været stærke nok i oversætterkulturen til at [...] det kan ærgre mig til min dødsdag, at havde brugt 35 år på noget der faktisk ikke er lykkes. Det der handler om, at prøve at skabe et sprog mellem det kreative, produktive miljø og så den finansieringskasse der hedder 365 offentlig, hvor både sikkerheden for skatteyderen er med og hvor hurtigheden i teknokratiet er opprioriteret, i sagsbehandlingen, i forståelsen, i smidigheden, i fleksibiliteten. Jeg har ikke hundrede procent nøglen til det, for jeg kan sagtens sige at jeg kan finde ud af det, men jeg har brugt så satans mange år på det og jeg har villet 370 det. Men jeg ved da ikke om jeg kan eksportere den metode. Der går nemlig lynhurtigt salg i det. Fordi man, [...] du skal ikke flytte i den offentlige 375 forvaltningspolitik end til at sige, ”af hensyn til budget sikkerhed i statens finanser, så må man ikke længere begå fejl”. [...] Med det samme har du lagt en ring om min hals. Hvad nu hvis jeg begår fejl? ”Okay nej, så er jeg ude af billedet. Jeg kunne ikke lade være med at begå fejl”. Så ser ham den hurtige og spændende derude, [...] nej ham tør jeg ikke satse på. ”DIG der, hvad hed du? Bamse? Du må få nogle penge, for selvom 380 jeg ved, at det ikke er vigtigt det du laver, så synes folk godt om det, ergo støtter vi dig. Så får jeg ingen ballade.” Med et splitsekund, så har du fastfrosset hele investeringsdynamikken. Det er jo igen grunden til, at den rytmiske musik igen har haft fordel af, på mange måder, at være rytmiske funderet fordi, når det kommercielle 385 marked fungerer bedst - det gør det så ikke altid – så er det jo investerings-hungrigt. Så lever det jo af, på en måde, at få de bedste forrentninger, af den største risiko. Det er jo sådan set filosofien. Ergo, så siger markedet, hov det der mærkelige, vi skyder nogle penge i det. Til gengæld, så snupper vi så også hele provenuet. Det er sådan set tanken, hvor det offentlige bliver sådan meget mere: nej, det tør vi ikke. Det må vi 390 ikke. Det afhænger selvfølgelig utroligt meget af hvilken politisk diskurs der råder omkring skatteydernes penge. Og det kan så, for at gøre det ekstra svært, sagtens være sådan, at den erkendelse den måske har 5, 10 eller 15 års forsinkelse i det offentlige system. Det kan godt være, at det jeg sagde, nu tager jeg afsæt i mig selv, der kæftede op i starten af 90’erne, som præmis for den offentlige støtte, det er nu ved at blive 395 indført. Så altså, 16-17 år efter. Hvad skal jeg sige? Jamen for helvede, det var jo dengang! [...] Men skal jeg være negativ? Nu gør de jo endelig som jeg siger. Timingen er et umådeligt svært problem for de kulturpolitiske støtteordninger, fordi de som regel kommer for sent. Alt andet lige. Men jeg har nu heller ikke mødt nogen, inkl. mig selv, der kan give svaret på, hvordan fanden speeder man den proces op. For 400 den politiske proces handler jo om, på kollektivets vegne, at kunne stå indenfor at man bruger pengene rimeligt. Jeg ved sgu ikke [...] Jeg tror ikke på minimal staten,

jeg tror ikke på, at når de neo-liberale kom til magten [...] De tror selv, at de har løsningen: Man skal bare investere i privat [...] No way, det betyder bare at du hælder penge ned i nogle røveres lommer. Alt for ofte. Så den holder heller ikke, selvom det er fristene at tro. Den liberale lyder fandeme så rigtig. Men den ender altid i, at man skyder penge ned i nogle andre grådige foretagerne som bare formøbler det hele. Så 405 på den måde.

Communication and bureaucracy:

410 <Interviewer:> *Jeg hører dig også sige, at der ligger en kommunikationsopgave. En ting er jo om man støtter de rigtig projekter, på den rigtige måde, for tidligt eller for sent, men noget andet er jo også om man kan finde ud af at kommunikerer de tilbud man rent faktisk har til den rytmiske musiker.*

<Informant:> Det kan du godt sige, men allerede der er jo nok lidt på vagt.
415 Det er jo typisk for den kulturklassiske skråstreg liberale måde at se på det: Nu går vi ind og definerer produktet, det handler kun om at kommunikerer det ud til folk. Der ser jeg jo modsat på det. Jeg ser sådan her på det: her har vi borgeren. Borgeren står med noget der skal finansieres. Det er det der skal kunne ses. Så behøver vi ikke kommunikere noget som helst. Hvis jeg er dygtig nok, så ved jeg [...] hvad vil det så 420 sige at være dygtig nok? [...] Det handler simpelthen om at have kendskab til det man skal arbejde med af støtte. Hvordan får du så kendskab til det? Det gør du ved at leve i det. Se hele den tilgang har jo været fjernet, fordi man har indført mere centraliseret og topstyret kunstpolitik, hvor man så ansætter – nu kan jeg være lidt spydig og sige – folk som sig dig, der ikke ved en skid om noget som helst, men har en fin uddannelse.
425 "Okay, vi vil lave noget med kultur" og får ansættelse i kulturministeriet. Når vi så kommer derind, så siger vi "Nåhh, hvad handler det her egentlig om. Vi har hørt der er noget der hedder musik – hvad er det lige det er?". "Jooo – det er noget med det og det". "Det vil jeg gerne arbejde med". "jamen, det kan vi ikke, for vi ved ikke noget om det". "Nå, jamen så må vi sige, at i stedet for at folk bare kan få penge fordi de er 430 dygtige kunstnere, så skal de til at fortælle os først, hvad det vil sige at være en dygtig kunstner. Vi skal have nogle rapporter, der fortæller hvad det er jeg skal arbejde med og støtte.". Så henfører man sådan nogle sløjfer, fordi man egentlig – det er sådan meget firkantet stillet op – [...] formålet er at skabe en budgetstyring af statens midler – den er egentlig ikke længere at støtte udvikling. Man vil bare sikre at man 435 ikke burger for mange penge. Det gamle system, hvor man ligesom sagde, "vi forsøger at støtte det der er", det skaber en masse kreativitet og udvikling, men til gengæld, er der heller ingen der har overblik over budgetterne, for hvor dyrt er det? Hvad kræves der? Hvad har vi brug for i morgen? Skal vi også støtte det her eller skal vi lade være? Hvad er håndtaget til at lægge bånd på sig selv, og sådan nogle ting? Så derfor indførte man, og det var jo Lykketof med kontraktpolitik, der så siv over i vores lejer og så håndhændet banket igennem af Løkke og Fogh Rasmussen, sådan at det hele blev et spørgsmål om [...] altså det er helt absurd for en gammel knark som mig [...] Så går man fra, at kunstneren støttes fordi det er et interessant kunst eller 440 forretningsprodukt man har, til at ved kommenende skal sige, det som staten har besluttet er interessant, det skal man leve. Ja, fint, ethvert østeuropæisk samfund har levet på den måde. Det er fint nok, hvis du kan garantere stabiliteten ud fra det, så er det fint nok, men der kommer ikke til at ske nogen som helst udvikling. Udvikling består i, at acceptere det kreative som værende noget forbandet besværligt og uhåndterligt noget, men som du vælger at tage chancer omkring. Og hvis det offentlig 445 sætter sig på sendefloden, så må man beslutte sig for, og det har vi jo også [...] Vi 450

støtter det, som [...] Vi har eksempler på, når vi f.eks. sender en ansøgning ind til staten på et område som vi mener at have iagttaget, at det er der et stort potentiale i. Så får vi ikke længere svar tilbage, at ”det var interessant, naaj, vi synes sådan og sådan. Det står ikke i vores manual for hvad man kan støtte, derfor kan det ikke 455 støttes. Du skal søge om noget vi har skrevet ned”. Altså jeg gør grin med det, men det er altså sådan det fungerer. [...] Det er en smule fortægnet, men det er ikke ret meget. Det faktisk sådan det fungerer. Det er det som mange andre, helt over til Ole Hyltoft og formørkede sjæle fra højrefløjen, kalder DJØF-ificeringen. Det er selvfølgelig derfor jeg gjorde lidt grin med det med at have en uddannelse. Jeg mener 460 det ikke så firkantet. Men det er klart, at hvis du flytter, skal man sige, premisen for hvad der er kreativt op i toppen, så har toppen fandeme også at bevise at de er kreative. Det behøver de så ikke, for de har jo magten. For dem handler det ikke længere om at være kreative, men om reproduktion. For det er den sikreste 465 produktion. Forbrugere er konservative og det er systemet sådan set også. Så når det offentlige holder op med at udfordre sig selv på dynamikken i sine tilskudsmodeller, så mener jeg at den er et helvede for alle kreative, hvad enten det er indenfor film eller musik, eller hvad som helst. Det er hvert fald en udvikling der har været undervejs de sidste 10-15 år. Det er en totalt tilslanding af evnen til at investere. Det skal med i den betragtning, at når jeg taler om at støtte og investere, så taler jeg jo ikke om at der 470 kommer en eller anden kreativ forbi, og så smider jeg en pose penge ned til vedkommende. Det handler også om at være godt til at licitere potentialet. Så det er klart at pengene, når du støtter noget, fordrer at du er i stand til at licitere, om personen kan levere en ydelse. Ja, det er ligesom i en bank. Sådan gør de stort set også. I hvert fald i de tider hvor de ikke bare fører penge ned ad nakken, så går de jo 475 også ind og vurderer kunderne. [...] Det hele er jo ikke bare formalia. ”ja, det er sgu en god forretningsmodel, vi taget chancen” osv.. Og på samme måde må man se i øjnene, at hvis staten vil være bank, så må den også turde have nogle organer der opererer på den måde. Så kommer man ingen vegne med det der stive system, som kunstråd og kunststyrelse. Det har fanden skabt. [...]

480 **Diversity:**

<Interviewer:> *Jeg kunne godt tænke mig, at spørge dig om diversitet og mangfoldighed, som er et begreb der bliver brugt en del i debatten. Også fra statens side. Det er noget som der bliver lagt stor vægt bliver sikret. Hvordan mener du at den offentlige støtte lever op til det?*

<Informant:> [...]

490 <Interviewer:> *Altså, mangfoldighed og diversitet kan jo være sindssygt mange ting. Det kan være geografisk, i forhold til alder og genrer, og alle mulige andre ting. Jeg vil egentlig lade det være lidt op til dig [...]*

<Informant:> Ja, altså min vinkel er jo nok, altså nogen af de landvindinger vi har gjort på den rytmiske musiks vegne, de har indfriet nogle af de her ting, så relativt 495 målt med andre lande, så er vi stadigvæk foran, men vi er ved at blive indhentet. Fordi vi som sagt igennem de sidste 10-15 år har valgt at gå den modsatte vej. Vi har jo valgt at lukke ned for reel udvikling af diversitet. Det har man gjort af mange forskellige politiske årsager. Nok primært politisk-ideologiske årsager. Lidt på grund af dumhed og mangel på overblik. Så jeg vil sige, at det igen det med forskydning i 500 konsekvensen af noget. På den ene side vil jeg sige, at vi har stadigvæk dønningerne

af at have gjort det rigtige i en 20 år, nemlig ved at åbne op for diversitet og tilgange til det. Men vi så også gjort det forkerte i 15 år, som vi selv kommer til at gå og betale regningen for i de næste 10 år. Nemlig dalende kreativitet. Og det skyldes jo nok, at det [...] ja, det vil jeg kalde en teori. I det magtpolitiske spil, der er det rigtig fint at sige diversitet. I det konkrete afviklingsmæssige spil, der er det for dyrt. Der gør man det ikke. Man kan næsten sådan i overført betydning sige, at det er måske derfor at det blevet en trend, at have så stor afstand mellem valgløfter og det man gennemfører. Det fordi du lever faktisk af, hvor langt kan du gå i ikke at gøre det du siger. Det er selvfølgelig en lidt syg måde at stille det op på, for der er jo mange andre motiver i det, men samtidig er det måske det vores kommunikationssamfund medfører: Det bliver en for god forretning at snyde og være godt til at spille med timings-faktoren. For du bliver først straffet om 10 år. Bare du siger det rigtige nu, så bliver du valgt og om 10 år finder du ud af, "hov for helvede det var løgn, nu fyrer vi jer". Det var 10 fede år. Du har fået magten. Nu bliver Torning kritiseret hårdt for det, men jeg mener jo at det var i den grad Anders Fogh der startede den der med at lyve, bare på en lidt mere sofistikeret måde. Og måske kommer det ikke den her smøre ved, men nu fik jeg det fyret af [...] Men jeg tror at diversitet mest er et mode ord, ligesom "talent", "elite" og "kvalitet", og jeg tror sådanset folk mener det, også politikere. Hvorfor skulle de ikke mene det? Men der er ikke handling bag.

520 <Interviewer:> *Ja, vil du prøve at komme lidt mere ind på, sådan konkret hvilke [...]*

525 <Informant:> Jeg kan ikke se, ud fra den vinkling jeg har på de behov, jeg kan ikke se at man har lavet noget indenfor de sidste 10 år, som for alvor sætter handling bag ønsket om at diversitet skal udvikles. Og det er igen fordi man i det samme 10 år har lukket sig inde, netop ved at sige, i kan kun søge om det vi har fundet på. Diversitet [...], det er at sige, "føj for helvede, det er tusind mennesker derude. De skal alle sammen på en eller anden måde tilgodeses. Nu må jeg leve med at de kommer og belejrer mig. Jeg må finde mig i, at jeg får sgu aldrig løn fordi der er hele tiden nye myrer der skal have noget." Det er diversitets-politikken [...] efter mine begreber. Enhver kan sætte sig op i elfenbenstårnet og lukke alle ude, og sige "jeg går ind for diversitet. Bare det ikke kommer i nærheden af mig". Jeg mener ikke at jeg kan finde et sted indenfor musikkens område, hvor man i praksis har sat handling bag ordene. Men man har brugt ordene rigtig meget. Men giv mig et eksempel på det.

Resources

540 <Interviewer:> *Jeg kunne godt tænke mig at snakke lidt om de ressourcer man har brug for som musiker. Hvilke ressourcer vil du nævne som central for en musiker? Og hvis du kan prøve at sætte et par ord på hvordan staten og kommunerne lever op til at støtte op om dem?*

545 <Informant:> Jeg kan ikke sådan umiddelbart se at kommunen spiller nogen rolle i det [...] hvis vi går sådan ind i det der [...]

<Interviewer:> *Det behøver ikke at handle om økonomi på den måde. F.eks. øvelokaler er som jeg forstår det noget der er støttet af kommunerne?*

550 <Informant:> Jo, og de større kommuner Ålborg, Aarhus og København har da gjort lidt på området, Odense [...] fint nok. Det skal de ikke bebrejdes, men jeg synes stadigvæk at det er alt for lidt, på det område. Det er igen det med rammebetegnelser. Jeg synes såmænd ikke at der er så meget at prale af og man har gjort det ofte alt for sent. Men jo, både spillesteder og øvelokaler konkrete produkter vi har en defineret politik om herhjemme og som findes. Det må man kreditere og synes er okay. Hvad staten mere kan gøre for det, hvis vi ser bort fra decideret subsidier, som støtte til konkrete projekter og projektarbejde. Jamen altså, jeg kan huske for mange år siden, der forslog vi, da internettet endnu var rimeligt ung, for et lille samfund som det danske [...] Det der slog mig dengang, det var at når man så kiggede rundt og tænkte internationalt, det er vel en 12-14 år siden [...] så begyndte flere og flere at tale om det internationale. Hvis så man gik ind og kiggede på alle bookingbureauernes hjemmesider, hvor de danske orkestre - det var jo dem man snakkede om skulle være internationale - var. Der fandtes ikke en eneste oversættelse [...] [interviewet afbrydes af en telefonopringning, red.]

555

560

565

Constructive evaluation:

570 <Interviewer:> *Det var egentlig okay med en lille pause, for på den måde har jeg haft mulighed for at kigge lidt på hvilke emner vi ikke har været inde over endnu. Jeg kunne godt tænke mig at tale lidt om arms-længde-princippet. Hvordan ser du, at de forskellige støtteorganisationer, der følger armslængde-princippet, sikrer at de evalueringer der bliver foretaget af ansøgningerne er konstruktive og informative for ansøgeren?*

575 <Informant:> Interessant spørgsmål. Det har jeg egentlig aldrig stødt på før. Altså om ansøgeren har gavn af den feedback vedkommende får?

<Interviewer:> *Ja, præcis?*

580 <Informant:> Ja [...] Nu ved jeg jo ikke hvordan alle institutioner gør det, men hos os har vi altid hyldet princippet om, at folk ikke fik svar. Altså, hvad skal sige, fagligt feedback på, hvorfor man ikke støttede. Man fik kun feedback når man fik støtte. Det kan diskuteres om det er den rigtig facon. Når vi har valgt ikke at give feedback, så kunne man godt tro at vi var arrogante – at det gider vi ikke bruge ressourcer på. Det skyldes faktisk, at vi havde for mange år siden vurderet at vi simpelthen tager for stor et indgreb i folks liv. Med den musikform vi har med at gøre, hvis vi hæver som op til at afgøre, hvorfor kan folk ikke få støtte. Dermed siger vi egentlig, det kan sgu da godt være at vi har taget fejl. Dermed siger jeg måske også, at måske er hele støttesystemets værdi at vi tør støtte, mere end at vi gør det rigtige.

585

590

595

600 hø. Men hvad nu hvis det i en moderne sammenhæng egentlig er et ligeså væsentlig kulturudtryk som andet? Skal vi så ikke kunne støtte hende, fordi vi altså har en manual der siger, ”du spiller ikke godt, du har kun tre akkorder”. Hvad er kriteriet? Derfor har vi egentlig sagt, at det med at give feedback, det er sjovt nok, i takt med at musiklivet er blevet mere standardiseret, og at mange musikere selv begynder at 605 standardisere deres liv som musiker. De vil altså ikke måske længere være musikere, de vil være ”noget”. De vil kunne leve af det osv. Så stiger deres behov egentlig for feedback. Hvor man må sige, at i de mest kreative dynamiske sammenhænge, ved du hvad folk vil der? De vil da skide på feedback. De ved selv om de er gode eller dårlige. De skal da ikke bruge os til. De skal have vores penge hvis de kan få dem. 610 Hvis ikke de kan få dem, så prøver de at få nogle penge et andet sted. De skal da ikke have en evaluering hvor der står, ”når du bruges så og så, og din obolyd osvosv”. Så på en eller anden måde er det en mærkelig diskussion at forholde sig til, for det kommer igen an på premissen for diskussionen. Jeg ved godt at jeg filosoferer lidt for meget [...]

615 615 <Interviewer\:> *Altså, det er faktisk helt fint, jeg kunne [...]*

620 <Informant\:> Men jeg mener faktisk, det er der gør, at den der efterspørgsel på feedback [...] Forvaltningsmæssigt har den en logik, fordi nogle gange kan du politisk beslutte: ”fordi du ved hvad du vil have af leverandøren – du er ikke længere kunstner, du er leverandør af en mulighed for at støtte, for at iscenesætte at man politisk gør noget på et område”. Så får man også behovet for at kunne fortælle historien om, hvem der ikke fik. Så opstår historien også omkring, at man f.eks. have transparente ansøgningsformularer, så alle kan søge på lige fod. Altså, så alle bliver behandlet ens. Ja, men hvis opgaven nu ikke er at behandle alle ens, men netop at behandle alle uens – skal vi så følge samme metoder? ”jamen det kan da aldrig blive en opgave at behandle folk uens?”. Jo det [...] Jeg har behandlet begge mine børn meget uens. Den ene, hun vil gerne have en hest. Tænkt hvis jeg havde givet min søn en hest! Han ville have slået mig ihjel! Han ville hellere have noget andet og de er 625 derfor blevet behandlet uens. Har jeg så været et forfærdeligt menneske? Skal jeg fratages retten til at være forældre fordi at jeg gør forskel? Jeg ophøjer jo ikke forskellen til at være en mål i sig selv. Jeg siger, at det er en virkelighed du må forholde dig til. Og det mener jeg så igen, det må du også støtte politisk. Du må sige, jamen det vigtigste er faktisk, at støtte det der er værd at støtte. Og så skal man jo så 630 selvfølgelig kunne definere, jamen hvad er kriterierne for hvad der er værd at støtte. Der har vi også haft noget andet at gå efter, det vil jeg gerne indrømme end de klassiske, jazz og klassiske musik har haft. Måske fordi vi er yngre, måske bare fordi vi er lidt anderledes. Der har vi sagt, jamen, vi støtter ikke [...] dybest set støtter vi ikke musik alene fordi at det kan defineres som værende et kunstværk som, ud fra en statslig autoritet. Når alt kommer til alt, så støtter vi faktisk den kreative dynamik. Tilstedeværelsen af personlig kreativitet, det er faktisk det vi støtter. Dynamik og 635 kreativitet. Vi blev engang undersøgt at et eller andet Deloitte & Touche fordi vi skulle nedlægges af Brian Mikkelsen, men det fik vi så afværget, bl.a. fordi Deloitte & Touche, da de så havde undersøgt os, faktisk nok var enige i vores rationale. For de spurgte os, ”hvad er jeres støttekriterier?”. Og jeg siger, jamen skøret ind til benet, når der kommer et rockorkester eller et orkester søger os, så støtter vi det orkester som vil 640 tage ud og spille selvom de ikke får støtte. Det var stik imod den kunstpolitiske diskurs. Der støtter du hvis du ikke kan få et job, hvis ikke du får støtte. Der er der altså en slags trans-kriterium eller socialt behovs-kriterium, fordi du ikke kan klare 645

650 dig på nogen som helst vilkår, så går vi ind og betaler. Det er en slags socialhjælp – kunne man være grov at sige. For mig er det logisk, hvorfor skulle vi have en ordning der støtter noget, for hvem det at udvikle sig ikke engang betyder noget for vedkommende selv? Det strider i hvert fald imod min livs filosofi. Hvorfor fanden skulle man det? Hvorfor skulle jeg, igen kan jeg bruge eksemplet med mine børn, hvorfor skulle jeg forsøge at få dem til at gå i noget som de ikke selv vil? Altså jeg er da nødt til at sige, "hvad vil i selv"? "Okay, det vil jeg godt bakke op om, men det er jer der skal finde ud af hvad i vil". Hele den tilgang til det har vi stået noget alene med, fordi den bærende kunstpolitik bygger på det modsatte: "Du skal være ishockeystjerne min søn, nu skal du bare komme i gang".

660

Autonomy

<Interviewer:> *Jamen, jeg synes at diskussionen er enormt interessant. Også i forhold til de her mindre udvalgt som evaluerer ansøgninger. Ansøgeren ved jo godt hvem der sidder i disse udvalg. Det er offentligt på hjemmesider. Jeg godt blive lidt bange for at nogle ansøgere tænker, jeg må hellere målrette min ansøgning i retning af de her folk. Hvordan ser du på det?*

<Informant:> Jamen, lige præcis. Det er jo hele den bagvedliggende ulykke ved det jeg sidder her og prædiker om. Det er jo, at når du laver det på den måde, så får du [...] For det første lukker du af for det man kunne kalde "originale ansøgninger". Det næste er, helt præcist som du antyder, "hvad vil de have? Okay, det leverer vi". Jamen for helvede man, det er jo den direkte kopieringsvej! Fair nok, hvis det er det man vil, men så lav være med at tale om diversitet, lad være med at tale om kreativitet. Kreativitet og diversitet handler om at forstå, at det er noget der findes før man går i gang med at snakke om det. Det er du nødt til at stole på. Ligesom at du er nødt til at stole på, inden du laver en kirke må du også tro på at der er noget der hedder "tro". Det er jo absurd at lave en kirke, for at bagefter at sige "vi må opfinde noget putte i den, orv, det kunne være "tro"". Sådan fungerer det ikke. Det findes blandt mennesker. Det er fordi det er en måde mennesker lever på, gør noget, interagerer på. Det kan man så i kollektivtetes navn forsøge at systematisere nogle forvaltningsmæssig muligheder omkring. Det er i hvert fald min tilgang til det. [...] det bliver oven i købet et marked: "Jeg køber en til at lave min ansøgning, som er enormt skarp til det". Så sidder man der som fjumret kunster og kan ikke engang finde ud af det, fordi det er Svend-Aage og Lotte der skal læse det og de siger sådan og sådan [...] Så ansætter jeg en der nøjagtigt ved hvad Svend-Aage og Lotte vil have. Det ser vi i talrige eksempler. Jeg ser talrige eksempler på det og jeg er ved at gå ud af mit gode skind. Jeg kan ikke holde det ud. Det er perverst. Men det er edderbankemer svært at slå i stykker. De har ansat rigtig mange mennesker til at forsvare det system. Djøf'ere, som vi siger, og det er pissemest uretfærdigt. Der har også gået mange gode og åbne Djøf'ere rundt, men de får skylden for det fordi de er gode til at systematisere det ovenfra. Det er et kæmpe problem, synes jeg. Det er et kæmpe tilsandingsproblem. Mega problem.

695

<Interviewer:> *Vil du her til sidst prøve at sætte et par ord på hvordan du mener det optimale system ser ud? Et system som netop vil støtte op omkring de ting du snakker om?*

<Informant:> Altså, det optimale system findes ikke. Det nærmeste du kommer er "jagten på det", altså viljen til at udvikle sit system. Det mener jeg er det

700 vigtigste. Der findes ikke i noget menneskeliv noget som er færdigt og optimalt – slet ikke i opbygningen af samfundsløsningsmodeller. De skal konstant være under bearbejdning. Når det er sagt, så jo, jeg mener man skal skabe overensstemmelse mellem den egentlige værdi af vidunderet man taler om. Taler man om kreativitet, taler du om diversitet, så skal du politisk forpligtige dig til at sige, så skal du have nogle modeller for hvem det betyder noget at løse den opgave. Okay, betyde overfor hvem? Først og fremmest overfor de aktører som vi taler om. Altså, alle de her diversiteter, kunstnere. Du må ikke lave det institutionelle, og der kommer armslængden ind, så fjernt at du kan overleve på den lange bane selvom du ikke fagligt imødekommer de behov der er. Og det kan du typisk i en communal [...] eller i kunstyretsen. Der kan du overleve i tusind år, uanset om du behandler folk rigtig eller ej. Det er fuldstændig ligegyldigt – maskinen kører, du finder bare en ny forklaring, du har en selvforståelse, det er søde folk, de mener de gør hvad de kan, går nogen gange hjem 5 minutter over 16 og så afspadserer de 4 dage senere. [...] aj okay. Men på en eller anden måde, så ligger den i at minimum så skal du have noget der minder om markedsmekanismer, hvor man siger, sådan firkantet, hvis publikum ikke vil have dit produkt, så er du out of the game. På samme måde mener jeg også service produkter. Hvis ikke længere du er i stand til at manipulere dig ind, sådan at brugerne synes, at det er en god måde at gøre det på, så dur ordningen ikke. Det er næsten det tætteste jeg kan komme på en forklaring. Og det er som regel armslængden og i den følger også risikoen for – for det ser man jo også når noget bliver rigtig armslængde – så bliver det så meget armslængde, at det gifter sig med ansøgerne. Og bliver følagtigt. Så det går heller ikke. Så du skal også have medført [...] jeg kalkerer bare sådan som jeg bider mig ind at vi driver vores virksomhed, og ophøjer den til helligdom. Samtidig med denne enorme brugerfølsomhed – eller miljøfølsomhed – så skal du have et kodeks der hedder: hvis penge bruger jeg? Skatteydernes. Så du er forpligtet til at have en rapporterings system, der gør at enhver kan sætte sig ned og se om alting går ordentligt til. Hvis det går ordentligt til og du samtidig ikke har problemer med at løse, kan man sige, tilfredsheden for de kreative, så har vi et godt system. Så godt som vi nu kan have det. Fordi begge parter får det de har krav på. Skatteyderne har sådan set ikke krav på en masse viden omkring det kreative. Det er sgu lige gyldigt. De har bare krav på, sådan vil jeg selv føle, at man ikke går amok med mine penge. At man ikke fråser dem væk. At man ikke putter ned i forkerte kasser og lommer. Hvis jeg kan dokumentere at det sker, så er jeg tilfreds. Det vil jeg gerne give en skærv til. Om det så er til de fattige eller til musik, eller det er til jernbanestyrelsen – fint. Men alle dem derude, de skal føle, at jeg som sidder og forvalter den kasse der, jeg skal edderbankemer kunne levere nogle løsninger. Lakmusprøven for mig har altid været, at sige, en ting er at altid skulle ramme rigtigt. Det kan man jo ikke, men jeg skal ramme rigtigt så ofte som muligt, dvs jeg skal støtte noget som viser sig at have en vis langtidsholdbarhed. Men den vigtigste opgave er faktisk, at jeg skal løbende sikre mig respekt fra de personer der får afslag. Det vil sige, de skal kunne forstå, fordi vi selv er dygtige nok, ”nnårh ja, jeg fik afslag. Hende der, hun fik afslag, men hun er sgu også bedre end mig”. Fordi igen, helt elementært, det er sgu også den måde jeg selv, når jeg f.eks. spiller fodbold, som jeg opfatter som et meget socialt spil. Når du løber der, og knokler rundt og siger ”spil mig”, så sker der tit det at de åndsvage kolleger man har på fodboldboldhold, at de spiller en anden. Over en lang kamp, der er det vigtigt for enhver spiller at føle, at de afleveringer den anden har fået, når alt kommer til at egentlig var fornuftige nok. Altså du skal hele tiden have en løbende respekt af, at når du bliver fravalgt, så er det fordi en anden har taget fagligt valg, som faktisk var lige så fornuftigt eller bedre. Så

750 det handler om en form for faglig dynamik hvor du både respekteres af den der får pengene og af dem der ikke får pengene. Det er der måske ikke nogen manual til at udvikle, anden end at man tager sine opgave enormt seriøst og at man også tager sine afslag meget seriøst. Og så er vi tilbage igen: derfor kunne jeg aldrig drømme om at skrive et afslag. Men der er masser af tilfælde, hvor jeg vælger at ringe til
755 vedkommende og tage en lang snak. Afslaget er jo ikke andet end en mulig fejl. Derfor er det da vigtigt, at man få talt med folk når man kan mærke, at det her kunne godt være problematisk for vedkommende at fange ”hvorfor fik jeg ikke?” De har så krav på at mærke, at de der har givet afslaget har gjort sit bedste. Så man kan komme videre med sit liv. Der er rigtig mange der i støttesystemet går i stå, fordi [...] og det
760 er selvfølgelig derfor man nogen gange politisk italesætter det her med at man skal ”have forklaring”. Deri er det fair nok, at folk har brug for en forklaring/undskyldning som man kan arbejde videre med. I stedet for at man sider ”for helvede, hvad skete der her”. Og det synes jeg er fair nok, de skal bare ikke have den skriftligt altid. Du kan også vende det om og sige, at når du besidder et støttesystem og får ansøgninger ind – for en stor del af dem, der handler det om folks hjerteblad. Tilsvarende skal du
765 også vise dem, uanset om de er kommet igennem slaget [...] Det handler jo for helvede ikke om andet end at skabe passage for blod. Det er jo egentlig det. Vi er jo tilfældigt valgte instrumenter, der skal sørge for den bedst mulige gennemstrømningen i samfundet, udnyttelse af ressourcer, udnyttelser af energier,
770 udnytteler af pædagogiske muligheder. Derfor er det selvfølgelig svært at lave en manual for det, men jeg mener faktisk at det handler om de to ting: respekt for dem de giver pengenes behov for at kunne forstå arbejdsmetoden og regnskabet; respekt grundlæggende for at du skal måles af dem der søger dig – du skal ikke nødvendigvis måles af 3. part politikere der en helt anden dagsorden. Men det er det vigtigt at sige,
775 at hvis du så vil måles af dine brugere, så må det ikke forveksles med at du er underlagt dem. Du er skatteydernes dørholder. Så kan ikke komme sige ”min premiss skal du indordne dig under”. Nej, premissen er den samme. Her er en mulig pengekasse. Du skal overbevise os om at vi skal støtte dig. Det er klart. Og det har da den lille forskel, stadigvæk, uanset om man bruger 8 armslængder eller ej [...] I sidste
780 ende så handler det om at kunne forvalte et ansvar for nogle penge. Som man giver videre til nogle andre eller ikke gør det. Den lille magtbalance kan du aldrig fjerne. Ansøgeren er altid ansøger.

Appendix 6

Interview date: 28th of October 2011

Description of the informant: Musician and bandleader. The informant is employed within the public funding system as a member of a municipal funding organ.

5

Interview transcription:

Opening question:

10 <Interviewer\:> *Jeg kunne godt tænke mig at starte med at spørge dig, hvad du ser som det primære formål med den offentlige støtte til rytmisk musik?*

15 <Informant\:> Ja, det er ændrer sig jo også over tid, hvad det er der er det vigtigste formål med de der puljer og man kan sige, at nu her hvor det er krisetid – også i musikbranchen – så har det jo virkelig sin plads, at man støtter måske lidt bredere, end man gjorde da der var gode tider. På den måde, at [...] En af de diskussioner, som jeg synes er meget vigtig i hele den her støtte-snak, det er: skal man give færre flere penge, eller flere færre penge? Det er i hvert fald en ting jeg har oplevet, at der altid bliver talt om i de forskellige puljer. Og der kan man sige, måske er vi ved at gå over i en tid hvor det er vigtigere at støtte lidt flere, hvor at jeg egentlig tidligere har haft en mening om, at man skulle støtte færre med flere penge. Fordi, det er ligesom at de batter mere, på en eller anden måde. [...] På en eller anden måde kan man sige, at det ikke bare en eller anden kommune – altså nu snakker jeg meget udfra Århus kommune, ikke – som bare har [...] ”Vi vil gerne støtte alting med lidt”, men i stedet går ind og kvalitetsvurderer lidt mere. Men hvad var det nu dit spørgsmål var?

20 25 Hvad det vigtigste formål med støtte er?

<Interviewer\:> *Ja, altså jeg vil gerne hvis du sådan tager musiker brillerne på. Hvilken støtte mener du at man har allermest behov for?*

30 <Informant\:> Ja, altså jeg synes jo, at det er unikt i Danmark, på den måde, at når man snakker med udlændinge, at man faktisk kan søge til at lave sin første demo. Man kan søge til at lave sin første CD. Det er det vigtigste, det er den fase som er inden det skal trykkes og sendes ud, fordi at der har man ikke pladeselskabet, så tit mere. Før der havde man gerne sådan et pladeselskab som så gik med ind

35 indspilningsdelen af det og miks-delen. Nu der er du faktisk ret meget på herrens mark indtil du har et færdigt produkt, så det er enormt vigtigt at man kan få støtte til at lave sin indspilninger og måske især miks og master i dag, faktisk: indspilning også, det kan folk tit selv lave på computere derhjemme. Så den del af det er enormt vigtig. På den måde [...] Det er unikt at vi kan være forholdsvis sikre på, at hvis man kan

40 formå at finde de der puljer, og selvfølgelig har en eller anden kunstnerisk kvalitet, så kan man også godt få noget støtte.

45 <Interviewer\:> *Så du snakker om den her støtte der ligesom hjælpen musikeren på vej?*

<Informant\:> Ja, giver det der – ikke det allerførste skub, for det må man klare selv – men det der skub, hvor man måske står med noget [...] man har fundet sin kunstneriske vej og er parat til at lave et eller andet som er seriøst. Så synes jeg, at lige der, det er det allervigtigste tidspunkt. Og der kan man sige, at der har vi også nogle gange siddet og snakket, både fra musikersiden og fra den anden side, at vi er

forkælede os i Danmark, på den måde, at folk nærmest skal gøre opmærksomme på at der er de og de og de støttemuligheder, før at de gør det. De er vandt til at det kommer til dem. Så der en fare for at blive forkælet.

55 **The "open" field:**

<Interviewer:> Okay, jeg kunne godt tænke mig at spørge ind til din opfattelse af "åbenhed" overfor ny musik. På den måde tænker jeg egentlig på industrien i bredeste forstand, men man kan vel sige, at det er central i forhold til at sælge noget, at lytteren, køberen af musikken, er åben overfor den musik man skaber. Oplever du musikindustrien som, hvis man skal stille det lidt skarpt op, åben overfor det nyskabende eller konservativ? Vil du prøve at sætte et par ord på det?

60

<Informant:> Musikindustrien er for mig er nok en for stor enhed, for jeg oplever at det er meget forskelligt hvem vi snakker om. Man kan sige, at hele den der [...] støtteenhederne, altså dem man kan søge støtte hos, er generelt meget åbne, synes jeg. Og det også noget af det der er det rigtig gode, for det skal – altså støtte nogle af de ting der måske er lidt skæve. Så har man så de små selskaber. De er også ret åbne. Der ser vi jo også netop, at der er nogle af de små der har succes med netop at lave nogle lidt andre forretningsmodeller og så få udgivet nogle gode små navne, hvor de ikke behøver at sælge så meget, fordi deres produkt ikke koster så meget. Men jeg vil sige det sådan, at jeg synes stadigvæk at der er en underlig [...] Jeg mener, at det er at se ned på folk [...] Jeg tror, at de større selskaber tror, at det almindelig øre ikke kan tåle særligt meget. Det mener jeg helt klart stadig gøre sig gældende. Der bliver det sådan ret "dansk" synes jeg.

70

75 <Interviewer:> Ja [...]

80

<Informant:> Jo, for vi er jo heller ikke så mange vel, så det der med [...] Vi er også utroligt lukkede i forhold til hvad folk hørerude i verden. Altså, utroligt store navne i Tyskland og England kender vi ikke engang her i Danmark. Og så har jeg oplevelsen af, at så længe man når ud til folk i øjenhøjde, så kan folk sådanset klare meget mere. Og synes at meget meget mere er interessant end det der bliver sprøjtet i hovedet af dem. Altså via reklamer. Altså fordi, det har de små selvsråder jo slet ikke råd til. TV-reklamer f.eks. Så det man kan sige, det er, at [...] Vi kan også snakke om Danmarks Radio, altså f.eks. P3. Der er sådan noget med, at de der bands der starter op, deres drøm det er [...] Eller den måde de tror de kan komme igennem på, det er at blive spiller i P3. Der er sådan nogle kriterier man tror skal opfyldes, som jeg synes er ærgerlige. Helt klart. Jeg spiller selv musik, og vores musik bliver altid kastet ned i den der med at være eksperimenterende. Nærmest avantgarde eller underlig. Og sådan opfatter jeg det ikke selv. Men jeg har også respekt for at man har brug for at sige sådan nogle ting for at ligesom sælge det på en anden måde. Jeg oplevede i går, da vi lavede sådan "flash-mob" nede i Bruuns Galleri, hvor jeg stillede mig op og sang en sang, fra vores nye plade som kommer ud her snart og så havde vi et kor med, som farrede rundt bland folk og begyndte at synge med. Det som jeg igen oplevede der, det var, at dem der stor og lyttede til det synes ikke at det var svær musik. Og skæv musik. Der er altså et eller andet i mødet, hvis der kommer for mange instanser imellem, der har nogle firkantede kasser [...]

85

90

95

- 100 <Interviewer\:> *Så du oplever at når folk rent faktisk kommer ud og høre den musik som måske bliver karakteriseret som enormt mærkelig, så kan de [...]*
- 105 <Informant\:> Ja, så kan de faktisk godt lide det, og det er jo det der er så pissemærkelig i Danmark, at det er så enormt svært at komme hjemmefra sig selv og ind og høre noget man ikke kender. Den vej er enormt lang i Danmark og det forstår jeg godt, fordi for det første koster det mange penge. 100-et eller andet at komme ind og høre et eller andet. For det andet koster øllene 60 kroner. For det 3. skal man gå når koncerten er slut. Altså der er ikke den der kultur. For det 4. så er der ikke den der hænge-ud-tradition på spillestederne, fordi de er sådann nogle regionale spillesteder hvor [...] nu begynder jeg bare at snakke helt vildt, du må stoppe mig [...]
- 110 <Informant\:> *Det er helt fint, jeg [...]*
- 115 <Informant\:> Nej, vi var på tour i Italien, hvor jeg oplevede en helt anden kultur omkring spillestederne hvor vi var et helt nyt band – vi havde ikke engang udgivet noget dernede. Der var flere mennesker end der er til vores koncerter i provinsen, i Danmark, i de der Italienske byer, fordi de f.eks. har abonnements ordninger til de der steder og hænder de bare ud der og det koster ikke noget og koncerterne starter senere osv osv.
- 120 <Interviewer\:> *Du er lidt inde på det her med det ”danske” - hvad lægger du i det?*
- 125 <Informant\:> Jamen altså, vi er meget organiserede, og vi er meget ordenlige, og vi er meget, hvad skal man sige, opdragede til at hvis man skal ud og se noget kultur, så køber man en billet og man sætter det i kalenderen en måned før. Også det der med de regionale spillesteder, som jeg jo synes det er fantastisk at man har – så ved vi da at der sker noget de der steder. Men der er også en eller anden fare ved det, et eller andet paradoks i det, som er at, at tingene bliver for institutionaliserede, for firkantede og alting kører på samme måde og det ligesom en meget stor maskine der skal i gang hver gang man skal holde en koncert.
- 130
- Bureaucracy:**
På en eller anden måde er det en meget større klods man skal sætte i gang før man laver en eller anden våget [...] så er risikoen større, når man tager de små ting. I 135 Italien, der var det ikke særlig risikofyldt for dem, fordi de havde alligevel åbent. Til gengæld kan man sige, at det der er smukt ved Danmark, det er, at der er så sindssygt gode forhold for musikerne. Men hvis de der helt små bands alligevel ikke kan komme ind og spille, jamen så er det jo sådan lidt omsonst.
- 140 <Interviewer\:> *Ja, nu nævner du spillestederne, som jo i rigtig høj grad er offentligt støttede. Kan du nævne nogle konkrete eksempler andre tiltag fra det offentlige støttesystem, som direkte bakker op omkring den nyskabende musik?*
- 145 <Informant\:> Man kan sige, at i Århus Kommune, der sidder jeg jo i det der hedder Rytmisk Udvælg, som administrerer den her orkesterkonto. Og det er jo sindssygt bredt, hvad vi får ind der. Det er virkelig alt slags rytmisk musik. Der kan man sige, der er jo de her 4 gange om året hvor man kan søge det og jeg tror efterhånden, så kender de fleste århusianske bands orkesterpuljen. Det er også

forholdsvis nemt at ansøge og [...] du ved, man skal ikke gøre det sådan helt perfekt,
bare man ligesom giver udtryk for hvor man er henne, hvorfor man gerne vil have
støtte og så selvfølgelig sende noget musik. Så orkesterkontoen betyder meget i
Århus. Også selvom det er små beløb, men det kan jo betyde enormt meget med 5000
kr. for et helt nyt band der bare skal have mastered deres første EP, så de kan komme
ud og spille. Det er jo sådan det er i dag. Du kan ikke bare komme til et eller andet
spillested og sige at du gerne vil spille. Du skal have et virkelig ret professionelt
produkt, eller et eller andet andet hipe, som gør, at man kan få et job. Så er der så i
Århus Kommune også honorarstøtten til musikforeningerne og til de andre
spillesteder, som ikke er regionale. Der er så en gang om året hvor de kan ansøge om
hvordan mange ”honorar-klip” de gerne vil have, og så plejer det at være sådan, at
kommunen giver halvdelen og staten halvdelen. Det fungerer rigtig rigtig godt. For
selvom der er mange om klippene og der er mange der gerne vil have flere klip, så har
jeg også en fornemmelse af, at det ikke er sådan helt skævt. Det er ikke så sådan at de
synes, stederne og foreningerne, at de får alt for lidt. Jeg tror egentlig at de føler, at
det er en okay fordeling.

165 **The ”open” field:**

<Interviewer:> *Mener du, at de her spillesteder er med til at åbne op for
opfattelsen af musik – det vi snakkede om før – den her danskhed og [...]*

170 <Informant:> Ja [...] de andre spillesteder [...]

<Interviewer:> *Ja, jeg er interesseret i hvordan den offentlige støtte kan
påvirke den opfattelse og tilgang som du er lidt inde på [...]*

175 <Informant:> Ja, jeg synes det giver en enormt vigtig indsprøjtning til nye
initiativer som netop gør at der står mange [...] f.eks. Head Quarters, det der nye sted
[...]

<Interviewer:> *Ja*

180 <Informant:> De er jo virkelig vokset op ud af ingenting og de har kæmpet
og kæmpet. Der synes jeg at der er en, i Danmark, eller i Århus som jeg kender
indefra, en enormt stor vilje til at give folk der viser at de arbejder for det en chance.
Og der er jeg helt sikker på, at folk der står dernede for meget ud af at der er sådan et
bredt spektrum i Århus. Der er alt fra de store regionale steder og så til nogle små
steder, hvor det ikke koster så meget. Som f.eks. på Head Quarters.

<Interviewer:> *Og sådan nogle steder kan være med til påvirke hvad folks
opfattelse er af hvad musik er?*

190 <Informant:> Ja, helt sikkert. Er du gal mand. Det vil jeg virkelig sige [...]
Der er også den elektroniske pulje i Århus, som også stopper nu, det er lige vedtaget
[...]

195 <Interviewer:> *Jeg skal skynde mig at sige, at ikke på den måde har sat mig
ind i alle støtteordninger, så du må meget gerne fortælle lidt om ordningen.*

200 <Informant:> Ja, men så kan jeg fortælle dig, at den her elektroniske pulje blev sat i søen for mange år siden efterhånden - 7-8 år siden – som en indsprøjtning til det elektroniske miljø. Jeg synes at det var utroligt fremadskuende at den blev sat i gang, dengang. Der var virkelig groende miljø og den har betydet enormt meget for bredden i de ting der blev sat i gang, fordi foreninger som ”Lyd” f.eks. eller [...] Ja, Lyd er et godt eksempel. De har fået enormt meget støtte fra den pulje til at lave de der anderledes koncerter også selv [...] Det er jo det der er det fede, hvis der også er koncerter hvor der godt må være kun 15 mennesker. Det er jo det noget af støtten gør mulig. Det er måske en af vores styrker i Danmark, med alle de her ordninger.

Bureaucracy:

210 <Interviewer:> *Det er rigtig fint. Jeg kunne godt tænke mig at snakke lidt om det bureaucratiet, som er blevet diskuteret så meget i den offentlige debat. Det offentlige støttesystem er blevet kritiseret for at være rigidt og bureaukratisk. Hvordan ser du på det?*

215 <Informant:> Jeg synes ikke at det er så slemt. Jeg kan ikke sige så meget om det, i forhold til statens kunstfond og sådan noget, fordi der har jeg kun oplevet det fra musikersiden og jeg har altid oplevet det som helt gnidningsfrit og problemfrit. Der har nogle gange været nogle problemer med nogle elektroniske ansøgningsskemaer, men jeg har aldrig oplevet at det virkede som et kæmpe bureaukrati, der tog alt for lang tid om tingene. Det har jeg faktisk ikke. Jeg kan også sige, at i Århus kommune, hvor jeg kender det indefra, der mener jeg faktisk at de får, altså skatteyderne, får utroligt meget for pengene i forhold til hvor lidt bureaukrati der egentlig er omkring det. Også fordi det er sådan en god tradition. Det er simpelthen nogle procedure der er kørt så meget ind. De har det her med udvalg der skifter løbende og en administrition der sørger for det [...] Altså jeg oplever ikke en eller anden kæmpe maskine der bliver sat i gang, hvor at pengene egentlig går til det. Det synes slet ikke gør sig gældende.

<Interviewer:> Okay.

230 <Informant:> Men altså, jeg tør ikke sige noget om de andre, de større støtte ordninger, andet end jeg har oplevet at det ikke var noget. Det virkede ikke om at der var al mulig unødig ventetid som skyldes et eller andet bureaukrati.

<Interviewer:> Nu kan jeg forstå at du har søgt forskellige puljer.

235 <Informant:> Ja, masser.

240 <Interviewer:> Har du oplevet at de her puljer er sådan meget konkrete, at de er meget sådan: ”Det her formål kan du søge til” og så skal man så skrive en ansøgning der går den vej?

<Informant:> Ja, det er et rigtig godt spørgsmål det der [...] faktisk. Det er måske noget af det som jeg synes er det svære i hele det her mærkelig virvar af puljer. Det er meget forskelligt hvor åbne de er i kriterierne. Nogle er meget åbne og nogle er enormt lukkede. Nogle har løbende ansøgningsfrist, nogle har en om året. Jeg vil helt klart opfordre nogen til at lave en form for foredrag eller undervisning i det her, altså for musikere. Jeg synes jeg i hvert fald at det er vigtigt når man går til det og selv skal søge, at man virkelig prøver at gennemskue formuleringerne. På en eller anden måde.

- Altså prøve på en måde: ”når de skriver det her, betyder det så at jeg skal lave en musikvideo eller må det gerne være noget lidt mere flydende?”. F.eks. den
- 250 elektroniske pulje [i Århus Kommune, Red.], i kriterierne står der: ”Denne beskrivelse er ikke udtømmende, andre ting kan imødekommes”. Det er jo helt klart en helt vildt åben pulje, hvor imod der i andre står: ”Du kan kun søge til det, det, det ...”. Jeg tror bare egentlig, at man skal være enormt god til at læse de der kriterier.
- 255 <Interviewer\:> *Det synes jeg er enormt interessant, det du siger. Jeg hører faktisk rygter om, at bands hyrer folk til at skrive deres ansøgninger[...]*
- <Informant\:> Ja, det
- 260 <Interviewer\:> *Altså, hvordan skal jeg spørge [...] tænker du, at det er den rigtige vej?*
- <Informant\:> Nej, jeg synes i hvert fald at det er problematisk hvis der er nogle puljer der [...] Der skal være nogle meget klare kriterier. Det mener jeg. Og så 265 kan man sige, så er det bare vigtigt at man dækker både de ting som har brug for en kort ansøgningsfrist, f.eks. så noget som et eller band som tilfældigvis lige er i Berlin og så ser ”Lyd” det, og så kan de lige få dem, men det kan de ikke hvis ikke der er løbende ansøgningsfrist i en eller anden pulje. Forstår du hvad jeg mener?
- 270 <Interviewer\:> Ja
- <Informant\:> De kan ikke nå at søge det. Det er vigtigt at det er der, men så skal det være meget afgrænset og netop rettet imod sådan en slags problemer. Ellers så bliver det for uigenremskueligt for dem der skal ansøge.
- 275 <Interviewer\:> Mmm [...]
- <Informant\:> Jeg ved f.eks. at i den elektroniske pulje, at der har været mange i musikmiljøet i Århus der har været i tvivl om: ”kan jeg søge den her? Hvad er elektronisk musik?”. Det har jeg kritiseret ret meget. Nu er jeg faktisk selv 280 konsulent indtil den lukker og jeg kritiserer ikke at man støtter, men jeg kritiserer at man ikke kan gennemskue det – kan jeg søge det her eller ej? Så jeg mener det er meget meget vigtigt med de der formuleringer og jeg synes at de alle sammen kan blive bedre, så det bliver klarer for dem der skal ansøge.
- 285 **Communication:**
- <Interviewer\:> *Som jeg hører dig, så ligger der et element af kommunikation? [...]*
- 290 <Informant\:> I den grad. Og der kan man sige, at jeg synes også at der er en dårlig tendens i, hvis man bliver nødt til at hyre en professionel ”fundraiser” – eller hvad sådan en nu hedder – sådan nogen, der er gode til sådan noget. Det er det der er det gode ved [...] Der kan du tage din blyant og udfylde det der ansøgningsskema. Alle ville kunne gøre det, stort set. Og det synes jeg er godt, for det er jo for fanden 295 ikke det der er det vigtige. Det er jo musikken og ideerne, og selvfølgelig skal man kunne gøre noget ved sin ide. Det er klart. Men om ansøgningen er skrevet i et sprog der lige sælger det på den rigtig måde – det synes jeg er ret ligegyldigt.

- 300 <Interviewer:> *Det kan da også være enormt svært at formulere sit projekt, når det kommer til musik - kan det ikke?*
- 305 <Informant:> Utroligt svært, men jeg vil sige, at jeg synes, at når man kommer over på den anden side og sidder og læser dem, så er det altså meget meget tydeligt om der er en klar vision – selvom den ikke er formuleret rigtig godt. Det synes jeg bare at man kan mærke og vi er jo tre, så det der er interessant er jo om vi ser det samme. Det synes jeg faktisk, 90% af gangene, at vi gør. Man kan mærke at der ligger en eller anden energi – at det skal bare ud det her. Også selv om ansøgningen peger i øst og vest, og ansøgeren ikke rigtig ved hvad de vil. Der er et eller anden, som ligger mellem linjerne. Der tror jeg faktisk nogle gange, at de kan ødelægge det lidt for den selv, hvis de får en anden til det, som ikke forstår det der miljø [...] Man kan gennemskue det. Det er meget nemt at gennemskue og det er ikke fordi de ikke må få en anden til at formulere det, men de skal selv være i det også.
- 315 <Interviewer:> *Gør i nogensinde det at I [...] Nej jeg vil hellere spørge på en anden måde. Ved du om man i det offentlige støttesystem gør det, at man tager fat i en kunstner, ringer til dem, skriver til dem, kontakter dem for at finde ud om det her er det rigtige at støtte?*
- 320 <Informant:> Jamen det gør vi. Det er klart, at vi ikke har så meget tid, som vi egentlig gerne ville have til at gøre de der ting. Der er enormt tit at vi tænker ”Aj, er det nu det bedste at gøre, kunne vi ikke liiige starte med at gøre det og det”. Vi er jo sådan nogen alle tre, som har haft mange år i musikbranchen, så når der kommer nogle helt nye, så tænker man nogle gange: ”I skal ikke betale 70.000 for at indspille der”. Hvis man synes det er et godt projekt, så vil man jo gerne kunne ringe til folk og sige det, men det gør vi så ikke. For det meste gør vi det ikke, men engang i mellem, hvis der er et eller anden, som er helt skævt eller som vi ikke forstår, så tager vi altså den tid og siger, ”hvad mener du med det her? Er det virkelig det du mener? osv”. Men det er sjældent.
- 330 <Interviewer:> *Hvis der er nogen som er på vippet, men ender med ikke at få støtte. Kan i så også finde på at snakke med dem om det? Eller?*
- 335 <Informant:> Ja, der kan man så sige, der er der jo nogen gange at de vil have at vide hvorfor de ikke fik. Det svarer vi også på.
- <Interviewer:> *Er det dit indtryk at det er en praksis der er udbredt i det øvrige offentlige støttesystem?*
- 340 <Informant:> Jeg tror det ikke. Jeg tror ikke at statens kunsfond får mange af dem. Jeg tror det er fordi at Erik Præst, som sidder dernede, han er simpelthen en institution i Århus. Rigtig mange musikere kender ham og ved at han er vildt sød og altid parat. Så det vil sige, så ham måske mere tendens til at lige at ringe og sige ”Hvaaad, nu er det tredje gang jeg søger det her. Hvorfor har jeg ikke fået noget??”. Der er et ansigt på og det tror jeg måske ikke de [Staten, red.] får så meget.
- 345

Constructive evaluation:

- 350 <Interviewer\:> Jeg er enormt interesseret i hvordan støtteordningerne bliver informative og konstruktive for musikerne [...]
- <Informant\:> Ja, jeg synes de kunne være endnu konstruktive og informative hvis man opprioriterede den der feedback ting til kunstnerne. Det er ikke en ”banddokter” som er der 3 uger, men bare de der 3-4 gode råd. Jeg synes da også at det er ærgerligt, nogle gang, at man skal jo være enormt påpasselige med formuleringerne.
- 355 Alt er jo meget sober og vi har nogle standart formuleringer til [...] ”på baggrund af en kunstnerisk vurdering” eller et eller et andet. Man vil jo gerne kunne skrive noget i et andet sprog. Det synes jeg helt klart. Det er jo også noget af det, der er farligt, for hvis man skulle til at gøre det ved dem alle samme – det er balance – men jeg mener, at den feedback, den kunne godt opprioriteres.
- 360
- <Interviewer\:> Du snakker om et lidt mere tillidsfuldt forhold imellem det offentlige og musikeren [...]
- 365 <Informant\:> Jo, og det mener jeg faktisk at der er i Århus Kommune. De er faktisk ret gode nede i kulturforvaltningen til at nedbrude den der mur. Det er faktisk bare Erik. Du kan bare gå op og snakke med ham, og sige, jeg kan ikke finde ud af den her ansøgning. Hvad skal jeg gøre.
- 370 <Interviewer\:> Er det dit indtryk at man kan opleve den ”service” andre steder i det offentlige støttesystem?
- <Informant\:> Jeg tror egentlig, at hvis man opsøger det [...] jeg har ikke prøvet og det tror jeg heller ikke så mange andre gør. Altså det her meget opsøge den lidt mere menneskelige kontakt i stedet for at alt skal gå igennem ansøgningsskemaer. Jeg tror man ville få noget ud af at ringe og bare sige [...] på den anden side, hvis alle så begynder at gøre det, så har vi et problem.
- 375
- <Interviewer\:> I forhold til det her med at opbygge tillidsfulde forhold. Ligger der egentlig ikke et problem i forhold til de her tidsbegrænsede grupper i kunstfonden og kunstrådet, som sidder i 3-4 år – lige pludselig er formanden jo væk igen?
- Communication:**
- 380 <Informant\:> Det er rigtig og altså, jeg tror egentlig, at der hvor man kunne optimere det rigtig meget, det er på de der hjemmesider, som præsenterer puljerne eller støtteordningerne. Hvis prøvede at vise en eller anden video der viser hvordan man gør det eller sådan noget. Et eller andet der er lidt mere menneskeligt. Så tror jeg egentlig at man ville opfylde det her på en bedre måde.
- 390 <Interviewer\:> Altså en lidt mindre ”forvaltningsagtig” løsning?
- <Informant\:> Ja, egentlig. Netop fordi, når man så sidder på den anden side, så bliver man altid glad når man modtager noget hvor man kan se mennesket bagved. Altså en, som ikke forsøger at efterligne den der form som egentlig ”den anden vej” i kommunikationen.
- 395

- <Interviewer:> *Det er lidt en tendens til professionalisering af musikerne i det [...]?*
- 400 400 <Informant:> Ja, det er der
- <Interviewer:> *Er der en tendens til, at man kan se i branchen, at nogle bands går efter det [...]?*
- 405 405 <Informant:> Ja, det er jo også sjovt det der. Der er nogle der er så sindssygt gode til lige at få skåret tingene til puljerne. Nogle gange støtter vi [...] aj, det ved jeg ikke om jeg vil sige, men der bliver i hvert fald tilgodeset nye ideer, cross-media, eksperimenterende noget – det er meget oppe i tiden. Altså, kan man lave nogle anderledes produkter? Det kan være at der går nogle af det lidt mere ”normale” ting tabt i det.
- 410
- <Interviewer:> *Altså, du mener, at der bliver lavet nogle meget specifikke puljer som støtte sådan noget cross-media-halløj [...]*
- 415 415 <Informant:> Når man f.eks. ser ensemble-støtten, fra statens kunstsfond, så er det rigtig meget de bands der netop er rigtig gode til at lave noget anderledes produkter, eller nogle skæve vinkler og koncertformer. Det synes jeg også er rigtig godt, for det er også det som koster meget. Men jeg er sikker på, at der er nogen som føler at de ikke kan leve op til det, fordi de ”bare” er et almindeligt band. På den måde tror jeg i hvert fald at det er vigtigt, at puljen udadtil er åben for de andre ting også.
- 420
- Diversity:**
- <Interviewer:> *Okay, lad os prøve at gøre videre til ”diversitet” eller mangfoldighed, som jo er et ord der er blevet brugt rigtig meget. Mener du at det offentlig støttesystem støtter mangfoldighed i musiklivet?*
- 425
- <Informant:> Jamen jeg mener egentlig, at det er den største gevinst vi har. At det er meget højt på dagsordenen. At lave den spredning når man sider med ansøgningerne. Det synes jeg også at jeg oplever fra den anden side. At det handler meget om at få spredning på, men der er stadig nogen genrer som vi ikke ser så meget. Det tror jeg lige så meget har at gøre med, at de tror at de ikke kan få støtte. At de ikke søger det. Vi sidder tit og tænker hvorfor er der ikke flere hiphoppere, hvorfor er der ikke flere heavy-ting f.eks. i orkesterpuljen. Hvis vi bare havde ansøgningerne. Det er jo måske bare fordi de har en lidt anden kultur omkring det og det er heller ikke sikkert at det giver ”street-credit” at blive støttet af Århus Kommune, indenfor visse genrer. Der er i hvert fald en stor målsætning fra puljernes side om at være med til at støtte den her mangfoldighed, fordi det er det branchen måske ikke, altså markedsvilkårene, ikke lægger så meget op til. Altså at have en så bred mangfoldighed.
- 430
- 435
- 440
- <Interviewer:> *Diversitet kan jo være enormt mange ting. Jeg tænker det både forhold til genrer, i forhold til køn, i forhold til geografi osv [...]*
- 445
- <Informant:> Helt klart. Det som jeg nok ikke ved nok om, det er hvad en musiker fra Haderslev kan søge. Selvfølgelig kan de søge de nationale, men hvad der er rundt i de andre provinskommuner, det ved jeg faktisk ikke. Det er jo meget vigtigt i

forhold til diversiteten at de også har en mulighed for at søge, men jeg har en fornemmelse af, at vi er ret godt dækket ind i Danmark. Problemet er, at man [musikerne, red.] skal lige kunne gennemskue det [støtteordningerne, red]. Man skal lige have drive eller overskud til at finde ud af, hvad skal vi gøre selv. Og jeg synes også at det er godt at man skal gøre noget selv. Det kan også blive lidt forkælet. Det synes udlændinge jo specielt, når de kommer hertil. Mange musikere jeg har snakket, når de kommer hertil, som slet ikke kan forstå, når vi har de muligheder, hvorfor går vi så ikke bare amok og søger, og opsøger osv. Fordi de synes at det er helt vildt at vi kan.

Ressources:

<Interviewer\:> *Jeg kunne godt tænke mig at snakke lidt om ressources. Som musiker har man brug for alle mulige forskellige ressourcer for at kunne fungere. Hvilke mener du er de vigtigste?*

<Informant\:> Det jeg mener bliver farligt, det er hvis det bliver vigtigere at have en som er godt til de der management ting. Selvfølgelig en manager er jo godt at have, men hvad så med den som ikke lige har. Det koster jo også penge. Det er jo kampen om manageren også. Det oplever jeg tit, at folk spørger, ”hvordan kan man finde en god manager?” – de ved at man har brug for en. Så den der professionalisering [...] også forretningsmæssigt, altså at køre det hele som en forretning. Måske kan balancen måske godt tippe en smule, hvor det bliver en kende for smart og kalkuleret. Og sådan på nogle lidt andre præmisser [...] fordi at vi også har et behov for at omtænke hele musikbranchen og den er jo heller ikke faldet helt på plads endnu, ikke at jeg tror den ender på en eller anden ny plads, hvor den bare kører derudaf i 50 år. Et eller andet stadie hvor vi ved som musikere og komponister ved hvad vi skal gøre, når vi ikke kan tjene penge på at sælge en CD. Det er jo det der er meget oppe i tiden, at finde de der huller. Hvad kan vi gøre? Og der er jo lavet rigtig man fede og spændende eksperimenter, men det skal bare ikke være eksperimenter for pengenes skyld. Det skal være noget der afsøger mulighederne og så ellers musikken tilbage i centrum.

<Interviewer\:> *Jeg ser et professionelt eller økonomisk perspektiv, men også et kreativt perspektiv. Hvilke ressourcer mener du er vigtig for den skabende process, eller hvad skal man det?*

<Informant\:> Jeg tror netop at der er kommet meget fokus på at havde et klart koncept som band. Det er meget det folk kommer igennem med. Altså hvis det er let gennemskueligt. ”Det er det de gør”. Den kreative energi er dermed ikke kun rettet imod at lave noget gode numre, men den er også rettet imod at man finder sit brand, nærmest. Det synes jeg selvfølgelig godt kan være lidt for meget i forhold til, hvor meget tid der så er brugt på musikken. Det synes jeg nogen gange man kan høre på nye bands. De har fundet konceptet og så tænker man, gad vide hvor lang tid det holder?

<Interviewer\:> *Der er enormt meget ”ide” i det?*

<Informant\:> Ja, og det er fedt. Det er også det danskere er gode til. Det er at lave de der klare koncepter.

- <Interviewer\:> *Hvis man skal tage det helt ned på ”øvelokaleplan”, hvis man kan sige det sådan. Altså skridtet før produktet skal ud og leveres og sælges – hvad har en musiker på det plan brug for af ressourcer?*
- 500 505 <Informant\:> Altså den der proces hvor man finder sin lyd – sit ståsted – hvis den går alt for stærkt, så tror jeg måske at man kommer til at tage en eller anden stil eller koncept på sig, som måske kan holde lidt tid, men måske ikke så længe. Jeg tror stadig på det der med arbejde. Desværre. Det er også sådan en lidt hårdt ting, synes jeg, når man så går i gang med noget nyt. Der går altså langt tid før man er godt nok til det her [...]
- <Interviewer\:> *Men tid er jo også en ressource [...]*
- 510 515 <Informant\:> Tid er en kæmpe ressource og jeg tror vi går ind i en tid, hvor tid – at tingene skal tage sin tid – kommer på mode igen. Fordi man kan gøre alting så hurtigt og man kan gøre alting selv, man kan sådan set også udgive det selv. Hvad er det så der skiller dig ud. Hvad er det egentlig som er kvalitet? Det håber jeg.
- <Interviewer\:> *Hvis man skal stille et måske lidt abstrakt spørgsmål, som egentlig søger et ret konkret svar, hvordan mener du så at det offentlige støttesystem kan bakke op eller giver folk tid til det de arbejder med?*
- 520 525 <Informant\:> Jamen det synes jeg sådan set overhovedet ikke er særlig abstrakt, fordi jeg mener faktisk, at noget af det som nogen gange er problemet når vi nu gerne vil støtte mangfoldigheden og alt det her der vokser op nedefra, så synes jeg nogen gange, at det bliver lidt for rigidt i forhold til nogle ting. ”Du skal selv betale 50% og du skal lave regnskabet lige bagefter, som skal gøre rede for lige præcis de her ting” – altså nogle gange, så bliver de her ting meget rigide. Og det er jo fordi det er penge som der skal gøres rede for. Men der findes alle mulige andre kunstarter, som er meget mere åbne, hvor man siger, ”her er nogle penge, brug dem til at være kreativ med”. Der synes jeg nogen gange at det er ærgerligt, at man ligesom skal lave det sådan til koncepter, med budgetter og beskrivelser. Det er der folk går kolde i det, fordi, ”hvad så hvis det ikke lige er den udgift som er stor, hvad gør vi så? Kan vi så få støtte?”. Det kunne være fedt med sådan nogle tilskud – altså det er der jo nogle puljer der gør – hvor du bare får. Selvfølgelig skal du lave et regnskab, men der er ikke den der meget lukkede ting, med hvordan det bliver afregnet.
- Competition:**
- 530 535 <Interviewer\:> *Jeg kunne godt tænke mig hvis vi kunne snakke lidt om konkurrence i det rytmiske musikliv. Oplever du den som, hvad siger man, høj eller lav? Meget eller lidt?*
- <Informant\:> Altså om vi konkurrerer meget med hinanden?
- 540 545 <Interviewer\:> *Ja, altså igen, hvis man sidder som musiker og har lavet eller skal til at lave noget musik. På det niveau, oplever du musikbranchen som præget af høj konkurrence i forhold til at komme igennem med det man laver?*
- <Informant\:> Det er et godt spørgsmål. Det kommer også an på hvor man er i landet, men jeg har en fornemmelse af, at i Århus er der ikke ”dårlig” konkurrence

- imellem musikerne. Der vil man gerne gå sammen om at hjælpe hinanden og lave initiativer. På det der forretnings eller management plan, der er der jo selvfølgelig konkurrence og også høj konkurrence. Der er jo meget lidt at kæmpe om. Altså penge.
550 Der er en god kreativitet der, for det gør også, at de større selskaber laver andre ting og forretningsmodeller. Der er ikke rigtig noget der bare kører mere, på den nemme måde. Så jeg mener også at den høje konkurrence deroppe er en god ting. "Deroppe". Men jeg ved sgu ikke. Jeg ved ikke nok om hvordan de der store selskaber fungerer.
- 555 <Interviewer\:> *Hvis man skal tale i forhold til den offentlige støtte [...]*
- <Informant\:> Ja [...]
- 560 <Interviewer\:> *Altså, jeg går i hvert fald ud fra, at der er flere som søger, end der får støtte [...]*
- <Informant\:> Ja, end der får. Men sådan vil det jo altid være.. Jeg synes ikke at det er høj konkurrence. Jeg synes det forholdsvis fair konkurrence. Selvfølgelig vil jeg sige, at jeg gad godt at vi havde nogle flere penge at dele ud. Men i forhold til, om folk har en følelse af en reel chance for at få noget, der synes jeg egentlig at det er rimeligt.
565
- 570 <Interviewer\:> *Okay. Man kan vel sige, at konkurrence bliver negativ der hvor den kan sætte en stopper for et projekt [...]*
- <Informant\:> Ja, og det er det sværste overhovedet. Det der med, når man sidder med den tanke, at hvis ikke man støtter det her, stopper det så. Det synes jeg selvfølgelig er rigtig svært. Men man kan også sige, at der er noget der hedder kunstnerisk engagement og ambition, og vi er i et rigt og dejligt land, og hvis man bliver slået ud af, at man ikke lige får 10.000 fra en eller anden pulje, så [...]
- <Interviewer\:> *Så skulle man heller gå i gang med noget andet?*
- 580 <Informant\:> Ja, fordi der er også mange som klarer sig helt uden støtte. Altså, så det er sådan lidt både og. Sådan er verden jo desværre.
- <Interviewer\:> *Fra et teoretisk kreativitets-perspektiv, så er det som jeg, i en eller anden utopisk verden, drømmer om jo, at der er en musikverden hvor musikkerne får en masse "frihed" til at gøre de ting de gerne vil. At der ikke er så meget kontrol over deres kreative proces. Kan du sætte nogle ord på hvordan den offentlige støtte sikrer det?*
- 590 <Informant\:> Ja, det er jo det jeg synes, som mangler lidt mere. Den plads. Det kommer an på hvilken pulje man søger, fordi der nogle af den som giver et beløb og så må man gøre, lidt hvad man vil. Men jeg synes at man godt kan have en lidt større grad af, at når man støtter noget kreativt, så skal man måske også have en lidt mere kreativ bogføring. Altså ikke "kreativ bogføring" – det er vist et forkert ord. Der skal være plads til, at det ikke er så struktureret som i et eller andet firma der bare kører derudaf. Jo, det synes jeg helt klart at de offentlig støtteenheder skulle tænke på.
595 I hvert fald at have de muligheder i de her kommuner, til at være lidt mere åbne. Men man kan sige, i forhold til det du siger med den der "frihed", så mener jeg egentlig at

600

vi har ret gode muligheder for at have den. Jeg tror at det der er farligt, det er hvis man siger: ”Nu smider jeg alt andet væk. Nu vil jeg kun være musiker og tage ud og spille.” For så tror jeg at det er svært. Altså man bliver nødt til at være kreativ og selv prøve at opsøge nogle andre områder, computerspil, se om der kunne være andre steder man kunne placere sin musik, end bare kun på et eller andet [...] fordi der kommer så mange plader ud, så hvis man skal have noget opmærksomhed, så skal man virkelig [...] ja, arbejde.

Appendix 7

Interview date: 3rd of November 2011

Description of the informant: Musician and bandleader. The informant is employed within the public funding system, as a member of a state funding committee.

5

Interview transcription:

Opening question:

10 <Interviewer:> *Jeg vil gerne starte med at spørge dig hvad du ser som det primære formål med den offentlige støtte til rytmisk musik?*

15 <Informant:> Det præmære formål med støtte, uanset hvor den kommer fra, til rytmisk musik, synes jeg må være at støtte op. Give det bedre overlevelsesmuligheder. Fange nogle af de ting som måske ikke kan klare sig af sig selv, hvilket jo er en af mine kæpheste lige for siden: Der er ikke ret meget der kan klare sig selv fordi rigtig mange af de store firmaer som har lagt mange penge i musikbranchen i årenes løb, de lægger ikke så mange penge i den mere, fordi de er trængte. Hele CD markedet og pladebranchen er jo i knæ.

20 20 <Interviewer:> *Ja, du tænker på pladeselskaberne?*

25 <Informant:> Ja, dem sådan tradition set har været købmændene i denne her branche, de har ikke så meget guld at kaste omkring med mere. Så der er rigtig mange ting der ikke kan klare sig, som måske for 10-15 år siden som måske ville have klaret sig ok. De kan ikke klare sig mere, for de får ikke midlerne til at producere de ting de skal. Og så synes jeg jo også at det er vigtigt at man måske ikke altid har succeskriterierne øverst på hitlisten når man fordeler støtten.

30 <Interviewer:> *Altså salg af plader?*

35 <Informant:> Ja, eller, ja præcis. Ja, eller om projektet overhovedet lykkes. Fordi, med kunst er det jo sådan, set fra min ende af bordet, at hvis man ikke også laver nogle forsøg, hvor man også mislykkes, så når man måske ikke hen til det der er fantastisk. Måske er der nogle projekter der er lidt fejlslagende, som i stedet inspirerer nogle andre til et eller andet de eller aldrig ville havde gjort, hvis det projekt var sat i søen. Jeg synes at det der med succeskriterier i hvert fald er en meget farligt ting at have ind over når man snakker om at støtte.

The "open" field:

40 40 <Interviewer:> *Jeg kommer til at springe lidt rundt i nogle forskellige emner, så jeg håber ikke det vil virke forvirrende. Jeg kunne godt tænke mig at snakke lidt om "åbenhed" overfor musik. Man kan vel sige at det er centralt, i forhold til at få afsat det man producerer, at lytteren er åben over det. For at stille det lidt skarpt op, så kunne jeg godt tænke mig at spørge dig om du oplever det danske musikliv som åben overfor "ny" musik eller, hvad skal man sige, konservativ?*

<Informant:> Det er svært at svare entydigt på synes jeg, fordi det danske musikliv er så utroligt mange ting.

- 50 <Interviewer:> *Hvis man starter med musiklytteren, som jeg i hvert fald, ser som central – det er jo der musikken bliver solgt til [...] Oplever du den danske lytter som åben overfor udfordrende ny musik?*
- 55 <Informant:> Altså det er der jo nok grupper der er. Der er nok visse dele der er det meget, men det er svært at svare på, for jeg synes at det er den der hånen eller ægget problematik: Sender radioen så meget mainstream fordi det er det folk gerne vil have, eller kan folk godt lide mainstream fordi det er det de får? Ved folk hvor de skal gå hen og finde de skæve ting? Er de godt nok repræsenteret rundt omkring? Jeg tænker meget over hvad man kan gøre for måske at krydse genrer lidt. Er det den gode gamle gyngerne og karrusellerne i virkeligheden, med at dem der har publikum åbner op for nogle af dem der ikke har, og dermed giver dem et publikum. Man kan sige det hjælper jo ikke noget at man laver koncerter med alle mulige skæve ting hvis ikke der kommer nogen, fordi de ikke ved det findes eller fordi de ikke ved hvad det er. Samtidig så foregår der jo en hel masse som er svært at aflæse på nettet. Både i den skabende del, men garanteret også i den aftagende del. Du kan jo gå ind og finde ting på nettet, så du ikke er så afhængig af de offentlige kanaler i din søgen. Du er ikke afhængig af at en eller anden pladebutik har taget noget hjem. Du kan jo gå ind og finde tingene overalt. Der er skabt en masse allianceer på kryds og tværs af landegrænser og kontinenter. Der er folk der sidder og skriver på kryds og tværs af kontinenter – lige pludselig er der en eller anden fyr i en kælder i Skørping der får et mega hit i Canada eller et eller andet.
- 60
- 65
- 70
- 75 <Interviewer:> *På den måde har nettet i hvert fald åbnet lidt [...]*
- 80 <Interviewer:> *Du nævnte før pladeselskaberne og at de er pressede fordi der ikke bliver solgt halvt så mange plader som der gjorde i 90'erne. Oplever du, at en effekt af det er, at de er mindre risikovillige?*
- 85 <Informant:> Ja, helt sikkert.
- 85 <Interviewer:> Ja.
- 90 <Informant:> Helt, helt sikkert [...]
- 90 <Interviewer:> *Jeg synes jo det er spændende det her, for det virker nogen gange som om det er nemmere for danske bands at komme igennem med en subgenre eller noget der er lidt mere alternativt, i landet som Tyskland, Benelux eller USA.*
- 95 <Informant:> Helt sikkert [...]
- 95 <Interviewer:> *Jeg kunne godt tænke mig at snakke lidt om hvad det kan skyldes. Jeg har hørt flere argumentere for, at Danmark, som er et lille bitte land, ikke er ikke et marked for de her mere alternative ting – men igen, f.eks. Island, som jo virkelig et lille land, der er det mit indtryk at de har virkelig meget alternativ*

- 100 *musik. Jeg synes at det er svært at gennemskue hvorfor der er mange som har det nemmere i udlandet. Har du nogen [...]*
- <Informant:> Bud? [haha] Det kan jo være [...] Jeg skyder bare fra høften, men det kan være, at det handler om noget tradition. Det kan være det handler om hvad man har tradition for i et land, rent kulturelt. Og der har vi måske i de sidste riktig mange år i Danmark ikke haft så stor tradition for at hylde vores egne helte. Altså vi har været meget begejstrede for alt hvad der kom fra udlandet og ikke lød dansk. Det har været et kvalitetsstempel at man ikke kunne høre, hvis det ikke kom fra Danmark. På Island har de altid haft deres særkende. Ligesom Finland har, i mine øjne, de har et kulturelt særpræg som de ikke er kede af. Og så er der også det ved det, at hvis der er noget der går godt i et land, så begynder udlandet også at kigge på, jamen hvad med de andre ting? Hvad kommer der ellers derfra. Jeg har indtryk af, faktisk, at udlandet interesserer sig meget for dansk musik. Jeg tror i virkeligheden, at problematikken kan være, at Danmark ikke interesserer sig så meget for dansk musik.
- 105 *Fordi der er rigtig meget hul igennem med mange af de nyere kunstnere [...]*
- <Interviewer:> *Okay, interessant. Mener du at det offentlige støttesystem gør noget for at fremme den her åbenhed overfor det nye?*
- 110 120 <Informant:> [...] Det ved jeg ikke. [...]
- <Interviewer:> *Jeg mener som sagt i bredeste forstand – det offentlige støttesystem som [...]*
- 115 125 <Informant:> Altså det er noget der i hvert fald bliver snakket meget om.
- <Interviewer:> *Ja.*
- 130 <Informant:> Men det er noget med at lægge hovedet lidt i blød og finde ud af, hvordan pokker støtter man bedst muligt også fordi, jeg ved ikke hvor stor opbakning der er befolkningen til kulturstøtte, kunststøtte. Der har godt nok lige været en undersøgelse der viste at folk synes at det er fint, men der er bare altid meget stor debat. Det bliver tit sådan nogle personsager: ”Jeg kunne ikke lide den sidste plade han lavede, så hvorfor skal han have penge, når en anden en skal rende og slide og slæbe”. Vi er ikke så stolte af vores helte. Jeg kan huske at jeg sad og så en dokumentar der er lavet om Dizzy Mizz Lizzy, hvor der både var en masse gamle klip fra dengang de startede i kælderen med langt hår og 17 år og så til nu hvor de har lavet den der reunion-tourne. De har jo også været i Japan, hvor de var gigantisk store. Det den dokumentar efterlod mig med var, ”hold kæft hvor er vi dårlige til at hylde vores helte i Danmark!”. Vi er simpelthen så dårlige til at være stolte, på lige for med når vi vinder en landskamp, hvor man sidder og tænker ”hvor er det dog fantastisk at de har så meget medvind derovre”. Der var piger stoppede op og græd på gaden. Det anede jeg ikke. Jeg havde godt hørt noget om Japan, men jeg var slet ikke klar over omfanget. Det er alligevel pokkers. Vi må være for dårlige til at følge dem op og jeg tror den offentlige støtte [...] jeg ved i hvert fald, at vi taler rigtig meget om det.
- 135 <Informant:> Hvordan kan vi fordele de kroner vi har, for der er ikke så mange som man kunne ønske sig, hvordan kan vi fordele dem bedst muligt, så de arbejder bedst.
- 140 <Informant:>
- 145 <Informant:>

- 150 <Interviewer\:> *Hvis hele branchen er økonomisk presset, frygter du så også en tendens i de her støtteudvalg, til at være mindre risikovilligt?*
- 155 <Informant\:> Nej, det tror jeg ikke. Det tror jeg faktisk ikke, for man kan sige, at traditionelt set, har vi jo netop, i hvert fald i det her forum, været et sted hvor man netop har støttet de skævere ting. Jeg tror at dem som er mest pressede er nok dem som falder ned imellem de to stole, som enten ikke er en kæmpe stor bred pop succes eller ikke er skæv nok. Jeg tror ikke at der vil være en mindre risikovillighed på skævheden, men man kan sige, at vi bliver jo også mere pressede. Folk søger jo flere steder hen og tænker, hvor kan vi så få finansieret vores projekter henne. Det er klart, at der bliver flere som får behov for støtte til deres projekter. Det er blevet sværere at klarer sig som kunstner.
- 160 <Interviewer\:> *Okay. Bare lige for at vende tilbage til den der med "heltene". Det lyder som om du taler om en kulturel ting – nærmest sådan en jantelovs [...]*
- 165 <Informant\:> Ja, ”du er ikke noget særligt”. Men det er der nok ikke noget nyt i. Jeg tror at H.C. Andersen ville have utalt det samme. Måske fordi vi er sådan et lille land, og det er også bare ren spekulation det her, men det kan jo godt være [...] altså man kan sige, at Tyskland er et land med ret store afstande, så hvis der har siddet 4 unge fyre nede i en kælder og synes at et eller andet er helt vildt fedt, så har de været nødt til at lave et stykke opsøgende arbejde, fordi det nærmeste var måske nede i München. Jeg ved ikke om vi er for dårlige til at få de der netværk op at stå. Jeg tror de unge, som søger, de skal nok finde det på nettet.
- 170 <Interviewer\:> *ja, lad os prøve at gå [...]*
- 175 <Informant\:> Altså der jo mange ting der produceres nu, f.eks. hele den elektroniske musik, der er jo rigtig mange ting der kan produceres for næsten ingen penge, fordi der kan side én mand med en computer. Det kræver ikke et symfoniorkester hver gang. Og man behøver ikke at trykke fysiske eksemplarer, man kan lægge det ud på nettet, på Itunes. Til gengæld er der så heller ikke så store pengestrømme den anden vej, kan man sige. Så det er billigere produktion, til gen gæld tjener man heller ikke så mange penge på det.
- Bureaucracy:**
- 185 <Interviewer\:> *Nej. Jeg kunne godt tænke mig at gå lidt videre og tale med dig om en debat der har været oppe i forskellige rapporter og i medierne. Det er mit indtryk, at det er lidt en klassisk diskussion når det kommer til offentlig støtte, nemlig den omkring bureaucratiet. Det offentlige støttesystem er blevet beskyldt for at være rigtigt og bureaucratisk. Hvad er dit syn på det?*
- 190 <Informant\:> Ja, nu sidder jeg jo i det. Jeg har svært ved at sige hvordan det har været, men vi gør rigtig meget ud af at prøve og formulere nogle ting så det bliver mere brugervenligt og måske mere enkelt. Og lettere tilgængeligt. Men det er klart, at der er jo en masse bureaucratii forbundet med det. Man kan jo ikke bare ringe til mig og forelægge en god ide, og så finder vi ud af noget og overfører pengene i morgen. Det er klart at der er et stort bureaucratisk system omkring det og det er der nok også nødt til at være. Fordi det er kulturministeriets penge, dybest set. Vi er jo det der hedder et armslængdeorgan til Kulturministeriet. Så vi er jo en statslig instans, i og for
- 195

- sig. Så der er også nødt til at være noget formalia omkring det, fordi vi ikke bare kan fordele pengene, fordi ”det synes vi bare”. Der er nødt til at være noget formalia omkring det. Det kan sagtens være at det kan gøre lettere, men jeg tror at det meget svært at lave sådan et system uden at der er nogen der føler at det er besværligt for dem.
- 205 <Interviewer\:> *Man kan sige - nu er jeg selv musiker, så jeg må godt sige den slags – men der er jo nogle musikere, der ikke er sindssygt glade for at side foran en computer. For nogen er det næsten uoverskueligt bare at finde kulturministeriets webadresse [...]*
- 210 <Informant\:> Det er også noget har talt meget om: Hvordan når vi ud og får flest mulige typer af ansøgninger? Hvordan får vi fat i dem, som måske ikke er så gode til at formulere en ansøgning? Eller som ikke lige ved hvordan man skriver de rigtige ting. Der kan man sige, at det jo nok mere er en udfordring vi har i musikudvalget, hvor litteraturudvalget er vandt til at formulere og sætte ord på.
- 215 <Interviewer\:> *Det er klart.*
- <Informant\:> I andre sammenhænge er det ikke mange år siden at man fik håndskrevne A4-ark med blyant eller et eller andet, hvor man tænkte [...] nå.
- 220 <Interviewer\:> *Ja, det er også en måde at gøre det på.*
- <Informant\:> Det kunne man så også. Men der er altså også mange der kan. Alle de der er på rytmekons f.eks., de lærer det.
- 225 <Interviewer\:> *De er gode til det?*
- <Informant\:> Jamen en del af deres uddannelse, er blandt andet at lære hvordan man skruer sådan en ansøgning sammen. Men det er klart at der sidder en masse hiphoppereude i NV, som ikke kan klare det. Og dem skal vi også nå.
- <Interviewer\:> *Hvordan mener du, at man kan gøre det?*
- 235 <Informant\:> Muligvis ved at lave nogle kampagner, som man målretter. Laver noget information igennem deres kanaler. Man kan næsten ikke gøre meget mere end at informere og så prøve at gøre ansøgningskriterier så let gennemskuelige som muligt, for jeg tror også at der er mange som går ind og kigger på de der kriterier og så tænker, ”jeg kan slet ikke finde ud af hvad jeg kan søge til”. Der kan man sige, at vi har en udfordring i at forsøge at få udformet de der søge kriterier, så de er let gennemskuelige.
- 240 <Communication and Diversity:
<Interviewer\:> *Som jeg forstår dig, så ser du primært en kommunikationsopgave, frem for en udfordring i forhold til hvordan støtteordningerne er indrettet?*
- <Informant\:> Ja, fordi jeg vil sige at, nu kan jeg kun tale for vores udvalg, men jeg synes vi er så bredt sammensat, så jeg synes egentlig at vi dækker meget

godt. Nu dækker vi jo et kæmpe område – vi er de eneste som også har
250 amatørområdet med ind over. Vi har både det klassiske og det rytmiske, som ved gud i himlen er to meget forskellige ting. Det er musik alt sammen, men man har meget forskellige eksistensvilkår. Jeg kommer fra den rytmiske del, så jeg kender rigtig meget rytmisk musik, men jeg kender ikke så frygteligt meget til den klassiske. Så der sidder man med hele den der brede vifte man skal tilgode. Og der kan man så sige,
255 at vi kan kun støtte de ansøgere vi får og hvis vi synes vi mangler nogen, så må vi forsøge at kommunikere med det miljø på en eller anden måde, og sige ”I har altså den her mulighed”. Men det er klart, det nyttet heller ikke noget hvis vi pludselig får 3000 ansøgninger. Vi har jo ikke flere penge, kan man sige. Men det er noget med at få bredte ind i ansøgerfelter og det eneste vi kan gøre, det er og kommunikere med de
260 miljøer som der findes og så prøve at gøre vores hjemmeside gennemsigtig.

Diversity:

<Interviewer:> *Okay, jeg kunne godt tænke mig at forsætte den her snak om diversitet, som du er lidt inde på. Der har også været rigtig meget snak om mangfoldighed og diversitet, og vigtigheden af den i støtteordningerne. Mener du at det offentlige støttesystem støtter op om diversitet? Eller mangfoldighed, som flere kalder det?*

270 <Informant:> Ja, det mener jeg. [...]

<Interviewer:> *Vil du prøve at beskrive hvordan?*

275 <Informant:> Jamen der er vi igen tilbage til den der med, at vi kan kun støtte det vi får ansøgninger for. Men det er helt klart en af de pinde der er med inde over, når man sidder med ansøgningerne: ”orv, den her type ansøgning ser vi ikke så mange af”. Det er i hvert tilfælde noget jeg personligt tænker meget over.

280 <Interviewer:> *Ja, så i prøver at gøre et eller andet for at nå bredere ud i genrer, som jeg forstår dig?*

<Informant:> Ja [...]

285 <Interviewer:> *Diversitet forstår jeg som et sindssygt bredt begreb og man kan bruge det på alle mulige forskellige måder i alle mulige sammenhænge. Man kan jo tale om diversitet i forhold til etnicitet, køn, alder eller geografi. Kan du prøve at sætte et par ord på, hvorvidt du ser at støttesystemet, som helhed, støtter op omkring de her ting?*

290 <Informant:> Ja, altså [...] jeg vil sige, at jeg synes i hvert fald at det er noget som vi har rigtig meget fokus på og snakker rigtig meget om, hvordan vi får implementeret på alle mulige måder. Fordi det er klart, at vi ikke skal støtte projekter som vi ikke synes er støtteværdige bare fordi de repræsenterer en anden del af landet eller fordi det er kvinder. Men igen, handler det hele tiden om, at vi skal have de gode ansøgninger. Og vi skal have dem til at søge. De skal opleve at de også hører til her. Fordi det er bare ikke ret mange ansøgninger vi får. Det ved jeg så overhovedet ikke om jeg må udtale mig om [...]

- 300 <Informant:> Jeg vedlægger ikke det jeg optager. Jeg transskriberer det hele, men jeg skriver ikke dit navn på.
- 305 <Informant:> Ja ja, men jeg ved i hvert fald at vi arbejder ud fra de her kriterier og vi har rigtig meget fokus på det og vi snakker meget om, hvordan vi skal gøre det an. Hvordan får vi de gode ansøgninger fra alle miljøer. Det er nok en formidlingsopgave. Og så handler det om, for vores vedkommende, at oprette nogle puljer, som så også kan bruges af mange. Samtidig med, at vi vores kriterier jo er, at vi støtter kunst af høj kunstnerisk kvalitet.
- 310 <Interviewer:> Så der er ligesom ting der skal falde på plads før man kan støtte et projekt?
- 315 <Informant:> Ja og så kan man sige, vi har jo ikke fået flere penge. I tidens løb har vores udvalg fået færre. Men man kan sige, at der er nogen der bliver støttet, som man så skal holde op med at støtte for at give plads til nye eller skære ned for at give plads til nogle nye, og det er svært i et system hvor der ikke er noget der tager fra i den anden ende. Altså man kan ende med at være afhængig af de penge der kommer herfra. Det er noget af en fordelings opgave. Fordi vi kan jo lukke ting, men det er jo ikke nødvendigvis en god idé. Det ville jo være fantastisk hvis de kunne klare sig ad anden vej, eller delvist af anden vej på en eller anden måde. At det hele ikke kom herfra.
- 320 **Ressources:**
- 325 <Interviewer:> Okay, lad os prøve at springe videre. Jeg kunne godt tænke mig at tale om hvilke ressourcer man har brug for som musiker. Hvilke mener du er mest centrale for en rytmisk musiker for at kunne klare sig?
- 330 <Informant:> [...]
- 335 <Interviewer:> Igen et rigtig bredt begreb. Hvis man sådan tager musikerbrillerne på, hvilke ressourcer ser du så som vigtigst for at kunne arbejde med sin musik?
- 340 <Informant:> Jeg vil sige, at en ting som det ville være rigtig rart at have, det er jo arbejdsro. Men den kræver jo penge. Der er jo ikke nogen friboliger nogen steder og der kan man sige, at indtjeningsmulighederne er jo også blevet færre og færre, fordi man får penge for færre og færre ting, simpelthen, som musiker.
- 345 <Interviewer:> Lad os bare prøve at stille et "Utopia" op. Hvis man skulle prøve at forestille sig den perfekte verden for en musiker [...]
- 350 <Informant:> Jeg synes f.eks. hvis man overvejede et skattesystem som var lidt mere lempeligt overfor kunstnere. Det ville i hvert fald helt klart være en af vejene. Og så er der også sådan noget som ophavsretten. Den er der rigtig mange der ser rigtig stort på og synes, at det kan da være lige meget. Det er jo helt op i vores politiske partier. Der har lige været en af de der sager med nogle fotografører, det ved jeg ikke om du kan huske.
- 355 <Interviewer:> Nej, det kan jeg ikke lige.

- 350 <Informant:> Nej, men der var [...] jeg kan ikke engang huske om det var ventre [...]
- <Interviewer:> *Nå, jo i valgkampen?*
- 355 <Informant:> Ja, som brugte et billede og så mente de ikke at de behøvede at betale fotografen.
- <Interviewer:> *Ja, de havde brugt et billede af Villy og Helle Torning.*
- 360 <Informant:> Ja, men de havde bare ikke clearet ophavsretten. Man kan sige, at når vi er helt ude i at vores lovgivere ikke engang synes at ophavsretten er noget i behovet at hænge sig i. Så er det jo meget svært. I film branchen har de kørt den der kampagne, hvor de har brugt nogle kendte skuespillere. Trine Dyrholm f.eks. der går ind i en butik og kigger på cowboybukser. Så siger ekspedienten: ”Nå ja, forresten, det var skide god din sidste film”. ”Nå ja, jeg har den derhjemme, jeg kan da tage bare lige tage en kopi med til dig i morgen”, siger hendes veninde så. Så siger Trine så: ”jamen, så tager jeg da lige et par ekstra bukser med til veninden. De der kampagner har man kørt, men der er rigtig lang ved igen.
- 370 <Interviewer:> *Jo, det er en meget stor kamp.*
- <Informant:> Men det er et skred der er sket, for det har ikke altid været sådan. Altså der var jo ikke nogen der ville gå ned i en pladebutik og stjæle en plade. Jo, det er der muligvis.
- 375 <Interviewer:> *Det er ikke så almindeligt, som folk der downloader ulovligt.*
- 380 <Informant:> Nej, det er det. Det er fordi man kan. Folk synes jo også at det er rimeligt og så tror jeg også at der er et skisma, at det der med [...] hele det med rock'n'roll, det er ikke cool at snakke om penge. Du får ikke nogen rockstjerner til atstå frem og sige at de er på røven. Jo, men så er det i Se & Hør, og så er det ikke så heldigt. Det er ikke noget man snakker om. Det er jo lidt forbundet med noget champagne og nogle store biler. Men det er jo faktisk musikernes arbejde der bliver stjålet. Der er ikke andre firmaer der ville finde sig i, at forbrugerne gik ind [og kopierede deres varer ulovligt, red.][...]. Forfatterne får samme problem nu, med e-bøgerne.
- 385 <Interviewer:> *Ja, hvis folk gider læse på de der elektroniske dimser*
- 390 <Informant:> Det er der rigtig mange der gider at gøre.
- <Interviewer:> *Ja, men det er i hvert fald interessant, det der med, om musikerne har været i stand til at organisere sig og lægge et pres. Selvom vi ikke skal tale for meget om den klassiske verden, så er det mit indtryk, at der erinden anden kultur omkring det med at tage betaling for den vare man leverer [...]*
- 395 <Informant:> Ja, de får jo ofte løn for bare at møde op – det gør rockmusikere jo ikke. Det er meget den der drøm, som rockband, at så går man så grueligt

meget igennem og til sidst bliver man berømt. Det er faktisk en meget stor del af det med at spille musik. Faktisk.

- 400 <Interviewer:> *Hvis vi skal tage diskussionen ned på et helt praktisk plan, så har jeg forstået det sådan, at det er kommunernes opgave at støtte øvelokaler i deres lokale område. Øvelokaler ser jeg også som en ressource man har behov for som musiker. Er der andre af sådan nogle, helt nede på jorden ting, som du tænker er centrale ressourcer for en musiker?*
- 405 <Informant:> Ja, men et øvelokale er jo vigtigt hvis man er i et band. Men vi har også en masse spillesteder. En masse regionale spillesteder og også ikke regionale spillesteder.
- 410 410 <Interviewer:> *Honorarstøttede?*
- 415 <Informant:> Ja, honorarstøttede, men der er også mange andre steder, som små musikforeninger. Det er jo også sindssygt vigtigt. Og det er sindssygt vigtigt at de holder fast i et publikum. Fordi man kan sige, at et er at man kan, til en hvis grad, gøre et orkester ansvarlig for hvor mange de kan trække til en koncert, men det kræver også at spillestedet har et eller andet netværk af publikum - hvis man også vil præsentere noget ny musik. Altså noget anderledes musik. [...]
- 420 420 <Interviewer:> *Ja, eller bare musik i det hele taget. Ser du det sådan et der er tilstrækkelig støtte til de her spillesteder?*
- 425 <Informant:> Nej, jeg er sikker på at de ville blive rigtig glade for at få nogle flere penge [spillestederne genrelt, red.].
- 430 <Interviewer:> *Fordi de har svært ved at få det til at løbe rundt?*
- 435 <Informant:> Ja, det er i hvert fald helt klart min oplevelse, at det vil virkelig styrke livescenen, hvis der kom flere midler til spillestederne. Helt sikkert.
- 440 <Interviewer:> **Constructive evaluation:**
 <Interviewer:> *Der finders jo flere forskellige armslængdeorganer og jeg kunne godt tænke mig at spørge dig, hvordan du oplever at det offentlige støttesystem sikrer at de her armslængdeorganers evalueringer og støttebevillinger bliver uddelt på en måde som er konstruktiv og informativ for de musikere der får tilsagn og afslag?*
- 445 <Informant:> Ja, det er et meget godt spørgsmål. [...] Det er i hvert fald noget som jeg generelt har indtryk af, at der er ret stor bevidsthed omkring. [...]
- 440 <Interviewer:> *Hvordan fungerer det sådan helt praktisk, hvis man ansøger og f.eks. får tilsagn. Modtager man så en begrundelse?*
- 445 <Informant:> Ååårghhh, gör man det? Spørgsmålet er om ikke bare man får et tilsagn. Det tror jeg.
- 445 <Interviewer:> *Altså noget rimeligt standard-agtigt?*

- 450 <Informant\:> Ja, jeg tror man får sådan et standard et hvor der står hvor man ansøgere der har været, hvor mange tilsagn, hvor mange afslag. Jeg tror egentlig at tilsagnsbrevet er relativt neutralt.
- <Interviewer\:> *Og hvordan med afslagene? Er det det samme?*
- 455 455 <Informant\:> Jamen, der er sådan forskellige begrundelser.
- <Interviewer\:> *Men man får en individualiseret [...]*
- 460 460 <Informant\:> Ikke en personlig begrundelse. Man får ikke at vide, at ”det der c-stykke, det holder sgu ikke”. Nej, så langt går vi ikke ud. Men der er nogen som søger, som i virkeligheden falder lidt uden for rammen. Som ikke opfylder kriterierne. Det er sådan nogle forskellige kriterier som skal opfyldes i hver pulje.
- <Interviewer\:> *Altså simpelthen, rent formelt, når folk ikke opfylder ansøgningskriterierne?*
- 465 470 <Informant\:> Ja, dem er der mange af, i virkeligheden. Eller i hvert fald nogen af. Ja også har vi nogen der hedder, at der har været et felt af ansøgere og der har man så foretaget en prioritering. Vi går ikke ind og siger, at den der guitarist. Han holder jo ikke en meter.
- <Interviewer\:> *Fyr ham!*
- 475 475 <Informant\:> Nej, det gør vi ikke.
- <Interviewer\:> *Nej, okay.*
- 480 485 <Informant\:> Men der er så efterfølgende folk der ringer ind efterfølgende og jamrer, eller vil have en begrundelse. Og hvis de er meget insisterende, så må vi jo prøve at give dem en begrundelse, men det kan jo være svært. Vi har måske 500 ansøgere i den her pulje, vi har så og så mange penge. Og man kan sige, at de penge der er ansøgt om, er måske 7 millioner og vi har måske 2 at fordele. Så er man nødt til at foretage nogle prioriteringer. Ind imellem er der måske nogen hvor man vil tænke, ”ah, hvis jeg helt selv kunne bestemme, så ville jeg godt have givet ham der nogle flere penge”. Men man er bare nødt til at prioritere. Der er mange parametre der skal gå op. Dels er vi ikke ensidigt kun støtter en type ting, eller at vi ikke kun støtte klassiske foreninger eller elektroniske. Altså der er mange ting som ligesom skal gå op, kan man sige.
- 490 <Interviewer\:> *Ja.*
- <Informant\:> Det er jo ikke sådan at vi sidder og vender det hvide ud af øjnene og tænker, ”det her skal i hvert fald ikke have”. Det er jo tit nogle relativt kvalificerede ansøgninger vi ser. Man ville jo ønske at man bare kunne give dem hvad de havde brug for. Langt de fleste. Men der bliver simpelthen bare ansøgt for markant flere midler end der er til deling. Så det er lige før man bliver helt glad når der er en som ikke opfylder kriterierne: ”pfffff, så skal vi ikke tage stilling til den”.

- 500 <Interviewer\:> *Ja, så slipper i for den bekymring.*
- <Informant\:> Fordi det er hårdt at tage de der kunstneriske beslutninger. Man er bare nødt til det.
- 505 <Interviewer\:> *Ja, for det er vel en relativt subjektiv vurdering?*
- <Informant\:> Jo, selvfølgelig, det kommer man ikke udenom, at det bliver det også.
- 510 <Interviewer\:> *Jeg har læst mig frem til, at der bliver set på "kvaliteten" af det indsendte. Det er det udtryk der bliver brugt. Hvordan defineres kvalitet?*
- 515 <Informant\:> Jamen, det er også subjektivt. Man kan ikke sige, at hvis du kan spille 15 akkorder på 10 sekunder, så er du dygtigere. På den måde kan man jo ikke måle musik. Selvfølgelig er der nogle ting, hvor man kan sige, "det der hænger slet ikke sammen", men når man når over et vist niveau [...] Jeg ved ikke om man i den klassiske musik kan sige, at nogen er dygtigere end andre, men det handler jo også om udtryk. For min egen del, der er udtrykket klart det vigtigste. Det er det der taler til mig, men vi er jo en sammensat gruppe af folk med forskellig baggrund og måske også forskellig smag. Vi er eksperter på forskellige områder. Vi tager jo diskussionerne og sidder også ind i mellem og siger, "det her ved jeg altså ikke så meget om, hvad siger du?". Selvfølgelige har man nogle præferencer indenfor ens eget område, men over en bred kam, så synes jeg sgu vi er relativt enige.
- 520 <Interviewer\:> *Okay.*
- 525 <Informant\:> Ikke at jeg vil sige, at er nogen af dem der ikke får, som ikke fortjener at få. Der er helt klart nogen af dem som ikke får, som fortjener at få, men vi har bare ikke flere penge. Men på den anden side, så har alle dem der får, i den gruppe er der i hvert fald ikke nogen hvor man tænker "aaaargh, skulle de nu også have fået."
- 530 Dem er vi alle enige om.
- <Interviewer\:> *Mener du at man vil kunne gøre noget for at imødekomme et eventuelt behov for evaluering eller feedback?*
- 535 <Informant\:> Til dem der har søgt?
- <Interviewer\:> *Ja. Eller mener du at det er relevant?*
- 540 <Informant\:> Det kommer an på hvilke øjne der ser. Der er flere ting i det, dels kan det blive meget personligt og egentlig ved jeg ikke om de vil kunne bruge det til noget.
- <Interviewer\:> *Nej.*
- 545 <Informant\:> Hvis det er en kunstnerisk vurdering. Jeg synes at man kan anfægte, ikke personsager, men genresager. Man kan sige, "Vi synes at I i jeres udvalg fordeler for få penge til det her område", eller den her type musik osv. Det kan

man altid tage en diskussion om. Jeg synes det er meget svært, sådan som der har været med forfatterne, noget med om den og den skulle have haft, når den og den ikke fik. Og sådan noget. Og så vil jeg sige, at det er jo en af tankerne bag at der er de der udvalgsskift. Man skifter hele udvalget ud. Jeg tror at Tonekunstudvalget er hvert 3. År, ikke?

550 <Interviewer\:> *Jo.*

555 <Informant\:> Der kommer der helt nye boller på suppen. Det gør at man starter fuldstændig spejlblank og ikke ved noget om noget som helst, andet end hvad man sådan lige har kunnet læse sig til. Til gengæld gør det også, at alt hvad der hedder plejer, det er der ikke så meget af. Vi plejer ikke at gøre noget. Vi skal finde vores egne ben at stå, vores egen måde at gøre tingene på. Jeg har jo også søgt penge og fået afslag, og har også fået tilslagn engang. Altså jeg vil sige, for mit eget vedkommende har jeg ikke brug for at vide meget mere, end at du ikke fik pengene. Jo, altså, så kan man sige, at jeg at det er en fin begrundelse, at vi har været nødt til at prioritere, der har været mange gode ansøgninger. Vi har altså prioriteret anderledes. 560 Det kan også være at man måske et år har været uhedig, at der lige præcis det år har været rigtig mange ansøgere af lige præcis min type, og så har man så prioriteret. Det er et meget stort arbejde at gå med, for du skal faktisk ud i at du skal anmeld projekter, hvis du skal give ordentlig feedback. Du kan give feedback på ansøgningen. Hvis du gjorde mere ud af at formulere det her, eller hvis du fik formuleret din vision lidt skarpere eller sådan nogle ting. Men jeg synes at det er meget svært at begynde at 565 vurdere kvaliteten på projekter.

570

Competition:

575 <Interviewer\:> *Okay, lad os prøve at gå en lille smule videre. Jeg kunne godt tænke mig at tale lidt om konkurrence i det rytmiske musikliv. Ser du konkurrencen som, hvis man skal stille det lidt firkantet op, som høj eller lav i det rytmiske musikliv?*

580 <Informant\:> Den er selvfølgelig høj. Og den er nok også blevet hårdere, for nu kan alle jo udgive en CD. I gamle dage, der skulle man jo igennem et pladeselskab og have udgivet en plade på vinyl. Så der var der sådan et naturligt frafald. Nu kan alle jo udgive selv og lave deres egen plade. Jeg ved i hvert fald i pressen, altså de kan jo ikke følge med. Anmelderne kan i hvert fald slet ikke følge med den strøm der kommer. Og der vil sikkert også være mange ting der drukner i playliste udvalget, kunne jeg forestille mig. De må få en massiv strøm at CD'er, så ja.

585 <Interviewer\:> *Hvordan i forhold til spillestederne? Du snakkede om før at de manglede penge [...]*

590 <Informant\:> Altså man kan jo sige, at det går jo nok ud over deres risikovillighed. Det er jo det første der ryger hvis man mangler penge. Det er risikovilligheden.

595 <Interviewer\:> *Så de booker de bands de ved der kommer 800 mennesker til?*

<Informant\:> Det ville jeg da i hvert fald gøre. Altså hvis jeg havde problemer med økonomien, så ville jeg da ikke tage så mange chancer, men jeg kan ikke sidde og sige hvordan de forvalter, for det ved jeg ikke.

- 600 <Interviewer\:> Nej
- 600 <Informant\:> Men det vil være logisk for mig at tror, at så skal de ikke have for mange koncerter hvor der kommer 4.
- 605 <Interviewer\:> *Er der nogle områder hvor du ser at det offentlige støttesystem kan gøre noget for at mindske den her konkurrence?*
- 610 <Informant\:> Nej, det tror jeg ikke. Man kan sige, at det vi kan, det er at vi kan være medvirkende til at brede det lidt ud, på en eller anden måde. Så skal vi lave sådan noget bureaus vorbote.
- 610 <Interviewer\:> Undskyld hvad?
- 615 <Informant\:> Så skulle vi forbyde folk at udgive plader. Aj, det skulle vi ikke.
- 615 <Interviewer\:> *Du nævnte før at, at hvis spillestederne modtog mere støtte, så ville risikovilligheden nok blive større [...]*
- 620 <Informant\:> Helt sikkert, men jeg tror også, at den bunke folk de får henvendelser fra er stor, men det er klart, de ville nok tage flere chancer.
- 620 <Interviewer\:> *Det er jo et område man støtter [...]*
- 625 <Informant\:> Ja, men vi har desværre ikke så mange penge til kulturen som man kunne ønske sig. Så i virkeligheden er det Uffe Elbæk, der [...]
- 630 <Interviewer\:> *Det er ham vi skal have fat i kragen på.*
- 630 <Informant\:> Ja, det er det altså [...]
- 635 <Interviewer\:> *Eller i virkeligheden nok en højere placeret i hierarkiet end ham, så vi kan få flere penge generelt til kultur?*
- 635 <Informant\:> Det kan godt være at det er Helle. Og man kan sige, at politikerne gør jo ingenting, hvis ikke de har opbakning blandt deres vælgere. Så man kan sige, at medmindre folk bakker op om det og synes at det er en knald god ide, så er der altså ikke stemmer i kulturpolitik. Det er ikke et kerneområde, for der er ikke stemmer i det. Sådan er det jo. Vi kan forsøge at vende folkestemningen. Man kan hele tiden høre det der gamle Churchill citat op af lomme. Jeg kan ikke lige huske det [...]
- 640 <Interviewer\:> *Jeg ved godt hvilket du tænker på [...]*
- 645 <Informant\:> Det er en evergreen. Det er jo sådan det er, men samtidig kan man sige, at hvis folk er i en situation, hvor de sidder i en bolig som de ikke kan få solgt og de lige er blevet skilt. Hvis folk er trængte, så er gør man ikke ud og hører et eller andet man ikke ved hvad er inde i Vega.

- 650 <Interviewer\:> *Til 200 kroner*
- <Informant\:> Nej, og så skal man også lige derind og så videre. Det er der den ryger og det er klart nok.
- 655 <Interviewer\:> *Kan du se nogle positive konsekvenser ved den hårde konkurrence du nævner, hvis man igen skal tage musiker brillerne på?*
- <Informant\:> Der er i hvert fald ikke nogen der sidder og sover i timen. Hvis du vil noget, så er du virkelig også nødt til at tage det seriøst.
- 660 665 <Interviewer\:> *Så det før simpelthen trommeslageren til at øve sig endnu længere tid?*
- <Informant\:> Ja, når han kommer hjem fra sit job nede i metroen, som han er nødt til at have fordi han ikke kan leve af musik. Man er nødt til at være rimeligt skarp på hvad det er man vil. Der synes jeg da i hvert fald at jeg kan, at den generation der er under mig – altså vi spillede bare musik fordi jeg godt kunne lide at spille musik – der er de meget mere formulerede omkring hvordan og hvorfor.
- 670 <Interviewer\:> *Ja*
- <Informant\:> Vi har jo virkelig haft nogle succes historier i udlandet, som hvis man lige graver lidt i det. Der er jo virkelig nogen der rykker. Nu har jeg været konferencier på SPOT Festival i nogle år, hvor jeg ind i mellem laver noget research og så tænker, ”nå tourneret 5 år i Tyskland og har vundet priser” og jeg aner ikke hvem de er. Der er sgu nogen der kommer ud over landets grænser. Også med held. Og så kan man sige, at opgaven er så at undgå at lave de der one-hit-wonders, men ligesom prøve at finde ud af, hvordan vi kan bygge videre. Ligesom man gør med forfattere: Hvordan bygger vi videre på det her forfatterskab. Hvordan får vi udviklet det her, så det ikke bare er noget med at sælge denne ene sang eller disse to singler, hvordan får vi det til at blive ved.
- Constructive evaluation:**
- <Interviewer\:> *Så der skal være sådan en eller anden form for kontinuerlig support, eller?*
- 685 <Informant\:> Det er i hvert fald min personlige holdning. Hvem siger at det er det første eller anden album der er interessant? Det kan sagtens være at det er det syvende, men det nyttet jo ikke noget, hvis man aldrig når frem til det syvende fordi kæden sprang, midt i. Brian Holm var ude og lave sådan en snak på SPOT festivalen om talentpleje. Cykelsporten er selvfølgelig virkelig ben hård. Det er virkelig den der, ”vil du det eller vil du det ikke?”. Det er alt eller intet. Til gengæld har de jo også et kæmpe team af support bag sig, som vi jo ikke kender til i musikbranchen – her må man jo virkelig klare sig selv. De har simpelthen så meget netværk. De bliver puslet og plejet i alle ender kanter og råder, og vejledt, og guidet til deres eget fremme. Det kan da godt være at der er nogen der vejleder en i musikbranchen, men primært med et økonomisk sigte. Det er ikke nødvendigvis kunstnerens interesse. En økonomisk

interesse kan jo sagtens være noget her og nu, men det jo ikke sikkert, hvorvidt det om 2 år er nogle andre der er interessante.

700 <Interviewer:> *Så du savner en eller anden integritet i mellem støtte organisationerne og musikeren, eller?*

705 <Informant:> Jeg ved ikke om det skal være støtteorganisationerne. Det tror jeg ikke nødvendigvis. Jeg tror støtteorganisationer skal i virkeligheden holde sig ude af det der. Altså vi skal støtte initiativer, eller kunstnere til at gøre det de gør. Men det de gør, det skal de gøre selv og ved hjælp fra nogle andre. Det skal vi ikke blande os i, synes jeg. Så begynder det pludselig at blive sådan noget kulturdiktatur. Det går ikke. Vi skal ikke begynde at agere pladeselskaber eller bookere, eller managers eller noget.

710 **Autonomy:**

<Interviewer:> *Alle de her spørgsmål jeg har stillet dig, har kredset om spørgsmål hvordan man kan skabe frihed for musikeren. Har du nogen yderligere kommentarer til hvordan man vil kunne sikre den?*

715 <Informant:> Hvis jeg skulle pege på noget, så skulle det være kunstneres skatteforhold.

<Interviewer:> *Altså en form for indirekte støtte?*

720 <Informant:> Jamen, ligesom virksomheder også tit betaler en anden. Kunstnere er jo ikke firmaer som sådan, de er tit enkeltpersoner. Hvis jeg får noget støtte, så ryger det jo ind under min personlige indkomst og så skal jeg spare skat af det som privatperson. Det bliver udbetalt som sådan et b-honorar. Jeg vil sige, at hvis man kunne lempe på kunstneres arbejdsforhold, ved at give den større økonomisk stabilitet. Jeg er ikke tilhænger af den der tanke om, at alt god kunst skal være hårdt. Ind imellem handler det også om at få noget arbejdsro. Og så vil jeg sige, at der er ikke så meget respekt omkring musik som fag. Der er rigtig mange talentshows, hvor man i en snæver vending kan få det til at se flot ud, men der er ikke rigtig nogen af dem der markerer sigbagefter. Det gør bare, at folks indtryk er, at det med musik, det er sådan noget alle kan gøre. Alle kan stille sig op på en scene og blive stjerne hvis de vil. Hvorfor så have respekt for dem [musikerne, red.] når, alle andre da også sagtens kunne lave den sang der.

Appendix 8

Interview date: 7th of November 2011

Description of the informant: The informant is working with music festivals and "musical growth layers", both within and outside the public funding system.

Interview transcription:

- 10 <Interviewer\:> *Det ved jeg ikke om jeg har fået skrevet, men jeg studerer inde på CBS. Der er en uddannelse som minder lidt om Performance Design på RUC og for mig, Music Management på Konservatoriet. Jeg har nemlig hele tiden haft en fokus på rytmisk musik.*
- 15 15 <Informant\:> *Har man der, hedder han Mark Lorenzen?*
- <Interviewer\:> *Ja [...] Nej, han er vist ikke studieleder, men han har undervist et af kurserne og har en ret nær tilknytning til det hele.*
- 20 20 <Informant\:> *Jeg kender ham ikke meget godt, men han er sådan en der ofte sidder i paneler hist og pist, og han er jo flittigt brug fordi han er så nørded. Han ret smal i virkeligheden, fordi han er så statistisk. Meget målbart orienteret. Og det er jo nyttigt for et kulturliv, som tit er meget fabulerende og med store armbevægelser hele tiden. Men man kan ikke kontrollere et kulturliv ud fra tal og bevillinger, og faste beskrivelser hvad det er der sker. Så får man aldrig noget nyt eller noget der er farligt.*
- 25 <Interviewer\:> *Ja, så jeg er i gang med mit speciale og skal aflevere det om cirka 2.5 måned, så det er sådan det allersidste jeg skalinden jeg skal ud på det store farlige arbejdsmarked. Mit speciale handler om rytmiske musik og om hvordan man kan skabe rammer omkring rytmisk musik, som fremme kreativitet. Jeg har så et fokus på det en offentlige støtte og hvordan den offentlige støtte kan fremme kreativitet. Det er det min analyse går ud på. Og når jeg siger offentlig støtte, så taler jeg både om støtten fra staten og kommunerne, og så regionerne i meget lille omfang. Så det er sådan i bredeste forstand.*
- 30 35 <Informant\:> *Så du har ikke nogen fonde med? Eller er de private i den sammenhæng?*
- <Interviewer\:> *Ja, præcis. Selvfølgelig er du meget velkommen til, hvis det er relevant for din præsentation af det offentlige støttesystem, at inddrage eksempler fra den verden. Men som udgangspunkt handler mit speciale om offentlig støtte.*
- 40 45 <Informant\:> *Er du opmærksom på kunstrådets rapporter fra den senere 4 års-periode? Jeg tænker især på to. Den der hedder "Styrkelse af det rytmiske liv", som munder ud i ti anbefalinger, om flere penge og større fokus. Flere penge går især på de der 40 mio til regionale- og honorarstøttede, og projektpulje til særlige projekter. Man har anslættet at 40 millioner er det der skal til.*
- 50 <Interviewer\:> *Jeg har læst den som optakt til mit arbejde, men jeg har ikke direkte inddraget den i rapporten.*

<Informant\:> Der er begrundelser for hvorfor man skal sende de her penge til de områder. Og beløbet stammer fra da man i sin tid lavede det der hedder spillerstedslovgivningen, som ikke er en selvstændig lov, men et appendiks til musikloven. Det var i slutningen af 90'erne. Det var jeg med i, fordi vi var meget model for Roskilde – vi havde lavet det vi kaldte en ”spillestedskampagne”. Kan du huske det begreb? Hvor vi lavede en række koncerter over hele Danmark, og i de sidste par år har Sverige og Norge været helt vilde med ideen. Carlsberg og Roskilde Festival puttede nogle penge i en pulje, vi lavede et musikprogram, aftalte med spillestederne: Vil i være med? så laver vi en overordnet tung markedsføring og et af principperne er, at enhver by, af en rimelig størrelse, over 20-25.000, bør have et rytmisk spillested. Af mange grunde. Kunstreriske og musikalske, først og fremmest, men i tillæg får kommunens politikere jo et sted hvor man har styr på de unge uden at styre dem. Man ved hvad de laver fredag aften. Man ved hvor det støjer, man ved hvor der et musikværksted nogle øvelokaler. Paramount er et eksempel. Gimle et andet. Råstof Roskilde og alt det der. Så der er i virkeligheden også en social dimension i det. Og man kommer også væk fra at de lokale spillesteder altid skal forsvare overfor kommunen at, det er sgu for dårligt at fodbold og håndbold får så store tilskud, og baner og net og kridtstreger og hele lortet. Hvor i rockens verden eller den rytmiske verden, der skal man lave det hele selv. Samtidig med at vi sagde, at det er jo rockens styrke, at den ikke får det hele foræret. At den også bevarer sin karakter af ukrudt, der sgu nok skal finde sin vej op igennem brostenene, hvis det er stærkt nok. Men vi sagde også, at det dur jo ikke at de aktivister, du kan tage dig selv, eller dem der var før dig, Esben og andre, der havde fået nej, på nej, på nej, ikke mindst fra et borgerlig flertal i en by. Sådan er det jo i Roskilde, som i Svendborg, som i Holstebro. Oftest med begrunden, ikke at det støjer for meget og at vi ikke har nogen penge, men at ”vi jo ikke kan støtte et værtshus. I lever jo af at sælge bajere”. Hvor vi sagde, i vores argumentation for musikloven, ”jamen det er man jo nødt til, hvis aktiviteten skal leve, netop fordi man ikke får de offentlige tilskud”. Hvis det bliver en del af en kulturpolitik, så fjerner man jo afhængigheden af at sælge bajere. Og så er det lige pludselig et musiksted. Et kultursted. Og det lykkedes via den kampagne som vi kaldte ”Venue”. Vi sluttede med at have 40-50 koncerter over hele landet i en weekend. Torsdag, fredag, lørdag og søndag, i den sidste weekend i Januar. Det gjorde vi i 8 år. Så samlede folketingenget ideen op og sagde, jamen modellen har faktisk påvist et behov. Lad os lave nogle aktiviteter. Det var Jytte Hilden der var kulturminister. Så lavede vi det vi kaldte en kaffeklub, nej, en cigarklub, kaldte vi det. For at undgå at det var Tordenskjold og soldater, der sad i ROSA og SNYK, og alle de der organisationer som havde siddet i 100 år uden at lave en skid ved det. Som jo altid kommer og siger, ”vi skal have to mand med”, ”Jamen, vi skal også have to mand med” og så har du en arbejdsgruppe på 25 mand. Jeg laver hele den historie, mere for din forståelse af offentlig støtte til rytmisk musik: Før havde der ikke været noget andet end lidt transportstøtte og lidt honorarstøtte. Det blev så løftet op, ved en stor konference inde i landstingssalen, altså parallelt til folketingenget, hvor ordførerne fra de forskellige partier var med. Jeg tror han hed Søren Hansen, ham der var socialdemokrat på det tidspunkt. Socialdemokratiet havde jo regeringen og Jytte Hilden var kulturminister. Sjovt nok var de konservatives kulturpolitiske ordfører Brian Mikkelsen. Venstres var H.C. Smidt, ham der var en kluntet Miljøminister og Trafikminister og andre ting. Det mundede ud i et konkret forslag. Og i øvrigt var vores talsmand en super fantastisk person, Kasper Holten, som jo er operachef. Men over det er han meget veltalende og velargumenterende, og

- musik orienteret. Og det gik vi igennem med, at vi laver en appendiks. Vi har en ambition om, at der skal cirka 70 mio til. Den model der mundede ud i regionalt støttede spillesteder og honorarstøttede spillede. Og en projektpulje. Og lad os nu gå i gang med cirka halvdelen og se hvordan det går. Cirka halvdelen af 70 er jo 35.
- 105 Mens jeg sad i musikudvalget [ti år senere, red.], så sagde vi til folketingset, at nu er det tid. Nu har kommunerne vist deres vilje til at finde midler og spille med, og nu har det økonomiske system fundet ud af at leve seriøsitet. Nu må det være staten der kommer til lommerne og kommer med den anden halvdel af de 70 mio. Og halvdelen af de 70 er 35, men der er gået ti år siden, så de er så blevet til 40. Den rapport, med ti rytmiske anbefalinger, nævner det beløb og hvad de skal bruges til. Efter den lavede vi en analyse, som vi kaldte ”pengestrømsanalyesen”. Det er et værk til 1.75 million kroner.
- 110
- 115 <Interviewer\:> *Det bruger jeg ret meget i min opgave.*
- <Informant\:> Var det Deloitte der lavede den?
- <Interviewer\:> *Det var Rambøll.*
- 120 125 130 135 140 145 150
- <Informant\:> Det var Rambøll, der lavede den. Og vi synes, at den på mange måder var ganske god, men vi synes også at den på en områder var skuffende for os. Det der jo sker når man betaler så mange penge for en analyse er jo, at et analyse institut er jo meget meget stærke på struktur, metode og sådan noget. Og de har nogle fagfolk der kan det. Men når man så bliver bestilt, Rambøll eller nogle andre, til at lave et eller andet om jernbaner i Danmark, eller øsamfund eller hvad fanden det nu kan være, så mangler de jo nogen, der helt opdateret har fingeren nede i substansen. Fingeren på pulsen. De går ud og laver et lille ekspertpanel. De kan tage en RUC-mand eller nogle andre med, som jo sikkert ved [...] eller Mark Lorenzen [...] en helvedes masse. Men de har ikke haft bræk på buksene, eller stået i kø eller oplevet en Roskile Festival i fire dages pis, de sidste 10-20-30 år. Måske aldrig. Og de har aldrig været medlem af en Gimle eller en Råstof Roskilde bestyrelse, eller knoklet på et arbejdshold. Eller rendt erhvervslivet rundt for at få støtte til en sølle plakat eller hvad fanden det nu kan være. Det mangler de. Og det mangler rapporten også. Den mangler en føeling med den lille forening rundt omkring, hvordan de knokler. De har lavet nogle nedslag. Men det er igen statistiske nedslag og de får ikke nuancer med. Så har de lavet en væsentlig fejl, når de beskriver volumen. I de offentlige midler, altså statens midler, der har de talt kirkeministeriets kroner med. Med en 1 mia. Noget i den stil.
- <Interviewer\:> *Det er i hvert fald et stort beløb.*
- <Informant\:> Som er helt forkert. For det figurerer naturligvis i Kirkeministeriets tal, men er rent teknisk penge som er landet i kirkeministeriet kun for at splitsekund for at løbe ud igen. Det skyldes rent teknisk, at det er kirkeministeriet der opkræver kirkeskatter i Danmark. Det er jo ikke statens penge til kultur. Det er jo skatteborgerens kirkeskattekroner, der skal bruges til at lønne drengekor og organister osv. Det er jo ikke fri penge der er til rådighed for musiklivet i Danmark fra Staten. Så det skal du være opmærksom på, hvis du siger at Staten giver 8 mio. Nej, hvis det er 8 der står, så er det altså minus kirkeministeriet tal og det er et forholdsvis stort tal. Og så er det svært at beregne musikeksporten ud fra de tal,

fordi hvad fanden er musikeksport. Er musik kun når Aqua eller Aura sælger plader i udlandet. Eller er det når et lille band er på tur? Og laver en omsætning selvom de ikke kommer hjem og har tjent mange penge. Er det ikke også musikeksport nogle gange, når der kommer journalister til Danmark og ser et band, som de gerne vil have ud? En Agnes Obel, for at tage noget aktuelt, fra Awarden. Hun er jo reelt ikke dansk. Når hun er på konference i udlandet – den der South by South West, som er en af de store, så står der Agnes Obel, Germany.

155 160 <Interviewer\:> *Hun betaler da ikke skat i Danmark.*

<Informant\:> Nej, hun bor i Berlin. Men min pointe er, at det er lidt tilfældigt hvad en forsker eller analytiker slår ned på, og i hvilken skuffe han så lægger det. Det to, dem kan du have nytte af. Specielt den Rytmiske, for det er jo det du kører på.

165 **Opening question:**

<Interviewer\:> *Jamen, jeg har været nede i dem begge to og brugt dem til at beskrive hvordan branchen ser ud og hvilke aktører der er hvilke steder i, hvad skal sige, værdikæden kalder de det i rapporten. Så den er jeg inde i. Vi kan sagtens springe lidt rundt i spørgsmålene – det vigtigste er sådan set bare at vi kommer lidt rundt om det hele. Jeg kunne godt tænke mig at starte med at spørge dig, hvad du ser som det primære formål med at støtte rytmisk musik via staten og kommunerne.*

175 180 <Informant\:> Ja, jeg tror man skal starte med at sige, at der jo én stat i Danmark og der er små 100 kommuner. Staten skal jo ikke diskutere med andre end sig selv. Statsmidlerne besluttes via finansloven. Et sted, nemlig via staten eller i folketingset. Og så bemyndiges visse ministre til at få en pose penge. Trafikministeren f.eks., hvor der står i beslutningsgrundlaget: ”endvidere kan ministeren inden for en ramme på x millioner kroner bevilge følgende ting når ditten datten er opfyldt”. For Kulturministeren er der nogle penge, som ikke er på finansloven, som kommer fra tipsmidler. Det er jo offentlige penge, fordi når tipstjenesten eller Danske Spil har tjent sine penge [...] det er også derfor der er så stor diskussion om udlandet må udbyde spil. De der ”bed”-tjenester rundt omkring. Hvis de så bare sidder England, Frankrig og Luxemburg, og laver spil i Danmark, så vil mange jo spille på de spil fordi de er meget mere attraktive og så vil tips overskuddet i Danmark gå ned til at være markant lille. Og så får staten jo et problem, for der er virkelig mange penge til overs fra tipspuljen og de går spejdercentre, til spejdernes drift og en hel masse almennyttigt. Sport og Kultur, fritid og så også sådan noget sundhed og helse. En stor del af det får kulturministeren som frie midler. Problemet er, at staten i de senere år. Især i de seneste 6-8 år, for at spare penge. Altså for at få finansloven til at nå sammen, så har man skåret ned på en hel masse. Altså kommunetilskud og den slags. Men man har også vekslet nogle penge der tidligere var skatteborgerens. Så har man sagt, at vi kan spare 40 millioner på kulturområdet, så må kulturministeren, før han får sine 40 millioner fra tipstjenesten og begynder at dele dem ud, så må han finansiere de her 40 millioner fra finanslovet af tipspenge. Det vil sige, at tipspengene, hvis de nu var 140 millioner i virkeligheden kun er 100 millioner, fordi han på forhånd har disponeret en del af dem. Det synes kulturlivet naturligvis er meget dårlig politik. Og i virkeligheden også sælle at et lands kulturpolitik, især den fra tipspenge, skal være afhængige af folks spillelyst. Det er i virkeligheden respektløst overfor kulturlivet, at sige, hvis danskerne spiller meget tips og lotte, og sådan noget skidt og lort, så er der flere penge til Schubertiaden, Gimle og Roskilde Garden, og hvad fanden det nu ellers

kunne være. Og tilsvarende i andre byer. Og hvis folk spiller mindre, så sker der mindre kulturelt i Danmark. At gøre et kulturliv, i så høj grad, afhængig af spillelyst, synes man er ganske urimeligt. Den tendens er øget, fordi, som sagt, besparelser af honorarstøtten – honorarstøtten er i dag bygget op af 3 puljer [...] Ved du hvad honorarstøtte er?

205

<Interviewer:> Ja [...]

210 <Informant:> Det er de steder der gerne vil være regionale, men ikke blev det. Hvis Gimle ikke havde været regional status, så ville det kunne være honorarstøttet. Elværket i Holbæk er et honorarstøttet sted. Klaverfabrikken i Hillerød er et honorarstøttet sted. Toldkammeret i Helsingør.

215

<Interviewer:> *Det er helt ud til meget små byer, i virkeligheden*

220

<Informant:> Ja, det er det. Så det er sådan en mekanisme der er øget. Men staten har det jo sådan forholdsvis nemt. Hvad man har af midler, det kommer igennem Folketingets kulturudvalgt eller regeringens flertal der beslutter en finanslov hvor der står hvad der skal bruges af penge til det kongelige teater, landsdelsorkestrene og en pulje til regionale spillesteder, som ligger på omkring 27 millioner om året i fire år. Det er jo en af de puljer der har lagt billet ind på de 40 millioner mere til rytmisk musik. Det var staten. Kommunerne har jo en sammenslutning som hedder Kommunerne Landsforening, men den er jo ikke bestemmende for hvad den enkelte kommune skal bruge på snerydning, cykelstier og vuggestuer osv. Den lægger nogle rammer for hvor højt man må gå op og ting man skal have. Ved lov skal en kommune jo have et bibliotek, men der står ikke hvilken standard biblioteket skal have. Eller hvor borger nært det skal være. Altså Roskilde Kommune kunne jo sige, at fremover er der ét bibliotek. Det ligger oppe på Dronning Margrethesvej og der er ikke andre. Biblioteket i Viby, Gadstrup og Jyllinge nedlægger vi. Og for at lave lidt service for dem som bor derude, så laver vi sådan en bus der kommer forbi en gang om måneden. Det er sådan nærmest minimum. I øvrigt beslutter man at digitaliseringen sætter vi i stå, for den har vi ikke råd til. Eller hvad fanden ved jeg. Så det er den enkelte kommune der bestemmer sit niveau for i principippet hvad som helst, indenfor nogle grænser. Det er nogle retningslinjer fra KL

225

og så er det selvfølgelig KL's aftale med staten om hvad kommunerne må [...] Der har jo været et skattestop, som staten har meddelt kommunerne, at hvis i hæver skatten, så mister i tilsvarende beløb i bloktildskuddet. Så har kommunerne sagt, "åh det gør vi sgu ikke". Amter og kommuner har sagt, "jamen vi er jo nødt til, fordi vi bor i Nordjylland – et område hvor arbejdsløsheden er så stor, så vores

230

socialbudgetter er eksploderet". Så kan man gå ind og lave en særlig aftale med dem. Kulturlivet ligger jo hos den enkelte kommune, men indenfor det skattegrundlag man har fået godkendt af staten. Så man kan ikke bare sige, nu bygger vi en koncertsal, nu bygger vi et kulturhus, nu øger vi tilskuddet til Roskilde Garden og vi skal sgu også have byen Rockband og blablabla. Men kommunerne prioriterer forskelligt. Nogle

235

siger, "vi vil være en kommune der er kendt for at have et fedt kulturliv, sådan så når erhvervs virksomheder internationalt tænker, "hvor skal vore nye hovedsæde ligge", så siger de, det skal ligge i Roskilde, for der er der et fedt kulturliv". Og det skal i hvert fald ikke ligge i Næstved, for der er lige lukket en fabrik og en gammel kasserne og et fedt kulturhus og fyret en by-komponist. Og tilsvarende vil de sige, når vi så senere skal søge personale: Risø, RUC, industrivirksomheder. Så vil man søge til

240

Roskilde, for de har en domkirke, et vikingeskibsmuseum. Vikingeskibsmuseet lever af stats- og kulturpenge. Domkirken lever primært af kirkeskat. De har også en Roskildehal. De har ikke noget særlig sport der er værd at skrive hjem om, men de har et kulturliv og de kalder sig musikbyen. Og det der Musicon, det er fandme godt set.

255 De har en performancelinje ude på RUC, som er forholds ny. Risø er begyndt med noget teknologi som kan bruges i underholdningsbranchen. Hele det er blevet samlet i det som hedder "Musicon Valley", som jeg, sammen med en anden, startede. Navnet går jo igen i grunden derude, noget der hed Unicon, altså beton fabrikken, altså Musicon. Og derude flytter festivalen over. De gamle støberihaller er nu værksteder for kunstnere. Kommunen i fattige tider har købt grunden for 50 mio og stillet den gratis til rådighed for hele det projekt. Vi fik i år 2000 en lille arbejdsgruppe. Tog på tourne, jeg var med i den. Vi var i Frederikshavn, Århus, i Nyborg og her [Roskilde, red.]. Det var finalisterne. Hvilen by vil købe og tiltrække ideen: Danmarks Rockcity? Og Roskilde vandt klart. Den lille tourne vi tog rundt var Peter Ingemann, Hans Otto Bisgaard, jeg var der og nogle flere. Så mødtes vi ovre på det gamle Gimle. Ved små runde borde. Du var ikke tilfældigvis med?

260

265

<Interviewer:> Nej [...]

270 <Informant:> Der sad fandme amtsborgmesteren og borgmesteren, biskoppen, museumsledere. Alle for at vise, at Roskilde kunne. De tegnede og fortale, og der var ikke grænser for hvad de kunne og ville. En stor del af det er faktisk blevet realiseret. Nu kommer et rockmuseum og det er jo ikke sådan et sted hvor man bare skal gå rundt og kigge på skabe og Franz Beckerlees gamle uniformer. Det bliver i højgrad digitaliseret og meget moderne.

275

<Interviewer:> Ja.

280 <Informant:> Og det er næsten på plads. Jeg tror det åbner sidst i 2014. Det er et eksempel på en kommune der har en kulturpolitik. Når man læser byrådets budget, ja så står der ikke: til kultur 3,4 millioner. Nej, det er jo hundredevis af millioner. Ikke ud af kommunekassen, men hvor man får logget nogle til. Rockmuseet har fået 50 millioner af Roskilde Kommune. Men det koster vel 150-200 millioner at realisere. Men hvor kommunen går ind med sine penge og bliver løftestang, sådan så når man søger fonde; feriefonde, lokaleanlægsfonden og Real Dania, så siger de: "Når, har givet 0 kroner. Det vil sige, den lokale interesse er ikke særlig stor. Så må vi sgu også hellere holde os tilbage." Men hvis kommunen har lagt for og sagt, at vi har købt en grund til 58 millioner, som de stiller gratis til rådighed. Vi laver et sekretariat, betalt af kommunale midler til 2,5 stilling, som kører skibet indtil det kan sejle selv. Så siger de andre folk jo: "Fedt, kommunen har virkelig vist at det er noget man satser på. Så kommer vi med 40 eller 30 millioner". Sådan blev Vikingeskibsmuseet også finansieret. Det jeg vil frem til, det er at sige, at der findes ikke en norm for hvad kommunerne skal give og nogle kommuner synes, lidt afhængigt af deres bystyre og hvor stærk kulturlivet råber, så kan man jo i en ærke-borgerlig kommune, som Gentofte, hvor Hans Toft er Borgmester på 25-år. Han har du sikkert nogle gange set kort i fjernsynet. Han er jo grå og pissem dygtig, og verdens flinkeste mand. Men grå, med nuancer over imod det kulsorte. For det første udnytter han, at han bor sådan i cirkelslaget omkring København. Så kan folk sgu tage i biffen, teatret, operaen og det kongelige, Falkoner – så slipper han for at stå for det. Hans kulturliv, det er mere sådan en aftenskole, hvor der på den lokale kommuneskole engang imellem kommer

285

290

295

300

- en koncert med Michala Perti eller noget andet der ikke er for farligt. Noget der ikke støjer. I sådan en kommune kan man holde skatten lidt nede, fordi man ikke bruger penge på kultur og så mange børneinstitutioner. Så bliver skatten jo lidt lavere. Så vil folk gerne flytte dertil. Især dem der alligevel er fyldt 50, 60 og 70. Husene bliver knaldene dyre, men folk har det godt, for er man 68, så er ens behov for biografer og rockkoncerter ikke særlig stor og man har heller ikke børn. Og børnebørnene bor måske slet ikke i kommunen. Så det er sådan et alternativ til en Roskilde eller andre byer der har fuld fart på en moderne innovationsvirksomhed, et filmhus eller et multimediehus eller hvad fanden man bygger rundt omkring i Danmark. Så der er meget forskellig forskel på, og nu skal jeg nok nærme mig et svar, hvorfor man vil [...] altså en stat er jo hængt op på et folketingsflertal og det skifter selvfølgelig senest hvert 4. år. T byråd er også hængt op på sit politiske flertal og det skifter også hvert 4. år. Man kan bare ikke lave om hvert 4. År fordi der er nogle aftaler, der løber i lang tid og krydser kommuneskiftet eller folketingsskiftet. Og det vil jo også være mærkeligt at sige, nu har man over 20 år bygget et bibliotek op, eller et Gimle op, og nu kommer der et nyt byrådsflertal som stopper det og siger at der skal være børnehaven. Det vil jo være nærmest utænkeligt. Man kan godt trække tæppet lidt væk under dem, og sige, at ”i har fået 2 millioner om året, fremover får i sgu kun det halve”. Så får man jo et problem og det sker jo også, og det er jo egentlig lykkeligt, bortset fra dem det går udover, at ting lukker eller nedtrappes. Hvad skulle ellers finansiere alt det nye, hvis man skal give til at alle dem der har fået de sidste 10 år? Det er noget vi var ude for i musikudvalget, når vi sagde til en eller anden Hadsund musikforening, som i deres ansøgning skrev, at næste år fejrede de 40 års jubilæum og at de havde fået tilskud hvert eneste år, hele deres liv og vi sagde, ”hvad er det for noget koncert de laver?”. Vi skelede ikke til hvor mange der kom, fordi det er en del af det svar du får om lidt, vi skelede til hvor høj kvaliteten af det de lavede var. I rytmisk, stats, kommunesammenhæng. Vi lagde vægt på hvilken form koncerten foregik under, også i hvilke rammer. Hvor røv sygt det var i et forsamlingshus eller om de virkelig søgte ud og lavede nogle sjove ting. Og hvor stor fornyelsen var i form og indhold. Og hvis de stort set lavede, over en 10 årig periode, de samme 6-8 orkestre, i løbet af 8 koncertarrangementer over en vinter. Du skal tænke på at vi er langt fanden i vold ude i Jylland, hvor der ikke sådan lige bor 20.000 mennesker sammenlagt. Der gik vi ind og sagde, at vi synes at kvaliteten er for uvarieret og ikke specielt høj, og formen og indhold har ikke ændret sig de sidste 20 år. Vi vil gerne varsle, at vi for det kommende år hvor i har søgt, vil halvere jeres tilskud og hvis i ikke for alvor laver noget nyt i indhold og form, så vil tilskuddet falde væk om 2 år. Og vi snakker en 20, 30, 40.000, men det er guld for dem. Og man stiller det samme krav til de honorarstøttede og de regionale – de skal ikke bare lave koncerter.
- 340 <Interviewer:> Ja.
- <Informant:> Men det kommer vi til. Formålet er efter min opfattelse fra stat og kommune, at støtte musik, for det første. Fordi det er musikpenge vi taler om. Så når folkedanserklubben fra Ringkøbing og omegn søger penge, så gik vi ind og sagde, musikken er naturligvis nødvendig og det er levende musik, der er en spillemand, der er en pianist, det er fair nok, men det primære formål er ikke musik: Musikken er ledsagelse til dans – derfor er det ikke vores afdeling at støtte, vi må støtte nogle andre. Sådan nogle sagde vi nej til, hvor man tidligere har sagt ja. Det var sådan lige knivsæg. Er i Roskilde er der på Gimle noget der hedder Lørdagsdans, tror jeg, noget i den stil. Hvor der kommer 40-100, primært enlige, og danser til sådan noget På slaget

12 noget. Hvor vi sagde, der er da naturvis musik, men jeres forening hedder danseriet. Vi erkender at det er vanskeligt at danse uden musik, men jeres primære formål er at danse, ikke at få musik. Så sagde vi, på den baggrund kan i ikke få tilbud. "Ja, men vi har fået før, 75.000, og det vil jo trække tæppet væk under os". Der er der 355 jo ikke andet at gøre end at sige, objektivt opfylder i ikke kriterierne. Nul. Så indkaldte de til en ekstraordinær general forsamling inden næste ansøgningsfrist året senere. De havde lavet foreningens vedtægter om, og navnet om. Og søgte. Formåls paragraffen sagde nu, "at fremme musik for modne mennesker" eller noget i den stil. Indholdet havde man bare ikke ændret. Så det er sådan et eksempel på, at hvis det er 360 mainstreamed eller stort, en forening der siger "i løbet af en vinter der har vi Kim Larsen, Lars Lilholt, Johnny Madsen og Lis Sørensen osv". Kvaliteten fejler ikke noget, men hvis man har råd til i en forening, 6-8 gange om året, at betale en kunster mellem 100.000 og 400.000 for at komme og spille, så behøver de ikke at have 365 75.000 fra staten for at støtte det. Det er jo pebernøder i den sammenhæng. Og igen sammenlignet med hvad der er af ansøgerfelt, som bedre kan bruge 30.000. Så sådan nogen fik også nej. Så med kvalitet siger vi ikke, at Kim Larsen, det er dårligt. Tvært imod, det er fint og underholdene, han skriver nogle iørefaldende sange osv. Det er bare ikke indenfor det område vi har valgt at støtte. Det er jo vigtigt at fortælle folk. 370 Vi [Kunstrådet, red.] brugte jo aldrig, at det er noget lortemusik. Fordi, så kommer man ud i nogle følsomme diskussioner, som man næsten kun som offentlig instans kan tabe.

<Interviewer:> *Ja [...]*

375 <Informant:> Men argumentet var, at vi har en begrænset pose penge, som er givet af staten. Der er nogle retningslinjer for pulje for pulje, regionalt spillested, transportstøtte, pladepuljer og hvad fanden ved jeg, internationalt. Og den sum er som den er. Og der står nogle kriterier om hvad den skal støtte. Der kan vi ikke side og støtte udenfor det og vi må prioritere de penge, så det er de mest interessante projekter 380 der får penge. Så i den korte version, skal staten og kommunerne støtte kvalitet og det vil sige, formidling af musik. Eller skabelse af musik med kvalitet, som uden tilskuddet eller ikke ville finde sted. Eller ville finde sted i et begrænset omfang. Færdig slut. Det er staten. Kommunerne er det anderledes. Det taler jeg meget subjektivt. Men hvis du tager, de regionale spillesteder som et eksempel, der er 385 ansøgningsfrist for de kommende 4 år. Ikke for den førstkommande januar, men fra årsskiftet 12-13. Der skal man søge d. 28 februar, altså om 3-4 måneder og får at kunne det, så skal i givent spillested, lad os igen bruge Roskilde som eksempel. Så skal Gimle så have været i forhandling med sin kommune, for at spørge: "Vil i støtte os som regionalt spillested, i 4 nye år?". Og ikke for 1 år ad gange, men det er 4 årig kontrakter. Og vi kunne godt tænke os, at i støttede os med 4 millioner om året og så 390 vil vi søger staten om et tilsvarende beløb. De to beløb behøver ikke at være lige store. Og så siger Roskilde Kommune, "Ja, det vil vi gerne". Gimles virksomhed skal ordne de og de elementer. Så bærer man den ansøgning ind til staten og der mødes Gimles ansøgning måske 30 andre. Og de har 27 millioner, så der er jo ikke råd til dem alle sammen og de første 10 smider væk, for dem synes vi ikke er specielt interessant. Så 395 lægger vi resten op. Frederikshavn, Sønderborg, Gimle, Århus og Næstved, og hvor fanden de ellers er. Så har man sandsynligvis fået besøg en formiddag, en eftermiddag eller aften. Vi var af sted 4 dage i den ene uge og 4 dage i den anden. Altså 8 dage og overnattede mellem Sønderborg og Herning, eller sådan noget. Så tog vi hjem og 400 kiggede på det. Der to elementer i sådan en ansøgning. Der er det koncertmæssige og

så er det det regionale arbejde, hvor man skal understøtte musikvirksomhed i sin region. Og ikke i sin by. Og det med region er der ikke ret mange der gør. Ganske ganske få. Der er mange der laver mere end koncerter. Gimle er gode til det. Igen, Råstof Roskilde. Bandakadamiet [...] vækstlagsbands og sådan noget. Det er jo det et 405 regionalt spillested skal og et honorarstøttet spillested skal i principippet kun lave koncerter. De er ikke forpligtet til at opdyrke musiklivet. Der ser du, om ikke et sammenstød, så i hvert fald en interesse forskel fra kommune til stat. Hvor kommunerne gerne vil have ro i byen, et forholdsvis bredt repertoire, ingen tabsgivende koncerter og budgettet skal holdes - og jeg kommer tilbage til et konkret 410 eksempel her fra Roskilde lige om lidt. Staten siger: "Det er så store penge vi pumper ind i de regionale spillesteder. 27 millioner fra Staten og et cirka tilsvarende beløb fra Kommunerne. Dem skal vi jo ikke understøtte almindelig hverdagskoncertvirksomhed med". Der er min påstand, at det er fuldstændig 415 uinteressant, for staten og kulturudvalgets penge. Det må i sgu lave selv. Hvis nogen kommer og siger, fra f.eks. Høje Taastrup Gård: "Vi har en hel masse utilpassede unge, som fiser rundt og sniffer lightergas og ødelægger skilte og skidt og lort. Vi kunne godt tænke os at lave en klub, som ikke var en almindelig ungdomsklub, som har en profil af et eller andet. Det kunne f.eks. være noget med musik. Et ordentlig 420 anlæg og folk der kan lære dem at holde på en trommestik og give dem interesse for, hvad fanden ved jeg. Det må vi have 2 millioner til. Det synes jeg er noget helt andet – hvis ikke man har rigeligt med penge. Ellers ville jeg selvfølgelig gerne støtte det hele.

425 <Interviewer:> Ja.
<Informant:> Så staten stiller nogle andre krav, til musikalsk nødvendighed end kommunerne og derfor har staten, bl.a. for at hjælpe spillestederne overfor deres lokale politikere, sagt, det står i alle kontrakter hvor mange koncerter man skal afvikle og lad os sige, at Gimle skal lave 110 koncerter på et år. Så skal man lave 30 K1'ere. 430 Det betyder kapacitet 1. Dvs. At ud af de 110 koncerter skal 30 være med højst 200 gæster. Altså der må gerne komme flere, men når man booker dem, så skal det være et orkester hvor man på forhånd ved, at de sælger en tredjedel af Gimle. Og det skal være vækstlags, up-and-coming orkestre, for at tvinge Gimle til ikke altid at spille sikkert. Eller sælge så mange billetter som muligt, for hvor fanden skal vækstlags bandsne så komme frem? Eller de endnu ukendte orkestre. Og så har man en K2 435 koncert kapacitet der hedder 200-400 og en K3, som er så mange som muligt. Eventuelt så mange så man kan lave det i Roskilde Hallerne. Dem kan kommunerne ikke så godt lide. Fordi så siger de: "vil det sige, at man skal forpligtige sig til at spille tabsgivende koncerter". Hvor vi svarer: "Ja, men vores udgangspunkt er ikke at det skal give tab, vores udgangspunkt er, at man skal fremme musik og netop ikke gøre 440 det til en forretning". Tidligere Kulturudvalgs formand, Ivan Mynderup, her i byen [Roskilde, Red.] han var jo på et tidspunkt, for tre år siden i avisens efter dialog med Gimle, og sagde, "det dur altså ikke at budgettet er så stramt på Gimle, at det nogen gange løber lidt over i en overskridelse. Så I må skære nogle af de tabs 445 givende koncerter væk". Så måtte jeg rykke i avisens, og sige

Ressources:

450 "hvis Gimle gør det, mister de deres regionale status, for Gimles opgave er ikke at være koncertfabrik – at tjene så mange penge som muligt – Gimles opgave er at præsentere kvalitets musik, der er med til at flytte noget eller stabilisere noget og især

tilføre nyt blot. Omkring sig skabe nogle laboratorier, nogle vækstcentre, nogle ditten datten. Søge nogle miljøer, ikke for at hive dem ned på Gimle, men for at stimulere dem der hvor de er. Paramount, alle de orkestre derude er da alt for små til at spille på Gimle. Lad dem endelig blive derude og lad dem spille uden af lave koncerter. Lad os få et miljø hvor det ikke er så vigtig om vi får sprayet lidt på væggene, om cyklerne står i stativer udenfor eller ligger i en bunke op ad muren. Men vi lever og ånder for det her sted, vi skal nok finde nogle gamle sofaer, som når vi er færdige med at spille eller skal have en pause, så er det fedt. Jeg finder også et gammel køleskab til nogle bajere og lidt vand. Hvad som helst." De miljøer skal Gimle jo understøtte. Hvis de mangler penge til et nyt anlæg, så kan Gimle jo måske hjælpe med nogle af deres samarbejdspartnere. "Vi har altså et skodsted ude i udkanten af byen, som mangler ditten og datten, kan det være at i kan bidrage med det [...]" Hvad de jo ikke selv kan, for det er jo altid sådan, [...] for hånden og i munnen [...] de skal fandme bare spille og have strøm på. Så kan det være at Gimle kender nogen, som de ikke kender. Eller Gimle ikke bliver afvist eller de der snothoveder [...] ikke vil have en chance. Det er regionale spillesteds opgave.

<Interviewer:> Ja.

470 <Informant:> Den musik vil venstres kulturpoliske formand jo helst være fri for, for de skulle jo bare finde sig et arbejde. Så der ser du en stor forsker på hvad kommuner vil støtte [...] og når jeg så er rigtig perfid, kommuners kulturpolitikere er jo mere opmærksomme på, i et lille samfund, og Roskilde er ment som en hovedkommunikationskilde, at de skal genvælges. Derfor skal der ikke være for meget støj på linjen. Derfor skal der ikke være for meget hammer på Gimle. Ikke for mange naboklager. Knaldertstøj, tabte glas klokken 2 om natten. Alt det der. De vil helst have koncerterne i Roskilde Hallen [...] nu overdriver jeg [...] og hvis orkestrene er for små til det, så må de gå hjem og øve sig. Underforstået, at orkestre skal blive store og tjene penge, og det er efter min opfattelse ikke formålet med kulturlivet.

The "open" field

485 Det er produktion af de næste store Nephews. Den skal jo komme, men den starter jo i folkeskolens musikundervisning og i den kommunale musikskoles evne til ikke kun at give musikundervisning. Esben [Danielsen, red.] har for en del år siden lavet en undersøgelse, hvor han siger, at han kan dokumentere at der i Roskilde er flere der spiller guitar end fodbold. Det er fandme flot. Det skal Roskilde være glade for. Men nogle af kulturpolitikerne blev bange og sagde, så må vi sgu finde nogle millioner til fodbold.

490 <Interviewer:> *Det var den effekt han havde håbet på [...]*

495 <Informant:> Formålet er at støtte kvalitetsmusik. Udvikling af den. Formidlingen af den. Primært med fokus på der elleres ikke ville finde sted. Dermed også den farlig, den udfordrende, fornyende. Beatles blev jo forbudt over alt i verden da de kom frem fordi de var langhårede og gik mærkeligt klædt. Ikke fordi deres tekster var frække eller noget andet. Og det var jo heller ikke dem der fandt på at sætte strøm til. Verden blev bange. Hvis vi skal spille klassisk og den rytmiske musik selv skal finde vej, så kommer den jo ikke. Og hvis ikke nogen havde støttet den klassiske musik for 3-400 år siden, var den jo heller ikke kommet. Så det der ikke

bare er som det plejer, er det vi først og fremmest skal støtte. Men naturligvis også noget af det vi har, fordi vi kan jo ikke bare sige, at nu har de fået, nu må de passe sig selv, for så går de jo ned. Derfor udtrykket kvalitet, og kvalitet den er blandt andet, ikke at den ligner alt det vi kender eller det vi godt kan lige, fordi vi er heldigvis forskellige som borgere. Du hører måske noget andet musik end nogle af dine, men i hvert fald hvis man går en generation op til dine forældre. Eller to op. Så nyder de jo andet musik. Det kan godt være at det er rytmisk, men et kan være at det mere er [...] jeg ved ikke hvem faen det kunne være [...] noget jazzet, det kan være at det var Anna Linnet, mere end det var Aura. Heldigvis. Anne Linnet var jo skide fræk da hun slog igennem – nu er hun jo mainstream. Jeg skal også lige sige, at offentlig støtte, der skal man, synes jeg, altid holde fast i, at det er musik man støtter og ikke gå ud i blandinger. Dans f.eks.. Der er også mange der i, f.eks. i Gellerup og i Voldsmose og andre steder i København der siger: ”Hvis vi nu støtter verdensmusik, så får vi også et socialt indhold. Så kan det være at nogle af de her mennesker tilpasses”. Det mener jeg er helt forsejlet – at gøre musikken til socialpolitisk spil.

Opening question:

Så jeg mener at man skal skarpt fokusere på, at det er musikken man støtter. At den så har nogle effekter, det er noget andet. Man skal bare ikke spænde den for en vogn, hvor støttens succeskriterium er, at den får løst nogle sociale problemer. Det skal være den anden vej rundt.

<Interviewer:> *At den ligesom bliver et instrument i en eller anden sammenhæng [...]*

525 <Informant:> Ja. Min påstand er naturligvis, at et højt niveau for musik i et land, i et samfund – og med højt niveau mener jeg at mange har gælde af den, af den store variation, i stilarter og omfang - jo højre grad har man velfærd. Min påstand er, når folk siger, når folk sige ”Vi kan da ikke bruge 50 mio på et skide rockmuseum, når der er huller i cykelstierne, vi lukker børneinstitutioner”: Det er jo ikke enten eller. For mig er penge til kultur ikke en udgift. Det er en investering i et velfærdssamfund, for jeg påstår at kulturpolitik er nødvendig politik, og fornuftig politik. Og så kan man diskutere, hvad med helsepolitik på sygehuse og [...] ja, det er det samme. Jeg forsøger bare at sige, at kulturpolitik er ikke kendetegnet ved, at det er en udgift, hvor alt andet er en nødvendig omkostning. Den er i samme grad, måske endda en fornuftig investering. Jeg vil påstå, at hvis der var mere musik i skolerne. Musik, leg og kreativ, så fik ungerne mere ud af matematiktimerne. Og så sad de ikke og faldt i sovn og glædede sig til du skulle hjem.

The open field:

<Interviewer:> *Ja, jeg er enormt interesseret i ”åbenheden” overfor musik i den brede befolkning. Kan vi prøve at snakke lidt om musik-lytteren og åbenhed overfor ny musik? Mener du, at forbrugerne i det danske musikliv kan karakteres som ”åbne” eller, hvad skal man sige, konservative?*

545 <Informant:> Jeg tror, i udgangspunktet, ikke at folk er specielt åbne. Det er nok meget socialt bestemt. Når jeg siger ”som udgangspunkt”, så er det jo fordi, ikke bare i musik, men i en masse andre sammenhænge, der virker det jo som at alle der er 30, 40 eller 50 har glemt, at de har været 15. Det har alle mennesker naturligvis være. Jeg tænker på unge politifolks opfattelse af unge i tilpasse der laver noget lort. Bore

en knalderd eller hugger et eller andet, eller kommer for sent hjem, eller sådan noget. Så skal man selvfølgelig i den bedste mening, som forældre eller som strømmer eller noget andet, skride ind eller bemærke noget om det, men man gør det nogle gange for radikalt. ”Sig mig, hvad fanden gjorde du selv da du var 16, for ikke så mange år siden?”. Nu er det nærmest som om, at den musik, som bliver spillet oppe på værelset er noget lort og luk for den. Hvad sagde dine forældre til dig, da du spillede noget lort, for højt? Den tolerance virker det som om man forventer når man er 15 og ikke rummer når man er 30. Eller 40 eller 50. Det synes jeg godt man kunne forsøge at bearbejde, med noget offentlig dialog, med nogle af de offentlige instanser, public service instanser som Danmark Radio, kultur politik i kommuner og stat. Hvis man gik ind, ikke sådan konstrueret og lavede om på ting, men hvis man i sit naturlige virke påvirkede og ikke gjorde det til sådan et neon skilt ”Nu skal vi gøre det og det, fordi vi gerne vil lave jer om til sådan og sådan”. Men jeg tror mennesket er jo et væsen der tilpasser sig de omgivelser de sætter sig i og hvis vi tror at et demokratisk, frit og mangfoldigt samfund er godt at leve i, så kunne vi jo nærmer os en højere grad af et frit, demokratisk samfund der er demokratisk og godt at leve i ved at stimulere det. Ved at sige, selvfølgelig skal der være flere musikoplevelser, ikke bare passivt for skolebørn, men også aktivt, hvor de slår på et eller andet, eller synger. Morgensang. Der kunne man jo synge noget andet og man kunne kalde det morgensamling. 4.

555 Klasse har lige siddet og banket på noget i de sidste 14 dage, fordi de har haft et emne om hvad ved jeg. Eller der er nogle med en anderledes farve og dermed kulturbaggrund, hans far har været nede og vise billeder og danse om morgenens og vise drakter. Ét eller andet. I folkeskolen. Radioen kunne jo sige, Danmarks Radio især. Det er en public service kanal. Det er det eneste medium vi kan styre. Tv2 delvis. De har jo deres public service status via en aftale med den danske stat. Den er ret fri, men der står jo i aftalen hvad de skal. Et symfoniorkester, et underholdningsorkester, jazz ensemble og et pigekor. Det skal de jo. Det er den eneste kommunikationskanal, de elektroniske medier inklusiv, vi kan styre. Det er det eneste vi tillader aldrig skal fokusere på seertal. Jeg fatter ikke hvorfor man bliver ved at tillade at DR selv dropper programmer fordi der er for få der ser dem. Nu tænker jeg ikke sådan på lørdag aften programmer – der kan jeg godt forstå at de falder lidt i. Men sådan noget tirsdag formiddag, Jørgen Hjorting, de ringer vi spiller, P1-programmer, hvor masser af mennesker jo går hjemme eller går på en arbejdsplads. Et bageri hvor de er ved at rulle dej ud, eller hvad ved jeg. Så hører man et program, et taleprogram, om tørke der vokser i Afrika. Eller noget hvor folk tænker, det ikke noget for mig. Men alligevel hører man det og når det er færdigt, så går man og tænker, ”det var sgu egentlig interessant”. Eller visse have der uddør. Eller nogle tosser der har fundet på nogle planter der kan æde landminer. Har du set det? De kan ikke fjerne dem, men de kan afsløre dem.

560 570 575 580 585 590

<Interviewer:> *Okay.*

595 <Informant:> Det er helt vildt. En plante der for det første kan leve i ørkenområder i sand og vokse, den kan afsløre landminer tilstedeværelse ved at skifte farve.

<Interviewer:> *Okay [...]*

600

Ressources and diversity:

605 <Informant:> Det jeg mener det er, at man kan påvirke og selvom der er 30000 seere eller lytttere til et program, så skal det ikke kasseres fordi man sige ”Tv” har flere, så må vi hellere skrotte vores”. Der mener jeg at, at Danmarks Radio skulle være en del en kultur politik. Og så naturligvis, og det bliver selvfølgelig subjektivt, men jeg vil tro, at man kan bruge pengene anderledes, hvis man i højere grad investerer i noget der skabte velfærd indenfor kultur området. At det ikke var så dyrt at gå i den lokale musikscole. For så får man ikke kun de i forvejen veltilpassede og velfungerende familiens unger. Man skal selvfølgelig ikke sige, musikken kontra sport, men hele det kulturudbud som samfundet tilbyder børn, unge og ældre, og man ved jo at uendeligt mange holder op med at gå til sport, cirka i konfirmationsalderen. Så er det kun talenterne tilbage. Ingen fordi vi lever i et samfund af talentpleje. Målbar succes. Hvis du vil blive til noget, så er du velkommen. Hvis ikke du kan, så er det sgu ikke sikkert at der er en håndboldklub eller fodboldklub som du kan blive medlem af, for hvis ikke du kan komme på førsteholdet, så har vi ikke noget til dig.

<Interviewer:> Ja [...]

610 615 <Informant:> Der synes jeg man skulle lave noget mere alment støttende, fundament støttende udbud, i musiksammenhæng.

<Interviewer:> *Du mener altså godt, at man kan motivere folk til at interessere mere for musik der rykker lidt mere end [...]*

620 625 **The ”open” field:**

<Informant:> Hvis du nu kommer i 1. klasse eller i 0. klasse. I børnehaven har man mange steder, bortset fra besparelser og personale mængden, der har man jo i mange år haft rytmik og lege med musik. Og sunget børnesange osv. DR havede jo en børne og ungdomsafdeling, som var markant i verdenssammenhæng og vant priser, fordi de var så skide gode. Alt fra Jørgen Klevin, der sad og tegnede og klippede, men også sådan noget congas og rytmeforhold for små børn. Det er mindre end det var. Hvis man i folkeskolen tilfældigvis kom, som forventningsfuldt barn og skulle gå i 1. Klasse og der på skemaet var en lektion, som måske kun var 30 min, hvor der stod musik. Så er det jo ikke noget man skal, og melde sig ind og betale. Så bliver det jo en vane. Ligesom at man skal bevæge sig, ligesom vise skoler lærer deres unger at de skal sørge for at få noget ordenligt at spise inden de kommer i skolen, men også midt på dagen. Og derfor laver man på visse skoler et madprogram. Der er nogen der vil sige, ”hvorfår fanden skal vi nu bespise børnene, det må da være forældrenes opgave?”. Man kan bare ikke skære samfundet op i skiver efter min mening og de offentlige kanaler, som er skole og medier, bør man i højere grad bruge, automatisk og selvfølgeligt, at give folk gode vaner. Når vi snakker musik, du og jeg, musik tolerance, musik glæde, ikke nødvendigvis at spille selv, men at opleve musik. Og sige ”hold da kæft hvor spiller de godt, hvor er det fedt, aj tænk sig at kunne få 70 mand til at ramme samme tone”. Så vil de jo blive en del af vores automatiske, ikke uddannelse, men dannelse, hvor man vil sige, [...] vi skal have et samfund hvor der er musik i luften, hvor det ikke kun er når man går ind og køber en billet eller man løber ind i Roskilde Garden. Man gør jo lidt med Spil Dansk Dagen og der er også en dag, hvor man inde i lufthavnen og på hovedbanen, har sådan nogle konservatoriestuderende der står og synger acapella eller spiller horn. Hvor travle rejsende kommer forbi og tænker, ”det var sgu da dejligt”. I stedet for sådan nogle

kunstige kampanger eller nedslag, men simpelthen sagde, det er i hele vores liv, hverdagsliv. Ikke i en kampagne, det er noget vores samfund siger, at selvfølgelig skal det ske.

- 655 <Interviewer\:> *Betrage det som en del af kulturen?*
- <Informant\:> Ja, og jeg taler ikke om, at når man går ind i Irma eller Nordea, så er der et eller andet kassettebånd eller diskette, der bringer dig [...] jeg er live ved at sige tvært i mod. Men det er jo sådan et forsøg på at gøre Nordea til sådan en moderne bank [...] Der var en artikel om det i politikken for 3-4 dage siden. Tvangsindlæggelse til sådan noget sovs. Og når man ringer til et eller andet kontor i Roskilde Kommune og venter. ”Du er nummer 3 på listen”. Så hører man sådan et eller andet digitaliseret falsk, nærmest kassettebånd der er slidt op, hvilken musik er det de spiller i Roskilde Kommune? Af alle? Temaet fra Matador.
- 665 <Interviewer\:> *Er det rigtigt?*
- <Informant\:> Ja.
- 670 <Interviewer\:> *Jeg har faktisk hørt, at de på et tidspunkt har haft sådan noget olietøndemusik som ventetone. Kan det passe?*
- <Informant\:> [...]
- 675 <Interviewer\:> *For det har jeg nemlig spillet [...]*
- <Informant\:> Jeg tror nok at Matador er blevet taget af, for folk synes jo at det var lidt til grin. Roskilde har en bykomponist ansat på fuldtid.
- 680 <Interviewer\:> *Okay [...]*
- <Informant\:> Som hjælperne med projektuge med musik, skriver et særligt stykke musik til indvielse af et eller andet springvand eller [...] herligt [...] det er et eksempel på det igen, hvor folk siger, ”i har lige fyret 40 lærere”. Det er jo ikke enten eller. Tolerancen er ikke stor hos alle, det var dit spørgsmål ikke. Men den er jo nem at skubbe til, er min erfaring. Hvis du går ud på et lokalt spillested, som siger ”Vi har det økonomisk ikke så godt. Kunne i ikke tænke jer at lave en eller anden form for faderskab, hvor i giver os 25.000 om året. Til gengæld får i 10 billetter til vores koncerter. Til gengæld skal i love, at de ti mennesker skal komme, for ellers har vi jo ingen glæde af det.” Det har man succes med nogle steder. Især de vi kalder de mindre genrer, som er jazz, folkemusik og verdensmusik. De har det oftest svært. På Gimle kan enhver jo finde et band de gerne vil høre. Hvis man ikke er til Stefen Brandt, så er man måske til Artillery. Men der kommer folk ofte, og selvfølgelig gør spillestedet lidt ud af det og siger goddag og velkommen, og sådan ser det ud bag scenen. Så går folk ind og siger, ”det var satans. Det larmede ad helvedes til, men så fik vi lige nogle propper i ørerne. Det var sgu en dejlig oplevelse”, siger de fleste, men der er nogen som er uopnåelige. Fordi de gerne vil forarges. Men så er der jo Shubertiaden, eller musik på biblioteket. Der er byer der har lavet et musikkort, hvor man har krævet af alle arrangører i en by, at de skal give 25 % af deres billetter skal de være villige til at sælge på musikkort, med en rabat. Og når de så en eller anden

given koncert har solgt 32 billetter til en koncert, med 40 kr i rabat stykket, ved at folk er kommet og vist kommunens musikkort, så sender den musikforening regningen til kommunen, som refunderer rabatten. Det er jo en anden form og give musikstøtte på og det lokker også sådan ”bedsteborgere” ud og høre musik. Jeg taler jo ikke om at de skal gå ned og høre et skrammelband på Gimle. Men man kunne hele tiden flytte sin grænse. [...] Og så kunne jeg engang om året gå med min datter i byen. Det ved jeg nogen gjorde på festivalen (Roskilde Festival, Red.). Nogen der synes at deres datter eller søn var for unge til at tage på festival som 17 årige. Så sagde de, ”Okay, du får lov at tage med på betingelse af, at far eller mor tager med. I skal nok få lov at få jeres lejer og at være der alene. Jeg mødte mor på festivalen ...”, eller hvad folk nu kan have af rørende historie ”...for 25 år siden og vi har ikke været der siden. Det kunne sgu også være hyggeligt for os at tage ud og se hvad det er blevet til. Så det gør vi. Ellers får du ikke lov at tage af sted før næste år.” Så gør de det og så skal de mødes kl 13 og kl 20 hver dag, for lige at drikke en øl og sige, hvordan går det osv. Og nogle få har lavet en aftale om, at så vi en gang om dage, ”så skal du finde et band, som jeg skal ned og høre, sammen med dig. Vi skal opleve det sammen – altså ikke stå sådan omklamrende – og tilsvarende.” Og det kan være at jeg til min punkede datter eller piercede datter siger, ”Nu skal vi ned og høre Neil Young”, ”aaargh, så noget gammelt ...”, ”Ja, men det var aftalen. Til gengæld skal jeg nok tage med dig ned og høre tekno eller Deadmouse” – hvad der jo er fint, for hvis ikke man bliver påvirket, så lander man i sofaen og ser vild med dans.

<Interviewer\:> *Jo.*

725 **The ”open” field:**

<Informant\:> Og medierne, synes jeg, er jo en risiko, for vi er jo alle sammen magelige og det er vinter osv. Så vil vi jo blive foran skærmen. Ligeså stor indflydelse de har, har de jo også den modsatte vej. De kunne jo give gode vaner, hvis de gjorde sig fri af seertal. Fordi hvis seertal skal bestemme, så bliver der mere Billedbladet-, Ser & Hør-niveau. Dansktop. End hvis det mangfoldigheden eller kvaliteten der skal bestemme. Jeg taler jo ikke om, at så skal det bare være punk alt sammen. Eller elektronika. Og vi er umiddelbart mere tolerante i munden, end i virkeligheden. Og jeg begrunder det med, naturligvis ikke de mennesker jeg møder, for jeg møder jo ikke tusindvis af mennesker, så jeg kan være statistisk bevis for noget som helst, men jeg begrunder det med den programflade vi ser, men også live-arrangørers vanskeligheder med at sælge billetter. De har det sgu svært. Og det har de både i Roskilde, hvor der bor 50-80.000 indbyggere afhængigt af om det byen eller kommunen, eller i en vestjysk eller lollandsk lille by, hvor der forgår noget i kroen eller forsamlingshuset. De har skide svært ved det. Især når de bevæger sig uden for den slagene vej.

Bureaucracy:

<Interviewer\:> *Okay. Jeg kunne godt tænke mig at springe lidt, fordi tiden den går nemlig. Jeg kunne godt tænke mig at snakke om de offentlige puljer, som musikere selv kan søge. Jeg har i forskellige rapporter, som jeg har læst op til denne opgave, læst at støttesystemet skulle kunne anklages for at være bureaukratisk og rigidt, og at det skulle have konsekvenser for den støtte der bliver delt ud. Hvad er dit syn på det?*

<Informant\:> Lagttagelsen, synes jeg er delvist rigtig. Sådan er det. Om det er rigidt og bureaukratisk, det ved jeg ikke. Men det synes jeg at det bør være. For det

første fordi, det er jo betroede midler og der er ikke så mange af dem. Og jeg vil sige,
at hvis det begrænsede bureaurati som er der – altså, man skal finde frem til at puljen
findes, man skal finde frem til at der er nogle kriterier for den givne pulje og i de
kriterier står der så til sidst hvordan man søger for at få nogle af de penge. Hvis ikke
man kan det, uanset om man er et rodehoved eller meget systematisk musiker.
755 Musikere er jo et systematisk folk, fordi det at spille er jo en systematik i høj grad. Så
vil jeg sige, så kan man måske betivle om man kan forsvare at give den pågældende
person, det pågældende orkester, betro dem 40.000 af staten dyre støttekroner.
Hvordan fanden skulle de så kunne håndtere at de blev brugt til formålet og kun til
760 formålet? Og hvordan skulle man kunne sikre, at de bagefter kunne dokumentere at de
havde gjort det? Kunstrådets musikudvalg har 190000 kroner om året at dele ud af,
hvor halvdelen er såkaldt frie-midler – dvs. At folketingen ikke har bestemt hvad de
skal bruges til, jo til musik selvfølgelig. Men altså om der skal bruges mere til
ensembler og mindre til honorarstøtte, det er op til musikudvalget. Hvor de bundne
765 midler der er 27 millioner der står regionale spilleder [...] Der kan man ikke bruge
hverken mere eller mindre. Det står på finansloven. Så det bureaurati synes jeg
egentlig er fornuftigt nok. Jeg vil sige, at man vil kunne dæmpe bureauratiet lidt og
det har man gjort, ved at sige: ”frem over er ansøgnings skemaer lettere tilgængelige
og de er kun elektroniske.” Og man har fjernet en del - og det har der faktisk været en
770 del diskussion om – dokumentationspligten. Der har man nu lavet en bagatelgrænse,
der siger, at hvis man får under et beløb som ændrer sig hele tiden i takt med
prisstigninger. Hvis man får under 100000, så skal man ikke vedlægge regnskab.
Altså en musikforening. Dog kan man risikerer at blive undtaget til en stikprøve
kontrol, revision, fordi man skal jo lige sikre sig at bestyrelsen ikke bare har fået 6
775 fede middage for dem og så fået venner og bekendte til at spille koncerterne. Og der
er nogle krav – ethvert krav er jo bureauratisk – man kan ikke sige til
gratisarrangementer. Det er en del af det med, at vi kun støtter kvalitet. Det handler
ikke om vi kan lide musikken eller ej. Vi støtter ikke gratis arrangementer og
arrangementer der får støtte fra Staten, skal lønne de medvirkende musikere med
780 minimum tariffen – altså artist forbundet og musiker forbundets tarif, som pt er cirka
1800 kroner, pr musiker. Og det er et forsøg på at sige, at det rene sovs, hvor man
bare få venner og bekendte til at spille, og du får nogle kørerpenge [...] så kan du
lynhurtigt lave en koncert, hvor vi går ind med statens penge. Jeg synes bureauratiet
skal smidiggøres, så det ikke bliver en barriere for det man i virkeligheden gerne vil
785 støtte. Og det er man så som sagt i gang med, med skemaerne og med nogle
bagatelgrænser, nogle afrapporteringsgrænser. Men ellers synes jeg at det skal være
der. Det bureaurati, eller hvad man nu kalder det, der siger, at man kan ikke
diskutere kriterierne når de er sat, så er de gældende. Og hvis det er levende musik der
støttes, så kan man ikke give penge til dans. Hvis der er et krav om kvalitet, om
790 fornyelse af form og indhold, så dur det ikke, at man 3. år i træk præsenterer Amalie
Malling, Lars Hannibal og Michala Petri. [...] og så er der nogen som siger, at det er
også for stramt og bureauratisk. Det må man synes, men så langt vil jeg gerne støtte
en hvis form for systematik. Og så er jeg enig i, at det skal ikke afholde nogen fra at
795 kunne søge og i øvrigt kan man jo altid kontakte kommunens kulturforvaltning eller
statens musikudvalg, Kunstrådets Musikudvalg og sige: ”Jeg kan sgu ikke finde ud af
det her, jeg har ingen computer [...].” Det er lidt det samme som når man skal søge
folkepension, så kan man ikke længere gøre det i hånden.

<Interviewer|:> Nej.

800

[...]

Communication:

805 <Informant:> Der står faktisk i vise lovgivninger, at de skal opslås i Statstidende. Hvor tit læser du statstidende?

<Interviewer:> *Det tror jeg ikke at jeg har gjort.*

810 <Informant:> Nej [...] og der er ikke længere en kanal. I gamle dage kunne man jo mødes i skolen og sige, ”så du fjernsyn i aftes?”. Der var jo kun en kanal, så man vist havde været i fjernsynet. Kommer du med sådan et spørgsmål i dag, rent bortset fra at der er nogen der slet ikke ser fjernsyn, som bruger elektroniske medier til deres opdatering. Men i dag er fjernsyn jo 25 kanaler. Minimum. Af samme grund er det jo svært informativt at nå ud til alle borgere. En annonce i Politikken, Jyllandsposten og Berlingske ser en 17 årig musiker sgu ikke. Måske ikke engang deres forældre, fordi så få holder avis nu til dags. Så skulle man have sådan noget oplysning for borgere og samfund, med at nu kommer der nye nummerplads, eller sådan noget [...] Men det ser folk jo heller ikke. Så man skal ud og angribe på mange medier, for at sikre sig at folk får det at vide. Man kunne måske appellere, når vi nu snakker konkret musik, at gå via nogle musikorganisationer. Men dem er der også mange der ikke er medlem af, så er man 17 år og spiller et eller andet fløjte, violin eller trommer, så er man jo ikke nødvendigvis medlem af dansk musiker forbund eller dansk artistforbund.

825 <Interviewer:> *Nej [...]*

830 <Informant:> Og det spillested hvor man øver er måske medlem af Dansk Live, eller hvad det nu hedder, sammenslutning af spillesteder. Så det er faktisk svært at ramme musikere. Så derfor vil jeg sige, hvis man laver en blanding der siger, den primære part – den primære dynamo er jo musikeren selv eller bandet. De må jo vise et vist form for initiativ til at sige ”der må sgu da være et eller andet sted hvor man kan få noget støtte til det her”. Og så gå et sted hen og spørge. Så kritikken af bureaukratiet og utilgængeligheden ligger også lidt i en magelighed, som er en del af vores tid. At man forventer at det er omgivelserne der skal komme til mig og sige, her er dine muligheder. Jeg vil sige, at det må vær én blanding. At det offentlige sætter op, hvor man nu kan. At der findes de og de muligheder. Og så må den aktive selv opsøge nogle af de steder og hvis man ikke rammer ind i nogle af de steder eller har fundet ud af at ringe til sin kommunens kulturforvaltning eller til politikkens oplysning, eller hvor ved jeg. Altså ”google” sig ind på det. Så er jeg derude hvor man siger, så er der bare nogle penge til dig.

Constructive evaluation:

845 <Interviewer:> *Hvis man som musiker finder frem til noget man gerne vil søge, hvordan mener du at kommunikationen er mellem ansøger og bevillingsgiver?*
Hvordan sikres det, at ansøgnings proceduren bliver konstruktiv for ansøgeren?

850 <Informant:> Den har været bedre end den er, fordi man jo også i kunststyrelsen, som håndterer støtteordningerne, har fået sparekniven og har fundet der forunderlige princip LEAN, altså slankning, og virkelig kigger på om man ikke bruger ressourcer på noget som kunne gøres for mindre. Det gør jo, at det sekretariat

der betjente musikudvalget da jeg startede var på 18 personer, hvor man tænker, hold
da kæft, det var mange. Nu er de 12. Det er altså 1/3 færre. Ikke fordi de var færre,
men fordi der mangler penge. Det går uover service. Man kan sige, at det der burde
være en selvfølge i form af afbureaukratisering, er nu blevet det af nødt, for ellers så
855 havde man sikkert stadig ikke haft nogen bagatelgrænse og tjekket regnskaber hos
alle. Nu gør man det får at tiden skal slå til. Så siger man, at der er nogen man
springer over. Det går også ud over noget af det som ikke er målbart nødvendigt. Det
er f.eks. at kontakte en ansøger uopfordret. At Kurt Petersen ringer op og siger,
”hvordan går det?”. Fordi det er jo ikke 5 millioner der får tilskud. Det er 1000 måske,
860 i forskellige puljer og projekter. Men det er dog stadig sådan, at man kan ringe ind
hvis man har fået 40.000 kroner og siger ”vi er i tvivl om vi må tage 2 mand til
Amsterdam og kigge på et projekt, for de her penge”. Eller sådan noget. Det kan man
stadig gøre. Og man har også den dialog når man er færdig med projektet, at så skal
865 man jo rapportere for det. I nogen tilfælde. Det er færre der skal nu. Men det har man
også en dialog om. Men man kan ikke længere forvente at kunststyrelsen længere skal
være sådan en slags projekt-opbagger. Konsulent. Rådgiver. Det kan man de ikke
mere.

<Interviewer:> *Som man kan ringe til inden man søger?*

870 <Informant:> Jo jo, det kan man. Hver pulje har en sagsbeandler, som er
navngivet. Hvis du går ind på hjemmesiden, så vil der sandsynligvis stå:
Honorarstøtte, ansøgningsfrist sådan og sådan, puljen er sådan og sådan, kontakt
person i centret er Jan Ove Tradsdahl. På tlf det og det og mailadresse det og det. Det
875 kan du godt.

<Interviewer:> *Også hvis det handler om musikere der søger?*

880 <Informant:> Ja, nu er der ikke ret mange puljer for musikere. Om
overhovedet nogen? Jo, der er puljer på bands.

<Interviewer:> *Jeg tænker på kunstnere der søger direkte på et projekt de
gerne vil arbejde på.*

885 <Informant:> Den pulje er stort set væk og det kan have noget med et af dine
spørgsmål om åbenhed at gøre. Der var en pulje der hed ”Projekt puljen”. Den havde
3,5 million kroner pr år. Den støttede en person som havde fået en skide god ide. Tag
en Annette Balauri, eller hvad hun nu hedder. Hun 35 år og på Nørrebro, og er
890 konverteret til Islam og går nu med tårlæde osv. Hun har lavet et projekt der hedder
”Missing voices”, som er et projekt for Muhamedanske kvinder, som jo normalt ikke
må udleve fri kultur, sang, musik og glæde. Ikke engang selvom de er pakket godt ind
og gemt bag gevandter. Hun har lavet tourne, men muhamedanske kvinder, som er
musikere. Det er ikke sådan nogle hjemmegående enlige nogen. De er
konservatorieuddannede og dygtige, men sat dem på tour. De spiller i Kolding og
895 Grinsted. De var på en kort tur i Marokko. Hvor vi synes, ”hold da kæft et projekt. I
danske Danmark”. Så sådan et projekt. En person koblet på nogle musikere. Hun har
fået flere hundrede tusind.

900 <Interviewer:> *Men i Tonekunstudvalget, er der ikke puljer man kan søge?*

- <Informant:> Det er ikke hos os [...] de ligger slet ikke hos staten.
- <Interviewer:> *Nej, jeg tænker på Kunstfondens*
- 905 910 915 <Informant:> Jo, det kender jeg ikke så godt. Jeg var jo under kunstrådet.
<Interviewer:> *Ja, det ved jeg [...]*
<Informant:> Der kan man søge. Det har du ret i. Det jeg talte om, var den projektpulje som forsvandt og som de 40 millioner foreslog bragt tilbage igen, fordi den var sådan en pulje der lå under det hele. Hvis det ikke passer der og der, så er der en projektpulje, der ikke har kriterier hvor man kan [...] Jo, det skal have kvalitet, men det er i virkelig resten, for at sikre, at der ikke er nogen, som ikke kan få penge til noget.
- 920 <Interviewer:> *Ja, men det kan være [...]*
<Informant:> Tonekunstudvalget, den er helt anderledes [...] det er jo en der vil lave en undersøgelse, en analyse, komponere og sådan noget.
- 925 930 935 940 945 950 <Informant:> Ja, det vil jeg sige. I hvertfald kunstudvalgets fagudvalgt, som jo er litteratur, musik osv. Det er i højgrad fordi [...] det er hæmmet en lille smule. Det har der også været dialog om ud fra det her LEAN-system. I forbindelse med at man gik over til elektroniske ansøgninger over alt, så blev der lagt en vis ensartethed fra pulje til pulje. Og får at gøre det nemmere, så krævede man ikke, med mindre der blev søg over 100.000, krævede man regnskab. Jeg synes, at det er vigtig at man får en ansøgning med et regnskab. Sæt nu at vi sidder og 60.000 til et udmærket til en forening der har 2.4 millioner kroner i formue – der er jo ikke noget støttebehov! Det ved man fremover ikke om der er. Man kan indkalde et regnskab og det kræver så at udvalget gør det. Og vi lagde stor vægt på, netop fordi vi havde for få penge i forhold til den rigdom der var af støtte. Så sagde, vi at ”vi skal jo sikre os, at vi ikke sidder og støtter en forening der har røven fuld af penge.” Det kan man ikke se længere. Men jeg vil sige, at de faglige udvalg og det er jo hele baggrunden for at have sådan nogle udvalg, vi var 7 i vores udvalg. Der var en musikskoleleder, der var 3 udøvende musikere, Hanne Boel, Emil de Waal, der var vores formand, som var klassisk uddannet. Så var der en musiker mere og så var der to fra arrangører siden og musikmiljøsiden, hvor jeg var den ene og Steen Jørgensen var den anden. Det var faktisk et meget alsidigt sammensat udvalg. Det er det nye også. Alle ansøgninger skal besluttes i plenum. Men hvis de skal side 7 og behandle alle 3000 ansøgninger på et år, ville det blive alt for overfladisk. Så man sad i 2, 3, 4 underudvalg. Det gjorde alle medlemmerne. Festival, koncertrække, internationale og ensembler. På den tid fik man samtlige ansøgninger i print - det går man væk fra nu – så man kunne side i haven, i toget [...] og kunne side meget spontant og skrive ind i og gennemgik dem meget grundigt. Og vi havde honorarstøtte [...] der kom måske 150 ansøgniner. Det brugte vi to hele dage til. Og i nogle tilfælde ringede vi til det pågældende sted. Det var noget vi gjorde eller sekretariats betjeningen gjorde. Og et afslag har man som fast

- princip – de skal have en begrundelse og den skal være individuel. Det kan godt være der et to der får den samme begrundelse for den samme situation. F.eks. I har så mange penge, så der er ikke noget støttebehov. Eller hvis der er krav om, at de skal præstere 10 koncerter i løbet af et år og nogen kun søger tilskud til 10, så får de ikke nogen penge. De får ikke 8/10 af hele beløbet, for vi synes at aktiviteten er for lille. Sådan nogle begrundelser skal de have og man kan anke en begrundelse. Eller anmode om genbehandling og det sker jo i hver udgivelses runde. Nogen vil selvfølgelig sige hvis man får uret: ”det er fandeme noget svineri”. Men det er i hvert fald ikke pga. For overfladisk behandling og nogle gange har vi lavet en fejl fordi vi har overset et eller andet. Men man er ofte utilfreds hvis ikke får medhold. Det synes jeg faktisk kører ret forsvarligt, det system. Og jeg synes at gennemgangen er, som sagt, meget grundig.
- 955
- <Interviewer:> *Den teori jeg anvender i min opgave stammer fra studier af organisationer og skoleklasser [...]*
- 960
- <Informant:> Har du læst de rapporter der er om øget musikpåvirkning af børn i skolen?
- 965
- 970 <Interviewer:> *Nej, det er jeg ikke gået ind i. Det jeg gerne v[...]*
- <Informant:> Der er et Berlinforsøg der dokumenterer [...]
- 975
- <Interviewer:> *Ja, hvis v[...]*
- <Informant:> Anna Bamford hedder hun.
- 980
- <Interviewer:> Som har dokumenteret i en rapport, hvad et skolebarn får af færdigheder via øget musiks kreativ aktivitet – først og fremmest musik – i form af lytte evne, koncentrations evne, systematik og struktur. Og alt det har man jo glæde af når man skal lære det der mærkelige tysk. Eller når man skal lære det der mærkelig med at stave.
- 985
- <Interviewer:> *Ja*
- <Informant:> Så det påvirker i målbar grad resultatet af at gå i skole i de øvrige fag og over det, lysten til at gå i skole og til at blive et socialt væsen.
- 990 Sukkersnak.
- 995
- <Interviewer:> *Ja, jeg tror nok, at de fleste af de studier min teori bygger på, er amerikanske. Det jeg ville frem til før var, at jeg har en interesse i at finde ud af, om man kan indrette de støtteordninger man har, så de ikke opleves som enormt kritisk på musikeren. Jeg ved ikke hvordan man kan gøre sådan noget, for i et system hvor man ansøger nogle puljer og modtager en evaluering er jo ikke nødvendigvis konstruktiv for en musik. Spørgsmålet er også om en musiker er glad for at få en eller anden direkte vurdering fra et udvalg der har sidset og lytter. Man kan vel ikke gå ind og sige, at ”det der b-stykke er sgu for dårligt”. Hvordan ser du på det?*
- 1000

- 1005 <Informant:> Der tror jeg ikke at man skal forvente at få kunstrådets musikudvalg til at være tilstrækkeligt kompetente til at påtage sig sådan en opgave. De skal håndtere støttesystemer, synes jeg. Og sådan nogle støttesystemer der jo slet ikke ligger hos og, men hos kulturministeriet, undervisningsministeriet og måske også videnskabsministeriet, det ved jeg ikke. De sikre jo at der er nogle – og nu taler jeg ikke om musikskoler, for det er kommunerne – konservatorier og nogle uddannelser. Det er jo slet ikke vores. Det må være rytmekons og deres faglige lærer, der giver sådan noget. Så kan du sige, hvad med dem der ikke går der? Ja, de går måske i en musikskole, eller også går de for sig selv. Og det er jo vanskeligt, naturligvis. Det vil jo svare lidt til at sige, hvor skal en håndværker gå hen og så et fagligt modspil? Eller en faglig vurdering? En tømrer eller murer går ikke ud på tekniskskole og siger, vil du ikke vurdere min faglighed?
- 1010 <Interviewer:> *Ja, jeg har ikke selv den store erfaring med at søge, men jeg ved, at man f.eks. i Århus Kommune har haft nogle puljer man kunne søge, hvis man f.eks. har et band der skal udgive en EP eller et eller andet.*
- 1015 <Informant:> Sådan en pulje har man også i staten. Den har været væk i et par år, fordi kulturministeren ikke ville forny den og så fandt man så penge til en forsøgsvis ordning. Jeg ved at det nye udvalg har brugt en del penge på et genoprette den. Der er et underudvalg der behandler de ansøgninger og der vil man også typisk også anvende de kriterier der siger, at vi skal fortrinsvis støtte de plader der ellers ikke ville blive udgivet. Og det er navne vi i dag måske kender: VETO, Spleen United, Agnes Obel og sådan nogen. For 2, 3, 4, 7 år siden, der har fået penge og det er fra 1020 40.000 til 250.000, og der får man dem igennem dialog. Der er også en digital formidling, hvor man ikke går ind og, ikke har en dialog med hver enkelt – det er der ikke ressourcer til. Spørgsmålet er også, om der er musik-faglig viden til at kunne gøre det. Og så kan man sige, hvor faen skulle de så gå hen. Jamen deres projekt bliver jo vurderet og får støtte eller ikke støtte. Hvis de får et nej, så får de jo en begrundelse. Hvis ikke de synes at den begrundelse er fyldig nok, eller forkert, så kan 1025 de appellere og sige, at vi gerne vil have en uddybende begrundelse. Men en egentlig coaching eller hvad faen man kan kalde sådan noget. Det kan man ikke. Og hvorfor kan man ikke det? Der var vel en faglighed til stede, ja det er der måske. Ikke nødvendigvis, men det er der måske. Men der er ikke ressourcer til det.
- 1030 <Interviewer:> *Nej [...]*
- 1035 <Informant:> Et medlem af musikudvalget får et honorar for at være der, men det er noget der lander på 50 kroner i timen. Fordi arbejdet skal jo laves og det bliver laver meget samvittighedsfuldt. Det ved jeg, for jeg har selv været en del af det. [...] Men man kan jo ikke vælge igen igen igen til sit arbejde, at jeg kommer ikke på tirsdag, fordi jeg skal lave halvejs frivilligt arbejde for staten.
- 1040 <Interviewer:> *Det er klart.*
- 1045 <Informant:> Så det er sådan en blanding af ander kendelse at man bliver udpeget [...] Staten vil helt have det gratis – ikke for at spare penge, musikbranchen og musiklivet [...] et æresbevis, som man så kan gå ud og prale med bagefter. Man får cirka 150.000 om året og det fylder altså ikke særlig langt. I 1050 hovedansøgningsperioden som ligger i foråret, der er det fuldtid i mere end en måned.

- Og så er der hovedudvalget, som holder cirka 10 møder om året, hvor 2 af dem er 2 dages møder. Og underudvalget, som der er 10 af – det nye udvalg har nedlagt nogen af dem, af tidsmæssige grunde og lagt nogle stofområder sammen. Vi havde 10, jeg sad i 4 af dem og hvert hovedudvalg holder 2-4 møder om året. Derudover er der så ad hoc arbejdsgrupper, der skulle følge pengestrømsanalysen og skrive den rytmiske rapport. [...] Det tog dagevis. Og det var skide spændende. Jeg klager ikke på nogen måde, men der er grænser for hvor meget tidsressource der er i den model. Jeg synes faktisk modellen er god og [...]
- 1060 The "open" field:**
<Informant:> det fik jeg ikke lige sagt før: jeg synes jo at det er uendeligt vigtigt når man skal snakke tolerance og åbenhed overfor nye inputs og disponering af midlerne, og servicering af musiklivet i Danmark, at man fastholder det der hedder Armlængde-princippet. Der er ingen tvivl om, at politikernes tilgang til generel tolerance for og general åbenhed for fornyelse, den er markant mindre end musik, eller kulturlivets egen repræsentanter. Vi er jo defineret ved, at finde kulturlivet interessant, netop fordi det flytter sig. Hvor politikere er defineret af det modsatte. Vi har haft nogle uheldige eksempler, fordi vi synes der var for mange, såkaldte basisensembler. Det er kammerorkestre, med 12 faste musikere. Dem var der 6 af i Danmark. Et var rytmisk og et andet var kammermusiks. Det rytmiske var Kløvers Bigband i Århus. Ellers ligger der et i Storstrøms amt og så ligger der 4 i Jylland. Randers, Viborg, Esbjerg og et til. Så de ligger sgu for tæt. ”De laver ikke så meget.. Vi nedlægger et af dem. 5 millioner fri til noget andet”. Der kom et ramaskrig. Det var jo lokalområdet der mistede et basisensemble. Og sgu også et ramaskrig fra folketingspolitikere. Mogens Jensen [S, red.], som jo var valgt i Viborg området, hvor det er basisensemble nu forsvandt, han stille spørsgsmål i spørgetimen til kulturministeren og ikke ret lang tid efter, da de nye regionale spillesteder blev udpeget, der var et af dem der mistede der status sgu Palletten i Viborg. Så røg han jo op af stolen igen og sagde, at det kunne man ikke. Det skulle dække hele Danmarks kortet. Det var forkert disposition og rejste et nyt spørsgsmål til kulturministeren: om ikke kulturministeren ville gibe ind overfor kunstrådets musikudvalg først havde tage bevillingen og nu i samme by. Hvor Kulturministeren går på talerstolen og sige: ”Jeg bemærker, at det ærede medlem, Mogens Jensen, kun i disse to tilfælde ønsker armlængde-princippet tilsidesat. Har det mon noget med stemmer at gøre?” Han ville jo vi, Mogens Jensen, i Viborg og omegn, at han virkelig kæmpede for Viborgs kulturliv. Som staten jo vil tage fra dem. Det er uendelig vigtigt, at politikere siger, der er 27 millioner til regionale spillesteder. Her er nogle retningslinjer om kvalitet og ditten datten dutten. Hver så god, et fagligt udvalg, suverænt disponerer pengene [...] for ellers bliver det studehandler ligesom, hvem der skal have den næste motorvej og alt det der [...] og det samme med kommuner. Og en Ivan Jensen i Roskilde kommune der kunne side og sige, nu er jeg kulturudvalgsformand, og jeg synes det er bedst at kunne gå på vagl og sige, ”vi har støttet Gimle, vi har lavet 110 koncerter i året der gik og de var alle sammen udsolgt”. De var sgu ikke alle sammen udsolgt. Til gengæld har vi haft skrammelmusik. Nydelsesmusik. Fantastisk fornyende musik. Bekræftende musik. Der har været Volbeat, Agnes Obel og alle de rigtige har været der. TV2 og Kim Larsen har også været der og så nogle bands vi aldrig har hørt om. [...] Hold kæft hvor var det fantastisk.
- <Interviewer:> Når man snakker kreativitet i musiklivet, så er en af de ting, som jeg tænker man kan være lidt bekymret for i forhold til armlængdeorganerne, at

ansøgerne, altså jeg tænker specielt på musikerne, kunne fristes til at målrette deres ansøgninger imod de der skal vurdere den. De ved jo hvem der sidder i de her små udvalg og derfor måske også, hvad de vil prioritere. Hvad er dit syn på det?

1105 <Informant:> Jeg vil sige, tvært imod. For det første er det jo ikke en person. Når man taler om kunstrådets musikudvalg, så er det 7 person.

<Interviewer:> *Det er rigtigt.*

1110 <Informant:> Der er 3 personer i et underudvalg. For at imødegå, at sådan 3 personer kan påvirkes, så har vi en fast regel om, at et underudvalg aldrig er mere end tre. For hvis de var 4, så ville de kunne få flertal som er 7. Så kunne man godt i et underudvalg aftale, at den er ansøgning den er vi enige om, at vi vil gå ind i plenum om en måned og stå sammen om. For så kan de tre andre ikke gøre noget. Så man er altid i mindretal i et underudvalgt.

[...]

1120 <Interviewer:> *Ja, men jeg synes egentlig at vi er kommet godt omkring de langt de fleste af de spørgsmål jeg gerne vil snakke med dig om. [...]*

1125 <Informant:> Du kan sige, at der nogle individuelle musikere, som ikke oplagt, set fra deres side, har steder at gå hen. Men hvilket som helst spørgsmål om komposition, job, karriere, kontrakter og at finde musikere og finde inspiration – hvad der nu kunne være en musikers komplikationer for at komme videre – der er jo ikke andet at gøre end at opsøge nogen. Altså jeg bliver da jævnligt ringet op af folk der siger, at de er kørt fast. Jeg har ikke nogen manager, jeg har ikke nogen rådgiver. De to musiker forbund har jo rådgivere: juridiske rådgivere, karriererådgivere, kontraktrådgivere osv, som jo også svarer selvom det er et ikke-medlem der kontakter dem. Så det er sådan et sted, hvor man kan sige, der kan enhver musiker gå hen. Både rytmiske og andre. Konservatoriet har jo studievejleder. Både før optagelse og for studerende, og de vil jo heller ikke sige: "hvis ikke du er studerende hos os, så har jeg ikke tid til dig". Så er der altid musikere. Altså som selv har været i den samme situation for 3 eller 20 år siden, som man jo kan kontakte. Der er ikke andet at gøre.

1130 Mit svar til dig, for så vidt musikere, der har et spørgsmål af en hvilken som helst karakter – han må sgu bruge sin kreativitet - uover det musikalske – ligesom du ringer til mig: "giver du ikke en kop kaffe? Jeg skal bruge en times tid eller to på noget". Det kunne ligeså godt have været et musikalsk anliggende. Jeg havde møde med Nikolai Koppel for et år siden, fordi en svensk instrumentbygger, havde fået formgivet en ny klarinet. Nej undskyld, en saxofon, som ikke havde en traditionel form. Den sluttede nærmest som et nedløbsrør, uden at gå op igen. Den var meget smuk. Han havde bygget en prototype af den og Nikolai havde spillet på den. Hedder an ikke Nikolai?

1145 <Interviewer:> *Nikolai Koppel, det er ham der [...]*

<Informant:> Saxofonisten?

1150 <Interviewer:> *Jeg tænker på ham pianisten, som også er inde i fjernsynet [...]*

<Informant\:> Nej, hvad hedder ham med kasketten og [...]

<Interviewer\:> *Nå Benjamin Koppel?*

- 1155 <Informant\:> Ja. Han skulle bruge 100.000 til det. Og han skulle også have at vide hvor han kunne få den testet ud over sin egen smag, for han synes bare at den lød skide godt. Sådan noget ved jeg jo ikke en skid om. Jo, lidt om finansiering kunne jeg godt hjælpe ham med. Men det ”drive” han havde, ved at kontakte mig – jeg kender ham sgu ikke – jeg ved hvem han er. Men jeg siger bare, vi finder en cafe, hvad siger du til den tirsdag eftermiddag klokken et eller andet. Så brugte vi halvanden time på et møde om verdenssituationen, ligesom du og jeg har gjort. Men selvfølgelig også ned på emnet, som endte med, at han kunne vende tilbage 5 måneder efter og sige. Det gik fandeme godt. Ham der kunne ikke noget, ham der kunne ikke noget, og ham der ville sende mig videre til en anden og nu er den der. Sådan nogle ting. Der er
- 1160 1165 musikbranchen, i modsætning måske til så mange andre rationelle brancher, og så kreativ og åben overfor hinanden.

Constructive evaluation:

- 1170 <Informant\:> Så nu vil jeg så helt uvidenskabelig sige, at den person i den situation, må erkende og registrere at han er en del af et kultur netværk, som findes selvom det ikke er etableret. Hvor man overfor hinanden har en hjælpsomhed og åbenhed, som musikken i øvrigt er kendtegnet ved, den har man også menneskeligt og kollegialt. Så det er måske mit bedste bud, som supplement til de offentlige systemer. Og så måske en erkendelse af, at det faktisk er ret vanskeligt indenfor de givne ressourcer, at lave sådan et fang-apparat, der kan fange hvad som helst. Det er jo musikkens forunderlighed, ligesom andre kunstarter. Det ikke skal kunne puttes i æsker der rummer det hele. Vi har været lidt inde på, om støttesystemet i for højgrad er bureaukratiseret. Der kan man sige, at der mangler måske to elementer: projektpuljen, på den ene tangent, som mangler dialog for at blive genskabt, og den individuelle treatment, men den anden dimension, kan du sige, hvor ”treatment” er alt fra karrierer til alt muligt. Der er jo en pulje der hedder ”Den unge elite”. Og den er fin, men den er ikke særlig omfattende.

- 1185 <Interviewer\:> *Det er også den der lukker nu, ikke?*

- <Informant\:> Jo, hmm, men jeg tror måske den kører videre. Og får at komme ind i den, har der været en bruttopulje af 50, hvor 12 måske kommer ind. Der har man en meget grundig dialog, med coaching og karriereplaner osv osv. Omfattende materiale og meget god sparing. Det kan godt være at den sparing forsvinder [...] men det kræver mange ressourcer.