



Høgskolen i Telemark

# Mellom myte og marknad

Diskursar og grenseforhandlingar i folkemusikk som  
samtdskulturell praksis



Ola K. Berge

Masteroppgåve i kulturstudiar, 45 studiepoeng

Institutt for kultur- og humanistiske fag

2008



Avdeling for allmennvitenskaplige fag

**”If you don't like the past, change it”**

William L. Burton (1994)

<b>Tittel:</b>	<b>Mellom myte og marknad</b>
Nøkkelord:	Diskursar og grenseforhandlingar på folkemusikkfeltet
Forfattar:	Ola K. Berge
Studentnr.:	941395
Fagkode:	H 366
Oppgåvetype:	Masteroppgåve
Studiepoeng:	45
Studium:	Kulturstudiar
Konfidensiell:	

Framsidedfoto: Oddleiv Apneseth: Majorstuen

## Forord

Arbeidet med denne mastergradsoppgåva i kulturstudiar ved Institutt for kultur- og humanistiske fag på Høgskolen i Telemark, har strekt seg frå hausten 2006 til våren 2008. Oppgåva er formelt ein del av valretninga kulturadministrasjon. Eg har imidlertid ikkje latt dette stå til hinder for å skrive ei oppgåve med klare kulturanalytiske trekk. Det får stå si våge!

Eg vil rette ein stor takk til hovudvegleiar Sigrid Røyseng og bivegleiar Per Mangset for konstruktiv kritikk, faglege innspel, inspirasjon og støtte under arbeidet. I den grad teoretiske og analytiske perspektiv i oppgåva er vellukka, har dei ein stor del av æra. I motsett fall er ansvaret mitt – eg høyrer ikkje alltid på fornuft.

Ein stor takk til informantane som har delteke i prosjektet. Utan deira interesse og engasjement, ville arbeidet blitt trått. Eg vil dessutan rette ein generell takk til folkemusikkmiljøet; det kjennast godt å vere ein del av familien! Takk til studentar og øvrige lærarar ved master i kulturstudiar for faglege vurderingar, inspirasjon og støtte gjennom heile studietida. Takk til Majorstuen og fotograf Oddleiv Apneseth for løyve til bruk av framsidebiletet.

Sist, men mest: Takk til Unni, Knut, Anders, Hølje og Johannes og Mari og Ole, for støtte og tolmod i denne lange og krevjande prosessen. Utan dykk ville korkje strev eller suksess gje meining.

Bø i Telemark, 9. mai 2008

Ola K. Berge

# Innhaldsforteikning

<b>1. Innleiing</b> .....	7
1.1 Mellom myte og marknad .....	7
1.2 Problemstilling og avgrensingar .....	10
1.3 Situering av emnet i tid og rom .....	14
1.4 Litt lesarvegledning .....	23
<b>2. Teoretiske perspektiv</b> .....	25
2.1 Forsking på folkemusikk .....	26
2.2 Diskursar på folkemusikkfeltet .....	29
2.2.1 Diskursomgrepet .....	30
2.2.2 Folkemusikkfeltet .....	37
2.3 Diskursive grenseforhandlingar .....	38
2.3.1 Artikulasjon som grenseforhandling .....	39
2.3.2 Forhandlingar om autentisitet .....	42
2.3.3 Forureining av diskursen .....	44
2.4 Den seinmoderne folkemusikkdiskursen .....	46
2.4.1 Mot ein global diskurs? .....	46
2.4.2 Hybridisering som forureining .....	47
2.4.3 Refleksivitet og grenseforhandling .....	50
<b>3. Metodisk framgangsmåte</b> .....	52
3.1 Kultursosiologisk sjølvmelding .....	54
3.2 Val av metode .....	57
3.3 Utvalskriterium .....	59
3.4 Gjennomføring og atterhald .....	62

<b>4. Empiriske og analytiske perspektiv .....</b>	<b>68</b>
4.1 Det diskursive feltet .....	69
4.1.1 Den karismatiske kunstnarrolla .....	70
4.1.2 Kulturminnevern .....	75
4.1.3 <i>Staden</i> ; motkultur og antiurbanisme .....	81
4.1.4 Seinmoderne utviklingstrekk .....	87
4.1.5 Diskursive konfliktliner .....	107
4.2 Diskursive grenseforhandlingar .....	113
4.2.1 Produksjon og legitimering av tradisjon .....	113
4.2.2 Produksjon og legitimering av endring .....	118
4.2.3 Makt; tradisjonaltet og pragmatisme .....	127
<b>5. Oppsummering og avslutning .....</b>	<b>135</b>
<b>6. Litteratur .....</b>	<b>142</b>
<b>7. Vedlegg .....</b>	<b>148</b>



# 1. Innleiing

## 1.1 Mellom myte og marknad

Måndag 26. mars 2007 kunne ein lese følgjande i ei pressemelding frå folkemusikkfestivalen Jørn Hilme-stemnet på Landslaget for Spelemenn (LfS)<sup>1</sup> sine nettsider folkemusikk.no:

### **Rekordstor festival for norsk folkemusikk**

Torsdag denne veka sleppte Jørn Hilme-stemnet i Valdres programmet for sommarens festival. Her møter kremen av norske utøvarar eit ungt publikum som er meir interessert i musikk enn i nasjonalromantikk. Improvisasjon og møte på tvers av sjangrar pregar programmet 22.-29. juli. Programmet er rekordstort med nær 30 konsertar i tillegg til ei rekke andre arrangement.

Denne kanskje uskuldige teksten rommar faktisk mykje av både tematikken og problemstillingane eg ynskjer å belyse i denne mastergradsoppgåva. Ei rask analyse kan kanskje klargjere poenget mitt:

Sentralt står påstanden om ein festival for eit ”ungt publikum meir interessert i musikk enn nasjonalromantikk”. Implisitt ligg altså at ein også kan snakke om eit ”eldre publikum meir interessert i nasjonalromantikk enn musikk”. Slik eg les denne teksten, kan ein då trekkje ut at ein opererer med to polar blant publikummet og utøvarane til Jørn Hilme-stemnet, dei unge, pragmatiske, utan behov for nasjonalromantisk innpakking av ein musikk som dei forøvrig helst ynskjer å forholde seg fritt til – improviserande og på tvers av sjangrar. Denne gruppa kan ein gjerne kalle den nye generasjonen av folkemusikkentusiastar. På den andre sida finn ein, i ei slik oppstilling, den eldre garde. Dei er framleis knytt til ei nasjonalromantisk framstillingsverd, som med sine bunader, laftestover og spelemannsmytologi er like viktig som den reine og uforfalska musikken og dansen dei heldt fast ved. Denne gruppa kunne ein kalle nettopp

---

<sup>1</sup> Landslaget for Spelemenn er den største av fleire norske folkemusikkorganisasjonar.

den eldre garde. Etter som Jørn Hilme-stemnet på mange vis er eit godt tverrsnitt av det norske folkemusikkfeltet<sup>2</sup>, kan ei slik framstilling fungere som eit bilete på heile det norske folkemusikkmiljøet. Som ein ser, blir det indikert eit brot i tradisjonen i teksten. Om ein gjeng ut frå at det tross alt er musikk det handlar om, og som er det viktigaste her, hevdar arrangøren at noko no er til det betre. Ein festival som endeleg tek *musikken* på alvor, ikkje ei nasjonalromantisk ramme eller kontekst, er tilgjengleg for publikum. Her må ein ha i mente at dette er ei pressemelding, med denne typen tekst sitt krav til å setje ei sak på spissen. Det er likevel interessant at det er nettopp nasjonalromantikken og eit eldre publikum (utan at dette siste er nemnt konkret i teksten) som er valt som symbol på kva som no tydeleg er passé. Her formeleg ristar ein av seg hundre år med nasjonsbygging, fossebrus, tussar og troll. Som ein fugl Fønix reiser tradisjonen seg, men no tydeleg lettare til sinns, ungdomleg, improviserande og crossing-over. Ingen gamle bygdeoriginalar som sit dagen lang og høyrer på hardingfelegnikk her; ingen treige spelemenn med statiske slåttar blåtta for variasjon; og sist men ikkje minst ein ny type muskar, ein som er open og lydhør for andre sjangrar, den pragmatiske og frilyndte spelemannen. Den eldre garden, tradisjonalisten, med sin hang til nasjonalromantiske verdiar og estetiske karegoriar, har blitt sjølve symbolet på det den nye vinen blant folkemusikarar og folkemusikkarrangørar fryktar aller mest, det museale. Det stivna uttrykket, utan rom for personleg fridom og utan rom for eit handslag frå korkje Stein Østbø eller Trond Giske<sup>3</sup>.

Heilt frå eg som ungdom kom inn i folkemusikkmiljøet, har eg høyrte ulike variantar av spørsmål som i varierende grad og på ulikt vis har problematisert eller stilt seg kritisk til utviklinga innan norsk folkemusikk. Dei har kome både

---

<sup>2</sup> Ein tradisjonsrik kappleik i eit tungt tradisjonsområde, som i dag blir drive av ei ung, entusiastisk og semiprofesjonell leiing.

<sup>3</sup> Hhv. musikkjournalist i VG og sittande kulturminister (2008), begge viktige portvakter på musikkfeltet (og folkemusikkfeltet).



frå miljøet sjølv, eller frå andre. Dei har dels uttrykt kritikk for manglande fornying, ein slags musealisering av tradisjonen, eller det omvendte, ei for rask utvikling der ein har kasta over bord alt som gamalt og godt er, til fordel for det nye og ”moderne”. Det har dessutan omfatta heile innhaldet i folkemusikk som kulturelt uttrykk, altså både musikalsk og sosial praksis. Så langt er vel dette neppe noko unikt for folkemusikkfeltet. Eg vil tru at ein til dømes vil finne liknande problemstillingar, med tilhøyrande ”jazzpoliti” og ”rockeavantgarde” på det rytmiske feltet. Det er truleg heller ikkje unikt i eit historisk perspektiv. Dei som likevel har grepe fatt i endringsprosessar relatert til vår tids folkemusikalske praksis, peikar ofte på ei rad seinmoderne utviklingstrekk, gjerne delar av generelle samfunnsmessige trekk, som moglege katalysatorar for ei utvikling dei meiner å sjå. Eit utgangspunkt, er å hevde at ein kan sjå eit generasjonsskilje mellom dei som til no har lært og nytta folkemusikken i ein ”ubrotten” tradisjon, og dei som i stadig større grad vel tradisjonen som eit kulturelt uttrykk blant mange. Dei knyter med dette ein ny generasjon utøvarar og publikum til ein meir uttalt moderne praksis. Musikkvitar Bjørn Aksdal skriv til dømes:

La oss starte med å fastslå at det neppe kan være særlig tvil om at det i de siste årene har foregått et generasjonsskifte innen folkemusikken. ... Det generasjonsskiftet vi nå opplever innebærer at de som har hatt folkemusikken som sin eneste musikkform er i ferd med å forsvinne, mens den nye generasjonen som tar over har et helt annet og mer variert forhold til folkemusikken: Den yngre generasjonen har ofte valgt folkemusikken som sin fritidsaktivitet i konkurranse med andre fritidsaktiviteter og musikkformer (Aksdal 1992).

Denne framstillinga er, slik eg ser det, problematisk, då den i for stor grad vektlegg ein type før/no-dikotomi. Eg reknar med at Aksdal sitt poeng er at ein i dag opplever ein langt større samfunnsmessig og kulturell kompleksitet. At folk før ikkje kunne eller ynskte å skifte mellom ulike formar for kulturell identitet, medan dei i dag fritt ”shoppar” ulike typar identitet, alt etter kva som passar ”dagsformen”. Implisitt i dette synet, ligg at tradisjon som normativ kraft har

skifta frå å vere strukturelt essensielt til å vere noko ein kan (men ikkje må) velje. Dette er ein problematikk eg foreløpig skal la liggje. Den peikar imidlertid, lik som dømet frå Jørn Hilme-festivalen, mot ei oppfatning av at ein har vore, eller er, vitne til eit paradigmeskifte i den norske folkemusikken. Ein stad mellom ei mytologisk verd, eit folkekulturelt oppkomme av framstillingskategoriar, og seinmoderniteten, marknadstilpassa og avstigmatisert, finn ein den: folkemusikken som samtidspraksis. Ein stad mellom myte og marknad.

## **1.2 Problemstilling, presiseringar og avgrensingar**

Hovudformålet med dette arbeidet er å undersøke: *Korleis blir innhald og mening forhandla fram i den norske folkemusikkdiskursen?* I innhald legg eg konkret kva ulike posisjonar eller strukturar i diskursen vil at norsk folkemusikk skal eller børe vere. I mening legg eg korleis dette innhaldet blir presentert eller oppfatta som meningsfylt.

Sentralt for denne problemstillinga står to underspørsmål: Kva for diskursar har tyding for korleis folkemusikkfeltet forstår og konstituerar seg sjølv og korleis blir tradisjon og endring konstruert og presentert av ulike posisjonar i diskursen?

For det fyrste: Kva kjenneteiknar denne diskursen? Og kva kjenneteiknar ulike subjektposisjonar knytt til utøving av norsk folkemusikk? På kva måte blir den forma av verda den nødvendigvis er ein del av, det Laclau og Mouffe (Jørgensen og Phillips 1999) refererer til som det diskursive feltet?

For det andre: Kva er dei symbolske grensene mellom kva som er godt, legitimt og relevant og ikkje på folkemusikkfeltet? Korleis forhandlar ein fram slike grenser? Eit spennande aspekt av dette er kva moglegheiter eller rom dei ulike

posisjonane i diskursen gjev for forståing av tradisjon og endring. Den amerikanske sosiologen, jazzmusikaren og fotografen Howard Becker (1982) trekkjer fram brotet med tradisjon som ein sentral konvensjon på det moderne kunstfeltet. Heller ikkje den norske folkemusikken, må ein kunne tru, har gått fri frå eit slikt dominerande samfunnskontekstuel kunstsyn. Korleis oppfattar ulike posisjonar og strukturar i folkemusikkdiskursen at tradisjonen legg føringar på endringar og på kva måte pregar dette den sosiale reproduksjonen av feltet? For det tredje ynskjer eg å drøfte korleis folkemusikkfeltet plasserar seg inn i ein generell seinmoderne samfunnskontekst. Har folkemusikkfeltet gått frå å dyrke eigenart (jf. Aksdal 1992) til å i større grad integrere seg i ein samtidskulturell kontekst, ofte referert til som seinmodernitet eller postmodernitet<sup>4</sup> (Featherstone 1991, Giddens 1997, Mangset 2004)? Er det slik at kampen på folkemusikkfeltet i dag er i ferd med å bli vunne av dei som ynskjer å inngå i det kunstsosiologen Dag Solhjell (1995) omtalar som det kommersielle kretsløpet<sup>5</sup>, altså marknaden?

Formålet med oppgåva er altså å synleggjere korleis dagens norske folkemusikkmiljø relaterar seg til tradisjon og endring. Dette arbeidet vil i større grad dreie seg om å skildre og tolke endringane, enn å freiste å forklare dei. I den grad slike forklaringar dukkar opp, er dei anten henta frå litteraturen eller frå informantane sine forteljingar, og nytta som eit analytisk verkty for å poengtere sider ved diskursen sin måte å regulere eller gjengi endring og kausalitet, som eg meiner er spesielt interessant.

---

<sup>4</sup> ”De som bruker betegnelsen postmoderne samfunn, fortolker gjerne noen typiske samtidskulturelle endringstendenser som symptomer på grunnleggende brudd med moderniteten, mens de som bruker betegnelsen seinmoderne samfunn, snarere fortolker de samme endringstendensene som utdypinger/forlengelser av trekk ved moderniteten” (Mangset 2004:82).

<sup>5</sup> Solhjell si tilpassing av Bourdieus ”feltet for storskalaproduksjon” til norske forhold (Mangset 2004).

## Avgrensingar av oppgåva

På grunn av ulike ressursmessige forhold, krev ei slik oppgåve ei rad tematiske og metodiske avgrensingar. Eg kjem her til å ta for meg dei tematiske. Eg ynskjer med dette arbeidet å spegle folkemusikdiskursen i hovudsak gjennom utøvarrolla. Det tyder til dømes at eg ikkje kjem til å gå inngåande inn i sterke maktposisjonar i diskursen knytt opp mot institusjonar eller organisasjonar, som folkemusikkorganisasjonane, media, utdanningsinstitusjonar, festivalar eller anna. Ein kunne kanskje trekkje fram den rolla mangeårig redaktør av *Spelemannsbladet*, Kjell Bitustøyl, har spelt. Ein kunne sikkert skrive langt og fyldig om kva Førdefestivalen og direktøren der, Hilde Bjørkum, har hatt å si for utviklinga dei siste 20 åra. Dagleg leiar i NFD gjennom ei årrekkje, no direktør for nyetableringa *Riksscene for nasjonal og internasjonal folkemusikk, joik og folkedans*, Jan Lothe Eriksen, har vel òg vore ein ”nasjonal strateg”<sup>6</sup> på folkemusikkfeltet, og kva har sjølvaste bunadshøgre per se, Halgrim Berg, gjort for kulturpolitiske hallingkast opp gjennom. Slik kunne ein halde fram. Det er ikkje tvil om at slike posisjonar, og dei menneska som er knytt til dei, har spelt og spelar ei viktig rolle i konstitueringa av folkemusikdiskursen. Når eg likevel vel utøvaren som den eg ynskjer å sjå diskursen i gjennom, er grunnen tredelt: For det fyrste trur eg Dag Solhjell (1995) har rett når han hevdar at kunstnaren i svært høg grad er i stand til å ta opp i seg, og dermed kan gje att, skiftande rammevilkår og føringar for utøvinga av kulturell praksis. Eg meiner historier frå utøvarane si livsverd i stor grad vil kunne kaste lys over nettopp det som er hovudtema for denne oppgåva: folkemusikkfeltet som arena for fram- og reforhandling av innhald og mening. For det andre har ikkje denne oppgåva ambisjon om å vere ei feltanalyse (i Bourdieu-tradisjon), men ei analyse av folkemusikdiskursen, med særskild vekt på utøvarrolla. For det tredje

---

<sup>6</sup> Eg refererer her til eit omgrep nytta av Rune Slagstad i historieverket *De nasjonale strateger* (1998).

identifiserar eg meg med utøvaren. Eg har stor respekt for det arbeidet dei driv. Dei er sentrale, for ikkje å si uunnverlege, i den musikalske næringskjeda.

Men også utøvarperspektivet må avgrensast. Eg har vald å ikkje å omhandle folkedans, den delen av folkemusikk som ofte blir omtala som verdsmusikk [world music] (inkl. dans), samisk folkemusikk eller tradisjonell folkemusikk utøvd i Noreg, med eit ikkje-norsk etnisk utgangspunkt (t.d. vestafrikansk Koramusikk utøvd av ein muskar med norsk statsbuarskap). Dei ville alle gitt verdifulle perspektiv på den norske folkemusikkdiskursen, og dei er alle på sett og vis del av den. Men altså ikkje av denne oppgåva.

Også i tidsmessig innplassering kjem eg til å avgrense oppgåva, sjølv om det ikkje er så lett. Ein tekst som i stor grad omhandlar endring, må nødvendigvis ha eit historisk perspektiv som gjev dei påståtte endringane meining. Eit forsøk på å omtale endring i folkemusikk som samtidskulturell praksis vil, sjølv om ein leitar meir etter korleis endring blir produsert diskursivt enn kva ei endring djupast sett består i, vere avhengig av ein viss historisk referanse. Det er likevel ein viktig forskjell mellom å omhandle folkemusikk som historisk diskurs og, som eg, som ein samtidsdiskurs som byggjer på tradisjonar, konvensjonar og ritual med sterke røter i historia. Måten eg har vald å løyse dette på, er å situere diskursen historisk og geografisk, i tid og rom, i eit eige underkapittel i innleiingskapittelet. Tanken er å skissere opp noko av eit bakteppe for den vidare drøftinga. For meir utfyllande informasjon om dei delane av tematikken eg vel bort, syner eg til litteraturlista og kanskje særleg den litteraturen som aktørar på feltet sjølv har produsert.

### 1.3 Situering av emnet i tid og rom

Som ei naturleg oppfølging av tema og problemstilling kan det vere på sin plass å dvele litt ved det bakteppet ein må sjå denne tematikken mot: korleis norsk folkemusikk kan situerast i tid og rom. Den historiske framveksten (som i realiteten er konstruksjonen) av norsk folkemusikk som idé er sentral for å kunne forstå folkemusikk, på same tid som tradisjon, moderne prosjekt og samtidig diskurs. Det er dessutan interessant å sjå folkemusikk plassert i ulike sosiale rom, der dei viktigaste stikkorda tradisjonelt har vore det nasjonale, det regionale og det lokale rom. I tråd med ei generell samfunnsutvikling (globalisering), som det er grunn til å tru også kan ha smitta over på den norske folkemusikkkursen, kan ein kanskje leggje til grunn ytterlegare eit rom for ei samtidig situering av norsk folkemusikk, *det internasjonale*.

Om ein tek utgangspunkt i riksmidia, er folkemusikkfeltet i Noreg i dag ein relativt marginal kulturform. Denne lagnaden som marginal ”særkultur”, er noko folkemusikken har til felles med ei rad andre meir eller mindre smale kulturuttrykk, i ein mediekvardag som blir omtalt som stadig meir tabloid, og i stadig aukande grad styrt etter konsumentsuverenitetsprinsippet<sup>7</sup>. Det kan såleis vere verd å sjå litt nærare på korleis folkemusikk står i høve til sjangrar det er naturleg å samanlikne seg med. I følge NRK sine marknadsundersøkingar har programposten Folkemusikktimen på NRK P2 eit lydartal på i snitt 24 000<sup>8</sup> (tal frå NRK). Folkemusikktimen er i praksis den einaste sendeflata i riksdekkande media som er dedikert norsk folkemusikk, og fungerer vel i så måte som ein indikator på kva allmenn popularitet denne sjangeren har. NRK P2 sender dessutan ulike former for folkemusikk og verdsmusikk i programpostar som

---

<sup>7</sup> Prinsippet om at konsumenten sjølv er suveren til å vurdere nytta av ulike konsumgode (Ringstad 2002).

<sup>8</sup> Dette talet er så lågt, at ein må undre seg om det kan stemme. Det kan imidlertid vere knytt feilmargin til dei; eg har ikkje hatt høve til å undersøkje dette meir.

Transit og Jungeltelegrafan. Dei som har tilgang til å lytte til radio via digitalt nett (DAB, satellitt-TV eller Internett), kan i tillegg høyre formatert folkemusikk i NRK Alltid Folkemusikk<sup>9</sup>. LfS sine tre store mønstringar Landskappleiken<sup>10</sup>, Landsfestivalen i gammaldansmusikk<sup>11</sup>, og Folkelarm<sup>12</sup> har dei siste åra i snitt hatt hhv. 9 945, 4 177 og 1 400 selde billetter (tal frå LfS). Tal frå Førdefestivalen og Telemarkfestivalen, som er dei to største folkemusikkfestivalane, syner besøkstal på hhv. 23 285 og 5 994. Til samanlikning kan ein nemne at Molde Jazzfestival (jazz) selde i overkant av 24 000 billetter i 2007. Øyafestivalen (pop/rock) hadde drygt 55 000 *besøkande* i 2007, Oslo Kammermusikkfestival (klassisk musikk) litt over 8000 *besøkande* og Ultimafestivalen (samtidsmusikk) 20 337 *publikummarar*.<sup>13</sup> Desse tala er likevel ikkje uproblematiske å samanlikne, då ulike arrangørar har lokale og ikkje harmoniserte praksisar for å rekne ut og gjengi ”antal selde billetter”, ”antal besøkande”, ”antal publikummarar” etc. Dei kan likevel gje ein liten peikepinn.

Tal frå Musikkoperatørene (MO), som distribuerer salet for rundt 150 norske musikkprodusentar, syner at salet av fonogram med norsk folkemusikk auka med 34 % frå 2005 til 2006, og at 2007 venteleg vil bli eit nytt kronår (Nationen 4. oktober 2007). I 2006 blei det omsett folkemusikkplater for 2,5 millionar kroner, noko som førebels er rekord (ibid.). Det gjeng ikkje fram av tala frå MO om Odd Nordstoga blir rekna som folkemusikk. Med sine over 100 000 selde plater av ”Heim til mor” ville han utgjere ein substansiell del av det auka

---

<sup>9</sup> NRK Alltid Folkemusikk har mao. ikkje redaksjonelt stoff.

<sup>10</sup> Nasjonal tevling (kappleik) i spel (hardingfele, fele og eldre folkemusikkinstrument), folkesong og folkedans.

<sup>11</sup> Nasjonal tevling (kappleik) i gammaldansmusikk (solistar, grupper og spelemannslag).

<sup>12</sup> Folkelarm skal i fylgje LfS sin heimesider vere: ”ei sals- og eksponeringsmesse for folkemusikken. Den viktigaste oppgåva til Folkelarm er å løfte fram talent og kvalitet i folkemusikken til arrangørar i Noreg og utlandet ...” (www.folkemusikk.no).

<sup>13</sup> Alle tal er henta frå Musikkinformasjonssenteret (www.mic.no), eller frå festivalane sjølv.

platesalet. Det kan likevel vere verdt å merkje seg kva Håkon Gjesvik (ibid.) i MO seier om denne utviklinga: ”Folkemusikken er inne i et hamskifte”<sup>14</sup>.

Auka cd-sal til tross, det er ikkje ein sjanger med brei kommersiell appell me har å gjere med. Folkemusikken har imidlertid ein stor symbolsk appell gjennom å hevde å vere ein sentral del av den norske nasjonalarven. Typisk kjem dette til uttrykk gjennom den ”særnorske” hardingfela<sup>15</sup>, som er Noregs ”nasjonalinstrument”. Ein ser dessutan ein slik symbolsk verditakstering til dømes i fokuset på folkemusikk som utgangspunkt for Griegs ulike tolkingar og arrangement av slåttar og songar. Likeins i ein breiare diskursiv tilgang av konnotasjonar knytt til omgrepet norsk folkemusikk som del av ein kollektiv nasjonal mytologi. Desse konnotasjonane, som for den meinige nordmann kan seiast å vere relativt positive (OL på Lillehammer kan kanskje stå som ein indikasjon på det<sup>16</sup>), knyter saman folkemusikk som nasjonalsymbol med bunadar, seterliv og setermusikk, fossefall og nøkkar, tussar og troll. Eit slikt syn, som ikkje minst frå folkekulturen sjølv i stadig aukande grad blir oppfatta som eit belastande nasjonalromantisk grep, bidreg ikkje desto mindre til å stadfeste folkekulturen generelt og folkemusikken spesielt sin posisjon som noko umisseleg for den norske nasjonen, mao. eit uttrykk det er verdt å forvalte med omhug. Dette har ikkje minst organisasjonane på feltet sjølv vore med og bidrege til, som ledd i ein målretta kulturpolitisk strategi (Apeland 1997). Manglande samsvar mellom ei kollektiv oppfatting av folkemusikk som noko essensielt og bevaringsverdig, og ei praktisk forståing for både musikken som

---

<sup>14</sup> Gjesvik refererer truleg til Inge Krokann si bok ”Det store hamskiftet i bondesamfunnet”, som skildrar industrialiseringa av Noreg. Eg tolkar denne framstillingsmåten som artikuleringa av eit paradigmeskifte.

<sup>15</sup> Om den er så særnorsk kan alltid diskutert. Liknande instrumenttyper (t.d. Viola d’amore og Viola da Gamba) finn ein både i det europeiske kunstmusikalske instrumentariet og i den svenske folkemusikktradisjonen, t.d. i Värmland.

<sup>16</sup> Jf. Arne Martin Klausen (1995) sin artikkel ”OL-94 og kulturdimensjonen”.



estetisk uttrykk og kulturen som sosial praksis<sup>17</sup>, er imidlertid ein vedvarande slange i paradiset. Dette må ta mykje av skulda for folkemusikken si manglande evne til å hevde seg i den kulturpolitiske elitedivisjonen. Det er t.d. fyrst i den siste Kulturmeldinga, *St.meld. nr. 48 (2002-2003) Kulturpolitikk fram mot 2014* at Kulturdepartementet uttalar eit eksplisitt ansvar for sjangeren.

Denne forholdsvis beskjedene stillinga i det norske kulturlandskapet er, skal ein tru folkemusikkmiljøet sjølv, av ny dato og karakter. I diskursen verkar det legitimt å omtale folkemusikken med utspring i ein ”gullalder”, eit tidsspenn som strekkjer seg frå førmoderne tid og fram mot industrialiseringa av landet<sup>18</sup>. Her hadde folkemusikken, i følgje denne framstillinga, ei nærast eineståande stilling i samfunnet, ikkje ulikt den stillinga populærkulturen verkar å ha i dag. Dette synet meiner eg står sentralt, også i dag, då det utgjer opphavet for både forståinga av tradisjonen og kva rom eller rammer tradisjonen dikterer i diskursen, eit fenomen professor i sosialantropologi Jan Petter Blom kallar tradisjonalisme (Blom 1993:14). Ei slik framstilling, der (også musikalske) tradisjonar nærast vart ”påført” samfunnet sine medlem som ein normativ kraft, er nært knytt opp mot vanlege framstillingar om ”primitive” samfunnsformer (Douglas 1997) og knyter dermed an til folkemusikk som del av eit stammesamfunn.

Tilsvarande er valfridomen ofte knytt til framveksten av modernismen; det frie og rasjonelle mennesket vel sine hobbyar eller sin livsstil i eit utval av mange. Det er grunn til å vere skeptisk til ei slik framstilling, då den kan skape eit unyansert bilete av både korleis tradisjonen, i dette tilfellet folkemusikken, har manifestert seg historisk og dessutan korleis me i dag tilsynelatande fritt vel dei aktivitetane som pregar våre liv, også musikalsk. Det kan altså vere sunt å sjå på

---

<sup>17</sup> Også referert til som ”double-bind” (Sinding-Larsen 1983).

<sup>18</sup> Det Inge Krokann (1982) har kalla ”Det store hamskiftet i bondesamfunnet”.

ei slik framstilling med eit kritisk blikk, og eg vil i det følgjande i særleg grad byggje på Sigbjørn Apeland si hovudfagsavhandling i etnomusikologi frå UiB, *Folkemusikkdiskursen - Konstruksjon og vedlikehald av norsk folkemusikk som kulturelt felt* (1998). Apeland går i avhandlinga grundig igjennom etableringa og vedlikehaldet av norsk folkemusikk som eit kulturelt delfelt, frå nasjonalromantikken og fram til i dag. Han legg vekt på eit sosialkonstruktivistisk perspektiv på denne framveksten, og konkluderar med at sentrale dikotomiar og omgrep har preg av å vere konstruksjonar, med utgangspunkt i ideen om det nasjonale og dessutan feltets eigne kulturpolitiske kamphandlingar. Ein kan her særleg nemne døme som dikotomien høg – låg, i samband med omgrep som høgstatusområde.

For å gå litt vidare med korleis folkemusikken har blitt framstilt som ein del av det (sein)moderne prosjektet, kan det vere rimeleg å anta at den nemnte gullaldertanken i fyrste rekke er ein del av nasjonalromantiske idear om eit sjølvstamt samsvar mellom ein nasjon og folket sin nasjonale kultur. Det er likevel, i følgje Sigbjørn Apeland (ibid.), grunn til å tru at også feltet sjølv i sterk grad har vore med på å vidareføre og vedlikehalde denne ideen, som ein sentral retorisk posisjon i argumentasjonen kring folkemusikken sin plass, også i det moderne (og det seinmoderne) samfunnet. Apeland skriv:

Konstruksjonen av ein norsk nasjonalkultur var det overordna målet for det meste av organiseringa og forskinga rundt folkemusikken fram til ca. 1970. Då overtok konstruksjonen av regional og lokal identitet som overordna mål (ibid.:105).

Jan Petter Blom er inne på noko av det same:

Spelmansbevegelsen som for alvor tok av i 1920-årene, adopterte norskdomsbevegelsens verdisyn og forskernes oppfatning av folkemusikkens unike nasjonale karakter. Uttrykk som ”den nasjonale musikken” og ”det

nasjonale spelet”<sup>19</sup>, var derfor vanlig på denne tiden. ... I utgangspunktet og særlig i retoriske sammenhenger, fungerte den mest særpregede del av folkemusikken som tegn for forestillingen om den nasjonale kulturen og for det nasjonale gjenreisingsprosjektet (Blom 1993:13).

Det kan vere greitt å understreke at det sikkert er mykje sanning i det som i gullalder-narrativet har kunne utvikle seg til common sense; folkemusikken hadde etter dei fleste kjelder ei viktig og anna stilling i ”bondesamfunnet” enn i dag. Bjørn Aksdal skriv mellom anna: ”I det gamle bondesamfunnet hadde folkemusikken ei rekkje viktige oppgåver og funksjonar både til kvardag og fest” (Aksdal, Buljo, Fliflet, Løkken 1998:11).

Det er i dette spennet, mellom folkemusikk som daglegdags praksis og som nasjonal konstruksjon, mellom dei levande utøvarane og dei i ettertid ikoniserte spelemannsskikkelsane, ein finn grunnlaget for den norske folkemusikdiskursen. Her hentar tradisjonen si mytologiske kraft, sine til tider naive førestillingar om ektheit og originalitet, men også sitt historiske, samfunnsmessige og musikalsk spennande og særmerkte innhald. For det er viktig å presisere at det ein i dag held for å vere genuin eller autentisk folkemusikk, neppe er så likt det som vart utøvd på 1800-talet som det gjerne vert hevda. Folkemusikdiskursen har likevel i stor utstrekning og heilt fram til vår tid omhandla materialet som om det var det. Slåttar i tradisjon blir framstilt som innhalds- og formmessig like dei Myllarguten og Loms-Jakup<sup>20</sup> spelte. Samversformer, sosiale møteplassar (eksteriør og interiør) osb. blir stadig gjenskappt med eit autentisitetstmotiv osb. (Apeland 1998). Ein heil mytologi, eit sett av generiske konvensjonar, ritual og kodeforståingar opererer som referanseramme for gruppa og verkar slik som ein sentral del av diskursen.

---

<sup>19</sup> Interessant nok heiter framleis den dag i dag eit lokalt danselag i Telemark, som hovudsakleg dansar springar og gangar frå Telemark, *Nes Nasjonale Dansarlag*.

<sup>20</sup> To sentrale tradisjonsskaparar og -berarar på 1800-talet, hhv. frå Telemark og Gudbrandsdalen. Etter kvart også nasjonale ikon.

”Historisk sett er folkemusikkbegrepet et barn av romantikken”, skriv Jan Petter Blom i ein artikkel i ”Fanitullen, Innføring i norsk og samisk folkemusikk” (Aksdal og Nyhus (red.) 1993:7). Han knyter vidare omgrepsinnhaldet til intellektuelle straumdrag i Europas åndsliv på 17- og 1800-talet, med namn som Rousseau og Herder som sentrale referansar. Koplinga mellom nasjonalstatsdanning og romantikken, samt ein intellektuell skepsis mot generelle moderniserings- og byråkratiseringstrekk i samfunnet (jf. Weber), førte til ei vending mot det dei oppfatta som naturlege og ekte. Dette fann ein helst i folkedjupet, aller helst hos den sterke og sjølvmedvetne bonden og hans kulturunivers. Også i Noreg fann ein sterke innslag av denne tankegangen, der fjellbonden, i stadig kamp med naturkreftene, inkarnerte det fullendte symbolet på nasjonal karakterstyrke (ibid.). Folkemusikken som ein naturleg del av kulturen i det førindustrielle samfunnet vart slik ein assosiert del av dette urnorske, det ekte og opphavlege som så effektivt kunne hjelpe til med å glatte over fire hundre års okkupasjon frå Danmark (og Sverige) og uttrykke stoltheit over den nye, unge nasjonen som var i emning.

Sjølv om ein finn uttrykk for generelle romantiske (og romantiserande) idear heilt fram til i dag, dabba det særskilde nasjonale aspektet av, og vart erstatta av ein omfattande regionalisme. Også her sto folkemusikkorganisasjonane, i følgje Apeland (1998), som ein sentral pådrivar. Etter andre verdskrigen vart det innan kappleikssystemet eit tiltakande fokus på bruk av bunadar og folkedrakter. Denne utviklinga må ein sjå i samanheng med generelle straumdrag i samfunnet (jf. kap. 4.1.3, ideen om det stadbundne. Almås 2002, Kramer 1984). Det vart no ikkje berre snakk om, men eit krav om framføring av ”Jølstraspringar”, ”Bøheringsspel” eller ikleding av ”Rondastakk”. Dette sterke fokuset ser ein fram mot vår tid. Stadig blir det lagt vekt på lokale eller regionale dialektformer på kappleik, og det å ha god oversikt over ”eigen”, altså lokal, tradisjon verkar å gje høgare status enn å ha eit breitt samansett repertoar av slåttar eller dans frå

ulike distrikt av landet. Dette ser ut til å gjelde også blant dei nye samspelsgruppene, som stadig blir fleire. Sverige, der ein fram til i dag i større grad har sett nasjonale eller panregionale repertoar (ikkje utan unntak, sjølvstende), har ikkje på same måten hatt kappleiksvesenet<sup>21</sup> som ein viktig del av folkemusikkdiskursen. Det er nærliggjande å peike på nettopp kappleiken som ein viktig årsak til eit dialektimperativ i norsk folkemusikk.

Ein annan faktor som gjorde seg gjeldande, parallelt med dei regionaliseringstendensane ein såg i folkemusikksamanheng, var ei brei nytradisjonell folkeleg rørsle. Denne rørsle som ein såg ulike formar av over heile Europa, og som voks fram på 50- og 60-talet, kuliminerte i Skandinavia med den svenske "Gröna vågen" og norsk EEC-kamp på 1970-talet. Igjen var fokuset på tradisjonar og identitet. På tross av det ein kunne oppfatte som ein nasjonal kamp mot EEC, seinare EF og EU, sto heile tida regionstanken sterkt. Noreg skulle ikkje gje slepp på nasjonal suverenitet, men det var det regionale aspektet som likevel utgjorde tyngdepunktet i frykta for at storkapital og overnasjonalitet skulle kome til å forrykke norsk distrikts- og busetnadspolitik. Igjen var rousseauske tankar i vinden: natur og miljøvern, sjølvstende og identitet og dessutan folkemusikk. Plutseleg dukka Lillebjørn Nilsen og Steinar Ofsdal opp på kappleikar i Tuddal, Sigbjørn Bernhoft Osa saman med Saft på Ragnarock i Oslo og Agnes Buen Garnås på Club 7, og "Olav Tveiten" og "Fanitullen" på Norsktoppen.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Kappleik er "den vanlige betegnelsen på en konkurranse innenfor norsk folkemusikk. Kappleikene fungerer som møteplass, vurderingsarena og utvekslingsarena for spelemenn, dansere og andre folkemusikere." (<http://no.wikipedia.org>). Kappleiksvesenet er slik eit hierarki av nasjonale, regionale og lokale kappleikar, med Landskappleiken på topp.

<sup>22</sup> Sigbjørn B. Osa var ein kjend spelemann frå Voss, Saft eit rockeband frå Bergen, Agnes B. Garnås ein kjend kvedar frå Bø i Telemark medan Olav Tveiten og Fanitullen er hhv. ei vise (av Lillebjørn Nilsen) og ein feleslått.

Det er særleg ei viktig utvikling, som skulle komme til å prege folkemusikkdiskursen fram til i dag, nemleg folkemusikken sitt inntog i skulevesenet. Mot slutten av 1980-talet, kunne fleire kommunale musikkskular tilby opplæring i folkemusikkinstrument (og song), ei oppgåve folkemusikkmiljøet tradisjonelt sjølv hadde hatt og teke svært alvorleg. I neste omgang kom både vidaregåande og høgskulesystemet etter, med tilpassa opplæring, både praktisk og teoretisk, i folkemusikk. Sjølv om, som Sigbjørn Apeland (1998) hevdar, både folkemusikkmiljøet og særleg organisasjonane på feltet, freista å styre på kva måte denne institusjonaliseringa skulle skje, og då i tråd med det som vart rekna for god latin i miljøet sjølv, er det grunn til å tru at dette førte med seg relativt store endringar for folkemusikkdiskursen. Det er vidare grunn til å tru at dei same endringane vart forsterka av ein samtidskontekst prega av ei intellektuell og akademisk nyorientering. Gjennom den grøne bølga på 1970-talet hadde ei rekkje unge musikk- og danseinteresserte menneske med utspring frå andre miljø enn folkemusikkmiljøet blitt rekruttert inn. Fleire av desse var intellektuelle som drog med seg interessa for folkemusikk og -dans inn i ulike utdanningsinstitusjonar. Måten dei interesserte seg for temaet på var imidlertid ny, og inspirert av m.a. sosialkonstruktivistiske perspektiv på kulturforsking. Samstundes og parallelt med dette kom etableringa av meir eller mindre reine utøvarstudium i folkemusikk (og dans) på høgskulenivå: Folkedansstudiet ved NTNU i Trondheim (byrjinga av 1990-talet), folkemusikkstudiet ved HiT i Rauland (1987) og noko seinare Musikkhøgskulen i Oslo (1994). På vidaregåande nivå kom det folkemusikkliner på Fagernes (1988)<sup>23</sup>, i Valle (1995) og på Vinstra (1997). Her fekk unge talent med folkemusikk på repertoaret møte kvarandre over distrikts- og regiongrenser, aldersgrenser og kanskje viktigast, over sjangergrenser.

---

<sup>23</sup> Folkemusikklinja på Fagernes vart nedlagt 1995.

Det er med andre ord vanleg å sjå framveksten av det norske folkemusikkfeltet, som del av ei historisk lineær utvikling, der dei ulike ”epokane” avløyser kvarandre. I den grad moderne norsk folkemusikkdiskurs byrja med djup forankring i romantiske og nasjonale verdiar, og heldt fram med basis i ei seinmoderne nyorientering mot det lokale, så kan ein hevde at samtidsdiskursen langt på veg har anstrøk av å vere post-moderne og global. Det kan imidlertid vere like fruktbart å sjå heile dette tidsspennet som del av eit moderne, og etter kvart seinmoderne, prosjekt. I staden for å sjå dei ulike epokane som forankra i eit tidsrom, kan ein sjå dei som delar av diskursen, som historiske lag, som lever vidare som diskursive ressursar. Dei ulike epokane vil i eit slikt perspektiv, meir få karakter av referansepunkt.

#### **1.4 Litt lesarvegleiing**

Lesaren treng kanskje litt lesarvegleiing til denne oppgåva. Kapittel 1 gjer greie for tema og problemstilling for arbeidet. Her har eg dessutan freista å plassere norsk folkemusikk i tid og rom. Ambisjonen med dette er å gje lesaren nokre referansepunkt, som bakgrunn til resten av oppgåva, og er såleis ikkje meint å gå inn i oppgåva sin analytiske del.

Kapittel 2 er oppgåva sitt teorikapittel. Eg freistar her å gjere greie for sentrale perspektiv innan diskursteori, med særleg vekt på arbeida til Michel Foucault og Ernesto Laclau og Chantal Mouffe. Eg legg også vekt på sentrale teoriar om forureining og grenseforhandling av antropologen Mary Douglas. Eit tredje perspektiv, er seinmoderne kulturteori, representert ved namn som Mike Featherstone, Eric Hobsbawm og Anthony Giddens. Eg bør òg nemne at eg i stor grad byggjer på norske kultursosiologar, som Per Mangset, Sigrid Røyseng og Svein Bjørkås, sitt arbeid.

Kapittel 3 gjer greie for metodiske framgangsmåtar, med vekt på at eg, med oppgåva, har ein ambisjon om å skrive meg inn i ein sosialkonstruktivistisk forskingstradisjon.

Kapittel 4 er oppgåva sitt analysekapittel. Kapitlet er delt i to hovuddelar; ein del som knyter det empiriske materialet til ideen om folkemusikk som diskurs, og ein som freistar å kaste lys over folkemusikkfeltet som arena for diskursive grenseforhandlingar.

Kapittel 5 er eit kort oppsummerings- og avslutningskapittel. Med utgangspunkt i oppgåva si problemstilling, er det her eg samanfattar og rundar av dei analytiske perspektiva på arbeidet.

Avslutningsvis følgjer litteraturliste og eitt vedlegg (intervjuguide).

Eg vil dessutan gjere lesaren merksam på framsidebiletet av folkemusikkgruppa Majorstuen, teke av fotografen Oddleiv Apneseth; eit studie av folkemusikk mellom myte og marknad i seg sjølv.



## 2. Teoretiske perspektiv

I 2000 rapporterte journalist i Spelemannsbladet, Bjørn Laupsa-Borge, frå årsmøtet i Norsk Folkemusikklag<sup>24</sup>, under tittelen ”Norsk Folkemusikklag – forum for spesielt interesserte”:

... Målet for laget må ikkje vera å seie som mannen då kjerringa hadde drite i senga: ”Dette legg eg meg ikkje borti!” Likevel kjenner underteikna seg noko i slekt med mannen ovanfor etter å ha delteke på Norsk Folkemusikklag sitt seminar år 2000 (Spelemannsbladet 3/2000)

og vidare:

Temaet på seminaret i samband med årsmøtet var ”Folkemusikkforskinga i går, i dag og i morgon. På veg inn i eit nytt årtusen”. Sterke kort hadde arrangørlaget på handa. Førsteamanuensis Hans-Hinrich Thedens ... Professor Odd Are Berkåk ... førsteamanuensis Hans Weisethaunet. ... utøvarsida var representert med Øyonn Groven Myhren ... som takk og pris var så ærleg og forståeleg i si framstilling. På plakaten såg ikkje dei forskjellige temaene skrømande ut for ein amatør ... No skulle realitetane verte nokre heilt andre. Når engasjerte innleiarar/føredragshaldarar legg seg på ein ordbruk som er så full av abstrakte ord, uttrykk, formuleringar og vendingar frå forskarmiljøet, trur eg det er langt fram til Norsk Folkemusikklag vil oppleve at interessa for laget frå ”allmugen” vil verta påtrengjande. Til tider opplevde ein at meiningsløysa tok overhand. ... Det var spesielt professor Odd Are Berkaak som fekk det til å ”koka” over. Sjølv med tittelen professor har ein ikkje lov til å gløyma det pedagogiske ... Klarar ein ikkje å ta i bruk eit språk som er forståeleg, då er pedagogikken fullstendig lagt til sides. Då vert det essensielle å tekkjast sine kollegaer. ... Lukke til vidare med forkinga! (ibid.).

Skal ein døme etter dette indignerte referatet, er det tydelegvis ikkje berre lang avstand mellom artikkelforfattaren (og Øyonn Groven Myhren) på den eine sida og professor Berkåk på den andre, sin språklege uttrykksmåte og metaforikk. Det er også sprik mellom syn på formålet med, og presentasjon av, forking. Er dette eit generelt, kanskje til og med eit strukturelt, uttrykk for motvilje mot

---

<sup>24</sup> Norsk Folkemusikklag er ein samanslutning av institusjonar og forskarar som driv vitenskapleg arbeid knytt til folkemusikk. Organisasjonen er den norske greina av International Council for Traditional Music, ICTM ([www.hf.ntnu.no/rff/organisasjonar/nfl.html](http://www.hf.ntnu.no/rff/organisasjonar/nfl.html)).

forsking og intellektualisering på folkemusikkfeltet? Og, kva er det i så fall som gjer at store deler av folkekulturen avviser det vitskaplege blikket på kulturen, eller ser på det som eit trugsmål?

Ei klassisk sosiologisk analyse av eit kunstfelt, syner eit univers prega av trua på den karismatiske kunstnaren (Bourdieu 1980, Mangset 2004, Abbing 2002), i dette tilfellet *spelemannen* eller *kvedaren*. Bourdieu skriv m.a. at:

Konstens värld är en trons värld; man tror på begåvning, på den unika skaparen som ingen har skapat och när sociologen, som vill förstå, förklara och begripliggöra, kommer instörtande är skandalen ett faktum (1992:55).

Denne analysen passar godt også på folkemusikkfeltet. Ser ein etter med kritisk blikk, finn ein ei rad konstruerte, meiningsberande historier som til saman utgjer ei slags skapingsforteljing, eit folkekulturelt narrativ. Her har konvensjonar, ritual og ikkje minst mytologi utprega definisjonskraft, i høve å oppretthalde eit generisk sjølvbilde. Antropologen Mary Douglas (1997) opererer med omgrepet ”magisk tenking”. Ho knyter dette til tankemåtar som har karakter av å vere analoge, konkrete og metaforiske, og som på mange måtar fungerer som rituelle ”kopiar” av sin eigen referanse<sup>25</sup>. Douglas knyter i fyrste rekke ein slik tenkemåte til premoderne samfunn. Men slik eg ser det, er det openbart at ein finn innslag av både magiske og rasjonelle tenkemåtar i alle typar samfunn, også det seinmoderne. Ikkje minst er dette tilfellet på folkemusikkfeltet.

## **2.1 Forsking på folkemusikk**

Med nokre få (gode) unntak er det lett å få inntrykket at hovuddelen av forskning på norsk folkemusikk er gjort innanfrå, dvs. av forskarar som sjølv har blitt rekruttert frå feltet. Kva dette har hatt å si for den forkinga som er gjort, skal eg

---

<sup>25</sup> Douglas ser den magiske tankemåten i samanheng med ein rasjonell tankemåte som på si side er digital, diskontinuerleg og abstrakt (Douglas 1997).

ikkje spekulere i. Eg nemnde innleiingsvis at ein på 1970- og 80-talet såg ei oppblomstring av kulturanalytisk forskning på folkemusikk og -dans. Sentralt her står forskarar som Jan Petter Blom, Henrik Sinding Larsen, Ola Kai Ledang m. fl. (frå 90-talet og fram til i dag: Georg Arnestad, Sigbjørn Apeland og Odd Are Berkåk). Ein byrja no å stille spørsmålsteikn ved sentrale romantiske og nasjonalromantiske narrativ, som hadde hatt preg av å vere det Bourdieu ville kalle feltets doxa<sup>26</sup>. Autentisitet, opphav og ektheit, sto sentralt i dette arbeidet. I tillegg hadde ein heile tida hatt Norsk Folkemusikklag (NFL), som alt frå 1948 samla forskarar med interesse for folkemusikk og folkedans. Gjennom sitt medlemskap i organisasjonen ICTM, International Council for Traditional Music, bidrog NFL dessutan til ein viss internasjonalisering av denne forskingsverksemda.

Hovudtynga av forskning på feltet er likevel av historisk eller musikkvitskapleg karakter. Det meste er dessutan deskriptiv, utan nødvendigvis å vere fortolkande eller kulturanalytisk. Eit døme på slik forskning er det store ”Hardingfeleverket”, eit sjubinds verk med nedteikningar av slåttar, gitt ut i perioden 1958 til 1981 av Universitetsforlaget. Andre døme på historiske nedteikningar eller innsamlingsnedteikningar, er Arne Bjørndal og Brynjulf Alver (1984) si ”-og fela ho lét” og Rolf Myklebust (1982) si ”*Femti år med folkemusikk*”<sup>27</sup>. Felles for desse arbeida, var at dei i stor grad, gjennom tematikk og utval, var med på å definere kva som, og kva som ikkje, vart sett på som folkemusikk (Apeland 1997).

---

<sup>26</sup> Omgrepet refererer til Bourdieu sitt omgrep for feltets trusforestillingar, det som er så sjølvstøtt at det sjeldan tematiserast eller problematiserast (Bourdieu1999:17).

<sup>27</sup> Myklebust var i åra 1952-1978 tilsett i NRK, der han som programskapar av ”Folkemusikkhalvtimen” dreiv utstrakt innsamlingsarbeid over store deler av landet. Denne boka er feltnotat frå dette arbeidet.

## **Val av forskingsdisiplin**

Eit relevant spørsmål i høve val av forskingsdisiplin, teori og metodologi, er på kva måte ein vil nærme seg feltet. Skal fokus vere på musikalsk praksis (musikkvitskap)? Eller bør ein snarare sjå miljøet eller gruppa i eit sosiologisk, eller kanskje antropologisk perspektiv? Slik eg ser det, er det mest interessante å sjå dette i samanheng. Her dannar Kulturstudiar med sin interdisiplinære forskar- og teoritradisjon eit fruktbart utgangspunkt. I eit slikt perspektiv vil ein kunne snakke om både musikk, dans og sosial interaksjon som ”kulturell praksis”. Apeland skriv i si dr. art. -avhandling frå 2005, ”*Kyrkjemusikkdiskursen*” om nettopp ein slik kulturell praksis, ikkje isolert som kunstverk eller lydobjekt, gruppetilhøyrse eller talehandlingar, men som ei fortolking av menneskeleg samhandling i ein spesifikk kontekst. Ut i frå eit slikt syn på korleis musikk som kulturell praksis, både skapast av og skapar gruppa som har den som aktivitet, vil ikkje eit tradisjonelt musikkvitskapleg perspektiv ha nokon forklaringskraft, så lenge det utelukkande er den klingande musikken som blir analysert. Ei kunstsosiologisk tilnærming som omhandlar musikk som eit vedheng til ein sosial struktur, vil på same måten stå fram som eindimensjonal. Gjennom å sjå både musikk og sosial samhandling som komplementære og gjensidig konstituerande delar av *diskursen* norsk folkemusikk, samt å nytte teori som underbyggjer dette synet, vil eg forankre oppgåva, både teoretisk og metodologisk, i tverrfaglege kulturstudiar.

## **Det sosialkonstruktivistiske paradigmet**

Tverrfaglege kulturstudiar legg, som mykje samfunnsvitskapleg kulturforskning i dag, avgjerande vekt på eit sosialkonstruktivistisk perspektiv for forskinga. Chris Barker er klar, når han i si innføringsbok i “cultural studies” hevdar at: ”Constructionism, of which cultural studies is a manifestation, argues that truth is a social construction” (Barker 2005). Ein vil i slike ”konstruksjonistiske”

perspektiv finne skepsis til eller avvising av kulturelle fenomen som faste, sanne og essensielle storleikar. Døme på slike fenomen kan vere kjønn, rase og kulturell identitet (Mangset 2004). Ein vil i staden argumentere for at slike fenomen er historisk og kulturelt tinga konstruksjonar, forstått gjennom språkleggjingar. Språk og språklege gjengjevingar blir hjå dei fleste konstruktivistane tillagt stor tyding, ikkje minst i cultural studies: "However, meanings are not simply floating 'out there'; rather, they are generated through signs, most notably those of language" (Barker 2005:7). Det er vidare vanleg å sjå produksjon av meining (gjennom teikn) tett knytt til produksjon og fordeling av makt.

Cultural studies has argued that language is not a neutral medium for the formation of meanings and knowledge about an independent object world "existing" outside of language. Rather, it is constitutive of those very meanings and knowledge (ibid.:7)

Tema for denne oppgåva er korleis tradisjon og endring blir produsert, legitimert og referert av strukturar og posisjonar i den norske folkemusikkdiskursen. Eg er fullt klar over at *mi* historie, på same måte som andres, ikkje kan gjere krav på å forvalte sanning. Det er mine tolkingar av verda, av empiri og av historiske framstillingar. Det er samstundes eit vitskapleg verk, med dei føringane på "historieforteljing" som det legg. Det ligg eit vanskeleg dobbelt perspektiv i dette; ein oppmodar til å forstå verda som sosialt konstruert, på same tid som ein gjer hevd på at vitskaplege tekstar representerer verda i ei slags raffinert eller kvalifisert form. Kanskje er ikkje eit klart svar så viktig her, men ein dose sjølvrefleksjon.

## **2.2 Diskursar på folkemusikkfeltet**

Ei sentral spørsmålsstilling i denne oppgåva, er kva som utgjer *folkemusikkmiljøet*. Og ikkje berre kva, men kven som utgjer det. På tross av interne kampar om definisjonsmakt, er eg usikker på kor stort refleksjonsnivået

er kring dette spørsmålet. Kanskje er dette eit resultat av at dei som på ein eller annan måte kjenner seg delaktige i norsk folkemusikk er såpass få, at ein gjennom dette nesten reknar seg som ein ”stor familie”. Styreleiar i LfS (2000- ) Randi Skeie har med jamne mellomrom nytta denne metaforen (altså familien) om folkemusikkmiljøet, som eit grep for å famne over dei som kjenner seg nærskyldte.<sup>28</sup> Det er interessant å sjå korleis metaforikken her blir sett i diskursivt spel. Det sentrale poenget i diskursen er jo, ikkje særleg oppsiktsvekkjande, at ikkje kven som helst kan delta i miljøet; det er ei rad krav til kva som skal til for å kunne rekne seg som legitimt medlem. Metaforen familie er heller ikkje tilfeldig vald, då slektskapsforhold i bokstavleg forstand er del av denne diskursen; det er ikkje heilt utan tyding kven far eller mor di er, eller kor i landet du er i frå eller har dine røter. Det å framstille miljøet gjennom ei familiær ramme kan sjåast som ein måte å samle ei rad posisjonar i ein struktur, der disiplinering er eit viktig (og for så vidt uttalt) mål for den diskursive aktiviteten. Familien gjer jo som mor og familierådet bestemmer, eller?

### **2.2.1 Diskursomgrepet**

Diskurs(ar) har som teoretisk omgrep og metodologisk verktøy teke ein sentral plass i Cultural Studies. Chris Barker (2005) introduserar Michel Foucault som opphavsmann til denne fagtradisjonen si forståing av omgrepet.

The concept of discourse in the hands of Foucault involves the production of knowledge through language. That is, discourse gives meaning to material objects and social practices. Needless to say, material objects and social practices “exist” outside of language. However, they are given meaning or “brought into view” by language and are thus discursively formed (Barker 2005:102).

---

<sup>28</sup> Dette er vel strengt tatt ikkje noko uvanleg retorisk grep for ein leiar på kulturfeltet, med utgangspunkt i assosiasjonen til det engelske uttrykket ”one big, happy family”.

Ei liknande framstilling av diskursomgrepet finn ein hjå Norman Fairclough (1992). Han ser diskursen som ein praksis som ikkje berre representerer verda og namngjev den, men som konstituerar og konstruerar verda i meining. Fairclough tonar med dette, slik også Foucault gjer, det dynamiske og det dialektiske med ein diskurs. Han ser diskursen som uttrykk for ein praksis som ikkje er låst i faste mønster, men som tvert om utviklar seg dialektisk gjennom å bli påverka av seg sjølv og sitt eget forløp. Ved å skildre diskursen, er ein samstundes med på å skape den. Ved å freiste å forklare den, bidreg ein til å gjere den meir omfattande å analysere. Ved å spå om den, er ein med på å gjere spådommane sanne.

Ein kan, litt avhengig av perspektiv, snakke om norsk folkemusikk både som *ein* diskurs og som eit sett av sirkulerande diskursar. For Foucault står ein diskurs i forhold til ei rad andre samtidige diskursar (Jørgensen og Phillips 1999). Folkemusikkdiskursen står såleis stadig i relasjon til ein historisk diskurs, ein modernitetsdiskurs, ein kulturpolitikdiskurs osv. For Fairclough, som i sterkare grad knyter diskursivitet til artikulasjon (og i noko mindre grad til sosial praksis) (ibid.), vil folkemusikkfeltet vere sett saman av ei rad, delvis motstridande og delvis samanfallande diskursar, som til saman utgjer norsk folkemusikk som kulturelt fenomen. Slik vil det gje meining å omtale den norske folkemusikkdiskursen som eit lappeteppe av sekundære strukturar som innbyrdes er delvis motstridande. Døme på slike strukturar som verkar simultant, er musikkdiskurs/bygdediskurs/populærkulturdiskurs/ urbanitetsdiskurs osv. Ein viktig del av denne strukturen vil vere konstruksjon av identitet, der det å legitimere kva for diskursar som kjennes relevant å trekkje inn, står sentralt.

Det er likevel sider ved denne fagtradisjonen som kan opplevast som problematiske. Dette gjeldt særleg kva ein kan kalle eit reduksjonistisk syn på

subjektet (Gilje 2006). I diskursteoretisk samanheng vil subjektet for dei fleste vere langt frå den autonome storleiken som ein del "tradisjonell" kulturteori har hatt som utgangspunkt for å definere mellom anna kunstnarroller. I praksis tyder dette ein skepsis til kunstnaren som ein rasjonell aktør, sjølv i stand til å (i forkant) sjå konsekvensane av eigne handlingar samt sjølv bestemme korleis han eller ho skal tenkje og handle. Postmoderne teori har i staden gjerne peikt på aktøren som ein "tom" posisjon underlagt diskursen (Jørgensen og Phillips 1999). Eg vil likevel ta til ordet for eit pragmatisk syn, og opne for eit alternativt teoretisk fundament i arbeidet med aktørnivået. Eit slikt perspektiv argumenterar for at aktøren ikkje åleine er eit "viljelaust" produkt av diskursive strukturar. Ein opererer i denne samanhengen med omgrepet *agency*. Barker definerar dette som "*The socially determined capability to act and make a difference*" (2003:435). Som ein ser slepper ein i denne definisjonen ikkje strukturane sin imperative funksjon, men levnar likevel subjektet kraft til å handle og innverke på eigen lagnad. Ein opnar med andre ord for ikkje nødvendigvis å sjå subjektet som unikt i essensialistisk forstand, men heller som eit potensial for unik handling gjennom konfigurasjon av diskursiv historie.

### **Diskurs og subjektposisjonar**

Foucault argumenterar som me har sett, for at diskursen omfattar produksjonen av kunnskap gjennom språklege framstillingar. Ein kan med andre ord sjå diskursen som eit språkleg rom, der ulike objekt eller fenomen trer fram som meningsfulle eller blir gjort synlege gjennom måten dei blir omtalt på. I dette perspektivet blir kunnskap eit uttrykk for kva som på eit gitt tidspunkt blir oppfatta som rasjonelt eller som sant. På same tid som slik kunnskap eller sanning er knytt til ein tidsleg dimensjon, er den også knytt til kva posisjon eller rolle i diskursen den tilhøyrer. Foucault knyter slike posisjonar eller roller til *subjektposisjonar*. Dette er diskursive rammeverk for ei potensiell forståing av



kulturell praksis som meningsfull. Eit slikt potensial avgrensar, samstundes som det mogleggjer, kva eit individ i denne situasjonen opplever som naturleg, forventa eller akseptert åtferd:

A subject position is that perspective or set of regulated and regulatory discursive meanings from which the text or discourse make sense. It is that subject with which we must identify in order for the discourse to be meaningful. In identifying with this subject position, the text subjects us to its rules; it seeks to construct us a certain kind of subject or person (Barker 2005:310).

Det er ikkje gitt at det som for ein subjektposisjon er logisk, akseptabelt eller sant, er det for ein annan. På den andre sida: ulike posisjonar kan gjerne overlappe kvarandre, gjennom felles kodar eller mønster av forventa rasjonalitet i ulike diskursar ein trer inn i. Det er til dømes fleire overlappende sider ved subjektposisjonane *telemarking* og *spelemann* eller *spelemann* og *musikar*. Dette gjer at ulike aktørar går inn og ut av ulike subjektposisjonar etter kva diskurs som utgjer det kontekstuelle bakteppet for handlingssituasjonen. Det er eit poeng at det ikkje treng å vere ein innbyrdes meningskonsistens mellom desse posisjonane; meningsuniverset er desentrert. Aktørane spelar ut ulike meningar til ulik tid og i ulike rom, alt etter kva subjektposisjon han eller ho inntek. Slik vil ein kunne forklare at ein aktør opptrer med ulikt meningsinnhald, etter kva forventningar som ligg i diskursen han eller ho tek del i.

Ernesto Laclau og Chantal Mouffe (Jørgensen og Phillips 1999) argumenterar, ikkje ulikt Foucault, for at subjektet blir interpellert av ulike diskursar. Ein kan sjå det som at diskursen eller den diskursive konteksten avkrev subjektet eit bestemt tanke- eller handlingsmønster. Ein kan til dømes sjå for seg ein kappleik med ein kappleiksdømmar og ein konkurrerande spelemann. Dei inntek begge subjektposisjonar gjennom dei forventingane som ligg til deira måte å operasjonalisere si tilhøyrsløse til diskursen. Kappleiksdømmaren vil (i tid og rom) både bli tilkjent og forvente autoritet på framføringspraksis, presentasjon

(kroppslig og verbalt) og den tradisjonstilknytninga spelemannen legg for dagen. Spelemannen vil på si side ha knytt forventingar til nettopp korleis dette skjer. Det er viktig å poengtere at det ikkje er eintydige verdiar for kva dei ulike subjektposisjonane inneberer. Som ofte elles i samband med kulturanalyse, så har ein å gjere med komplekse diskursive strukturar, der posisjonane aldri er eintydige. Dette har i hovudsak to implikasjonar; aktøren blir interpellert av diskursen, men vil i ein annan situasjon, på anna tid eller stad, inngå i ein anna diskursiv setting med ein annan subjektposisjon. Spelemannen vil på den ritualiserte kappleiksscena spele sine to slåttar i rett tradisjonen og med rett presentasjon. Neste dag står han kanskje som del av eit folkrock-band, der repertoar og framføringspraksis er logisk og sann, sjølv om den ikkje ville ha fungert eller blitt akseptert dagen før. Kanskje vel så viktig er det at diskursen opnar for simultan forhandling om innhaldet i ein subjektposisjon. Om me gjeng vidare med dømet frå kappleikscena, så vil grensene for kva som er oppfatta som akseptabelt, vere regulerande på utøvaren, samstundes som utøvaren regulerer dei same grensene. I og med at alle aktørar har ulike subjektposisjonar ”på lager” alt etter som kva diskursiv samanheng dei ytrar seg i, vil potensialet for kulturell meiningsproduksjon vere stort, sjølv i denne eine spesifikke situasjonen. Ein kan tenkje seg at folkrockaren kjem på kappleik med dei kleda han elles nyttar på rockescena. Han kan gjere dette, delvis fordi diskursen tillet det, det er rom for det i subjektposisjonen, og delvis fordi han tilhøyrer ein diskurs der kappleiksscena blir omtalt som ”umoderne”, ”treg” e.l. og såleis mogen for nye impulsar. Eventuelle konfliktrar som oppstår i slike diskursive møte eller overlappingar, kallar Laclau og Mouffe *antagonismar*. Det er slike antagonismar som i hovudsak utgjer kva ein kan kalle symbolske grenseforhandlingar. Det vil imidlertid vere meiningslaust å omtale eit slikt kulturelt meiningsunivers, utan å involvere eit sentralt maktperspektiv. Det er nemleg ikkje gitt at vår ven i skinnjakke (men med hardingfele) kan forlate kappleiksarenaen utan å ha blitt utsett for relativt sterke sanksjonar.

## Diskurs og makt

På same måte som ulike subjektposisjonar i diskursen genererer perspektiv prega av logikk og sanning, vil ein også finne perspektiv som har preg av tabu. Slike tankemåtar vil i den gjeldande diskursen oppfattast som irrasjonelle, usanne eller utenkjelege. I nokre situasjonar vil ein til og med kunne si at noko blir oppfatta som galskap. Slik utgjør diskursen som kunnskapsregime eller sanningsregime, på same tid eit maktregime. Korleis ulike former for makt er fordelt i samfunnet, står sentralt både i Cultural Studies og andre former for kulturanalytiske fagtradisjonar. I motsetning til samfunnsvitskaplege forgjengarar som Marx, Althusser m. fl. (Collins 1994) knyter ikkje Foucault makt direkte til klasse eller sosial posisjon (Barker 2005). Den er i staden vevd inn i samfunnet, gjennom ulike diskursar i spel:

For Foucault, power is distributed throughout social relations. It is not to be reduced to centralized economic forms and determinations nor to its legal or juridical character. Rather, power forms a dispersed capillary woven into the fabric of the entire social order. Further, power is not simply repressive but is productive. That is, power brings subjects into being (Barker 2005:103).

Like mykje som ein konkret avlesing av diskurs som talemåtar og talehandlingar, ser Laclau og Mouffe det som ein slags kart over ulike maktstrukturar i samfunnet (Jørgensen og Phillips 1999). Denne makta er aldri jamt fordelt, heller ikkje på folkemusikkfeltet, den er *asymmetrisk*. Nokre subjektposisjonar vil i spesifikke diskursive samanhengar føre meir makt med seg enn andre, noko kappleikdommaren er eit døme på. Dette indikerar i sin tur at nokre posisjonar i diskursen har større definisjonsmakt enn andre. Kampen om retten til slik definisjonsmakt, utgjør ein sentral del av dei grenseforhandlingane som gjerast i diskursen (Douglas 1997). Maktperspektivet står også sterkt som del av strukturane på feltet. Det kollektivt innforståtte, vitens- eller sanningregimet i foucaultsk forstand gjev diskursen makt over aktøren og står som ein sentral del av ein disiplineringsprosess. Jan Petter Blom

kallar ei slik disiplinering, i folkemusikalsk forstand, for tradisjonalt eller tradisjonalisme:

Ideen om ”vår musikk” som sosial verdi reiser behovet for organisatorisk stimulering og kontroll fordi ”kreftenes frie spill” lett kan medføre at musikkens egenart og derved dens avgrensing i forhold til omgivelsene, brytes ned. Det som skal forvaltes, stimuleres og kontrolleres, alt det som er gjenstand for dyrking gjennom organisatoriske tiltak, er musikk som er tilskrevet en særskilt verdi i kraft av å være tradisjon. Derved blir tradisjon et legitimeringsprinsipp for handling, og det er dette som ligger i uttrykket tradisjonalt eller tradisjonalisme til forskjell fra tradisjon som er et beskrivende uttrykk (1993:14).

Gjennom å drøfte korleis ulike diskursar verkar relasjonelt på kvarandre, og korleis dette påverkar tilhøva for subjektposisjonane i diskursen, freistar eg samstundes å legge grunnlaget for ei forståing av korleis ein kulturell artikkel kan forståast og sanksjonerast diskursivt. Eit døme på ein diskurs som relaterar seg til folkemusikkdiskursen er den politiske diskursen. Subjektposisjonar som er fullt ut legitime i politikken vil på folkemusikkfeltet få preg av kva antropologen Mary Douglas (1997) nemner *forureining* [pollution]. Eit døme på dette, er ein politisk engasjert folkemusikkentusiast, som i eit lesarbrev med tittelen ”Takk for meg”, henta frå tida rundt den siste EU-kampen, skriv:

Jeg så flere med NEI-merker på seg, og tenkte: Dem om det. Jeg hadde et JA-merke på meg, for i min grenseløse naivitet trodde jeg det var en privatsak, selv i folke- og gammeldanskretser. ... På festen ... kom en trønder bort til meg. ”Du må forstå at du er uønsket i miljøet med det merket der”, sa han. ”De fleste her i kveld har irritert seg kraftig ... Vi er enig om at du har ikke noe her å gjøre”, sa han. ... Så herved har gammeldans- og folkemusikk-Norge blitt kvitt en ”landsforræder”, slik at bygde-Norge kan heise fana for sild og vassgraut. ”Glæd eder, i rættroende” (Spelemannsbladet nr. 1, 1995).

Når han i tillegg skriv innlegget på bokmål, knyter han denne antagonismen an til ein tredje diskurs, nemleg målførediskursen. Også denne har historisk stått i ein viktig relasjon til folkemusikkdiskursen, som del av ein breiare antiurban,

antimodernistisk diskurs. Slik vever ulike diskursar seg inn i kvarandre, med ulike maktstrukturar knytt til ulike subjektposisjonar. Det er samtidig med på å illustrere det store potensialet som ligg i slik kulturell meiningsproduksjon, av symbolsk grensemarkering, -forhandling og diskursiv disiplinering.

#### 2.2.4 Folkemusikkfeltet

Gjennom å stadig referere til folkemusikkfeltet, syner ein samstundes ein teoretisk relasjon, medveten eller ikkje, til den franske sosiologen Pierre Bourdieu. Samfunnsvitar Roar Høstaker skriv: ”Felt [champ] er eit sentralt omgrep for Pierre Bourdieu og er eit forsøk på å inkludere i sosiologiske analysar dei ytre kreftene som verkar på individa” (2006:171). Bourdieu forestillar seg samfunnet sett saman av ei rad særskilde felt; til dømes utdanningsfeltet, det økonomiske feltet, det akademiske feltet og idrettsfeltet. Særleg kunstfeltet har stått sentralt for Bourdieu, gjennom ei rad publikasjonar (Mangset 2004). Donald Broady karakteriserar eit felt, og gjev samstundes kriterium for kva som skal til for at noko skal kunne kallast eit kulturelt felt, gjennom å ta for seg det *litterære* feltet:

Ett socialt fält karakteriseras av specialiserade agenter och institutioner, en specifik art av symbolisk kapital som ligger till grund för trosförestelningarna inom fältet, specifika investeringar (exempelvis investeringar i läsning), specifika insatser (ställningstaganden till stridsfrågor om litterär kvalitet) och specifika vinster (erkännande som författare eller litteraturkritiker) (1991:266).

Bourdieu er dessutan sjølv oppteken av at eit samfunnsmessig felt er ein åstad for strid:

Bourdieu påpeker at et samfunnsområde ikke kan forstås som et felt hvis det ikke eksisterer strid om hvilke verdsettelseskriterier eller former for kapital som skal være utgangspunktet for de posisjonene man kan innta. Feltet er en sosial stridsarena. Når kunsten omtales som felt, fordrer det at ingen lengre kan påberope seg en endelig autoritet i kunstneriske spørsmål. Kunsten er blitt et stridsemne. Striden knytter seg til spørsmål som: Hva er god kunst? Hvilke

kunstnere bør anerkjennes som betydningsfulle og på hvilket grunnlag?  
(Røyseng 2006)

Eg vil i tråd med dette argumentere for at også norsk folkemusikk kan sjåast som eit felt, der ulike diskursar knytt til agentar<sup>29</sup>, symbolsk kapital, innsatsar og gevinstar sirkulerar.

### **2.3 Diskursive grenseforhandlingar**

Innbakt i dei fleste perspektiv på endring, ligg ein idé om rørsle frå ein tilstand til ein annan. Skal ein tilstand gje mening, må ein på ein eller annan måte definere den eller avgrense den. Ein del moderne kulturteori er i utgangspunktet skeptisk til å forstå endring som mekaniske prosessar, og kultur som ei rad utfoldande tilstandar av definert eller avgrensa karakter. Jacques Derrida peikar på korleis ei slik framstilling av kulturell utvikling einsidig konstituerer seg gjennom bruk av hierarkiserte dikotomiar som før/no, innanfor/utanfor og original/kopi (Barker 2005). Slike omgrepsspar vil vere knytt til ein maktdiskurs, der det eine i større grad har karakter av sanning enn det andre. Eit utslag av dette vil til dømes vere å knyte større grad av autentiske kvalitetar til gamle tradisjonar enn kva ein oppfattar som nyare tradisjonar eller tradisjonar i ferd med å bli tekne i bruk. Det er ikkje vanskeleg å finne slike døme i den norske folkemusikkdiskursen. Derrida freistar altså å bryte ned dei rigide grensene mellom kva som blir oppfatta å vere utanfor/innanfor, og heller leie merksemda mot korleis slike dikotomiar gjensidig konstituerar kvarandre (ibid.). Dei er referensielle i form av at dei ikkje eksisterar utan gjensidig definisjonskraft. Gamal tradisjon ville vere utan mening om ein ikkje samstundes hadde ny eller nyare tradisjon som referansepunkt. Dette synet argumenterar med andre ord for å sjå slike omgrep som sosiale konstruksjonar, fylt med innhald og mening på bakgrunn av hierarkiserte referansar. Det argumenterar dessutan for ei

---

<sup>29</sup> Eg syner her til tidlegare drøfting av det problematiske med å operere med eit agency-omgrep.

kartlegging av dei maktstrukturane som ligg til grunn for ei normering av referansepunkta i ulike typar grenseforhandlingar om meining og innhald. I klar antiessensialistisk ånd tek eit slikt perspektiv til orde for å sjå krav på innhald som viktigare enn å definere innhaldet sjølv. Slike territorielle krav vil vidare utgjere kampen om makt til å definere ein tilstand, eller som Laclau og Mouffe ville ha sagt, å lukke ein diskursiv artikulasjon. Det vil i ein diskurs stadig vere ei rad slike krav, knytt til ulike subjektposisjonar i diskursen. Ein kan sjå totaliteten av krav både som eit uttrykk for grenseforhandlingar om meiningsinnhaldet i diskursen, og som eit uttrykk for kor aktuell diskursen er. Fairclough (1992), til dømes, argumenterar for at frekvensen av diskursive krav om symbolsk territorium er eit mål på graden eller intensiteten på endringar i diskursen; det vil si at gjennomgripande endringar fører med seg gjennomgripande forhandlingar om den symbolske verdien av endringane.

### **2.3.1 Artikulasjon som grenseforhandling**

Sentralt for Ernesto Laclau og Chantal Mouffe står tanken om at sosiale fenomen aldri kan forståast som ferdige. Tydinga av dei kan ikkje låsast endeleg fast, noko som resulterer i ein vedvarande kamp om definisjonen av dei ulike fenomena, eller omgrep som konstituerer fenomena (Jørgensen og Phillips 1999). Eit grunnpoeng er med andre ord, og her er dei på line med Foucault, at ”en diskurs aldrig kan etablere sig så totalt, at den bliver den eneste diskurs, der strukturerer det sociale. Der er altid flere og modstridende diskurser på spil” (ibid:53). Det er kampen om å midlertidig stabilisere meiningsinnhaldet i diskursen som interesserar Laclau og Mouffe, eit perspektiv som korresponderar godt med tanken om symbolske grenseforhandlingar. Laclau og Mouffe argumenterar for å:

... kortlægge de processer, hvori vi kæmper om, hvordan tegnenes betydning skal fastlægges, og hvor nogle betydnings-fikseringer bliver så

konventionaliserte, at vi oppfatter dem som naturlige (Jørgensen og Phillips 1999:36).

Kva apparat tek dei så i bruk for å understøtte ei slik kartlegging? Dei skriv sjølv:

Vi kaller enhver praksis *artikulation*, som etablerer en relation mellem elementer på en sådan måde, at deres identitet omdannes som resultat af den artikulatoriske praksis. Den strukturerte totalitet, der er resultatet af denne artikulatoriske praksis, kalder vi *diskurs*. For så vidt som de differentielle positioner artikuleres inden for en diskurs, kalder vi dem *moment*. Derimod kalder vi enhver forskel, der ikke er diskursivt artikuleret, for *element* (Laclau og Mouffe 1985 i Jørgensen og Phillips 1999:36).

Laclau og Mouffe ser diskursen som ein totalitet som freistar å slå fast tyding, innanfor bestemte kunnskaps- eller vitensregimer. Diskursen er bygd opp av ei rad moment, som er teikn som diskursen har tillagt meining. Prosessen med å diskursivt tillegge momenta meining kallar dei artikulasjon. Eit slikt univers av teikn vil likevel alltid stå i forhold til andre diskursar, nærskyldte eller perifere, relevante eller ikkje. Dette kallar Laclau og Mouffe *det diskursive felt*. Som ein ser, så vil forholdet mellom ein diskurs og det diskursive felt vere prega av refleksivitet og samhandling. I dømet ovanfor, med EU-tilhengaren på dansefest, hentar aktørane meiningsinnhald frå det diskursive feltet (hhv. JA og NEI til EU-diskursar) i kampen om å definere kva som er legitim politisk overtyding i folkemusikksamanheng. Tradisjonelt har det diskursive feltet kring folkemusikkdiskursen vore prega av ein sterk rural diskurs, noko som har gjort folkemusikkfeltet (til tross for også klare konservative trekk) til eit typisk nei-område i EU-samanheng. Om ein skal kome analysedelen av oppgåva litt i forkjøpet, trur eg det var dette vår ven JA-mannen fekk merke.

Teikn som i diskursen ikkje har fått den relativt stabile posisjonen som eit moment har, og som dermed ikkje er diskursivt artikulert, kallast element (Jørgensen og Phillips 1999). I og med at element frå det diskursive feltet stadig



vert forhandla inn i diskursen, så vil kampen stå om å fylle dei med eit innhald – ein freistar å gjere dei til moment. Moment som har særleg kraft til å konstituere ein diskurs, kallar dei to for nodalpunkt [*nodal points*] (ibid.). Jørgensen og Phillips skriv vidare om dette sentrale omgrepet: ”Et nodalpunkt er et privilegeret tegn, som de andre tegn ordnes omkring og får deres betydning i forhold til” (ibid.:37). Nodalpunkt kan vere generisk sær tydingsfulle for ein diskurs, men også vere ”felles” for fleire diskursar. Dei vil i slike høve vere element som er tømt for innhald, med mindre du set dei inn i ein spesifikk diskurs. Element som i stor grad er opne for ulik innhaldstilskriving, kallar Laclau og Mouffe flytande betegnarar [*floating signifiers*]<sup>30</sup> (ibid.).

Som ein ser, argumenterar Laclau og Mouffe for to diskursive prosessar: kampen om å stabilisere meiningsinnhaldet i diskursen (artikulasjonen), samt å definere innhaldet i meining på veg inn i diskursen. På kva måte kan ein så nytte dette teoretiske perspektivet på den norske folkemusikkdiskursen? Det ville kanskje vere naturleg å ta utgangspunkt i omgrepet *autentisitet*, eit omgrep som intuitivt oppfattast som sentralt i omgang med folkekultur generelt og folkemusikk spesielt. Det autentiske, som uttrykk for det reine, ekte eller opphavlege, kan stå som eit godt døme på eit nodalpunkt i folkemusikkdiskursen. Ein kan her snakke om ein arena for stadig artikulasjon av autentisitet, med andre ord ulike forsøk på å lukke dette momentet. Artikulasjonen vil slik vere ein symbolsk kamp om definisjonskraft til å lukke moment knytt til autentisitet. Eit konkret døme på eit element frå det diskursive feltet som no verkar vere i ferd med å bli lukka til moment i folkemusikkdiskursen, er *ensemblepraksis(ar)*. Den norske folkemusikktradisjonen er som regel rekna for å vere nesten utelukkande solistisk. Den har i alle fall, for å bruke Laclau og Mouffe sine omgrep, blitt

---

<sup>30</sup> Jørgensen og Phillips kallar dette på dansk for ”flydende betegnere”. I norsk språkdrakt verkar omgrepet ”flytende betegnere” godt etablert i ulike sosiologiske tekster. Eg har ikkje funne døme på ei god nynorsk omsetjing, så ”flytande betegnarar” får duge.

artikulert som solistisk. Ein ser i dag likevel at denne delen av diskursen er utfordra. Nye samspelsformer oppstår og med dei behovet for å legitimere slike verkemiddel som del av tradisjonen. Element frå andre diskursar; jazz-comboen, rockebandet eller det klassiske ensemblet<sup>31</sup>, dukkar opp som utgangspunkt for formidling av ulike artikuleringar av folkemusikkrepertoaret.

### 2.3.2 Forhandlingar om autentisitet

Derrida understrekar i sine arbeid korleis asymmetriske makthierarki oppstår gjennom bruk av dikotomiske framstillingar (Barker 2005). Eit slikt døme er dikotomien autentisk/inautentisk. Autentisitet spelar på oppfatninga av kva som på ein gjennomgripande måte representerer diskursen, i dette tilfellet folkemusikktradisjonen. Det autentiske står svært sentralt i dei fleste moderne kunstdiskursar. Det har nærast ein aura av noko heilagt, det ein med Durkheim kunne kalle "sacred significance" (Collins 1994:190). Den som har symbolsk kapital, for å nytte Bourdieu (1995), til å definere kva som er autentisk, vil slik ha ein sentral maktposisjon i diskursen. Det er imidlertid slik at folkemusikkfeltet må forhalde seg til at autentisitet har ulikt meiningsinnhald i ulike diskursar – det er mange alternative meiningsinnhald på det diskursive feltet. I den nasjonale diskursen på 1800-talet, sto, som me har sett, fjellbonden som eit sentralt symbol på det autentiske. I løpet av 1900-talet vart så nye grenser forhandla fram. Fjellbonden var framleis med (som del av ein rural bygdediskurs), men det nasjonale vart erstatta med det lokale. Lokale tradisjonar vart artikulert som essensielle, nærast fysiske storleikar, nøye avgrensa gjennom organisatoriske føresegner og definisjonar. Synet på tradisjon som eit meir eller mindre fast symbolsystem, har dei seinare åra fått konkurranse frå både pragmatisk og kulturel relativistisk hald. Stuart Hall (2002) har mellom anna

---

<sup>31</sup> Til dømes Valkyrien Allstars (der All-star-omgrepet skriv seg frå den amerikanske underholdningsindustrien), Camilla Granlien Band (ulike *band* kjenner me vel helst frå popkulturen) og Trio Hardanger.

diskutert korleis kulturarv er ein form for diskursiv praksis. Historieforteljinga rundt denne arven, vil såleis vere symbolske grenseforhandlingar om innhaldet i vår kollektive hukommelse. Hall argumenterar slik for at kulturarv i praksis er sosialt (etter)konstruerte narrativ, altså eit selektivt kollektivt minne. Eric Hobsbawm er inne på noko av det same i sitt omgrep ”invented traditions”:

“Invented tradition” is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past.... However, insofar as there is such reference to a historic past, the peculiarity of “invented” traditions is that the continuity with it is largely fictitious. In short, they are responses to novel situations which take the form of reference to old situations, or which establish their own past by quasi-obligatory repetition (Hobsbawm1983:1f).

Hobsbawm peikar dessutan på eit interessant poeng, når han knyter styrkegraden i tradisjonskonstruksjon opp mot endringar i kulturell samtidskontekst (jf. postmodernitet):

... there is probably no time and place which has not seen the “invention” of tradition, although ... invented traditions occurred more frequently at times of rapid social transformation when “old” traditions were disappearing (ibid.:4f).

Det går ein interessant parallell mellom dette poenget og Fairclough sitt postulat om at intensiverte grenseforhandlingar (fleire diskursive artikuleringar) er eit resultat av ei oppfatning om ein forureina diskurs. Sigbjørn Apeland er inne på dette, når han skriv:

Ordet *tradisjon* er sentralt i det kulturelle feltet, og det er av det slaget ein fyller med det innhaldet som brukaren treng. Såleis kan ordet brukast til å beskriva dei overleveringsprosessane som skjer i ein kultur, eller det kan brukast som eit honnørord – eit ord som legitimerer visse element som *historisk* heimhøyrande i ein gjeven kultur. Det er den siste tydinga som har vore rådande innanfor den tidlege fasen av folkeminnesamlinga, og som har vorte vidareført innan museumsvesenet og organisasjonane (1998:46).

Eg reknar med at det er folkemusikkorganisasjonane Apeland siktar til her.

### 2.3.3 Forureining av diskursen

Antropologen Mary Douglas (1997) er i den antropologiske klassikaren "Rent og urent" oppteken av grenser som uttrykk for det ustabile ytre i sosiale og kulturelle konstruksjonar. Ho legg i følgje Jorun Solheim (Solheim i forordet til Douglas 1997) vekt på at grenser og symbolsk vedlikehald av grensene er uttrykk for oppretthalding av etablerte system:

... enhver symbolsk orden kan oppfattes som utsatt for "det farlige" ved systemets egne marginer – med andre ord i forhold til eksterne og interne strukturelle skillelinjer hvor grenseoppløsning og grenseoverskridelse truer systemets orden (ibid.:12).

Douglas er oppteken av at stadige grenseforhandlingar om kulturell mening i det seinmoderne samfunnet, kan sjåast som ei form for flytande, og dermed problematiske, grenser: "Det generelle poenget synes med andre ord å være at flytende grenser kan oppfattes som problematiske i ethvert kulturelt system – inklusivt vårt eget" (ibid.:12). Det interessante ved dette er at Douglas ser dei flytande grensene som uttrykk for ei symbolsk forureining (Douglas 1997). Denne forureininga, som Douglas utviklar til ein velfungerande analytisk metafor, inneberer at det i diskursiv samanheng oppstår meningar eller meningsinnhald som dels blir oppfatta som reint, dels som ureint. Ein vil kunne argumentere for at ei slik framstilling i for enkel grad står fram som dikotomisk og med asymmetrisk verdilading/maktfordeling (jf. Derrida). I eit slikt perspektiv kan det verke som at det er ein strukturtung Douglas me møter, gjennom hennar omgang med kulturell orden:

Kulturell orden er i følge Douglas basert på en differensiering mellom kategorier – en sortering og avgrensning av ting som hører sammen fra ting som er fremmed og utenfor og hører hjemme andre steder. Denne sorterings- og separasjonsvirksomheten forutsetter – og skaper – et sett av symbolske distinksjoner eller grenser, og det er disse skillelinjene som holder orden på og gir mening til ethvert kulturelt meningsunivers (Jorun Solheim i Douglas 1997:10-11).

Ein kan på den andre sida kjenne igjen mykje av innhaldet frå Foucaults (Barker 2005:103) ”dividing practices”, ein måte å strukturere meiningsuniverset på, slik at ein opererer med distinksjonen ”dei” og ”oss”. I eit perspektiv der ein ser Douglas symbolske system som utgangspunkt for grenseforhandlingar om meiningsinnhald, treng kategoriane slik sett ikkje å vere strukturelt determinerte, men eit uttrykk for kva subjektposisjonane i diskursen opplever som meiningsfullt:

Det ”urene” er det som flyter over grensene, det åpne, flytende og tvetydige. Det urenes essens er ubestemmelighet – det som ikke passer inn i mønsteret – det uklare og formløse som lager kluss i kategoriene og som må elimineres eller omformes for å opprettholde kulturens eget klassifiseringssystem. Det urene er derfor forbudt og farlig, det truer den etablerte symbolske orden og signaliserer kaos og oppløsning (ibid.:11).

Eg vil difor ta til orde for å foreine dei to perspektiva. For det fyrste er ikkje Douglas, slik eg tolkar det, særleg oppteken av det reine eller ureine som essensiell storleik. Ho er oppteken av det ureine som ein viktig del av ein diskursiv praksis, nettopp fordi det ureine legitimerer kva som er reint. Som ho skriv: eit par sko er ikkje skitne, med mindre du plasserar dei på spisebordet (Douglas 1997). Eit slikt resonnement fører fram til definisjonen hennar på det ureine:

I tråd med Douglas (1997 [1966]) er det helliges motsvar å finne i det urene som hun gir den velkjente definisjonen: ”matter out of place”. Det er ikke iboende egenskaper ved det urene som gjør det urent. Det urene er ganske enkelt noe som befinner seg på feil sted. I det øyeblikk det urene føres tilbake til et sted hvor det forutsettes å høre hjemme, har det ikke lenger status som urent (Røyseng 2006:237).

Douglas argumenterar for at det ureine ligg i det som flyt over eller mellom grensene for to symbolske system. Ein folkemusikar som også er t.d. klassisk fiolinist, vil slik kunne bli oppfatta som rein eller legitim (i begge leirar), så lenge ho følgjer visse ritual for å områ seg mellom dei to systema:

Faren ligger i overgangstilstanden, ganske enkelt fordi overgangen verken er den ene eller den andre tilstanden, og dermed ikke lar seg definere. Den som må gå fra den ene til den andre er selv i fare, og er også en fare for andre. Faren lar seg kontrollere ved ritualer som gir ham en presis og klar utgang fra hans gamle status, holder han avsondret en tid og deretter offentlig bekjentgjør hans inngang i hans nye status (Douglas 1997:105).

Douglas nyttar sjølv døme som tidlegare straffedømde og psykiatriske pasientar på slike overgangstilstandar. Slike tilfelle, med sterke sosiale stigma, vil naturleg nok krevje lenger karantenetid og andre overgangsritual enn i tilfellet med folkemusikaren/fiolinisten. Perspektivet er likevel fruktbart også for mindre alvorleg symbolsk smitte, trur eg, som t.d. folkemusikaren som har ein keisam, men ikkje utilgiveleg, sidekarriere som pop-artist. Eller folkesongaren som med bakgrunn frå klassisk song, slit med full aksept frå eit fagkyndig publikum.

## **2.4 Den seinmoderne folkemusikdiskursen**

### **2.4.1 Mot ein global diskurs**

Eg argumenterte innleiingsvis for at den norske folkemusikdiskursen har gått frå å vere strukturelt prega av ein nasjonal diskurs, via ein lokal/regional (antiurban) diskurs og over til ein globalisert (urban) diskurs. Dette er ei utvikling der folkemusikkfeltet på ingen måte har funne seg i eit samfunnskontekstuel vakuum. Stuart Hall (2002) har nytta omgrepet *Post-Nation*, medan sosiologen Peter Duelund snakkar om ”*dekonstruksjonen av det nasjonale*” (Duelund 2007). Kva er så denne dekonstruksjonen av det nasjonale? Og er det slik at denne også inneberer ein dekonstruksjon av ideen om folkemusikken som lokal? Forsking på generelle seinmoderne utviklingstrekk, peiker i retning av eit ”både-og”. Fleire forskarar (Featherstone 1991, Dyndahl 2008) har i seinare tid peika på at ein ser tendensar til ei simultan orientering *både* mot det lokale og det globale, eit fenomen Roland Robertson (1995) har kalla *globalisering*. Denne teorien er delvis ei avvising av ideen om at globalisering einsidig fører til homogenisering av kultur, at lokale kulturar

tilpassar seg eller bukkar under for ei tiltakande amerikanisering av ”den globale landsbyen”<sup>32</sup>. Tilhengjarane av det glokale kultursynet vil hevde å ha empirisk grunnlag som syner ei parallell utvikling, ei heterogenisering av kulturen, som bidreg med lokale, delvis autonome, særformer av kulturelle moderformer. Musikkvitar Petter Dyndahl omtalar denne ”doble logikken” slik:

I det hele tatt forekommer kulturell globalisering å være mye mer kompleks og motsetningsfull enn at en dominerende kraft skulle utradere lokal egenart eller viske ut hele spektre av nyanser og variasjon. Globaliseringsprosessene drives fram av både universaliserende og partikulariserende energi, samtidig som det lokale og globale møtes og blandes i nye, hybride former (2008:5).

Også innanfor norsk folkemusikk, ser ein døme på ei relativt omfattande orientering mot det globale. Internasjonalisering, i form av eit tiltakande syn på folkemusikk som ein interessant og relevant eksportartikkel, aukar både på utøvar-, organisasjons- og næringspolitisk nivå. Musikalsk samarbeid på tvers av nasjonale grenser aukar, ikkje minst som resultat av mutikulturelle produksjonar initiert av kreative (folkemusikk)festivalar, Rikskonsertane osv. Ei omfattande oppbløming av festivalar, også folkemusikkfestivalar, har ført til ein større marknad for samarbeidsprosjekt, men også ført til kulturelle møte (med kunstnarleg samarbeid som resultat) som ikkje ville ha vore mogleg for 20 år sidan.

#### **2.4.2 Hybridisering som forureining**

Forskarar som har forfekta ideen om det postmoderne, har vanlegvis argumentert for at ein slik postmodernitet har ført med seg ulike former for kulturell eklektisme eller ein hybridisering av kulturformer. Barker definerar hybridisering som: ”The mixing together of different cultural elements to create new meanings and identities. Hybrids destabilize and blur established cultural

---

<sup>32</sup> Dette omgrepet refererer til Marshall McLuhans ”the global village” (McLuhan og Powers 1989).

boundaries in a process of fusion or creolization” (2005:442). Motivet for å nytte omgrep som hybridisering eller kreolisering, er i følgje Barker: ”The concept of hybridity has proven useful in highlighting cultural mixing and the emergence of new forms of identity” (ibid:257). Mange, også folkemusikarar, vil protestere eller nære skepsis til ei slik framstilling. Det har m.a. blitt peikt på at kulturelle blandingsformer og kulturvandring har vore viktige delar av ei kulturell evolusjonshistorie heilt frå sivilisasjonanes morgon. Det har likeins blitt problematisert at dette er ein diskurs som manglar empirisk støtte og dermed er del av ein slags svermerisk teori om det postmoderne (Giddens 1997, Bø-Rygg 1991). På den andre sida vil ein kunne hevde at farten dette skjer med, manglar sidestykke i historia. Eit anna argument er at hybride kulturformer i dag ikkje treng å vere del av breie stilmessige trender, men like gjerne resultat av tilfeldige møte og kortvarige samarbeidsprosjekt. Til slutt vil ein kunne si at det hybride i dag har blitt eit mål i seg sjølv. I eit intervju med Aftenposten 8. mai 2007, hevdar den då nyttilsette redaktøren av Spelemannsbladet, Knut Aastad Bråten, at: ”De [den nye folkemusikken] befinner seg i mylderet av alle kulturuttrykk og beveger seg mot vise, rock, klassisk og world music”. Stemmer dette, vil det vere eit døme på korleis ulike cross-over-former, eller hybrider, er i ferd med å innta det norske folkemusikkfeltet. Om ein i tillegg reknar med musikalsk samarbeid mellom utøvarar av ”tradisjonell” norsk folkemusikk og utanlandske folkemusikkformer, eit hyppig innslag m.a. på landets folkemusikkfestivalscener, trur eg det er grunnlag for å hevde at ein kulturell hybridisering, som nemnt ovanfor, er av dei postmoderne fenomena som har empirisk dekning.

Mary Douglas (1997) definerer det ureine [dirt] som det som flyter over grensene, det opne, flytande og tvetydige. Med andre ord nettopp dei hybride formene som verkar vere ein så sentral del av vår tids kulturelle utvikling. Det er i eit slikt perspektiv ikkje vanskeleg å forstå at deler av diskursen vil sjå ei



kreolisering av folkemusikken som eit angrep på etablerte grenser, og som ei form for forureining av diskursen som krev ein ”motoffensiv”. Det er viktig å hugse at grenseforhandlingar om hybride former, i stor grad er prega av artikulasjonar om autentisitet. I folkemusikkdiskursen vil det autentiske, som eg har drøfta tidlegare, til dømes kunne vere knytt til alder eller ein bestemt historisk epoke, geografisk utgangspunkt og instrument (Apeland 1997, Aksdal 1993). I det diskursive feltet vil ei rad samtidsaktuelle, positive konnotasjonar knytt til hybride former, fungere som ein ressurs for nye måtar å artikulere tradisjon i folkemusikkdiskursen. Her vil andre (og til dels motstridande) prinsipp for autentisitet spele ei sentral rolle. Grenseforhandlingane vil utspele seg i eit komplekst kulturelt spenn mellom dei som hevdar at hybride former forureinar diskursen, dei som tvert om meiner at det ville forureine diskursen å ikkje ta inn hybride former, samt alle dei formene som ligg mellom desse to ytterpunkta. Felles for dei ulike artikulasjonane er at dei er knytt til subjektposisjonar dels i folkemusikkdiskursen, dels i andre diskursar (det diskursive feltet). Kvedaren Hillborg Rømtveit frå Vinje, peikar i eit innlegg på nettsidene til LfS på kva ho oppfattar som ei forureining av tradisjonsomgrepet, gjennom innblanding av kulturelt innhald henta frå ein urban og populærkulturell diskurs:

Urbanisering av både musikk, organisasjonar og enkeltutøvarar gjev sitt tydelege resultat. "Alt" har adr. Oslo! Sjela i folkemusikken er på billegsalg kvar dag. Det er berre å føye til "sudelidei" i ei strofe, så er det folkemusikk! ... Viktigast er å vera "kul" og å likne på andre sjangerar. Musikk som er utvikla i natur, treng framleis å utviklast der for å vera truverdig og å gjeva den stemninga ein ventar av folkemusikken. ... Ekta tradisjonsberarar blir "farlege". Frykten er vel grunna, folkemusikkens "suppeposar" fell fort igjennom når det ekta syner seg (www.folkemusikk.no, 25. feb. 2008).

På den andre sida uttrykker styreleiar i LfS, Randi Skeie, tilhøyrsløse også til ein meir samtidskulturell diskurs når ho på same nettstaden dagen etter forsikrar at det er ”Endringsvilje i folkemusikkmiljøet!” (ibid., 26. feb. 2008).

Douglas hevdar imidlertid eit pragmatisk syn på endring som resultat av ein slags evigvarande kulturell grenseforhandling:

Selv om uorden riktig nok ødelegger mønstre, gir den også materialer for nye mønstre. Orden innebærer restriksjoner; det er blitt foretatt et avgrenset utvalg fra alle tilgjengelige materialer, og det blir anvendt et avgrenset utvalg av alle tilgjengelige relasjoner. Uorden er derfor i sin natur ubegrenset. Det er ikke blitt realisert noe mønster i den, men den har et ubegrenset potensial for mønstre. Det er derfor vi ikke bare fordømmer uordenen selv om vi prøver å skape orden. Vi erkjenner at den er ødeleggende for eksisterende mønstre, men også at den har muligheter i seg. Den symboliserer både fare og kraft (Douglas 1997:103).

Dei hybride formene, som umiddelbart kan forståast som forureining og dermed fordrar ulike formar for reinsing, kan som ein ser også representere eit vitalt potensial. Eit slikt syn peikar kanskje mot trua på essensielle menneskelege krefter eller aspirasjonar: Ei draging mot mørke krefter. Ein kan på den andre sida hevde, slik Derrida gjer, at det reine og ureine er gjensidig konstituerande (Dyndahl 2008), og dermed mykje meir likeverdige motstykke i diskursen enn den maktfordelinga dei representerar skulle tilseie. Levande kultur ville i eit slikt perspektiv vere like avhengig av det ureine som det reine, noko som i sin tur forklarar det dynamiske i symbolske system, gjennom ei forvandling av dei hybride (ureine) til ei ny grunnform.

### **2.4.3 Refleksivitet og grenseforhandling**

Eit viktig element i dei diskursive grenseforhandlingane ein finn på folkemusikkfeltet i dag, er innslaget av refleksivitet. Giddens (1997) er i ”Modernitetens konsekvenser” grunnleggjande oppteken av refleksivitet, som ein karakteristisk del av det seinmoderne samfunnet, og korleis den har skifta karakter frå tidlegare samfunnsformer, via ei rad blandingsformer og fram til vår eigen seinmoderne tid. Han stiller spørsmålet ”kva er moderne refleksivitet?”, og svarar sjølv:

Det moderne samfunnslivs refleksivitet består i at sosiale praksiser konstant undersøkes og omformes i lys av innkommende informasjon om de samme praksiser, og følgelig endrer sin karakter på grunnleggende vis (ibid:35).

Dette indikerer at også folkemusikkfeltet, i større grad enn før, ser seg sjølv gjennom andres briller. Disse *andre* er hovudsakleg media, men også andre viktige samfunnsaktørar med definisjonsmakt i høve feltet, ikkje minst offentlege myndigheiter. Refleksiviteten vil med andre ord ikkje automatisk definere eit "nytt syn" på definisjonen av folkemusikk, den inviterer til ei rekke forhandlingar om innhaldet. Giddens seier det slik:

Modernitetens refleksivitet, som er direkte involvert i en kontinuerlig skapelse av systematisk viten om seg selv, stabiliserer ikke forholdet mellom ekspertviten og viten anvendt i lekfolks handlinger (ibid.:39).

Eit anna døme henta frå folkemusikkdiskursen, refererer til debatten (dei siste tre-fire åra) om samanslåing av dei to leiande organisasjonane på feltet, LfS og NFD. I eit ope møte om denne saka, lufta byråsjef i kulturdepartementet, Mette Hagen, ei (ikkje endeleg) tilråing om samanslåing. Byråsjefen sine tankar forplanta seg umiddelbart til feltet, der dei gjekk inn som ein viktig artikulasjon i forhandlingane rundt kva organisasjonsmodell feltet burde halde seg med. Som også Laclau og Mouffe argumenterar så sterkt for, sosiale fenomen kan aldri forståast som ferdige. Dei er alltid i eit stadium av forhandling og refleksiv sjølvsituering. Giddens hevdar at:

[Viten] som anvendes refleksivt på sosial aktivitet, filtreres gjennom ... [s]irkulasjon av sosial kunnskap i den dobbelte hermeneutikk. Viten som anvendes refleksivt på betingelsene for systemproduksjon, endrer grunnleggende de omstendigheter den opprinnelig refererte til (Giddens 1997:45).

Felles for den moderne refleksiviteten, er at den, gjennom å i så sterk grad involvere eksterne ekspertsystem (det diskursive feltet), utfordrar interne oppfatningar om sjølvråderett. Resultatet er at dei hardaste grenseforhandlingane oftast vil stå om det ein kan kalle feltets autonomi.

### 3. Metodisk framgangsmåte

La meg byrje med å slå fast at det å skulle skrive ei masteroppgåve om eit felt der eg sjølv i stor grad er ein medverkande aktør, i beste fall representerar ein forskingsmessig utfordring. Eg har gjennom mykje av livet vore ein aktiv deltakar i folkemusikkmiljøet, både som utøvar, publikummar, administrator og yrkesutøvar. Eit sentralt spørsmål blir då om eg i det heile kan oppfattast å drive med ”objektiv” forskning – og svaret er truleg nei. Imidlertid er all forskning i større eller mindre grad prega av at forskaren diskursivt blir ein del av sitt studieobjekt, eit faktum som dannar grunnlaget for mykje av den metodelitteraturen ein finn innan forskinga. Sentralt, særleg for moderne kulturanalytiske fagtradisjonar, og ein viktig sosialkonstruktivistisk erkjenning, er at *ingen* er nøytrale forskarar. Var vi det, ville vi ikkje forstå kva som skjedde, vi ville vere utan språk, utan subjekt. Sigrid Røyseng peikar på nettopp dette når ho, med referanse til Pierre Bourdieu, skriv at: ”Vår væren i verden hviler i høy grad på virkelighetsforståelser som er selvfølgeliggjorte, og som vi tar for gitt” (2006:74). Me er med andre ord prisgitt vår eigen situering. Stadig med referanse til Bourdieu, heldt Røyseng fram:

Det faktum at vi er lokaliserte i tid og rom og i spesifikke forskningstradisjoner, innebærer at våre tankeredsaker på grunnleggende vis er formet av denne lokaliseringen. Dette representerer i følge Bourdieu en fundamental utfordring for samfunnsforskeren. Innarbeidede forestillinger som er så selvfølgelige at de ikke en gang trenger å uttales, representerer symbolsk makt på sitt mest effektive (ibid.:74).

For Bourdieu vil samfunnsforskning utan ein naudsynt refleksivitet og sjølvkritisk distanse, slik bidra til berre å reprodusere symbolsk makt, i staden for å gå til kjernen av den (Røyseng 2006, Apeland 2005). Men korleis kan ein kome seg ut av denne epistemologiske knipa? Den svenske sosiologen Donald Broady (1991:433) hevdar at det er mogleg ”å løfte seg selv etter håret” og utøve ei form for kritisk rasjonalisme, som sjølv innanfor Bourdieus rammer

inneberer ei akseptabel objektivisering av forskingsfeltet. Dette peikar slik eg ser det i retning av eit fokus på metodologisk og epistemologisk handverk, noko som stemmer godt overeins med kva Bourdieu sjølv la stor vekt på (Apeland 2005). Per Mangset (2004:34) foreslår ein kulturrelativistisk metodisk strategi, som ”... innebærer at [han] markerer en prinsipiell vilje til kritisk avstand til forskningsfeltet, paret med nysgjerrighet overfor alle verdistandpunkter som utspiller seg på det samme feltet. Sjølv om dette markerer vilje til eit dobbelt fokus, for å låne frå Pål Repstads (1998) metodeboktittel, *både nærhet og distanse*, understrekar også Mangset i særleg grad ein type forskning som fordrar ”en kritisk selvrefleksjon av forskeren” (Mangset 2004:34).

Også for Foucault er kampen om å definere det verkelege i siste instans eit spørsmål om makt (Gansum 1999). Slik vil forskaren som kunnskapsprodusent måtte tåle eit særleg ansvar for å heller avdekke og eksponere maktstrukturar enn å bidra til å forsterke dei. Foucault sitt metodeomgrep (arkeologien fram til kring 1970 og genealogien etter (Apeland 2005)), er likevel vanskeleg å ta i bruk, eller som Sigbjørn Apeland (ibid.:67) skriv: ”L’Archéologie du Savoir er dårleg eigna som metodebok, men gjer framleis teneste som inspirasjon og utfordring for dei som er opptekne av den diskursive problematikken”. Foucaults arkeologiske undersøkingar av diskursar, med vekt på å avdekke ulike maktstrukturar, har slik i sterk grad inspirert til at diskursanalyse har fått ein veldig popularitet. Diskursomgrepet er ”på mode, og det har det været i hvert fald de seneste tiår”, slår Jørgensen & Philips (1999:9) fast, og knyter i stor grad denne utviklinga opp mot Foucault: ”Inden for næsten alle diskursanalytiske retninger er Foucault blevet en figur, som man forholder sig til i sit arbejde – og som man helst skal kommentere, modificere, kritisere og meget gerne citere” (ibid.:21). Forskarrolla vil i diskursanalytiske termar utgjere ein subjektposisjon, med eit potensial for å knyte seg opp mot dels ein forskingsdiskurs og dels diskursen som utgjer forskingsobjektet. Ei aktiv stillingstaking til fordel for ein

kritisk forskningstradisjon, med eit sjølvrefleksivt blikk på dei bindingane ein har til forskingsobjektet, vil også i diskursanalytisk samanheng utgjere eit metodisk hovudpoeng.

Min *kulturrelativistiske metodiske strategi* dannar eit førebels endepunkt for ein prosess som har gått frå å vere ein relativt ureflektert deltakar av den norske folkemusikkdiskursen, via eit tiltakande medvit om og interesse for ein breiare del av kunst- og kulturdiskursen, til ei refleksiv situering i ein kritisk forskartradisjon. Dette er, som Broady og Mangset oppfordrar til, min strategi for å dra meg sjølv etter håret, inn i ein type forskning der den prinsipielle vilje til kritisk avstand til forskingsobjektet utgjer det overskyggande metodologiske poenget.

### **3.1 Kultursosiologisk sjølvmelding**

Ei logisk forlenging av ei slik vitskapsteoretisk forankring er å ta på alvor kva rolle mi eiga diskursive historie spelar for måten eg arbeider med dette materialet på, korleis eg samlar data, teoretiserar og tolkar det. Eg vil difor på bourdieusk maner (Røyseng 2006) freiste å la lesaren få eit innblikk i det eg meiner er relevante og muligvis problematiske sider ved denne historia, men likevel ikkje utan å minne om at eit slikt overblikk kan ha element av etterkonstruksjon over seg – det er ikkje alltid det er utslag av ein medviten handling.

Eg kom inn i folkemusikkmiljøet som 13-åring, via gamaldansmusikk og toradarspel i den lokale toradarklubben i Tinn. Eg hadde då bak meg nokre år med pianoundervisning i den lokale musikkskulen, eit resultat av ein familietradisjon med utspring i tanken om at slik musikalsk skolering er almen god ballast (kulturell kapital) i eit på mange måtar småborgarleg bondemiljø (morssida av familien). Eg sto, slik eg minnest det, heile tida i opposisjon til

denne undervisninga, og fekk med dette eit problematisk forhold til særleg noteundervisning, men og til ein generell kunstmusikalsk diskurs, der meistring av notar er ein sentral maktfaktor og del av eit utelukkingssystem (Foucault 1999). Denne kjensla av marginalisering frå diskursen førte i sin tur truleg til avgjerda om å hoppe over til folkemusikk og toraderspel. Tinn var på 70- og 80-talet eit maktsentrum for tradisjonell folkemusikk, med utøvarar som Gunnar og Johannes Dahle, Olav Øyaland, Svein Lien m.fl. Toradarmusikken var ikkje ein del av dette miljøet, og eg kjende raskt på både korleis toradaren hadde låg status i den lokale, hardingfeledominerte folkemusikkdiskursen, og kva folkemusikkmiljøet i Tinn meinte om å kaste bort talent på denne delen av folkekulturen (når rekrutteringssituasjonen dessutan ikkje var optimal innan felespelet i bygda). Etter nokre år i denne "krysselden" fatta eg interesse for springar- og gangartradisjonen på toradar frå Hallingdal. Interesse for eldre slåttespel, som like gjerne kan sjåast som ei disiplinering under folkemusikkdiskursen, førte til at eg som 18-19-åring byrja å lære meg slåttar, no frå Tinn, på hardingfele. Dette fell saman i tid med at eg etter vidaregåande skule byrja på folkemusikklinja på Akademiet i Rauland. Etter fem år på Høgskolen i Telemark var eg faglærer i folkekultur, men også prega av mange år tett på subjektposisjonar som spelemann og telemarking. I 2001 byrja eg å arbeide i Norsk folkemusikkformidling i Oslo, ein formidlings- og arrangørorganisasjon under Norsk Folkemusikk- og Danselag, NFD. Her arbeidde eg med folkemusikarar og bransjefolk i inn- og utland, i fire år.

Så kan ein spørje seg korleis denne historia har vore med å prege meg, fram mot dette arbeidet. Den har opplagt gitt meg nærhet til forskingsfeltet mitt, men har den gjort det vanskeleg å halde den kritiske distansen til det same feltet, som er ein sentral del av alt forskingsmessig arbeid (Repstad 1998)? Når det gjeld folkemusikkmiljøet, så trur eg ikkje det. Eg er ikkje fødd inn i det norske folkemusikkmiljøet, og gjennom å vere toraderspelemann (trekkspelar) i frå ein

stad med sterk hardingfeletradisjon, har eg på sett og vis alltid vore ein "outsider". Slik sett vil eg si at eg har gått frå interessert og nysgjerrig spelemann, via å vere ein dedikert og ukritisk "fan" til å i større grad interessere meg for kulturpolitiske og kultursosiologiske sider ved miljøet. I og med dette siste har også trongen til ein viss distanse og eit (sjølv)kritisk blick stadig meldt seg sterkare.

Det som kanskje er vanskelegast å distansere seg til, er den delen av feltet som eg arbeidde med heilt fram til 2005, nemleg dei kultur- og næringspolitiske delane av diskursen. Fleire år med målretta arbeid for å styrke stillinga til folkemusikken og -utøvarane, gjer det naturleg nok lett å argumentere for "si sjuke mor", også i forskingsarbeid. Det er viktig å peike på at NFD på folkemusikkfeltet blir sett på som ein relativt verdikonservativ organisasjon, med vedtektsfesta formål å arbeide for dei lokalt eldste formene for folkemusikk i Noreg. Det er grunn til å tru at eg etter fire år til ein viss grad er prega av dette. Det er samstundes slik at eg i mitt arbeid i Norsk folkemusikkformidling, ikkje var bunde til eit slikt mandat, eg arbeidde tett med mange (nesten alle) av dei "nye" gruppene på feltet: dei hybride, dei sjangerblandande og dei som crossa over. Det var eit arbeid eg likte godt. Eit anna tilhøve eg må ta på alvor, i kritisk sjølvrefleksjon, er at eg sjølv er ein portvakt (Mangset 2004, Becker 1982, Abbing 2002) på folkemusikkfeltet. Eg sit per i dag i folkemusikkutvalet i Musikkverkstadordninga til Norsk musikkråd og utvalskomiteen til Utanriksdepartementet og Musikkinformasjonssentret sine støtteordningar for internasjonalt kunst- og kultursamarbeid. Eg er dessutan styremedlem i Telemarkfestivalen og var fram til februar 2008 varastyremedlem i Norsk Folkemusikk- og Danselag.

Så kan ein kan spørje seg: Er også eg ein mislukka muskar, som no gjeng til bakhaldsangrep på det miljøet eg sjølv ikkje nådde fram og opp i? Det er ei ofte



uttalt myte (og kanskje sant?) at musikarar som ikkje nådde opp med ei kunstnarleg karriere, endar opp i musikkbransjen, i media eller som forskar, der dei utan nåde hemnar seg på dei som klarte det dei sjølv ikkje klarte (Lorentzen og Haugsevje 2004). Kanskje er eg litt misunneleg av og til. På same tid, trur eg at det som manglar på folkemusikkfeltet i dag, nettopp er folkemusikkfaglege byråkratar og bransjefolk; journalistar, managerar, agentar, arrangørar og plateselskap. For min del har det å vere med å bidra til å byggje opp ein slik bransje blitt eit vel så spennande prosjekt som det å bli ein renommert spelemann.

### **3.2 Val av metode**

Det empiriske grunnlaget for denne oppgåva er i all hovudsak kvalitative intervju med sju utøvarar av norsk folkemusikk, gjennomført hausten 2007 og våren 2008. Eg har nytta desse kjeldene svært aktivt, m.a. med ein utstrakt bruk av sitat. Metodelitteraturen opnar i høg grad for bruken av intervju ved bruk av kvalitativ metode (Ryen 2002), samstundes som det er gode argument for ”å bruke en god del sitater” (Repstad 1998:117). ”Ikkje berre kan dette krydre framstillinga og gjere den meir spennande å lese, men det ’gir leseren et direkte inntak til aktørenes begrepsverden og forståelse” meiner Georg Arnestad (2001) med referanse til den same Repstad (1998).

Eg har i tillegg til dette i nokre tilfelle nytta sekundærkjelder, mest for å understreke poeng eller som ledd i drøfting av problemstillingar sett på dagsorden av informantane mine. For det meste dreier dette seg om ein type empirisk materiale nytta innleiingsvis eller som tilskot til nokre av dei teoretiske perspektiva, der det etter mi meining har vore behov for eksemplifiseringar eller forklaringar henta frå praksisfeltet framfor det teoretiske. Det er i fyrste rekke

papir- og nettutgåva av Spelemannsbladet<sup>33</sup>, frå 1990-talet og fram til i dag, som er nytta til dette formålet. I tillegg nyttar eg i noko grad andre kjelder meir indirekte, t.d. tekst henta frå dagspresse. I slike tilfelle har kjeldereferansane kome som fotnotar. Det er med andre ord ikkje eit strukturert og vitskapleg motivert og kvalifisert utval av dokument eg opererer med. Grunnen til at eg har vald å ikkje innlemme eit meir representativt utval tekst i materialet eg analyserar, er eine og åleine den knappe tida eg har hatt til disposisjon. Eg har rett og slett måtte avgrense datatilfanget.

Som ei andre sekundærkjelde, vil eg nemne dei observasjonane eg sjølv har gjort på feltet gjennom ei årrekkje, som ei rad usystematiske kjelder til måten eg skriv og presenterar stoffet på. Eg har problematisert dette innleiingsvis, og det er som eg konkluderar med der, ikkje til å unngå at ein trekkjer på slike erfaringar i eit arbeid som dette. Ein vil kunne hevde at denne kunnskapen er eit resultat av ei form for deltakande observasjon over lang tid. Stikk i strid med alle etiske og forskingsmessig normer, har denne observasjonen (sjølv sagt) ikkje skjedd med dei naudsynte samtykka av dei involverte; eg visste ikkje da at eg skulle nytte røyntslene mine som empiriske data. Det er svært vanskeleg å avvise at dei erfaringane dette har ført med seg ikkje påverka på kva måte eg har reflektert rundt innhaldet og strukturen i mitt eige arbeid. Det er likevel grunn til å understreke at deltakande observasjon ikkje har vore ein del av ein medveten metodisk strategi for oppgåva. I dei tilfella der eg trekkjer på ein slik empiri, freistar eg å referere det tydeleg, slik at det ikkje skal vere tvil om at det er nettopp mine erfaringar, observasjonar, tru eller analyser som ligg til grunn.

---

<sup>33</sup> Spelemannsbladet står på Landslaget for spelemenn (LfS) sine nettsider omtalt som: ”landets største fagtidsskrift for folkemusikk og -dans. Bladet er eigd av Landslaget for spelemenn, men er frittstående med eigen, uavhengig redaktør.” ([www.folkemusikk.no](http://www.folkemusikk.no)).

### 3.3 Utvalskriterium

Målet for feltarbeidet var å intervju rundt ti informantar om dei sidene ved den norske folkemusikkdiskursen som syntes relevante i høve dei problemstillingane som er utgangspunktet for oppgåva. Eg har diskutert korleis også eit større utval tekst, dokument osv. sikkert kunne ha vore eit fruktbart utgangspunkt for diskursanalyse. Når eg valde intervju av informantar, heng det saman med særleg to forhold: eg ynskte eit dagsaktuelt datamateriale og eg ynskte å kome nært inn på korleis *utøveren* opplevde og forsto dei problemstillingane eg var ute etter. Eg søkte særleg informantar med eit presumptivt fyrstehands kjennskap til dei ulike grenseforhandlingane som finn stad i legitimering av tradisjon og endring, samt dei maktmidla som blir tekne i bruk som ein del av dette. Styrken i å nærme seg problemstillinga mi kvalitativt meiner eg ligg i den moglegheita dette gjev for å skape ein størst mogleg nærleik til dei subjekta eg ville studere. Uttrykt med Pål Repstad sine ord gjev eit slikt perspektiv moglegheit til ”å få tak i the actor’s point of view: aktørenes egen virkelighetsoppfatning, deres motiver, deres tenkemåte -i all sin nyanserikdom, og så lojalt og autentisk gjengitt som forskeren bare kan få det til” (Repstad 1998:15).

I arbeidet med å finne eit formålsteneleg utval respondentar, altså eit utval som ein funksjon av variasjon (innan feltet) og kunnskapsrikdom (Ryen 2002), nytta eg heile tida min eigen kunnskap om feltet. Dette gjorde, som eg har diskutert, prosessen på same tid både enklare og meir problematisk. Målet var heile tida å finne eit breitt, innbyrdes heterogent utval (ibid.) og ”(...) the meatiest, most study-relevant sources” (Miles og Huberman 1984 i Ryen 2002). Eg ville hovudsakleg ha tak i informantar som *var* aktive eller hadde klare intensjonar om å *bli* aktive utøvarar på eit profesjonelt nivå, gjerne det ein refererer til som frilansarar. Grunnen til dette er at folkemusikkfeltet tradisjonelt har hatt eit

sterkt fokus på utøvarrolla. Slik har spelemannen (og kvedaren) i særstilling verka konstituerande på heile folkemusikkkursen. Skiljet mellom publikum og kunstnaren har dessutan i mange tilfelle vore lite, samstundes som utøvaren sitt syn har vore tillagt stor vekt. For det andre var og er eg interessert i ulike endringar i utøvarrolla, då ein må kunne tru at desse speglar ei generell utvikling eller endring på feltet. Det at eg la vekt på at informantane skal vere profesjonelle/frilansarar var i tillegg eit grep for å freiste å fange opp eventuelle tendensar til ei ny kunstnarrolle, knytt til ein sein- eller postmoderne kunstdiskurs. Fleire forskarar og samfunnsdebattantar har peikt på ei tiltakande individualisering og marknadstilpassing av kunst- og kulturfeltet (Gran og De Paoli 2005, Bjørkås 1998). Eit sentralt formål med oppgåva var å undersøkje om ein kunne sjå teikn på ei slik utvikling, innan eit felt som i alle fall tilsynelatande har vore prega av kollektive, antikommersielle og tradisjonalistiske verdiar. Ved å innlemme respondentar som er under høgare (utøvarrelatert) utdanning, meinte eg at eg ville få eit innblikk i korleis dei sosialiseringsmekanismane ein ser der (og som i folkemusikksamanheng er nye traderingsformer) verkar på folkemusikkkursen. Dette tyder ikkje at eg stengde den tradisjonelle folkemusikaren ute frå undersøkinga. Tvert om såg eg det som viktig å få denne kategorien med, då det umiddelbart kan verke som at det er ein samheng mellom ein tradisjonell innstilling til profesjonsproblematikken og korleis ein stiller seg til ulike endringsdiskursar. Ein siste motivasjon til å nytte utøvarar som respondentar, er at dei fleste av desse også er publikum og ofte aktive brukarar av organisasjonane på feltet. I tillegg er utøvaren ofte sjølv involvert i styre og stell, t.d. i organisasjonar, lokallag eller festivalar.

For å få eit breitt og representativt utval posisjonar på feltet, måtte eg mellom anna ta omsyn til geografi/heimtradisjon (ein frå Nord-Noreg, to frå Midt-Noreg, fire frå Austlandet), kjønn (fire kvinner, tre menn), alder (alle var i 20- til 50-åra) og instrument (fire instrumentalistar, to songarar og ein instrumentalist

/songar). Det vart dessutan viktig å ha fokus på å finne eit breitt utval, med omsyn til om dei var solistar, med i gruppe(r), eller begge deler; om dei (tilsynelatande) spelte mest tradisjonell eller ”ny” folkemusikk eller begge deler; om dei budde i by eller distrikt og til slutt altså om dei hadde, eller var i ferd med å ta høgskuleutdanning innan musikk eller del av feltets eigne (og tradisjonelle) skolering, gjennom spelemannslag eller læremeister.

Som alt nemnt, enda eg opp med sju informantar. Eg meiner desse sju på ein tilfredstillande måte dekkjer dei utvalskriteria eg her har skissert, samt at dei representerte eit godt utval av posisjonar innan den norske folkemusikkdiskursen. Når det er sagt, kunne eg ha tenkt meg fleir: realistisk sett omlag ti, som fyrst tenkt, ideelt sett omlag 15-20. Grunnen til det er at eg då ville ha vore meir trygg på å oppnå det Bertaux kallar ”metningspunktet i studiet” (Bertaux i Ryen 2002:93), altså det punktet der nytteverdien av eitt nytt intervju er fallande. Det er imidlertid slik at lange intervju, med fullstendig transkripsjon, er svært ressurskrevjande. Det er såleis urealistisk, slik eg ser det, at masteroppgåva, der hovudformålet er å lære forskingsmessig grunnleggjande handverk, kan romme eit så vidt stort kjeldetilfang som t.d. 15 informantar. Hadde eg visst kva eg veit i dag, ville eg byrja endå tidlegare med innsamlinga, og med det fått eit grunnlag på omlag ti intervju. Eg meiner likevel at det endelege utvalet er kvalitativt svært godt, med god spreiding og engasjerte representantar for interessante posisjonar i diskursen. Skulle eg ynskje meg meir av ein kategori, måtte det vere fleire eldre informantar. Det er jo slik på folkemusikkfeltet at eldre utøvarar (og for så vidt publikum) har ein relativt høg status, gjennom å bli oppfatta som kjelder til autentisitet. Ein vil slik kunne hevde at det er ein mangel ved oppgåva at ingen av informantane er over 60 år. Saman med sekundærkjeldebruk, meiner eg likevel at dette datamaterialet til saman er eit spennande og produktivt utgangspunkt for ei generell analyse i høve dei føringane eg sette i byrjinga av arbeidet.

### 3.4 Gjennomføring og atterhald

Intervjua vart gjennomført etter innmelding og godkjenning frå Norsk samfunnsvitskapleg datateneste, NSD. Dette inneber ei godkjenning av rutinar for anonymisering, samtykke til intervjuing, oppbevaring av data osv. Kontakten med respondentane gjekk fint; alle eg spurde takka ja, utan atterhald, og alle samtykte til opptak på minidiscspelar. Intervjua gjekk etter ein på førehand planlagt struktur, ein intervjuguide<sup>34</sup>. Ein kan diskutere kor vidt det er fordeler og ulemper med ein slik struktur, om den hindrar naudsynt fleksibilitet, rom for improvisasjon osv., men dei fleste forskarar er einige om at bruken av intervjuguide er med på å heve kvaliteten på innsamla data (Ryen 2002). For min del var eit poeng å leie informantane inn på dei tema som eg meiner er relevante, for så å overlata styringa til dei, det Ryen (2002:99) refererer til som *det semistrukturerte intervjuet*. Det ligg i bruken av diskursanalyse at ein er på jakt, like mykje etter det usagde, det innforståtte eller det som blir sagt i vage ordelag, som det som er meint å vere tydeleg (Jørgensen og Phillips 1999). Ein er på jakt like mykje etter kva aktøren ynskjer å oppnå med ei utsegn, som det språklege innhaldet; ein leitar etter maktstrukturar i språket. Hovudutfordringa med dette er å ikkje overfortolke kva som blir sagt, og heller ikkje tillegge respondenten bastante meiningar på grunnlag av relativt tilfeldige utsegner. Å (i for stor grad) tolke diskursive mønster inn i eit intervjuobjekt, på tvers av kva objektet sjølv uttalar, ofte referert til som mistenksomhetens hermeneutikk, er ein av hovudutfordringane i analysedelen av arbeidet. I og med at det analytiske arbeidet i realiteten tek til alt under intervjuet (Ryen 2002), er det viktig å vere observant på å ikkje ”hale ut” noko som i grunnen ikkje er der. Røyseng er også inne på dette, når ho skriv at:

Forskeren må således bestrebe seg ikke å produsere de svarene hun ønsker seg gjennom måten hun intervjuer på. Åpne spørsmål og en moderat anerkjennende

---

<sup>34</sup> Intervjuguiden følger som vedlegg til oppgåva.

holdning har derfor blitt ansett for å være den beste måten å forhindre at ikke intervjuet utvikler seg til å bli en samtale hvor man får svar som man roper i skogen (Røyseng 2006:97).

Med utgangspunkt i intervjuguiden, freista eg å lose informanten gjennom tre hovudtema: Informanten sin bakgrunn, informanten sitt forhold til tradisjon(en) og informanten sitt forhold til ulike arenaer og premissleverandørar på folkemusikkfeltet.

### **Intervjueffekten**

Med eitt unntak, var ingen av respondentane omgangsvener av meg. Fleire var likevel kjende, og menneske som eg i lystig lag på ein kappleik eller under ein festival sikkert ville definere som ein ven eller kompis. Det å skulle balansere slik mellom nærleik og tillit på den eine sida og naudsynt distanse og kritisk blick på den andre (Repstad 1998), er ikkje minst vanskeleg når eg sjølv kjenner miljøet så godt. Det er dobbelt vanskeleg når miljøet dessutan kjenner meg, eller i det minste trur det kjenner meg. Eg har diskutert på kva måte ein sjølv kan streve mot å distansere seg til forskingsobjektet. Men korleis skal ein stille seg til at ein informant snakkar ein dei (trur dei) kjenner ”etter munnen”? Ei slik form for intervjueffekt (Ryen 2002, Repstad 1998), der informanten, medvete eller ikkje, freistar å svare det han trur intervjuaren blir nøgd med, framfor det han sjølv tenkjer, var særleg viktig å ta stilling til i mitt tilfelle. Kva har det til dømes å si at eg er ein såkalla portvakt? Er informanten redd han ikkje skal få støtte frå UD/Mic dersom han seier noko han eller ho trur eg ikkje likar? Eller kan ei slik utsegn gjere at spelejobben på Telemarkfestivalen glapp? Slike atterhald må ein vere var for og ta omsyn til – utan at eg meiner det er diskvalifiserande for mi rolle som intervjuar. Ein variasjon over temaet, er det problematiske i at informanten pratar til meg som ein ”likemann”, med andre ord med folkemusikkens stammespråk. Dersom respondenten forventar at eg umiddelbart forstår eit poeng eller resonnement, der mykje av meningsinnhaldet

er implisitt, vil denne informanten sin invitasjon til det innforståtte, på same tid vere ei forsegling av det usagte. Dette vil i sin tur forvanske ei analyse, for kva meinte egentleg informanten med dette? Er han eller ho innforstått med korleis dette kjem til uttrykk i folkemusikkdiskursen? Eller var det tilfeldig? Eg freista så langt eg kunne, å vere denne problematikken medveten, både i intervjusituasjonen og i mi analyse av det empiriske materialet. I intervjusituasjonen freista eg til dømes å halde ein nokså formell tone, også i høve dei eg kjenner frå før. Eg freista likeins å gjere meg sjølv både undrande og litt ”dum”, for slik å stimulere informanten til i større grad artikulere resonnementa sine meir enn ”ja, du veit kva eg meiner, ikkje sant?”. Også i tolkinga har eg lagt vinn på å gjennomskode forsøk på å forankre meining i feltets ”common sense”. I diskursanalytisk samanheng er dette ein sentral strategi (Jørgensen og Phillips 1999), då slike forsøk ofte er å oppfatte som del av ein artikulasjon. Metaforbruk, val av ord og framstillingsformer, vekslingar mellom det eksplisitte og det implisitte, er alle deler av diskursive praksisar som konstituerar og konstruerar verda i meining (Fairclough 1992). Ein medveten strategi vil difor vere både å opne for ein slik diskursiv praksis og på same tid freiste å kome på innsida av den; å gjere det underforståtte forståeleg.

### **Klart for tolking?**

Dei sju intervjuar, som alle var meir enn ein og ein halv time lange (eitt så vidt over to timar), vart fullstendig transkribert. Det vart lagd vekt på å skrive av så fullstendig som mogleg, noko som også førde med seg at kremting, latter, stotring og alle slags mm...- og ahhh-er er teikna ned. Målet med dette var å fange inn så mykje som råd av den nonverbale kommunikasjonen som er del av ein diskursiv artikulasjon. Eg har ikkje fått med kroppsspråk, rett og slett fordi dette er vanskeleg å lese av eit lydband og umuleg å teikne opp i intervjusituasjonen. Det er likevel slik at eit megetsigande skuldertrekk i dei



fleste tilfelle vil vere sporbart også gjennom ein parallell verbal ytring, og dermed er fanga opp i transkripsjonen (og vidare er med til tolking og analyse).

Eg har vald å ikkje kode sitat og andre ytringar i diskusjonskapitlet med fiktive namn, men heller å referere til kjelda for ytringa slik: ”ein informant seier...”, ”ein annan av informantane vil på si side hevde at...” osv. Bakdelen ved denne framstillingsmåten er at lesaren ikkje vil kunne kontrollere at alle kjeldene blir bruka likt og like mykje. Fordelen, som eg meiner er større, er at ein unngår å konstruere, eller bidra til dette, stereotype karakterar. Som peika på i teorikapitlet, er eit subjekts meiningsunivers desentrert. Det er ikkje slik at ei oppfatning om eit emne eller ei sak, treng å gje utslag i gitte oppfatningar i andre. Då eg i denne oppgåva berre gjev att små snapshots av informantane si livsverd, meiner eg det blir feil å framstille materialet slik at ein kan trekkje klare liner mellom standpunkt, haldningar eller uttalar. Eg har likevel vald å knytte informanten til alder, i tilfelle der eg meiner ein slik opplysning har analytisk verdi. I ei analyse av folkemusikk og ”cross-over”, er det interessant å vite om informanten som uttalar seg er 20 eller 50 år, på same måte som slik informasjon er interessant i drøftinga av i kva grad ein bør ta vare på den ”tradisjonelle” folkemusikken.

I arbeidet med å gjengi informantane, kom eg opp i ein interessant og vanskeleg problematikk. Dei fleste av informantane snakkar (noko som er vanleg i folkemusikkrinsar, jf. kap. 4.1.3) typiske og ganske lett gjenkjennelege dialektar. Det er slik ikkje vanskeleg å fastslå at eit sitat t.d. kan vere gitt av ein gudbrandsdøl, ein nordlending eller hallingdøl. Med informantar frå eit lite miljø, kan dette saman med andre opplysningar som kjem fram i sitatet, vere nok til å gjere ei fullstendig anonymisering vanskeleg. Eit anna problem som oppsto i forhold til informantanes dialektbruk, var av tydingsmessig art. Lokal dialektal språkkoloritt kan i tillegg til å vere svært sjarmerande, dessverre også,

for nokon, vere vanskeleg å forstå. Med utgangspunkt i desse to innvendingane, fann eg det best å omsetje alle sitat til normert nynorsk eller bokmål, det av dei to best eigna formene til den einskilde informanten.

Fleire av mine informantar meinte det var unødvendig å anonymisere resultatet. ”Eg står for det eg seier”, var ein ikkje uvanleg kommentar å få, når eg i etterkant av intervjuet forsikra om at nettopp deira ”stemme” ville bli anonymisert i rapporten. Ein informant ynskte til og med at tapen med opptaket skulle leverast inn til eit regionalt folkemusikkarkiv, til arkivering. Dette kan kanskje peike i mot at eit slikt intervju til ein viss grad gjev kunstpolitisk status (Røyseng 2006). Ein kan òg tenkje seg eit alternativ motiv for offentleggjering av intervju og informant: Norske folkemusikarar er så vane med registrering og arkivering, kjeldemateriale og gamle intervjuopptak, at det kanskje verkar både konsekrerande og som ein naturleg del av kulturarvideologien som er står sterkt i diskursen. For ein sjanger som nærast kollektivt og dagleg forhold seg til arkivopptak av eit eller anna slag, er kanskje dette ein del av ein tankegang som er logisk. Det var likevel eit poeng for meg å, med unntak av alder, anonymisere kjeldene mine fullstendig. Både fordi dette var ein del av avtalen eg tross alt hadde gjort med informanten i forkant av intervjuet, men også for min eigen del. Dei av kjeldene som tok lett på anonymitet, kjende på det tidspunktet ikkje til innhaldet i mine analyser, eller korleis eg ville nytte det dei fortalte som del av ein, for dei, ukjend diskusjon.

## **Atterhald**

Gjennom dei avgrensingane som ligg i oppgåva, i høve utval og talet på informantar, er det mykje denne empirien *ikkje* kan nyttast til. For å kunne si noko meir generelt om endringar som skjer på det totale folkemusikkfeltet, medrekna folkedans, arkivarbeid, forskning, organisasjonsarbeid osv, er utvalet

for lite og for fokusert rundt utøvarrolla. I den grad eg omtalar slike fenomen, er det resonnement bygd på korleis dette artar seg frå ein utøvarars ståstad. Undersøkinga er heller ikkje egna til å si noko om korleis publikum, både i og utanfor miljøet, oppfattar ulike diskursar som sirkulerer i folkemusikk-Noreg. I og med at dei fleste av respondentane er forholdsvis unge (ingen over 60) vil truleg ikkje undersøkinga kunne si noko om korleis den eldre garden av folkemusikarar opplever dei spørsmåla eg freistar å kaste lys på med denne undersøkinga. Dette er forøvrig eit interessant spørsmål, som det ville vere verdt å gripe fatt i. Eg har heller ikkje i særleg grad lagt vekt på eit kjønnspektiv i denne undersøkinga. I lys av Cultural Studies-tradisjonen, er det ein ikkje uviktig mangel.

## 4. Empiriske og analytiske perspektiv

Eg vil i det følgjande presentere og analysere empirisk materiale henta frå ein dagsaktuell folkemusikkdiskurs. Målet med dette er å kaste lys på korleis ei rad utøvarar plasserar seg inn i, og opplever å bli plassert inn i, denne diskursen. Eg meiner det er interessant å belyse dette i ei tid då mange av dei konstruksjonane me tradisjonelt har hatt eit forhold til, er hefta med prefikset *post-*: det postindustrielle, det postnasjonale og det postmoderne. Det er viktig å understreke at dette berre er nokre få historier av mange. Ein nyheitsopplesar i Danmarks Radio hausta for nokre år sidan sjårstorm då han avslutta opplesinga med ”dette var dei nyheitene me valde ut for deg i dag”<sup>35</sup>. Som sjår, lydar eller lesar tenkjer ein gjerne ikkje over i kva grad det ein får presentert er eit utval. Det er ikkje *dei* viktigaste nyheitene, det er eit utval av nyheiter. På same måte er ikkje dette kapittelet ei presentasjon av *dei* viktigaste resultata av det empiriske arbeidet, det er mitt utval, det eg meiner er relevant. Kor gyldig materialet eg presenterer er, er slik noko ein kan og bør diskutere.

Folkemusikkdiskursen er ein arena for stadige forhandlingar om kulturelt meiningsinnhald. Bourdieu (1986) skriv i ei av sine kultursosiologiske tekstar om ”Produksjonen av tro”. Eg vil i det følgjande freiste å argumentere for at dei grenseforhandlingane ein ser på det norske folkemusikkfeltet, også er ein kamp om legitimering av kulturelle praksisar og trusforestillingar. Det er ein kamp om å få definere fortid, og leggje føringar på framtid. Og det er ikkje minst ein kamp om eigeomsretten til den norske folkemusikken.

---

<sup>35</sup> Kjelde: ”- Selvsensur dreper avsløringssaker”, Detektor, NRK P2, 2008

## 4.1 Det diskursive feltet

Som eg argumenterte for innleiingsvis, så relaterar den norske folkemusikkdiskursen seg til eit diskursivt felt som på mange måtar er å forstå som ein kompleks ressurs for alternativt eller potensielt meiningsinnhald. Slik vil folkemusikkdiskursen stå i forhold til relevante alternative diskursar, der aktørar og subjektposisjonar hentar innhald til dei artikulasjonane dei gjer i folkemusikkdiskursen. Slike alternative diskursar er sjølv sagt nærast uendelege, sidan også den samtidskulturelle konteksten er både kompleks og dessutan i stor grad tilgjengeleg for det seinmoderne menneske. I og med at eg interesserer meg for utøvarrolla, og på kva måte denne trer fram i diskursen, er det naturleg å fokusere på den delen av det diskursive feltet som gjev utøvarane identitet som kunstnarar, tradisjonsberarar og artistar. I denne mengda av parallelle diskursar er det, slik eg ser det, nokre som peikar seg tydelegare ut enn andre, som viktige premissleverandørar for korleis folkemusikkdiskursen har konstituert og konstituerar seg. Det er viktig å poengtere at bildet er omfattande. Dei kategoriane eg presenterer, utgjer slik sett ikkje eit komplett bilete av framveksten av, eller nåtida, i den norske folkemusikkdiskursen. Det er ei analyse av dei faktorane eg, med bakgrunn i det empiriske materialet eg har samla og studert, meiner har hatt avgjerande tyding, og som eg meiner framleis har det, for korleis me tenkjer tradisjon, vern og fornying av eit folkemusikalsk kunstuttrykk.

I dei følgjande kapitla freistar eg å kaste lys over fire diskursar som eg meiner står sentralt i forståinga av folkemusikk som kulturelt fenomen: Ein modernistisk kunstdiskurs, ein kulturminneverndiskurs, ein bygdediskurs og ein seinmoderne kunstdiskurs. Dei har alle opphav i ideen om det moderne. I den grad eg nyttar termen sein- eller postmoderne, ynskjer eg altså ikkje å indikere eit epistemologisk brot, der samtida representerer noko nytt og radikalt annleis.

Kap. 4.1.4 om den seinmoderne kunstdiskursen, er slik eit forsøk på å fange nokre av dei nye tendensane ein ser på kunstfeltet i dag (inkludert norsk folkemusikk), utan å avgrense eller stenge ute trekk frå dei tre andre diskursane eg ser som sentrale orienteringspunkt i høve den norske folkemusikkdiskursen.

#### **4.1.1 Den karismatiske kunstnarrolla**

Ei karismatisk kunstnarrolle har, i den vestlege kunstverdas modernistiske kunstdiskurs, fram mot våre dagar hatt ei framtrédande, nærast einerådande stilling. Den karismatiske kunstnaren er ”’født til kunstner’ – upåvirket av sosial bakgrunn og sosiologiske prosesser” (Moulin 1992 i Mangset 2004:10). Sentralt i eit slikt narrativ er ideen om det gudegitte og om den individualistiske kunstnaren som ei rolle på sett og vis heva over vanlege samfunnsmessige lovar og konvensjonar. Den karismatiske kunstnarrolla blir gjerne sett i samanheng med framveksten av eit kunstfelt, som Mangset (2004:38) heldt fram som: ”... et relativt autonomt felt med særegne roller, spilleregler og institusjoner”. Eit sentralt trekk knytt til den modernistiske kunstnarrolla og -kunstfeltet, er konvensjonen om brot på konvensjonar. Den amerikanske sosiologen Howard Becker (1982) omtalar dette som fornyingsimperativet i kunsten. I tillegg bør ein understreke ideen om den individuelle kunstnaren samt det autonome kunstverket. Grunnen til at nettopp desse modernistiske ideala er interessante sett med folkemusikkauge, er at tradisjonsomgrepet tilsynelatande trekkjer i motsett retning, altså mot bevaring framfor fornying, og det kollektive framfor det individuelle. Eg vil imidlertid freiste å argumentere for at desse ulike ideala har levd parallelt, og dessutan framleis lever side om side i folkemusikkdiskursen, og at nettopp desse dikotomiane av vern kontra nyskaping og individualitet kontra kollektivism er eit hovudpremiss for korleis grensene for folkemusikkomgrepet har blitt og blir forhandla. Eg vil likeins freiste å argumentere for at den har vore ei vedvarande kjelde til ein kunstnarleg

ambivalens på feltet, ein type dobbelthet som gjev folkemusikdiskursen ein relativt særeigen karakter.

### **Stilt vatten rotnar, rennande vatten heldt seg friskt**

Ein finn mange spor av den modernistiske kunstdiskursen i det empiriske materialet som ligg til grunn for denne oppgåva. Særleg klart kjem tanken om at fornying og utvikling er fundamentalt viktig for kunsten, til uttrykk hjå ein av dei eldre informantane:

... så eg er veldig fri i forhold til tradisjonen, for eg meiner at den skal ikkje vere ei tvangstrøye, den skal vere eit hjelpemiddel til at du... menneske kan få uttrykkje seg. Men det er klart at du prøvar og feilar. Men det må ein tåle. Og gjere ting som ein meiner kanskje... som ikkje er bra nok og... Og heile spekteret der då. Men kopistar er det farlegaste. Meinar eg eigentleg, for då har du stilt vatten som rotnar og rennande vatten heldt seg friskt, du har liksom heile tida den parallellen der.

Det er eit ganske sterkt biletspråk som blir nytta her, noko som kan tolkast som at dette er idear som er grunnleggjande for informanten si kunstforståing. Det peikar dessutan i retning av ein subjektposisjon, kraftig distansert frå den delen av folkemusikdiskursen som opnar for "handverksmessig" kopiering som ein legitim del av utøvinga. Ei utsegn som at kopistar er farlege (det farlegaste), tolkar eg som ei direkte avstandstaking til denne "handverksdelen" av diskursen, som eg etter kvart vil freiste å knyte til ein meir generell kulturminneverndiskurs. Det kreative som står så sterkt i modernismen, står også sentralt i denne artikulasjonen: "... den dagen du sluttar å leike med musikk ... og kulturen, så er det dødt veit du, du må kunne leike med det". Ein annan av informantane, som er i 30-åra, fortel:

... men eg har eigentleg ikkje noko sånn der eh... spesielle reglar for kva som går an å gjere med folkemusikk og ikkje går an å gjere med folkemusikk, eg er ikkje nokon sånn der... tenkje at det er fy å gjere nye ting og gjere heilt... ting som går utover det som eg føler er folkemusikk da, eller folkemusikkbasert. Så

sånn moralsk-etisk i forhold til tradisjonen så er eg ganske... trur eg er ganske open altså.

Det er tydeleg at også eit anna av den modernistiske kunstdiskursen sine ideal, tanken om den individualistiske, fristillte kunstnaren, med rett til å gjere egne val, står sterkt. Ein ung informant uttalar om sitt virke: ”... så lenge det er ting jeg syns er riktig for meg, så har jeg ikke noen skrupler på det da. Det... det ser jeg ikke helt hvorfor man skal ha heller”, medan ein annan uttalar: ”... Nei eg syns jo det... at det er opp til kvar og enkelt utøvar... det er ingen utøvar som har nokon plikt på seg, til å gjere slik eller slik. Der stend, der stend ein utøvar heilt fritt, for tanken er fri som det heiter...”. Og vidare:

... men eg har i alle fall hatt det som... som ein litt ufråvikleg eh... mål, at ein da skal vere tru mot sine egne ideal. Ein skal ikkje... ein skal ikkje spela det ein ikkje kan fordra, for... viss det ikkje kjem innifrå, eller (ein) syns noko om det så bli det påklistra.

Til tross for at kopiering ofte blir assosiert med tradisjonsutøving, freistar mange av informantane å distansere seg frå dette, meir i tråd med eit modernistisk kunstsyn:

... jeg er ikke så fan av det dere å kopiere da, det der med å... eh... det der med å spille akkurat sånn som... læremesteren din gjorde... det syns jeg ikke er noe vits i. Og det vil jeg vel tro... det vil jeg vel tenke, hvis jeg... eller, når jeg lærer bort en slått, og eleven min da kommer tilbake og spiller slåtten akkurat sånn som jeg gjorde det, så syns jeg det er litt nedtur, for... du lærer liksom bort en... grunnstamme da. Og så skal jo det utvikle seg. Og det er vel det som for meg skiller liksom, hva skal jeg si, altså... de som for meg er store spelemenn, er jo spelemenn som hele tiden tilfører noe...

Dette er vel dessutan eit forsøk på å definere inn dette synet i folkemusikdiskursen, altså ein måte å artikulere dette som innanfor dei symbolske grensene for kva som er folkemusikk. Det er ein vanleg tankegang i folkemusikkmiljøet at ein har lov å tilføre t.d. slåttane eit personleg preg, men fyrst etter å grundig ha lært slåtteforma i tradisjon. Ein informant fortel: ”... Og viss du er skapande, kan du heile livet nedtrykkje det: ’Du må fyrst lære deg alt



som finst, før du kan gjere noko nytt', liksom, fekk eg høyre". Slik sett så ligg det rom for nyskaping også i ein subjektposisjon elles prega av tradisjons- og verneinteresser. Eg trur likevel at ei modernistisk forståing av fridomen eller retten til å kunne nytte det musikalske materialet fritt, er av ein annan art, og del av andre subjektposisjonar i diskursen. Ulike forsøk på å eine dei to måtane å tenkje kunstnarisk fridom på, er eit godt døme på ein type grenseforhandling om vidareføring av tradisjonen som ein ser mange av i seinare tid. Ein ung informant hevdar:

... eg føler meg utruleg fri i forhold til det, for det materialet ligg jo der... det kan jo kven som helst høyre på. Så om eg gjer noko, eg trur ikkje det er nokon fare med dei... med dei songane... at dei blir øydelagt... på noko vis eller... det har eg ingen... ingen... angst i forhold til (fniser). Så det... eg føler meg... temmeleg fri...

Her peikar informanten dessutan på eit pragmatisk faktum: Kulturarven er langt på veg dokumentert. Latteren eller fnisinga av sjølve tanken på at tradisjonsstoffet skulle kunne bli øydelagt av personleg preg, vidareutvikling osv. kan ein kanskje tolke i retning av at den tanken verkar absurd. Ein annan måte å tolke det på er at det er uttrykk for eit refleksivt syn i høve subjektposisjonen. Informanten er her klar over at dette er knytt til ein viss ambivalens, men har likevel teke eit standpunkt som, på tross av potensiell usikkerhet, står fast.

Den modernistiske kunstdiskursen sitt krav om kunstnaren sin private eigedomsrett til kunstverket, står i kontrast til ein kollektiv kulturarvdiskurs, der det å vere tradisjonsberar på mange måtar kan liknast med å forvalte ein kunstarv på vegne av fellesskapet. I dømet over kjenner utøvaren seg fri, men kjenner likevel ei slags plikt til samstundes å forsikre om at det ikkje er nokon fare med songane, kva enn ein måtte finne på med dei av kunstnariske krumspring. I møtet med eit slikt forvaltingskrav, vil folkekunstnarar som

identifiserar seg sterkt med ei autonom kunstnarrolle kunne oppleve slike krav som eit inngrep i eit symbolsk eigedomsforhold. Det å kjenne plikt til å bidra til å vidareføre kulturarven, er ikkje nødvendigvis noko alle opplever som udelt positivt:

Men samtidig så følte eg nok litt av det same der, dei var mine familiesmykke liksom... Så på ein måte så, når eg lærer i frå meg, så... så kjenner eg at eg er litt eh... ja, eg er liksom litt, dei må liksom vere verdt det, for å få desse visene... Jah. (ler litt) Så det blir liksom ikkje berre, eg syns at folkemusikken er noko som er så... det er så knytt til deg sjølv liksom, at du kan liksom ikkje lausrive det frå deg på ein måte, utan at du føler at då har du ... hakka i deg... eh...

Dei visene det her er snakk om, er noko informanten, som er av dei eldre, ser like mykje som ein fars- eller morsarv, som ein kollektiv kulturarv utan kjend opphav. Det å føre dei vidare til elevar er slik knytt opp til eit behov for kontroll over denne prosessen, til kven som er verdig å få lære. Ein mangel på slik kontroll opplevast som ”å bli hakka i”, eit fråver av privat eigedomsrett.

Sentralt i ein romantisk eller modernistisk kunstdiskurs, står tanken om den lidande, aparte og livsfjerne kunstnaren (Mangset 2004, Becker 1982 et al). Også på folkemusikkfeltet finn ein mange av desse oppfatningane. Ein av informantane har følgjande karakteristikk av spelemannen:

Spelemanns... det er liksom så mytebelagt det og da... også er det det der med at, er du skikkelig spelemann, da er... da har du det vondt liksom. ... det er en sånn kunstnermyten da, som jeg føler er ganske... er ganske tilstede i det der med å være storspelemann... da... du er liksom noe mer, hva skal jeg si... overnaturlig over det, da. Det henger ganske igjen det altså. Skal liksom... bør helst være litt drikkfeldig og... lidenskaplig og helst ganske ulykkelig i tillegg...

Det er likevel lite slike karakteristikkar i datamaterialet mitt. Dette kan tolkast som eit teikn på at ein seinmoderne kunstdiskurs, med høg grad av sjølvrefleksivitet, er i ferd med å gjere utøvarane så medvetne denne problemstillinga at dei rett og slett vel han bort. Det kan vere andre ideal som gjeld no for tida, som ein informant er inne på:

Det har vorte så mykje fokus på det, det er så skikkeleg nå. Så eh... alt skal, er så i orden, liksom... altså, utøvarane er heilt klinisk edru og alle stille opp eh... (flirer) for å, ja, gjere noko bra, sjølvsagt da, det ligg jo i heile greia, men... eg føler at kappleiken før, det var meir eit møte med originalar. ... Så eg... syns at det... har vorte litt konformt.

Denne omtala av ein dagsaktuell kappleik, peikar nesten i retning av ei, i webersk forstand, ”avfortrylling” av folkemusikken, der det impulsive og ukontrollerte forsvinn saman med originalane, til fordel for profesjonalitet og orden (Mangset 2004). På den andre sida meiner jo den fyrste informanten at det ikkje er slik fatt, mykje av dei karismatiske trekka ”heng att”, til tross for kunstnarroller prega av profesjonalitet og mikroentreprenørskap (Ellmeier 2002). Det blir ofte hevda at originalane forsvinn, etter som refleksiviteten og rasjonaliteten aukar, og normalitetsomgrepet krympar (Almås 2002). Spørsmålet er kanskje heller, i tråd med Douglas (1997), om ein har for lett for å misstyre eller unngå å sjå dei originalitetsformene (magisk tenking) som ein ser i si samtid, nettopp fordi dei ikkje stikk seg ut slik dei idealtypiske og ofte stereotype formene frå i går gjer.

#### **4.1.2 Kulturminnevern**

Riksantikvaren opnar sin vernestrategi ”Alle tiders kulturminner”, med eit sitat av Winston Churchill: ”Jo lengre bakover man kan se, desto lengre framover kan man skue” ([www.riksantikvaren.no](http://www.riksantikvaren.no)). Dette peikar, etter mi meining, mot eit doxa om at menneske kun kan forstå framtida dersom det samstundes byggjer på ei solid historieforståing. Dag Myklebust (2003), rådgjevar hos Riksantikvaren, tar i sin artikkel<sup>36</sup> ”Kulturminnevernets begrunnelse – en pest eller rett og slett bare en plage?” opp kulturminnevernets behov for legitimitet som samtidskulturelt fenomen. Innleiingsvis gjer Myklebust eit poeng av i kva grad

---

<sup>36</sup> Artikkelen bygger på et foredrag halde under et seminar om verneideologi i regi av NIKU 4/2 og 25/4 2002

vi ser fortid som ein sjølvstøtt referanse for ei legitim forståing av nåtid og framtid, gjennom å kommentere ei (då) fersk innstilling<sup>37</sup> til miljøvernministeren:

... innstillingen har fått den tilsynelatende flotte tittelen: «Fortid former framtid». ... det er ikke vanskelig å forstå at man her i en knapp form har villet signalisere et politisk budskap: Vi kan ikke klare å ordne oss på en god måte i fremtiden hvis vi ikke er i stand til også å ta med oss lærdom fra fortiden.

Myklebust gjeng likevel i rette med tittelen på denne innstillinga, som han meiner impliserar ei essensialistisk framstilling av fortida: ”... filosofisk sett er det et meningsløst utsagn! Fortiden kan ikke forme noe som helst!” (ibid.). Også professor i sosialantropologi Thomas Hylland Eriksen peiker på, og ytrar skepsis til, eit slikt syn når han hevdar at ”[b]otaniske metaforer som ’røtter’ blir brukt uten at en eneste kritisk innvending blir reist: metaforene fremstår innenfor en slik tenkemåte som selvvinnlysende og selvbegrunnende” (1996:1<sup>38</sup>). Både Myklebust og Hylland Eriksen peikar på korleis kulturminne blir gjort til kulturminne i diskursiv forstand, gjennom ein omfattande fortolkings- og artikulasjonsprosess. Kulturminneloven definerer kulturminne som ”alle spor av menneskelig virksomhet” (§ 2, første ledd), mao. svært generelt. For å gjere loven funksjonell, har den difor ei presisering om at den skal brukast til å verne ”verdifulle kulturminne og kulturmiljø” (§ 2, tredje ledd, Myklebust 2003). Kva som er verdifullt, er sjølvstøtt gjenstand for både forhandlingar om verdi og utøving av makt (Bourdieu 1995). Eg meiner at det er grunnlag for å knytte folkemusikkdiskursen til kulturminnevernet ut frå det nemnde doxa, der folkemusikk blir framstilt som ein del av kulturarven ein må kjenne til for å kunne forstå t.d. nåtidas musikalske praksis; menneske kan ikkje klare seg utan ein hukommelse<sup>39</sup>, som fortel kven det er, og kor det høyrer til (Myklebust

---

<sup>37</sup> NOU 202:1

<sup>38</sup> Boka dette sitatet er henta frå er utgått frå forlaget, men ligg tilgjengeleg på Internett. Her manglar imidlertid sidetal.

<sup>39</sup> Jf. symbolske grenseforhandlingar om innhaldet i vår kollektive hukommelse (Hall 2002)

2003). Eg meiner dessutan at ein kan knytte seg til ein slik kulturminneverndiskurs på eit anna punkt, nemleg gjennom å sjå folkemusikalsk praksis som ein form for materialitet. Ein indikasjon på at folkemusikk blir vurdert som ein slik type kulturminneobjekt, er arbeidet for å innlemme den i UNESCO sin konvensjon om vern av immateriell kulturarv av 17. oktober 2003. Eit arbeid slutført av Kulturdepartementet i 2006, i form av ratifikasjon, m. a. etter omfattande høyringsrundar der folkemusikkorganisasjonane tok del ([www.unesco.no](http://www.unesco.no), Innst. S. nr .29 (2006 - 2007)). Sjølv om ein her nyttar termen *immateriell*, knyter ein like fullt folkemusikk som kulturell praksis opp mot kulturminnevern. Eit viktig element i dette er å sjå på samanhengen mellom slåtte/songrepertoaret og folkemusikk som del av ein brei kulturell praksis, inklusive traderings- og rekrutteringsformer. Slik blir den handverksmessige delen av tradisjonen, det å meistre utøvinga av eit klart definert repertoar, viktig. Repertoaret som kanon vil i ein kulturminneverndiskurs mao. ikkje nødvendigvis (fyrst og fremst) vere knytt til kunstnarisk kvalitet, men til faktorar som opphavsmessig, historisk eller geografisk relevans. Logikken har slik vore at vern om t.d. slåtteformer vil vere eit uttrykk for vern og ivaretaking av ein breiare del av kulturen, både som symbolske meiningsberarar av nasjonal, regional og lokal karakter. Den store oppblomstringa av folkemusikkarkiv frå og med 1980-talet, kan sjåast som eit konkret uttrykk for denne kulturpolitiske ideologien, og dessutan som eit synleg bevis på den gjennomslagskrafta den fekk i høve kulturpolitisk hald. Ein finn ein parallell til dette i folkekunst, der handverket og den handborene tradisjonsoverføringa står svært sterkt, som del av ein praktisk verneideologi (Godal 1992).

### **Hard core**

På same måte som informantane syner ei immanent forståing av eit karismatisk eller romantisk kunstmgrep, meiner eg å sjå ein tilsvarande konsensus i

forståinga av tradisjon. Alle mine informantar er påfallande samstemte om verdien av å ta vare på folkemusikken som uttrykk for kulturarv. Eit uttrykk for dette er den unge informanten som meiner at det er "... veldig viktig å bevare tradisjonen. Veldig... altså veldig viktig at folk brenn for det å setje seg ordentleg inn i kva som har vorte gjort, og kva som er gammalt og kva som folk gjorde før da". På spørsmål om kvifor det er viktig å bevare tradisjonen, svarar informanten: "... Nei, det er fordi det er... var slik det vart gjort frå gammalt da, og slik som... altså, det er viktig å på ein måte setje seg inn i". Skal ein døme av ordvalet, som ber preg av å vere nærast ei strofe, er dette eit resultat av ein subjektposisjon der det å ikkje tenkje på tradisjon som noko det er viktig å bevare, er utenkeleg. Utsegna berer preg av å vere ein slags tautologi eller aksiom, som ikkje kan eller treng å provast eller forklarast logisk; det berre er sånn... Eg meiner eit slikt perspektiv må vere knytt opp nettopp mot kulturminnevernets doxa om fortid som ein logisk og essensiell ressurs for kunnskap og forståing om samtid og framtid. I eit slikt perspektiv vil dette for mange opplevast som noko eksistensielt viktig (Hylland Eriksen 1996). Vern har dessutan eit konkret innhald, å sikre seg mot at kulturarven forsvinn. Ein av informantane, som er i 30-åra, fortel:

... den folkemusikktradisjonen vi... si at den vart skapt på 17- og 1800-talet ... i ein slags bondekultur. Historiene rundt slåttane og alt det der var knytt til den kulturen. Og så forsvinn den kulturen for oss i dag. ... no så syns eg at slåttemusikken har røter i noko som ikkje spelemannen i dag omgir seg med. Og da forsvinn eh... Det eg er redd for er at... eller redd for, eg er ikkje redd for det, men det eg ser, er at det er ei utvikling som glir bort i frå det gamle. Vi er i ein endringsprosess og da må nødvendigvis musikken kome i ein endringsprosess og. Og det gjer den.

Ein annan fortel frå oppveksten sin, på 60-talet: "For når eg voks opp så var det eit jækla mas om at allting daua ut. Ååå det daua ut, ååå no kan ingen danse springar som før lenger, og no kan ingen kvede, no kan ingen spela fele, no kan ingen danse ...".

Ein annan, ung, informant påpeikar at tradisjonar dreiar seg om respekt: ”Eg syns det er litt sånn respekt... litt sånn... handlar om, litt å ha respekt for det. Eh... at det her er tradisjonar som folk tar alvorlig, og det skal ein ta på alvor. Og når ein da gjer noko med det, så må ein i hvertfall forstå kva ein gjer”. Respekt for tradisjonane med andre ord, folkemusikken er ikkje noko du tøyser og tuller med. Denne informanten demonstrerer vidare at han er innforstått med at den tradisjonelle folkemusikken, slik han står fram i dag, med ulike lokale og regionale stiltrekk, er lekk i ei slags konserverande kulturminneforvaltning:

... at ein i forskjellige område eh... liksom dyrkar forskjellige stilar og sånn, det... det er jo veldig bra... eh... nokon, altså det må jo... det er ein, ein, ein konserveringsmetode på ein måte, for at det i det heile tatt skal eksistere. Og det syns eg er viktig, og eg syns det er veldig herlig å gå på konsertar som er sånn hard core innanfor ein tradisjon.

Det er verdt å merke seg at informanten oppfattar dette som positivt og viktig. Også dette peikar mot ein subjektposisjon der vern blir oppfatta som noko sjølvsgt. Det er viktig å hugse på at dette er ei oppfatning som i sterk grad står i kontrast til ein modernistisk kunstdiskurs, der levande kunst føreset utvikling og nyskaping. Denne informanten opplever at konservering må til, skal den tradisjonelle folkemusikken med sine lokale eller regionale stiltrekk i det heile tatt eksistere. Dette kan vitne om ein tillært haldning til tradisjonell musikk som verdifull kulturarv, men med eit anna potensial for kunstopplevingar enn det ein finn i eit modernistisk kunstsyn. Det er dessutan interessant å sjå på bruken av omgrepet ”hard core”. Ein ting er kva det tyder, den harde kjerne eller noko der omkring, men like interessant er bruken av dette engelske omgrepet som også er mykje nytta i populærkulturelle samanhengar<sup>40</sup>. Der har det ei heilt anna tyding, og spelar på autentisitet på ein annan måte. Det er likevel interessant å spekulere i om informanten nyttar denne talemåten for å artikulere ein slags status. I så fall

---

<sup>40</sup> Omgrepet er fyrst og fremst knytt til ein porno-diskurs, der det grove har blitt popularisert, visuelt og språkleg, til dagligtale, motar og trendar. Innan populærmusikken er omgrepet særleg bruka om ein type progressiv rock med røter i punken (også grov og hard) (<http://en.wikipedia.org>).

er det ein slags namnemagi, ein artikulasjon for å relatere noko suspekt (tradisjonell, museal folkemusikk) til noko med høg status (populær- eller massekulturell diskurs). Eit slikt poeng vil forsterke kjensla av at tradisjonen underliggande er så viktig at den fortener eller krev å artikuleraast som del av noko samtidsaktuelt og sjølv sagt.

Ein annan av informantane er klar på at folkemusikk er ein del av kulturarven me må ta vare på i kraft av at dette handlar om identitet, det å vere stolt av den nasjonale musikkarven:

Og musikk det, korleis du snur og vender på det, så handlar det mykje om identitet. Så da er det viktig det at folk får god kjennskap og får treffe gode og inspirerande utøvarar av eigen tradisjon, som kan verke inkluderande på dei. Slik at ein kan bli stolt av sitt eige, og slepp å stå der med nisseluva i handa og... og prøve å etterlikne naboens, for at ein ikkje skal skjems over seg sjølv.

Eit slikt syn peikar, så vidt eg kan forstå, ganske direkte bakover mot eit nasjonalt og kollektivt syn på Noregs egne og unike kultur.

I dette kollektive tradisjonsperspektivet ligg dessutan ein tanke om disiplinering, som informanten er ein god representant for. Folk treng å lære seg dette her (anten dei vil eller ikkje), slik at ein kan bli stolt av sitt eige. Ein slik stoltheit må med andre ord lærast. Ein ser dessutan eit spark til dei som ikkje er stolte av sitt eigen nasjonale kulturarv, og som må ty til naboens. I denne tydinga tolkar eg dette til å vere angloamerikansk populærkultur, og det rimar godt med kva ein kan sjå som ein sentral del av retorikken bak ein meir generell nasjonsbyggingsdiskurs (Apeland 1997). Også ein annan av informantane er inne på det at den norske folkemusikken er ein rik ressurs, både som musikkarv og som ei slags kulturell motvekt til amerikanisering:

Man skulle ... jo ønske at alle kunne liksom ta del i og forstå hvor, hvor rik en musikkarv vi har... og få ta vare på. Eh... men for å få til det, så må man jo invitere folk. Altså, man kan ikke kjefta på de, eller liksom si at ”fy, dere er så...



dere er amerikanske i hodene deres, dere vet ikke...”. Men jeg tror ikke det er veien å gå da. Man må, man må rett og slett åpne opp og, og la folk... la folk finne ut av det selv. Eller få folk... vekke folk sin nysgjerrighet. Det er min filosofi da.

Denne utsegna rommar dessutan ein interessant kritikk av, og steg vekk frå ideen om ein slags kulturpolitisk disiplinering av nordmenn til å interessere seg eller identifisere seg med den norske folkemusikken. Dette står i kontrast til mykje av den kollektive tankegangen som særleg har hatt rot i organisasjonane på feltet, og som har føresett ei aktiv kollektiv sosialisering inn i norsk folkemusikk med utgangspunkt i tanken om ein nasjonal fellesarv. Informanten syner stor tru på at musikken i seg sjølv har dei kvalitetane og føresetningane som skal til for å ha ein folkeleg appell, altså eit syn meir i tråd med ei karismatisk kunstforståing og modernistiske idear om kunstens essensielle verdi (Mangset 2004).

#### **4.1.3 *Staden*; motkultur og antiurbanisme**

Ein sentral del av ideen om folkemusikk som kollektiv nasjonal verdi er framveksten av eit kulturelt demokrati, særleg etter andre verdskrigen, der eit generelt politisk og kulturelt klima bante veg for kva Georg Arnestad i si omtale av folkemusikken på denne tida omtalar som ”eit felt prega av lagsarbeid, dugnadsånd og breitt folkeleg engasjement” (Arnestad 2001:7). Dette fekk utslag ikkje minst i Landslaget for Spelemenn (LfS) og eit utal lokal- og regionale lag som voks fram frå byrjinga av 1900-talet og fram mot 1970-talet. Nettopp koplinga mellom det nasjonale og kollektive og det lokale og regionale, er eit viktig del av konstruksjonen av folkemusikk som typisk for norsk kultur. Den sørafrikanske antropologen Julian Kramer (1984) har peikt på tydinga det lokale har for nordmenns nasjonale identitet. Kramer hevdar at for å vere norsk, så må du vere frå ein stad, altså ha lokal tilhørsle (ibid.) Han fortel dessutan om opplevinga av bunadkledde kvinner på 17. mai, som han assosierte med ulike

uttrykk for stammetilhøyrse, som han hadde opplevd i Sør-Afrika (ibid.). Sosialantropologen Arne Martin Klausen (1992), peikar også på ein norsk ”kultur” prega av uformell sosial kontroll og mange fellestrekk med stammesamfunnet, ein sterk likskapsideologi, ein rettferdsideologi som bygger på dette likskapsidealet og (igjen) regional identitet. I ein artikkel basert på undersøkinga ”De grunnleggjende kjennetegn ved et godt lokalsamfunn”<sup>41</sup>, peikar sosiologen Reidar Almås (2002) på nokre verdiar ved bygdediskursen, som bygde-Noreg sjølv i undersøkinga oppga som grunnleggjande. Av slike verdiar som er interessante for mitt perspektiv, er særleg den vekta bygdene legg på lokal identitet, og på at folk kjenner at dei tilhøyrer og er stolte over heimstaden sin. Almås skriv at:

Det blir framheva kor viktig det er å ta vare på lokal kultur og lokale tradisjonar for å gje lokalsamfunnet sjel og preg som folk kan identifisere seg med. Det blir også vist til at det er viktig å vere trygg på eigen identitet dersom ein skal kunne møte andre identitetar opent og raust (ibid.).

Som del av dette biletet, godt forankra i den lokale sjela, ligg tanken om og trua på kollektive løysingar. Almås peikar særskild på dugnadsånd og lokaldemokrati, samstundes som undersøkinga avdekkar frykt for at ”den viktige lokale dugnadsånda [er] trua av mangel på deltaking og engasjement” (ibid.). Ein del av bygdediskursen er dessutan det komplekse forholdet til det urbane<sup>42</sup>, prega av gjensidig avhengigheit, men òg av skepsis og mistru. Almås skriv:

Mange svar frå utkantkommunar viser at dei kjenner seg marginalisert og misforstått i dagens mediesamfunn. Typisk for slike svar er svaret frå Sørfold kommune i Nordland: «Det oppleves ofte slik at jo lenger borte fra Oslo folk bor, jo dummere er de, jo mindre opplyste er de, ja i det hele: Jo mindre verdifulle er de. De verdifulle bor sentralt. Det er kanskje bakgrunnen for at

---

<sup>41</sup> Undersøkinga var ein del av Verdikommisjonens arbeid og hadde som oppgåve å ”å identifisere dei grunnleggjande verdiar som folk i by og bygd legg vekt på for å ha eit godt lokalsamfunn” (Almås 2002). Eg har trekt ut dei punkta der Almås spesifikt refererer til bygd framfor by.

<sup>42</sup> Til dømes er namnet på den nasjonalt kjende bygderock-gruppa Hellbillies si sjuande plate ”Urban twang”

mange tiltrekkes til der hvor de verdifulle bor». Her kan ein stille spørsmål om det sosiale limet mellom by og land i ferd med å gå i oppløysing (ibid.).

Eg skal ikkje ta stilling til Almås' retoriske spørsmål, men nøye meg med å peika på at kjensla av å vere marginalisert og misforstått, både som eit kulturelt uttrykk med opphav i ein bygdediskurs og som samfunnsdeltakarar, også kjem til uttrykk i min empiri. Ein kommentar

i høve oppstarten av Riksscena<sup>43</sup>, osar av mistillit: ”Nei, det blir vel utvald ifrå ein slags Oslo-greie det òg, kven som skal på den Riksscena. Så det er vel styrt i frå byen”.

Eit perspektiv i diskursen om lokalkultur som motkraft til generelle nyliberale og marknadsorienterte krefter, er tanken om lokal og regional kulturell autonomi eller rikdom (Almås 2002). Den norske folkemusikken er nært knytt til oppfattinga av ein slik kunstnarisk rikdom og omfang. Ein informant seier at ved oppdaginga av folkemusikken, så:

... fant jeg ut plutselig at det var så mye, var så vanvittig mye... å lære og så mye forskjellig, så mye nyanser da, og det er jo den... det er, ikke sant, når man begynner å grave seg litt ned og finner... finner ut hvor sinnssvakt mye det er å ta tak i, og høre på... så... det var jo det... det var det jeg skjønnte plutselig... hæ, dette kan jeg jo holde på med hele livet... det vil jeg jo! Så, da gjorde jeg det. Eller det har jeg tenkt å fortsette med da (ler).

Det er eit uttrykk for ein vanleg oppfatning i folkemusikkdiskursen, at norsk folkemusikk er svært rik på lokale og regionale variantar og former (Myklebust 1982, Apeland 1997, Aksdal og Nyhus 1998). Det er rimeleg å tru at ei slik oppfatning er knytt opp mot ei generell forestilling om eit lokalt og regionalt mangfald, som ein finn att m.a. i framstillingar av lokale språklege dialektar, lynne, natur og kultur. Som eg har peika på ved fleire høve, har ei slik oppfatning rot i nasjonalromantikken, og vart for folkemusikken sin del i stor

---

<sup>43</sup> Riksscene for nasjonal og internasjonal folkemusikk, joik og folkedans, lokalisert til Oslo etter ein lengre (og nærast rituell) lokaliseringsdebatt.

grad vidareført og revitalisert av folkemusikkorganisasjonane utover 1900-talet (jf. kap. 1.4). Folkemusikkfeltet dyrka slik fram regionale og lokale forskjellar (Aksdal og Nyhus 1993), gjennom konstruksjon av kategoriar som t.d. Tuddalspel, Vågåspringleik, Innherredspols osv., altså gjennom å artikulere lokale lineære tradisjonslinjer som uttrykk for lokal eller regional tradisjon framfor individuelle forskjellar knytt til den enskilde spelemann eller kvedar (dansar).

### **Byen og bushen**

Ideen om at tradisjonen ikkje berre har opphav på bygdene, men at det også er her den har dei beste og mest naturlege vilkåra for å dyrkast i dag, står sterkt i folkemusikkkursen. Ein av informantane fortel kva som eigentleg må til for å lære seg ein lokal tradisjon:

... det merker jeg jo... det at du ikke kjenner, det at du for eksempel... det er jo selvfølgelig masse navn, masse spelemenn, masse tradisjonslinjer og familiehistorie og ting som jeg ikke har noe forhold til i utgangspunktet da. Og stedsnavn og... ikke sant, såne ting... Så det er... så, når jeg da forsøker å sette meg inn i den tradisjonen, så er det ganske omfattende da... helst burde man jo bare flytte dit og bare bo der og, og bare... å virkelig være i det, alene... det må man jo, ska man kunne rendyrke en tradisjon.

Det er altså ikkje nok å lære seg slåttane, ein treng å setje seg inn i dei kontekstuelle rammene for musikken – ein må kjenne lokale forhold, historie, skikkar og geografi. Eg meiner dette synet peikar mot ein diskurs der synet på folkemusikk som verneverdig kulturminne, med ei geografisk og historisk fastlagd ramme, står sentralt.

Eg tek innleiingsvis opp korleis den norske folkemusikkkursen, med utgangspunkt i nasjonalromantikken, gjekk frå å vere eit nasjonalt prosjekt som ledd i konstruksjonen av ein autentisk og genuin norsk kultur, til å bli ei kunstform prega av geografiske særtrekk. Den viktigaste årsaka til dette er

framveksten av eit organisert folkemusikkfelt, som i tillegg til å vidareføre nasjonalromantikkens ideal om den sjølvberga fjellbonden (Blom 1993), dessutan vart del av ein omfattande antiurban, motkulturell diskurs (Apeland 1998). Framveksten av lokale lag og organisasjonar innan folkemusikken, skaut fart parallelt med oppblomstringa av det Georg Arnestad kallar dei ”historisk viktige folkerørslene” (Arnestad 2001:13): Målsak, folkedraktarbeid, fråhaldsrørsla, skyttarlagsvesen osv. (Apeland 1998). Oppfattinga av folkemusikken som uttrykk for det lokale, at han er stadbunden, lever tilsynelatande sterkt også i dag.

Nei, viss ein tenkjer å breie slåttemusikken ut til eit verdspublikum for eksempel, eh... da må ein... da må ein lære opp publikummet... og det... men det er ikkje så lett... for musikken er i veldig stor grad stadbunden... til... til det enkelte distriktet, for der har ein... eit publikum som har kjennskap til musikken.

Informanten her knyter det dessutan til eit lokalt publikum og med det til ein reproduksjonsprosess, der faktorar utover dei reint musikalske må vere til stades for ei vellukka vidareføring av tradisjonen. Ein informant er særleg glad i å spele på heimplassen:

... for det er der musikken min har si, si rot og har sin verdi, eigentleg. For folk. Trur eg. Eg trur det er godt for folk å, i dag, å møte på... eller i alle fall ein gong i året, kanskje, få ei kjensle av at eh... få kjenne på... at det har vore musikk frå sitt område som er... som er fin. For ein del folk så gjer det godt i værtfall, og det er det ’sant som gjer at ein kjem i posisjon til å møte på... folk som er fryktleg opne for folkemusikk.

Også her blir samanhengen mellom geografisk lokalisering og verdi poengtert. Det er her (på heimplassen) musikken har røtar, noko som gjev han verdi for folk, kanskje litt på same måte som ei gamal stavkyrkje eller den lokale folkedraktskikken. Dette peikar i retning av eit syn på folkemusikk blant eit ikkje spesialisert publikum, i alle fall slik denne informanten opplever det, som eit verneverdig objekt meir enn eit fullverdig kunstnarisk uttrykk. Dette syner igjen til den potensielle konflikten som ligg mellom eit modernistisk kunstsyn,

med vekt på verket sin universelle verdi og kvalitet, og eit parallelt syn på folkemusikk som kulturarv. På den andre sida gler informanten seg over å kunne ”overraske” dette publikummet med at musikken ikkje berre er eit verneverdig lokalt immaterielt objekt, han kan og vere fin. Dette peikar i retning av eit fenomen ofte referert til som ”double bind” (Sinding-Larsen 1983). I folkemusikalsk forstand vil ”double bind” sikte til ein situasjon der eit ikkje spesialisert publikum blir presentert for noko med uttalt stor symbolsk verdi, men utan at det same uttrykket gjev publikumet særleg musikalsk meining, noko som i sin tur fører til frustrasjon eller utelukking. Sinding-Larsen (ibid.) fortel om informantar som kjende sinne i møtet med ein uforståeleg norsk folkemusikk, som samstundes skulle vere deira eigen (nasjonal eller lokal).

Sjølv om forestillinga om folkemusikken sin samanheng med lokale bygdelag kan verke å vere ei relativt uomstridt sanning for dei fleste subjektposisjonane på feltet, ser ein likevel teikn til at framveksten av ein sein- eller postmoderne diskurs som ny vitensressurs er i ferd med å opne for nokre andre forståingar av denne samanhengen. Ein informant hevdar frimodig at: ” ... nei i forhold til folkemusikk, så er det jo eigentleg Oslo... som gjeld. Altså det eg... det opplever i alle fall eg, at her er dei fleste”. Ein annan hevdar at: ”... Oslo har blitt ganske sånn frodig... folkemusikkverdenen i Oslo. Og det er viktig for meg, syns jeg. Det liker jeg veldig godt”. Ein tredje fortel:

... det er utruleg fint å vere inne i Oslo, og møte på dei hine. Møte på eit miljø, altså. Det er givande altså, det... og faktisk når eg reiser frå Oslo så er eg mindre desillusjonert på ein måte (ler litt), fordi at eg ser... der møter eg menneske som musikken betyr noko for, og... og det er ei lita gruppe men, men den er der.

Det at folkemusikkmiljøet i den urbane storbyen er godt, slik også denne siste informanten peikar på, tyder ikkje nødvendigvis at ideen om lokal verdi og autentisitet er i ferd med å svekkast. Dei fleste i undersøkinga peikar jo nettopp

på det lokale som eit slags råstoff, som ein ikkje finn maken til andre stader enn i dei bygdelaga der den har "sitt opphav". Ei flytting av utøvinga til Oslo kan såleis sjåast som ei følgje av framveksten av institusjonar som folkemusikklinja ved Musikkhøgskolen, frilansoppdrag osv., men utan direkte konsekvens for synet på folkemusikkens kulturelle essens. Denne flyttinga er dessutan ikkje eit nytt fenomen; Laget for folkemusikk<sup>44</sup>, som samlar folkemusikarar med fast eller mellombels opphaldsadresse i Oslo, vart starta i 1903.

#### 4.1.4 Seinmoderne utviklingstrekk

Det er mykje i dag som peikar i retning av at den moderne verda som me kjenner ho, er i ferd med å bli avløyst av ei ny tid, av mange referert til som sein-, radikaliser- eller postmoderne. Auka utdanningsnivå og ein større nærleik til alle mulege slag ekspertnivå har ført til auka sjølvinnsett og refleksivitet i den vestlege verda (Giddens 1997). I tillegg ser ein auka globalisering, unilateral handel, avkolonialisering og teknologisering, noko som har ført til at tilgangen til kulturelle uttrykk, også lokale, har blitt svært omfattande. Eit resultat av dette er at også folkemusikken sitt diskursive felt blir dominert av sannings- og vitensregimer knytt til ein seinmoderne diskurs. Me veit at den modernistiske kunstdiskursen på mange måtar har stått i stadig konflikt med sentrale trekk ved ein folkekulturell tradisjonsforvaltning. På same tid veit me at modernismen på svært mange andre felt har konvertert med folkekulturen, og utvikla eit dynamisk og fruktbart forhold, der *tradisjon* står som ein sentral glidande signifikant i eit globalt diskursivt felt. Eg vil i det følgjande freiste å kaste lys over korleis seinmoderne utviklingstrekk pregar folkemusikkdiskursen.

---

<sup>44</sup> I 1903 vart det som no heiter Laget for Folkemusikk skipa i Kristiania. Spelemenn som kom til hovudstaden frå bygdene hadde trong for ein stad der dei kunne møtast og spela. I laget, som fram til 1931 vart kalla "Huldraleiken", møttest nokre av dei berande hardingfelespelemennene i landet. Dei skapte miljø og dreiv med opplæring ([www.lagetforfolkemusikk.org](http://www.lagetforfolkemusikk.org)).

## Tap av autonomi

Eit interessant aspekt ved folkemusikkdiskursen no og i åra framover er i kva grad den organiserte delen av feltet klarar å halde den stillinga den har hatt gjennom store delar av 1900-talet. Mangset (2006) fortel:

... at det har skjedd og skjer ganske grunnleggjende endringsprosesser i det seinmoderne kulturlivet, både på internasjonalt, nasjonalt og lokalt plan: Kulturarbeid blir organisert på andre måter enn før. Midlertidige prosjekter og flyktig nettverksorganisering avløser i noen grad faste institusjoner.

Forskarar som Arnestad (2001) og Apeland (1997) peikar på slike tendensar også innan folkemusikkfeltet, der dei faste institusjonane i stor grad har vore lokalt og sentralt lagsarbeid i regi av LfS. Som det empiriske materialet denne oppgåva byggjer på har synt, står ideen om det kollektive sterkt også i dag. Dei fleste av informantane fortel at dei er medlem av ein av folkemusikkorganisasjonane, og sjølv om dei i eit seinmoderne kulturlandskap ikkje lenger er ein like sterk maktfaktor i diskursen (ibid.), har dei framleis definisjonsmakt, særleg gjennom å vere kulturpolitiske aktørar. Ein informant understrekar dette på ein humoristisk måte:

... det er blitt ei sånn greie at, at folkemusikken har fått ein sånn kulturell... litt sånn høgkulturell status da... som igjen gjer at... ein kan søke støtte om arbeidsstipend og kunstnarstipend og... mange slike ting, som org... ja folkemusikkorganisasjonane har vore med på å liksom... få til da. Eg trur ikkje eg veit om nokon rockemusikarar som har arbeidsstipend...

Men empirien syner også at noko er i ferd med å skje. Strukturane på feltet er i endring, og det verkar som om me er vitne til ei forskyving av tyngdepunktet frå det nasjonale og kollektive over mot det individuelle, det lokale og det globale, ofte referert til som det glokale (Robertson 1995, Mangset 2004). Ein informant er klar i dommen over dagens organisering og struktur: ”Ja. Nei eg syns vel at organisasjonane har... utspelt si rolle. Eg syns ikkje dei har så mykje å kome med”. Også ein annan av informantane deler dette synspunktet, særleg når det



gjeld det som før var sjølve grunnmuren i det organiserte folkemusikk-Noreg, lokallaget:

Dei har eg ikkje noko forhold til for så vidt, anna enn at eg... det står at eg representerar dei på Landskappleik (ler)... Men... dei... gjer jo ingen ting for meg. Dei driv jo eit lag liksom, som spelar, og det er [stad] Spelemannslag. Så det... og [region] folkemusikklag dei er enda fjernare ... og alt, alt det her er jo amatørorganisasjonar liksom, sånn at eg blir litt sånn perifer, og serleg i og med at eg ikkje bur der. Så er det jo LfS som eg for så vidt har eit heilt OK forhold til... og NFD, ja... som eg føler jobbar meir for dei profesjonelle folkemusikarane. Og som eg... syns er viktig, viktig i den samanhengen da.

Det er vel kanskje typisk at den organisasjonen som i sterkast grad har stått fram som ein utøvarorganisasjon, med vekt på den individuelle kunstnarrolla (Arnestad 2001), er den som blir trekt fram som relevant for denne utøvaren, nemleg NFD<sup>45</sup>. Dei som tradisjonelt har stått som ein garantist for ivaretaking av folkemusikk som kollektiv kulturarv, spelemannslag, regionslag og LfS, blir framstilt som perifere og ok amatørorganisasjonar. På spørsmål om kven som er den viktigaste premissleverandøren for folkemusikkfeltet framover, svarar dessutan eit nesten samrøystes fleirtal at det er musikarane sjølv. Det er med andre ord stor tru på at det er den individuelle utøvaren som skal prege diskursen og leggje føringar for kva status denne kulturforma skal ha framover. Ein ung informant seier til dømes: "... så må ein vel til sjuande og sist eh... leggje det ansvaret på musikarane sjølv, trur eg. Kva vil ein, og kor vil ein? Og så får ein setje seg ned og jobbe for å finne vegen for å kome dit". Informanten meiner vidare at det:

Blir litt sånn... kan alltid sutre på at "Åh... media skriv ikkje nok om det vi holder på med" og, og... det er eg for så vidt einig i, dei, (det) hadde vore hyggeleg viss dei kunne skrive meir, men... på ein eller annan måte så må ein sjå om ein klarar å gjere det interessant nok da. Det blir liksom litt sånn fjernt å berre surmule... Må finne eit slags... noko som, som gjer at det blir interessant.

---

<sup>45</sup> Dette er på ein måte paradoksalt, då NFD samstundes er den av organisasjonane som i klarast ordelag arbeider for den tradisjonelle, solistiske folkemusikken. Dette syner vel berre det fleirtydige i folkemusikdiskursen sin omgang med "kunsten" på den eine sida (i modernistisk forstand) og "tradisjon" på den andre.

Og det at ein må lage god musikk. Eg, eg trur såne dere ting, det handlar om at ein lagar ting som eh... det handlar jo om at det ein heldt på med er bra, at det er kvalitet. Da, og så at ein har eit ynskje om at ein vil nå... ein må setje seg nokre mål da kanskje... kva vil ein oppnå, kva... vil ein bli popstjerne og selje masse millionar plater, det har ein sikkert kjempelyst til... Nokre, medan andre kanskje har andre... altså det er ikkje alle som nødvendigvis har den ambisjonen, da. Så eg trur premissane ligg hos kvar einskild. Også får ein berre stå på!

Her er altså fokus på at det er musikaren sjølv som har ansvaret for eigen karriere, og er sin eigen lykkes smed. Fleire av informantane, særleg dei unge, strekar under det ansvaret dei sjølve har for seg og si karriere, når dei fortel om forholdet til media. Her kjem løn etter innsats, ikkje talent: ”Det er viktig å arbeide sjølv for å komme dit. Viktig å... skrive gode pressemeldingar og viktig å ringe sjølv til aviser og radioen viss ein vil bli med der...”, meiner ein. Også ein annan framhevar det individuelle ansvaret: ”Nei det er jo, nyttar ikke å sitte og skylde på media. Men hvis... altså man kan godt gjøre det, og man kan godt ha grunnlag for å gjøre det, men det... det hjelper ikke liksom”. Eg tolkar dette som at informanten har akseptert at generelle kulturpolitiske krav om (mediamessig og folkeleg) relevans, fremma av særorganisasjonane på kulturfeltet, ikkje i særleg grad når fram i kampen om merksemd frå media. Ein informant artikulerar seg svært businessaktig, og tidsrett postmoderne, gjennom å fortelje om korleis ein kan selje inn produktet *folkemusikk*:

Eg trur berre det gjeld å ... prøve å selje produktet på ein måte... frå litt fleire kantar, da. At du ikkje berre seier at det er ein folkemusikkonsert, og da... altså, prøver å finne måtar som du kan vinkle det inn frå andre sitt synspunkt da, som ikkje er folkemusikarar. At dei kan få interessa på: ”Ja, ja de har med det ja, det har... det er kanskje tøft... Vi kan lage ein reportasje om det da...”. Vere litt kreativ da. Si ikkje at du ska lyge, men... at ein liksom berre skal... ja... gjere det litt meir interessant.

Ein informant kjenner likevel ansvar for noko meir enn seg sjølv og si musikarkarriere:

Nei altså... vi unge, har jo... veldig mykje ligg jo på oss da. Eh... sidan det er vi som eh... banar veg no. Eh... Gjennom det å få ein større publikumsskare, og det

å... altså det er veldig mange forventningar til det vi skal klare da... Eh... både bevare tradisjonen, men vere nyskapande og lage vår eigen image og lage vårt eige ideal og det eine med det andre. Eh... Så eg vil si at det er oss unge, eg altså... Mm...

Når det gjeld kva rolle organisasjonane på feltet skal ha i dette, er kanskje ikkje forventningane så høge, for på spørsmål om medlemskap, er svaret: ”Eg... er medlem av Lff... nei LfS”. Svaret på oppfølgingsspørsmålet om korleis dette forholdet er: ”Det er veldig god forsikringsordning [der] (ler)”. Her er dei ideologiske banda til det organiserte feltet brotne, og erstatta med individuelt ansvar for bevaring og utvikling av tradisjonen. Dette er eit døme på ei forskyving frå det kollektive over mot det individuelle, som ein ser fleire døme på både i det empiriske materialet mitt, og i den generelle samtidsdiskursen (Arnestad 2001). Ein kan på sett og vis snakke om ei *avkollektivisering* av diskursen. Arnestad skriv i si utgreiing om feltet frå 2001:

Tradisjonelt har organisasjonsarbeidet vore prega av lokalt arbeid på grasrota, demokratiske prosessar og breitt folkeleg engasjement. Typiske kjenneteikn ved organisasjonar som i dag, i følge forskarane, er ”på defensiven”. Men i kva grad skal ein gi opp dette? Er det ikkje mogleg å utvikle framtidsretta strategiar, der ein òg kan ivareta og bygge vidare på tradisjonelle verdiar som har prega arbeidet i organisasjonane? (ibid.:15)

Arnestad reiser her eit interessant spørsmål. Eg meiner likevel at ein her underkommuniserar eit individuelt nivå, framveksten av ein utøvar med meir enn tradisjonens beste på hjartet, med refleksiv kontakt med heilt andre nivå enn organisasjonane. I og med at ein kan sjå konturane av eit slikt paradigmeskifte mellom det kollektive og det individuelle, vil det bli svært spennande å sjå om det er mogleg for dei tidlegare så sterke posisjonane på feltet å reprodusere og vidareføre si definisjonsmakt. Det kan sjå ut som om svaret er nei, og det er difor truleg meir uttrykk for eit fromt ynskje enn eit realistisk håp når Bjørn Aksdal (1992) i artikkelen ”Generasjonsskiftet i norsk folkemusikk – et tidsskille” avsluttar med: ”Her vil det ligge en enorm utfordring for

folkemusikkorganisasjonene. Men først må man bestemme seg for om man ønsker å gripe inn og forsøke å styre denne utviklingen”.

### **Folkemusikk og kommers**

I og med profesjonaliseringa og institusjonaliseringa av folkemusikkfeltet, kan ein også i stadig større grad sjå teikn til ei kommersialisering av feltet. Dekonstruksjonen av det kollektive: tradisjonane med dugnadsspeling, opplæring/tradering gjennom spelemannslag og læremeister/elevforhold osv., har saman med ei voldsom auke i talet på folkemusikarar som ynskjer å leve av kunsten sin, ført til eit forsterka fokus på økonomi. Nå kan ein hevde at artistar i folkemusikkmiljøet i fleire tiår har kjempa for forbetra status, i form av honorering, trygdeytningar m.m. Det er vanskeleg å ikkje knyte dette opp mot ei individualistisk kunstnarrolle, som desse artistane har kjend seg nærskyld, og som i høg grad hatt fokus på kunstnarar sine arbeidsforhold og -rettar.<sup>46</sup> Det ein derimot no ser, er ei markert dreining mot eit generelt kunstfelt, der ei tilvere som frilans ventar dei aller fleste av utøvarane. Eg har før vore inne på dreinga frå ein situasjon der folkemusikkutøvarane på sett og vis var eigd av tradisjonen, eit medium utan særleg rett til å forfekte privat eigeomsrett til slåtten eller visa, og i retning av ein generell, felles kunstarena, der utøvarane på sjølvsagt vis hevdar retten til både moralsk og økonomisk å gjere krav på musikalsk materiale. Gjennom dette dreier også gevinstantane på feltet, den symbolske kapitalen, frå å vere einsidig knytt til folkemusikkfeltet, til å vere delt mellom og knytt til fleire diskursar. Ikkje minst ser ein dette i at kappleiksresultat for mange er i ferd med å misse si tyding: ”Kva, kva... (er det) dei vil. Kva er poenget. Kva... kva, kva er poenget, kva skal ein med det? Kor... kva, kva vil ein med å stille opp på

---

<sup>46</sup> Her bør ein imidlertid merke seg at kunstfeltet har vore prega av ein paradoksal eller ”omvendt” økonomi med skarpe skilje mellom, i bourdieuske termar, eit felt for masseproduksjon og eit felt for avgrensa produksjon av kunst. Innan den ”høge” kunsten, som folkemusikk delvis har vore ein del av, må ein kunne si at strevet etter symbolske vinstar har vore viktigare enn etter økonomiske (Abbing 2002, Becker 1982, Mangset 2004).

kappleik?”, spør ein informant retorisk (og svært engasjert), som følgjer opp med å langt på veg underkjenne kappleiken som tildelar av gyldig symbolsk kapital i ein almen kunstøkonomi:

Men eg trur det er lettare å få jobb etter å ha vunne Spellemannspris, enn... etter å ha vunne klasse B flatfele, trur eg da. Men eg veit jo ikkje (ler). Kanskje ein får masse med jobbar kasta etter seg viss ein vinn. Men det er liksom... kappleik, det har eg har litt problem med å skjønne...

Denne lett harselerande stilen seier vel sitt om at det å vinne klasse B<sup>47</sup> på Landskappleiken ikkje nødvendigvis er det som skal til for å kapre marknadsdelar der det verkeleg gjeld. Samstundes har kappleiken stadig ei rolle som ein arena for å sanke feltspesifikk kapital, i alle fall for, og i følgje, denne informanten:

Men eg vil gjerne, eg vil gjerne gjere det bra på kappleik òg da, for det er viktig for meg å på ein måte ha gjort det òg. Så ikkje kan... så i staden for, elles er det mange som på ein måte si at: ”Tsk, ho/han kallar seg folkemusikar, men ho/han veit jo ikkje... kan ikkje sin eigen tradisjon”, for eksempel da. For det er mykje slike stygge kommentarar om folk, som er ute og går liksom. Det er... merkar ein jo viss ein er på slike ting... at: ”Å han/ho skulle ikkje vunne, han/ho spelte med sånn... eh... altså, han/ho spelte ikkje rett og... ja... så...

Sjølv om det å vere sertifisert i eigen tradisjon kanskje ikkje er viktig for å ta del i ein generell kunstarbeidsmarknad, er det tydeleg at det kan vere det innan diskursen. Dette peikar vel igjen mot det faktum at kulturvernideologien står sterkt, og at maktstrukturen i diskursen, i alle fall førebels, er knytt til ei tradisjonell organisering av feltet. Dette er igjen i tråd med kva andre forskarar på kunstfeltet har konkludert med. Mellom anna har Mangset (2004) på bakgrunn av eit breitt empirisk materiale argumentert for at mykje av ei tradisjonell modernistisk organisering og strukturering av kunstfeltet heng med inn i ein radikaliserert modernitet. På den andre sida er det godt dokumentert at kunstfeltet i større grad enn før er underlagt kommersielle krefter, og at mange tidlegare symbolske vinstar no er i ferd med å byttast ut med økonomiske (Gran

---

<sup>47</sup> Klasse B på ein kappleik er ei open klasse (utan kvalifisering) for deltakarar over 18 år. Det er slik både ein rekrutteringsarena til klasse A og ei breiddeklasse for ”alle”. Klasse A er ei ”elite”-klasse, der ein kvalifiserar seg gjennom å få 1. premiegrad i klasse B to ulike år.

og De Paoli 2005, Ellmeier 2002). Også på folkemusikkfeltet fører dette med seg kulturkræsje, mellom anna ved at utøvarar på feltet med høg symbolsk kapital ikkje blir verdsett på ein kommersiell marknad. Dette blir forsterka ved at rettshavarordningane på kunstfeltet, i fyrste rekkje TONO, ikkje yter vederlag til utøvarar som spelar og syng slåttar og songar i tradisjonell form. Omarbeidingar av originalmateriale er derimot knytt til opphavsrett. Dette fører til ein, i alle fall for delar av folkemusikkfeltet, paradoksal situasjon, der dei som har vore tradisjonsberarar heile livet, ikkje får vederlag for bruk av plateinnspelingane deira med tradisjonelt materiale, medan dei som arrangerer eller omarbeider det same materialet gjer det. For eit miljø som set autentisitet høgt, rimar dette dårleg, då ein oppfattar nettopp omarbeiding som noko som ikkje utan vidare er positivt. Ein kommersiell marknad derimot, er ikkje så oppteken av dette aspektet, og kjøper like gjerne (eller kanskje meir gjerne) ei plate med Helene Bøksle enn ei med Agnes Buen Garnås.<sup>48</sup>

### **Apejobb eller stjerne på klubbscena**

Ein indikasjon på om me er i ferd med å få alternative eller konkurrerende syn på kommersialisme i folkemusikkdiskursen, kunne vere kva forhold informantane har til spelejobbar med god økonomisk, men dårleg symbolsk godtgjering. Slike jobbar, gjerne knytt til kunstnarlege innslag under konferansar, middagar, mottakingar osv., blir ofte referert til som eventjobbar. Blant musikarar går dei ofte under namnet *apejobbar*, då musikarane til tider kjenner seg meir som apekattar i bur, til almen forlysting, enn som skapande og tiljubla kunstnarar. Ein auka grad av aksept for slike jobbar, kan tyde på ei forskyving innan sentrale lønningssystem i kunstdiskursen generelt og

---

<sup>48</sup> Eg refererer her til ein sak frå 2006, der artisten Helene Bøksle vart skulda av delar av folkemusikkmiljøet for å på feil grunnlag krevje komponistrettar til songar i tradisjonell uforming (m.a. i form etter Agnes Buen Garnås), i samband med plateutgjevinga "Elverhøy". Den popmusikkinspirerte utgjevinga vart ein stor kommersiell suksess ([www.nfd.no/urettmessig-fordeling-av-komponistrettigheter.324179-40032.html](http://www.nfd.no/urettmessig-fordeling-av-komponistrettigheter.324179-40032.html)).

folkemusikkdiskursen spesielt. Og rett nok, ein av informantane, som også er ung, er svært positiv til slike jobbar: ”Ja, eg syns det er kjempeartig eg. Eg syns det er veldig artig å spele på slike ting. Spesielt middagar der dei er i godt humør og... ja... (ler litt)”. På spørsmål om ikkje saknet etter dei seriøse scenene blir stort med for mange slike jobbar, er svaret faktisk: ”Nei absolutt ikkje. Nei...”. Ein annan av dei unge informantane avdekkjer eit meir usikkert forhold til slike eventjobbar:

Det er all right... det er gode pengar, liksom. Eh... men eg syns... det... oftast er hyggeleg å spele for folk som vil at du skal kome. Framfor at nokon har booka inn eit band for å underhalde, på ein middag eller... som ein del av eit anna prosjekt som dei eigentleg er der for å vere, og så ”Å ja, no var det litt musikk, ja, ja... Det var hyggeleg”. Eg... det kjens meir givande at folk oppsøker for å høyre på det du heldt på med. Utan at... men ein kan ikkje vere kresen på det heller. I den posisjonen er eg ikkje, liksom (flirer). (...) Det, det handlar jo om jobb, å få spelt meir, som også sjølv sagt genererer nye jobbar, og det... det handlar jo eigen... til sjuande og sist handlar jo alt om det. Viss ein skal kunne overleve. Rett og slett.

Som ein kan sjå, inntek informanten ei pragmatisk holdning, både til eventjobbar som ein type arbeid der kunstuttrykket ikkje er oppsøkt, og til dette arbeidet som ein del av det å overleve. Ein annan er inne på det same:

... man... skal ikke stikke under en stol at man er avhengig av sånne eventjobber altså. I veldig stor grad. Det er det jeg lever av. Mens jeg lever ikke av klubbkonserter, det er ikke noe penger å tjene på det. Men, vi finansierer liksom de der, de tingene vi vil gjøre, med... altså virkelig vil gjøre da, med sånne type eventjobber.

Det verkar med andre ord som om informantane her har eit svært ambivalent forhold til eventjobbar (noko også termen *apejobb*<sup>49</sup> impliserar). Dette peikar kanskje mot to ulike diskursar, med respektive forståingsmuligheiter knytt til det å opptre utan eit dedikert publikum. Det er jo nærliggjande å tolke dette som utslag av møtet mellom ein modernistisk kunstdiskurs, der forholdet mellom den

---

<sup>49</sup> Omgrepet *apejobb* er kanskje i særleg grad del av eit vokabular knytt til ei karismatisk kunstnarrolle. Bruken av omgrepet eventjob, kan i seg sjølv sjåast som ein artikulasjon av denne typen spelejobb som noko legitimt.

suverene utøvaren og hennar kyndige (men strenge) publikum står sentralt, og seinmoderne pragmatisme, der ein slik jobb ikkje berre er ein strategi for å overleve, men kjempeartig i seg sjølv. Om det er for å motivere seg sjølv til å halde ut kommersielle men kunstnarisk mindreverdige spelejobbar, eller om det er eit resultat av ein meir reell pragmatisk og realistisk entreprenørtankegang, er vanskeleg å svare sikkert på. Informanten som medgir å vere økonomisk avhengig av eventjobbar, fortel i alle fall at:

... jeg finner det tilfredsstillende også å bli pælma inn ... Eh... du blir bare pælma inn i en setting, der masse folk som ikke aner at du skal komme å spille, som overhodet ikke har bedt deg om det, ikke sant, men der er jo en mye større utfordring, for da... og det har jeg lært masse av ...

Dessutan seier eit gammalt ordtak at det ikkje kjem an på korleis ein har det, men korleis ein tar det:

Men det er veldig opp til en selv, å gjøre det beste ut av det, og faktisk komme gjennom med det man faktisk, det man egentlig er der for. Man er der jo ikke for å tjene penger, egentlig, man er der jo fordi man har lyst til å leve av å spille musikk.

Ein slik tankegang er karakteristisk for ein karismatisk kunstnarrolle, der det kommersielle perspektivet blir tona ned i høve det som eigentleg tyder noko, ”det man egentlig er der for”, nemleg å utøve kunst. Ein informant har svært negative assosiasjonar til denne typen jobbar, og knyter dei til ei utøvarrolle der ein er redusert til:

... å vere eit bakteppe for eit arrangement. For eksempel, det er nokon som brukar folkemusikarar og sett dei i ein kubbestol bort i eit hjørne som ei kulisse... og da kjem musikkformidlinga i andre rekke. Og litt slike oppdrag og... må ein jo kanskje ta om ein driv med det heile tida. Eh... Så det er eit privilegium det å kunne ta dei oppdraga ein syns ein har noko att for, og ein trur at ein kan gje publikum noko.

Sjølv om det også her kjem tydeleg fram at det er dei oppdraga der ein kan gje publikum noko som har status og interesse, kjem det fram eit klart medvit og



aksept for ein røyndom der fulltidsmusikaren er prisgjeven desse jobbane for å overleve.

### **På jakt etter populærkulturen**

Eit interessant trekk ved folkemusikkdiskursen i dag, er ei tiltakande binding til ein populærkulturell diskurs. Dette er interessant særleg fordi folkemusikk (på tross av eit element av folkelegheit) ofte har vore knytt til den ”høge” delen av kulturomgrepet. Ein del av forklaringa er tilsynelatande ein generell dekonstruksjon av høg låg-dikotomien innan kunsten. Også andre høgkulturelle uttrykk som jazz, klassisk og samtidsmusikk har i større eller mindre grad sett ei dreining mot iscenesetjing av musikalsk og sosial praksis inspirert av popkulturelle fenomen. Også på dette feltet sprikar empirien. Forsking syner at hierarkisering og maktstrukturar på kunstfeltet står fast, om enn i litt andre former, også som ein del av ein ny kulturell orden (Røyseng 2006, Mangset 2004). På same tid er det ikkje til å unngå å stadig sjå døme på korleis både estetiske og metodiske prinsipp henta frå pop- og rockfeltet pregar uttrykk langt inn i både finkulturens og tradisjonskulturens høgborg. Alle som har sett pressebilete av Stavanger Symfoniorkester<sup>50</sup> (foto: Dag Thorenfeldt) eller Majorstuen<sup>51</sup> (foto: Oddleiv Apneseth) vil truleg vere einig i det. Også på eit overordna, kulturpolitisk nivå har kunstinstitusjonane knytt til kva ein kan kalle høg kultur dei siste åra, gått i retning av marknadstilpassing, meir i tråd med dei føresetnadene populærkulturen i grove trekk har bygd på (Røyseng 2006,

---

<sup>50</sup> ”I 1994 la Stavanger Symfoniorkester opp en strategi for å nå ut til nye publikumsgrupper. Man var skjønt enige om å kaste velkjente virkemidler på båten og satse på noe helt nytt. Mer rock and roll kort sagt. Jobben ble gitt til Dag Thorenfeldt som hadde et rykte på seg for å være en fotograf som ofte gikk på tvers av kjente spor. Dristigheten ble satt i høysetet da Dag forlangte, og ble gitt, helt frie tøyler” ([www.fotografi.no/wip4/thorenfeldt\\_orkesteret\\_som\\_lot\\_seg\\_eksponere/d.epl?id=133641](http://www.fotografi.no/wip4/thorenfeldt_orkesteret_som_lot_seg_eksponere/d.epl?id=133641)).

<sup>51</sup> Eit av Oddleiv Apneseths bilete av Majorstuen prydar framsida av denne oppgåva.

Bjørkås 1998). Baumols sjukdom<sup>52</sup>, arbeidsintensive delar av kunstfeltet (til dømes teater, opera og store orkester) sitt auka kostnadsnivå sett i forhold til eit rasjonalisert og automatisert øvrig samfunn, har tvinga fram både prosess- og produktinnovasjon i institusjonane, ikkje minst som ei tilpassing til auka krav om kostnadskontroll og eigeninntening (Ringstad 2002, Mangset 2004). Sosiologen Svein Bjørkås (1998) hevdar mellom anna at statleg kulturpolitikk i seinare år har gått frå politisk styring mot marknadsorientering. Resultatet av dette er i følgje Bjørkås (ibid.) at kunstinstitusjonane som i all hovudsak er offentleg finansierte, likevel må forholde seg til og innrette seg etter ei diskursiv oppfatting av marknadsdelar og publikumsgunst. Følgjeleg vil:

... offentlig finansierte kunstinstitusjonene *framstår* som om de var markedsaktører. Gjennom konkurransen om marginale publikumsinntekter *simulerer* konsernet en markedssituasjon som det faktisk ikke er i. Dermed blir produksjonen etterspørselstyrt i en slik grad at også den i all hovedsak offentlig finansierte kunstproduksjonen blir populistisk (ibid.:129).

Det er med andre ord ein generell kulturpolitisk vending mot marknaden og populærkulturelle formidlingsideal som utgjer bakteppet, også for folkemusikarar sine vilkår på kunstfeltet.

Også dei informantane eg intervjuar, var medvetne og opptekne av denne dreinga, frå folkemusikk som kunst til folkemusikk som kommers. Ein informant fortel:

Gåte<sup>53</sup> ... tek jo i bruk eh... ja... tek jo i bruk rock og pop... verkemidlar, skulle eg til å seie, både med lys og sceneopptreden og... og groove da. Eh... men om

---

<sup>52</sup> ”Baumols sykdom går i korthet ut på at over tid vil produksjonen av kulturgoder bli stadig dyrere i forhold til produksjonen av andre goder fordi mulighetene for teknologiske endringer og andre effektivitetsforbedringer er mer begrenset i kultursektoren. ... Over tid kan dette medføre at institusjoner som kunne greie seg selv, blir avhengig av støtte, og at støttebehovet øker” (Ringstad 2002:34).

<sup>53</sup> ”Gåte var et norsk band som spilte en blanding av folkemusikk og rock. De fikk i Spellemannprisen 2002 i klassen Årets nykommer, for debutalbumet Jygri. Denne CD-en solgte 40 000 eksemplarer. De ble også nominert til Spellemannprisen 2004 i klassen rock for

det har så mykje med... om det har så mykje med opphavleg kvedartradisjon og slike ting å gjere, det... jah... stiller eg meg litt spørjande til (ler litt).

Eg har fleire gonger vore inne på kor viktig det har vore for sentrale delar av folkemusikkfeltet, å ta vare på nettopp den opphavlege tradisjonen. Her ser ein dette altså kasta på båten, og i Gåte sitt tilfelle med stor kommersiell suksess. Når det gjeld Gåte, har eg dessutan vore inne på at dei har blitt artikulert inn som ein legitim del av norsk folkemusikk. Eg tolkar det som eit teikn på at stor kommersiell og publikumsmessig suksess, utan tvil er ein sentral del av kva som gjer eit i utgangspunktet marginalt (og/eller grensesprengande) folkemusikkuttrykk relevant og legitimt. Ein kan sjå noko av same tendensen med Odd Nordstoga<sup>54</sup>, der nettopp påpeikinga av eit slektskap til den norske folkemusikken av viktige kritikarar og journalistar som t.d. VGs Stein Østbø<sup>55</sup>, verkar å ha aktualisert ein diskurs der Nordstogas musikalske uttrykk blir artikulert som *innanfor* grensene for kva som er norsk folkemusikk og ikkje. Ein kan vidare tolke dette som eit signal om nettopp den forskyvinga av tyngdepunktet i folkemusikkdiskursen, frå organisasjonane på feltet over mot (og i takt med seinmoderne utvikling) aktørar som media og marknaden, som eg tidlegare har vore inne på. Utøveren vil reflektivt peile seg inn på ein formidlingsstrategi, der kva viktige kritikarar i VG og Dagbladet skriv (eller kva terningkast dei gjev) intuitivt verkar sterkare inn enn kappleiksmiljøet sine ynskje og meiningar.

---

sitt andre album, Iselilja, men vant ikke. Bandet oppløstes i 2005, og spilte sin siste konsert 31. desember i Setesdal” (<http://no.wikipedia.org>).

<sup>54</sup> Nordstoga er ein ”norsk muskar, songar og komponist, og har gitt ut 7 album med forskjellige støttespelare. Han hadde sitt gjennombrudd i 2004 med soloalbumet ’Luring’ [selde 150 000 eksemplar og var 14 veker på toppen av hitlistene], der han har der stor suksess med blandinga av populærmusikk, folkemusikk og tekstar skrivne på nynorsk” (<http://nn.wikipedia.org>).

<sup>55</sup> Eg refererer her særleg til ein artikkel av musikkjournalist Stein Østbø i VG 4/5-2004, med tittelen ”Jau, Mann” ([www.vg.no/musikk/artikkel.php?artid=226114](http://www.vg.no/musikk/artikkel.php?artid=226114)).

## Fanitullen

Fleire av informantane er dessutan inne på at ein i større grad burde opptre meir kommersielt, på arenaer og med verkemiddel som tidlegare hovudsakleg har tiløyrt populærkulturen. Ein seier: ”... Men vist ein skal drive litt sånn misjonering... og eh... ja... treff på folk, altså heilt vanlege folk, ikkje kultureliten eller kulturbrukarane i ei bygd liksom, så faen – reis på tivoli!” Informanten gjeng langt i å hevde at folkemusikk ikkje har vore tilgjengeleg for vanlege folk, slik det har vore. Dette understrekar at folkemusikk nok har blitt oppfatta både internt og eksternt som eit høgkulturelt uttrykk, men også at ein no er mogen for å utfordre denne forestillinga. Også når det gjeld repertoar, synest det å vere greitt for fleire av informantane å tilpasse seg kva ”folk vil ha”:

Eg vart nyleg spurt om å ta... gjere... ja Fanitullen da, igjen, ’sant... for eit publikum som ikkje er vane med folkemusikk. Og da syns eg det er heilt greitt å dra av Fanitullen eg... .. Ja eg syns det er viktig å kome på arenaer der folkemusikken ikkje har sin naturlege plass, kanskje... Eller eigentleg så syns eg at han har det på dei fleste område...

Ikkje berre kva folk vil ha, kanskje; ei tilpassing synest òg å gjelde ein aksept for nye arenaer. Ein kan tolke dette som eit steg bort frå det eg har hevda er ein folkemusikalsk tilnærming mot det høgkulturelle feltet, og over mot eit folkeleg element eller funksjon, som jo i følgje det folkemusikalske narrativet, var ein fundamental funksjon igjennom heile folkemusikken sin gullalder (jf. innleiingskapitlet). Nettopp slåtten Fanitullen<sup>56</sup>, som på mange måtar er sjølv inkarnasjonen av kommersialisering og banalisering av slåttemusikk, er det fleire som nemner. Ein informant syner tydeleg talent for moderne marknadsføring og uhøgtideleg syn på korleis kunstforma best presenterast, ved

---

<sup>56</sup> Fanitullen: ”[slått] i 2/4-takt, for det meste spela på trollstilt, men og på høg ters (A-E-A-E). I Telemark finst slåtten som lyarlått, mellom anna spela av Eivind Groven. Den mest kjende forma i dag er etter Odd Bakkerud, som laga ei storform som har vore svært populær som konsertnummer. Denne forma var mellom anna kjenning for Norsktoppen i fleire år, spela av Christiania Fusel & Blaagress, leia av Øystein Sunde (innspeling 1968)” (<http://nn.wikipedia.org>).

å fortelje: ”Eg vart jo spurd om å spele på bordet med bunad òg eg... Fanitullen ein gong... Det var litt drygt, syns eg (ler) Da va det litt slik... ’Kva syn har de på folkemusikken?’, liksom... Men eg gjorde det... ... Alt for litt underholdning, veit du... (flirer)”.

Også når det gjeld iscenesetjing utover lyd og lys, kan ein spore ei vending mot populærkulturen. Ein informant hevdar med ein ironisk tone at: ”... du skal liksom sjå ut som ein rockemusikar ...”, for å henge med. I frå å ha vore ein kultur prega av utstrakt bruk av bunad på scena, er det i dag langt fleir som ynskjer å stå fram som meir tidsrette:

Ein typisk folkemusikar i dag... dei er heilt utruleg moderne. I klede og alt sånn der... Du kan sjå på utøvarar som kler seg opp, du ser ikkje så mykje den der stakken og den greia der lenger, det er meir eit moderne... Velkledde, bevisste unge kvinner som eh... (ler) trillar fram... ... det har endra seg så fenomenalt... ... det har teke over popkulturen, altså popkulturen har kome inn, meiner eg. Og så, det er... det er nesten slik at det er eh... ikkje lov å stille opp i bunad. Når du ska spele folkemusikk. Altså bunaden er... bunaden er ikkje det folkemusikarane vil skal forbindast med musikken sin lenger. Det verkar som folkemusikarane er redde for å... å vere... bondsk. Og... ja, redd for å vere liksom treig, sidrompa, alt det der som ein kan lese i media. Om... viss du spør ein på gata om korleis ser ein folkemusikar ut, så ville han sikkert seie... ennå seie at han gjeng i... i gamaldagse klede. Men det er det slutt på altså! Og du ser sceneframføringa og slikt og... eg... eg trur ikkje eg veit om meir velkledde eh... utøvarar eg altså enn folkemusikarane. ... Og difor så er det ikkje så mykje motkultur i det ytre.

Populærkulturen har med andre ord overtatt for kva denne informanten oppfattar som ein motkulturell ideologi, ein motkultur eg tidlegare har freista å knytte tett til folkemusikkdiskursen, og med rot i framveksten av det lokale, partikulære og antiurbane. Det er dessutan interessant at informanten knyter ei slik popkulturell utvikling så sterkt til framveksten av kvinnelege utøvarar – unge, medvetne og oppkledde. Her ser ein kanskje eit uttrykk for tap av hegemoni, i og med at både spelemannsidealet som maskulint ideal, og som uttrykk for ei musikalsk rolle knytt til bunad (eller gamaldagse klede) og høgtid, missar essensiell kraft. Tap

av hegemoni fører ofte med seg intensiv diskursiv aktivitet (Fairclough 1992) og ”oppheta” grenseforhandlingar. Ein informant fortel om ”opptøyar”:

... før så var det jo vanleg å stille opp på kappleik med bunad. Og det... Er egentleg glad for at det ikkje er det lenger. Men i fjor så kom det jo... sto det jo ei greie ned i [regionalavis] at... Det va ein eller annan kommentar med at: ”Nå er det i hvertfall ikkje bunad lenger, og ungdomen kom med sjuskete... med krølla skjorte på scena og liksom viste at dei gav blaffen liksom...”. Litt opptøyar, men det er jo ikkje det det er snakk om. Det var... Bunad er berre kutta ut for det at mange av dei ungdomane som... ikkje syns at bunaden ska koplast saman med folkemusikk ...

I tillegg til eit ynskje om å stå fram som samtidsrelevant, ser ein altså at bunaden blir knytt til eit nasjonalromantisk paradigme. I delar av folkemusikkkursen er aversjonen mot alt som smakar av nasjonalromantikk så sterk, at den grensar mot å bli sett som ei forureining i Douglas (1997) si tyding. Det er likevel forhasta å knyte ein slik aversjonen til populærkulturelle trendar. Skiljelinene verkar like gjerne å gå etter andre kriterier, prega av den symbolske kampen mellom eit individuelt kunstuttrykk og ideen om den kollektive, nasjonale folkekulturarven.

Det er likevel ikkje slik at folkemusikkfeltet samla har kasta seg på ei bølge av popkulturell iscenesetjing, bunadsaversjon og fanitullifisering. Ein informant seier ”Eg trur ikkje ein treng (å) reise så langt oppi [dalføre] for å ... sjå ein felespelar i det gode, gamle folkemusikk-kostymet<sup>57</sup> altså... (ler) Eg trur (det) lever, eg trur det er ganske standhaftig...”. Ein annan av informantane, som for øvrig er frå det aktuelle dalføret, stadfestar på sett og vis dette, og legg dessutan for dagen eit svært pragmatisk syn på i kva grad nasjonalromantiske assosiasjonar på nokon måte skulle forureine det kunstnariske uttrykket:

Eg syns ikkje at det gjer noko å bruke bunad når ein speler. Viss dei ber om det, så syns ikkje (eg) det gjer nokon ting... Eg syns det er veldig fint med bunad, og

---

<sup>57</sup> Informanten eksemplifiserar her med namnet på ein utøvar, kjend for sin konservative bruk av klede.

det... og det skaper på ein måte, viss du spelar på hotell og slik da, så skaper det... den fullstendige kjensla da av nasjonalromantikk liksom. Eg syns ikkje det gjer nokon ting, om det skape den kjensla eg, eg syns det er, det er ein del av det spelet du driv med, for å prøve å formidle musikken...

Dette synet bygger nok under teorien om at det nasjonale likevel er diskursivt til stades som del av folkemusikken si rolle som identitetsmarkør for det ”norske”, m.a. hos eit tilfeldig eventpublikum på eit hotell. Det populærkulturelle preget på norsk folkemusikk kan såleis oppfattast like mykje som ei diskursiv framstilling, som ei reell påverking. At denne framstillinga signaliserar status i diskursen per i dag, er det imidlertid ikkje tvil om, i alle fall om ein skal tru ein av dei unge informantane: ”... men typisk folkemusikar nå til dags, syns eg er slike som Majorstuen og Tindra og Bruvoll Halvorsen<sup>58</sup> og... altså alle dei kule da liksom..., heilt vanlege ungdomar... tøffe, liksom... trendy på sin måte...”. Det er desse utøvarane, unge, trendy og medvetne, som i følgje ein annan også er dei mest aktuelle på marknaden: ”Men så har du dei som eg snakka om, som er heitast på marknaden... ’Sant, dei som festivalane vil ha og som på ein måte dannar den nye brodden mot... ja, eller i den utviklinga her da. Dei er jo voldsamt bevisste”. Det individuelle uttrykket, idealet om retten til å vere ein fri og uavhengig kunstnar, som er så tett knytt til modernismens kunstoppfatning, verkar altså å ha blitt aktualisert med populærkulturen sitt inntog på folkemusikken sitt diskursive felt. Det er slik ikkje tilfeldig at ein utøvar som i sterk grad og over lang tid har freista å reforhandle grensene for folkemusikk, Annbjørg Lien<sup>59</sup>, er eit namn som fleire av informantane trekker fram: ”Eg ser på Annbjørg Lien som ein litt slik banebrytar der, for det at det var ho som på ein måte var [ho] unge og pene og tøffe liksom... Og etter det så har det berre

---

<sup>58</sup> Tre av dei mest omtalte/populære unge folkemusikkgruppene i den norske folkemusikk-diskursen i dag.

<sup>59</sup> Lien: ”spiller hardingfele ... Hun har gitt ut syv soloalbum og en rekke album som medlem av andre grupper, blant andre Bukkene Bruse, og sammen med andre artister. Hun har mottatt en rekke priser, både i Norge og i Norden ... Hun har i tillegg til folkemusikken jobbet med jazzmusikere og reist og jobbet med musikere i en rekke andre land.” (<http://no.wikipedia.org>).

balla på seg med pene jenter og pene karar, liksom”. Ein annan fortel om Lien: ”... om man likte musikken, eller liker musikken eller... men at hun var, og er viktig, i den forstand at hun syntes og var så synlig ... Hun har tråkket opp de stiene som vi nå går å koser oss på liksom. Det har hun utvilsomt gjort”.

### **Det er slitsamt når det er tungvindt**

Både i ein modernistisk kunstdiskurs og i tradisjonsdiskursen har ein tradisjonelt hatt ein dikotomisk framstilling av kunstutøving etter skiljelinene autentisk inautentisk og ekte overflatisk. Ei slik framstilling har vidare vore underlagt eit strengt hierarki, der det autentiske og ekte har vore knytt til det gode. Dette har mellom anna gitt seg utslag i at norsk folkemusikk har utvikla idear om at utøving skal vere resultat av *lang* og *grundig* innlæring – det var ikkje av det vonde at ein måtte kjempe litt for kunsten. Eg har frå før freista å syne korleis det autentiske og ekte har fått ein sentral plass i folkemusikkdiskursen, alt vesentleg som markør for kvalitet og sanning. Det har hatt svært høg status å gå i djubda. Kan noko av denne dikotomien stå for fall, som del av ei generell normoppløysing og avhierarkisering av kunstdiskursen? Mykje av grunnlagsmaterialet for denne undersøkinga syner nei. Det som kanskje kan opplevast som ei forsiktig oppmjuking av eit slikt tradisjonelt strengt syn, er at ideal frå ein populærkulturdiskurs er i ferd med å gjere seg langt meir gjeldande i folkemusikkens diskursive felt. Som mellom anna Pattison (2001) og Frith og Horne (1987) har vist, er autentisitet ein svært viktig del også av popkulturdiskursen. Det er likevel slik at det finst ei parallell framstilling av impulsivitet, enkelheit og ikkje minst ein pragmatisme knytt til forbrukarsamfunnet, som ein kan finne teikn til også på folkemusikkfeltet. Ein av informantane er prega av ei slik pragmatisk haldning, og poengterar: ”Det er liksom ingen stor sak, det skal vere lett med musikk syns eg. Det er slitsamt når det er tungvindt”, og legg vidare til:



At det ikkje skal vere så pretensiøst... syns eg kanskje er litt viktig. ... det er nå berre musikk og det er ein ting som ein skal berre kunne... det skal vere... det skal ikkje vere nokon terskel for å kunne høyre på musikk, og for å kunne like musikk... det... Da utelukkar jo ein så mange, viss ein skal byrje med no' sånne der greier. Så det handlar vel litt om å på ein måte alminneleggjere det ein heldt på med.

Eg les dette som ein artikulasjon av ei frikopling frå den tradisjonelle organiseringa og reguleringa av feltet. Den terskelen informantene snakkar om, må jo vere den sosialiseringssprosessen ein har som del av ei kvalifiseringsordning inn i diskursen, og som nettopp har vore prega av vektlegging av djubde, kunnskap, samt geografisk og kulturell autentisitet. Ein annan informant er også inspirert av populærkulturell praksis:

... det er en modell som heller ikke har vært så mye brukt, men som er veldig utbredt i rockeverdenen, det der med at man som, at man som band eller gruppe eller hva som helst, soloutøver for den saks skyld, bare tar noen år og spiller mest mulig for flest mulig folk. Bare tar alle de jobbene man kan få, dårlig betalt, alt det der, men... men at man bare... man fokuserer bare på å få spille mest mulig da. Eh... og møte mest mulig mennesker, forskjellige da, helst. Eh... og det er klart at det tar litt tid, men da bygger du det gradvis opp da... får du mer og mer publikum eh... og folk snakker, sant så... Det er jo den modellen vi har brukt, at vi har tatt alt vi kan få av jobber, og prøvd å komme oss inn på arenaer der... der det er folk som ikke ville kommet på en konsert dersom det sto... hardingfele og sang.

Dette verkar langt frå ideen om den fødte kunstnaren; spelemannen som åleine (eller saman med ein læremeister) tilegnar seg den rike arven for så å tre fram som ferdig utøvar, klar for godt betalte jobbar med høg status.

### **Det lokale versus det globale**

Ein av grunnpilarane i den norske folkemusikkdiskursen gjennom all moderne tid, og ein sentral del av norsk folkemusikk som narrativ, har vore den munnlege tradiseringsforma, der læringa har skjedd ved herming av ein læremeister. Eit særlege karakteristika har vore at ei slik overlevering av tradisjonsmaterialet har omfatta eit kulturelt uttrykk langt utover det musikalske. Som eg har vore inne

på, blir det artikulert stor autentisitet ved å kunne knyte saman den musikalske praksisen med slåttesoger, geografisk plassering og andre kulturelle særdrag, til ein relativt kompleks kulturell framføringspraksis. I samband med organiseringa av folkemusikkfeltet, frå byrjinga av 1900-talet, har ei slik munnleg overleveringsform i stor grad blitt artikulert som ein naturleg og sann del av ei kollektiv forvaltning av folkemusikk som verneverdig kulturarv. Eit spørsmål som reiser seg som ein naturleg følgje av institusjonaliseringa og profesjonaliseringa av folkemusikkfeltet, med stadig fleire spelemannsrekruttar på vidaregåande og høgskule med folkemusikkliner, og stadig fleire jobbar knytt til ein arbeidsmarknad utanfor det tradisjonelle folkemusikkfeltet, er i kva grad og korleis den munnlege traderingsforma vil overleve i åra framover. Ein informant, som kjenner godt til den institusjonaliserte folkemusikkopplæringa (høgskule), er ein tanke engsteleg:

Det syns eg er litt synd, ja... Det der som eg snakka om at... at det ikkje er slik lenger at... eg føler ikkje at eg kan reise på besøk til ein spelemann og spørje om eg kan få lære ein slått. Da må eg betale han liksom... Og det er synd. For det at... eh... som det står i alle dei gamle lærebøkene, altså... Sven Nyhus sine bøker og alt slik der opplæringsbøker om folkemusikk, det er: "Gå gjerne hos... å høyr med ein gamal spelemann, eller... lat han lære deg, og... eine med det andre og... det er jo håplaust liksom, med mindre du vil gje han pengar og... og arrangere ein time, rett og slett... For det heiter jo speletime, det heiter jo ikkje besøk... .. nei... eg veit ikkje... eg hadde ikkje tora det. For det blir eit eller anna med det der med å... berre kome og ta da... Utan å gje att noko for det... Eg veit ikkje...

Historiske og mytologiske kjelder fortel at det i tida før organiseringa av folkemusikkfeltet (særleg opprettinga av spelemannslag) ikkje var uvanleg for spelelevar å måtte betale for å lære slåttar. Dette kunne skje i form av betaling eller arbeid. Er me igjen i ferd med å sjå det som meir naturleg å betale for opplæring enn å sjå dette som ein del av ei traderingsform der ivaretaking av folkemusikk som kulturarv er det viktigaste? Det mest trulege er vel at ein vil sjå fleire parallelle "skular". Det offentlege vil ta eit ansvar i form av kulturskuleopplæring, vidaregåande- og høgare utdanning, spelemannslag og

einskilde spelemenn fører vidare ”dugnadsopplæringa”, medan profesjonaliserte folkemusikkartistar vil tilby master-classes til eit knippe særskild talentfulle utøvarar, villige til å betale for slik opplæring. Spørsmålet er vel i kva grad ein slik rekonstruksjon av tradingssystemet vil ha å si for folkemusikkdiskursen generelt. Vil det slik nokre av informantane er redd for føre til ei forflating av repertoaret i retning av mindre lokalt mangfald, ei slags nasjonalisering av folkemusikken? Eller er det tvert om slik at ideen om det lokale og partikulære står så sterkt i diskursen at det også i framtida vil disiplinere utøvaren, slik det ein informant fortel det har gjort fram til i dag: ”Her i Noreg så må du... du må liksom... du kan ikkje berre slå saman tradisjonar frå alle kantar og mikse dei saman til din eigen liksom, du må ha ei retning føler eg”. Det empiriske materialet peikar delvis sjølvmotsigande i to retningar: dyrkinga av det lokale samstundes med ei forflating av lokal variasjonsriksdom og medvit kring eit kulturelt uttrykk med opphav i det lokale samstundes med ei tilpassing av dette uttrykket som del av designet av ein ekte og genuin eksportartikkel. Som ein ser er denne doble logikken ikkje fjernt i frå den som kjenneteiknar det Robertson (1995) har gitt namnet globalization.

#### **4.1.5 Diskursive konfliktliner**

##### **Om å tukle med tradisjonsmusikken**

Fleire av subjektposisjonane i den norsk folkemusikkdiskursen gjev, som eg har freista å vise, rom for utøvinga av fleire kunstnarroller: ei karismatisk rolle, tilhøyrslle til ideen om folkemusikk som ein kollektiv, bevaringsverdig kulturarv og ei postmoderne kunstrolle. Det er likevel ikkje slik at desse, innbyrdes på sett og vis motstridande perspektiva, alltid går smertefritt i saman. Snarare tvert i mot. Det empiriske materialet stør opp under ein betydeleg ambivalens i forhold til korleis ein vektar å skulle vere fri, individuell kunstnar, ein representant for ein kollektiv kulturarv og til slutt del av ei postmoderne, marknadsstyrt

kunstdiskurs. Mange av informantane syner tydeleg korleis dei er dregne mellom eit eigarskap til tradisjonen og det å sjølv vere eigd av tradisjonen:

... du kan si, altså, det finst utøvarar i dag som prøvar å halde på den gamle ornamentikken og alt det der der, men eh... og det er tøft, men det er, men det er kanskje litt sånn... eh... altså, altså av og til så lurar eg på kvifor, kvifor gjer dei det? Altså... kva er viktig med det, på ein måte?

Som for å svare seg sjølv, forklarar informanten litt seinare ut i intervjuet:

... eg prøvar jo å spele... etter dei gamle ideala mine. Eller høyre på dei kvalitetane som dei gamle spelemennene hadde da, og så prøve å... For eg føler at innan musikken, i hvertfall den enkle slåttespelinga som eg heldt på med, så, så er det det ein skal. Ein skal høyre på kvalitetane til dei andre og så prøve å gjere det så godt som ein kan sjølv. Det er jo artig å prøve å etterlikne det. Å vere... og da føle at ein er ein del av ein tradisjon.

Denne ærefrykta for tradisjonen, langt unna modernismens konvensjon om nettopp å skulle bryte med konvensjonar (Becker 1982), kjem også til uttrykk for ein annan av informantane:

... altså slåttspelet som jeg driver med, tradisjonsmusikken, er jo det flotteste jeg vet. Altså det er, det er, de slåttene som har gått gjennom så mange ledd og... og bare er såne fullkomne perler da... Det er det flotteste, men så... men så har jeg... så har jeg liksom ingen argumenter mot å, å bruke det i sin egen musikk, eller altså å, å, å produsere ting selv... parallelt da. For det er klart at... at... eller, det er jo alltid en debatt på det med hvorvidt det liksom er greit å såkalt tukle med... med tradisjonsmusikken.

Samstundes som tradisjonsmusikken opplevast som det flottaste og som fullkomne perler, er trongen der til å skape noko sjølv, til å bryte ut av tradisjonen og til å "såkalt tukle" med den. Tukla står i Nynorskordboka<sup>60</sup> oppført med tydinga *fingre*, *fikle*, *plukke* eller *klusse*, og impliserer regelbrot eller til og med overgrep. Når informanten likevel vel å nytte dei tradisjonelle slåttane til si eiga nyskaping, peikar det dels mot ein kraftig artikulasjon av retten til å gjere dette i sjølv tradisjonen og dels ein artikulasjon av misstillit til

---

<sup>60</sup> Her henta frå [www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html](http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html).

tradisjonalistane på feltet. Dette blir forsterka av ei relativisering av den aktuelle retorikken med bruk av språklege verkemiddel som ”alltid ein debatt”, ”liksom er greitt” og ”såkalt tukle”. Det er mulig å sjå dette som ei dreining av diskursen mot ei individualisering av eigarskapet til kunstforma, meir i tråd med seinmoderne kunstdiskursar, der det å fikle og klusse meir er del av rådande konvensjonar. Sosiologen Mike Featherstone (1991:94) omtalar nettopp slike konvensjonar når han skriv: ”With postmodernism, traditional distinctions and hierarchies are collapsed, polyculturalism is acknowledged, which fits in with the global circumstance; kitsch, the popular, and difference are celebrated”. Ein ung informant fortel:

Det (er) litt sånn viktig for musikarar, trur eg, å... å på ein måte liksom kjenne på kven ein er musikalsk da. Og at det ikkje nødvendigvis er ramma satt inn i, for eksempel ein spesiell tradisjon, eller at det bare er ein sjanger du skal eh... holde på med. Sånn er det hvertfall ikkje for meg, og eg trur det er ganske sånn for mange altså, at ein har litt behov for å... halde på med litt forskjellig, for ikkje å gå lei av ting. Hvertfall kjenner eg på det altså. Så etter kvart så byrjar eg liksom å finne ein balanse der ein får lov å... spele det ein spelar, og så... er ein liksom seg sjølv, meir enn at ein er representant for noko anna liksom. ... Litt sånn essensen i eh... korleis musikarar... kva som skjer i folkemusikken i dag, er vel det at den erkjennelsen kanskje er litt sånn i ferd med å gå opp for mange, at... eg er meir enn bare ein slåttespelar i den tradisjonen liksom. Eg kan meir, eg har meir på hjartet.

Her ser ein vel tydeleg korleis trua på den karismatiske, frie kunstnaren kjem til uttrykk. Behovet for å representere seg sjølv og sine eigne kunstnariske idear er viktigare enn å gå i bresjen for ei kollektivt artikulert tradisjonsforståing. Informanten peikar dessutan på at dette representerer eit trendskifte, frå å representere noko anna og over til å sjølv ha noko meir på hjartet. Ein bør likevel merke seg ordlyden: ”finne ein ballanse der ein får lov å spele det ein spelar”. Det er med andre ord inga total lausriving det er snakk om, heller ein form for reforhandling av grensene for eit folkemusikalsk meningsfullt innhald. Ein informant omtalar tradisjonen slik:

Men det er òg viktig å på ein måte ikkje fastlåse seg i det da, viss du vil... spesielt viss du vil drive som muskar. Viss du vil drive som berre utøvar på si, på ein måte, da ... kan (du) låse deg inn i tradisjonen, da funker det sikkert heilt fint. Men, viss du vil drive som muskar, så må du som sagt ha litt opnar syn da. Og kunne regne med at du ikkje kan drive akkurat med berre dei tinga du brenn for liksom. Og da gjeld det den der tradisjonen og folkemusikken, det er... uff det der er ein himla stor... diskusjon det der altså... Men som sagt da, så er eg veldig... veldig splitta på det, for... eg syns det er veldig viktig å bevare, men samtidig så syns eg at det er veldig viktig å kunne gjere det *du* føler best, altså det som er deg da... så ein ikkje blir muskar, eller blir utøvar på falske premisser liksom, berre for å blidjera andre.

Her ser ein kanskje fyrst og fremst konturen av ein annan del av folkemusikkens diskursive felt, nemleg ein alt meir omfattande seinmoderne diskurs, der mellom anna eit pragmatisk forhold til kva som skal til for å kunne lykkast med ei kunstnarkarriere, eller rettare sagt ei artistkarriere står sentralt. Det er likevel verdt å merkje seg korleis tvilen til utøvarrolla her blir artikulert. Det å utøve folkemusikk som ledd i ei slags representasjonsoppgåve på vegne av tradisjonen, og på tvers av eigne individuelle uttrykksbehov, blir sett på som å vere muskar på falske premiss. Ein annan informant fortel om det å representere det kollektive kontra det individuelle:

... ofte så tenker jeg liksom også at, at man føler seg, det blir veldig sånn når man representerer en sjanger som... en sånn minoritetssjanger da på en måte. At man føler et veldig ansvar for å forsvare den. Og så er det egentlig bare sin egen musikk, liksom sin egen virksomhet, man står der og skal prate om... men at man ofte... jeg føler veldig på det der at nesten i hvert eneste intervju jeg gjør, så er jeg veldig sånn iherdig med å forsvare folkemusikkmiljøet, og fortelle om hvor fantastisk det er da. Så ikke sant... som en hvilken som helst popstjerne eller hva ville bare gitt faen, ingen som prater om det... popkulturen er så viktig lissom, eller... eller altså, ja, at man som folkemusiker føler et veldig ansvar for det. Så... Og det kan jo av og til ta litt overhånd, det der, liksom... At fokuset blir liksom helt... litt merkelig, men... ... man blir på en måte mer en talsperson for en sjanger enn for sin egen musikk, egentlig da. Sin egen stil.

Det verkar her som om informanten ikkje heilt sjølv kan forklare sitt symbolske pålegg om eit iherdig forsvar av folkemusikkmiljøet, noko som kan tolkast i retning av ein subjektposisjon der ein einsidig individualistisk tankegang, à la ei kva som helst popstjerne er fjern. Kanskje er dette ein subjektposisjon som kan

knyttast meir generelt til minoritetar og minoritetssjangrar? Medvitet om at det kollektive til tider kan ta overhand, og at det tross alt eigentleg berre er eigen musikk ein burde representere, peikar likevel mot ein seinmoderne refleksivitet og kanskje til og med mot eit komande brot med det kollektive. Det fokuset har jo tross alt i det siste blitt litt merkelig.

### **Kollektivismen på folkemusikkfeltet**

Eg har til no argumentert og freista gje empirisk hald for at den norske folkemusikkdiskursen som samtidskulturelt fenomen må sjåast i forhold til at tradisjonsomgrepet blir artikulert både som del av ei rad (motsetningsfulle) diskursar knytt til modernitet, samt ein kompleks seinmoderne kunstdiskurs. For betre å forstå denne delen av diskursen og dei subjektposisjonane den opnar for, er det interessant å sjå nærare på korleis dei ulike nasjonale strukturane på folkemusikkfeltet blir oppfatta. Som eg har vore inne på, verkar mange av informantane å meine at det å ta del i folkemusikkdiskursen på sett og vis inneber å overdra eller underleggje det individuelle eigarskapet til kulturuttrykket, ein kollektiv struktur. Har ein vore på kappleik, vil ein kanskje ha lagt merke til kor viktig det verkar vere, nærast noko rituert, for utøvarane å framheve tradisjonsliner, kjelder og former, medan dei samstundes har tona ned si eigne musikalske rolle.<sup>61</sup> Ein har til og med kunne få inntrykk av at spelemannen eller kvedaren som subjektposisjon, nærast berre gav rom for å vere eit medium for den tradisjonelle forma. Dette synet på at det er tradisjonen som har eigarskap til det kulturelle uttrykket, må ein nok sjå nært opp mot dels tanken om vidareføringa av ein nasjonal kulturarv og dels ideen om denne musikken som eit fullendt meisterverk, utan rom for ”tukling”. Det er naturleg å sjå framveksten av denne diskursen i samanheng med framveksten av folkemusikken som organisert delfelt på kunstfeltet (Apeland 1997, Arnestad

---

<sup>61</sup> Eg byggjer denne påstanden mykje på eigne observasjonar frå ei lang rad kappleikar dei siste 20 åra.

2001). Apeland knyter denne framveksten både til oppstarten av LfS, kappleiksvesenet, samt motkulturelle og antiurbane diskursar (ibid.). Ein konsekvens av kulturvern er behovet for å avgrensingar og definisjonar (jf. kulturminnelova). Ein av informantane seier:

Folkemusikkmiljøet på... akkurat når det var nystarta lag og slik, det var veldig striks og mykje reglar, slik eg følte det her oppe i alle fall. Og ... det var så voldsamt kva som var lov og ikkje, men når eg byrja å lære, eg byrja å lese så mykje om gamle dagar, byrja å lese alt og prøva å lære, setje meg inn i alt som var før organisasjonane, og då såg eg: Åh, herre gud så moro dei hadde det då! Slik vil eg òg ha det. Og så, så eg liksom gjorde att på den måten at eg sette meg inn i kunnskap som dei ikkje hadde (dei) som dreiv med desse organisasjonane så mykje, så kunne eg setje dei fast litt: Ja, men det gjorde den og det gjorde den. Det gjorde den, og det gjorde den. Var det gale da? Nei, for då var det gjort for lengje sidan då. Ja ein hell annan gong har alt vorte gjort, liksom...

Her ser ein at organisasjonane blir haldne ansvarlege for innføringa av strikse reglar for kva som var tradisjon og ikkje. Det blir dessutan argumentert for at desse reglane ikkje nødvendigvis stemmer med kva informanten meiner er folkemusikkens eigentlege og autentiske natur. Ein annan er også inne på det same:

... det kan vere litt kunnskapslaust rett og slett. At ein lagar nye reglar ut i frå ein botn der det ikkje er kunnskap som rår men, men berre sånne der sanningar som har vorte etter kvart... som kanskje ikkje nødvendigvis stemmer ... og det er jo eit mangfald i... som... det er kanskje det som kjem bort... når ein... når miljø... eller når folk sett sånne der reglar, så kjem kanskje mangfaldet bort, visse ting blir liksom ikkje... med da.

Slike artikulasjonar av autentisitet, og korleis ein kan sjå dei som ei form for diskursive grenseforhandlingar, skal eg kome tilbake til. Ein annan av informantane er meir venleg stilt til framveksten av organiserte strukturar, og dessutan klar på den disiplinerande rolla slike strukturar bør ha:

Men det er klart at organiseringa... det dreier seg veldig mykje om det å... å finne eit fellesskap og, og hegne om tradisjon, det er det som har vore grunnen



til at dei har blitt stifta, å skape arenaer eh... for dei som driv med musikken. Og det er jo like aktuelt i dag som det alltid har vore.

Men ikkje alle er einige i det:

Når eg tenkjer folkemusikk ... og då tenkjer eg liksom, når eg skal finne det som er noko for meg... så må eg mest jamt gå attende i tid før organisasjonane kom. Og folk som ikkje har blitt påverka av organisasjonar liksom; kappleikar og... eh... eg veit ikkje, dette her er sjølv sagt ikkje svart kvitt, dette her er... det er mange tusen unnatak altså, frå det eg seier... men... generelt, så har eg måtte gjort det slik, for å finne det som, det som eg syns er noko. Som klaffar med det eg forbinder med folkekultur.

Denne informanten er i sterk opposisjon til den rolla organiseringa av feltet har spelt for utøvinga av tradisjonen, og peikar særleg på korleis kappleiksvesenet har gjort kunstuttrykket konformt og ufritt. Ein kan difor sjå dette som eit forsøk på å legitimere ein alternativ kulturell praksis gjennom krav om autentisitet, her i form av alder. Det er dessutan, i likskap med mykje av den empirien eg har fokusert på til no, eit forsøk på å legitimere eigen praksis gjennom å reforhandle grensene for kva diskursen reknar som legitimt eller relevant. Det peikar i så måte mot neste del av oppgåva; mot diskursive grenseforhandlingar.

## **4.2 Diskursive grenseforhandlingar**

### **4.2.1 Produksjon og legitimering av tradisjon - forhandlingar om meining**

Eg har fram til no freista å skissere nokre av dei diskursane som utgjer eit meiningspotensiale for ulike aktørar i den norske folkemusikkdiskursen, og som samtidig gjer ei rad subjektposisjonar på feltet moglege. Det er sjølv sagt ikkje slik at desse diskursane og posisjonane står i eit nøytralt forhold til kvarandre; at dei er del av eit felt utan ideologisk, sosial eller politisk ladning. Foucault er oppteken av at makt er vevd inn i alle sosiale samanhengar og opptrer som produktive ressursar til sosial samhandling (Barker 2005). Samstundes kan makt og ulike maktstrukturar opplevast som undertrykkande eller polariserande (ibid.). Utan i særleg grad å underleggje det eit kritisk analytisk blikk, har eg

freista å syne i kva grad folkemusikkdiskursen fram mot våre dagar, og i dag, er eit resultat av ulikt meiningsinnhald henta frå parallelle diskursar utanfor folkemusikkfeltet. På kva måte dette har skjedd, og kva diskursar som har blitt trekt inn, er ikkje tilfeldig, men i staden ein aktiv, dynamisk del av korleis grensene for kva ein skulle (og skal) forstå med norsk folkemusikk, har blitt forhandla fram. Som Laclau og Mouffe poengterar, er slike forsøk på å utvide eller snevre inn grensene for folkemusikk som kulturell praksis, artikulasjonar med formål å førebels lukke eit meiningsinnhald (Jørgensen og Phillips 1999). I denne samanhengen er ein slik artikulasjonspraksis interessant både som ei klargjering av aktørane sin konstruksjon av tradisjon som underliggende ressurs for kulturell mening, og som forsøk på å lukke dette meiningsinnhaldet som ledd i eit legitimeringsbehov. Med andre ord, korleis ynskjer utøveren at tradisjonen skal vere for å gje mening, og kva tiltak kan han setje i verk for å gjere ei slik tradisjonsforståing relevant og legitim i høve dei diskursive føresetningane han opplever er til stades. Som eg har vore inne på fleire gonger, kan ein også sjå ein slik diskursiv legitimeringspraksis som eit pågåande grenseforhandlingsprosjekt. Douglas (1997) kallar arbeidet med å artikulere grensene for kva eit kulturelt uttrykk eller ytring er eller ikkje er, for symbolsk grensevedlikehald [symbolic bordermentainance]. Metaforikken kan med analytisk hell også utvidast til å gjelde symbolske grensemarkørar, eller -steinar, som bilde på dei punkta i diskursen som oppfattast som relevante for å identifisere eit kulturelt innhald. Det er viktig å poengtere at slike grensemarkørar, som Laclau og Mouffe kallar *nodalpunkt* (Jørgensen og Phillips 1999), i tillegg til å vere gjenstand for grenseforhandlingar, også er del av ein grunnleggjande diskusjon om relevans. Det som med andre ord blir artikulert som eit relevant nodalpunkt i ein subjektposisjon i diskursen, treng ikkje å bli oppfatta som ein kvalifisert grensemarkør av ein annan. Ulike posisjonar i diskursen kan slik legitimere ei forståing av kulturell mening på svært

forskjellig måte, avhengig av mellom anna kva del av det diskursive feltet ein hentar meiningsinnhald i frå.

### **Hurra-folkemusikk**

Artikulasjon av tradisjonsomgrepet er naturleg nok ein svært viktig del av ein utøvar sin diskursive omgang med norsk folkemusikk. Eg har ved fleire høve referert til den sterke lojaliteten mange av informantane syner til ein tradisjonsdiskurs prega av eit kollektivt verneperspektiv, sjølv om ein parallelt finn sterke innslag av delvis kontrasterande vitensregimer. Korleis påverkar dette utøvarane sin konstruksjon og artikulasjon av kunstideologisk sjølvforståing? Som Laclau og Mouffe understrekar, er diskursen aldri stabil, ein vil sjå vedvarande nye artikulasjonar (ibid.) I folkemusikkdiskursen vil ein stadig måtte forholde seg til eit normsett som anten utfordrar eller legitimerer eigen kulturell praksis. Utfordrar det ein slik praksis, vil artikulasjonen gå i retning av å tøye eller flytte grensene, medan artikulasjonen i motsett fall vil vere ledd i å stabilisere eller vedlikehalde dei symbolske grensene. Ein informant freistar t.d. å forhandle seg inn i diskursen gjennom å artikulere bluesinspirert song som innanfor: ”altså bluesen tiltaler meg veldig da ... Hvis man graver litt der, så er det utrolig mye flott, og det er jo folkemusikk i aller høyeste grad...”. Eit anna døme på dette er grenseforhandlingane rundt eit legitimt omgrepsapparat for folkemusikkdiskursen. Ein informant er inne på denne problematikken:

Ja, altså... eg syns vel at av og til eg høyrer ting som har fått folkemusikkstempel som, eg meiner at, dei må gjerne få spele det, men eg syns kanskje dei bør omdefinere omgrepet litt. Altså dei... dei treng ikkje å kalle det... eh... folkemusikk. ... Altså grunnlaget for å kalle det folkemusikk fell bort da. Men det spørst jo kor viktig det er å kalle det noko som helst anna enn musikk, eigentleg, til slutt ... Eg var litt sjokkert når eg, første gongen eg høyrde Gåte, hugsar eg. Men det var for det at eg syns det var grusomt dårleg. Og eh... har kanskje endra litt syn på det.

I kva grad musikk manglar grunnlag for å bli definert som folkemusikk, er sjølv sagt gjenstand for forhandling. Ein slik artikulering vil med andre ord vere eit forsøk på å definere eit uttrykk inn eller ut av diskursen, gjennom t.d. å gje det eit folkemusikkstempel. Kva ein kallar eit musikalsk uttrykk, er viktig, fordi ein gjennom dette presiserer yttergrensene for uttrykket. Det at sentrale aktørar i folkemusikkdiskursen for nokre år sidan artikulerte Gåte som folkemusikk – gav dei eit folkemusikkstempel – er eit godt døme på reforhandling av grensene for norsk folkemusikk. I kva grad ei slik reforhandling lukkast, er sjølv sagt avhengig av korleis og kor sterkt den blir legitimert, m.a. i tradisjonsdiskursen. Folkrock-bandet Gåte, er eit godt døme på eit uttrykk som har blitt forhandla fram til ein legitim status, som del av norsk folkemusikk. Også informanten seier seg einig i det. Når ein informant bekymringslaust uttalar at: ”Eg er ikkje nokon sånn pessimist i forhold til norsk folkemusikk. Vi er så privilegerte at vi har... enormt med gamle opptak, som ligg der”, er også det ei interessant artikulering av omgrepet folkemusikk. Det at det blir knytt så sterkt til gamle opptak som ”ligg der”, med andre ord museale kulturminne, tolkar eg som eit utslag av at informanten har klart for seg kva folkemusikk rommar av meningsinnhald; den delen av norsk folkemusikk som er under symbolsk press: det tradisjonelle, klassiske repertoaret. Ein annan informant uttrykker også tvil og ambivalens i forhold til kva folkemusikkomgrepet egentleg rommar: ”... folkemusikk er jo liksom et begrep som, som er vanskelig å forholde seg til, synes jeg da... Fordi, jeg vil heller kalle det... kalle det tradisjonsmusikk rett og slett... For det, det er jo *det* det er”. Kanskje er folkemusikk vanskeleg å forholde seg til nettopp fordi grensene i det siste stadig har vore gjenstand for forhandling? Då er kanskje tradisjonsmusikken, som uttrykk for eit kollektivt regulert kulturminne, ein fastare storleik? Mykje kan tyde på at dette er ein artikulering av folkemusikk som eit rom for noko meir enn den tradisjonelle kulturarven, samstundes som det er vedlikehald av grensene for den tradisjonelle musikken. Med andre ord eit forsøk på å definere seg ut av ein

typologiproblematikk. Dette kjem tydlegare fram, når eg spør om informanten si eiga folkemusikkgruppe er å rekne som folkemusikk eller tradisjonsmusikk:

Nei, altså, det blir jo et definisjonsspørsmål da... Men det er jo per definisjon ikke det.... og det er mange som har reagert på nettopp det at det blir omtalt som folkemusikk, for det er mange som mener at det er det ikke... altså som jeg ser det så, folkemusikk er det, helt... Det mener jeg at det er. ... Men at det er tradisjonsmusikk, det er det jo ikke. Det er ikke noe vi har lært noe sted, det er... det er bare en egen... vår egen sjanger, vil jeg påstå da, men at vi... at vi... vi bruker tradmateriale som jeg mener at vi behandler med respekt, da... at man ... har et sterkt forhold til tradisjonsmusikken, og, og liksom... egentlig ganske ydmyk holdning til det. Det mener jeg at høres i musikken og da...

Sjølv om dette kan sjåast som ein artikulasjon av grensene for tradisjonsmusikk, ein artikulasjon som blir forsterka gjennom å utelukke sitt eige musikalske prosjekt, er det på den andre sida ein innplassering i folkemusikkomgrepet. Det er dessutan eit forsøk på å binde saman desse to diskursane, gjennom å la folkemusikkuttrykket i så sterk grad vere bygd på, eller vere ein del av tradisjonsmusikken. Dette er ikkje rabiante brot med tradisjonen, artikulasjon av grenser langt utanfor det ein tradisjonelt har oppfatta som folkemusikk, det er heller ei audmjuk og respektfull vidareføring. Sjølv om det er eit krav om ein eigen sjanger, er det ein sjanger innafor omgrepet folkemusikk. Ein informant har eit anna syn på dette:

...vi spelar jo tradisjonsmusikk frå [region], stort sett. Men... men... det er litt vanskeleg å kalle det folkemusikk. Vi kallar det eh... hurra-musikk, eller... hurra-folkemusikk eller, det kjem jo an på kven ein har lyst til å treffe, da. Men eg trur, og det er folkemusikkmiljøet sitt problem og, fordi at dei vil ikkje gje slepp på at folkemusikk skal bety eh... solo, eller altså den tradisjonell... tradisjonelle utførelsen da, og det syns eg er helt rett det òg. Men ein havnar i eit problem da. ... Men ein må gjere nokre grep altså. ... folk vil jo sette sånne merkelappar på ting. Og når ein ikkje har ein bra merkelapp, så... så blir ein borte liksom. Så det er noko å tenkje på!

Her blir tradisjonsmusikken artikulert *utanfor* grensene for folkemusikk, basert på ei oppfatning av at folkemusikk er nettopp det den førre informanten freista å artikulere som tradisjonsmusikk. Det er med andre ord ingen konsensus i

folkemusikkdiskursen for korleis ein skal forhandle grenser, med utgangspunkt i dei ulike diskursive tilgangane av alternativt meiningsinnhald. Det er interessant å sjå korleis informanten i staden artikulerer nye merkelappar som hurra-musikk eller hurra-folkemusikk, kanskje som uttrykk for ynskje om eit slags avideologisert rom utan bindingar til den delen av tradisjonsdiskursen som krev vern av den tradisjonelle utførelsen.

#### **4.2.2 Produksjon og legitimering av endring**

Ei sentralt spørsmålstilling i dette prosjektet har vore å identifisere kva potensial for endring som ligg i dei ulike subjektposisjonane i folkemusikkdiskursen. Som eg alt har vore mykje inne på, er oppfattinga av tradisjon for det meste knytt til vitensregimer der endring i større eller mindre grad blir oppfatta som ein legitim del av diskursen. Sjølv dei som har som mål å spele slåttane eller syngje songane i tradisjon, med andre ord som del av dei gjeldande konvensjonane på feltet, særleg som del av kappleikssystemet, har hatt rom for utvikling gjennom å leggje eit personleg preg på musikken. Det som derimot ikkje er klarlagt, og difor gjenstand for omfattande grenseforhandlingar, er for det fyrste kva omfang av endring som ulike subjektposisjonar opplever som akseptable, sanne eller meiningsfylte, og for det andre korleis endring kan, skal eller bør skje. På kva måte det er legitimt å artikulere endring? Det er på mange måtar kva ein kallar eit kulturelt uttrykk som får diskursive konsekvensar. Foucault tonar korleis konstruksjonen av mening i diskursen skjer gjennom språket og språklege framstillingar (Barker 2005). Som eg har vist spenner slike artikulasjonar frå å innlemme nyskaping og vidareføring av tradisjonen i sjølve folkemusikkomgrepet, via parallelle omgrep med ulikt rom eller potensial for nyskaping, som t.d. tradisjonsmusikk og folkemusikk, til artikulasjonen av nye kategoriar (som til dømes hurra-folkemusikk). Det er dette som er utgangspunktet for endring som følgje av forhandlingar om kva som er legitimt

eller ikkje. Det er opplagt at ein ved å kalle eit musikalsk uttrykk for hurra-folkemusikk, legg opp til (altså artikulere) ei anna ramme for kva som er tillete, enn ved å kalle noko tradisjonsmusikk, eller kanskje til og med tradisjonsmusikk frå Vang i Valdres. Vidare må ein kunne tru at dei ulike subjektposisjonane i diskursen er det som styrer i kva grad det verkar komfortabelt eller muleg å gå inn i den eine eller andre kategorien. No er det ikkje nødvendigvis slik at dei kategoriane ein i dag ser og opererer med ved forhandling av innhald til folkemusikkkursen, er gode i praktisk eller deskriptiv forstand. Dei er døme på at kartet utarbeidd gjennom grenseforhandlingar om ein legitim praksis, ikkje heilt stemmer med terrenget. Ein av informantane er bekymra for den praktiske verdien av det på mange måtar kunstige omgrepet arrangert folkemusikk:

Eller at ein på ein eller annan måte klarte å vri omgrepet folkemusikk til å bli noko som omfattar arrangert folkemusikk. Arrangert folkemusikk kling heller ikkje så bra i eh... avis eller... ”ja vi spelar arrangert folkemusikk”, det er liksom ikkje så sexy det liksom. ... da tenkjer dei at det er to! hardingfeler, og kanskje mandolin (ler). Og det er liksom ikkje wow det heller.

Ein kan tolke denne utsegna i seg sjølv som ein artikulasjon av folkemusikkomgrepet inklusiv ulike arrangerte eller populariserte formar, som lekk i forhandlinga av kva omgrepet folkemusikk skal omfatte i tida framover. Det er dessutan ei godmodig ironisering over omgreps- og definisjonsproblematikken i diskursen, som i seg syner til korleis endring blir produsert. For det tredje peikar informanten på ei formidlingsmessig eller pedagogisk side ved bruken av omgrep. Bruken av ord får konsekvensar også i folkemusikkkursens møte med omverda.

Nettopp misjoneringsmotivet, ynskje om å rekruttere fleire tiløyrarar (til ein individuell modernistisk kunstdiskurs), deltakarar (til ein kollektiv kulturverndiskurs) og forbrukarar (til ein seinmoderne konsumentdiskurs) står sentralt, også som verkemiddel i konstruksjonen av endring. Ein av

informantane målber dette presist: ”... tross alt da, så er jo alle som driver med folkemusikk, opptatt av det samme liksom ... vi vil ha interesse rundt den (folkemusikken), det er jo det alle vil. Vil jo synes”. Det empiriske materialet, samt egne observasjonar på feltet, peikar i retning av at ein slik misjoneringstrong må oppfattast som eit doxa for feltet; folkemusikken må ut til folk. Korleis han skal presenterast og gjerast tilgjengeleg, er derimot sjølvstøtt (som eg har vist) eit stridsspørsmål. Ein av informantane, som er oppteken av at folkemusikken må gjerast tilgjengeleg for eit breitt publikum, forklarar:

Det er viktig å gjere noko nytt for å få folkemusikken ut til eit litt breiare publikum. For nyskaping det skjer jo i alle sjangrar og stilartar og kunst og alt som er, liksom... At det er... er... ja for å få utvide, utvide fan... altså, at fleir på ein måte får interesse, da. Og det har jo vist seg at det fungerer liksom... Det er... folkemusikk er jo opp og fram... Det er mange som syns folkemusikk er kult nø, og det... men det er jo ikkje den tradisjonelle slåttemusikken da, eigentleg... Det er meir den der med banjo og eh... røffe riff liksom. Som kjem fram. Men det er kanskje ein sideveg kanskje, for å geleide dei inn på den gamaldagse vegen, da...

Skal ein forstå denne informanten rett, så er det som skal til, og som dessutan verkar: Banjo og røffe riff. Det er imidlertid interessant å merke seg at det stadig er viktig å, på lengre sikt, rekruttere dette publikummet til den tradisjonelle (slåtte)musikken. Det er med andre ord ikkje slik at nyskaping innan folkekunsten utelukkande har ein eigenverdi som autonomt verk, den må sjåast i samanheng med rekruttering til den ”eigentlege” folkemusikken, slåttemusikken<sup>62</sup>. Om dette er resultatet av ein subjektposisjon utan rom for å sjå nyskapt folkemusikk som ei naturleg vidareføring av eit levande musikalsk uttrykk, eller om det er ein strategi for å legitimere ein ny folkemusikk, gjennom å tale tradisjonalismen etter munnen, er vanskeleg å si. Ser ein på den betinga popularitet denne ”nye” folkemusikken med banjo og røffe riff ser ut til å ha fått (jf. kap. 1.4), kan ein kanskje like godt å sjå dette som ein artikulasjon meir egna

---

<sup>62</sup> Slåttemusikk er ein mykje bruka term på tradisjonell solo felemusikk (særleg hardingfelemusikk).



som indremedisin for eit ungt og progressivt miljø med eksperimenteringstrong utover kva folkemusikkdiskursen tradisjonelt har opna for, enn som pedagogisk rekrutteringsprosjekt. På den andre sida kan ein her vere vitne til omfattande kulturelle endringsprosessar, som treng tid til å setje seg blant publikum og media, i ein meir generell marknadssituasjon. Informanten si oppleving av i større grad å nå fram til denne marknaden kan slik sett godt vere sann, og eit teikn på ei gryande interesse for den nye folkemusikken. Ein annan informant, som mellom anna skriv nye melodiar/tekstar, er ikkje like stor fan av banjo: ”For du treng ikkje jamt berre bruke gitar og banjo og så vere moderne, men at du òg gjer heile innhaldet om til denne tida her”. I den grad den førre informanten bar preg av å forstå folkemusikk dels i lys av ein tradisjonell kulturverndiskurs og dels i lys av ein seinmoderne diskurs, er vel dette eit uttrykk for ein slags vern gjennom bruk-tankegang. Folkemusikken er alfabetet, med andre ord ein fast, avgrensa ressurs av uttrykksmoglegheiter og forståingar, men som likevel har store rom for nye både musikalske og verbale verk.

### **Plastikkblomar og ville apekattar**

Mange av informantane har vore nøye med å understreke korleis nettopp deira forhold til folkemusikk er prega av artikulasjonar av autentisitet. Ingen forklarar eigen kulturell praksis med behovet for å skape noko heilt nytt og uhøyr. Tvert om har det vore ein nesten påfallande vyrndad i forhold til tradisjonen å spore, noko underdanig. Er diskursen i så sterk grad prega av subjektposisjonar der eit slikt brot heilt enkelt ikkje er ein mulighetsbetingelse? Eit vesentleg nodalpunkt i folkemusikkdiskursen er autentisitet. Både den modernistiske kunstdiskursen og ein tradisjonsdiskurs sett saman av verneideologi, kollektivism, motkulturalitet og dyrkinga av det lokale, har klare felles kryssreferansar til idear om det autentiske, ein essensiell storleik som utgangspunkt for eit

udiskutabelt legitim kunstverk eller kulturell praksis. Ein informant knyter rett og slett ein slik autentisitet til natur, gjennom å skildre hardingfelemusikk slik:

... det syns eg er så... stemning og fjell og natur og... då liksom høyrer eg, viss eg har høyrte ei gruppe på radioen, om dei er aldri så flinke til å spela såkalla folkemusikk, så, då syns eg liksom at det det i gjennom når dei tonane der kjem altså.

Er det kanskje eit ekko av nasjonalromantikkens autentisitetskonstruksjon me ser? Eller kan ein knyte det til ein særeigen naturdiskurs: studiar syner at nordmenn sitt forhold til naturen generelt er sterkare enn i andre land og kulturar (Witoszek 1991)? Eit anna døme på eit slikt autentisitetskrav, er å aksentuere den rolla folkemusikk har hatt som eit potensial for kulturell utfolding utover det å vere underhaldning eller hobby. Aller helst skal folkemusikken vere vevd uløseleg inn i dagleglivet, slik at ein til dømes: ” ... lever med det heile tida liksom, slik at det blir så nært, og det blir så dagleg. Eh... for [ein] kan liksom bruke det i ein kvar samanheng. Det tenkjer... slik tenkjer eg sjølv då, men, eg veit ikkje. For eg brukar folkemusikken liksom til det daglege...”. Som ein ser, er dette ei framstilling av folkemusikk som noko meir enn eit musikalsk virke. Meir eit slags livsprosjekt, forsterka språkleg av ordval som nært, dagleg og i ein kvar samanheng. Å lære seg dette på kurs er nok ikkje så lett:

Ja, du må liksom vite kva du driv med... syns eg. For det blir så fort at eh... dei berre er på eit kurs, eller ei, lærer noko veldig lettvent, og legg på ein krull her og ein krull der, og så er det plutselig folkemusikk... ... du har ikkje det ekte med deg, du har berre ei slags kunstig greie...

I det heile tatt er det ikkje vanskeleg å fornemme skepsis til det å skulle lære seg folkemusikk utanfor tradisjonen, altså gjennom ein traderingsprosess som ikkje opplevast som autentisk. Det er hovudsakleg i det diskursive feltet som relaterer seg til ein sein- eller postmoderne diskurs, ein finn udelt positive subjektposisjonar i høve det å skolere seg innan folkemusikk. Mangset (2004) peikar på korleis den karismatiske kunstnarrolla underkjenner skolastisk

kunnskap til fordel for medfødt talent. På same måte, men med ein heilt anna motivasjon, avviser det organiserte folkemusikkfeltet all annan tradering enn den munnlege eller handborene. Dette illustrerast vel kanskje best gjennom det faktum at alle høgskuleutdanningane på feltet, inklusiv Musikkhøgskolen, praktiserar ei eller annan form for læremeister – elevopplæring, med vekt på læremeister frå eigen tradisjon og geografiske område. Framveksten av alternative traderingsformer på feltet, har ført med seg behovet for å forankre eigne val i diskursen gjennom ulike artikuleringar av relevans eller autentisitet. Ein informant er redd for konformitet og forflating av tradisjonsmusikken gjennom skolering: ”... eg trur vi missar litt mangfald, eg trur... eg trur vi blir litt meir konforme altså. At alle spelar, alle spelar bra... Men... det er ikkje så mange som spelar som Einar Henden<sup>63</sup> i frå Hendebygda...”. Dette er typisk for ein subjektposisjon som einsidig vektlegg utviklinga av den tradisjonelle folkemusikken. Det at skolering og urbanisering av folkemusikken fører med seg nye sjangeruttrykk som folkrock eller for den saks skuld hurra-folkemusikk, er ikkje med i rekninga når mangfald og sjangerrikkdom skal summerast opp. Slik kan ein sjå dette som ein måte å artikulere kva som er innanfor folkemusikk- eller tradisjonsmusikkomgrepet. Ein annan informant kan vere med på at utøvarar som skolerer seg, kanskje blir *likare*, men ikkje like:

... det kan godt hende de blir likere. Like blir de jo ikke, altså... ser ikke på det som egentlig noe problem, det er opp til studentene veldig mye, men det er klart, når man har, du har samme lærere, samme forelesere... Du planter, du får de samme ideene planta i hodet. Men det er klart at det utvikler seg jo på forskjellige måter.

Det er i følgje denne informanten dessutan ei rad fordeler med å utdanne folkemusikarar på denne måten:

Og så er det det med at nivået og det tekniske nivået, da som det heter, da blir høyere. Det ser man jo ganske tydelig, da... at... at folk som kommer ut gjennom f. eks. Musikkhøgskolen, de er på et teknisk veldig høyt nivå. Åpenbart at de

---

<sup>63</sup> Einar Henden er ein relativt ukjend spelemann, sjølv i folkemusikkrinsar.

har, liksom, øvd masse og... Og det er klart at det åpner for nye muligheter da. Det gjør det. Jeg syns det, det er fint, og det... det er jo et verktøy som gjør at du kan få til mye mer.

Det opnar for nye moglegheiter, altså moglegheiter for utvikling av, og nyskaping innanfor, folkemusikken.

Fleire av informantane peikar på rikdomen som ligg i folkemusikk som kollektiv kulturarv med base i eit vell av lokale variantar og former. Likevel peikar også fleire på at det organiserte folkemusikkfeltet, gjennom vilje til å forvalte denne kollektive arven, har bidrege til å avgrense det folkemusikalske uttrykkspotensialet. I hovudsak har dette skjedd gjennom rigide definisjonssystem samt regelverk og konvensjonar skapt for og av kappleiksvesenet. Ein kan knyte slike motforestillingar både til ein modernistisk kunstdiskurs med vekt på individuell fridom, og vegring mot å dømme og rangere kunstoplevingar med poeng. Rangering og hierarkisering er forøvrig svært vanleg i kunstverda (Becker 1982), men kanskje som del av eit meir sublimt regime enn kappleikssystemet sine klasseinndelingar, premiehierarki og poeng. Ein kan kanskje sjå dagens institusjonaliserte folkemusikkopplæring som ein parallell til, og vidareføring av, den institusjonaliseringa kappleiksvesenet førte med seg, som del av feltet si organisering på fyrste halvdel av 1900-talet. Da som nå, med fokus på konstruksjonen av lokale og regionale former og mangfald. Kanskje er dette grunnen til at så mykje av det empiriske materialet peikar mot velvilje og glede over utdanningsrevolusjonen av norsk folkemusikk. Ein informant svarar slik på om det er bra at folkemusikkutdanninga har blitt institusjonalisert: ”Veldig bra. Heilt supert! ... den norske stat har ei plikt til å fortelje om befolkningas egen kultur og tradisjon, slik at du kan velje det eller du kan velje det bort. Men dei må få greie på at det her finst. Mm...”. Og ein annan:

Ja det er kjempebra ... det er ein del av... av utviklinga i kunnskapssamfunnet, og... og det er heilt riktig og nødvendig at folkemusikken òg finn sin stad i skulesystemet. Og det er klart... ein kan diskutere kva ein fyller den plassen med, men, men at det er ein berettiga plass, det... er nok veldig viktig. ... dess fleir ein kan involvere i musikken og dess fleire som kan prøve å ta del i den, dess betre er det. Eh... syns eg. Så det er veldig viktig det.

Også her eit fokus på formidlingsaspektet altså, lik ein som uttalar at: ”Eg syns det er veldig bra. Det skaper meir... meir interesse blant ungdommen”. Ein informant er svært opptatt av kva status dette gjev folkemusikken:

... eg trur at utdanningsinstitusjonane er viktige for at folkemusikken skal... overleve i dagens samfunn. Fordi at alle andre sjangrar har utdanning, og da... treng folkemusikken det òg. Visst at ein vil at det skal overleva som... som ein sjanger på lik linje med dei andre, og ikkje berre forsvinne... Og eg trur absolutt ikkje at det øydelegg tradisjonen i det heile tatt.

Det er likevel grunn til å tru at ei slik glede over at det offentlege har synt ansvar for opplæringa og utdanninga av folkemusikarar, har mykje å gjere med kjensla av å vere plotta inn på det nasjonale kulturpolitiske kartet. Forhandlingane om i kva grad ei slik offentleg sertifisering har gyldigheit i den generiske diskursen, er nemleg langt frå slutført. Ein informant devaluerar utdanninga på Musikkhøgskolen kraftig på spørsmål om status for dei som kjem nyutdanna ut:

... men det er klart eg høyrer forskjell. For du veit, det er som plastikkblomar i forhold til ekte blomar veit du, når Åshild Nyhus spelar slåttane etter Knut Dahle og det der. No sa eg eit namn (ler). Så det... du kan, det er akkurat som om du har ein vill apekatt ute i skogen... ute i jungelen, og så tar du den inn og så temmer du den, og så skal du få den til å bli vill at. Det gjeng liksom ikkje an det. Og slik er det med dei som lærer folkemusikk på den måten der. Det blir... er og blir ein plastikkblom utan rot altså. Han er blank og fin å sjå på, men... ikkje spirer den og ikkje har den røtar. Men ære være dei, dei har sikkert glede av det, for det om ikkje vi har glede av å høyre på akkurat det der. Så... så kan det vere andre som har glede av det. Som har liksom den bakgrunnen meir, og kanskje dei skjønar meir folkemusikk når dei høyrer det i frå slike plastikkblomar?

Koplinga av folkemusikk mot natur, det ekte og urørte, peikar langt i retning av eit syn på folkemusikkarven som ei essensiell storleik, med røtar i ei geografisk

og historisk situering. Ei slik utsegn går dessutan langt i å skilje mellom den delen av folkemusikken som er verneverdig kulturarv, og ein annan, ny og rotlaus (mindreverdig) folkemusikk. Men, somme vil protestere på ei slik framstilling:

... og det tror jeg man skal tenke på også hvis man er veldig kjapp til å kritisere eh... ulike sånne utspring av folkemusikk ... det er det som er med på å skape interesse for det originale, tradisjonelle. ... jeg tror man skal være takknemmelig for, for den oppmerksomheten... folkemusikkproduksjoner får, uansett av hvilken karakter det er ... og så backe de da. ... Så da må man jo ikke bremse for det. Eller kritisere det.

Her ser ein eit interessant forsøk på å artikulere retten ulike utspring av folkemusikk har til å eksistere, som dessutan er forankra både i ideen om det kollektive (vi er alle opptatte av det samme) og i ideen om at den viktigaste rolla til nye folkemusikkproduksjonar er å leie lydaren fram til den autentiske og ekte folkemusikken. Artikulasjonen blir gjort meir effektiv gjennom ein åtvaring om kva som kan skje dersom ein ikkje tillet utvikling og fornying – me misser interesse, me sluttar å synast! Ein annan informant meiner det får vere grenser for kva dei med musikkutdanning frå høgskulane har grunnlag for å uttale seg om:

Men som muskar så stussar ein av og til når eh... skolerte folk meiner at det... at *det* er flott musikk og *det* er ikkje musikk, og *det* er reint og *det* er falskt, og da meiner ein som muskar at ein høyrer veldig godt kva som er falskt og ikkje, i alle fall. Og ein del sånne rare eh... ting har ein nok kanskje som konsekvens... av at nokon da har ei utdanning som gjev eit bevis på at dei er kompetente innanfor ein sjanger, og uttalar seg da... så høyrer dei kanskje ikkje kva som er falskt og reint for eksempel (ler). Det er jo litt slike artige ting som vi kan eh... høyre utifrå det.

Det empiriske materialet syner likevel klart at folkemusikken sitt inntog i skuleverket dei seinare åra, blir oppfatta som ein siger for feltet. Om det er eit kulturpolitisk aspekt som ligg til grunn for dette, eller om det er tru på at skuleverket skal utfylle ei tradisjonell kunnskapsoverføring er kanskje noko meir uklart.

### 4.2.3 Makt; tradisjonalt og pragmatisme

Ein sentral del av eit diskursanalytisk perspektiv, er korleis makt ikkje berre er ei produktiv kraft til å gje subjektposisjonar meiningsinnhald, men også korleis maktstrukturar er med på å forme sjølve diskursen. Eit viktig element er dessutan korleis makt i diskursiv forstand disiplinerar aktørar gjennom å stå fram som sann og fortent (Foucault 1999). Eit interessant aspekt ved det å vere tradisjonsberar er korleis denne subjektposisjonen står i forhold til folkemusikkdiskursen, og særleg dei ulike deldiskursane med opphav i det diskursive feltet, som eg til no har argumentert for. Fleire av informantane fortel om korleis tradisjonsdiskursen kan opplevast svært normativ, og med makt til å disiplinere dei som ikkje følgjer den til ei kvar tid rådande oppfatninga av kva som er tradisjon. Forsøk på å utfordre og reforhandle desse grensene har i mange tilfelle blitt møtt med sterke artikulasjonar av gjeldande praksis og konvensjonar. Ein informant seier:

... det er desse rammene, som eg ikkje likar, for eg forstår at du skal kunne kjenne din... tradisjon der du er ifrå, men eg som da ikkje har vokse opp i nokon tradisjon da, eg berre byrja når eg var såpass gamal at eg likte folkemusikk, da syns eg det blir litt feil at du må på ein måte pressas inn i ein tradisjon. For å bevare den tradisjonen, for viss du ikkje har nokon kjensle for den tradisjon så blir det... du bidreg ikkje til å bevare den på ein bra måte da, du... blir det nesten bare som eit press. Så...

Her er tanken om den frie og individuelle kunstnaren forlatt, medan rolla som ein passiv ivaretakar av ein tradisjon med større verdi enn utøvaren er svært present. Her er det tydeligvis andre delar av diskursen som har eit sterkt grep om denne utøvaren:

Viss eg spelar ein [lokal slåttetype]... eg er veldig glad i ornamentikk og bogebruk... litt spesiell bogebruk og slik, og viss eg spelar [lokal slåttetype]... så kuttar eg ut ornamentikken, legg kun på forslag, og har lange, rolege strøk. Så eg på ein måte... viss eg spelar tradisjon, så skal eg spele tradisjonen, og ikkje spele slik eg vil spele tradisjonen. Men det er på ein måte berre begrensningane mine som gjer det, for eg vil ikkje at folk skal oppfatte meg som ein som prøvar å boikotte tradisjonen.

Ein ser her ei form for sjølvinsur, som kan sjåast som ein del av ein subjektposisjon med avgrensingar for kva som oppfattast som regulært, altså underlagt diskursens orden. Blom peikar på at ein på folkemusikkfeltet ser ei slik disiplinering av aktørnivået, som del av kva han kallar *tradisjonaltet*, eller: ”... organisatorisk stimulering og kontroll ... (med) tradisjon (som) et legitimeringsprinsipp for handling” (1993:14). Det er ingen tvil om at denne informanten er prega av dei konvensjonane som gjeld innanfor den lokale eller regionale tradisjonen det her er snakk om, og som har preg av eit sanningsregime der dei som ikkje er underdanige, kan oppfattast å boikotte tradisjonen. Det er forøvrig interessant å sjå korleis informanten personleg tar ansvaret for situasjonen, ved å knyte den særskild til eigne ”begrensingar”. Den same informanten fortel vidare:

Nei, men altså, eg vil ikkje fornye tradisjonen da. Eg vil at... slik som dei gamle nå har bestemt at den skal vere, slik... vil eg at dei skal få lov til å la han vere da. For at eg vil ikkje spele noko som får alle til å få bakoversveis. Viss eg hadde spelt med mine egne triller, dobbeltstrenger... og boge som hoppar på ein måte, da... trur eg dei hadde snudd seg i grava, mange. Så eg vel å spele det slik, for eg har hatt [kjend spelemann] som lærar, eitt år, han er jo [lokal slåttetype]-guru, frå [bygd]... Eh... og han... eg spelar slik som han spelar [lokal slåttetype]. Roleg og eh... nå skal ikkje eg vere fordomsfull... ikkje... ikkje kjedeleg... neida (ler)... roleg og litt slik vart da... (bit seg i leppa) jah...

Her verkar det nesten som om informanten, som forøvrig er ein aktiv, kreativ og sjølvstendig musikar, har gitt opp, for no å stå fram som ein programmert robot, som eit glansbilete på ein lokal folkemusikktradisjon med tilhøyrande utøvarrolle. Ein slik offeraktig subjektposisjon, underlagt eller kua av det Blom (ibid.) refererar til som *tradisjonaltet*, eller kva Foucault kallar diskursens makt over individet (Barker 2005), er truleg ikkje uvanleg i folkemusikkdiskursen, sjølv om det sjeldan kjem så sterkt til syne som her. For å sjå korleis deler av tradisjonsdiskursen disiplinierer fleire av subjektposisjonane av typen tradisjonsberar eller spelemann, er det interessant å sjå at den informanten det



her er snakk om, er klar over at tradisjonen ikkje treng å vere så tradisjonell som hevda. Tvert i mot kan eldre opptak (kjeldemateriale) vere ei viktig inspirasjonskjelde (til kva som ikkje blir spelt...):

Skjåk-tradisjon, eg diggar Skjåk-tradisjon, altså eg likar veldig godt eh... Rikard Skjelkvåle. Eg syns han har... spelte med ein skikkeleg kul stil, mykje triller og skikkeleg slafsete boge ..., veldig kul da. Men, viss du stiller opp på kappleik med det nå, da når du ikkje opp altså. Men, for det er ikkje slik det er nå, det er slik det var før. Og det er veldig på... altså eg har høyrd på mange av dei der gamle som speler... spelte springleik og slik, dei spelte jo fort og dei spelte ofte med tostreng og slik, men... det er heilt borte nå. Og... eg spelte det på ein kappleik ein gong, eg spelte... ein etter [spelemann], som eg spelte litt slik fortar enn det den skulle vere og... med... eg huskar ikkje eg... var det noko dobbeltstreng, altså bordun og slik, og altså eg vart ikkje dømt nedenom og hjem, men eg kom liksom ikkje opp da. Og kommentaren var at eg spelte den for fort og... og slik... så da... Da blir det... det er ikkje vits liksom... å prøve å forandre det...

På spørsmål om det ikkje kunne vere freistande å gjere opprør mot denne forma for disiplinering, peikar svaret mot kva som er på spel i denne diskursen: ”Jo men da blir ein jo banka nedenom og hjem! Så det... eg har ikkje... orkar ikkje det heller liksom...”. Det er interessant å sjå desse artikulasjonane av kontroll og disiplin i lys av at informanten kjem i frå eit distrikt og ein tradisjon med renommé som sterkt, rik og levande. Ein annan informant ser også ”miljøet” som ei form for kollektiv normativ instans:

Og så er det vel også litt sånn, det er vel kanskje for det at det er et lite miljø, men jeg opplever litt at... at i enkelte tilfeller at hele miljøet eh... bestemmer seg for å bare trykke ned folk da. Eller... bare ignorere de, eller... på grunnlag av ett eller annet. Altså at det er noen som bestemmer at det der kan... det liker vi ikke, liksom. Så liker vi ikke det.

Diskursen blir her, som Foucault argumenterer for, eit rom for produksjon og distribusjon av makt. Dette skjer fyrst og fremst gjennom at nokre subjektposisjonar, medvite eller ikkje, får høve til å utøve slik makt, slik også informantene stadfestar:

... det er jo folk som har liksom... som er... personligheter da i... i folkemusikkmiljøet, som er... det er ofte litt sånn... litt av den eldre garde da, kanskje... Ja. Som har vært og er viktige, og som blir hørt når de åpner kjeften da, selv om det er... de er dritings ved et eller annen kappleiksbord, og slenger drit så... plukker folk opp hva de sier, og så er det på en måte en sannhet da, eh... Det er ikke sikker at de er klar over det selv, men sånn... det fungerer litt sånn da. Hvis en spelemann for eksempel, med veldig autoritet, eh... sier liksom... proklamerer at det og det er... det er dårlig liksom, så er det plutselig en hel del andre folk som også syns det da, uten at de kanskje har gjort seg opp noen mening om det.

Dette er vel eit klassisk døme på eit makthierarki, der eldre utøvarar med høg status, eller i bourdieusk forstand *symbolsk kapital*, trer inn i ein subjektposisjon der han eller ho både kan og har forventingar til å skulle kvalifisere eller diskvalifisere andre utøvarar med mindre status. Dette er signal som feltet rundt sjølvsagt oppfattar og effektuerar gjennom ulike utelukkingsystem. Ein informant fortel om å bli oversett, som del av eit utelukkingsystem: ”Dei overser meg. Og dei... eg har skreve ein del i avisa og hatt... .. eg har skreve om dei tinga der, om å stele folkekulturen frå menneske og... Og om mange av desse tema vi snakkar om no, har eg skreve om, og det er mest ingen som seier noko”. Informanten hevdar at dette er forsøk på å undertrykke originale og autentiske uttrykk i ein diskurs som:

fangar ikkje opp, kanskje dei mest rotekte personane altså. Eg minnest, når vi hadde... når det var dansekurs her og... det blei så mykje kurs då veit du..., 60-, 70-, 80-talet og... og då var det nokon himla gode dansarar, som hadde dansa heile sitt liv, oppe i [bygd] og..., og så spurde vi om dei ville kome og danse. Nei, dei kunne ikkje for dei hadde ikkje vore på kurs... veit du. Det er liksom heilt... det er så trist liksom. At det skulle bli slik. Det va dei som kunne det veit du! På den ekte folkekulturmåten. Å nei då, så kom dei nedantil bygdene, det er veldig mykje at dei kjem, liksom frå meir sentrale strøk og skal... så skal dei lære eh... (ler tørt) folk, det som det var eigentleg dei som kunne.

Her er referansar til både kva som eigentleg er ekte, både tradisjon og traderingsform, og kva geografisk situering som er den rette. Det er dessutan ein sterk artikulasjon av i kva grad kollektiv struktur øydelegg den individuelle, genuint ekte folkekunsten. På same måte vil strukturell makt eller

subjektposisjonar med autoritet, langt på veg kunne kvalifisere eller definere eit uttrykk som ein legitim del av diskursen. Ein fortel:

Hugsar ein gang, eg og [utøvar] spelte på [stad]-kappleiken, ... open klasse, og da var eh... det liksom ingen som klarte å, dei hadde ikkje noko begrep for korleis dei skulle bedømme det her da. Så det sto liksom: "Ikkje dømt, men ja takk meir av dette", det var det som sto liksom.

Kanskje kan det faktum at kappleiken hadde ei open klasse i seg sjølv indikere liberale verdiar til nyskaping og utvikling. Det at nummeret ikkje vart dømt, men likevel positivt kommentert (ikkje forkasta, noko som er muleg), kan vel tyde på ei form for konvergens mellom kappleiken som arena både for vern av tradisjonen som kulturarv og autonom kunstformidling, og eit forsøk på å hale denne arrangementsforma inn i ein ny tidsalder. Informanten fortel vidare om denne opplevinga:

Og da kom også han [kjend folkemusikksynsar], trur eg, satt på første rad... Det var... han hadde eg liksom lært meg at han var litt skummel da. Det er slikt ein lærer når ein går på Akademiet<sup>64</sup> (ler godt). Og så, og så satt han (på) første rad, satt sånn her liksom, sånn, og med armane i kors og skulte opp på oss da... wæhha... (vi) spelte de der greiene... og så kom han bort og sa etterpå da, eg var liveredd for kva han skulle si da, for at da trudde eg at nå kom det ei sånn skikkelig skyllebøtte, du må ikkje komme her å tru noko... Men det var... han var berre positiv, det var liksom: "Du sprenger ikkje nokon grenser, du berre flyttar dei", sa han (ler). Og det var veldig godt meint, trur eg.

Sjølv om utdanningsinstitusjonane med folkemusikk på programmet ofte i svært stor grad er prega av andre diskursar enn folkemusikkkursen, verkar ideen om kollektiv forvaltning av folkemusikk som kulturarv likevel å stå sterkt, som del av eit naudsynt generisk særpreg. Som eg har vore inne på, har tradisjonsoverføringa i utdanningsinstitusjonane ofte eit preg av å skulle kopiere eller i det minste vidareføre tradisjonens eigen traderingsmodell. Det kan dessutan verke som institusjonane også vidarefører deler av den disiplinerande rolla det organiserte feltet tradisjonelt har hatt. Ein informant fortel om

---

<sup>64</sup> Raulandsakademiet er daglegtale for Institutt for folkekultur ved Høgskolen i Telemark. Svært mange av dagens unge folkemusikkarar har ei fortid på folkemusikkstudiet her.

overgangen frå eit karismatisk og romantisk syn på tradisjonen til eit meir medvete forhold:

... jeg var ikke noe opptatt av det i det hele tatt, altså jeg... jeg bare likte musikken, jeg bare syns den var flott, jeg syns ... jeg hadde ikke noe særlig sånn... jeg hadde ikke den der innebygde respekten for det i det hele tatt eller... skjønt... jeg hadde ikke noe... hadde ikke begrep om det der med, med tradert musikk da... eh... men nå har jeg jo, nå har jeg jo... ... på Akademiet<sup>65</sup> har jeg jo fått, fått liksom mer perspektiv på de tingene der.

På Akademiet (sjå fotnote 65) ser ein med andre ord lyset. Men, nå er det jo ikkje slik at det utelukkande er den kulturvernande ideologien i folkemusikkdiskursen som disiplinerar og normerar dei mange subjektposisjonane ein kan finne her. Fleire av informantane vitnar om at det også ligg ein fridom i det å føre ein tradisjon vidare, å fordjupe seg totalt i eit musealt uttrykk, som ein ikkje finn i det som ofte blir omtalt som fornyingsimperativet i modernistisk kunst (Becker 1982). Ein seier til dømes at: ”Ja, altså, eg er litt bakstreversk eg .... Slik at for meg så har eg nesten større glede av å høyre det som har vorte spelt før”, og at ”... det er jo artig å prøve å etterlikne det. Å vere, og da føle at ein er ein del av ein tradisjon”. Ein kan slik sjå kravet til stadig fornying som ei form for symbolsk, strukturell maktutøving, som subjektposisjonen tradisjonell spelemann til ein viss grad gjev verje mot.

## **Forureining**

Mary Douglas ser artikulasjonar av det ekte eller autentisitet som ei form for symbolsk grensevedlikehald, der målet er å motverke forsøk på å forureine det symbolske systemet grensene definerar. Ein informant fortel om ei slik forureining av det opphavelige og ekte, som resultat av møtet med det organiserte, regelbundne feltet: ”Det er klart det er mange som eg... og det er i grunn slike som du ikkje veit om som er i folkemusikkmiljøet, for der blir du

---

<sup>65</sup> Informanten refererer her til Ole Bull-Akademiet på Voss, som er ein del av Grieg-Akademiet ved Høgskolen i Bergen.

forureina. ...For er dei for mykje på kappleikar og blant det der, så blir det ein slags simpel dâm i det... Ja...”. Reglar og tvang forureinar det reine slik at det framstår i ei ny og simplare form. Ein informant som elles er svært positiv til nyskaping og utvikling, har likevel ganske strenge grenser for kva som er reint og ureint i handsaminga av folkemusikk:

... eg har høyrte... ja, eg har høyrte noko sånne greier som [konsertarrangør] har fått tilsendt, som er liksom berre nokon som har funne noko eitt eller anna greier, og bare byrjar å spele det. Og så let det berre ingen... det let ikkje som nokon ting. Det let ikkje som folkemusikk... det let ikkje kult, og det er liksom, det er berre... nokon som tenkjer: Å, vi vil halde på med folkemusikk... det, det er liksom litt hipt... Så det handlar litt om at ein eh... har respekt for den musikken som er der. Det syns eg er viktig da. Og at ein på ein måte veit litt kva ein heldt på med. Og at ein brukar den på ein måte som får... får originalmaterialet fram da, på ein måte. På ein bra måte, eller at, at det høyses at det er noko greier her. At det ikkje på ein måte berre bryt det opp og... (Skal ein) Liksom spele ein slått og leggje ein bass og trommer og sånn på, så er det viktig at slåtten høyrst ut som ein slått... at det let naturleg... at den ikkje er pressa inn i ei form den liksom ikkje... det funkar på liksom.

Her finn ein klare negative referansar til brot og manglande respekt. Det å berre ”finne noko greier” for så å ”bare spele” det, og ende opp med eit hybrid uttrykk, som i følge informanten ikkje er kult, kan sjåast som forureining av ikkje berre folkemusikkdirksen, men også av den delen av diskursen som særskild er knytt til nyskaping. Denne typen artikulasjon er med andre ord ein del av eit utelukkingssystem (Foucault 1999), som definerer det respektlause ut av diskursen. Samstundes er denne informanten sjølv irritert over bruken av utelukkingssystem, når det råkar uttrykk denne meiner burde vore definert innanfor: ”... men sånn som Valkyrien Allstars fekk jo ikkje platemelding i Spelemannsbladet, for at det var så... ja... ”Det her kan vi ikkje bruke spalteplass på å melde”, sto det... men... vi kan heller bruke spalteplass på å eh... diskutere fenomenet Valkyrien Allstars, og kva dei har gjort.” Det å velje å ikkje melde ei

plate i eit fagblad som Spelemannsbladet<sup>66</sup>, men heller diskutere musikken som fenomen, kan ein sjå som eit forsøk på definere fenomenet ut av diskursen. Ei platemelding har både ein tradisjon og ei rad konvensjonar; det å nytte denne spalteplassen til å nettopp ikkje melde, er ikkje ein av dei. Dette peikar i seg sjølv mot å sjå fenomenet som noko ureint, ei forureining av den øvrige platemengda. Nå kan ein også snu det heile på hovudet å hevde at ein diskusjon av fenomenet, framfor ein tradisjonell melding, er det motsette, eit forsøk på å definere det inn i diskursen. Uansett vil dette vere uttrykk for ei grenseforhandling der det per i dag er Valkyrien Allstars som utgjer og definerer periferien av folkemusikkdiskursen, omlag slik Gåte gjorde det for nokre år sidan.

---

<sup>66</sup> Plata blei meldt i Spelemannsbladet nr. 7/2007, så informanten hugsar nok litt feil, utan at det spelar noko rolle for det poenget som blir gjort gjeldande. Ein kan jo tolke denne ”misforståinga” som eit ledd i artikulasjonen av Valkyrien Allstars som innanfor grensene for norsk folkemusikk, gjennom å framstille dei som eit offer i ein urettferdig grensekamp, der resultatet (etter informanten si meining) burde vere gitt.

## 5. Oppsummering og avslutning

Hovudformålet med dette arbeidet har vore å undersøke korleis innhald og meining blir forhandla fram i den norske folkemusikkdiskursen. Eg har ynskt å finne svar på spørsmål som: Kva diskursar har tyding for korleis folkemusikkfeltet forstår og konstituerar seg sjølv og korleis blir tradisjon og endring konstruert og presentert av ulike posisjonar i diskursen? Eg har sett spesielt på dei grenseforhandlingane som finn stad i ulike posisjonar si legitimering av tradisjon og endring, samt på maktmiddel som blir tekne i bruk som ein del av slike grenseforhandlingar. Eg har i så måte søkt svar på korleis ulike symbolske grenser blir forhandla fram, markert og reforhandla i diskursen. Eg har vidare freista å undersøkje korleis folkemusikkfeltet plasserar seg inn i ein generell seinmoderne samfunnskontekst. Kva kunstnarroller tilbyr folkemusikkdiskursen i dag? Fleire forskarar og samfunnsdebattantar peikar på ei tiltakande individualisering og marknadstilpassing av kunst- og kulturfeltet (Mangset 2004). Det har vore interessant, også for meg, å sjå etter teikn på ei slik utvikling, på eit felt som i alle fall tilsynelatande har vore prega av kollektive, antikommersielle og tradisjonalistiske verdier.

Den norske folkemusikkdiskursen relaterar seg til eit diskursivt felt, som på mange måtar er å forstå som ein kompleks ressurs for alternativt eller potensielt meiningsinnhald. Laclau og Mouffe definerer i følgje Jørgensen og Phillips (1999) det diskursive feltet som det potensielle meiningsuniverset som omgjev ein diskurs, og som tilbyr alternativt meiningsinnhald i artikulasjonen av t.d. makt og verdier. Med utgangspunkt i det empiriske materialet, men også på bakgrunn av egne observasjonar over nokre år i miljøet, meiner eg å kunne identifisere fire diskursar, som i særleg grad står sentralt i norsk folkemusikk sitt diskursive felt: ein *modernistisk kunstdiskurs*, ein *kulturminneverndiskurs*, ein *motkulturell og antiurban diskurs* og ein *seinmoderne kunstdiskurs*.

Den modernistiske kunstdiskursen si karismatiske kunstnarrolle har fram mot våre dagar hatt ei eineståande stilling i den vestlege kunstverda (Mangset 2004). Ideen om kunsten som eit autonomt felt, på sett og vis heva over vanlege samfunnsmessige lovar og konvensjonar, med kunstnarar fødte til si gjerning og verk av essensielle kvalitetar og verdi, har i svært sterk grad vore med på å prege framveksten av det moderne kunstfeltet. Det empiriske materialet gjev mange døme på at også det norske folkemusikkfeltet har vore, og er, ein sentral del av dette kunstfeltet. Krav om kunstnarisk fridom og kunstnarisk innovasjon, er typiske også for folkemusikkfeltet. Typiske trekk ved den karismatiske kunstnarrolla, er ideen om den individuelle kunstnaren, der ansvar og fridom er knytt til den einskilde utøvaren. I denne diskursen vil til dømes ikkje tradisjonen opplevast som normativ, men som ei kjelde til utfolding og eit rikt musikalsk uttrykkspotensiale. Tilsvarande sentralt står konvensjonen om stadig fornying. Ein viktig del av forestillinga om den karismatiske kunstnaren, er dessutan artikulasjonen av distanse til amatørane på feltet. Kappleiken er eit typisk døme på ein arena der problematikken amatør kontra individuell kunstnar kjem til uttrykk. Mange av informantane har eit problematisk og ambivalent forhold til kappleik, kanskje nettopp fordi dei står i grenseland mellom å vere kollektiv tradisjonsberar og individuell kunstnar. Scener eller arenaer som tradisjonelt utelukkande har vore reservert den profesjonelle kunstnaren, vil såleis ha ein høgare status, då dei verkar konsekrerande eller kvalifiserande på utøvaren. Subjektposisjonar knytt til denne diskursen vil difor i større grad ha preg av spelemannen som kunstnar, enn spelemannen som berar av tradisjonen eller kollektiv kulturarv.

Eg meiner vidare ein kan relatere folkemusikkkursen til ein kulturminneverndiskurs. Sentralt står synet på fortida som ein sjølvsgt og sjølvforklarande kjelde til forståinga av nåtid og framtid. Eit slikt doxa



impliserar, også for folkemusikkdiskursen, eit syn på kulturarv som noko essensielt naudsynt for å kunne verke i presens. Ein kulturminneverndiskurs både skil seg frå, og relaterar seg til ein nærskyld kulturarvdiskurs. På musikkfeltet ser ein t.d. at kunstmusikken har sine klassikarar og den rytmiske musikken sine evergreens og standardlåtar. Dette er repertoar som stadig blir aktualisert gjennom nye innspelningar og framføringar. Slik sett har klassikaren legitimitet som parallell kraft til modernismens fornyingsimperativ. Ein kan hevde at folkemusikk også har sine klassikarar, og at dette er grunnen til at gamle slåttar stadig lever i beste velgåande, til tross for skiftande trendar og stilideal. Det stemmer sikkert. Eg meiner likevel at det er meir fruktbart å sjå dette i samanheng med ein kulturminneverndiskurs, der ein ser folkemusikk som uttrykk for ein materialitet, ein slags objektivisering av ein kulturell praksis. Ein kan likeins knyte denne praksisen til ein handverkstankegang; slåttespel eller bygdevisekveding kan sjåast like mykje som utøvinga av eit handverk som utøvinga av kunst. Eit viktig element i dette er å sjå på samanhengen mellom slätte- og songrepertoaret og den tradisjonelle traderingsprosessen, der ein lærer på gehør av ein læremeister. Det syner seg, også i det empiriske materialet, at viljen til å verne ei slik traderingsform er stor, på same måte som ynskje om vern av slåttar, som uttrykk for eit slags råstoff, er det. Ein idealtypisk subjektposisjon knytt til denne diskursen er spelemannen som tradisjonsberar, ein forvaltar av den kollektive (og dessutan i retorisk forstand, nasjonale) kulturarven.

Bygdediskursen, bygger på ei forestilling om at alt norsk må kome frå ein *særskild stad*, mao. den tydinga det lokale har for nordmenn sin nasjonale identitet (Kramer 1984). Subjektposisjonar knytt til bygdediskursen er Telemarksspelemannen eller -kvedaren, folkesongaren frå Ulvik eller

langeleikspelemann frå Gjøvik<sup>67</sup>. Folkemusikken relaterar seg til denne diskursen særleg gjennom si vektlegging av det lokale som kjelde til kulturell rikdom og variasjon. I folkemusikkdiskursen har dette perspektivet dessutan eit antiurbant og motkulturelt preg. Folkemusikalske uttrykk har slik blitt artikulert som (meir) autentiske, gjennom å ha tilhøyrse til ein (rural) stad, og gjennom høg alder. Hybride uttrykk og blandingsformer har på den andre sida ikkje nytt særleg status. Fyrst i dag, med framveksten av ein seinmoderne, fleirkulturell kunstdiskurs, ser ein tilløp til ei dyrking av det hybride. Skal ein tru det empiriske materialet mitt, er ei slik utvikling likevel framleis svært prematur. Lokale og regionale kategoriar står sterkt og utøvarane verkar vegre seg mot å i for sterk grad blande lokale stilar i repertoarsamanheng (t.d. eit repertoar bygd opp av slåttar frå mange ulike stader eller regionar). Noko lettare er det truleg å blande sjangrar (t.d. ein feleslått frå *ein stad*, med komp inspirert av amerikansk country eller pop), då dette går å plassere innanfor eller relatere til ein annan diskurs, nemleg det postmoderne.

Det seinmoderne kunstfeltet blir gjerne knytt til stikkord som globalisering (glokalisering), mistru til kunst som (eller med) essensiell verdi, rehierarkisering og omfordeling av symbolsk kapital, auka refleksivitet og sjølvinnsikt, kommersialisering samt framveksten av ein individualistisk sjølvrealiseringskultur (Giddens 1997, Featherstone 1991, Mangset 2004). Sjølv om forskning syner at det ikkje er så lett å finne empirisk hald for eit sein- eller postmoderne kunstfelt (Mangset 2004, Røyseng 2006), syner undersøkinga mi at dette er ein samtidskontekst også folkemusikkdiskursen er eksponert for. Impulsar frå populærkulturen, eit pragmatisk syn på marknadskrefter og

---

<sup>67</sup> Gjøvik spelemannslag har dei siste 20 åra rekonstruert ein lokal langeleiktradisjon, basert på funn av gamle instrument. Spelemannslaget skriv på heimesida si: "I jakten på vår egen tradisjonsmusikk ble det funnet mange gamle langleiker. Her i distriktet hadde langleiken i sin tid hatt godt fotfeste. For å få tradisjonen på fote igjen, så måtte det bygges langleiker. Og snart så langleik-gruppa dagens lys!" ([www.gjovikspelmannslag.no](http://www.gjovikspelmannslag.no))

kommers, i tillegg til ein tiltakande aksept for hybride kulturformer, er døme på dette. Subjektposisjonar knytt til det seinmoderne kunstfeltet, er kanskje framfor alt *artisten*; men og ulike formar for hybride spelemannsroller, med ironisk distanse til tradisjon, og inspirert av eit internasjonalisert, multikulturelt og urbanisert kunstfelt.

Fleire av subjektposisjonane i den norsk folkemusikkdiskursen gjev med andre ord rom for forståing av kunst frå ei rad ulike diskursar. Det er likevel ikkje slik at desse, innbyrdes på sett og vis motstridande perspektiva, alltid går smertefritt i saman. Snarare tvert i mot. Det empiriske materialet stør opp under ein betydeleg ambivalens i forhold til korleis ein vektar å til dømes på den eine sida skulle vere fri kunstnar og på den andre sida ein representant for ein kulturarv, med klare representasjonsoppgåver knytt til ivaretaking av både tradisjonen og ulike kollektive strukturar. Howard Becker (1982) knyter i si bok "Art Worlds" omgrepet fornyingsimperativet til den moderne kunstdiskursen. Samstundes ser ein eit parallelt, *motstridande*, bevaringsimperativ, knytt til folkemusikk som noko materielt. Det er dessutan ofte konfliktfylt å samstundes skulle vere individuell kunstnar og del av det kollektive. Mange av informantane syner tydeleg korleis dei er dregne mellom eit eigarskap til tradisjonen og sjølve vere eigd av tradisjonen. Den norske folkemusikarrolla er slik karakterisert av ein dobbelt lojalitet, både til den karismatiske kunstnarrolla og til fellesskapet, det kollektive kulturvernet og staden dei kjem frå (eller ynskte dei kom frå). På same måte syner det empiriske materialet korleis utøvarane bryt mellom posisjonar knytte til moderne og postmoderne kunstroller, t.d. i spørsmål om iscenesetjing og marknadsføring av kunst(nar)uttrykk.

Resultatet, slik eg ser det, av måten dei fire diskursane dannar eit komplekst men logisk potensiale for meiningsdanning innan folkemusikkdiskursen, er at skiljelinene ikkje nødvendigvis går langs ei tradisjonalist/modernist akse, slik

ein ofte kan få inntrykk av. Eit komplekst diskursivt felt, gjer at ulike subjektposisjonar er vanskelege å plassere inn i ein så eindimensjonal og dikotomisk modell. Undersøkinga tydar på at det har vore ei forskyving av tyngdepunktet frå det nasjonale over mot det lokale. Samstundes ser ein eit auka fokus på internasjonalisering, noko som kanskje peikar i retning av ein golkalisert folkemusikkdiskurs. Kanskje like interessant er det at det dessutan kan verke som det har vore ei forskyving frå det kollektive, over mot det individuelle. Ein av dei unge informantane poengterer treffande: "Litt sånn essensen i korleis musikarar... kva som skjer i folkemusikken i dag er vel det at den erkjennelsen kanskje er litt sånn i ferd med å gå opp for mange, at... 'eg er meir enn bare ein slåttespelar i den tradisjonen' liksom. 'Eg kan meir, eg har meir på hjartet'." Dette peikar mot eit auka fokus på ei modernistisk, karismatisk kunstnarrolle (Mangset 2004), ei postmoderne, individualistisk kunstnarrolle (Abbing 2002) eller ein kombinasjon: ei *glokalisert* artistrolle.

Diskursive grenseforhandlingar er i grunnleggjande grad eit spørsmål om å legitimere eller forankre marginal kulturell praksis som folkemusikk. Her stiller både tradisjonalar, modernistar og dei som er både òg, likt. Ein subjektposisjon har, i foucaultsk forstand, makt gjennom å ha legitimitet i diskursen. Brot med føresetnadane for kva ein slik posisjon skal eller kan gjere, vil vere eit brot mellom posisjon og makt. Fleire av informantane mine er i grenseland når det gjeld å stå fram som legitim i folkemusikkdiskursen. Nokre er for tradisjonelle andre er for nyskapande. Felles for dei er at dei forhandlar om grenser, der dei ser seg sjølv som innanfor. I kva grad ein lukkast, knyter seg eksplisitt til kva del av diskursen ein oppsøker; på kappleiken gjeld andre reglar enn på den sjangeroverskridande klubbscene Mir på Grünerløkka i Oslo, ein søknad til Rådet for folkemusikk skil seg truleg frå den til Statens kunstnarstipend, pressemeldinga til Spelemannsbladet er ulik den til Aftenposten osv.

Reglane, det diskursive potensialet, er imidlertid ikkje fastlåst. Både Landskappleiken, Mir, Rådet for folkemusikk og Aftenposten er i kontinuerleg endring. Det er difor reforhandling av grensene for kva som blir oppfatta som legitimt i diskursen, og som opnar for det maktpotensialet posisjonen innehar, er grunnleggande viktig. Opptøyar på Landskappleiken, der ungdomen kjem ”sjuskete... med krølla skjorte på scena ” for ”liksom” å syne at dei gjev ”blaffen”, artikulering av hardingfelemusikk som ”fullkomne perler” og forsøk på å selje inn”folkemusikk i media som noko nytt, friskt og hipt (som eg opna oppgåve med å syne), er alle døme på reforhandling av grensene for dels folkemusikkkursen, dels det diskursive feltet. Ser ein dette i eit maktperspektiv, blir det nærliggjande å referere til Foucault sitt syn på makt som ein produktiv og gjennomgripande del av diskursar. I folkemusikkkursen er makt oftast knytt til å kunne definere kva som er autentisk tradisjon, då det i hovudsak er denne som utgjer eit potensial for folkemusikk også som meiningsfullt samtidsuttrykk. Samtida er slik legitimert gjennom fortida, og fortida er gjenstand for forhandling. Som William L. Burton (1994) så treffande har uttalt: ”If you don't like the past, change it”.

## 6. Litteraturliste

- Abbing, Hans (2002): *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: University Press
- Aksdal, Bjørn (1992): *Generasjonsskiftet i norsk folkemusikk – et tidsskille?*. Innlegg under Norsk Folkemusikklags seminar på Røros 1. – 2. februar 1992, trykt i Spelemannsbladet nr. 11/12 1993
- Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven (red.) (1993): *Fanitullen – Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget AS
- Aksdal, Bjørn, Buljo, Klemet Anders, Fliflet, Andreas og Løkken, Anton (1998): *Trollstilt – Lærebok i tradisjonsmusikk*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag ASA
- Almås, Reidar (2002): *Globaliseringens konsekvensar på distriktsmedisinens bord*. Artikkel i Utposten Blad for allmenn og samfunnsmedisin, nr. 4, 2002
- Apeland, Sigbjørn (1998): *Folkemusikkdiskursen – Konstruksjon og vedlikehold av norsk folkemusikk som kulturelt felt*. Hovudfagsavhandling i etnomusikologi, Universitetet i Bergen
- Apeland, Sigbjørn (2005): *Kyrkjemusikkdiskursen*. Dr. art. –avhandling, Universitetet i Bergen
- Arnestad, Georg (2001): *“Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt - “: om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne Noreg*, Rapport nr. 27. Oslo: Norsk kulturråd
- Barker, Chris (2005): *Cultural Studies – Theory and practice*. London: Sage
- Becker, Howard S. (1982): *Art Worlds*. Berkeley/London: University of California Press
- Bjørkås, Svein (1998): *Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere*. Rapport nr. 12, Oslo: Norsk kulturråd.

- Bjørndal, Arne og Alver, Brynjulf (1985): *- og fela ho lét*. Bergen: Universitetsforlaget AS
- Blom, Jan Petter (1993) *Hva er folkemusikk*. I Bjørn Aksdal og Sven Nyhus (red.): *Fanitullen - Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget AS
- Bourdieu, Pierre (1992): *Men vem skapade skaparna?* I Donald Broady (red): *Bourdieu, Pierre: Texter om de intellektuella*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion
- Bourdieu, Pierre (1986): "Produktionen av tro". I *Kultursociologiska texter*. Salamander
- Bourdieu, Pierre (1995): *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Bourdieu, Pierre (1996): "Et steds betydning". I *Symbolisk makt*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Bourdieu, Pierre (1999): *Meditasjoner. Méditations pascaliennes*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Broady, Donald (1991): *Sociologi och Epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologien*. HLS Förlag. Stockholm.
- Burton, William L. (1994): Sitert av David Lowenthal i David Lowenthal ... [et al.]; Tim Ingold (ed.): *The Past is a foreign country: a debate held in the Muriel Stott Centre, John Rylands University Library of Manchester, on 31st October 1992*. Manchester: Group for Debates in Anthropological Theory
- Bø-Rygg, Arnfinn (1991): *Det postmoderne som fikserbilde: Om begrepsdannelse, epokebevissthet og estetisk erfaring*. EST I, Oslo 1991: Norges allmenvitenskaplige forskningsråd
- Collins, Randall (1994): *Four Sociological Traditions*. New York: Oxford University Press

- Douglas, Mary (1997): *Rent og urent – En analyse av forestillinger omkring urenheter og tabu*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Duelund, Peter (2007): Foredrag/diskusjon under *Den tredje nordiske konferansen om kulturpolitikkforskning* ved Høgskolen i Telemark i Bø, 23. – 24. august 2007.
- Dyndahl, Petter (2008): *Norsk hiphop i verden - Om konstruksjon av global identitet i hiphop og rap*. I Krogh, Mads & Stougaard, Birgitte (eds): *Hiphop i Skandinavia – Antologi om hiphop og hiphopforskning*. Aarhus Universitetsforlag.
- Ellmeier, A (2002): *Cultural Entrepreneurialism: The Changing Relationship between the Arts, Culture and Employment*. Paper to the Second International Conference on Cultural Policy Research, Wellington, New Zealand
- Fangen, Katrine (2004): *Deltagende observasjon*. Oslo: Fagbokforlaget
- Fairclough, Norman (1992): *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press
- Featherstone, Mike (1991): *Consumer Culture & Postmodernism*. London: Sage
- Foucault, Michel (1999): *Diskursens orden*. Oslo: Spartacus Forlag A/S
- Frith, Simon & Horne, Howard (1987): *Art into pop*. London: Methuen & Co.
- Giddens, Anthony (1997): *Modernitetens konsekvenser*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Gilje, Nils (2006): *Fenomenologi, konstruktivisme og kulturforskning. En vitenskapsteoretisk diskusjon*. I Tidsskrift for kulturforskning, Volum 5, nr. 1 2006
- Godal, Jon Bojer (1992): *Tradisjonsboren kunnskap om tre som byggematerial*. Maihaugen. Årbok for De Sandvigske Samlinger 1992
- Gran, Anne-Britt og De Paoli, Donatella (2005): *Kunst og kapital: nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv*. Pax Forlag, Oslo
- Hall, Stuart (2002): *Whose Heritage - Un-Settling 'the Heritage', Re-imagining the Post-Nation*. I Sardar, Z. Araeen (Red.): *The Third Text Reader on*



- Art, Culture and Theory*. New York: Continuum International Publishing Group Ltd
- Hobsbawm, Eric og Terence Ranger (eds.) (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hylland Eriksen, Thomas (1996): *Kampen om fortiden Et essay om myter, identitet og politikk*. Oslo: Aschehoug
- Høstaker, Roar (2006): *Sosiale felt – ein kritisk analyse*. I Agora nr. 1 – 2
- Jørgensen, Marianne Winther og Phillips Louise (1999): *Diskursanalyse som teori og metode*. Fredriksberg C: Roskilde Universitetsforlag
- Klausen, Arne Martin (1992): *Kultur - mønster og kaos*. Oslo: AdNotam Gyldendal
- Klausen, Arne Martin (1995): "*OL-94 og kulturdimensjonen*": *perspektiver og hypoteser før og etter feltarbeidet*. I Puijk, Roel (red.): *OL-94 og forskningen 5: rapport fra forskerkonferanse Lillehammer 17.-18. nov. 1994*. Lillehammer: Østlandsforskning
- Kramer, Julian (1984): *Norsk identitet - et produkt av underutvikling og stammetilhørighet*. I Klausen Arne Martin (red.): *Den norske væremåten*. Oslo: Cappelen
- Krokann, Inge (1982): *Det store hamskiftet i bondesamfunnet*. Oslo: Samlaget
- Lorentzen, Anne H. og Åsne Widskjold Haugsevje (2004): *Fortielse eller blottleggelse: Om forskeren som uforløst kunstner*. I Sigrid Røyseng og Dag Solhjell (red.): *Kultur, politikk og forskning: Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Rapport nr. 217. Telemarksforsking-Bø.
- Mangset, Per (2004): *Mange er kalt, men få er utvalgt – Kunstnerroller i endring*. Rapport nr. 215. Bø: Telemarksforsking
- Mangset, Per (2006): *Utviklingstrekk i lokal kultursektor*. Artikkel basert på foredrag ved KKD-konferanse, april 2006

- McLuhan, Marshall, Powers, Bruce R. (1989): *The global village: transformations in world life and media in the 21st century*. New York: Oxford University Press
- Myklebust, Dag (1994): *Fortidsminneforeningens historie*. Oslo: FNFB Årbok 1993
- Myklebust, Dag (2003): *Kulturminnevernets begrunnelse – en pest eller rett og slett bare en plage?* I Elisabeth Seip (red.): *Verneideologi*. NIKU-seminar 4. februar og 25. april 2002. - NIKU Tema 5: 1-77.
- Myklebust, Rolf (1982): *Femti år med folkemusikk*. Oslo: Det norske Samlaget
- Pattison, Robert (2001): *Rock and Romanticism: On the Road to Nowhere. Pop Music's Appropriation of Romantic Authenticity, Together with an Appreciation of the Bougus in Contemporary Culture*. I Knut Ågotnes og Frode Molven: *Vi har alltid vært romantiske. En bok om det moderne*. Ariadne Forlag AS, Bergen
- Repstad, Pål (1998): *Mellom nærhet og distanse. Kvalitative metoder i samfunnsfag*. Oslo: Universitetsforlaget
- Ringstad, Vidar (2002): *Kulturøkonomi – Perspektiver, problemstillinger, modeller og analysemetoder*. Rapport nr 191. Bø: Telemarksforskning
- Robertson, Roland (1995): *Glocalization – Time-space and Homogeneity-Heterogeneity*. I Mike Featherstone, Scott Lash & Roland Robertson (eds): *Global Modernities*. London: Sage.
- Røyseng, Sigrid (2006): *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten – Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Dr. polit-avhandling, Universitetet i Bergen
- Sinding-Larsen, Henrik (1983): *Fra fest til forestilling: et antropologisk perspektiv på norsk folkemusikk og dans gjennom skiftende materielle, sosiale og ideologiske betingelser fra nasjonalromantikken og fram til i dag*. Magistergradsoppgave i sosialantropologi, Universitetet i Oslo
- Slagstad, Rune (2001): *De nasjonale strateger*. Oslo: Pax

Solhjell, Dag (1995): *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget

Witoszek, Nina (1991): *Der kultur møter natur. Tilfellet Norge*. Samtiden nr. 4  
1991

## 7. Vedlegg

### Intervjuguide.

#### Innleiing

Eg arbeider for tida med ei mastergradsoppgåve i Kulturstudiar ved HiT, avd. Bø. Tema for denne oppgåva er ulike endringsprosessar i det norske folkemusikkmiljøet; korleis det endrar seg, kor sterkt og i kva retning. Eg ynskjer òg å finne ut kva faktorar som er med å bestemme dei endringane me er vitne til. Stemmer det at solouttrykket blir fortrent til fordel for samspelsformer? Stemmer det at den norske folkemusikken blir kommersialisert? Stemmer det at den nye folkemusikken består av unge musikarar som tenker sjangerovergripande? og stemmer det som Aftenposten gjengjev i eit intervju med den nye redaktøren av Spelemannsbladet, Knut Aastad Bråten, 8. mai i år at: *”De [den nye folkemusikken] befinner seg i mylderet av alle kulturuttrykk og beveger seg mot vise, rock, klassisk og world music.”*? Og vidare: *”Miljøet er dessuten preget av profesjonalisering og spesialisering”*?

Eg ynskjer i samband med masteroppgåva å gjennomføre eit titals intervju med norske folkemusikarar, frå ulike stader, av ulik alder og med ulikt hovudinstrument. Eg vonar å gjennom dette betre forstå kva som rører seg på det norske folkemusikkfeltet, for så i neste omgang å nytte denne informasjonen til å underbyggje dei spørsmåla og problemstillingane eg reiser i masteroppgåva mi.

Du og dei andre informantane vil bli anonymisert i oppgåva. Sjølv om eg kan kome til å sitere deg direkte, vil det ikkje bli mogleg å ut i frå teksten å

bestemme kven som har uttalt seg. Slik løper du ingen ”risiko” for å måtte stå offentleg til ansvar for eventuelle sterke eller kontroversielle meiningsytringar.

Eg vil i intervjuet følgje eit oppsett med spørsmål som sikrar at me er innom ein del tema eg meiner er sentrale for oppgåva. Det tyder likevel ikkje at me må følgje dette oppsettet slavisk. Mitt ynskje er at samtalen skal gå temmeleg fritt og at du skal kome til orde med det du meiner er viktig. Eg vil gjerne ta opp samtalen på band – det er berre slik eg kan få med alt du seier. Bandet vil bli skreve ut (transkribert) og nytta som data til oppgåva. I etterkant vil dette materialet bli sletta.

## Del I

### **Om informanten sin bakgrunn**

1. Kan du svært kort si kva du gjer profesjonelt akkurat no om dagen?
2. Når byrja du og korleis kom du i kontakt med folkemusikk? Kva vekte denne interessa? (familie, vener, spelemannslag, stemne e.l.)
3. Kvifor valde du gå vidare med nettopp folkemusikk?
4. Har du teke utdanning innan folkemusikk; kvifor/kvifor ikkje?
5. Har du valt folkemusikk som yrkesveg; kvifor/kvifor ikkje?
6. Dei som har folkemusikk som levebrød: kva forhold har du til folkemusikk (etter at det vart jobben din)?
7. Kva meiner du er ditt individuelle særpreg som folkemusikar?

## Del II

### **Om informanten sitt forhold til tradisjonen, utøvarpraksis, ”image” m.m.**

8. Kva er dei viktigaste musikalske inspirasjonskjeldene dine?

### **Mange forbinder folkemusikk med sterke tradisjonar:**

9. Kva tenkjer du om forholdet mellom folkemusikk og tradisjon – før? og no?
10. Kva slags forhold har du til tradisjonen?
11. Er det grenser for kva du vil gjere med tradisjonen? / gjer du som du vil med tradisjonen?
12. Er det deler av tradisjonen du likar eller mislikar spesielt?
13. Ser du deg sjølv helst som soloutøvar, samspelsmusikar eller både og?
14. Samarbeider du med andre musikarar? i så fall kven? og kvifor?
15. Kva er ditt viktigaste publikum? kvifor?
- 16 a) Du bur (for tida) ”urbant”. Kvifor? Det er vel på bygdene tradisjonen er, eller?
- 16 b) Du har valt (for tida) å bu i distrikts-Noreg. Ser du fordeler og ulemper med dette? Har du nokon gong tenkt å flytte til t.d. Oslo? I så fall kvifor?
17. Korleis ser ein typisk *folkemusikar* ut, syns du? Har dette endra seg? i så fall korleis?
18. Kva er ditt image?
19. Korleis likar du å framstå på scena? er det forskjell på ulike settingar?
20. Korleis likar du å stå fram elles, i kvardagen?
21. Kva skal til for å lykkast med ei folkemusikkarriere?

### **Del III**

#### **Informanten sitt forhold til ulike arenaer og premissleverandørar**

21. Kva meiner du om at folkemusikk har blitt tilgjengeleg som fag i vidaregåande og høgare utdanning?
22. Kva er ditt forhold til kappleikar?
23. Kva er ditt forhold til folkemusikkfestivalar?
24. Er du medlem i ein av folkemusikkorganisasjonane? i så fall kva er ditt forhold til desse?

25. Kva erfaringar har du med media?
26. Har du erfaringar med andre institusjonar t.d. plateselskap, management etc.?
27. Kven er det som oftast er din oppdragsgjevar? er dette greitt?
28. Kven meiner du er dei viktigaste premissleverandørane for kva som skjer med norsk folkemusikk? Utdjup

### **Og til slutt**

29. Viss du skal spå litt om framtida for norsk folkemusikk... kva trur du?