

Mastergradsoppgave

Kjell Bitustøyl

Folkemusikk som bestilt

Kunstnarroller i endring,  
ein kunstsosiologisk analyse av  
bestillingsverk i folkemusikk



**Høgskolen i Telemark**

Fakultet for allmennvitenskaplege fag

Mastergradsavhandling i kulturfag 2012

Kjell Bitustøyl

# Folkemusikk som bestilt

Kunstnarroller i endring, ein kunstsosiologisk analyse av  
bestillingsverk i folkemusikk

Høgskolen i Telemark 2012  
Avdeling for allmennvitenskaplige fag  
Fakultet for kultur- og humanistiske fag  
Hallvard Eikas plass  
3800 Bø

<http://www.hit.no>

Denne avhandlingen representerer H366 masterstudium i tverrfaglige kulturstudier. 60 studiepoeng.

© Rettigheter etter lov om åndsverk: Kjell Bitustøyl 080914

Trykket ved Høgskolens kopiesenter i Bø

Omslagsfoto/-illustrasjon: Diom de Kossa – foto:Kjell Bitustøyl

## Føreord

Endeleg kan punktum setjast for eit kulturalanalytisk arbeid som har gått føre seg over ein periode frå hausten 2008 til januar 2012. Det har vore eit langt lerret å bleike. Fyrst av alt må eg rette ein stor takk til dei sju informantane som har teke av dyrebar tid til å svare på ei mengd med spørsmål. Eg har berre møtt velvilje hjå desse! Det er resultatet av desse samtalanane som er sjølv fundamentet i denne oppgåva. Dinest må eg rette ein takk til dei fire ressurspersonane som òg har stilt opp til intervju omkring temaet "bestillingsverk". Desse har gjeve meg uvurderleg fagleg støtte.

På eit tidleg stadium hadde eg fleire inspirerende samtalar med professor Jan Petter Blom. Det er likevel hovudrådgjevar Sigrid Røyseng som har vore den viktigaste faglege støttekontakten i tykt og tynt. Utan den konstruktive og kreative drahjelpa hennes hadde eg ikkje kome i mål. Ho har både oppmuntra og inspirert i tillegg til å koma med mange tips, om litteratur, om viktige grep og prioriteringar. Ein stor takk til Sigrid! Ein stor takk også til dei to birådgjevarane Anne Svånaug Haugan og Heidi Stavrum. Dei har på ulikt vis baa ytt vesentlege bidrag til at eg kunne koma vidare, enten det har vore tips om relevant litteratur eller utvikling av problemstilling m.m. Desse to har, som Sigrid Røyseng, også vore til stor inspirasjon for skrivearbeidet. Eg vil òg rette ein takk til Ellen Schrupf for inspirerende og viktige oppgåveseminar over ein lengre periode. Takk også til Ingmar Meland for at han las gjennom oppgåva og kom med konstruktive tilbakemeldingar. For ein med eit langt fråver i høve til utdanning har samvere med andre masterstudentar òg vore ekstra viktig.

Til den næraste familie er det berre ein ting å seie: No er eg i mål og ein meir normal arbeidssituasjon kan atter opprettast, dei har vist stort tolmod! Ikkje minst gjeld dette kona mi Ingrid Kvissel som i tillegg har vore ein flittig korrekturlesar, noko eg er svært takksam for.

Bø i Telemark, 9. januar 2012  
Kjell Bitustøyl



## Innhald

<b>1. Innleiing og historisk perspektiv</b> .....	<b>3</b>
<b>1.1 Innleiing og problemstilling</b> .....	<b>3</b>
<b>1.2 Bestillingsverk - historisk bakgrunn</b> .....	<b>4</b>
<b>1.3 Jazzen gjekk føre</b> .....	<b>5</b>
1.3.1 Jazz - lågkultur? .....	5
1.3.2 Inn i varmen.....	6
1.3.3 Vossajazz - fyrst ute med årlege bestillingsverk .....	7
<b>1.4 Eit hamskifte på 90-talet: "Det frie feltet" og dei rytmiske sjangrane</b> .....	<b>8</b>
<b>1.5 Folkemusikk - mellom to stolar</b> .....	<b>9</b>
1.5.1 Folkemusikk som råvare .....	10
1.5.2 Konserttida og etterdønningane .....	11
1.5.3 Eit mellospel .....	13
1.5.4 Gammaldansen og Spellemannprisen.....	14
1.5.5 Paradigmeskifte .....	15
1.5.6 Institusjonalisering - utdanning og festivalar.....	16
<b>1.6 Samisk musikk</b> .....	<b>18</b>
<b>1.7 Verdsmusikken</b> .....	<b>20</b>
<b>2. Metodisk framgangsmåte</b> .....	<b>22</b>
<b>2.1 Metodisk innfallsvinkel</b> .....	<b>22</b>
<b>2.2 Metodiske utfordringar</b> .....	<b>23</b>
2.2.1 Å forske i eige felt .....	23
<b>2.3. Utval av informantar</b> .....	<b>25</b>
<b>2.4 Intervjueffekt</b> .....	<b>25</b>
<b>2.5 Gjennomføringa - Kva har gått føre seg?</b> .....	<b>27</b>
<b>2.6 Informantar og ressurspersonar</b> .....	<b>28</b>
<b>3. Teoretiske perspektiv</b> .....	<b>29</b>
<b>3.1 Fenomenologi og strukturalisme</b> .....	<b>29</b>
<b>3.2 Feltomgrepet</b> .....	<b>30</b>
3.2.1 Skiljeliner mellom høg og låg - kapitalomgrepet hjå Bourdieu .....	31
3.2.2 Kunst og pengar - problematisk kopling? .....	33
3.2.3 Amatør og profesjonell - Kven kan kalle seg kunstnar? .....	33
3.2.4 Kunstverk er kollektive produkt.....	34
<b>3.3 Frå handverkar til kunstnar</b> .....	<b>35</b>
3.3.1 Den anonyme handverkaren .....	35
3.3.2 Den frie kunstnaren - den karismatiske kunstnarrolla .....	36
<b>3.4 Postmodernistisk perspektiv - ei ny tid?</b> .....	<b>37</b>
3.4.1 Utdanning - uformell sosialisering til kunstnarrolla .....	38
3.4.3 Store endringar av kunstnarrollene .....	40
<b>3.5 "Kunstfisering" - jazz og populærmusikk</b> .....	<b>41</b>
<b>4. Mange vegar - analytisk førespel</b> .....	<b>43</b>
<b>4.1 Sosial bakgrunn - musikalsk oppvekst</b> .....	<b>43</b>
4.1.1 Typisk middelkultur?.....	47
<b>4.2 Utdanning - uformell og formell</b> .....	<b>48</b>
4.2.1 Frå musikkskule til høgare utdanning.....	48
4.2.2 Notekunnskap - sterkt knytt til den klassiske tradisjonen .....	50
4.2.3 Utdanningsinstitusjonane si rolle.....	50
4.2.4 Musikalsk utdanning til komponist? .....	51
4.2.5 Nye kunstnarroller?.....	56

4.2.6 Å komponere - ein medfødt eigenskap?.....	58
<b>4.3 Amatør og profesjonell .....</b>	<b>59</b>
4.3.1 Formidabel auke - musikken som yrke.....	60
<b>4.4 Oppsummering - analytisk førespel.....</b>	<b>62</b>
<b>5. Ny status .....</b>	<b>64</b>
<b>5.1 Den fyrste reaksjonen på bestillingsverkoppdraget .....</b>	<b>64</b>
<b>5.2 Etterspelet .....</b>	<b>69</b>
5.2.1 Om karrieren.....	69
5.2.2 Bestillingsverkets symbolske funksjon.....	74
5.2.3 Bestillingsverket - eit vendepunkt? .....	77
<b>5.3 Høg og låg kultur - endringa.....</b>	<b>78</b>
5.3.1 Folkemusikken og populærkulturen.....	82
5.3.2 I grenselandet mellom kunstfeltet og populærkulturen.....	86
5.3.3 Verdsmusikken.....	92
<b>6. Konklusjon - kunstnarroller i endring .....</b>	<b>96</b>
<b>Litteraturliste.....</b>	<b>103</b>
<b>Nettsider, m.m. ....</b>	<b>108</b>
<b>Vedlegg: Intervjuguide .....</b>	<b>109</b>

*"Et slikt verk som så utvilsomt har sitt utspring i vår nasjonale kulturarv, men samtidig aldri nøler med dristig å gå vidare, sprenger grensen for norsk folkemusikk og åpner for helt nye opplevelser. Samtidig sprenger Nivelkinn også grensene for populærmusikken ved å være langt mer enn en serie løst sammensatte låter – dette er et helstøpt verk som bruker tonespråket til å gi liv til en stor dikterstemme."*

- frå Ida Lou Larsen si omtale av "Nivelkinn", eit bestillingsverk urframført på Telemarkfestivalen i 2001. (Frå Spelemannsbladet nr. 3 2002.)

# 1. Innleiing og historisk perspektiv

## 1.1 Innleiing og problemstilling

Folkemusikarar står ikkje lenger med lua i handa og unnskylder seg. Og ungar med felekasse treng ikkje lenger be foreldra frakte instrumentet til musikkskulen av di dei synest det er flaut å drive med folkemusikk. Kva har skjedd? Har dette samanheng med at skiljet mellom høg og låg kultur har endra seg i samfunnet generelt? Og i kor stor grad har *statusen* til folkemusikken endra seg og kvifor? Dette er store og innfløkte spørsmål som gav motivasjon til denne oppgåva. Samtidig var eg òg inspirert av ei hovudoppgåve i pedagogikk om Riddu Riddu-festivalen i Troms ført i pennen av ei som var involvert, Lene Hansen, som var med å starte denne festivalen.

Men korleis finne ei avgrensing av temaet? Eg gjekk ein del rundar før eg greidde å ringe inn eit tema det var mogleg å seie noko om og som eg visste var lite undersøkt: *bestillingsverk* i folkemusikken. Og kunne Lene Hansen forske på eigen festival, så kunne vel eg gjera det same? Telemarkfestivalen kjenner eg både frå innsida og utsida, etter som eg var med på å starte festivalen i 1990, var festivalsekretær frå 1991 til 1994 og var styreleiar i 5 år (1999-2003). I tillegg har eg vore vanleg styremedlem i fleire periodar. Telemarkfestivalen var elles den folkemusikkfestivalen som har hatt den mest omfattande bruken av bestillingsverk, det fyrste bestillingsverket kom i 1996. Eg valde folkemusikksjangeren av di dette er den sjangeren eg kjenner suverent best. Sidan 1987 har eg hatt folkemusikk som yrke, som festivalsekretær, redaktør, journalist, lærar, kurshaldar m.m.

Med bestillingsverka på Telemarkfestivalen som *case* vil eg altså undersøkje moglege endringar omkring *statusen* til folkemusikken i nyare tid. Det gjekk etterkvart opp for meg at bestillingsverktradisjonen og utviklinga innafor folkemusikken lett kunne knytast opp til endring av kunstnarroller. Og etter nok ein del rundar enda eg opp med fylgjande problemstilling:

*Kunstnarroller blant folkemusikarar. Kva for rolle kan bestillingsverk i folkemusikk ha for ei endring av slike roller?*



Ein hypotese som eg har, er at bestillingsverk har betydd mykje for karrieren til dei som har fått slike oppdrag og at det har ført dei nærare kunstfeltet og det skapande. Og om det har betydd mykje for karrieren, vil det i neste omgang også kanskje ha hatt litt å seie for utviklinga av statusen til folkemusikken meir generelt, blant anna kopla opp mot moglegheiter for utdanning og auka profesjonalisering. Dette vil eg undersøkje i denne oppgåva.

For å kunne seie noko om endringa av kunstnarroller, måtte eg gå til komponistane og deira opplevingar av prosessen omkring bestillingsverka, t.d. kva dette fekk å seie for karrieren deira. Slik hamna eg over i fenomenologien i det metodiske, men òg i analysen. Eg legg vekt på komponistane si historie sett innifrå. Ei slik avgrensing av eit fenomen får klare konsekvensar for dei metodiske vala. Korleis er det mogleg å hente ut slik kunnskap og gjennom analyse nærme seg temaet på ein vitskapleg måte som er gyldig? Å bruke kvalitative djup-intervju står for meg som det einaste fornuftige i denne samanhengen.

Temavalet krev eit historisk tilbakeblikk, difor startar eg med den historiske bakgrunnen. Her har eg med blant anna ein del om ein nærskyld sjanger, jazzen. I metodekapitlet gjer eg greie for kvifor eg valde å bruke eit fenomenologisk perspektiv og korleis eg valde ut dei sju informantane. At eg valde å intervju fire ressurspersonar i tillegg for å sjå temaet i ein større samanheng blir òg omtalt. Teorikapitlet dreiar seg rundt Bourdieu og feltomgrepet som det viktigaste analyseverktøyet. Analysen har eg delt i to kapittel - eitt som omhandlar opptakten til bestillingsverket og eitt som handlar om erfaringane og refleksjonane i etterkant.

## **1.2 Bestillingsverk - historisk bakgrunn**

Kjeldene eg nyttar i dette bakgrunnskapitlet er i tillegg til dei skriftelege, intervju eg har gjort med tre ressurspersonar: Lars Mosafinn - stiftar og mangeårig leiar av Vossajazz, Pål Gjersum - leiar av Nattjazz i Bergen i ein periode, og seksjonssjef i musikk i Norsk kulturråd, Sjur Færøvig. Eg har òg hatt ein kortare samtale med Harald Herresthal, professor i kyrkjemusikk ved Norges Musikkhøgskole.

Det er vanskeleg å finne eksakt kunnskap om den eldste bruken av omgrepet "bestillingsverk". Herresthal fortel at fram til 1800 var dei fleste musikarar tilsett i kyrkjer eller ved fyrstehoff, og då skreiv komponistane sjølv sagt det dei blei bedt om. (jf. intervju Herresthal 20,4.2010). Det er likevel mest vanleg å knytte dei fyrste bestillingsverka i musikkhistoria til dei fyrste *frie komponistane* - dei som ikkje hadde ein mesén e.l. til å understøtte seg økonomisk. I fylgje Herresthal har omgrepet "bestillingsverk" frå 1800-talet og opp til i dag handla om at ein får ein komponist til å lage eit fullt ferdig nedskrive partitur. Bruken av omgrepet i nyare tid, frå 1970-talet og framover, meiner Herresthal kanskje er eit norsk fenomen som er knytt til Norsk kulturråd sitt forsøk på å lage kriterium for bestilling av meir improvisasjonsaktig musikk som kan "likestillast" med bestilling av notebaserte verk. (ibid.)

### 1.3 Jazzen gjekk føre

Moldejazz starta opp i 1961 som den fyrste jazzfestival i landet. I 1970 var det jubileum i Molde og for fyrste gong blei det uroppført eit bestillingsverk støtta av Norsk kulturråd. (Mosnes, 2010:63). Norsk kulturråd var oppretta i 1965 og i fylgje Færøvig var dette ein "gylden augneblink" i Kulturrådets historie, sett i høve til at ein på dette tidspunkt var framsynt nok med tanke på at Kulturrådets hovudfokus i oppstarten var det finkulturelle, høgkulturen.

Eg vil tru at det var ein av dei tidlegaste anledningane der ein brukte pengar frå Staten til å finansiere eit populærkulturelt fenomen som Moldejazz. Populærkulturen var ikkje ein del av det etablerte kunstfeltet, og dette var motkultur og hadde preg av å vera det, i tillegg til den kommersielle innretninga. (jf. intervju Færøvig 20.4.2010)

Jazzen kom i front i høve til å erobre kunstfeltet innafor rytmisk musikk<sup>1</sup>, ein døropnar for folkemusikken, men kanskje lågkulturell på ein annan måte enn folkemusikken?

#### 1.3.1 Jazz - lågkultur?

I den tidlege historia til jazzen i Noreg kan ein falle for freistinga å kalle dette for lågkultur, særleg i høve til den endringa i høve til kunstmusikken som har funne stad i nyare tid. Sjur Færøvig har problem med å forstå lågkulturposisjonen som jazzen har

---

<sup>1</sup> Rytmisk sektor er identisk med det kulturpolitiske samarbeidet "Samstemt", sjå s. 9

hatt, men hevdar jazzfeltet har oppfatta seg sjølve som lågkulturelle i den forstand at dei ikkje (tidlegare) var ein del av ein offentleg kulturpolitikk. (jf. intervju Færøvig 20.4.2010). Utifrå desse utsegnene til Færøvig kan det argumenterast for at det berre er offentleg kulturpolitikk som kan gje ein sjanger høgare status. Her vil eg innvende at platesal, omtale i media osv. òg kan vera med å auke statusen til ein sjanger. Sigrid Røyseng hevdar at der er opplagde grunnar til at statlege midlar spelar ei stor rolle på kunst- og kulturfeltet:

For det første er fordelingen av statlige midler en fordeling av muligheter til å realisere kunst - og kulturprosjekter det er vanskelig, langt mer vanskelig eller umulig å finne annen finansiering til. For det andre kommuniserer slike fordelinger hvilke deler av feltet som sees som allment verdifulle. Således kan utvelgelsen og fordelingen av statlige midler forstås som et uttrykk for offentlig anerkjennelse og sertifisering. (Røyseng, 2000:109)

Statleg kulturpolitikk får på denne måten definisjonsmakt og "representerer virkeligheten på bestemte måter, på bekostning av andre." (ibid.)

### **1.3.2 Inn i varmen**

Forfatter Terje Mosnes hevdar at då Moldejazz i 1966 fekk det fyrste tilskotet frå det offentlege, dvs. Norsk kulturfond, tok jazzen eit stort steg inn i varmen. Han meiner at Moldejazz etter dette var å rekne som ein seriøs, om enn kontroversiell aktør i norsk kulturliv: "At et såpass stort beløp ble bevilget til en arrangør som opererte på utsiden av den etablerte borgerlige kultursfæren, representerte et paradigmeskifte i den til da uanfektet sjangerdiskriminerende norske kulturpolitikken" (Mosnes 2010:42). Færøvig sine synspunkt understøttar på mange måtar dette. Han hevdar at jazzen, som mange på denne tida kalla populærkulturell, ikkje var ein del av kunstfeltet, jazzen var motkulturell. Med opprettinga av Norsk kulturråd og seinare Rikskonsertane (1967) er store endringar på gang. I fylgje professor Erling Gulbrandsen<sup>2</sup> er dette tidsepoken der ein byrjar å studere andre typar musikk, populærmusikk og såkalla underhaldningsmusikk. Kampen mellom populærkulturen og den såkalla "finkulturen" skaut fart i denne perioden (Gulbrandsen 2010).

---

<sup>2</sup> Dette er henta frå eit NRK-radiointervju med Erling Gulbrandsen.

Oppretting av jazzlina ved konservatoriet i Trondheim var viktig, men her tek Færøvig det nærast for gjeve at høgare utdanning er synonymt med høgare status for jazzen. Innafor folkemusikken ville nok dette vera eit meir diskutabelt standpunkt, sjølv om ein også her set ein klar samanheng mellom oppretting av utdanningsinstitusjonar og auka status for sjangeren. Mosnes er på line med Færøvig og karakteriserer opprettinga av jazzlina i Trondheim i 1979 som ein milestolpe i jazzhistoria. Den klassiske musikalske tradisjonen hadde så langt vore den dominerande. Posisjonen til Mosnes syner kvar sympatien ligg. Det handlar om kampen for å oppnå makt, posisjonar og auka status - og større løyvingar til jazzsjangeren frå det offentlege. Og folkemusikkens folk såg at jazzen med nye statlege midlar forvalta gjennom Norsk kulturråd og Rikskonsertane hadde valt ein strategi som førte fram, noko som bl.a. materialiserte seg på Vossajazz.

### **1.3.3 Vossajazz - fyrst ute med årlege bestillingsverk**

I ettertid er det Vossajazz, som blei oppretta i 1973, som har fått mest å seie for folkemusikkfeltet i høve til bestillingsverk. Å satse på årlege bestillingsverk frå 1983 handla i fylgje gründer og mangeårig leiar av Vossajazz, Lars Mosafinn, om å auka status og prestisje for jazzmusikken: " .. me skulle bidra til å gje dette her (jazzmusikken) auka status som kunstmusikk, og at kunstforma jazz på ein måte skulle kunne samanliknast med meir klassisk (musikk), det som blir framført innafor institusjonskulturen sine rammer". Mosafinn meiner jazzfestivalane har gått i bresjen og heva prestisjen og omdømmet i høve til folk si oppfatning av at dette er seriøs og viktig musikk. Her ser Mosafinn ein heilt klar parallell til folkemusikkfestivalane (jf. intervju Mosafinn 2.11.2009).

Mosafinn hevdar at dei hadde legitimitet frå sentrale kulturstyresmakter som la vekt på at den viktigaste oppgåva ein festival skulle ha, var å vera nyskapande. Og bestillingsverka *blei* viktige: "Me har berre sett dei (bestillingsverka) øvst på plakaten, slik at det er det viktigaste som skjer kan du seie." Også for jazzmusikarane har dette fenomenet fått store ringverknader: "Uansett kven du snakkar med av jazzmusikarar så blir dette her sett på som å vera kanskje ein av dei viktigaste oppdrag du kan få." (ibid).

Pål Gjersum var dagleg leiar i Nattjazz i Bergen frå ca 1982-1992, han var manager og var òg innom Vossajazz som dagleg leiar. Han opplevde etter etableringa av

bestillingsverk på Vossajazz, at det blei meir godtatt at jazzmusikarar skreiv musikk på oppdrag og fekk betalt for å komponere. På spørsmål om korleis han ser på utviklinga fram til i dag for dei rytmiske sjangrane, jazz, folkemusikk og rock, svarar han at ".. det har vore ei nokså enorm heving av statusen til særleg jazz og folkemusikk, men rocken har også begynt å koma etter." (jf. intervju Gjersum 30.10.2009)

#### **1.4 Eit hamskifte på 90-talet: "Det frie feltet"<sup>3</sup> og dei rytmiske sjangrane**

Ei betre studiefinansiering førte til at det breie lag av folk etter kvart hadde råd til å studere, dette er det truleg brei semje om. Utdanning innafor jazz og folkemusikk har slik blitt ein måte å nærme seg høgkulturen på. Samtidig har inflasjonen innafor høgare utdanning, det at me har fått ei stor mellomklasse av høgt utdanna folk, sannsynlegvis ført til at koplinga høg kultur - utdanning ikkje lenger er eintydig. Arild Danielsen hevdar at høgare utdanning ikkje lenger handlar einsidig om kjennskap og tilgang til "de skjønne kunster", men at "deklassifiseringa" som har gått føre seg dei siste tiåra, har ført til at ein ikkje berre skaffar seg innsikt i tradisjonelle høgkulturelle former, men at det å ha innsikt i såkalla populærkulturelle former har blitt ein viktig del av kommunikasjonskodane hjå ungdom under høgare utdanning (Danielsen 2006:107).

Sett frå Norsk kulturråd er det 90-talet som utgjer det store hamskiftet i høve til utviklinga av sjangrane. Sjur Færøvig snakkar om "det frie feltet" i musikklivet som fekk ei enorm utvikling på 90-talet:

...ein eksplosjon av kvalitet, mangfald, utøvarar innafor mange sjangrar, samtidsmusikk, du får etablering av nye ensemble. Du får tilsvarande innafor jazz og folkemusikk, (sistnemnde) som brukar noko lenger tid på å vakne. Men (folkemusikken) kjem på slutten av 90-talet og med full styrke på 2000-talet, då det er ei enorm utvikling. (jf. intervju Færøvig 20.4.2010)

I høve til Norsk kulturråd si bestillingsverkstøtte legg Færøvig vekt på at denne støtta langt på veg var tilpassa klassisk- og samtidsmusikkfeltet, med tanke på kor mykje pengar ein skulle gje til kvart einskild verk i høve til lengde og kompleksitet. Men han

---

<sup>3</sup> Med "det frie feltet" meiner ein oftast kunst- og kulturytringar som ikkje er knytt til institusjonar, t.d. dei såkalla frie teatergruppene, autonome grupper som blir finansiert gjennom ein kombinasjon av offentleg prosjektstøtte og ulike sponsorar. Det same gjeld innafor musikken, her har talet på frilansmusikarar, solistar eller grupper, auka sterkt, gjerne stimulert av offentlege støtteordningar.

meiner statusen omkring sjølve verksproblematikken er i endring. Sjølve "verket" er ikkje lenger så klart definert som det har vore tidlegare, det er det heller ikkje innafor den klassiske tradisjonen. Likevel hevdar Færøvig at støtteordningane framleis har ein "dreiningseffekt": "Det gjev ein type høgkulturell status å få bestillingsverkstøtte frå Norsk kulturråd." Samtidig fortel Færøvig at søknadane til Norsk kulturråd i dag ber preg av at der ikkje lenger er så skarpe båsar eller skilje: "Der er mange former og mange posisjonar og samarbeid mellom samtidskomponistar og andre sjangerområde på verksnivå òg" (jf. intervju Færøvig 20.4.2010).

Samarbeidsprosjektet *Samstemt* er eit forum der jazz, folkemusikk og rock er bundne saman i eit felleskap under etiketten "rytmisk sektor". Dette er ein del av ei kulturpolitisk satsing, særleg under kulturminister Trond Giske. Satsinga hadde som mål å få til ei meir rettferdig fordeling av midlane innafor musikkfeltet. Bak dette ligg det faktum at kunstmusikken heilt opp til våre dagar - og kanskje framleis - har vore forfordelt med midlar og stillingar. Samtidig kom *Samstemt* som eit innspel i 2004 til Stortingets behandling av Kulturmeldinga og handla om eit løft for heile musikkfeltet som ein del av Kulturløftet.<sup>4</sup>

Etter dette blikket på det rytmiske feltet er det på tide å sjå nærare på folkemusikkfeltet og kvar dette feltet plasserer seg i det hierarkiske romet.

## 1.5 Folkemusikk - mellom to stolar

I dette kapitlet er det sentrale utviklingstrekk innafor folkemusikkfeltet som er i fokus. Sjur Færøvig plasserer folkemusikken slik:

Folkemusikken fell mellom to stolar, mellom høgkulturen og populærkulturen. Han er ikkje innafor den politiske ambisjonen om å omfamne det folkelege og fell ikkje innafor høgkulturen og avantgarden fordi den (framleis) er eit råstoff. Det er den problematiske posisjonen som folkemusikken har hatt (jf. intervju Færøvig 20.4.2010).

---

<sup>4</sup> Bak *Samstemt* stod desse organisasjonane: FONO, GramArt, Landslaget for Spelemenn, Norsk Folkemusikk og Danselag, Norsk Jazzforum, og Norsk Rockforbund ([www.nrk.no/3570893.html](http://www.nrk.no/3570893.html)) jf. "Kulturpolitikk fram mot 2014 - Kirke og kulturdepartementet 2003".

Om folkemusikken framleis mest er eit "råstoff" skal drøftast i eit seinare kapittel. Eg har valt å ha hovudfokus på *spelemannen* eller *felespelaren* sidan det i ein historisk gjennomgang ser ut til å vera denne rolla som tydelegast gjer endringane synlege. Dette grunnjev eg med at omgrepet "spelemenn" i alle fall går såpass langt tilbake som til *stenderspelemenn* på 1700-talet, ein folkeleg variant av omgrepet *stadsmusikant*. At den fyrste folkemusikkorganisasjonen blei heitande *Landslaget for Spelemenn*, seier òg sitt.

Eg vel å dra perspektivet tilbake til 1850 og den gryande oppstarten av den såkalla "konserttida" i folkemusikken for å finne bakteppet for dei endringane som har funne stad. Før 1850 og sjølv sagt lenge etter det, er spelemannen å rekne som heimehøyrande blant fattigfolk, spelemannen høyrde til lågstatusgruppene i samfunnet (Stubseid, 1993: 246) Men alt på eit tidleg tidspunkt var haldninga til spelemannen dobbel - "han vart beundra og dyrka som kunstnar". (ibid.) På midten av 1800-talet opplever me at nasjonalromantikken når kultureliten for fullt. Sjølve symbolet på dette innafor musikklivet er møtet mellom Ole Bull og Myllarguten som toppa seg med konserten i Losjen i Kristiania i 1849 og opninga av Det Norske Teateret i Bergen året etter. Alle tilgjengelege kjelder peikar på at dette er fyrste gong ein hardingfelespelemann står på ein større scene og framfører slåttespel - eit vendepunkt i historia. "Det gamle spelet" frå det førindustrielle bygdesamfunnet står overfor eit funksjonsskifte - dansespelet blir gjort om til lydarspel i hendene på ein konsertspelemann (Asheim, 1995:12).

Sett frå offisielt hald blei norsk folkemusikk "oppdaga" på 1800-talet i god nasjonsbyggingsånd. "Oppdagarane" kom frå byen og var fulle av entusiasme over det dei fann. Samtidig hadde dei ei haldning som var prega av klassisk danning og deira eigne førestillingar og ideal om kunst og musikk (ibid.). Folkemusikken blei slik på eit tidleg stadium fyrst og fremst til ei *råvare* i bygging av ein nasjonal kultur og identitet. Spelemennene oppnådde ein viss status gjennom møtet med nasjonsbyggerane, inkludert komponistar som Grieg, Halvorsen, sjølv om det var den "foredla" folketonen som hadde verdi, ikkje den folkelege musikalske praksisen (Blom bind 4 2001:301).

### **1.5.1 Folkemusikk som råvare**

Edvard Grieg formulerte seg slik i høve til folkemusikken: "... Min oppgave ved overføringen til pianoet var et forsøk paa, gjennom, la mig kalde det stilisert harmonik,

at hæve disse folketoner op til et kunstnerisk niveau..."(Norges Musikkhistorie 1922:61). Her må ein prøve å forstå Grieg uti frå den bakgrunnen han hadde med utdanning innafor ein streng tysk klassisk tradisjon. Forfattaren av biografien om Myllarguten, Rikard Berge, visste at musikalske lover og reglar galdt for denne musikken like mykje som for kunstmusikken (Berge 1908). Berge meinte at det borgarlege publikum ikkje forstod Myllarguten, at dei oppfatta slåttane som *villspel*. Ole Bull står fram som eit unntak. I fylgje ulike forfattarar som har omtalt Ole Bull, representerte Myllarguten autentisk og høgverdig kunst, ein kunstnar Bull såg på som ein likemann. Men nasjonalromantikken kan ikkje ta heile ansvaret for oppsvinget folkemusikken fekk. Marknaden som opna seg i byane for spelemennene etter 1850 hadde ein nær samanheng med auka tilflytting og gjennomstrøyming av bønder og arbeidsfolk frå landsbygda (Herresthal 1993:105).

### 1.5.2 Konserttida og etterdønningane

Konserttida eller "spelemennenes nasjonalromantikk", som Asheim kallar det, fekk sitt høgdepunkt rundt 1905. Konsertforma var ein borgarleg institusjon, og med utgangspunkt i dei kunstmusikalske ideala, kom dette til å setje sitt preg på spelemennene sin stil, teknikk og sceneframferd (Blom 2005:9). Det nye idealet hadde også ei kopling mot det fiolinistiske og Ole Bull i repertoaret - lydarslåttar med innslag av natur og seterliv blei på moten. For ein skilde blei musikken eit levebrød - me ser her konturane av ein ny type *profesjonell* spelemann. Det er truleg inga overdriving å hevde at store delar av 1900-talet innafor folkemusikken, og særleg hardingfelespelet, har blitt prega av ideala som dukka opp i konserttida. Etter som eg sjølv har vore ein aktør innafor folkemusikkfeltet sidan 1974-75, vågar eg å hevde at dette har vore "standard" langt inn i 1970 og -80-åra. Det er fyrst med dei moderne speljentene på 1990-talet at me ser ei merkbar endring i spelemannsrolla vil eg påstå. Andre vil kanskje hevde at dette byrja før, med dyrkinga av alternativkulturane på 1970-talet. Stubseid er inne på dette i ei omtale av 70-talet:

Det var to parallelle - og på mange måtar motsetningsfylte - straumdrag i tida. På den eine sida vart folkemusikken urbanisert og frigjord frå den nasjonale innpakkinga med folkedans, bunad - inspirert av trendar i USA, Irland, England og Sverige. På den andre sida vart han gjort meir lokal og særnorsk enn nokon gong tidlegare (Stubseid, 2003:88).



Konserttida førte til at eliten blant spelemennene lærte seg å sjå på seg sjølve som forvaltalarar av ein seriøs og nasjonal kunstart. Slik blei folkemusikken meir eksklusiv og koplinga mot populærkulturen blei broten (Blom 2005:9). Blom meiner dette fekk karakter av "en folkelig motkultur og et demokratiseringsprogram som fornektet og motarbeidet sosial og kulturell ulikhet." Samtidig førte fokuset på bondekultur og bortvelginga av kystområde, bynære strøk og Nord-Noreg til at det blei etablert eit høgstatus- og eit lågstatusområde på det folkemusikalske kartet (Haugan 2008:108).

Tiåra etter 1900 handlar om store omskifte. Konsertspelet får konkurranse av kappleikane som den dominerande folkemusikkarenaen. For spelemennene gav det framleis legitimitet å bli anerkjent av ein komponist, t.d. Edvard Grieg. Og med folkemusikkforskaren og utøvaren Arne Bjørndal fekk me ei vidareføring, men òg ei kursendring innafor konsertspelet. Han stod i spissen for etableringa av Landslaget for Spelemenn i 1923 og gjorde seg til talsmann for at folkekulturen skulle godtakast på line med den internasjonale elitekulturen. Bjørndal likestilte det gode slåttespelet med den "klassiske" musikken. Han stilte seg mellom barken og veden: På den eine sida strekte han seg mot høgkulturen og såg opp til denne, på den andre sida gjorde han seg til ein av dei fremste talsmenn for det *autentiske* slåttespelet (Apeland 1995:211). Eg vil hevde at dette historiske dilemmaet har gjort sitt til at folkemusikken har streva med å bli ein sjanger med eit sjølvstendig kunstmedvit.

Bjørndal m.fl. la ned ein stor innsats med innsamling av folkemusikk, ei verksemd som blei prega av å vera ein redningsaksjon. Og me fekk ei vitskapleg handsaming som tok sikte på å vise at folkemusikken hadde interessante og verdifulle trekk: "Man behandlet folkemusikken som kunst; folkemelodier som kunstverk og utøvere som kunstnere"(Kvifte 1985:93). Kvifte meiner dette la grunnlaget for ein praksis som har prega oppskriftstradisjonen heilt opp til våre dagar. Men eit anna perspektiv hjå Bjørndal må òg nemnast: Han meinte at folkemusikken og kunstmusikken hadde felles fiendar og tona flagg mot trekkspel og jazz: "...jazz bør vera bannlyst på hardingfela. Ja, frå alle ungdomslag med" (Berget, T.1934).<sup>5</sup> Det skulle ta fleire tiår før dette endra seg.

---

<sup>5</sup> "Godtfolk vis en slik felespiller som Fylken den tillit å gå på hans konserter, og dere vil få høre virkelig kunst. Er det noen kunst med denne hylende jazzmusikken, som passet best i urskogen hos de ville" (H.E. Mørk, i Buskerud Blad 20.3.1944).

### 1.5.3 Eit mellomspel

Kulturvernet stod sterkt også innafor NRK i satsinga på folkemusikken, ei satsing som kom så tidleg som i 1931. Men NRK var òg prega av at folkemusikken måtte ta "kunstomgrepet" på alvor. I folkemusikktimane på 40- og 50 talet kunne ein ofte høyre kunstmusikarar framføre folketonar. Mellomkrigsåra var prega av store omskifte, blømingstida for folkemusikken frå hundreårsskiftet og den nasjonale frigjeringa var borte. Folkemusikk blei av det store fleirtalet sett på som umoderne og avleggs. 1930-åra er det ei klar polarisering mellom det etablerte kulturlivet og folkemusikken. "...aldri har forakten for norsk folkemusikk blant mange i det etablerte kulturlivet vore meir synleg" (Stubseid, 2003:48).<sup>6</sup> På den andre sida finn me ei gryande interesse frå unge komponistar for folkemusikken, slike som Eivind Groven og Geirr Tveitt, som båe hadde stor kjennskap til det folkemusikalske materialet. I motsetnad til nasjonalromantikarane på 1800-talet, gjekk desse to komponistane grundigare inn i folkemusikkens eigenart. Og Tveitt var både bygdegut og kosmopolitt.

Mykje talar for at ei veksande arbeidarklasse ser i heilt andre retningar enn mot folkemusikken på 1930-talet. Innover i miljøet er perioden 1945-70 prega av kontinuitet i verdisyn og haldningar mellom spelemenn av ulike generasjonar, ein mellomperiode på mange måtar vil eg hevde. Lagsarbeid, etablering av spelemannslag og kappleikar dominerer. "Det var kulturpolitisk stille omkring folkemusikken i 50-åra, bortsett frå nokre harde utfall i pressa mot hardingfela" (Stubseid 2003:78). Folkemusikken kom i bakgrunnen og opplevde ei vanskeleg tid, også inn i 60-åra. Og spelemennene hadde liten støtte i etterkrigsåras kulturpolitikk som la vekt på distribusjon av "høgverdige" kulturgoder til folket (Blom bind 5 2001: 86). Mangset kallar perioden frå 1945 til 1975 for *demokratiseringsperioden* innafor norsk kulturpolitikk. Dei viktigaste konkrete uttrykka for denne "kulturspreiingspolitikken" var opprettinga av dei tre nye Riksinstitusjonane for kunstformidling: Riksteateret, Riksgalleriet og Rikskonsertane. Styremaktene ynskte å spreie elitekulturen til alle grupper av folket uavhengig av bustad og klasse (Mangset: 1992:121). Ei endring for folkemusikken kom fyrst etter ein

---

<sup>6</sup> I eit lesarinnlegg kan ein ane den rådande "tidsånda": "For det er ingen kunstmusikk, men en rudimentær og primitiv uttrykksmåte, og derfor antikvert" (Ole Ringnes i Radiobladet - Norges Musikkhistorie bind 4 2001: 326)

viktig debatt om Rikskonsertane på slutten 1960-åra der det blei hevda at kulturpolitikken hadde vore for eliteprega (Blom bind 5 2001:25).

Ei einsam svale i folkemusikken på denne tida var spelemannen Sigbjørn B. Osa som reiste land og strand med hardingfela og blei sjølv symbolet på den norske folkemusikken. Osa hadde utdanning som fiolinist, men stod fyrst og fremst fram som spelemann på hardingfele. Innafor kunstmusikken samarbeidde han bl.a. med Geirr Tveitt, noko som utan tvil førte til auka merksemd og status for hardingfela og folkemusikken. Frå "sidelina" kom så eit folkeleg innspel, eit "grasrotfenomen" – 60-talet er ikkje berre rock'n'roll, gammaldansen må òg takast med.

#### **1.5.4 Gammaldansen og Spellemannprisen**

Trass i kulturpolitisk stillstand innafor folkemusikken på 60-talet, skjer det endringar. Viktigast er "Nygårdssjokket" (Hoksnes 1988:123), dvs. ei fornyinga av gammaldansen som starta med Oddvar Nygaards kvartett. Gammaldansen kom litt i skuggen av ungdomsopprøret, motkulturen og EF-kampen, men kom med eit element av det folkelege og var slik kanskje med på forsterke ei todeling: I ei meir eliteprega retning som søkte mot profesjonalisering og mot kunstfeltet, men òg mot det "autentiske" og det lokale – og samstundes, ei folkeleg retning som femnde om amatørane og det friviljuge kulturlivet? Den seinare splittinga i to folkemusikkorganisasjonar<sup>7</sup> har truleg ein kime frå denne tida, sjølv om striden om gammaldansen og trekkspelet har røter langt tilbake i tid. Då folkemusikken kom med i Spellemannprisen i 1973 - eitt år etter at prisen var oppretta, heitte klassa "Gammaldans". Det faktum at klassa fekk denne etiketten i Spellemannprisen fram til 1979, kan ha ein samanheng med at denne sjangeren stod sterkt på platemarknaden og at plateselskapa på denne måten posisjonerte seg. Dei meir "elitistiske" produksjonane som så vidt hadde byrja å koma på denne tida, var mindre kommersielle. At vinnarane dei fire fyrste åra var gammaldansutøvarar, seier sitt. Eg vil hevde at gammaldansen, trass i "lågstatus", likevel kanskje var med på å gje heile sjangeren auka status og med det rydda veg for dei som seinare tok over, både "nytradisjonalar"<sup>8</sup> og "fusjonistar"<sup>9</sup> (Aksdal1993: 83).

---

<sup>7</sup> Norsk Folkemusikk og Danselag (NFD) blei stifta i 1987 som ein utbrytarorganisasjon frå Landslaget for Spelemenn (Lfs). I 2009 gjekk desse organisasjonane saman att i det nystifta FolkOrg.

<sup>8</sup> Sjangernevingning på ei retning innan folkemusikken som søkte tilbake til den eldre folkemusikken, gjerne ved bruk av instrument som sjøfløyte, langeleik, ein - og torader m.m. (Aksdal 1993:83)

### 1.5.5 Paradigmeskifte

Med 1970-åra kom det store paradigmeskiftet. Og folkemusikken var til dels ein del av dette: "Noen vil nok mene at Norge i dette tiåret etablerte en del grunnleggende institusjoner som var en forutsetning for et musikkliv, institusjoner som hadde vært en selvfølge i andre vesteuropeiske land" (Blom bind 5 2001:27). Sett frå den klassiske musikktradisjonen sin synsstad, som er den sjangeren mykje har dreia rundt, ser ein store endringar. Den svenske musikkprofessoren Jan Ling hevdar i eit intervju at ungdom blei meir og meir opptekne av rock og musikk frå andre delar av verda, dette er eit viktig moment i dette paradigmeskiftet (Bitustøyl 2002). Ling meiner dette førte med seg at Sverige og dei andre nordiske landa i løpet av dei siste 30 åra har blitt meir liberale, tolerante og altetande overfor omverdas musikk. Han viser til musikkforskaren Blacking som i boka "How musical is man" innafor etnologien opna opp den lukka estetikken som var basert på 1800-talet sin middelklassefilosofi. Omskiftet som kom uttrykker Lind som "den frie fusjonen av ulike musikkstilar som er uavhengige av tid og rom" (ibid). Ledang har sett på rolla til den afroamerikanske musikken og stadfester at 70-åra markerer eit vendepunkt, "...der klingande ytringar innafor afroamerikanske musikkformer og former avleidd av desse går over frå å vera kulturelle importartiklar til å bli produkt av norsk kultur" (Ledang 1985:135).

Folkemusikken opplever ei aukande interesse, særleg blant byungdom. Tidleg på 70-talet kjem impulsar frå utlandet, og vise- og folkemusikkgrupper som uttrykker ein antiindustriell motkultur dukkar opp: Christiania Fusel & Blaagress - med *Fanitullen*, som kom på Norsktoppen, og samarbeidet mellom Sigbjørn Bernhoft Osa og popgruppa Saft (1973) (Stubseid 1993:251.) Me fekk ei polarisering mellom det urbaniserte og moderne, og lokal kultur og identitet. Folkemusikksatsinga på miljøet rundt Club 7 i Oslo i 60-åra med kurs i visesong og kveding, eit tiltak som fortsette inn på 70-talet, er med på å nyansere dette biletet. Her fekk me eit møte mellom landsbygdas vokalmusikk og eit urbant visemiljø (Groven Myhren, 1994:15).

Deltakinga i Spellemannprisen, oppretting av kunststipend til folkemusikarar og eigne folkemusikkproduksjonar i regi av Rikskonsertane var einskildfaktorar som bidrog til at

---

<sup>9</sup> Sjangernemning på ei retning innan folkemusikken som fusjonerte med andre sjangrar, gjerne med moderne instrument som el-gitar, synthesizer o.l. (ibid.)

folkemusikk fekk auka status som eiga kunstform på line med jazz, viser og kunstmusikk. Ei side ved dette var den auka regionaliseringa i kulturpolitikken (Stubseid, 1993: 251). Likevel opplever me ei form for "forseinking" innafor folkemusikken. Georg Arnestad har merka seg at ein definisjon skapt av nasjonalromantiske folkloristar og som bygde på ei alderdommeleg oppfatning av folkekultur, stadig var i bruk:

På 1970-talet skjedde det ei revurdering av og aukande interesse for folkelege kulturformer, det var ein tendens i retning av å lausrive omgrepet frå tradisjonsstoffets karakter og leggje sosiale og kulturpolitiske kriterium til grunn. Nye sjangrar, nye instrument og nye geografiske område var med dette folkemusikalsk aktuelle og interessante. (Arnestad 2001:65)

### **1.5.6 Institusjonalisering - utdanning og festivalar**

Etter 1975 har folkemusikkfeltet blitt prega av eventyrleg vekst i deltaking, organisering, mangfald og auka profesjonalisering, kommersialisering og institusjonalisering. Arnestad meiner at perioden frå 1960-talet og fram til 1990 er prega av organisasjonssamfunnet, me får spesialisering og sentralisering og ei endring av dei historisk viktige folkerørslene i retning av det profesjonelle og "forhandlande institusjonar knytt til det offentlege" (Arnestad 2001: 20). Han hevdar samtidig at mykje indre strid truleg førte til at folkemusikken "sakka akterut" i høve til jazzen som på eit tidlegare tidspunkt hadde dei kulturpolitiske styresmaktene på si side (ibid :74). Eg vil hevde at det viktigaste som skjedde var at folkemusikken kom inn i skuleverket. Dette skjedde primært innafor kulturskulane som blei etablerte i stort mon utover heile landet på 1980-talet. Men også her er min observasjon at det tok tid før også dette systemet kvitta seg med eldre haldningar i høve til kva musikksganrar som skulle få plass i den offentlege kulturskolen. Som musikkskulelærar i to periodar mellom 1983 og 1997 møtte eg mange innafor musikkskulesystemet som kunne stadfeste nettopp dette.

Ledang seier det slik i ein kommentar til Nils Grindes "Norsk Musikkhistorie" frå 1981:

Her er folkemusikken behandla i eit eige kapittel som drar opp utviklingslinene fram til 1800-talets nasjonalromantikk - og endar der. Kunstmusikkens historie er derimot ført heilt fram til 1970-talet, med rikt persongalleri og fylldig stilhistorie. Massemedia og amatørmusikk i nyare tid er så vidt nemnt (Ledang 1985:132).

Ifylgje Ledang avspeglar framstillinga til Grinde den tradisjonelle vektlegginga av kunstmusikkens historie og den eldre folkemusikken, også den på premissane til kunstmusikken: "Det rikt differensierte folkelige musikklivet i vårt århundre og massemedia-musikken (som har revolusjonert vår musikalske kvardag) får ingen sjølvstendig omtale og blir såleis nærmast usynleggjort" (ibid).

Me må til 1987 for finne det fyrste eksemplet på at folkemusikken for alvor får innpass i Høgskulesystemet, då blei eit eige folkemusikkstudium etablert i Rauland, knytt til Høgskolen i Telemark. Blom ser på endringane:

Mens man tidligere helst behandlet slik virksomhet (studiar i utøving av folkemusikk) som en fornektelse av det grunnleggende ved folkelig kultur, har det nye opplevelsesdemokratiske og kulturpluralistiske syn på kulturytringer vært et argument for å behandle folkemusikken som likeverdig og på linje med kunstmusikken (Blom bind 5 2001:282).

Ole Bull Akademiet på Voss hadde eksistert sidan 1977, men det var fyrst i 1995 at det blei oppretta eit eige utøvarstudium for spelemenn der. To år etter kom den vokale folkemusikken etter. Og på Norges Musikkshøgkule hadde det blitt oppretta eit professorat frå 1989. Dei fyrste studentane innafor utøving av folkemusikk tok til her på slutten av 90-åra (Aksdal 1998: 36). I Trondheim blei det i 1989 sett i gang eit nytt studium i folkedanspedagogikk og dansekunnskap. Og ved Griegakademiet i Bergen kunne ein tilby hovudfagsstudium i etnomusikologi frå 1995 (Arnestad 2001:135). På vidaregåande skule-nivå dukka det opp folkemusikkliner, i Valdres (1988), seinare Vinstra (1997) og i Valle (1993). Også desse var med og la grunnen for den blomstande rekrutteringa som folkemusikken opplevde særleg frå 1990-talet og utover. (Aksdal: 1998: 35/36).

Forskning på folkemusikk blei i stor grad gjort mogleg ved rekruttering frå eige felt. Berge nemner at ein på 1970- og 80-talet såg ei oppblomstring av kultur-analytisk forskning på folkemusikk (Berge 2008: 27). "Erobringa" til folkemusikken innafor utdanningssektoren må sjølv sagt sjåast i samanheng med det auka tilbodet innafor høgare utdanning generelt, både mangfaldet og kvaliteten har auka vesentleg i 1980- og 90-åra parallelt med utviklinga innafor norsk musikkliv generelt (Blom, bind 5 2001:293).

Parallelt med at folkemusikken ekspanderte og me fekk fleire og fleire utgjevingar på CD, dukka òg dei internasjonale *folkemusikkfestivalane* opp, dels inspirert av festivalar utanlands, dels inspirert av andre sjangerfestivalar i Noreg. Sjølv sagt var dette òg inspirert av det generelle oppsvinget for folkemusikken, ikkje minst økonomisk. Ettersom eg sjølv var med då Telemarkfestivalen blei etablert i 1990, kjenner eg denne historia ekstra godt. Arnestad meiner at dei nye folkemusikkfestivalane, som med få unntak kjem frå 1990 og framover, også er eit uttrykk for institusjonaliseringa av feltet det siste tiåret, dvs 90-talet. "Dei trekkjer nytt publikum, gir arbeid, inntekt og merksemd for utøvarane, og litt, men ikkje så svært mykje, auka merksemd for folkemusikken" (Arnestad, 2001:151). I fylgje Arnestad kjem dei statsstøtta folkemusikkfestivalane som eit supplement til kappleikane, men har eit sterkare fokus på "artistane" i norsk folkemusikk (ibid:155). Mi erfaring tek dette eit steg vidare: Folkemusikkfestivalane har skaffa folkemusikarar som etter ei slutført utdanning prøvar å etablere seg som profesjonelle musikarar, fleire bein å stå på. Eg vil hevde at festivalane har hatt ein annan funksjon òg: Dei har med sin opne profil vore med på å gjere folkemusikken meir allmenn. Folkemusikken står fram i "nye omgivnader og i ny innfatning" (ibid.). Det er truleg lite kontroversielt å påstå at kombinasjonen utdanning / festivalar / auka overføringar har ført til ein sterk auke i talet på unge folkemusikarar som vil opp og fram. Dette har skapt behov for fleire arenaer og meir tilrettelegging frå arrangørsida. Då er me tett på dagens situasjon, og det er kanskje på tide å inkludere også den samiske musikken og verdsmusikken.

## 1.6 Samisk musikk

Sjølv om ein no snakkar om "Folkemusikk i Noreg", er det likevel ei heilt eiga historie om endring i status som kjenneteiknar den samiske musikken. Dette har relevans av di ein av informantane mine representerer den samiske musikken. Det samiske har hatt ei meir omfattande kontaktflate mot *verdsmusikken* enn den tradisjonelt etnisk norske. Det næraste du kjem verdsmusikk frå Noreg, er den samiske artisten Mari Boine. Ikkje så rart då kanskje at Boine i "The Rough Guide - World Music" har blitt tildelt ei heil side, medan heile den "andre" norske folkemusikken har fått seks sider til saman. Den eldre historia om den samiske musikken er langt på veg identisk med historia om *joiken*. Graff nemner at joik som rituell musikk er utdøydd, det same kan seiast om joik i bruk til

gjeting. I sosial samanheng er joiken òg mindre i bruk (Graff 1993:428). Gunnar Ternhag har i si omtale av den svenske folkemusikksamlaren Karl Tirén, som samla inn joik på voksrull frå fleire samiske område, med eit illustrerande sitat frå ei hending (1913) der Tiréns opptak blei servert for ei forsamling ved Naturhistoriska riksmuseet, etnografisk avdeling. Folkemusikksamlaren Nils Anderson var til stades og førte dette i pennen i eit brev til Tirén:

Kring fonografen vore grupperade en hel del folk, fliniga och viktiga amanuenser jämte en del besökare, mäst stabor och turister m.fl. Man höll just på med dine joigos (joik). Flinande, grinande, oförstående, men ändå, gunås, så oforantlig överlägsen stod man där og lyssnade till dessa ting, - icke så som de äro, någåt av det underbaraste jag vet på denna jord, utan så som en kuriositet, något barbarisk, rått och okultiverat, någonting at jämställa med australnegriska låten o.s.v. (Ternhag 2003).

På 16-1700-talet under kristninga av samane, blei joiken kopla saman med avgudsdyrkinga. Det rituelle instrumentet runebomma blei forbode og instrumenta blei brende (Graff :391). Langt seinare, kanskje etter at fornorskinga hadde nådd langt, hamna joiken også i unåde blant grupper innafor det samiske området, særleg i religiøse krinsar. Men "Verken misjonen eller fornorskinga greidde å utrydde joiken." (ibid 398).

I 1960-åra blir joik etter kvart blanda med ulike sjangrar som rock, pop, jazz, country og viser. Og tekstane er på samisk (Buljo 1998:157). Dette er ein del av eit større scenario: Utviklinga av ein samisk identitet og stoltheit basert på ei samisk vårløysing utan sidestykke i samisk historie (Hansen 2008: 19). Frå å vera eit nedvurdert folk, skulle samisk språk og kultur vera noko ein ikkje skulle skjemmast over. Fleire kjelder peikar på utviklinga den samiske musikken har gått gjennom: "The mutual influence of these two musical forces, western and yoik, gave Samí music in the 1970s and 1980s its distinctive marks." (Lehtola 2004:106). Nils Aslak Valkeapää var den fyrste som heldt ein offentleg konsert med joik i Kautokeino i 1972. Kombinert med plateutgjevingar, den fyrste i 1968, sette han den samiske musikken på dagsorden (ibid.). Å gjera det samiske folket stolte over eigen kultur er eit viktig biprodukt av Mari Boines mangårige artistkarriere. Ho seier sjølv at ho har kjempa ein lang kamp for at den samiske musikken skal bli sett på som likeverdig. Boine og Valkeapää er konkrete døme på artistar som kvar på sitt vis har ytt viktige bidrag til å heve sjølvrespekt og identitet hjå samisk ungdom. (Graff 1993:431). Båe har oppnådd høg status som kunstnarar.



Ser me ikkje her ein klar samanheng mellom sjangrane, der kunstnarrolla er i endring, frå jazzen i front til den norske folkemusikken og den samiske musikken? Eg har intervjuet fleire samiske kunstnarar som lever i spenningsfeltet mellom tradisjon og nyskaping. Mange er opptatt av at historia må skrivast på nytt. Hansen dreg inn eit kulturomgrep som peikar framover - at kultur blir skapt og endra i dynamiske møte med andre kulturar, i motsetnad til kultur som er historisk nedarva (Hansen 2008:2). Ein illustrasjon på korleis andre sitt hegemoni kan opplevast, har eg frå den tradisjonelle joikaren Ole Larsen Gaino som fekk Folkelarmprisen for årets soloplate i 2009. Til NRK-Samí Radio sa han etterpå:

Folkelarmprisen markerte at jeg endelig er kommet i mål, etter mange års kamp for å synliggjøre joik. [...] Jeg har joiket i 50 år. Og mesteparten av tiden har jeg opplevd at joiken er blitt tråkket på og mobbet av majoriteten. Men på lørdag var dagen kommet da joiken ble anerkjent på lik linje med annen folkemusikk, sier Gaino (NRK Sami Radio 21.09.2009)

I 1975 kom samisk musikk med i Norsk kulturråd sine satsingar, og i 1983 blei ei eiga samisk musikarforeining stifta. I etterkant av Alta-Kautokeino-striden skjedde det ein heil del, ikkje minst opprettinga av Sametinget i 1989. Året blei det fyrste Samisk Grand Prix etablert i Kautokeino. Og i 1991 ser me den fyrste spiren til den sjøsamiske festivalen Riddu Riddu i Kåfjord (Hansen 2008). Med klare linkar til den "norske" folkemusikkdiskursen har ein innafor det samiske miljøet engasjert seg i høve til problemet med at den tradisjonelle overføringa av joik frå ein generasjon til den neste, er i ferd med å døy ut. Joiken må inn i høgskulesystemet på linje etter mønster frå den norske folkemusikken, hevdar komponisten Johan Sara jr. (Bitustøyl 2010:25). Frå den samiske musikken er ikkje vegen lang over til *verdsmusikken*. Og Mari Boine sin unike posisjon må sjåast i samanheng med at ho har trekt inn musikarar frå andre land i plateproduksjonane og konsertane sine. Ho har tatt klare standpunkt mot undertrykkarane og alliert seg med urfolk frå ander himmelstrøk, t.d. indianarar frå Nord- og Sør Amerika (Lehtola 2004:110).

## 1.7 Verdsmusikken

Verdsmusikkomgrepet er omstridt, likevel tyder mykje på at det har kome for å bli. Eit knippe representantar frå små uavhengige engelske plateselskap stod bak då "world

music" blei lansert for fyrste gong i England i juni 1987. Omgrepet blei til av praktiske årsaker for platebutikkane og platekjøparane for å dekke sjangrar som fall utanfor kategorien vestleg popmusikk, vestleg klassisk musikk, jazz, hip-hop, country og rock. Fokuset på verdsmusikken i vårt eige land kom dels som eit resultat av auka innvandring og med det satsing frå det offentlege gjennom Rikskonsertane som starta "Klangrikt fellesskap" alt i 1989. Tre år seinare kom *Flerkulturelt Musikksenter* med eit mål om "å bruke musikk som en kulturell brobygger i samfunnet." (Blom bind 5 2001:236). Ein kan leggje ulike perspektiv på korleis "world music" kom til å etablere seg som *omgrep* her i landet. Til og med Rikskonsertane var tilbakehaldne: Festivalen som blei etablert i 1994 - *Verden i Norden* - heldt på namnet heilt fram til 2002, då blei det omgjort til *Oslo World Music Festival* som det heiter no. Telemarkfestivalen som har eksistert sidan 1990 tok ikkje i bruk "verdsmusikk" før i 2002. Endringa kom altså gradvis, kanskje på grunn av artistar som blei identifiserte med "verdsmusikken", t.d. Jan Garbarek og Mari Boine.

Framveksten av dei internasjonale festivalane på 1990-talet og oppretting av konsertscener i dei større byane, er truleg den viktigaste innfallsporten til verdsmusikk-omgrepet i Noreg. World Music har nok etablert seg sterkare innafor folkemusikkfeltet dei seinare åra, kan hende like mykje som eit omgrep for popmusikk frå utanom-engelskspråklege land. På den andre sida kan ein hevde at praksisen i vår del av verda er at verdsmusikk mest blir brukt når ein blandar to eller fleire land sin folkemusikk, eller at ein fusjonerer mellom folkemusikk og anna musikk. I høve til mi problemstilling er verdsmusikken interessant i eit høg-låg kulturelt perspektiv. Ling meiner dette er typisk musikk for ei intellektuell middelklasse som er interessert i utvikling og endring (Bitustøyl 2002:29). I tråd med individualiseringa og globaliseringa vil ein trend vera at grenser blir bygde ned. På den andre sida: Globalisering fører òg til sterkare behov for å dyrke eigenart. Jazzmusikaren Jan Garbarek har derimot uttalt at det spelar mindre rolle *kvar* musikken kjem frå, det som tel, er om det let bra.<sup>10</sup> Frå folkemusikkhald kjem truleg den sterkaste innvendinga mot verdsmusikken nettopp her, at ein ikkje fører musikken tilbake til opphavspersonar i eit spesifikt område eller land. Slik kan musistarar som har dyrka tradisjonar og ført dei nennsamt vidare kjenne seg utnytta av meir kommersielle musikkrefter som "surfar" på det som kanskje andre har skapt.

---

<sup>10</sup> Frå katalogen til Oslo World Music festival for 1994

## 2. Metodisk framgangsmåte

### 2.1 Metodisk innfallsvinkel

Eit viktig formål med denne oppgåva er å undersøkje omgrepet "bestillingsverk" og bruken av dette sett i relasjon til utviklinga innafor folkemusikken i nyare tid. På eit tidleg stadium fall eg ned på eit fenomenologisk perspektiv og fenomenologi som metode, med den tvetydige meining som dette medfører. Som case valde eg å gjera kvalitative studiar i form av intervju med folkemusikarar som har hatt bestillingsverkoppdrag på Telemarkfestivalen. Utifrå å velje ut éin einskild case er det sjølvstundt vanskeleg å teste ein hypotese i ei forklarande undersøkjing. (Hellevik 1991:81 i Andersen1997:14). Men sjølv om dei ikkje tilfredstiller representativitet og kontroll kan intensive studiar - eller case-studiar - i fylgje Hellevik likevel by på "detaljert innsikt i sosial kontekst, aktørers virkelighetsoppfatningar og utviklingsforløp". (ibid.)

Gilje snakkar om fenomenologien som ei inspirasjonskjelde for kulturforskarar: "Fenomenologien peker (også) på menneskets *livsverden*<sup>11</sup> som en grunnleggende forutsetning for forståelse og mening. Endelig fremhever fenomenologien betydningen av intensjonalitet og subjektiv erfaring. Alt dette er problemstillinger som står sentralt i nyere kulturforskning" (Gilje 2006:7)

Det viktigaste metodiske grepet har vore å gjera ei fenomenologisk undersøking i form av djup-intervju med sju komponistar av bestillingsverk: Korleis har dei gjennom heile prosessen, før under og etter, gjort seg erfaringar og refleksjonar? Med dette fenomenologiske blikket på "bestillingsverk", har eg i analysedelen valt gå frå det subjektive til det meir strukturalistiske ved å sette refleksjonane og erfaringane frå informantane inn i ein større samfunnsmessig og kulturpolitisk samanheng, der perspektivet høg og låg kultur sett i relasjon til utvikling og endring av kunstnarroller står sentralt. Dette perspektivet byggjer bl.a. på egne opplevingar og egne erfaringar innafor feltet. Eg har dei siste 30 åra vore ein aktør innafor folkemusikkfeltet, blant anna

---

<sup>11</sup> Omgrepet *livsverden* blei introdusert av Edmund Husserl i *Krisis* (1936): "Der forstår Husserl livsverden som den verden man umiddelbart er hjemme i, bevisst og ubevisst, som utgjør en gitt forståelseshorisont og danner grunnlaget for all menneskelig praksis" (Scott Sørensen m.fl. 2008:101).

i Telemarkfestivalen. Eg er såleis ingen nøytral forskar, noko som i og for seg føyar seg inn i dei moderne kulturanalytiske fagtradisjonane og er ei viktig sosialkonstruktivistisk erkjenning (Berge, 2008:52).

I tillegg til å bruke egne erfaringar, har eg valt å intervjuje fire ressurspersonar. Desse representerer både teoretisk kunnskap og erfaringskunnskap om "bestillingsverk". To har erfaring innafor ein jazzsjangeren (jf. bakgrunnskapitlet), dei kjenner til "bestillingsverk" mest frå ein organisatorisk synsvinkel. Desse er valt ut også for å oppnå ein viss distanse i drøftingane sidan eg sjølv har vore så sterkt involvert i Telemarkfestivalen. Éin representant frå Norsk kulturråd er valt ut for å få synspunkt frå ein institusjon som har hatt og har sterk påverknad på bestillingsverkpraksisen opp gjennom åra i form av økonomisk støtte. Den fjerde ressurspersonen sit fyrst og fremst inne med historisk kunnskap om tradisjonen med bestillingsverk innafor klassisk musikk. Summen av kunnskapen frå ressurspersonane kombinert med litteratur om emnet gjer det mogleg å dra det lange perspektivet i høve til korleis innhaldet av omgrepet "bestillingsverk" kan ha endra seg opp gjennom tidene.

Lite er skrive om "bestillingsverk" innfor rytmisk sjanger. Eg skjønnte at eg kunne bruke egne erfaringar etter kjennskap til Lene Hansen som var med å starte Riddu Riddu-festivalen i Troms. Ho skreiv eit hovudfagsoppgåve i pedagogikk om denne festivalen: "Mine metodiske problem er at jeg leverer data til meg selv. Jeg er både forsker og informant og skal gjengi mine egne fortellinger. Hva er så problemene med å levere historiene til meg selv?" (Hansen 2007:10).

## **2.2 Metodiske utfordringar**

Å kombinere ei fenomenologisk undersøking og samtidig dra eit større perspektiv, kan by på ei utfordring. Mange vel å konsentrere seg om den eine. Men sidan problemstillinga mi er slik at eg skal undersøkje fenomenet frå "innsida" og på same tid setje dette inn i ein større samanheng i tid og rom, altså rette fokus mot ein folkemusikkpraksis som har pågått i ca 20 år, har eg falle ned på denne løysinga.

### **2.2.1 Å forske i eige felt**

Berge hevdar at all forskning i større eller mindre grad er prega av at forskaren diskursivt blir ein del av sitt studieobjekt. Dette faktum dannar grunnlaget for mykje av den metodelitteraturen ein finn innanfor forskinga (Berge 2008:52). Som profesjonell folkemusikkarbeidar, i tydinga at eg har hatt folkemusikk som arbeidsfelt sidan andre halvdel av 1980-tallet, og i tillegg eit 5-årig styreleiarsverv i Telemarkfestivalen, kjenner eg meg som trygt innafor i feltet. Folkemusikken er min svært etablerte posisjon.

Mange refererer til Bourdieu som problematiserer rolla med å vera forskar i eige felt for ein samfunnsforskar: Forskaren kan koma til å representere symbolsk makt på sitt mest effektive ved å utelate å problematisere førestillingar som er så innarbeidde at dei ikkje ein gong treng å uttalast. Slik kan verdiar og førestillingar bli tekne for å vera "sanningar" (Røyseng 2006:74). I høve til å oppnå ei form for sjølvkritisk distanse, drøftar Berge korleis ein skal koma seg ut av denne epistemologiske krisa, han refererer til den svenske sosiologen Broady som hevdar at "det er mogleg å 'løfte seg selv etter håret' og utøve ei form for kritisk rasjonalisme, som sjølv innafor Bourdieus rammer inneber ei akseptabel objektivisering av forskingsfeltet." (Broady 1991:433)

Filosofen Jacob Mæløe (1989) inndelar i ulike "blikk" som han delar i tre kategoriar:

1. *Det kyndige blikk* har den som har kunnskap om den verda han møter - og veit at han har det. Det heilt kyndige blikk på det ein annan gjer, har berre den som kan gjera det same.
2. *Det ukyndige blikk* - er blikket til ein som manglar kunnskap og har liten kjennskap til den verda han møter - men han veit det. Røynslene er fråverande av di han kjem utanfrå og ikkje har erfart det som krevst for å forstå det han ser.
3. *Det døde blikk* er ein tilstand av sorglaus inkompetanse. Eg står der trygt og ser det eg ser, utan mistanke om at eg er konfrontert med ei verd eg ikkje kjenner. (Jacob Mæløe i Hansen 2007:9) . "Innen forskning må vi tilstrebe oss blikket mellom det kyndige og det ukyndige. Vi er kommet langt på vei når vi aner at vi ikke ser alt." (ibid.:10)

Ei løysing for meg metodisk har vore å bruke jazzen både til å illustrere og problematisere omgrepet "bestillingsverk". Dette gjorde eg av to grunnar: 1. For å oppnå distanse til eit felt og ein festival eg kjenner frå innsida. 2. For å innhente opplysningar om ein festival og ein sjanger som dreiv nybrottsarbeid og innførte årlege

bestillingsverk (tingsingsverk) 13 år før dette fenomenet dukka opp som ein idé på Telemarkfestivalen.

### **2.3. Utval av informantar**

Alternativa var ikkje så mange for å gjera eit "representativt" utval av informantar. Til saman 13 bestillingsverk er framførte på Telemarkfestivalen. Utvalet på sju er gjort utifrå prinsippet om at dei som blir intervjuar bør vera mest mogleg ulike. (Repstad 1998: 67) Utvalet er gjort utifrå kjønn, etnisitet, sjanger og type innfallsvinkel. Fire er mannlege komponistar, tre er kvinnelege komponistar. Ein har norsk/samisk bakgrunn, ein har afrikansk bakgrunn, dei andre er etnisk norske. Som utøvarar representerer to vokaltradisjonen (for det meste), fem er instrumentalistar (for det meste). Geografisk spreining er også eit poeng her: To er telemarkingar, busett i Oslo, to er trønderar, busett i Trøndelag. Ein er sunnmøring busett i Kristiansand, og ein er født i Afrika, busett i Oslo, og ein er født i Oslo og busett i Oslo.

Å snakke om representativitet i statistisk forstand er ikkje mogleg gjennom denne metoden. Utvalet er lite og gjort ut i frå eit mildt sagt magert utgangspunkt. Alternativet kunne vore å henta inn komponistar av bestillingsverk frå andre festivalar. På den andre sida får eg eit knippe med folkemusikarar som har éi felles erfaring, dei har opptreidd på same festival, altså éin variabel mindre. Dette kan sjølv sagt brukast både som eit argument *for* og eit argument *mot*, i forskingsssamanheng. Men slik eg ser det, når ein legg inn som premiss at forskaren har jobba innafor festivalen, ja, endå til hatt eit styreleiarverv der, kan dette forsvarast ut i frå den vitskaplege praksis som tilsvarande studiar i eige felt kan vise til (jf Hansen 2007).

### **2.4 Intervjueffekt**

Faren for at informantane snakkar forskaren (les: den tidlegare styreleiaren) etter munnen er til stades, t.d. ved at ein ikkje nødvendigvis får inn den nødvendige kritiske blikket som burde vera der. På den andre sida er det viktig å opparbeide tillit til informanten. "Gjennom nærhet kan forskeren prøve å bygge opp den tilliten i forholdet mellom partene som gjør at han eller hun får tilgang til respondentenes forståelse", seier Ryen (2002:116). For i fylgje Ryen har tillit og informanteffekt nær samanheng. Sjølv har

eg lang trening i å intervju folk som folkemusikkinnsamlar i 10 år og journalist i 10 år. Å oppnå tillit hjå informanten har i både desse kontekstane vore essensielt. Eit moment som har gjort oppbygging av tillit enklare for meg, har vore at eg har møtt alle informantane før ein eller fleire gonger, dei fleste veit kva eg står for, og dei fleste kjenner posisjonane eg har vore i tidlegare.

Frå ein annan synsvinkel kan dette i verste fall vera diskvalifiserande for meg som forskar. Når eg likevel vel å tru og meine at så ikkje er tilfelle, har dette å gjera med at det ikkje er *festivalen*, men *bestillingsverket* som fenomen som er i fokus. Festivalen si rolle er og blir perifer i denne samanhengen og handlar fyrst og fremst om å *initiere* bestillingsverk. Erfaringa frå jazzen vil vera viktige korreks når konklusjonane skal utmeislast. Det må elles opplysast at Telemarkfestivalen var fyrst ute av folkemusikkfestivalene med å etablere ein årlege tradisjon (1996 fyrste gong) med bestillingsverk etter modell frå Vossajazz. Andre festivalar har hatt ulike typar for bestillingsverk, men typen "heile konsertar", ikkje berre kortare verk inne i andre type konsertar, var Telemarkfestivalen relativt aleine om i starten.

Å vera medviten at ein sjølv sit med mykje kunnskap på feltet er viktig, for elles kan dette fort bli eit tveegga sverd. Og ein kan hamne i det som Ryen åtvarar mot i samband med naturalistiske intervju: å imponere med eigne kunnskapar. (Ryen 2002:117) Eg har i denne samheng sagt tydeleg til informantane at eg ikkje berre skal stille spørsmål, eg skal òg prøva å vera eit mikrofonstativ, sjølv om eg veit at dette er vanskeleg for ein som er sterkt engasjert i feltet.

Oppsummert har det å oppnå den nødvendige distansen vore ei utfordring for ein som har vore lenge i miljøet og som mange har møtt som journalist og arrangør. Å brått ta på forskarhatten er vanskelegare enn ein ynskjer at det skulle vera. Likevel meiner eg at den kunnskapen eg har greidd å få tak i ved hjelp av metoden eg har brukt, dvs. kartlegginga av dei ulike subjektive oppfatningane omkring bestillingsverk og den konteksten desse står i, kan ha sin verdi, også vitskapeleg. Dette ikkje minst på grunn av at temaet ikkje har vore sett på dagsorden før. Å stille slike spørsmål som eg har gjort, har etter alt å dømmе fått folk til å måtta tenkje gjennom sine eigne haldningar, oppfatningar og definisjonar på ein ny eller ein annan måte.

## 2.5 Gjennomføringa - Kva har gått føre seg?

Eg har gjennomført elleve kvalitative intervju, sju av desse har vore djup-intervju med informantar som sjølve har hatt bestillingsverk. Djup-intervjua har med eitt unntak gått føre seg på kafé, etter informantanes eigne val. Eitt av intervjua har vore gjennomført i heimen til informanten. Dei fire intervjua med ressurspersonar har gått føre seg på kafé (2), på kontoret (1) og på telefon (1).

Eg erfarte at ein i høve til dei sju djup-intervjua, ikkje kunne fylgje intervjuguiden slavisk og at det viktigaste med ein slik guide er at ein får med seg dei tema som ein skal innom (Repstad 2002:65). Å justere intervjuguiden litt etter kven ein snakkar med, har ein også belegg for i fagbøkene. Likeins at guiden kan justerast undervegs, Repstad seier at i eit kvalitativt intervjuprosjekt kan sjølv dei fyrste famlande samtalan vera nyttige og trekkast inn i analysen. (ibid.) Gjennom intervjua har eg prøvd å gå i djupna på fenomenet eg ynskte å undersøkje, intervjua har vart i mellom ein og ein halv time og to timar. Me gjekk grundig inn på den einskilde sin musikalske bakgrunn, og temaet var avgrensa til den delen av livet som har med musikk å gjera. Det blei gode samtalar.

Eit moment var den retrospektive sida av intervjuet. For nokon sin del var bestillingsverket så langt tilbake som for åtte år sidan. Repstad meiner at retrospektive intervju gjev spesiell metodiske utfordringar, noko ein må ta omsyn til i analysedelen: "En rekke skjevheter og feilkilder kan melde seg"(Repstad 2002:65).

"Erindringsforskyvning" er eit ord som ofte blir brukt. Forfattaren Tore Rem seier det slik i biografien om Jens Bjørneboe: "Erindringen er forskjønnelsens nære slektning". (Rem 2009:17). Ein mogleg korreks i høve til informantane si eventuelle mangelfulle erindring, er i denne samanhengen omtalene som ein finn i aviser o.l. av dei faktiske framføringane.

Intervjua med dei fire ressurspersonane har gått føre seg utan intervjuguide. I høve til desse fire har eg følt meg meir fri ettersom dei viktigaste spørsmåla var relativt enkle. Intervjua bar meir preg av samtalar omkring bestillingsverk i ein historisk og kulturpolitisk kontekst.



## 2.6 Informantar og ressurspersonar

I sjølve oppgåveteksten har eg valt å kalle *informantane* for informant 1, informant 2 osv. Og sidan det var umogleg å anonymisere informantane utifrå det vesle utvalet og det låga talet på bestillingsverk, tek eg med ein oversikt over informantane her. Alle informantane er informerte om og har godkjent at namnet deira vil bli brukt. Intervjua som er gjort på ein harddiskrecorder skal oppbevarast hjå forfattaren i tråd med avtalen med Norsk samfunnsvitenskapelige datatjeneste (NSD).

*Informant 1:* Annbjørg Lien

*Informant 2:* Anne Hytta

*Informant 3:* Diom de Kossa

*Informant 4:* Frode Fjellheim

*Informant 5:* Gjermund Larsen

*Informant 6:* Odd Nordstoga

*Informant 7:* Øyonn Groven Myhren

*Ressurspersonane* har blitt valt ut mest av alt på grunn av fagleg bakgrunn / erfaring frå og kunnskap om bestillingsverk.

*Lars Mosafinn:* gründer, og grunnleggjar av Vossajazz, arbeider for tida i Vestnorsk Jazzforum

*Pål Gjersum:* manager for mange av våre fremste artistar gjennom ei årrekkje, tilsett på Nattjazzen i Bergen i ein periode, også arbeidd med Vossajazz, i dag tilsett ved Riksteatret i Oslo.

*Sjur Færøvig:* seksjonsleiar innafor musikk i Norsk kulturråd, lang erfaring i Norsk kulturråd

*Harald Herresthal:* professor i kyrkjemusikk, har gjeve ut ei rekkje musikkhistoriske bøker, særleg om norsk 1800-tal

### 3. Teoretiske perspektiv

Ein etablert svensk spelemann har ein gong formulert fylgjande slåande samanlikning: "Det finns två viktiga frågor i världen: 'Finns Gud?' och 'Vad er folkmusik?'". Som aktør innafor folkemusikkfeltet sidan 1974-75, kan eg trygt slå fast at striden og diskursen innafor feltet har dreia seg mykje rundt denne aksen - kvar går grensene for folkemusikken? Berge stadfester langt på veg dette i si omtale av folkemusikkforskinga og folkemusikkliteraturen: "Felles for desse arbeida<sup>12</sup> var at dei i stor grad, gjennom teknikk og utval, var med på å definere kva som, og kva som ikkje, vart sett på som folkemusikk" (Berge 2008:27, Apeland 1997). Eg tillet meg å vri på den svenske utsegna: "Finst Gud?" og "Er folkemusikk kunst?" Ettersom det fyrste spørsmålet fell utanfor, vel eg andre spørsmålet: Når kan folkemusikk eventuelt vera "kunst" og korleis har dette endra seg over tid? Dette vil eg nærme meg ved å undersøkje i kor stor grad utviklinga innafor folkemusikkfeltet kan sjåast i relasjon til utviklinga av *kunstnarrolla* generelt.

#### 3.1 Fenomenologi og strukturalisme

Dette handlar ikkje om ei undersøking i retning musikkvitskap, men heller eit sosiologisk perspektiv på folkemusikkfeltet. Med utgangspunkt i intervjuar eg har gjort med sju informantar, vil eg gripe dette an fenomenologisk: Korleis opplever desse informantane problemstillinga, og kva kan teorien bidra med til å setje dette inn i ein større kontekst, som gjer at desse synspunkta kan ha interesse vidare utover. Då er me inne på Bourdieus kombinasjon av det fenomenologiske og det strukturalistiske.

Fenomenologien er formulert slik i eit føreord i Bourdieus "Distinksjonen":

"De (fenomenologene) vil vise hvordan fenomenene viser seg for oss på bestemte måter, alt etter vår grunnholdning, våre kroppsskjema eller -prosjekter, og hvordan vi ikke kan skille mellom hvordan verden viser seg for oss og vår egen holdning." (Østerberg: 1979:25)

Med *strukturalismen* meiner Bourdieu at med utgangspunkt i dei subjektive røynsleane og orienteringane me har, dannar me eit objektivistisk perspektiv som blir forma av dei posisjonane me har i det sosiale rommet, eller med Broady sine ord:

---

<sup>12</sup> Eks: Arne Bjørndal og Brynjulf Alver (1984) "-og fela ho let", Hardingfeleverket (sjubindsverk 1958-1981), Rolf Myklebust (1982)"Femti år med folkemusikk" (Berge 2008:27)

"...samhällsklassernas struktur måste analyserast som system av relasjoner mellom positioner - helt enkelt som ett fält, och från och med samma period (seksstialet) har han (Bourdieu) allt oftare talat om 'maktens fält' i stället för 'den dominerande klassen'. (Broady 1991:292). I fylgje Østerberg formulerer Bourdieu i samfunnsforskinga si ein sosio-analyse som "...skal gjøre oss klar over hvordan vår virksomhet, våre mest umiddelbare adferdsmønstre er strukturasjoner av en tilgrunnliggende samfunnsstruktur, for at det skal bli mulig for oss å forandre disse adferdsmønstre." (Østerberg 1995: 23). Her framstår Bourdieu elles som litt dobbel, ved at han på den eine sida legg vekt på at "menneskene gjenskaper, *reproduserer* (mi uth.) sine livvilkår gjennom slike handlinger slik at samfunnsmaskineriet går rundt og rundt", altså at me har problem med å bryte ut av reproduksjonssirklane f.eks. i utdanningssystemet, medan han på den andre sida meiner at "Det er ved å vise hvordan vår forståelse av verden springer ut av og er nært knyttet til vår legemlige virksomhet at vi kan gjøre oss håp om å forandre oss selv og vårt samfunn." (ibid.23). Dette er teoriar og tankekors som eg vil kunne nytte i den komande empiriske analysen.

### 3.2 Feltomgrepet

Sosiologen Philippe Bourdieu er uløseleg knytt til feltomgrepet: "Et felt er et relativt autonomt socialt mikrokosmos, i hvilket en specifik menneskelig aktivitet eller praksis finder sted, f.eks. litteratur, filosofi, videnskap, jura, religion, politik osv." (Prieur 2006:158). Feltomgrepet kan i fylgje Prieur brukast til analyser av mange fenomen. Ho brukar romankritikkar som døme og tek utgangspunkt i at røyndomen har ein systematisk karakter, som meldarane sjølve ikkje kan sjå, men som analysen kan avdekke:

Ifølge grundtanken for feltanalysen består denne systematiske karakter i sammenhengen mellom anmelderens sociale egenskaper og deres synspunkt på romanen. (ibid:159)

Prieur utdjupar dette med å legge vekt på at ein innafor ein feltanalyse tenkjer *relasjonelt*, altså at ein søker etter ein struktur av forskjellar, likskapar og motsetningar (ibid.160). Ein måte å forstå feltomgrepet på er slik Røyseng formulerer det:

Bourdieu påpeker at et samfunnsområde ikke kan forstås som et felt hvis det ikke eksisterer strid om hvilke verdsettingskriterier eller former for kapital som skal være utgangspunktet for de posisjonene man skal 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 stridsarena." (Røyseng 2007:46).

Denne striden kan formulerast på ein annan måte: "Næsten alle felter er strukturert af modsetningen mellem en autonom pol, hvor feltets praksis rendyrkes efter sin egen logik, og en heteronom pol, hvor dets praksis påvirkes af eksterne magter som økonomi, mode eller religion." (Priour 2006:163). Priour viser til at feltet får sin dynamikk frå denne konkurransen, og at sjølv om analysen i praksis gjev eit bilete av augneblinken i ein statisk tilstand, er det vesentleg å ha blikk for historia (ibid. 165). For folkemusikkfeltet handlar "den autonome pol" mykje om all den indre strid som kjenneteiknar sjangeren opp gjennom åra, aller mest knytt til kva ein skal legge i omgrepet folkemusikk og kvar grensene går for folkemusikkomgrepet, noko som fleire har kopla opp mot eit generasjonsskifte (Aksdal 1992). Utgangspunkt mitt er å leggje større vekt på dynamikken som oppstår i *relasjonen* mellom folkemusikkfeltet og andre felt, fyrst og fremst kunstfeltet meir generelt, men òg til nærslekta felt som jazzfeltet og populærmusikkfeltet. Dette betyr at eg kjem til å sjå ytringane frå mine folkemusikkinformantar i relasjon til drøftingar som føregår både i og utanfor folkemusikkfeltet.

### **3.2.1 Skiljeliner mellom høg og låg - kapitalomgrepet hjå Bourdieu**

Eitt av kjenneteikna på kunstfeltet er at dette er eit felt som er sterkt symbol- og verdimetta og at nokon kunstnariske ytringar har høgare verdi enn andre. (Mangset 1992:54, Becker 1982, Bourdieu 1986a). Bourdieu skildrar kunstfeltet som eit "hierarkisk organisert rom", dvs. at alle kunstverder er prega av skiljeliner mellom den høge og den låge kulturen. Han hevdar at me alle er ein del av ei sosial verd som me prøvar å forstå, og at me berre kan gripe verda frå den ståstaden me sjølve har:

Vi intager alle en position i en social verden, i det, Bourdieu nævner som et socialt rum, og denne position præger vores perception av verden. Habitus-begrebet henviser netop til nøje inlærte skæmaer for perception og værdsættelse, skemaer, der er knyttet til en bestemt lokalitet inden for det sociale rum (Priour 2006:192).

For å forstå endringar i dette feltet må ein vita kva for posisjon endringa blir sett frå. For at det skal gje meining i å analysere, må ein i fylgje Prieur sjå på at ulike grupper<sup>13</sup> er definert av systematiske forskjellar, forskjellar som kan forståast, i fylgje Bourdieu sine generaliserande omgrep, som *kapital* som ressurs: "I felter for kulturel produktion skelner Bourdieu mellom to autonome eller spesifikke kapitalformer, der begge står i motsetning til den heteronome kapitalform, som økonomisk fortjeneste ved kulturel produktion udgør". Disse kapitalformene er *kulturell* kapital som ein må ha eit minimum av for i det heile å kunne anerkjennast som deltakar i feltet, utdanning kan f.eks. vera ein slik type kapital. Den andre, *symbolsk* kapital, nemner Prieur som "mængden af social anerkjendelse" (ibid.:165/166). Eller som Broady ekspemplifiserer det: "Att ett konstnärlig verk representerer symbolsk kapital beror av att det finns grupper som tilerkänner det konstnärligt värde". (Broady 1991:296). For ytterlegare å presisere Bourdieu sitt kapitalomgrep snakkar Broady om at symbolsk kapital er det mest allmenne omgrepet, symbolsk kapital finst over alt. Kulturell kapital er på eit anna nivå: "När Bourdieu behandlar det kulturella kapitalet talar han om någåt annat, nemligen om dominansförhållanden som tenderer att gälla samfunnet i dess helhet." (Broady 1991:171). Ein annan måte å utdjupe definisjonen på er i fylgje Broady denne: "At besitta ett rikt mått av kulturell kapital innebär inte minst at vara velinformerad." Difor blir også omgrepet hjå Broady, som hjå Prieur, også sterk knytt til utdanning.

I tillegg opererer Bourdieu med ei tredje form for kapital: *sosial* kapital. Her er det snakk om eit nettverk av familie, vener, kollegaer osv. som ein sosial agent har tilgjenge til og kan mobilisere, eller til den prestisje han eller ho nyt godt av ved å høyre til i ei spesiell gruppe (Prieur 2006:92). Broady hevdar at den sosiale kapitalen ikkje blir rekna som ei underavdeling av den symbolske kapitalen, ettersom denne ikkje kan lagrast i "materielle tillgånger eller i institusjoner, teorier och tekster, examina och titlar." (Broady 1991:177). *Posisjon* blir definert som den kapitalmengde (kulturell, symbolsk, sosial og økonomisk kapital) som skil ein frå andre posisjonar. Ideen med å forbinde posisjonar og posisjonering i feltanalyse er altså i fylgje Prieur, å påvise empirisk at meiningar og ytringar ulike folk står for, ikkje er tilfeldige og subjektive, men er forbunde med systematiske forskjellar i sosiale eigenskapar (posisjonar) (ibid.:167).

---

<sup>13</sup> Med "grupper" knytt til kapitalomgrepet kan det understrekast at Broady opererer med *individ, grupper eller institusjonar*. (Broady 1991:170)

Det er viktig å ta med seg at fleire er skeptiske til å overføre Bourdieus "omgreps-verd" som er basert på franske forhold, direkte til våre nordiske land. Broady stiller t.d. spørsmål ved om ikkje motsetninga mellom den kulturelle og den økonomiske polen innafør maktfeltet kanskje er annleis i det svenske samfunnet: "Det kanskje i mindre grad än i Frankrike eksisterer en *dominerande*, auktoiserad, legitim svensk kultur." (Broady 1991:300). Dette grunnjev Broady blant anna med at det i Sverige har eksistert ein folkerørsle-kultur som han nemner som "organisasjonskapital". Overført på norske forhold, kan ein truleg snakke om ein endå tydlegare slik "kapital" i Noreg. I høve til utdanningssystemet snakkar Broady også om at medan ein i Frankrike har ei sterk kopling mellom utdanningssystemet og overklassa, er det svenske utdanningssystemet knytt til middelklassa. (ibid 300).

### **3.2.2 Kunst og pengar - problematisk kopling?**

Bourdieu hevdar at ein motsetningsfylt tankegang mellom økonomisk verdi på den eine sida og kunstnarisk verdi på den andre, gjennomsyrrar kunstfeltet, og at idealet tenderer mot "at det er en negativ korrelasjon mellom økonomisk suksess og virkelig kunstnerisk verdi". (Mangset 2004:56, Bourdieu 1986a). Mangset viser til at det i "bunn og grunn bare er den rene kunstneriske anerkjennelse som teller" (ibid. :56). I denne samanheng kan det vera interessant å ta eit lite sidesprang som illustrere dette: I boka "Hvem Hva Hvor" for 1970 er jazz omtalt under overskrifta "Jazz er en kunstart" i ein artikkel, eg siterer: "Blant det som tydelig skiller jazz fra pop og setter den på linje med annen seriøs kunst, kan nevnes én ting: jazz er ingen lukrativ butikk!" (Hvem Hva Hvor 1970: 434).

### **3.2.3 Amatør og profesjonell - Kven kan kalle seg kunstnar?**

Kvifor blir nokon aktørar på kunstfeltet sett på som profesjonelle kunstnarar, medan andre blir definert som amatørar? Dette er eit heilt sentralt spørsmål innafør kunstfeltet og er problematisk og omstridt (Mangset 2008:18, Becker 1982, Aslaksen 2004). Innafør folkemusikkfeltet er dette eit sentralt og vanskeleg tema ettersom me har å gjera med ein sjanger som i stor grad er knytt til frivillig arbeid der myten om "den glade amatør" er sterkt forankra i både organisasjonar og institusjonar. For mange unge rekruttar, også innafør folkemusikken, er det eit klart mål å krysse grensa mellom amatør og profesjonell, samtidig som ein klarar å halde seg innafør feltets legitime grenser (Mangset 2004:58). Men kven kan kalle seg kunstnar? Mangset støttar seg på den

offisielle definisjonen innafor norsk kunstnarpolitikk: Ein er profesjonell kunstnar viss ein er medlem av ein kunstnarorganisasjon eller viss ein held eit kvalitetsnivå som kunne opne for medlemskap i ein slik organisasjon. (Mangset 2008:18). Likevel er ein hypotese at me her har å gjera med eit felt og ein sjanger der ordet "kunstnar" er meir samansett enn at der står ein kø av unge utøvarar som gjerne vil smykke seg med tittelen "kunstnar".

### **3.2.4 Kunstverk er kollektive produkt**

Howard Becker hevdar at i sosiologisk forstand er så og seie alle kunstverk kollektive produkt. For han består kunstverda av folk som med aktivitetane sine er nødvendige for produksjonen av særskilde arbeid eller verk, som denne verda definerer som kunst (Becker 1982:34). Ellen K. Aslaksen viser korleis omgrepet "kunstverd" kan brukast analytisk:

Kultur og sosial struktur er analytiske redskaper som peker hen mot ulike områder ved sosialt liv. Kunstverdens sosiale struktur må i denne sammenhengen forstås som det sosiale mønstret som dannes gjennom aktørenes samhandling og som materialiserer seg gjennom offentlige og private kunstinstusjoner, dansegrupper, friteatergrupper, gallerier, støtteordninger etc. (Aslaksen 1997: 15)

Kanskje dette kan hjelpe oss til å reflektere rundt at den norske folkemusikken sin veg retning kunstverda også må analyserast i høve til institusjonaliseringa av feltet. Becker opererer med det han kallar "integrated professionals" og "folk artists" - ikkje som ein deskriptiv skilnad, men heller i relasjon til korleis ein plasserer seg i den organisatoriske delen av kunstverda. "Folk artists" kan lage "verk" av like stor verdi eller kunstnarisk interesse. Men fordi dei ikkje tilhøyrer "kunstverda" og kan hende meir er å finne i "handverksverda", altså ikkje innafor ein kontekst der kunst vanlegvis blir til, vil desse i fylgje Becker ha vanskeleg for å bli akseptert som kunst. Han presiserer at dette ikkje handlar om kvalitet:

Distinctions between these kinds of art are not distinctions of quality; work of every degree can interest and can be and has been made in every category. But we always look at noncanonical work - work not done under the legitimate auspices of an art world - from the standpoint of some aesthetics which has its base in some world, probably an art world, in which we participate. (Becker, 1982:270)

Det manglar ikkje på historisk dokumentasjon på at folkemusikken er ekskludert frå det "gode selskap". Kunstfeltets eigne aktørar syter for, i fylgje Mangset, å oppretthalde

grensene, dvs. bestemme eller definere kva som er kunst og ikkje kunst (eller "lågare" former for kunst): "Hva som defineres innenfor, og hva som dedfineres utenfor, er også i høy grad et spørsmål om makt" (Mangset 2004:58).

### 3.3 Frå handverkar til kunstnar

For å finne endå ein inngang til korleis ein skal analysere folkemusikarane sin veg frå ein handverksmessig status til ein hypotetisk kunstnarstatus, har eg valt å ta i bruk Per Mangset sine teoriar om kunstnarroller i endring. Som utdjuing av dette vil eg nytte Abbing som har stilt spørsmål ved om den karismatiske kunstnarrolla med røter langt tilbake, også før romantikken, i vår tid har blitt erstatta med nye kunstnarroller. Den karismatiske kunstnarrolla har hatt ein dominerande plass innafor kunstverda, men spørsmålet er om dette ikkje òg gjeld den delen av folkemusikkfeltet som ligg nærast kunstfeltet? Noko Berge òg er inne på. (Berge 2008:70).

#### 3.3.1 Den anonyme handverkaren

Me må heilt tilbake til handverkarane i mellomalderen for å finne røtene til haldningane me ser restane att av i dag og til forholdet mellom handverkar- og kunstnarrolla.

Mangset seier det slik:

I slike framstillingar (av framveksten av det moderne samfunn) kontrasteres således den karismatiske kunstnerrollen gjerne med en helt annen kunstnerrolle - den laugsorienterte og anonyme håndverkaren som utsmykket kirkene i middelalderen. Fra renessansen og framover utviklet det seg utifra dette (dvs. handverket) en ny, moderne og fri kunstnerrolle, preget av originalitetsestikk og genidyrkelse. Framveksten av denne kunstnerrollen er gjerne blitt sett i sammenheng med framveksten av en selvstendig kunstinstusjon, det vil si av et relativt autonomt sosialt felt med særegne roller, spilleregler og institusjoner."(Mangset 2004:38)

Mangset refererer til Raymonde Moulin (1983) som meiner at framveksten av den moderne karismatiske kunstnerrolla (på biletkunstområdet) kom så seint som på 1800-talet. Ho opererte med tre historiske organisasjonstypar med stikkord som *korporasjon* (laug), *akademi* og *marknad*:

(1) Håndverkaren var organisert i laug med monopol på utøving av yrket og hadde som viktigaste kompetanse det praktiske. Streng regulering gjennom meister og lærling kjennteikna dette feltet.



(2) Frå renessansen skilde kunstnarane i Italia seg gradvis ut frå handverkarane ved at dei fekk ei friare stilling. Men samtidig utvikla det seg eit akademisk hierarki med makt og byråkratisk struktur på feltet, noko som unge kunstnarar etter kvart opponert mot.

(3) Dette førte til eit opprør mot denne stivna "akdemismen" i fylgje Moulin, og kunstnarane erklærte brot med tradisjonen som kunstnarisk form. Kunstnarane var likevel innafor dette regimet henvist til marknaden som endeleg dommar. (Mangset, 2004:40.)

Dag Sveen snakkar i sin analyse av utviklinga innafor biletkunsten, frå handverk til kunst, om *personleggjeringa* av kunstverket som skjer med romantikken, der "...de markerte malerstrøkene blir de synlige spor etter kunstnerens tilstedeværelse på lerretet." (Sveen, 1995:43) Også Sveen påpeikar at det handlar det om ei ny, fri og moderne kunstnarrolle. Han meiner det var eit viktig premiss at målarkunsten skulle forklarast som ein fri og intellektuell aktivitet. Motstykket var at målarkunsten lett kunne assosierast med det tekniske og handverksmessige som òg var knytt til den sansemessige opplevinga, ikkje til den intellektuelle og fornuftsmessige. Difor blei handverket sett på som av lågare rang (Sveen 1995:18).

Det er *ei* side ved dette feltet som er spesielt relevant for folkemusikken: *anonymiteten*. Mangset seier det slik: "Historisk kan man si at den anonyme håndverkeren steg ut av tussemørkret og ble individuell kunstner i det man begynte å navngi kunstnere, særlig da det ble vanlig å signere kunstverk." (Mangset, 2004:41). Anonymiseringa har vore eit av dei sterkaste kjenneteikna på sjangeren folkemusikk. Kven har ikkje høyrte om 'visa som kom rekande på ei fjøl'?

### **3.3.2 Den frie kunstnaren - den karismatiske kunstnarrolla**

Mange hevdar at "den frie kunstnaren" er å sjå på som eit barn av ein moderniseringsprosess. Men kva ligg det i omgrepet "den karismatiske kunstnarrolla"? Mangset meiner det handlar om eit særeige individ som har spesielle medfødte kunstnariske talent, som har sin eigen signatur og særpreg, og som viser at me har å gjera med eit autentisk og unikt kunstverk å gjera. Det handlar den gudegjevne og individualistiske kunstnaren som i mangt og mykje er heva over samfunnsmessige lover

og konvensjonar (Mangset 2004: 41). Berge meiner er at desse modernistiske ideala er interessante sett frå folkemusikken sin synsstad fordi 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 lever side om side i folkemusikkkursen,..." (Berge, 2008:70)

Mangset fokuserer på at ei viktig side ved danninga av denne, kall det gjerne myta om geniet - den unike kunstnaren, gjerne blir forsterka gjennom ein *kunstnarbiografi* - som bidreg til at kunstnaren slik sett blir kanonisert for ettertida (Mangset 2004:41).

*Autodidakten* - den sjølv lærde - sin posisjon var utbreidd innafor dei klassiske kunster: "Kunstneren var beundringsverdig, fordi han hadde utviklet sitt talent og vunnet anerkjennelse uten egentlig å ha hatt noen lærer" (Kris og Kurz 1834/79 - i Mangset, 2004:45). Dette perspektivet brukar også Moulin: "Man *fødes* til kunstner, man *blir* det ikke. Innenfor denne logikken betrakter de sin manglende skolesuksess som varsel om at de er bestemt til å bli kunstnere." (Moulin 1992:302, hjå Mangset *ibid*:46).

### 3.4 Postmodernistisk perspektiv - ei ny tid?

Sett frå min synsstad i høve til mine informantar er det mest interessant å finne ut kva som har skjedd i nyare tid. Då er me over i den postmodernistiske - eller seinmoderne - perioden der mange snakkar om eit paradigmeskifte i høve til dikotomien høg og låg kultur. Dag Sveen karakteriserer utviklinga innafor den moderne kunsten slik: "Innenfor denne, og da særlig innefor den postmoderne kunsten fra 1970/80 årene og framover, er det så mange ulike retninger og tradisjoner at det er umulig å snakke om *den gode smak*." (Sveen 1995). Aslaksen har formulerte ein hypotese om at det (på 1990-talet) utvikla seg "et mangfold av mer eller postmoderne kunstnerroller i det post- eller seinmoderne samfunnet" (Mangset 2004: 82).

Auka utdanningsnivå er éin faktor, gjerne kombinert med ei "...auka globalisering, utilateral handel, avkolonialisering og teknologisering, noko som har ført til at tilgangen til kulturelle uttrykk, også lokale, har blitt svært omfattande" (Berge 2008:87). Mange kulturteoretikarar meiner at skiljet mellom høg og låg kultur under postmodernismen

er i ferd med å bli redusert. "Med postmodernismen har tradisjonelle skillelinjer og hierarkier kollapset, det flerkulturelle er blitt anerkjent, noe som passer med de globale forhold; kitch, det folkelige, og forskjeller blir lovprist"(Featherstone 1991:94 i Sveen 1995:107). Har folkemusikkfeltet med postmodernismen orientert seg meir mot det globale? Feltet har auka både på utøvar-, organisasjons- og næringspolitisk nivå, bl.a. gjennom ei omfattande oppbløming av festivalar, auka musikalsk samarbeid på tvers av nasjonale grenser, multikulturelle produksjonar, eksport av musistarar osv. Mange vil hevde at folkemusikken på denne måten er å finne i myldret av alle kulturuttrykk, crossoverformer mellom viser, klassisk, rock og worldmusic og at ei "kulturell hybridisering, som nemnt ovanfor, er av dei postmoderne fenomena som har empirisk dekning" (Berge 2008:48).

At folkemusikkfeltet i ei omskifteleg tid ikkje har unngått konflikhtar og strid seier seg sjølv. Skal ein analysere korleis dagens utøvarar stiller seg til denne store endringa, er det essensielt at ein kjenner til at kunsten og kunstnarrollene er i konstant endring i vår tid. Becker uttrykkjer dette slik:

Art worlds change continuously - sometimes gradually, sometimes quite dramatically. New worlds come into existence, old ones disappear. No art world can protect itself fully or for long against the impulses for change, whether they arise from external sources or internal tensions (Becker 1982:300).

### **3.4.1 Utdanning - uformell sosialisering til kunstnarrolla**

I høve til mitt materiale er det interessant å undersøkje i kor stor grad utdanningsrevolusjonen frå slutten av 1960-talet har utsletta alderdommelege haldningar. Mykje peikar i retning av at utdanning har vore viktig for auka status for folkemusikarane og folkemusikkfeltet. Kor viktig står det att i finne svar på. Den formelle sida ved utdanninga er *ein* ting, det kan gje deg tilgang til vidare studiar, det kan vera inngangsbilletten til klatring i det profesjonelle kunsthierarkiet, og/eller gje deg tilgang til eit profesjonell kunstnarisk arbeidsmarknad (Mangset 2004: 75). Men kva med den *uformelle* delen av studiet? Det er ei kjent sak at innafor dei folkemusikkstudiane som eksisterer i dag, går vel så mykje av læringa føre seg *utanfor* sjølve undervisningstida. Det er difor legitimt som Mangset gjer å stille spørsmål ved kva for andre funksjonar enn dei målretta utdanningsmessige kunstutdanninga kan ha for samfunnet meir generelt. Eitt av svara omhandlar nettopp den uformelle delen av ei slik utdanning:

Kunstutdanninga kan "fungere som arena for mer uformell sosialisering til kunstnerrollen og for bygging av nettverk inn til det profesjonelle kunstfeltet" (ibid 73). Undersøkingar gjort av Moulin (1992) viser med bakgrunn i empiri frå franske biletkunstnarar (på 1950- og 60-talet) at den viktigaste sida ved utdanninga var opplæring i kunstnarlivet og konstruksjon av ein kunstnaridentitet (Mangset 2004:74).

### 3.4.2 Kulturelt entreprenørskap

Mot slutten av 1990-talet dukkar i fylgje Mangset og Røyseng, omgrepet *kulturelt entreprenørskap* opp som ein ny kategori innanfor den offentlege samtala: "Formell utdanningsbakgrunn betyr ut fra dette perspektivet lite for kulturentreprenørenes yrkeskarrierer. Skolen kan derimot ha vært en viktig arena for å knytte kontakter til nytte for seinere entreprenørvirksomhet" (Mangset og Røyseng 2009:33). Om du finn mange folkemusikarar som fell inn under denne kategorien, kan diskuteras. Tendensen innafør andre kunstuttrykk er likevel så tidstypisk at eg vel å ta dette med, i fall nokon av informantane mine skulle falle inn under denne paraplyen.

Framveksten av kulturelt entreprenørskap bør kanskje sjåast i samanheng med at samfunnet vårt har opplevd ein stor vekst i talet på kunstnarar i seinare tid: "I en nyere undersøkelse av norske kunstneres levekår blir det anslått en 'genuin vekst' i kunstnerbefolkningen på 30-40% fra 1994 til 2006" (Heian/Løyland/Mangset 2008:15). Mangset stiller spørsmål ved om ikkje denne sterke aukinga også blir reflektert i den auka søking til profesjonell kunstutdanning. På motsett sida kan kulturelt entreprenørskap sjåast på som ein del av ei *avinstitusjonalisering*, Mangset spør om dette har ein bakgrunn i at det veks fram nye, friare grupper og meir ad hoc-organiserte former for produksjon av kunst. Featherstone sitt blikk utdjupar dette: "...en ny individualisert forbrukskultur, der smak, livsstil og estetikk står i høysetet" (Mangset 2004:85) (Featherstone 1991). Har folkemusikkfeltet blitt ein del av dette, eller er ein enno på veg "innover" i utdanningssystemet og framleis på veg mot ei auka institusjonalisering, som ein naturleg del av tidlegare nemnde "forseinking" i høve til trendar i tida?

### 3.4.3 Store endringar av kunstnarrollene

Mangset stiller spørsmål ved om den romantisk - karismatiske kunstnarrolla er *modernitetens* kunstnarrolle, mens heilt nye og forskjellige kunstnarroller veks fram under *postmodernismen*:

Hun (samtidskunstnaren) krysser villig grensene mellom høyt og lavt, rent og urent. Hun har et friere og mer lekent forhold til kunstfeltets tunge tradisjoner, uttrykksformer og rollemodeller. Og hun lar seg ikke lukke inne av kunstinstitusjonens tradisjonelle grenser og stengsler (Mangset 2004:11)

Har denne problemstillinga også nådd folkemusikkfeltet? *Ei* interessant side ved folkemusikkfeltet, den auka *feminiseringa*, kan i alle fall parallellførast med kunstfeltet. Elstad og Røsvik Pedersen har i ei sosiologisk undersøking av kunstnarbefolkninga bl.a. dokumentert at andelen kvinnelege kunstnarar har auka ein del for perioden 1979/80-94 ( Elstad og Røsvik Pedersen 1996:30 i Mangset 2004:78). Mi røynsle er at folkemusikkfeltet her ligg i framkant av utviklinga, særleg om ein samanliknar med rekrutteringa til sjantrar som rock/pop og jazz.

Abbing opererer med fire forskjellige kunstnarroller som alternativ til den karismatiske kunstnarrolla:

1. Kunstnarforskar - som ikkje bryr seg så mykje om publikum, virkar inn på andre kunstnarar
2. Postmoderne kunstnar som kryssar grenser mellom kunst/design/ og anvendt reklame (eks verdsmusikkutøvarar)
3. Kunsthandverkaren som prøvar å rehabilitere gamle og etablerte handverksteknikkar
4. Kunstnar-entertaineren - bryt med den karismatiske kunstnarens manglande interesse for publikum, profilerer likevel på kunst som noko heilagt og opphøga (Abbing 2002:309).

Desse nye kunstnarrollene kan kanskje hjelpe oss å finne ut meir om kor sterkt folkemusikken har blitt prega av den postmoderne utviklinga, ikkje minst med tanke på at mange folkemusikarar har gått over i dei profesjonelle musikarane sine rekkjer. Eit omgrep som er sterkt knytt til kunstnaryrket - *frilansar*, er lett å ta i bruk for ein folkemusikar. Materialet mitt gjev her eit godt utgangspunkt for drøfting om ikkje

mange av dagens folkemusikarar kanskje er nærare den "moderne" kunstnarrolla enn dei er viljuge til å innrømme.

### 3.5 "Kunstfisering" - jazz og populærmusikk

Når det gjeld endring av kunstnarroller generelt og omgrepet "kunstfisering" spesielt, finn ein lite litteratur om dette innafor folkemusikkfeltet. Eg har difor sett på Espen Eriksen sin artikkel "Fertile crossings in jazz". Eriksen knyter sine teoriar til postmodernistisk teori og framhevar særleg det kritiske perspektivet: at alt må redefinarast og reevaluerast. Tapet av det allmenngyldige er "postmodernismens pris" (Eriksen 2001:7). For jazzen sin del handlar det om ei problematisering av jazz som kunst kontra jazz som populærmusikk.

Den diskursive utforminga jazz har fått i, og som følge av, de siste års akademisering og institusjonalisering, har nemlig, slik jeg ser det, vært så overbevisende og attraktiv, at det i kunstverdenen råder nærmest tilnærmet konsensus om at jazz ikke er populærmusikk, men kunstmusikk (ibid:34).

Blikket på jazzen er interessant på fleire måtar, til dømes dette med at jazz ikkje er så lett tilgjengeleg. Det sentrale spørsmålet innafor både jazz og folkemusikk, er i kor stor grad desse musikkformene har endra seg i retning av kunstmusikken med tanke på å bli ein "...søfistikert og vanskeleg tilgjengeleg kunstform, fremført av høyt kvalifiserte musikere for et dannet og kvalifisert publikum, som ikke er ute etter dans og underholdning, men intellektuell og estetisk erkjennelse." (ibid:43). Simon Frith hjelper oss med å ytterlegare "plassere" folkemusikken, han opererer med tre forskjellige kunstverder: den borgarlege kunstverda, folkemusikkverda og den kommersielle musikkverda. (Frith 1996). I fylgje Frith og Eriksen har jazzforskarar sin definisjon av jazz som kunst hatt stor gjennomslagskraft i det allmenne jazzliv, med klare linjer til jazzmagasin, aviskritikkar og radio og TV-program. Frith lyfter òg fram *den borgarlege konsert*. Han brukar uttrykk som "transendental oppleving" og knyter dette opp mot at dette krev forkunnskap: "Only the right people with the right training can, in short, experience the real meaning of 'great music' (Frith 1996:39 i Eriksen 2001:49). Å sjå på framføringspraksis for bestillingsverk i folkemusikk er ei nærliggjande problemstilling, særleg sett opp mot ein annan parallell til jazz: musikk som dansemusikk og lett underholdning og/eller bruksmusikk.

Eit av dei store spørsmåla som melder seg er om folkemusikken (som jazzen) på sin veg inn i kunstverda står i fare for å måtta gje frå eigenart og bli forma i den klassiske musikkens bilete og bli vurdert etter kunstverdas ideal. Eriksen argumenterer her med referanse både til Berendt og Gridley at jazz eigentleg representerer noko heilt forskjellig frå klassisk musikk og modernisme og må "kanoniserast" på eigne premiss. Likevel har førebiletet for "kanonisering" vore etter mønster frå klassisk musikk, noko som har vore nødvendig for at jazz i det heile tatt har fått plass i akademia, meiner Eriksen (ibid:55). Finn me her ein parallell i at folkemusikken med klare røter til romantikken på 1800-talet har overtatt den klassiske verda sine førestellingar om geniet, om kunstnaren som fri og uavhengig? I høve til utviklinga retning kunstmusikk er det eit fenomen at jazzen gjennom det Eriksen kallar "kanonens narrativkonstruksjon" utelet tidleg dansebasert jazz og t.d. jazzrock. Jazzstilar som bryt med jazzen sine kunstaspirasjonar blir sett på som *forfall* og at ein slik vender seg bort frå jazzens essens (ibid:56).

Eriksen fører eit resonnement vidare fram mot det som er hans viktigaste poeng, nemleg at jazz, trass i "kunstifiseringa", mest er å betrakte som populærmusikk. Dette bygger han dels på at jazzens rytmikk og repetisjonar "ikke innordnes i intellektuelt begripelige strukturer, som i kunstmusikk, men verdsettes som verdifullt i seg selv; som en kilde til kroppslig nytelse, og innlevelse, i dans." (ibid 66). Han hevdar vidare at sjølv om populærmusikalske stilar har blitt lyttemusikk, er desse meir i slekt med andre populærmusikalske stilar og deira afrikansk-amerikanske arv, enn med kunstmusikken og den moderne legninga ein finn der. Overføringsverdien til folkemusikken finn me sterkast i høve mellom lyttemusikk, t.d. lydarslåttar i felemusikken, og det store repertoaret av musikk som er dansemusikk, dvs. "kilde til kroppslig nytelse" som Eriksen kallar det. Dette handlar sjølv sagt om musikalske termar, samtidig er dette med på å plassere folkemusikken i det sosiale rom - når er folkemusikken nærast kunstmusikken, og når er folkemusikken nærast populærmusikken?

## 4. Mange vegar - analytisk førespel

I dette analysekapitlet vil eg nærme meg fenomena "endring av kunstroller" og "bestillingsverk i folkemusikken" langsamt, dette av di intervju med dei sju informantane gav rikeleg rom for refleksjon omkring bakteppet for at dei blei spurt om å lage "bestillingsverk". Men det handlar òg om samtaler knytt til statusen for folkemusikken, gjerne kopla opp mot "kunstifisering" i ein større kontekst (Eriksen 2001). Det store spørsmålet dreiar seg rundt folkemusikkens rolle i ein mellomposisjon: På den eine sida kan ein sjå på folkemusikken som ein meir statisk forvaltar av ein nasjonal arv med klare bindingar til det handverksmessige. På den andre sida opplever ein ei stor endring i nyare tid der nye kunstnarroller dukkar opp og der kanskje også folkemusikkfeltet er påverka av dette?

Innhaldsmessig startar eg med korleis informantane oppfattar sin eigen posisjon i folkemusikkfeltet knytt til perioden *før* bestillingsverket: litt om sosial bakgrunn, musikalsk oppvekst og utdanning - uformell og formell. Vidare ser eg på kva det konkrete bestillingsverket kan ha hatt å seie for karrieren, om posisjonen i feltet er den same, eller om noko er endra? Vidare undersøker eg om informantane i etterkant ser bestillingsverket som del av ei større utvikling, der folkemusikkfeltet som kanskje ein meir godtatt del av kunstfeltet både møter nye utfordringar, men òg får nye moglegheiter. Til slutt ser eg på folkemusikken i ein postmoderne kontekst der eg òg drøftar tilhøvet til populærkulturen. Empirien vil vise om desse sju informantane inngår i ein større heilskap, i kor stor grad me kan snakke om særmerke knytt til folkemusikkfeltet og i kor stor grad dette handlar om særmerke ved den einskilde informant. Bourdieus teori om at meiningar og ytringar er forbunde med systematiske forskjellar i sosiale eigenskapar eller posisjonar vil i denne samanheng vera nærliggjande å bruke (Priour: 2006).

### 4.1 Sosial bakgrunn - musikalsk oppvekst

Intervjuguiden min la ikkje opp til inngåande spørsmål om sosial bakgrunn, utgangspunktet mitt var fyrst og fremst musikalsk oppvekst. Likevel kom einskilde svar som eg vel å tolke inn i ein sosial kontekst. I høve til kunstnarrolla er det interessant å ta



med slikt som knyter informantane til oppvekst og musikalsk påverknad i ung alder. Eg les ut av teksten at dei fleste av informantane mine har fått med seg musikken og folkemusikken frå heimen, det er særleg foreldra og deira kulturelle og sosiale kapital som er formidlarar av dette. Heilt uopfordra kom informant 6 inn på den sosiale bakgrunnen til ein av foreldra:

Og i hennes familie frå grunnen av, trur eg det er klassisk som galdt, for det var litt slik finare, eller finare og finare, eg veit ikkje om du kan sei finare. Men det var litt meir så før, at det var litt forskjell på ordentleg musikk og ikkje ordentleg musikk - som då var folkemusikk på den tid.

Informanten har fått med seg at folkemusikken ikkje var akseptert på høgde med anna musikk, t.d. klassisk musikk. Sjølv har han ikkje vokse opp i eit slik "finare" miljø, sjølv om foreldra heilt tydeleg har hatt rikeleg med både kulturell og sosial kapital. At han ser på ei grein av familien som litt "finare" kan på den eine sida tolkast som at han sjølv, kanskje i høve til andre "jamaldringar", har vore trygg nok til å kunne velje litt friare på tvers av kulturelle kategoriar. På den andre sida kan han ha valt seg ein annan posisjon, ettersom dette "fine" ikkje er noko som han har identifisert seg med. Det var folkemusikken og populærmusikken som blei hans musikk, noko som har sin bakgrunn i påverknad frå fleire personar i familien.

Det er sikkert litt meir enn gjennomsnittet musikk i heimen eg voks opp. Og det var slik leiking og så, leiking med musikk, og piano i stova. Det blei musisert i familiære samanhengar, [...] Og reint slik spesifikt er det mor som var veldig i den der bylja, 60-talet og den der folkemusikkboomen [...] Dei (besteforeldra) blei veldig knytt til den bygda og det der med musikken. Mor har fortalt at han (bestefar) var veldig glad i religiøse folketonar, alle dei der folketonane som er i salmeboka. [...] Fyrste slik popmusikk, det var bror min og syster mi, det trur eg kanskje var før eg begynna på skulen,..

Me får altså ei forteljing om ein familie der musikk har vore tema i fleire generasjonar, og me får to sjantrar presenterte, både folkemusikk og popmusikk. I høve til oppvekst snakkar Bourdieu om den grunnleggande sosialisering i familien (Prieur 2006:89) som avspeglar foreldre og besteforeldre si historie og sosiale posisjon. "I familien overføres kapital effektivt og nærmest automatisk fra den ene generasjonen til den neste uden at nogen egentlig behøver andet enn det. [...] I disse dagligdagse rutiner inpodes de opvoksende børn systematisk familiens kultur, som så kan være mere eller mindre "fin", afhængig af forældrenes sosiale bakgrunn, uddannelse, omgangskreds eller bopel" (Prieur 2006:89-90). Denne informanten har fått ei mengd impulsar og viktige

opplevingar innafor ein familie som dyrka musikken på ulike måtar. Det er verdt å merke seg at han gjennom eldre sysken får inn populærmusikken. Slik har han kan hende frigjort seg frå foreldra sin musikksmak på eit tidleg stadium? Lenger ute i intervjuet viser han at han i vaksen alder vender tilbake til foreldras og besteforeldras musikk og gjer dette til eit særpreg innafor sin eigen musikk-karriere.

Musikkens *sosiale* funksjon blir ofte sett opp som eitt motstykke til individualisten - som gjerne blir kopla med den karismatiske kunstnarrolla. I folkemusikksamheng kan t.d. eit spelemannslag utgjere ein slik sosial samanheng der det musikalske elementet kjem i andre rekke. Å møtast, spela i hop og ha det hyggeleg saman er det viktigaste. Samspel i gruppe kan vera sterkt fokusert på det musikalske, likevel legg mange folkemusikarar vekt på interaksjonen, den sosiale dimensjonen, også i slike samanhengar. Motstykket er den individuelle solospelemannen som ofte dukkar ned i det musikalske og dyrkar det individuelle særpreget, det som ingen andre har. Informant 1 legg vekt på den sosiale konteksten alt i frå ung alder:

At det blei mogleg for meg å reise, at eg fekk møte folk og bli inspirert og fekk høyre på mange fantastiske musikarar. Folk som spela forskjellige instrument, men hadde eit felles språk [...] Eg føler at musikken handlar om nettopp det - kommunikasjon. Den krafta musikken har - enten den går innover eller via andre - det synest eg er eit utruleg sterkt medium.

Informanten har på eit tidleg stadium fått med seg den sosiale dimensjonen ved utøving - og at musikk handlar om kommunikasjon. Foreldras omfattande sosiale nettverk må tolkast som ein stimulans som har sett sine spor, ein stor dose *sosial kapital* som har blitt eit kjennemerke på hennar posisjon i feltet. Då ho som ung deltok og gjekk til topps på kappleik, legg ho vekt på det *sosiale*:

Eg har ikkje noko minne av konkurransen, anna enn at det var stas, ikkje minst fordi du treffe fleire med same interesse. Så det å reise på landskappleik, det var sosialt, vi var ein felles gjeng [...] Dei gode og viktige minna var fellesskapet, og det å høyre på ein storspelemann spela under eit tre. Ikkje det å stå på ei scene og sjølve konkurransebiten.

Ettersom denne analysen handlar om kunstnarroller, kan eg nemne den dobbelte haldninga som folkemusikken har og har hatt til kunstnarrolla: Innafor mange folkemusikkmiljø har det handla om *aktivitet* meir enn oppmoding til kunstnarleg verksemd. Aktivitet har som oftast handla om sosial aktivitet, dans, samspel m.m. Her kan eg referere til Dag Solhjells omgrep "inkludert kretsløp" der poenget er at ein prøvar

å få med så mange som mogleg over ei minstegrense for kvalitet i staden for å velge ut dei som fyller dei estetiske kriteria best (Solhjell 1995:29). Dette "kretsløpet" inkluderer også amatørane, noko som heile tida har vore eit kjenneteikn på folkemusikkmiljøet.

Informant 3 er født i Afrika, også han snakkar om familien:

Ja, men dei var ikkje slike profesjonelle musikarar, men tradisjonelle, neste heile familien. Eg lærte å spela tromme frå min storebror, så blei eg plukka ut til Nasjonalballetten då eg var 15 år. [...] Eg høyrde frå far min at då eg var liten, så var eg mest dansar, det hugsar eg ikkje sjølv. [...] Så kvar gong han (far) hadde nokre gjester, så då kom eg og gjorde "show" for dei. Det var då dei visste at han der, han kjem til å bli musikar, (ha, ha).

Informanten kjem frå ein posisjon som skil seg vesentleg frå dei andre, han har sin kulturelle og symbolske kapital frå ein annan kultur og har måtta etablere seg frå "scratch" her i landet. Den faglege bakgrunnen, musikkutdanninga frå Nasjonalballetten og frå faren og broren, har han likevel med seg. Dette har vore hans fremste "salsvare" som ny i eit framand land. Det var Rikskonsertane som gjorde mest til at han kunne etablere seg som musikar her i landet. At han med sin framandkulturelle bakgrunn står fram som ekstra takknemleg overfor dei som gav han oppdraget med bestillingsverk, må tolkast utifrå denne posisjonen.

Også informant 5 voks opp med folkemusikken tett på seg innafor den næraste familie, faren var musikkskulerektor og mor spelte litt piano. Musikken har vore rundt han i heimen frå han var liten. Også den nære slekta dreiv med musikk, og han fekk tidleg oppleva at musikk kunne vera så mangt.

Elles har eg høyrte mykje forskjellig musikk sjølvst. Folkemusikken som eg har høyrte heime er ein ting, men eg har mykje slektningar som spelar gammaldans, og trekkspel og anna, type gitar og bass og slikt. [...] Og i tillegg så veit ikkje eg... Me høyrde blant anna på Åge Alexandersen kassett.

Denne type musikalsk sosialisering der samspelet har stått sentralt har truleg sett sitt preg på informanten, sjølv om han seinare har stått fram som solist i mange samanhengar.

Informant 7 har vakse opp med utøvande folkemusikarar i heimen. Likevel seier ho at ho korkje blei altetande innafor musikk eller blei så veldig musikkinteressert, men interessa kom gjennom dansen.

Eg lærte veldig tidleg å danse gangar og springar og slikt. Nesten slik litt tilfeldig, men eg gjorde det og så hadde me ei hytte på Tjøme, der var det eit ektepar som heitte Kari og Børre Ørbekk som hadde kurs for lærarar i slik internasjonal folkedans. Det synest eg var så utruleg fint fordi eg kjende att så mykje av det eg hadde høyrte heime, berre at dette var annleis. Likevel fengande på ein annan måte.

Ved å oppleve musikken som nærverande i oppveksten kan denne informantene meir umedvite ha blitt glad i denne musikken, noko ho fyrst blei klar over i vaksen alder.

Når det gjeld dei to siste informantane seier dei relativt lite om kva familien og påverknaden der har betydd. At foreldra har kosta på dei timar i musikkskule eller tatt dei med til ein privatlærer, ser ut til å vera det viktigaste bidraget, samt at dei hadde piano i heimen. For informant 2 betydde det litt at faren spela hardingfele på eit amatørnivå. Og for informant 4 hadde det sitt å seie at faren underviste i musikk på skulen. Men ingen av dei legg særleg vekt på dette. Slik har desse sju informantane fått ulik "bagasje" med seg heimanfrå, og sidan kapitalomgrepet bygger på det relasjonelle, kan me seie at somme ser ut til å ha fått med seg rikelege mengder med sosial kapital, andre har fått meir av den kulturelle kapitalen, og somme har fått mykje av baa delar.

#### **4.1.1 Typisk middelkultur?**

I kor stor grad informantane mine er rekruttert frå lågkulturen eller frå den "mektige middelkulturen" (Ytreberg 2004), har eg få haldepunkt for. Men det kan vera verdt å merke seg at sjølv om eg nyttar Bourdieus teoriar i fleire samanhengar, vil biletet som teiknar seg i forholdet mellom klasser og smak vera vesentleg forskjellig i Noreg og Frankrike. Ytrebergs påstand er denne:

I Norge er distinksjonene annerledes, både mellom klassene og internt i dem. Vi mangler ikke bare en adel, men også en småborgerlig tradisjon. [...] I Norge gjenstår dermed et stort mellomstykke, som ser ut til å forenes i middelkultursmaken. [...] Norsk middelkulturell smak er preget av at den har flertallet i ryggen (Ytreberg 2004:8).

Informant 2 gjev eit lite innblikk i korleis ei form for "klassementalitet" kan arte seg i ei lita bygd:

Eg spela jo i korps i alle år, då spela eg klarinett og så gjekk eg over til saksofon då vi starta Hjarthdal Musikkorps Storband. Det var liksom, - det var den halvparten av ungdomane heime i Sauland som ikkje reiste til Notodden for å "rægge" i Storgata. Vi var nerdane som sat og spela i storband.

Det kan sjølv sagt diskuteras i kor stor grad dette kan knyttast til klasse, men

den som har vakse opp i ei bygd, noko eg sjølv har, opplever i alle fall ofte ei slik todeling - ein type seleksjon som blir synleg nettopp gjennom musikkultur og musikksmak. Posisjonane blir typiske - enten så er du ute og "ræggjar" eller så er du i musikkorpset heime. I utgangspunktet er det lite rom for individuelle handlingar.

Generelt kan eg oppsummere dette kapitlet med at dei fleste av informantane mine fortel at dei har vakse opp i heimar der musikk har vore utøvd, mange har hatt piano heime og mange har fått viktige stimulans i oppveksten. Tilgangen på kulturell kapital har vore god. Medan musikkskulane har spela ei viktig rolle for somme, ser grunnskulen ser ut til å spela ei heller perifer rolle, med unntak av besøk av Rikskonsertane. Desse er trekt fram som ei positiv og viktig oppleving. Materialet mitt er for tynt til å trekke nokon konklusjonar ut av dette, likevel kan me danne oss eit bilete av ein oppvekst med lett tilgang til musikkopplevingar. Generasjonen som informantane mine representerer er kan hende den fyrste som har fått uttjeljing for den offentlege satsinga på musikk på 80-talet. Likevel tok det tid før "folk flest" sende ungane sine på musikkskule.

## **4.2 Utdanning - uformell og formell**

Endringa i kunstnarroller innafor folkemusikkfeltet blir gjerne kopla i hop med "utdanningsboomen" dei siste 30-40 åra, noko Gjersum var inne på: Det breie lag av folket fekk større tilgang til utdanningsinstitusjonane (jf. intervju Gjersum 30.10.2009). På andre sida vil eg hevde at opplæring i folkemusikk, trass i institusjonaliseringa, føregår på svært mange ulike måtar, både innanfor og utanfor institusjonane.

### **4.2.1 Frå musikkskule til høgare utdanning**

At folkemusikken erobra posisjonar innafor høgare utdanning må sjåast i samanheng med oppblomstringa innafor høgare utdanning generelt (Blom bind 5 2001:293, jf. intervju Færøvig 20.4.2010). Men empirien viser at vegen til karriere og høgare status for folkemusikken er samansett. Ein har kanskje hatt lett for å oversjå at utdanning på lågare nivå òg har ein viktig plass. Informant 6 starta tidleg i musikkskule:

Då var eg åtte år og eg veit ikkje om det fall saman med at musikkskulen kom til Vinje, ja, det var på den tid der. [...] Og eg veit ikkje kor mykje slik oppvekst har å sei, men viss det er viktig så er det.... Det gjeng ei line derifrå til der eg er i dag heilt klart. Så det var veldig viktig, trur eg. Både sosialt, kanskje mest sosialt, men òg litt musikalsk.

Når denne informanten i vaksen alder byrjar på lærarskulen er det òg det sosiale han legg vekt på, han byrja på lærarskulen fordi mange av klassekameratane frå folkehøgskulen òg skulle dit: "Det blei slikt miljø der. [...] Eg begynna på lærarskulen endå eg ikkje ville bli lærar." Slik blir han kanskje ein typisk representant for det som Mangset definerer under etiketten "uformell sosialisering til kunstnarrolla" (Mangset 2004:73). Som observatør til folkemusikkutdanninga ved Folkekulturstudiet i Rauland gjennom mange år, kan eg sjølv stadfeste at mykje talar for at sosialiseringa som går føre seg utanom sjøve undervisningstida, i samband med øvingar, konsertar, pubspeling og hybelliv, er viktig også innafor institusjonane.

Informant 1 begynte endå tidlegare innafor det offentlege utdanningssystemet, einkilde plassar i landet hadde oppretta musikalske barnehagar:

Då eg var fem år begynte eg i musikkbarnehage der vi *leika* inn musikken . Og så fortsette eg med fiolintimar ein gong i veka. [...] Då var det klassisk. Mamma og eg tok bussen til Ålesund Musikkskule. Folkemusikken lærte eg heime hjå pappa. Ellers hørte vi på mykje musikk i heimen.

Ho kunne ha gått gradene frå musikkskule til vidaregåande skule til høgskule innafor musikken, men slik gjekk det ikkje, ho valde å dyrke folkemusikken på utsida av utdanningssystemet. Slik kan ho vera eit døme på den krafta som ligg i eit miljø som har lang røynsle med frivillig arbeid og det å skape ei god sosial ramme rundt musikkpraksisen. Men har dette vore eit eintydig gode i høve til heving av status for folkemusikken? Kan dette kanskje ha sementert folkemusikkfeltet i ein "amatørkultur" det har vore vanskeleg å bryte ut av?

Informant 4 legg òg vekt på grunnlaget han fekk i barneåra.

Eg hadde hatt timar i klassisk pianospel i barne- og ungdomsskulen og lært meg det. Så det var eit kjempofint utgangspunkt. [...] ...heime der hadde dei både piano og harmonium. Det var ein fin og ordentleg heim, foreldra hennar (mor) var også lærarar. Så den lærarrolla - kanskje ei gruppe som hadde slike ting tilgjengeleg?

Denne informanten var i stor grad sjølv lært og har gått gradene med mange ulike impulsar, og til slutt hamna han på Konservatoriet i Trondheim der han kom inn etter ei opptaksprøve. Etter Konservatoriet var det på ny "livets skole" som profesjonell teatermuskar. Også dette ser han på som ei læretid, særleg i høve til å lære seg å

komponere. Slik har han bygd seg opp ein posisjon i feltet over tid, han har òg vore innom fleire musikalske identitetar på sin veg.

#### **4.2.2 Notekunnskap - sterkt knytt til den klassiske tradisjonen**

Ei side ved tradisjonell grunnopplæring i musikk er at *notekunnskap* har stått sentralt innfor den etablerte klassiske dannelses-tradisjonen. Mange av informantane mine har det til felles at notar meir vore eit hinder enn eit gode. Kanskje vegring mot notar er *ei* mogleg forklaring på at dei har hamna over i ein gehør-basert sjanger som folkemusikken? På den andre sida, kanskje brukar dei det problematiske forholdet dei har til notar for å forsvare at dei har valt folkemusikken? Kanskje dette til og med er med på å legitimere deira eigen musikalitet? Innafor folkemusikken har notekunnskap aldri hatt høg status slik eg har erfart det. Nokon har lært så lett at dei har lurt lærarane sine ved å late som om at dei spelar etter notar, medan dei eigentleg har kunna det etter minnet. Informant 5 er kan hende typisk, han lærte lett og fekk mykje av slåttemusikken inn i heimen.

Eg har vore ganske sein til å lære meg notar. Har aldri vore no glad i å stå og øve på dei der klassiske notane, eg har (heller) ikkje tenkt på det som noe klassisk musikk. Meir som at det er.... melodiar.

Informant 1 opplevde at den klassiske verda var "meir låst" og at ho som elev måtte vera ei slik "robotbrikke på det som stod på notane. Eg fekk ikkje heilt puste i den musikkforma". Dette kan kanskje forklarast med at ho dreiv med folkemusikk på fritida, spela til dans osv, var med på morosame ting, i det heile opparbeidde seg ein annan type kompetanse og sosiale nettverk. Sett opp mot kunstmusikkens gjennomførte bruk av notar, peikar mykje i retning av at folkemusikkens låge posisjon blant anna har vore knytt til dette med mangel på notekunnskap, ofte kopla til kunstfeltets tidlegare retorikk om "primitiv musikk", noko som også kan vera knytt til folkemusikkens ideal om det "naturlege". I ein kontekst der ein ynskjer at kunstaspektet skal styrkast, har notar i alle fall musikkhistorisk vore sterkt knytt til høgare status (Kvifte 1985:93).

#### **4.2.3 Utdanningsinstitusjonane si rolle**

Utdanningsinstitusjonane som driv med folkemusikk-undervisning står overfor fleire utfordringar, ein av dei er i kor stor grad dei skal vektlegge eit klassisk dannelsesideal

innafor folkemusikken. Representantar for to folkemusikkinstitusjonar gjev nokre svar, fyrst Ånon Egeland ved Folkekulturstudiet i Rauland:

Her ser me det ikkje som vår jobb å styre studentane sin smak. I staden meiner me det er viktig at dei kjenner tradisjonen godt, som eit musikalsk idiom. [...] Eg er svært oppteken av å sjå tradisjonsmusikken som eit *språk* (mi uthev.) (Habbestad 2010:57).

*Kvar* førgår den eigentlege læringa? Er det medstudentar, er det straumar i tida, eller er det andre faktorar? Tom Willy Rustad har lang erfaring på feltet, både frå Norges Musikkhøgskole og Vinstra vidaregåande skule:

Dei som er utanfor ein institusjon, trur kanskje at læraren har stor påverknad på studentane sine, men slik er det ikkje nødvendigvis. Ein institusjon har ikkje nokon slik makt. Det me kan gjera er å leggja tilrettes, gje kunnskap. Mange studentar tilpassar seg ein marknad - særleg er festivalane ei rettesnor for ein del komponering, sidan festivalane styrer spelejobbane (ibid.).

Ein kan godt stille spørsmål ved om dette stemmer, for ofte er det kan hende slik at den som *har* makt ikkje nødvendigvis er viljug til å innrømme at så er tilfelle. Makt og maktbruk har som oftast eit negativt stempel, noko moralsk forkasteleg. Likevel kan ein også tolke dette i retninga av at *om* ein institusjon eigentleg ynskter seg slik makt, har erfaringa vist at dette har vore vanskeleg, Studentane går sine egne vegar likevel. Informant 6 opplevde lærarskulen i Bergen som representant for ei musikkform langt vekk frå det han var interessert i: "Du fekk ikkje mange sjelefrendar i den lærarstaben der, i alle fall ikkje eg." Likevel innrømmer han at han plukka opp verdifull kunnskap:

Eg lærte litt på lærarskulen, om enkel satslære og slikt, det eg treng for min egen sjanger, eg lærte litt der altså. Tersen i bassen, og slik ting som er utruleg bra å kunna, sjølv om du synest at det er idiotisk når du lærer det.

Same informant er truleg ikkje åleine om ein tankegang som skil skarpt mellom det som er sett i scene av velmeinande foreldre, t.d. musikkskule, og det du som ung og kanskje litt i opposisjon eigentleg dyrkar og brukar tid på. Han byrja med populærmusikk og bruka "utruleg mykje tid på det" i fritida og gjev uttrykk for at "då var det definitivt slutt på at det var vaksne som liksom styrde."

#### **4.2.4 Musikalsk utdanning til komponist?**

Ser me på bestillingsverka i høve til opplæring, kan det vera interessant å vita *kvar* informantane har lært seg å lage låtar eller lærte seg komponering. Er det innafor feltet eller utanfor feltet? Kven eller kva er det som har vore drivkrafta og inspirasjonen bak



lysten til å skape ? Ingen av informantane mine hadde blitt spurt om å lage bestillingsverk utan at bestillaren visste om at artisten hadde ein viss erfaring med nyskaping frå før. Det finst altså eit før-bestillingverk-element som empirien kanskje kan gje ein skilde svar på.

Me har alt sett at éin informant har hatt nytte av satslære på lærarskulen. Kva med andre? Ingen av informantane hadde noko formell komponistutdanning på det tidspunkt dei fekk oppdraget med å lage bestillingsverk til Telemarkfestivalen. Er evna til å komponere musikk noko som kan oppfattast som noko medfødt? Det er ikkje uvanleg å høyre at kunstnarar uttrykker seg nettopp slik, at å måle bilete, eller skrive eller lage musikk er noko dei ikkje greier å la vere. Slik blir det skapt ei oppfatning av at dette nærast er eit kall – noko ein berre *må*. På den andre sida, er det å lage musikk eit handverk eller ein kunst som kan lærast? Informant 1 viser til den sosiale spelinga, samspelet og "jammen": "Me sat og spela og spela heile natta, saman. Det var vedunderleg." Komponeringa hennar har kome som eit resultat av påverknad frå personar innafor ulike stilartar: "Eg trur det (komposisjonane) er farga av at livet mitt har mange ballar i lufta samtidig! Ein sum av mange ting, men med ein djup kjærleik for folkemusikken i botn".

Fleire av informantane har vore innom rocken og lært seg å spela coverlåtar. Informant 4 lærte ved å spela i band: "Mens eg gjekk på gymnaset, så var det det som galdt - spela i band. [...] ..Det var slikt ein lærte ved å høyre på plater. " Og som me har sett, han tok seinare formell musikkutdanning ved Konservatoriet i Trondheim der sjølvsgagt notelære og satslære var obligatoriske emne. Slik fekk denne informanten som har bakgrunn frå eit samisk miljø, god bruk for den formelle utdanninga si då han fekk tak i eit unikt materiale med nedteikningar av joik, noko som han seinare brukte som utgangspunkt for komposisjonar. Joiken blei eitt av fleire element som smelta saman med dei andre impulsane:

Det er fleire ting som har forma meg opp gjennom åra. Den klassiske bakgrunnen er heilt klart eit element, joikepåverknaden og arbeidet med joik er heilt klart eitt element. Det improvisatoriske - som prinsipp - kjem sjølvsgagt både frå jazz og joik og folkemusikk, men det er eitt element. Og dei seinare åra er også møtet med annan folkemusikk enn joik...

Me anar kanskje konturane av ein altetande moderne muskar som "shoppar" litt her og der? Han har skiftande posisjonar, er inne i ei etablert verd ved teateret, samstundes som han tek på seg frilansoppdrag og samarbeider med muskarar frå ulike sjangrar. Likevel har han sin ståstad, ein posisjon og eit identitetsmessig og kunstnarisk fundament i ein sørsamisk kultur. Han har slik brukt både utdanning og livserfaring for alt det er verdt, han har søgt til seg inntrykk og har funne meining i å arbeide for å heve statusen til den samiske musikken. At han opplevde sin eigen kultur bli offer for ein overdriven likskapspolitikk, har truleg gjeve han ein ekstra motivasjon:

Det som skjedde på 70-talet under fornorskingsprosessen var jo at ein raderte samisk kultur frå utdanninga i skulen, det voks opp ein generasjon som korkje snakka samisk eller som visste noko som helst om sin eigen kulturbakgrunn. Eg var til stades og observerte det, eg såg kva som skjedde.

Det er få av dei andre informantane som har ein slik posisjon i høve til ein kreativ prosess. Informant 4 har skaffa seg ei brei musikalsk erfaring innafor fleire sjangrar og fått inspirasjon frå fleire kantar. Korleis skal ein handtere dette i høve til ein sjanger som legg vekt på å vidareføre tradisjonar? Vil ikkje mange innafor eit slikt miljø oppfatte dette i retning av ein musikalsk lapskaus á la verdsmusikk? Denne problemstillinga kjem eg tilbake til i kapitlet om verdsmusikken.

Informant 6 har òg bakgrunn frå band og rock med coverlåtar, samtidas populærmusikk.

Viss ein prekar om musikalsk kick, så var eg eg klart på pop-rockmusikken. Det var liksom det som, me sat i timesvis og lærde songar og spila gitar og slikt og tida flaug. Det var ikkje slik når ein spela trekkspel, då var det øving tre kvarter til dagen og så var det ferdig med det.

Som elev på ei musikkline på ein folkehøgskule møtte han ei haldning om at coverlåtar var lågstatus, dette utløyste ein kreativ prosess.

Då fekk eg spela saman med folk som var veldig flinke, og så trefte eg folk som dreiv og gjorde låtar sjølve, og syns at coverlåtar var uinteressant. Så då lærde eg meg det eg au, då, gjorde ein fire-fem låtar på det året der. Og så fekk eg skryt for det, så då trudde eg at eg var veldig flink til det sjølvst. Så det gjekk nokon år etterpå med streiving for at det skulle bli bra.

Nok ein gong visar det seg at møte med andre likesinna, andre medstudentar, kan bli svært styrande for vidare val. Informanten kom frå ein posisjon som andre kalla lågstatus - det å spela coverlåtar, dette har gjeve han ein ekstra motivasjon til å setje i

gang sjølv med å lage låtar. Han syg til seg alt nytt og aller mest hentar han inspirasjon frå jamaldringar. Slik lærer han seg kodane for kva som er godt og dårleg, kva som gjev legitimitet og kva som ikkje gjer det. At han får skryt gjev han auka sjølvkjensle; han kjem inn i ein god sirkel, skifter posisjon og får tru på at han greier denne utfordringa. Slik aukar han både den kulturelle og den symbolske kapitalen. Men å bli popmusikar kan ein ikkje lære på ein høgskule i fylgje informant 6, likevel gjennomførte han lærarskulen og vurderte å gå vidare, men erfarte at akademia ikkje var vegen for han:

Så fanst det konservatorium i Kristiansand som driv med pop, det heller passa ikkje for meg. For det eg ville ikkje, og det er eg eigentleg litt glad for, for då blir du utdanna til å bli ein popmusikar. Men du kan ikkje utdanne deg til å bli ein popmusikar. [...] Fordi at for å bli ein god popmusikar må du ha noko originalt, du må hente det du skal servere - gjerne frå ein annan plass enn frå musikk.

Her finn me kan hende ein parallell til haldninga til notar og den låge statusen notar har hatt blant folkemusikarar? Dette handlar truleg òg det om det stadige kravet om *autentisitet* som me finn innafor både populærmusikk og folkemusikk og som er sterkt knytt opp til den karismatiske kunstnarmyten. Fleire har vore innoom denne problematikken: "...according to the charismatic myth, the standard learning programmes that characterise the educational system may damage artistic talent or creative genius" (Røyseng, Mangset og Borgen 2007:2). At denne myten lever i beste velgåande får ein stadige påminningar om. Nyleg uttalte musikar og komponist Erik Wøllo seg slik til ei avis: " - I dag er eg glad for at eg ikkje fullførte musikkstudiet eg starta på. Då hadde eg aldri kunna lage musikken eg gjer i dag. Det tek for mange år å frigjere seg frå musikkformlane ein lærer ved eit grunnfag" (Hallingdølen 1.9.2011:39). Spørsmålet som melder seg er om posisjonen informant 6 har hamna i overfor utdanningssystemet både er prega av at han tidleg kom i kontakt med folkemusikken, og at han tidleg bestemte seg for å satse på populærmusikk.

Informant 5 kan fortelje at i heimbygda hans var det tidlegare veldig populært å innføre notehefte frå Tyskland. Sjølv hadde han litt klassisk opplæring på vidaregåande skule, då der ikkje var noko folkemusikktilbod:

Men der spelte eg ein del klassiske ting, og det er eg veldig glad for at eg gjorde i forhold til teknikk og sånne ting. Det gav meg en plattform som eg har fått veldig mykje bruk for seinare. Me gjorde veldig mykje forskjellig. Så sjølv om ein skal drive med folkemusikk, så er det litt viktig å ha ein litt stor horisont og vita kva som finst. Det å ta

med seg inspirasjon frå andre sjangrar trur eg òg er veldig viktig. Det trur eg folk alltid har gjort.

Han opplever sitt eige distrikt som ope, spelemenn har spela meir moderne ting og blanda det i hop med det gamle, og ein del av miljøet har oppdatert seg heile tida. Dette kan tolkast slik at han på eit tidleg stadium har fått inn at det å skape nytt og ta inn nye impulsar har vore ein heilt naturleg ting også *innafor* tradisjonen. Korleis opplevde han så *statusen* til den lokale folkemusikken?

Eg følte ikkje at det var noko lågstatus å spele folkemusikk, slett ikkje. For det var litt pop å bruke folkemusikk inn litt i bandsamanheng og spele ein type rilar og folkrock-ting, mykje slikt. Veldig lite fordommar på slike skular (vidaregåande), trur eg. Trur dei fleste er opne for alle moglege slags stilartar.

Folkemusikken hadde altså i fylgje informanten ein viss status, men likevel spela han ikkje fele på vidaregåande, endå dette var hovudinstrumentet hans.

På skulen på vidaregåande spelte eg stort sett el-bass, i band. Då gjorde eg det, ha,ha. Synest det var litt pinlig å spele for mykje fele! [...] Eg likte ikkje å opptre med fele, ikkje på skulen. [...] Det var ikkje det at det var noko upopulært, for så vidt. Eg var vel slik litt for sjølvkritisk. Eg kan ikkje koma på at eg spelte på ein slik skulekonsert med fele.

Korleis skal ein tolke dette? Var det litt flaut å opptre med felespel, hadde folkemusikken likevel ikkje så høg status som informanten gjev uttrykk for? Kan det tenkjast at han likevel var prega av den historiske lågkultur-imagoen som folkemusikken har hatt som merkelapp? Posisjonen hans har med andre ord vore samansett, han har truleg visst at han alt då var god på fele, men det var *innafor* folkemusikksjangeren. Det var ikkje noko han dreiv på med på skulen. Der var det berre eit klassisk tilbod, og det var vel ein sjanger han eigentleg ikkje satsa mykje på. Altså spela han bass, det var tøft, det gav han truleg større status enn om han spela folkemusikk på fele. Populærmusikken stod høgt i kurs, også på ei musikkline på ein vidaregåande skule. Samtidig hadde lærarane og skulen truleg ein kunstmusikalsk plattform der ambisjonane var høge.

Den allsidige bakgrunnen har prega "komponistopplæringa" til denne informanten. Sjølv brukar han ordet "forske" om å tileigne seg nye stilartar og ta i mot nye impulsar:

Det er skummelt å sette seg i ein bås for tidleg, eg er litt opptatt av å heile tida oppdage nye ting, Vera nysgjerrig, samtidig har eg vore borti veldig mykje rart, spelt mykje rart. [...] Så då tok eg litt slik improvisasjon, eller jazz, då. Forska litt på det, så då høyrde eg...då planka eg eit par slike Graphelli-låtar. Det er jo frykteleg fin musikk. [...] Så har eg

òg spelt i diverse band, fyrst og fremst spelt i nokre gammaldansorkester [...] Då var det all slags repertoar - gammaldans og slik type swing-musikk og alt som folk lika å danse til.

Slik kan ein kanskje ane konturane av ei type "komponistutdanning" som har dukka opp i musikalsk praksis innafor fleire sjangrar. Når denne informanten har teke høgare utdanning innafor musikk, ser ein for seg korleis dette saman med den uformelle opplæringa har danna eit solid fundament for å kunne finne sin eigen musikalske stil og identitet. Han har erverva seg ein uvanleg sterkt posisjon i feltet, med eit bein i fleire leirar, høgt utdanna med ein diplomeksamen<sup>14</sup>, samstundes som han har vore dansemusikar og vandra mellom ulike sjangrar, sjølv om folkemusikken heile tida har vore utgangsposisjonen. Kanskje han berre har gjort det same som læremeistrane sine? Der dei tok inn musikk frå notehefte, har han i ein postmoderne røyndom forska i ulike stilartar som bluegrass, rock, jazz, klassisk, stutt sagt - det som har vore tilgjengeleg. Er denne informanten typisk for folkemusikarar som ikkje har hatt noko tilbod om komponistutdanning innafor sin sjanger? Og er det reine tilfelle som gjer at ein hamnar inn i ein spesiell kompositorisk stil eller sjanger?

#### **4.2.5 Nye kunstnarroller?**

Informant 2 har spela hardingfele sidan ho var 11 år, ho hadde fleire lærarar, og i vaksen alder søkte ho seg til Folkemusikkstudiet i Rauland der ho fekk ein ny glød. Og sjølv om ho i fyrste omgang ikkje fortsette med folkemusikkstudiar, hamna ho borti eit ensemble som spela mellomaldermusikk. Dette saman med at ho spela mykje i hop med ein musikar med persisk bakgrunn, førte henne inn i ei musikalsk verd nokså forskjellig frå andre. Informanten vende seinare tilbake til folkemusikkstudiar og tok Ole Bull Akademiet på Voss, Spelemannsskulen. Etter dette etablerte ho seg med sitt eige ensemble og begynte å lage musikk. Ho har etter dette teke vidareutdanningsstudiet i komposisjon på Norges Musikkhøgskole i Oslo.

Eg synest det der med å drive med komposisjon er slik innhylla i veldig mykje mystikk. Det handler veldig mye om å --- Eg møtte ein komponist som sa det handlar om å bite seg fast til skrivebordet - ja, bite seg fast. Ikkje berre sitje der å vente, men det går an å jobbe

---

<sup>14</sup> "Diplomstudiet i utøving er rettet mot spesielt talentfulle studenter som ønsker å videreutvikle sin solistiske eller kammermusikalske virksomhet mot et svært høyt nivå. Studiet tilbys innen to retninger, solistisk rettet studium og kammermusikalsk rettet studium." (Norges Musikkhøgskole sine nettsider: [www.nmh.studiehandbok](http://www.nmh.studiehandbok))

håndverksmessig, veldig slik metodisk. Den måten å jobbe på er i folkemusikkmiljøet nesten sett litt ned på. Men det går an og det har eg respekt for.

Ser me her eit eksempel på at den karismatiske kunstnarrolla har vore sterkt dominerande innafor folkemusikkmiljøet og at når du ikkje heilt er med på dette, så blir du sett litt rart på? Denne informanten hamna i eit musikarmiljø der det "impulsive" i høve til å skape nytt kanskje ikkje stod så høgt i kurs, at ein i staden ser på nyskaping som å utøve eit fag som er forbunde med handverk og hardt arbeid, men som kanskje kan ende opp med eit kunstverk? Er dette eit uttrykk for at den karismatiske kunstnarrolla er i ferd med å bli avløyst av nye kunstnarroller som i fylgje Abbing er ein del av allmenne endringstendensar i det seinmoderne samfunnet? (Abbing 2002:298-301). Informant 2 gjev klart uttrykk for at ho trivst med den frie stillinga kunstnaryrket gjev henne, sjølv om mykje handlar om hardt arbeid. At ho slik kanskje blir ein del av endringstendensane som er nemnt ovanfor, blir støtta av ei relativt fersk undersøking:

As individual freedom becomes more of a prominent feature of contemporary society, hard work may also emerge as a more legitimate way of interpreting success in the artistic arena. In this way, the emphasis on hard work may be seen as a re-interpretation of the charismatic myth of the artist precipitated by contextual change. (Røyseng, Mangset og Borgen 2007:11)

Handlar det likevel kanskje ikkje om heilt nye kunstnarroller, men at den karismatiske kunstnarrolla i seg sjølv må tolkast inn i ein ny kontekst? Det må vera lov å spørje om informant 2 er prega av det som Mangset kallar den typiske samtidskunstnaren som vel kunstnarrolla heilt fritt innafor eit repertoar av rollemodellar? Ein kunstnar som heller ikkje er lojal mot kunstnariske disiplinar, sjangrar eller asketiske krav til kunstnarisk reinleik, men "krysser villig grensene mellom høyt og lavt, rent og urent" (Mangset 2004:11)? Informanten gjev uttrykk for at ho òg er inspirert av samtidsmusikken og er nok slik lenger kome innafor denne tankegangen enn andre som representerer det gamle, meir romantiske synet på det å komponere, det som meir er knytt til ein "særskild guddommelig eller dypt personlig inspirasjon (som) aktiviserer talentet" (ibid:10). Dette stiller oss overfor sentrale problemstillingar om kva retning folkemusikken tek. At einskilde folkemusikarar tek seg utdanning innafor komposisjon som informant 2 har gjort, viser at mangfaldet er stort og at kontrasten til den konvensjonelle måten å "dikte slåttar" på kan ha ei sprengkraft i seg. Denne striden utgjer slik kanskje ein del av den pågåande folkemusikdiskursen innafor feltet?

#### 4.2.6 Å komponere - ein medfødt eigenskap?

Informant 7 har ei litt fragmentert musikalsk utdanning, men har vakse opp i ein heim med mykje folkemusikk, song og spel, også av profesjonell karakter, musikken har vore rundt henne. At ho hadde ein bestefar som var komponist må takast med i biletet. Det har altså vore ein heim med både sterk kulturell og symbolsk kapital. Ho tok pianotimar, lærte seg notar, men øvde ikkje sjølv om ho var typisk skuleflink i fylgje henne sjølv. At ho hamna borti komponistyrket, ser slik ut til å ha vore ein komplisert stig. Truleg har me å gjera med ein bakgrunn som i mangt og mykje er knytt til folkemusikken sin opplæringspraksis frå gamalt av, eit særpreg ved folkemusikk knytt til heimen og kvardagslivet.

Allereie heilt slik i byrjinga kan eg hugse då eg begynte å kvede, var det heilt naturleg for meg å variere på melodien. Og av og til, og eg trur ganske tidleg, så blei eg bevisst at det gjekk an å variere - ikkje berre for variasjonen si skuld, men at viss ein skulle tilføre noko, så burde det "berike" stoffet. Eg har nok, slik intuitivt, ganske tidleg hatt forståing for melodistruktur og det viktige med den tonen som kjem i ein melodi. [...] Det har lege der latent, men eg har nok hatt litt lok på det meir, enn at ... Men så har eg slik bakgrunn at det er mange som har dikta melodiar rundt meg, alle rundt meg driv og diktar melodiar.

Denne informanten representerer truleg ei haldning innafor folkemusikkmiljøet der fokus på talentet og tidleg påverknad frå det nære miljøet står sterkt. Ho har eit pragmatisk forhold til det å lage melodiar - hadde ho bruk for ein melodi, så laga ho ein, det hende til og med at ho improviserte fram ein melodi på scena. Men ho innrømmer gjerne at ho også har lært mykje både frå andre medmusikarar og frå dei utdanningane ho har teke. Men gjer ikkje førestellinga knytt til den karismatiske myten om ei nærast medfødt evne til det å fantasere eller improvisere fram ein melodi seg her gjeldande - at dette er ein måte å bli komponist på? Informanten legg vekt på at ho har bakgrunn frå teater og med det har trening med innleving i eit stoff. Ho gjev elles uttrykk for at ho fekk tidleg grep om dette med *form*, også større former med syklus av tekst. Men er det mogleg å plassere denne informanten i kunstnarrolle-registeret? Posisjonen hennar er klar: Innafor den konvensjonelle førestillinga om folkemusikaren (og kunstnaren) er ho ein prototype på ein person som har den kompositoriske krafta i seg frå fødselen av, altså innafor den karismatiske kunstnarrolla. Berge oppsummerer at den karismatiske kunstnarrolla har hatt ei sentral stilling i den vestlege kunstverda fram mot våre dagar, han hevdar at det norske folkemusikkfeltet har vore ein sentral del av dette kunstfeltet

(Berge 2008:136). Spørsmålet som melder seg er om endringa innafor kunstfeltet i retning nye kunstnarroller også omfattar folkemusikarane? Er dei ein del av kunstfeltets dreining mot at det er problematisk å hevde at suksess kjem av at du er "utvalt" eller at du har eit "medfødt talent" (Røyseng, Mangset og Borgen 2007:10)?

Det som *kan* vera eit spor er at denne informanten er den minst "tidstypiske" av informantane. Ho gjev uttrykk for at ho har orientert seg mot eldre uttrykk, men òg mot meir tidlaus musikk. Ho har òg blitt med på diverse samspelprosjekt både med jazzmusikarar og samtidsmusikarar. Kan hende finn me eit snev av ein av dei fire nye kunstnarrollene til Abbing, *kunstnarhandverkaren*, ein person som prøvar å rehabilitere gamle - og å etablere nye - handverksteknikkar. Abbing skriv at "kunstnerhåndverkaren har nemlig ingen interesse av å fremstille kunsten som noe hellig eller fornekte økonomien." (Mangset 2004:12 Abbing 2002). Definisjonen er likevel ikkje heilt dekkande for denne informanten, ettersom fleire andre har omtalt henne som ein utprega kunstnar. Men i eigne augo er ho kan hende noko i retning av denne "handverkarrolla", men ikkje berre det:

Eg synest at kunstnar er eit vanskeleg omgrep, akkurat som eg synest natur er eit vanskelege omgrep. [...] Eg syng, eg spelar, eg lagar musikk liksom, alt er mykje greiar slik." [...] Det er kanskje slik at det er riktig å begynne å seie det, sjølv om eg aldri har bestemt meg for å vera kvedar eller komponist. Viss eg prøvar å sjå meg sjølv litt utanfrå, så kanskje det stemmer litt.

Ho opnar altså med dette på dørgløyten og kan, ved å distansere seg, sjå på seg sjølv som ein slags komponist. I høve til kunstnarroller har ho gått heilt sine eigne vegar. Ho er kan hende vanskeleg å plassere i ei bestemt rolle?

### **4.3 Amatør og profesjonell**

Dikotomien amatør / profesjonell har vore og er ein del sentral av diskursen og striden innafor folkemusikkfeltet. Men sjølv *opprettinga* av fleire høgskular som reine utøvarutdanningar for folkemusikarar ser ut til å ha gått føre seg med stor konsensus. Folkemusikkorganisasjonane gjekk i bresjen for å sikre rekrutteringa, men òg for å kunne yte spelemenn økonomisk kompensasjon og ei viss løn for opplæringsarbeid. (Blom bind 5 - 2001:282). Samtidig er det i "Handlingsplanen for folkemusikk og



folkedans" frå 1995<sup>15</sup> vanskeleg å få auga på eit klart uttalt mål om å auke talet på profesjonelle utøvarar. Ein legg ein vekt på "ei kritisk haldning til korleis folkemusikk og folkedans kan takast inn i skulesystemet". Likeins er eit delmål: "Å halde vedlike opplæringa på gamlemåten" (Handlingsplan 1995:13). I dette siste ligg truleg ei nedervd frykt for "forflating", samt at også autodidaktar spelar ei viktig rolle innafor folkemusikkfeltet, jf. problematikken knytt til den karismatiske kunstnarrolla. Her er me kan hende i nærleiken av ein typisk ambivalens innafor folkemusikkfeltet?

#### **4.3.1 Formidabel auke - musikken som yrke**

Frå 1950-åra og fram til i dag ser me ei formidabel endring med tanke på kor mange som driv med folkemusikk som profesjon heilt eller delvis. Færøvig meiner at folkemusikken bruka litt tid på å vakne, men at "den kjem på slutten av 90-talet og med full styrke på 2000-talet, då er det ei enorm utvikling." (jf. intervju Færøvig 20.4.2010). Dei fleste av informantane mine har musikken som yrke, fem av sju er heiltids musikarar, éin kombinerer musikaryrket med journalistyrket, men musikaryrket er det viktigaste, og éin kombinerer musikaryrket med å jobbe med teater. Eit fleirtal av dei sju såg derimot ikkje for seg eit yrke som folkemusikar. Informant 1 seier rett ut ho heile tida hadde intensjonen om å få seg ein ordentleg jobb og berre ha musikken som hobby og at tanken på å leva som folkemusikar sat langt inne. Informant 2 seier at ho heller ikkje hadde tenkt å satse på musikken. Ho tok folkemusikkutdanning, men tok journalistutdanning etter dette og har kombinert dei to yrka. Likevel er ho no i dag ei av dei som klarast seier at ho er viljug til å ta den risikoen som er forbunde med å satse på ein kunstnarkarriere:

....sjølvsagt er ein jo avhengig av å ha ei viss inntekt, slik at det går an å leve av det. For min del så føler eg det, det er klart at ein har gjort eit val, ein slik leveveg som ein aldri blir rik av, men --- eg trur, eg opplever det slik som veldig mange andre opplever det, at det er ikkje noe alternativ på en måte. Fordi det er slik ein ynskjer å leve, det er absolutt verdt det på alle måtar.

Høyrer denne informanten til i den karismatiske ideologien som Menger formidlar når han snakkar om å kople saman eit økonomisk og eit sosiologisk perspektiv? At det kan

---

<sup>15</sup> "Handlingsplanen for folkemusikk og folkedans 1995" kom som eit felles initiativ i 1992 frå desse organisasjonane/institusjonane: Landslaget for Spelemenn, Noregs Ungdomslag, Norsk Folkemusikk- og Danselag, Ole Bull Akademiet, Rådet for folkemusikk og folkedans og Rff-senteret.

handle om økonomiske gevinster på lang sikt, og at valet slik sett er "rasjonelt"? På den andre sida hevdar Menger at "usikkerheten i seg selv kan ha ein forførende tiltrekning - dermed få preg av et ettertraktet gode" (Menger1989:115 i Mangset 2004 66). Mangset trekker her inn Featherstone i høve til ei kultursosiologisk samtidsanalyse som legg vekt på at fristilling, selveksponering og risikosøking i særleg grad pregar ungdom i vår tid. (Featherstone 1991 i Mangset 2004:66). Informant 2 kommuniserer ein annan plass i intervjuet eit uromantisk syn på dette med inspirasjon og komponering, altså ikkje i tråd med den karismatiske kunstnarrolla. Men ho kan kanskje seiast å representere fleire kunstnarroller? Ho er opptatt av fristilling og det å vera uavhengig. Sett frå min posisjon høyrer ho til blant mange, kanskje typisk for norsk kunstnartype, som ser ein moglegheit i det som Menger kallar "sosialisering av risiko", dvs. at offentlege institusjonar reduserer kunstnaranes økonomiske risiko ved å "overta" meir av ansvaret for velferden deira (Mangset 2004:67). Spellemannen med lua i handa er i ferd med å bli passé og ein treng ikkje som før "kjempe litt for å føle seg på line med andre", for å sitere ein av mine informantar.

Informant 1 kjenner seg som ein del av det moderne og kommuniserer at ho har opplevd motbør frå folkemusikkmiljøet og at ho har måtta kjempe for å kunne gå sine egne vegar. Ho gjev uttrykk for at ho har opplevd å møte eit til dels rigid syn frå delar av folkemusikkmiljøet på dette med nyskaping, at det er tradisjonen, det gamle, som tel.

Det var egentleg overraskande at det var såpass kraftige personlege ord som blei brukt (om debutplata). At det ikkje berre kunne vera ein fagleg kritikk [...] Ja, eg var sikkert naiv og trudde at det ikkje kunne kome frå mitt eige folkemusikkmiljø. Musikk-Noreg ellers var positive og såg på samarbeidet som nyskapande.

Dette kan vera eit døme på dikotomien som Becker karakteriserer som "a choice between conventional ease and success and unconventional trouble and lack of recognition" (Becker 1982:34). Informant 1 har registrert at der har skjedd ei positiv endring, at ein blant anna har henta inspirasjon frå utlandet og at den norske folkemusikken aldri har vore så sterk nokon gong:

Dei (folkemusikarane) skriv musikk og dei utdannar seg, dei har ei ryggrad, dei er nysgjerrige og audmjuke. Dei tar kontakt, heile den moderne tida med nettverksbygging, om det er Facebook eller Myspace, eller internett - heile bagen - informasjon og inntrykk er viktig! [...] Det er det det handlar om. Dei tør å spela for kvarandre. Denne frykta for om du er bra nok gjev dei litt blanke i. [...] Og det er det viktigaste som har skjedd innafor norsk folkemusikk, integrering og at alle får lov å vera med...

Frå hennar posisjon ser norsk folkemusikk ut til å vera inne i ein positiv endringsprosess. Det kan sjå ut som om den gamle spelemannsrolla er i endring, og at dette òg handlar om ei endring frå amatørkultur til auka profesjonalisering. Men om denne prosessen går i retning meir kunst og mindre tradisjonelt handverk og bruksmusikk, er derimot eit spørsmål det må vera lov å stille. Ein kan spørje seg om norske folkemusikarar utdannar seg til profesjonelle musikarar som tek på seg alle slags jobbar for å halde liv i seg, og med det skriv seg inn i andre felt fordi dei ikkje lenger "er avhengige av å vera i dialog med sentrale posisjonar i feltet for å oppnå status som utøvarar "(Apeland 1998:96)? Eller satsar dei på ein risikofylt kunstnarkarriere med strenge krav til integritet?

#### **4.4 Oppsummering - analytisk førespel**

Ein konklusjon så langt kan vera at informantane mine representerer ulike kunstnarroller. Konkret gjev dette seg utslag i at somme har gått utdanningsvegen og med det kanskje nærma seg ei meir allmenn musikkrolle, dei skil seg ikkje så sterkt frå musikarar innafor andre sjangrar. Andre har funne sin veg gjennom rein utøving og det som ligg nærare autodidakten. Så har atter andre - og det gjeld eit fleirtal - kombinert formell utdanning med å lære ved å spela og drive som utøvar. I den grad dei sju informantane har noko felles, handlar det om at ingen har tatt utdanning i komposisjon innafor folkemusikksjangeren, av den enkle grunn at ei slik utdanning ikkje finst. Å bli komponist - eit omgrep som fleire av informantane synest er problematisk - har vore ein lang og krokete veg for mange. Einskilde er prega av det romantiske synet, det som er knytt til den karismatiske kunstnarrolla, dette at komponering er noko medfødt. Kombinert med sterk påverknad frå familien og nærmiljøet bygger dette opp under det tradisjonelle synet ein har hatt innafor folkemusikkfeltet - at det å lage slåttar, det kjem av seg sjølv. Det er noko ein berre *må* når ein har den evna, noko nærast naturgjeve. Det andre ytterpunktet er også representert - at komponering av folkemusikk kanskje ikkje er så forskjellig frå anna komponering, at dette er eit fag som kan lærast på ein utdanningsinstitusjon, gjerne knytt opp til samtidskunstnaren som vel meir fritt innafor ulike kunstnarroller. Men også desse informantane er knytt til ein karriere som utøvande muskar. For det som kjenneteiknar alle desse folkemusikk-komponistane er

at dei er *både* komponistar og utøvarar, noko som skil dei frå mange komponistar innafor det klassiske musikkfeltet.

Ei haldning som har prega desse folkemusikk-komponistane er at eit fleirtal av dei på eit tidleg stadium hadde lite tru på eit levebrød som musikal. At ein skilde har hatt svært dårleg tru på seg sjølv som komponistar i utgangspunktet, peikar i retning av at sjangeren har blitt oppfatta som lågstatus, eit sjølvbilete som kjem til uttrykk i utsegner som "bli akseptert på lik line med andre sjantrar". Det er truleg her me finn kimen til den unisone positive haldninga frå folkemusikkmiljøet til etablering av utdanningsinstitusjonar. At ein frå delar av folkemusikkfeltet i neste omgang ytrar skepsis til *for* sterk vektlegging på formell utdanning, må sannsynlegvis sjåast på som ein del av den pågåande striden innafor feltet.

I det vidare vil problemstillinga omkring i kor stor grad endringa av kunstnarroller innafor folkemusikkfeltet liknar meir og meir utviklinga *generelt* vera viktig å undersøkje.

## 5. Ny status

### 5.1 Den fyrste reaksjonen på bestillingsverkoppdraget

Generelt kan ein oppsummere at alle informantane gav uttrykk for at dette var eit morosamt oppdrag. Eit gjennomgåande trekk er at informantane hadde med seg meir eller mindre uferdige partitur eller skisser som blei jobba fram i lag med medmusikarane like i førekant. Dette er i nær slekt med tradisjonen innafor jazzsjangeren og eit klart motstykke til tradisjonen med ferdige partitur innafor den klassiske musikktradisjonen. Innafor både folkemusikk og jazz snakkar ein om "ei levande framføring", altså meir knytt til utøvande kunst enn skapande kunst, det siste blir gjerne knytt til eit fysisk objekt. Ikkje så rart då at bruken av ordet "verk" i folkemusikken er omdiskutert. Sosialantropolog og folkemusikk-kjennar Jan Petter Blom formulerer seg slik når det handlar om grenseoppgangen mot kunstmusikken:

I den klassiske musikken kan ein på mange måtar seie at verket er ferdig i det det føreligg på notar. Og dette notebildet er referansen til alle som skal framføre verket. Innafor folkemusikken tenkjer eg verket som ein prosess, som aldri blir ferdig (Bjørset 2009:89).

Elles er reaksjonane prega av dei ulike posisjonane i feltet. Informant 4 opplevde at han fekk stor fridom, sjølv om festivalen hadde sine innspel: "...av og til så har ein behov for input og av og til er det allright å få tildelt rammer og idear, men at ein samtidig kunne ta med seg sine ting." Med utgangspunkt i eit materiale han hadde brukt i ein annan kontekst, nytta denne informanten sjansen til å utforske eit område han hadde grubla på lenge: det *fleirkulturelle* som han meiner er definert som altfor snevert i den offisielle norske kulturpolitikken: "Eg opplevde at det fleirkulturelle veldig ofte på ein måte blei assosiert til møtet mellom norsk kultur og ein innvandrarkultur [...] så har eg tenkt på at Noreg alltid har vore eit fleirkulturelt samfunn." Informanten nytta høvet til å gjera synleg sin samiske posisjon, men den kulturpolitiske sida ved dette kom fyrst fram i intervjuet mitt med informanten i etterkant.

Informant 7 opplevde oppdraget positivt, men visste det ville bli krevjande, ikkje minst med tanke på at ho følte at ho hadde mangelfull skulering:

Veldig hyggeleg å bli spurt, men eg kvidde meg veldig fordi du veit at det er ein slik prosess som du må inn i. [...] Det er eit stort arbeid. Og ikkje fordi at arbeidet - at det er

arbeidsamt. Men slik som eg jobbar så går du gjennom ein prosess, du må gjennomleve stoffet, identifisere deg med det. Det er min teknikk som - eg kompensere for mange ting som eg ikkje har. Sjølv om eg har litt musikkutdanning, så har eg likevel eigentleg alt for lite for å lage store komposisjonar. Men det eg har som andre manglar, er at eg har ein innlevingsevne på ein spesiell måte, dramatisk forståing.

Måten å jobbe ut komposisjonane på er kanskje uvanleg i høve til "vanlege komponistar". Informant 7 støtta seg på "handverket":

Eg hadde ikkje tenkt korleis det skulle bli, for det gjer eg ikkje. Eg tenkjer at dette er stoff ein jobbar med, og så blir det det som kjem ut. Eg har liksom ikkje visjonane på førehand. Men eg har innebygd noko slags handverk, i forståinga av oppbygginga av eitt eller anna. [...] Det er noko med det litt uambisiøse, ikkje gå så ambisiøst ut, for då har ein -- då blir ikkje fallhøgda så stor heller.

Her kan det sjølv sagt innvendast at "klassiske komponistar" også kan jobbe meir intuitivt, kan hende me som har bakgrunn i folkemusikken har eit for eindimensjonalt bilete av denne form for komponering? Ein måte å tolke sitatet overfor er elles at bestillingsverkomgrepet innafor folkemusikkfeltet er nytt og uvant. Difor strevar folkemusikarane med kva dei skal kalle det dei driv på med, informant 7 har t.d. eit problematisk forhold til omgrepet "verk":

Verk - det er veldig sjenerande. Framleis synest eg det er veldig rart, det er eit søknadsord for meg [...] Skulle ynskje det fanst eit eige ord! [...] Når eg tenkjer på verk, så tenkjer eg nærast på store symfoniar, ikkje sant. Det er min referanse med verk.

Dette ligg tett opp til korleis informant 5 opplevde "bestillingsverk":

Eg hadde vel eigentleg inntrykk at det var noko stort noko, ha, ha, ha! Stort og mykje arbeid og komplisert. Eg tenkjer eigentleg når eg høyrer ordet bestillingsverk at det er eit stort symfonisk verk, klassisk, eit klassisk omgrep som eigentleg ikkje er brukt noko i folkemusikken. Så var eg veldig usikker på korleis det her skulle bli gjort.

Også denne informanten har eit "uakademisk" forhold til dette med å lage musikk, men han hadde fått med seg at eit verk er noko anna enn "ei samling låtar" utan samanheng. Han sette òg ord på den kunstnariske utfordringa:

...men eg hadde ingen ide då om kva for ei retning det her skulle ta. Det er slik når du sit og lagar litt låtar slik no og då og brukar dei i forskjellige prosjekt, så er det ingen musikalsk idé. Då berre lagar du låtar og blir dei fine, så brukar du dei. I eit bestillingsverk så må det på ein måte vera ein liten idé i grunnen, det må henge i hop på noko vis. Eg var litt usikker på om eg kunne få til dette. [...] så hadde eg lyst til å prøve å strekke meg litt lenger i forhold til kva slags melodiføring og arrangement og alt slikt, så det blei no litt forskjellig etter kvart.

Både desse informantane er prega av den klassiske definisjonen av eit bestillingsverk. Likevel må ein tolke utsegnene deira i retning av at det galdt å prøve seg fram. Og ta utfordringa som noko positivt! Oppdraget blei både opplevd som ei stor glede og litt skummelt. Informant 3 var fyrst og fremst glad:

Det var veldig viktig for meg, eg var veldig glad, samtidig var eg litt redd. Viss det går slik ned, då vil alt bli øydelagt for meg. [...] Det var veldig viktig fordi eg hadde aldri tenkt at eg skulle få ei slik oppleving på ein festival. Fordi eg har spelt veldig mykje her, men du føler at du ikkje er så veldig viktig på ein festival, som denne [...] Eg begynte å tenke: Dette må eg jobbe ordentleg med, for viss det er bra, får eg meir (oppdrag). Men viss det er dårleg? Du veit svaret ikkje sant? Det var ein veldig viktig konsert.

Denne informanten opplevde bestillingsverkopdraget som svært uventa og i ein annan divisjon enn noko han tidlegare hadde vore med på. Som tidlegare særleg involvert i barnekonserter på denne festivalen var difor "spranget" for han truleg større enn for dei andre. Han kjende på statusforskjellen og med det, stor risikofaktor og stor fallhøgde.

Nokre av informantane har òg hatt bestillingsverk i ettertid. I lys av dette dukkar deira fyrste bestillingsverket opp i tankane i eit retrospektivt ljøs som kanskje står fram som meir rosenraudt enn det det eigentleg var. Eller det slår ut motsett, at ein svartmålar meir enn tilfellet var. Innafor metodelitteraturen snakkar Repstad om at eit hovudproblem med retrospektive intervju er at "...folk lett gjenkjenner fortida gjennom et filter av begreper og tenkemåter de har tilegnet seg langt senere. [...] Dette kan i høy grad forstyrre et autentisk bilde av stemninger og opplevelser fra fortida". (Repstad 1998:79). Det fyrste bestillingsverket handlar om å vera debutant, kanskje litt i slekt med den fyrste kjærleiken? Det kan ha sine fordelar. Informant 2 tenkjer seg tilbake:

Den der litt slik naive "ungdommeligheten" du har når du er ganske ny innafor eit felt, og på ein måte ikkje veit... Di meir du veit, di større grunn har du til å engste deg, så det gav meg litt slik fridom då, men eg synest det var veldig "voldsomt" på ein måte. Så eg hadde då prestasjonsangst, men ikkje så mye som eg hadde hatt grunn til å ha då, ha, ha!

Mange har fortalt at dei har fått relativt frie taumar frå festivalen, dette opna for ein kreativ prosess, ein sjanse mange ikkje hadde hatt før. Informant 1 opplevde dette slik:

Det var heilt ope og det synest eg var strålande! Det blir som ein ynskjedraum, då kan du skape akkurat det du vil. Så hadde eg respekt for bestillingsverket, synest det var eit ærefullt oppdrag. [...] Spannande, kva for retning dreg det, eg måtte finne grunnen til å gjera det. [...] Eg ville ikkje inn i bandformatet, men prøve ut noko anna.

Kanskje kan ein snakke om at sjølvkjensla har blitt sett hardt på prøve. Altså nok eit moment som stadfester statusen til bestillingsverket. Kan dette gje oss eit tidsspesifikt innblikk i kva for posisjon folkemusikkfeltet stod i andsynes kunstmusikkfeltet?

Informant 5 fortel om då han fyrste gong kom med sjølvlagde låtar til ei gruppe han var med i: "Eg hugsar i starten, [...] då eg presenterte hallingen og rilen, det var så vidt eg torde å ta det med, det var ikkje nokon ting det her". Han var usikker på oppdraget, samtidig såg han på bestillingsverket som ein moglegheit til å forske meir i musikk i lag med to medmusikantar. Likevel stadfester dette kanskje at mange folkemusikarar er smålåtne både på eigne vegner og på folkemusikkens vegner? Utifrå eiga erfaring vel eg å tolke dette som at det har blitt etablert eit sjølvbilete innafor folkemusikkfeltet som har blitt overført frå generasjon til generasjon. Men er ikkje dette på same tid også det området der endringsprosessane i vår tid er mest synlege?

Informant 7 representerer eit heilt anna syn. Her kan forklaringa ligge i hennar posisjon. Det forklarar kanskje at ho ikkje er redd for å koma med kritiske kommentarar til kunstmusikken:

Eg er litt kategorisk når det gjeld klassisk musikk, eg synest mykje er slik enkelt. Melodikken er kjedeleg og akkordvendingar er opplagte, og at dei tenkjer for firkanta, og til og med dei som - ikkje alle - men ein del av dei som driv innafor ny musikk. Eg synest at dei berre tek opp att Grieg og Halvorsen.

Denne informanten ser snarare at folkemusikken har eit stort ubrukt potensiale:

...viss det er folkemusikarar som får lov til å jobbe med stoffet innafrå, og bruke dei nøklane. Og tør å stole på seg sjølv, og ikkje nødvendigvis putte på jazzakkordar eller eitt eller anna.

Aner me her konturane av ein posisjon i feltet med front både mot den etablerte høgkulturen, samtidig som ho òg er litt skeptisk til populærkultur inkludert jazz? Same informant er elles svært audmjuk i høve til dette med å lage melodiar. Ho fortel at ho i eit samarbeidsprosjekt med ein jazzmusikar ikkje våga å stå fram og fortelje at ho hadde laga to av melodiane, men at ho dekte seg bak at dette var "liksom berre folketonar". Slik står ho fram som delt i mellom det å stå svært oppreist på vegner av ein eigen tradisjon, samtidig som ho kanskje ber vidare på gamle haldningar innafor folkemusikken med



røter heilt tilbake til "den laugsorienterte og anonyme håndverkeren som utsmykket kirkene i middelalderen" (Mangset 2004:38).

I ei oppsummering så langt kan ein kanskje sjå for seg ei *dobbel* haldning til kunstnarrolla. På den eine sida har informantane ei forståing for bestillingsverk som noko stort og vanskeleg, og at eit bestillingsverk *bør* ha ein raud tråd. På den andre sida: Signaliserer ikkje informantane at fridomen dei fekk har dei utnytta til å planlegge bestillingsverk på folkemusikkens eigne premiss, meir enn på kunstmusikkens premiss? Eller skal ein heller kalle dette ein hybrid mellom folkemusikk og klassisk? Rolla som skapande kunstnar er uvant å fylle, særleg dette med dei store formene. Samstundes er ein smigra over oppdraget og ser sin sjanse til å syne seg fram. Likevel er truleg ikkje eit bestillingsverkopdrag nok til å endre oppfatninga av eiga kunstnarrolle, berre eit steg i ei viss retning, kanskje ein terskel som lyfter ein vidare mot ei anna kunstnarrolle?

Oppdraget ropa på alvor, informant 3 seier det slik: "Når eg spelar vanleg konsertar då snakkar eg i mellom låtane, men dette var så seriøst, me var så konsentrerte alle saman!" Men ved å ty til handverkserfaringa gjorde ein oppdraget likevel enklare for seg sjølv, ein venta ikkje på inspirasjonen, men sette i gang. Empirien syner at folkemusikarane skil seg vesentleg frå det eg forbind med ein etablert klassisk komponist: Evna til å skrive ut partitur på førehand. Sett frå kunstmusikkfeltet hamnar folkemusikken og jazzen sannsynlegvis i same båse. Og i denne båsen hamnar kanskje populærmusikken òg? Er me ikkje då framme ved det som i bakgrunnskapitlet blir kalla "rytmisk sektor"? Spørsmålet er om desse informantane kan hjelpe oss til å koma nærare eit svar på om folkemusikarar meir generelt skil seg vesentleg frå andre komponistar? Dei neste kapitla skal handle om bestillingsverket og reaksjonane etterpå, og korleis informantane plasserer seg i Bourdieus hierarkiske rom.

## 5.2 Etterspelet

### 5.2.1 Om karrieren

Opna det seg nye dører for informantane? Blei posisjonane deira endra? Desse spørsmåla er knytt til samtalar omkring folkemusikkfeltet sin posisjon meir generelt og dei endringsprosessar informantane kan ha opplevd eller observert i etterkant av bestillingsverket. Ein av hypotesane mine var at bestillingsverk på ein festival betyr mykje for den vidare karrieren til ein musikar. Kva tankar har kvar einskild informant gjort seg i etterkant?

#### **Bestillingsverket fekk varige konsekvensar**

Informant 5 seier at han hadde ikkje kome i gang så fort for eigen maskin. Å stå for alt sjølv, komponering og arrangering, synest han var skummelt. I etterkant, no etter fleire år, ser han at det hadde sitt å seie for karrieren.

Eg synest det er litt pinleg å stå og spela min eigen musikk. [...] ...det var ein slik ting eg måtte bli van med, at når eg lagar musikk, så høyrest det faktisk slik ut. Det er ikkje noko å gjera med det. [...] Du vrenger nærast sjela di. Det var veldig snodig. Men utruleg lærerikt då, og eg er veldig usikker på om eg hadde drive å ... om eg hadde laga så mykje musikk no, viss det ikkje var det der. [...] Det å ha på CV-en at du har skrive eit bestillingsverk, det var veldig bra. Men først og fremst er det bra for erfaringa si skuld. At du veit at du har klart å lage musikk. Og at det har funka på eit vis. Og at du har noko å bygge vidare på, det gjev då frykteleg... - eg fekk i alle fall veldig stor inspirasjon då. Eg hadde veldig lyst til å få det der ut på plate, spela inn ei plate. [...] Me eg synest ikkje eg var god nok enno til å spela det inn. Så difor var det ein av hovudgrunnane til at eg søkte meg på diplom, at eg måtte rett og slett bli betre til å spela. Eg synest eg laga musikk som eg ikkje fekk til å spela bra nok, ha ha!

Informanten fekk motivasjon til vidare studiar og til å finne ut litt meir kva han måtte øve på. Seinare har han meldt seg inn i NOPA - *Norsk forening for komponister og tekstforfattere*, det er her populærmusikk-komponistane høyrer heime. Han seier rett ut at bestillingsverket betydde mykje, veldig mykje.

I og med at det er ein heil konsert og urframføring, så fekk eg spelt det på radio. Og på sikt når du begynner å spele konsertar, og i og med at det er kjent at du har laga eit bestillingsverk, så er det sikkert nokon som spør deg seinare om å lage musikk. Så slik sett så betyr det enormt mykje økonomisk òg.

Alt tyder på at informant 5 har auka både den symbolske og på sikt òg den økonomiske kapitalen. Indirekte førte bestillingsverket til at han tok diplom, og med det auka den kulturell kapitalen òg. Han fekk ein ny posisjon i feltet, han var ikkje lenger berre ein

dyktig spelemann som laga ein og annan låt, han var blitt komponist, ein heiderstittel i mange sine augo. Mykje talar for at denne informanten har vore gjennom ei stor endring. Han legg - i tråd med teorien - vekt på at dette har ein samheng med utdanning. Og konklusjonen kjem ikkje uventa: "Status og måten andre musikarar ser på oss, trur eg har forandra seg ein del dei siste åra." Skal ein tolke denne utsegna, må ein ta med at karrieren hans etter bestillingsverket verkeleg har skote fart. Han har ikkje berre styrkt posisjonen sin innover i folkemusikkfeltet, nei, han har vore gjest med musikarar frå mange ulike sjangrar. Han hadde òg nyleg fått eit bestillingsverkoppdrag der *han* skreiv musikken og Trondheimsolistene skulle vera med å framføre denne. Det forklarar kan hende at han ut frå sin nye posisjon betre kan sjå dei hierarkia han tidlegare i karrieren var prega av som ung folkemusikar.

### **"Eg hadde lyst til å presse meg sjølv"**

Informant 1 opplevde, som einaste komponist av dei sju, at bestillingsverket hennar blei framført i utlandet, i Skottland. Ho fekk òg brukt stoffet i samband med ein turné i USA. Men kva har bestillingsverket slik elles betydd i etterkant? Her minna eg informanten om at eg hadde vore sterkt knytt til festivalen, og at ho difor måtte vera dønn ærleg:

Det spelar ingen rolle. Eg synest med handa på hjartet, at det har betydd veldig mykje, vore ei av fleire viktige oppgåver. Det at folk stolar på deg. Så det er elementære kjensler på at dette her gjev inspirasjon. At det gjev energi til å sette i gang - for det er ganske stor jobb, mykje arbeid. Det gjev også moglegheit til å møte nye musikalske vener.

Hennar posisjon som artist og "låtskrivar" var solid. At bestillingsverket likevel betyddde så mykje for henne stadfester statusen eit slikt bestillingverk har. Kanskje må verdien av oppdraget sjåast i samheng med det ho har følt; at ho korkje passa inn her eller der, at ho har vandra mellom fleire sjangrar. Og at folkemusikaren her fekk eit lyft?

Eg hadde lyst til å presse meg sjølv til å ikkje ta den kjende løysinga med bandbesetning. [...] Eg ville bruke bestillingsverket til å forske i ting som eg ikkje hadde gjort så mykje. [...] Du har meir moglegheit til å gjera noko heilt anna, i og med det framstår som ei hending der og da.

Bestillingsverk blir slik eit viktig *symbol på det nyskapande*, ein ventar seg noko nytt når eit bestillingsverk blir framført. Å gjennomføre eit bestillingsverk på oppdrag av ein folkemusikkfestival gav informanten kan hende ein type symbolsk kapital som ho i neste omgang kunne bruke til å styrke posisjonen sin som ein fri og sjølvstendig artist meir

generelt. Ho blei òg ein del av ein "folkemusikk-elite" som hadde blitt spurt om å lage bestillingsverk for ein folkemusikkfestival. At ho ikkje har same kulturelle kapital i form av høgare utdanning som ein del andre, kan òg vera ein medverkande grunn til at dette oppdraget blei opplevd som ekstra viktig for hennar karriere.

### **Samarbeid var viktig**

Informant 6 er audmjuk i høve til at han fekk samarbeide med ei som han såg på som ein stor kunstnar innafor folkemusikkfeltet. Dette førte han inn i eit nærare forhold til det tekstlege innafor musikken. Samtidig oppdaga han at han kunne bruke den allsidige bakgrunnen sin frå både folkemusikken og populærmusikken i bestillingsverket.

Der var liksom at eg hadde noko... å bidra med på ein måte. [...] Det var ein kulminasjon av alle slags prosjekt. Og då hadde me gjort alt sjølv, komponert musikk og det blei så vellykka [...] Ja, det var utruleg flott og du hadde gjort det sjølv, og det var noko med det der, innafor den sjangeren, innafor det miljøet, å klare å skape noko nytt som, ja, gamle folk synest var veldig flott òg.

At han som hadde vore langt utanfor folkemusikksjangeren også klarte å appellere til gamle folk med eit nylaga folkemusikkverk, betydde ekstra mykje. Her ser me eit døme på eit bestillingsverk som trefte breitt. Det høyrer med til historia at informanten klart gjev uttrykk for kor sterkt han opplevde sjølv framføringa.

Eg har aldri vore så konsentrert i heile mitt liv, eg visste kvart ord, og det var veldig få feil, det gjekk ..., nervøsiteten rann ikkje av, men me var heilt slik fokusera, heilt topp skjerpa og då var det som om hjernen min var litt betre enn han brukar vera når me gjorde det der. [...] Eg trur det er største opplevinga eg har opplevd som musikar.

Det som er greitt å vita om når ein skal tolke desse reaksjonane, er at informanten i ettertid har opplevd ein enorm suksess som artist. Dette skjedde nokre få år etter bestillingsverket. Samtidig må det òg opplysast at bestillingsverket kom på plate og fekk Spellemannprisen. Ingen blir upåverka av ein slik suksess, men er ikkje det meir interessant at han sjølv ser på bestillingsverket som eit slags springbrett til ein kunstnarisk karriere? At han på ein måte spratt ut i full kunstnarisk bløming i dette verket? Sjølv legg han vekt på styrkinga av eigen *identitet*.

Det hadde veldig mykje å seie for den der låtskrivinga mi, at det å skrive innafor, finne seg ei ramme liksom, det der å kanskje representere ein kultur, eller å skrive ut frå det. Det hadde super mykje å seie for den neste plata mi. Då stod det heilt klart for meg at eg må liksom, den plata eg skulle gjera no, som skulle bli ei popplate, eller meir slik låtskriving frå meg, det måtte vera slik at..., Det var i alle fall noko eg tenkte mykje på at det skulle harmonere eller referere, det skulle vera snø og granskog, det skulle vera eit

kontemporært uttrykk for det eg kom frå både musikalsk og geografisk. [...] Det gjev meg eit tydleg andlet som artist og det er veldig viktig, og så synest eg det òg er veldig - slik reint kommersielt er det veldig viktig, men òg viktig - Eg ser på meg sjølv som ein slik... at eg på ein måte står i ei slik musikalsk slekt då, og den slekta er litt den norske kulturarven.

Ut av dette kan ein snakke om ei kunstnarleg utfordring som fekk store etterdønningar, ikkje minst i høve eit medvit om eigen kultur og korleis bli stolt av denne. Posisjonen til denne informanten i dag som erklært kunstnar og komponist, er på mange måtar unik i høve til andre folkemusikarar vil eg hevde; han kallar seg ikkje folkemusikar til vanleg, han er popmusikar, men i denne samanhengen *var* han folkemusikar.

### **Inn på nye spor**

Informant 4 gjev uttrykk for at bestillingsverket gav eit solid fotfeste for å gå vidare: "Eg lærte utruleg mykje og fekk masse input av å gjera det prosjektet som eg har tatt med meg vidare. Og eg har brukt delar av det i ettertid, i andre samanhengar." Han opplevde at bestillingsverket førte han inn på nye spor i karrieren. m.a. til ei plateutgjeving og nye samarbeidsprosjekt bl.a. utanlands.

### **Eit fleirkulturelt perspektiv**

Dette var den fyrste store konserten med informant 3 og bandet hans i Noreg. Difor hadde han nok òg store forventningar då NRK-fjernsynet fekk løyve til å gjera opptak av konserten. Men han seier at han ikkje fekk nokon oppdrag med dette verket i etterkant, noko av dette knyter han opp til fjernsynsprogrammet som viste eit lite representativt utdrag frå bestillingsverket:

Dei viste ikkje oss, dei viste berre ein dansar. [...] Dei som skal gjera reklame for oss, dei sender berre dans. Kven er det som veit kva me har gjort der? Folk trur berre at me har vore der og spela tromme og hatt med ein dansar. [...] Dei som lagar programmet, dei tenkjer 'Afrika, det er dans', sant?

Denne informanten representerer for mediefolka som var der, truleg ein type eksotisk kultur, ein kultur dei viste liten interesse for ved berre å stadfeste dei fordommane som alt er der frå før, at "Afrika - det er dans". Erfaringane hans kan delast i to: På den eine sida betydde oppdraget og møtet med publikum svært mykje for han, også for den vidare karrieren. På den andre sida fekk han stadfest dei negative erfaringane han hadde frå før. Sett frå informant 3 sin posisjon har dei norske folkemusikarane større symbolsk

kapital enn han sjølv, og han opplever at dei står over han i hierarkiet. Media etterspør dei meir enn han sjølv. I heimlandet til informanten er denne situasjon snudd opp ned:

Så tok eg med ein DVD og viste til nokre venner. Dei gav DVD-en til TV-stasjonen der. Der seier dei at eg har kome med noko nytt! Så blir eg invitert på nasjonalt TV, dei viste den videoen. Folk var så begeistra fekk eg høyre etter kvart. Det har vore vist 8 gonger på TV der.

Og sjølv om dette ikkje handlar direkte om bestillingsverket, fortel informanten kanskje dette for å vise at han, trass i litt motgang her heime, opplever at når han kjem tilbake til heimlandet sitt, får han positiv tilbakemelding på at han kjem med ny musikk, utvikla i eit land langt heimanfrå. Det skal tilføyast at informanten i etterkant har fått delar av bestillingsverket gjeve ut på eit norsk folkemusikk-plateselskap. Slik har bestillingsverket på sikt materialisert seg i eit produkt som gav karrieren eit løft også her heime.

### **Generasjonsskifte**

Å komponere ein heil time musikk var krevjande i fylgje informant 2, men det å kunne ta med ein del tradisjonsmusikk gjorde det enklare. Også ho hadde ei positiv oppleving:

Veldig fin respons og kjempefine kritikkar i avisene. Og det er klart når det er ein debutant, så er velviljen der. [...] Betyr veldig mykje. [...] Det er også det når du er fersk, så er det kjempeviktig, også for di eiga kjensle av liksom at det her er noko som ein har grunn til å fortsette med. Men også reint slik i forhold til det å få fleire jobbar. At ein har nokon sitat, det betyr mykje.

Ho har gått vidare med komponistkarrieren og bl.a. teke eit vidareutdanningsstudium i komposisjon. Når ho ser tilbake på det som skjedde, er dette hennar nye posisjon. Med større kulturell kapital enn mange av kollegaene i folkemusikken kan ho uttale seg også om kva bestillingsverk meir generelt betyr:

Eg synest det er kjempeviktig og skulle ønskje det var meir av det [...] For ein samtidskomponist så er bestillingsverkhonorar levebrødet liksom. Det er heilt opplagt at det er ei veldig viktig side ved det, den økonomiske biten. Det er også ein grunn til at eg tenkjer at det hadde vore bra med fleire bestillingar av ny folkemusikk.

Denne kapitalen kombinert med bakgrunnen som elev av ein svært kjent spelemann i hardingfele-tradisjonen, gjev informant 2 ein solid posisjon for å uttale seg om endringane som har funne stad. Ho snakkar om eit generasjonsskifte: "Det er enorm forskjell. Sjølvsagt finst det unntak. Men slik jamt over synest eg det er ein

kjempeforskjell i måten å tenkje på." At denne forskjellen har å gjera med utdanning er også denne informanten inne på.

### **Viktig med initiativ frå festivalar**

Informant 7 er den einaste av informantane som har laga *to* bestillingsverk for Telemarkfestivalen. I det fyrste samarbeidde ho med ein artist til, noko ho opplevde som gjevande og inspirerande. Båe hadde ei positiv oppleving med samarbeidet, også det at bestillingsverket fekk eit liv etter fyrste framføringa.

Så var det liksom det at me kom litt frå kvar vår verd, så ein kunne skumme fløyte av mykje av det ein hadde gjort før [...] ... av kvarandre sitt arbeid lite grann. [...] Men det var berre veldig morosamt, og eller sånn enkelt, me jobba veldig fort og det var veldig ukomplisert. Det gjekk ekstremt... bortsett frå at me på eitt eller anna tidspunkt skjønnte at me hadde alt for lite musikk, like før [...] Me måtte ta inn meir enn me hadde tenkt [...] ...det var kjempeflott, kunne bruke ein ting fleire gonger. Det er innmari viktig, at ein legg så mykje jobb ned at miljøet tar vare på det då.

Det fyrste bestillingsverket blei spela inn på plate og fekk Spellemannprisen. Men denne informanten hadde også eitt bestillingsverk til, ein god del år seinare. Då var ho åleine om ansvaret, og ho samarbeidde med eit samtidsmusikkensemble. Når det gjeld bestillingsverka og eigen karriere, skil ho seg ikkje frå dei andre informantane:

For meg har det vore kjempeflott! Å få gjera det to gonger. Det vil eg tru er for alle dei andre som får lov til å gjera det òg. At ein tør å gje forskjellige folk sjansen og at ein får sjansen att! Slike "vanlege" komponistar, - komponistar som har det som yrke, berre det, som ikkje er musikarar, dei syter for å få seg bestillingsverk heile tida. Dei lever av bestillingsverk. Det kunne sikkert me blitt flinkare til me òg, gå litt på og seie - 'no har eg ein idé og slik'.

Informanten presiserer at det er viktig med initiativ frå festivalar. Sjølv seier ho at dette andre bestillingsverket hadde ho aldri kome på av seg sjølv. Så kunne sjølv sagt eg kommentere at dette må tolkast inn i forskareffekten, ho seier dette av di det er eg som intervjuar, ein intervjuar som har vore involvert i festivalen.

### **5.2.2 Bestillingsverkets symbolske funksjon**

Bestillingsverka har i tillegg til å vera viktige for karrieren til informantane, ein symbolsk funksjon med mange valørar. Og sjølv om grensene mellom den direkte verdien for karrieren og den symbolske kategorien er flytande, har eg likevel valt å skilje dette ut i eit eige kapittel. Informant 7 legg vekt på at det betyr mykje at folkemusikarar blir spurt.

Veldig viktig for dei som får det oppdraget. Det er klart at det er kjempeutviklande og det er mykje gåverike og flinke folk ute og går. Det er ein stor forskjell at ein i mykje større grad spør folkemusikarar om å lage bestillingsverk, i staden for at ein hyrar inn eksterne folk på folkemusikkfestivalar. Der synest eg Bø kanskje har vore spesielt langt framme då; at ein har tort å spørje folkemusikarar om å lage bestillingsverk. Og så at folkemusikarar sjølv har vore flinkare til å stole på tradisjonen, at me behøver liksom ikkje å lage klassisk "light".

Frå denne posisjonen, dels med ein viss kjennskap til ein klassisk tradisjon, dels med god kunnskap om folkemusikktradisjon, utfordrar ho etablerte "sanningar". Slik hamnar ho over i ein sterk forsvarsposisjon for folkemusikken der ho brukar sin sterke symbolske kapital som utgangspunkt for å forfekte ein alternativ tankegang.

Informant 2 kjem med ei litt uventa erfaring: Ho har etablert ein folkemusikktrio av internasjonal karakter og har i seinare tid opplevd å bli invitert til engelske klassiske festivalar, noko som kan vera ein indikasjon på at ein også frå den motsette posisjonen, frå kunstmusikkfeltet, ynskjer ein breiare profil, at ein ynskjer å opne opp. At hierarkia med det skulle vera i oppløysing, som mange postmoderne teoretikarar hevdar, er på den andre sida høgst diskutabelt. Featherstone peikar på at sjølv om tradisjonelle symbolske hierarki innfor kunstfeltet bryt saman, blir desse erstatta med stadig nye hierarki, noko Mangset kallar "reklassifisering" (Featherstone 1991:10, Mangset 2004:88).

### **Bestillingskonsert kontra bestillingsverk**

Både jazzen og folkemusikken har blitt møtt med reaksjonar i retning av "bestillingskonsertar" snarare enn "bestillingsverk". Informant 5 opplevde at hans verk blei kalla "bestillingskonsert". Han var dels einig i dette der og då, men så har ettertanken og motførestellingane meldt seg, kanskje med bakgrunn i hans nye posisjon? Dette kan òg hekast på det som tidlegare har kome fram om korleis bestillingsverk i folkemusikk etterkvart har blitt oppfatta og forstått.

Samtidig er den sjangeren som vi er i, det er ein litt anna sjanger enn den sjangeren det ordet (dvs bestillingsverk) har opphav i, at ein må finne ein måte å tilpasse sjangeren. Så eigentleg synest eg ikkje det er noko i vegen for å kalle der her eit bestillingsverk, så lenge det er nykomponert. Og sånn som det er gjort, og i den sjangeren her, så synest eg det er heilt fint.

Informant 5 har ein brodd mot at det tidlegare var jazzmusikarar som stod for den kreative musikken, medan folkemusikarane gjorde det dei alltid har gjort.



Eg har tenkt veldig mykje på det at kvifor kan ikkje me sjølve, me folkemusikarane, ta tak i musikken og omarbeide og skape meir musikk ut av det tradisjonelle òg? Me kan ikkje berre vera avhengig av dei her jazzidiotane som skal bruke oss. No har me tatt meir grep sjølve. Og me arrangerer og me brukar folkemusikken, me gjev ikkje anna folk råmaterialet og let dei bruke det, men me formar det sjølve og arrangerer og gjev det ei ny drakt.

Men korleis oppfattar han si eiga rolle? Kallar han seg "komponist"?

Eg lagar .... liksom låtar. Veit ikkje om eg skal kalle meg komponist akkurat. Eg hugsar då eg gjekk første året på Musikkhøgskolen så var det ein lærar i musikkhistorie som snakka litt om dette, skulle liksom provosere, det med dei i dag som lagar slike melodiar, poplåtar. Dei var slett ikkje komponistar. Komponist handla om dei verkeleg store verka der ein sat og arbeidde, laga kontrapunkt og - store verk, det var komposisjon. Mens alt det andre var berre - eg hugsar ikkje heilt kva han sa. Så det kjem an på kva ein definerer som komposisjon. Men eg meiner at når du har laga ein melodi, så har du komponert, så er det ulike grader av komposisjon sjølvst.

Då snakkar me ikkje lenger berre om eit individuelt standpunkt, for kvifor nøler informanten med å kalle seg komponist? Er det av di han høyrer til i eit felt som har ein uklar posisjon i høve til kunstfeltet, at bestillingsverket hans på dette tidspunktet ikkje var å betrakte på line med t.d. ein samtidskomponist sitt bestillingsverk? Denne erkjenninga har kanskje ført informanten inn i dei tankebanar som Bourdieu har om at føresetnadane for *endring*, er at me må bli klar over at våre mest umiddelbare åtferdsmønster er "strukturasjoner av en tilgrunnliggende samfunnsstruktur". (Østerberg 1995:23). I dette tilfellet handlar dette kanskje om portvakter til kunstmusikkfeltet (Mangset 2004:58) som ikkje har tradisjonar for å sleppe folkemusikk-"komponistar" inn gjennom porten, kanskje fordi desse ikkje har noko form for akademisk komponistutdanning, men er meir eller mindre "sjølvværite", og at oppfatninga dei har av "verk" er forskjellig frå det etablerte?

Autodidakten har i lang tid hatt høg status innafor folkemusikkfeltet. Og skepsisen mot ei *for* ein-sidig akademisering av sjangeren, ofte knytt til manglande kontroll med kva det blir undervist i innafor institusjonane, har vore sterk (jf Handlingsplanen 1995). At der kom reaksjonar frå kunstmusikkhald på at informant 1 sitt bestillingsverk ikkje var eit "ordentleg" bestillingsverk, at heilskapen mangla, (jf. Habbestad 2007: [www.ballade.no](http://www.ballade.no)) tok denne informanten truleg med stor fatning vel vitande om at ho som sjølvværite har oppnådd høg status. Forholdet hennar til kunstmusikkfeltet kommuniserer ho òg tydeleg: På spørsmål om at spelemennene tidlegare hadde fiolinistar som idol, men at dette kanskje er i endring, svarar ho: "Eg føler at det ikkje er noko klassisk eg, no." Slik er ho

kanskje òg ein representant for ei ny type kunstnarrolle som plasserer seg mellom folkemusikken og ei moderne kvinnerolle og populærkulturen.

For informant 6, som mest høyrer til populærkulturen, var det viktig å få legitimitet frå folkemusikkfeltet og ein posisjon "innafor", eit døme på den symbolske kategorien:

Eg tenkte at eg hadde litt lyst til å etablere meg som kvedar då, eg var med på utvalde strategiske., eg hadde lyst til å vise. Det er veldig bra med Landskappleiken at du - der kan du liksom vera med og viss du kjem i A-klassa der, det var mitt mål. Så er du - så kan du liksom definere deg som ein kvedar. [...] Ja, det var bevisst. Eg hadde litt lyst til å vera.. [...] vera liksom innafor då. Så då gjorde eg det. Og gjekk litt inn for det eigentleg.

Han gjekk bort og song seg opp i eliteklassa på Landskappleiken berre ein dryg månad før han framførte bestillingsverket. Det kan vera tilfeldig. Like fullt gav dette han ekstra symbolsk kapital då han, som også hadde gjeve ut popplater, skulle debutere med eit bestillingsverk på ein folkemusikkfestival. Slik fekk han eit solid bein i folkemusikkfeltet, noko som ikkje minst gav han eit særpreg som skilde han tydeleg frå andre aktørar innafor populærmusikkfeltet.

### 5.2.3 Bestillingsverket - eit vendepunkt?

Alle informantane ser ut til ha følt seg privilegerte som hadde blitt plukka ut. Det interessante fenomenologiske perspektivet melder seg når ein ser på *graderinga*: Kor mykje dette har betydd, og kva for nye spor har ein eventuelt hamna inn på? Enkelte snakkar om at dette kan ha bidrege til ein vidare karriere med nye utfordringar innafor både komposisjon og utøving, enten i form av vidare utdanning eller nye samarbeidsprosjekt. Fleire viser til inspirasjonen og den erfaringa ein har skaffa seg. Informant 6 seier at han opplevde dette som eit vendepunkt i forhold til den vidare karrieren knytt til ei medviten satsing på eigen artistidentitet.

Informant 5 snakkar òg om eit vendepunkt i høve til sjølv komponeringsprosessen. Han seier at han var usikker på om han hadde laga så mykje musikk no, hadde det ikkje vore for bestillingsverket. Slike vendepunkt kan vera eit utslag av at desse informantane hugsar tilbake til dette som ei uvanleg krevjande utfordring og at det å meistre denne utfordringa gav eit ekstra lyft. Knut Kjelstadli meiner me kan feste meir lit til utsegner som kjem spontant, som "berettes som innslag i en fortløpende fortelling om eget liv" (Kjelstadli 2003:196). For informant 6 gjeld dette langt på veg. For informant 5 kan ein

kanskje bruke eit anna Kjelstadli-sitat: "Den andre særegenheten ved de muntlige kildene er at de oppstår i en kommunikasjon mellom to mennesker. Derfor kan både intervjuer, informant og sjølve samspillet mellom dem farge innholdet." (ibid:196). I ein slik samanheng vil eg som intevjuar lett bli ein representant for festivalen. Dette må ein ta med seg når ein skal vurdere det som har blitt sagt frå informantane. Det kan elles nemnast at både informant 5 og informant 6 har opplevd så pass mykje i ettertid at dei skulle hatt nok av andre døme på tilsvarande "vendepunkt".

Empirien viser at særleg debutantane opplevde stor nervøsitet og med det - store opplevingar som har sett djupe spor. Og uavhengig av om ein er bestillingsverkdebutant eller ikkje viser somme aktørar ei klar haldning: Dei er stolte av å representere folkemusikkfeltet, kanskje med endå større sjølvtilit enn før bestillingsverket? At også dei erfarne ser bestillingsverket som svært viktig, er interessant. Dei har alt opparbeidd seg ein symbolsk kapital som viser at dei er artistar med stor integritet. Eg spør meg om endringane informantane har fortalt om kan sporast vidare inn i eit større perspektiv der nye kunstnarroller, postmodernistisk tankegods og forholdet til populærkulturen er sentrale element? Er folkemusikkfeltet i ferd må å bli meir integrert av det hierarkiske oppbygde kunstfeltet, eller er ein sterkt influert av postmodernismen der skiljet mellom høg og låg kultur er i ferd med å bli redusert slik Featherstone formulerer det:

Med postmodernismen har tradisjonelle skillelinjer og hierarkier kollapse, det flerkulturelle er blitt anerkjent, noe som passer med de globale forhold; kitch, det folkelige, og forskjeller blir lovprist. (Featherstone 1991:94 i Sveen 108)

Ved å setje empirien inn i ei større ramme håpar eg i neste kapittel å nærme meg kanskje det viktigaste perspektivet i denne oppgåva, dikotomien høg og låg kultur og korleis kunstnarrollene er nøye vove inn i denne problematikken.

### **5.3 Høg og låg kultur - endringa**

Korleis ser informantane på ei mogleg endring av status for folkemusikken? Svara eg fekk kan sjølv sagt sjåast isolert frå sjølve bestillingsverka, på den andre sida vil det vera unaturleg å ikkje inkludere desse i tolkinga, når bestillingsverka var tema for samtalen. At den einskilde informant inkluderer sitt eige bestillingsverk inn i ei eventuell endring av status for folkemusikksjangeren, vil vera å dra det for langt. Det viktigaste meiner eg

er informantane sin posisjon når eg intervjuar dei. Dei *har* gjennomført eit bestillingsverk, dei *har* opplevde suksess på ulikt vis med dette. Alle har auka den symbolske kapitalen sin, om enn noko ulikt. Dei fleste har truleg òg auka den kulturelle kapitalen. Konkret har dette nedfelt seg plateutgjevingar, Spellemannsnominasjon for to og Spellemannpris - for det eine bestillingsverket, etterbruk i form av einskildkonsertar eller konsertturnear, oppdrag på andre festivalar m.m.

Altså er dei i ein annan posisjon enn før bestillingsverket. Dette må ein ta omsyn til når ein skal analysere kva dei seier om folkemusikken og statusen, og om endring av kunstnarroller. Informant 5 seier det slik:

Ja, eg trur det har skjedd veldig mykje dei siste få åra. I forhold til det at eg har moglegheiten til å spela med så mykje forskjellige slags folk. Det har samheng med at folkemusikk er -- litt populært å bruke. Det er populært å ha med ein folkemusikar i sounden. [...] Det har vore med på å heva statusen på eit vis, og så som eg opplever det, i eit slikt prosjekt som eg er med i, så er eg ein likeverdig musikar. Eg er ikkje berre ein raring som spelar folkemusikk. Likeverdig musikar på lik linje med alle andre musikarar som er med i prosjekta.

Dette ligg nært opp til synspunkt som også informant 2 målber:

Det oppfattar eg som ei endring i dei seinere åra, ja. At folkemusikken er på ein måte mykje meir opna opp, med Gåte, med Odd Nordstoga og med Valkyrien og alt det her, at det har blitt ein mykje breiare sjanger og at det er bra. [...] At folkemusikk har fått ein høgare status? I alle fall ein mykje meir positiv status. Det synest eg. Eg diskuterer dei tinga først og fremst med kollegaer frå andre musikkjangrar. Dei opplever folkemusikk som ein sjanger på linje med alle andre sjangrar og er interessert i den som bra musikk, ikkje liksom...Så der har det skjedd ei endring.

Denne informanten meiner at dette òg heng saman med at der har skjedd ei endring i det norske musikkmiljøet generelt, at ein er meir interessert i musikk frå andre sjangrar enn der ein høyrer til. Men mange av folkemusikarane er sterkt lojale mot sjangeren, samtidig som desse informantane eg har intervjuar, har opplevd å ta eit steg inn i samtida i retning av kunstnarroller meir lik den andre musikarar identifiserer seg med. Å møte andre på tvers av sjangrane er med på å forsterke dette, då handlar det òg om å invitere andre inn. Informant 5 har drive med dette:

Men det er artig òg å prøve å møtast på midten. Å få til ei slik blanding. Når du har ein klassisk utøvar, så kan du ikkje vente at han skal høyrast ut som ein folkemusikar. Det er forskjell på det der, så må du møtast på midten på eit vis, og det er det som er spennande - prøve å finne den opninga for dei inn i folkemusikken.

Denne informanten står ikkje med lua i handa og ber om å bli invitert inn "i det gode selskap". Han er kanskje i ferd med å hamne i motsett posisjon? Og dermed kan han tilby "adgang" til si musikkverd til ein musikar frå eit anna felt?

Korleis opplever informantane det musikalske hierarkiet? Informant 1 har klare meiningar:

Folkemusikken har aldri hatt så høg status som no. [...] Det som gjer at han (folkemusikken) aldri har vore så sterk nokon gong, er at det er mange, mange musikarar som held på. Dei elsker musikkforma og det er flat struktur.

At folkemusikarar har eit glødande hjarte for sjangeren sin er ikkje noko uventa. Det er vel ein av dei viktigaste grunnane til at dei held på, og at dei satsar sjølv om risikoen for å ikkje lykkast absolutt er til stades. Informant 1 meiner elles at den høgare statusen har med *respekt* å gjera. Respekt er eit fyndord som også informant 4 brukar:

Det å samarbeide med folk med ein annan musikalsk bakgrunn, det fører også med seg å ha ein respekt for det dei gjer og omvendt, at den du møter har respekt for det du kjem med. At ein har eit likeverd og ein tovegs-kommunikasjon.

Denne gjensidige respekten koplur han også til det å opne seg mot andre musikkuttrykk samtidig som ein må hegne om det ein sjølv står for:

Det er det me kanskje treng, rett og slett, den her speglinga av samtida og at det skjer heile tida nye ting. Men for at eg skal (kunne) ta utgangspunkt i folkemusikk framover, så må folkemusikken eksistere, du må ha ein stad å hente det i frå, difor den her dualiteten der folkemusikken, jazzen, kva som helst, at alt får lov til å utvikle seg på eigne premiss, samtidig som ein skapar nye ting.

Dette handlar om innebygde kontrollmekanismer og kan høyrast harmonisk og idyllisk ut, samtidig har denne informanten erfart at i mange samanhengar kan dette by på utfordringar. Det kan handle om risiko i høve til eins eigen bakgrunn, i dette tilfellet snakkar me om eit samisk miljø:

Joiken er vel i ferd med å få tilbake ein viss status, som kunstuttrykk, men det er ikkje enkelt. Eg snakkar med mange innafor det samiske miljøet, nokon meiner at samar skal ikkje lære bort joik. Det tilhøyrer den samiske kulturen og der skal det vera. Og ein samanliknar det med bruken av samiske symbol i kunsthåndverk f.eks. at slike blir gjort kommersielle, brukt i OL-samheng, og andre tener pengar på det. Eg forstår argumenta, samtidig som eg er ueinig i det synet. Eg lærer bort joik til alle som har lyst. Det er eg villig til å ta sjansen på.

Her er det ikkje vanskeleg å finne parallellar til det "norske" folkemusikkmiljøet med omsyn til kontrollmekanismar. Informant 3 opplever også at endringane har vore store, haldningane til musikken hans har endra seg her i landet, samtidig lever også hans musikk i skjæringspunktet mellom den tradisjonelle og den moderne. Han opplever at musikken i heimlandet hans av mange blir sett på som for "kommersiell" og at hans musikk blir sett på som meir tradisjonell.

Den tradisjonelle musikken lever vidare i landsbyane, men ikkje mykje på radio. Difor har eg, som har flytta til Europa, med meg ei plate når eg kjem tilbake som er meir tradisjonell. Folk likar det. Når eg har vore der, begynnar folk å "lure" - kvifor er ikkje denne til sals? [...] Når det kjem noko ordentleg, så spelar dei det heile tida på radio, ... Men dei sel ho ikkje, så folk ringer, kvar kan ein kjøpe den plata? [...] Dei seier at eg har kome med noko nytt! [...] Så eg fekk mykje positiv tilbakemelding då eg var der.

Dette er ei problemstilling som viser at dikotomien tradisjonell - nyskaping artar seg på mange måtar, men overføringsverdien til norske forhold er der. Men som me skal sjå av seinare drøftingar, når det gjeld informant 3, så har han også ein stor opning mot populærmusikk, han er ingen "puritanar" i så måte.

Dette er døme på musistarar som er opne for samarbeid, som er viljuge til å ta risiko osv. Dei har skaffa seg ein solid posisjon, både innafor, men kan hende òg utanfor eige felt. At bestillingsverket kan ha spela ei viss rolle for denne "posisjoneringa" skal ein ikkje sjå bort frå. På den andre side har platesal, omtale i media, prisar o.l. også vore viktige. Og ikkje minst - aksept og påskjøning frå andre kollegaer og publikum sjølvsagt. Informant 7 samarbeidde med eit samtids-ensemble i det andre bestillingsverket, ei ny erfaring:

Eg har ein heilt annan type kompetanse. Eg kan sitte og høyre der og då, det funkar og det funkar ikkje. Du anar ikkje kor mykje tid eg brukte på å skrive blekker (dvs. notar), og eg syns ikkje det funka når eg høyrde det. [...] Ja, og dei aksepterte liksom etter kvart, dei skjønnte at dei måtte akseptere mi arbeidsform. Men det var veldig, veldig annleis å jobbe med det ensemblet. [...] Det er berre to heilt forskjellige ting, fantastisk på kvar sin måte - det er det einaste eg kan seie. Det var fryktleg lærerikt på ein ny måte.

Nok ein gong ser me at rollene på ein måte er snudd på hovudet - no er det folkemusikaren som er sjefen og som bestemmer. Kan dette takast til inntekt for at skiljet mellom høg og låg kultur verkeleg er i ferd med å bli viska ut? Er folkemusikarane i ferd med å bli fanga inn av postmodernistiske straumar og med det blitt farga av "de intellektuelles tilbøyelighet til å fornekte maktstrukturer innenfor kunst- og kulturlivet" (Mangset 2004:87)? Sveen har ein annan innfallsvinkel: "Gapet mellom høg og lav er

derfor ikke uoverstigeleg, slik det tidlegare kunne vera. Men skillet *er* der og heierarkiene *er* der. Det ville være naivt å tro noe annet." (ibid. 108). Mangset hevdar med basis i empiri at "både skillet mellom høy og lav - og mellom sentrum og periferi - fortsatt er tunge strukturerende dimensjoner på kunstfeltet" (Mangset 2004:88).

Kvar plassere informantane mine seg i dette "grenselandet"? Dei opplever likeverd frå kollegaer, men også at nye hierarki oppstår slik informant 2 uttrykker det:

Men eg opplever då at det er noko som har forrang blant dei som driv og bookar konsertar. Det er veldig viktig med den der "groovinga", på den riktige måten. Og eg oppfattar meg som ein outsider. [...] Eg føler at det er ei slik forventning når det gjeld ny folkemusikk i dag at det skal vera veldig rytmisk.

Dette fører oss naturleg over på forholdet mellom folkemusikken og *populærkulturen*. Færøvig hevdar at folkemusikken fell mellom to stolar, mellom høgkulturen og populærkulturen (jf. intervju Færøvig 20.4.2010). Skal det gje noko meining å drøfte om kvar folkemusikken høyrer heime, om der har skjedd reelle endringar i høve dikotomien høg - låg, må eg undersøkje meir forholdet informantane mine har til populærmusikken og sjå dette inn i ein større kontekst.

### 5.3.1 Folkemusikken og populærkulturen

For fem av informantane mine har populærkulturen blitt ein naturleg del av den kulturelle identiteten *saman* med folkemusikken. Informant 1 møtte populærmusikken i ung alder:

På jenterommet mitt så var det Europe, det var Toto, Joe Satrani, det var Billy Idol, Madonna og diverse klassisk musikk. Eg opp alle 10 i skuddet programma på kassett og lot det surre og gå.

For nokon kunne impulsane arte seg meir som sjokkopplevingar. Informant 6 hadde vakse opp med eldre sysken som kjøpte popplater, sjølv fortel han om ei heilt spesiell oppleving som fekk konsekvensar, dette var då han fann sin eigen musikalske identitet:

Men så plutselig ein dag så høyrde me noko heilt vanvittig som berre gjekk rett inn, og fekk litt å sei for meg, trur eg. Det var Waterboys og den plata som heitte "Fishermans blues". Det var rock, eller det var trommer og bass og på ein måte eit rock-uttrykk, men det var irsk folkrock, fele og trekkspel. Då liksom - der gjekk det sammen. [...]Det med folkrocken, det blei veldig meg.

Han bestemte seg tidleg for å bli rockemusikar, men drog dette med seg også inn i ei folkemusikkgruppe:

Me hadde lyst til å få lov til å rocke, vera rockarar og tøffe, men spela den musikken (folkemusikken). Det var grunnideen eigentleg. Det var liksom å få det til - duh! duh! [...] Han spelar slik, det han har lyst til - då blir det gitarfylgjet til den slåtten, då blir det her ein masse...

For nokon har populærmusikk og jazz vore to sider av same sak. Informant 4 spela i rockeband, men opplevde i ung alder å møte litt anna musikk òg:

Joda, på den tida, festane på samfunnshuset, det var band der. Eg hugsar bl.a. store musikalske augneblink då Karasjok samfunnshus fekk besøk av Kjell Karlsens orkester, det var utruleg morosamt å høyre på. [...] Det var veldig bra, det var nesten eit storband, han hadde med seg blåsarar og eg var måpande av beundring i ein krok på Karasjok samfunnshus. [...] Eg høyrde litt på jazz og så høyrde eg på slike rocke-ting som var populære, som ein fekk kjøpt. Og så var eg fascinert av slike elektroniske ting - Jean Michelle Jarré - dei fyrste platene - [...] Ein har vel kanskje *ein* musikalsk identitet, men den identiteten er samansett, eller - ein identitet er summen av det ein *er* rett og slett..

Dette kjenneteiknar fleira av informantane. Å vekse opp i ei tid med mange impulsar frå nært og fjernt set naturleg nok sine spor, det er ikkje tilfeldig at desse informantane har fått ei brei musikalsk plattform. Informant 5 fortel at han er opptatt av å oppdage nye ting, han er musikalsk nysgjerrig. På ungdomsskulen synest han det var tøft å spela i band, det fortsette han med på vidaregåande, samtidig med at han spela klassisk. Så blei han òg interessert i jazz. Då han blei med i eit folkemusikkband, var kanskje ikkje repertoaret så overraskande:

Vi kalle det vel litt slik "Nordgrass", - altså det er vel mykje inspirasjon frå USA, tenkjer eg, amerikansk folkemusikk. Og i tillegg så er det mye skandinavisk, både norsk og svensk og finsk. Ein del rock inni der, både litt metall og litt pop.

Informant 3 voks opp med tradisjonsmusikk i heimlandet, men hadde tydeleg lett for å bli med i musikk med rytmisk karakter då han kom til Noreg. Og han utvikla seg til å bli ein allsidig musikar.

Eg kan spela perkusjon med kven som helst -, eg nemnde Robert Burås, det var i eit rockeband. [...] Eg elska det med slik perkusjon, eg bruka to congas, spela på heile plata, fleire låtar, laga masse lyd og perkusjon. Likte det godt. [...] Eg høyrer på alt mogleg, eigentleg. Mykje forskjellig, men det som eg likar best er tradisjonell musikk, det likar eg best. [...] Det kan vera kva som helst.- det kan vera moderne, med ein litt tradisjonell groove, for det likar eg.



Slik viser informantane at dei er påverka av populærmusikken i samtida, samtidig er det ein grunn til at dei har hamna under folkemusikkparaplyen. Den kulturelle ståstaden ligg fast, trass i mange påverknader:

Men eg kallar meg folkemusikar, då, og det er då folkemusikk, men det er litt utvida enn kva dei mest hardbarka hardingfelespelemennene vil kalle det. Det forstår eg jo. [...] Det handlar og litt om korleis ein framfører ting sjølvst, tonespråket. Men folkemusikken har forandra seg bestandig, så det litt synd viss ein skal sette ein sluttstrek, i historia. Synd at det er ein del som tenkjer slik. At det einaste rette er slik som dei spelte for 100 år sidan.

Det er informant 5 som seier dette. Og av di han nettopp har ein uvanleg sterk posisjon i folkemusikkfeltet, er det kanskje heller ikkje forbunde med risiko for han å ha eit pragmatisk syn på t.d. crossoveromgrepet: "Vi musikarar vi berre spelar vi! Og er ikkje så nøye på det. Skal ein byrje å tenkje for mykje så trur eg det går i stå. Så får heller ettertida bestemme." Her føyer informanten kanskje seg inn i meir vanleg musikalske praksisar. Arnestad stadfester dette: "Men generelt er musikarane svært opne overfor andre musikkjangrar. Ein er heller ikkje så opptekne av kva ein skal *kalle* det. Kanskje har det i det heile lite føre seg å drøfte dette. Musikarar har alltid gjort som dei har vilja" (Arnestad 2001:122). Informant 1 har òg sagt tydeleg frå om at ho har gått sin eigen veg. Men ho har ei litt anna erfaring, kan hende kan dette forklarast med posisjonen ho var i då ho opplevde dette, ho var svært tidleg ute med å prøve ut nye måtar å arrangere folkemusikk på.

Eg opplevde musikk som utruleg positiv og frigjerande - livsnødvendig energi. Ofte då eg kom inn i folkemusikkmiljøet så blei ting negativt, noko blei vanskeleg, mykje blei trongt, alt var liksom ein veldig seig materie: "Å nei, vi må tenkje litt på det, det er ikkje sikkert det går". Ein negativ energiflyt.

Anar me her ei flik av folkemusikkdiskursen som har bølga fram og tilbake, der nettopp flørting med populærkulturelle fenomen har vore problematiske? Og kan dette knytast til den sterke framveksten av kvinnelege utøvarar, at den popkulturelle utviklinga er sterkt knytt til "unge, medvitne og oppkledde kvinner?" (Berge 2008:101)? Berge stiller spørsmål ved om dette handlar om eit 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, misser essensiell kraft?" (ibid.102). Eg skal ikkje her gå djupare inn i denne diskursen, berre la dette vera ein faktor som ikkje heilt

kan stengjast ute når folkemusikk og populærmusikk skal undersøkjast i høve til kunstnarroller. Også her handlar det om kontrollmekanismar innafor folkemusikkfeltet.

For å kunne analysere og drøfte dei fem informantane sine oppfatningar og opplevingar i høve til ei endring av kunstnarroller, er det nødvendig å plassere populærmusikken i høve til "kunstomgrepet". Me har vore innom jazzen, som på eit tidspunkt definerte seg vekk frå populærmusikken og massekulturen for å heve statusen og med det nærme seg kunstfeltet. Dikotomien kunst-populærmusikk har i så måte blitt polariseringa som har prega jazzen sin veg oppover i hierarkiet.

### **Lagnadsfellesskap med populærkulturen?**

Ein grunn til at informantane så sterkt har identifisert seg med populærkulturen kan vera at dei har opplevd eit slags lagnadsfellesskap, opplevinga av å bli sett på som ei form for lågstatus-kultur, i alle fall historisk. Gripsrud stadfester posisjonen populærmusikken har hatt: "Den har vært betraktet som kunstnerisk undermåls, uten hjemstavnsrett i den spesifikt nasjonale kulturtradisjonen og dessuten økonomisk fullt ut i stand til å klare seg selv." (Gripsrud 2002:8). Petter Larsen hevdar at det har skjedd store endringar frå den tida konservative kulturkritikarar meinte at denne musikken var "underlødig" musikk, musikk som kunne skiljast frå den " 'riktige' og 'lødige' musik ved en summarisk vurdering af musikalsk kvalitet." (Larsen 2002:107). Sett frå sentrale kulturinstitusjonar har det vore snakk om to slags musikk, den høge og den låge. Mot slutten av 1900-talet og framover spelar i fylgje Larsen ikkje denne motsetjinga lenger same avgjerande rolle som tidlegare. Feltet har blitt oppdelt på kryss og tvers med eit uttal av grenser - det er ikkje berre snakk om to slags typar musikk, men mange forskjellige slags typar musikk. Likevel viser Larsen til at ulike sosiale grupper sin smak visar seg i undersøkingar: Dei mindre utdanna er mest opptatt av dansemusikk, medan kulturelitens musikk meir er kompleks "tankemusik" som krev konsentrert lytting og kulturelle forkunnskapar. Me må til den sosial mellomgruppa for å finne folkemusikken og til dels jazzen. (ibid:123). Og med dette som bakteppe vil eg analysere i kor stor grad informantane mine kan tolkast inn i ein slik problematikk.

### 5.3.2 I grenselandet mellom kunstfeltet og populærkulturen

Korleis plasserer informantane seg sjølve og folkemusikken i musikkfeltet - i kor stor grad dei hellar mot det tradisjonelle kunstmusikkfeltet eller mot populærmusikkfeltet, eller ingen av delane? Bruk av omgrepa som er innarbeidde i kunstfeltet står sentralt: *kunst, kunstnar, og komponist*. Mot desse vil eg hente fram einskilde omgrep meir knytt til populærkulturen. I Bourdieus rom for sosiale posisjonar og rom for livsstil hamnar kunstnarane langt opp til venstre, noko som indikerer høg score på kulturell kapital, men liten score på økonomisk kapital. (Bourdieu 1979:35). Å kalle seg sjølv "kunstnar" er vanskeleg, det er truleg eit generelt fenomen og ikkje spesielt for folkemusikarar. Solhjell meiner at definisjonen på "kunstnar" blir gjort ved ei tildeling av kunstnarisk aksept og godkjenning. Men, seier han, "...ulike institusjonar og portvoktere på kunstfeltet er ikke enige om hvem som skal bli anerkjent og dermed om definisjonen av hvem som er kunstnere. Definisjonen er i stedet en del av selve striden på feltet." (Solhjell 1998 i Mangset 2004:61).

#### Dei som har (hatt) eit forhold til populærmusikken

Informant 6 definerer samarbeidspartnaren sin som ein utprega kunstnar:

Ho er ein slik person som sprenger seg ut av det, rett og slett ei kunstnarisk tilnærming. Og det er det det handlar om. Der er veldig mange gode folkemusikarar, men kunstnarar det er det ikkje, slik som eg definerar det då. Det er det å gjera noko nytt - bruke det handverket, materialet til å uttrykke noko nytt. Nok som høyrer friskt ut, [...] Ho sa ho hadde komponert sjølv, og eg blei vanvittig imponert. [...] Her hadde me å gjera med ein tradisjonstolkar av fyrste klasse [...] Ho er liksom kunstnar då.

Her er kan hende informanten prega av posisjonen sin innafor populærmusikken, han omtalar seg sjølv meir som "artist". Han meiner elles at folkemusikarar har blitt mykje flinkare til å tilpasse seg andre sjangrar, at dei er blitt meir allsidige. Korleis brukar denne informanten omgrepet "kunst"? Han skil tydeleg mellom kunst og ikkje-kunst, sjølv om han snakkar om det som er kulturelt og kunstnarisk interessant. Er det nettopp status han snakkar om, ved at han opphøgjar samarbeidspartnaren til kunstnar i motsetning til mange andre folkemusikarar? Då eg spør direkte seier informanten at "Eg trur folkemusikk (i dag) har ein høg status". Han ser òg at prosjekt han sjølv har vore med på, gjev folkemusikken status.

Sjølv om informant 1 slår fast at "folkemusikk er kunst", identifiserer ho seg ikkje med det kunstmusikalske, men heller ikkje med populærmusikken. Ikkje kallar ho seg "slåttediktar" heller.

Komponist? ....Ja, det er jo det. Men komponist er jo, ja, det er ikkje noko anna ord på det. [...] Låtskrivar? Nei, det har ein poprelasjon, det ordet. [...] Eg synest kunstnar blir for høgtsvevande. Eg har veldig stor respekt for kunstnarar. Eg synest musikal er heilt strålande, musikal og komponist, kan du seie, viss du skriv noko. Det er ein god plass å vera.

Kvar skal me søkje for å finne denne store respekten for kunstnaromgrepet? Ligg det i ei generell oppfatning av at "kunst" og "kunstnar" berre er noko ein privilegert elite kan kalle seg? Når ein veit at denne informanten sjølv identifiserer seg sterkt med verdsmusikken, kan kanskje Abbings postmoderne kunstnar som kryssar grensene mellom "kunst, design og anvendt reklame" (rolle 2) brukast? Informant 1 heller i retning av fornying framfor bevaring. Og med klar referanse til bestillingsverket snakkar ho om kva ho kjenner er viktig:

Kva er det som skaper musikk og personleg uttrykk? Kva er det som gjer at du blir skapande? [...] Det trur eg trengs meir i folkemusikkmiljøet. Ikkje det at ein skal gå og vera ein blåkopi heile tida, og at det er det einaste som trengs for å få toppkarakter[...] Folkemusikkarar treng utfordring til å ta eigne val, "Kva er det *eg* har lyst til?".

Dette handlar om ein idé om det genuint nyskapande, i slekt med den "fristilte" kunstnaren. Når eg spør kven ho har som ideal, er svaret overraskande, særleg med tanke på at ho har sterke band til populærkulturen: "Det er tradisjonsberarane - dei eldre". Korleis heng dette saman, at ho, ei moderne jente med klare meiningar om nyskaping og fornying, har slike idol? Dette opnar opp for eit mangfaldig perspektiv, og at Berge kan ha rett når han argumenterer for at dikotomien vern-nyskaping "...har vore ei kjelde til ein kunstnarleg ambivalens på feltet, ein type dobbelhet som gjev folkemusikkdiskursen ein relativt særeigen karakter." (Berge 2008:71).

Informant 4 har sin identitet sterkt knytt opp til joik og samisk inspirert musikk. Sjølv har han ikkje problem med å bruke omgrep som "komponist" om sitt eige virke. Han opplever at joik er i ferd med å få tilbake ein viss status som kunstuttrykk, men at dette ikkje er enkelt, mange opplever at ordet "kunst" er tilført utanfrå.

Det har på ein måte den funksjonen at du lyfter det opp på nivå med annan kunst altså, det er fint å ta ein vid definisjon av omgrepet kunst. Kunst er noko menneske brukar for å uttrykke seg og som me har gjort i alle tider frå holemaleri. Det er noko av det som gjer oss til menneske. Og joik er ein av dei tinga, altså det er eit kunstnarisk uttrykk. Samtidig har joiken i den samiske kulturen hatt ein sosial funksjon, han har fungert som kommunikasjon, har fungert innafor ein veldig privat sfære som gjer at det er litt sånn hårsårt og ein skal trø litt varsamt [...] Det må me som brukar joik ha respekt for.

Informanten ser at store endringar har skjedd dei seinare åra, blant anna at musikken og kunstens plass i *institusjonar* har blitt endå tydelegare enn for 20 år sidan. For han handlar dette om at også joiken sin posisjon er truga, den gamle overføringa frå generasjon til generasjon ikkje fungerer lenger.

I dag er det på ein måte heilt avgjerande at det kjem inn i eit system og blir sett inn i ei ramme, der det høyrer heime og sidestiller det med resten av samfunnet, og det skjer jo ting heile tida. Men det er rom for at det skal skje mykje meir.

Institusjon eller ikkje institusjon - også innafor det "norske" folkemusikkmiljøet går diskusjonen om institusjonane; at sjølv om dei er nyleg oppretta, kan dei få *for* stor makt. Talet på profesjonelle utøvarar aukar, mange av dei er frilansarar. Talar dette for at fleire faste stillingar innafor institusjonar kanskje ikkje er løysinga? Er folkemusikkutøvarane kanskje påverka av kulturentreprenørane som lever med høg risiko og ofte er knytt til midlertidige prosjekt og kortsiktige arbeidforhold? (Mangset 2004:49). Relaterer ein dette til den karismatiske kunstnarrolla, støyter ein på omgrepet "den frie kunstnaren". Informant 2 har gjort eit val: "Men det å skulle vera fast tilsett i ein eller annan redaksjon - for min del er ikkje det mogleg å kombinere med det å drive med musikk. Det tek så mykje kreativ merksemd at eg blir tømt for den biten". Mangset spør om det skjer ei "avinstitusjonalisering" i takt med at det veks fram nye, frie, ad hoc organiserte former for produksjon av kunst? (Mangset 2004: 83). Featherstone hevdar at skiljet mellom kunst og daglegliv er i ferd med å bli oppløyst: Livet blir gjort til kunst og kunsten blir ein del av dagleglivet. (Featherstone 1991:65-66 i Mangset 2004:86). Fylgjer folkemusikkfeltet med på dei raske endringane som skjer innafor kunstfeltet? Eller handlar det om det som Sveen hevdar, at sjølv om

...den postmoderne kunsten 'flørter' med det vulgære og det smakløse, er det ikke et uttrykk for opphevelse av smakshierarkier. Tvert i mot. Uten eksistensen av hierarkier og kunstinstitusjonen ville de bli meningsløse. Mye av den post-moderne kunsten er mer institusjonell enn noensinne, institusjonell i den forstand at den er komplett meningsløs uten kunstinstitusjonen. (Steen 1995:108 i Mangset 2004:87).

Det er kan hende eit paradoks at om ein ser på folkemusikken i tidlegare tider, så var han nettopp karakterisert ved at musikken *var* ein del av dagleglivet, medan ein no strevar seg vekk frå dette for å få høgare status som ein del av "kunstfeltet". Men somme vil hevde at kunstfeltets portvakter nøler med å sleppe folkemusikkfeltet inn? Er dette ein del av det som Færøvig kallar å falle mellom to stolar, at folkemusikk aldri kan bli ein fullverdig del av kunstfeltet, men heller ikkje er kommersiell nok til å bli ein del av populærmusikkfeltet?

Med slike tankekors i bakhovudet er det interessant å vende tilbake til det fenomenologiske perspektivet. Den av informantane mine som har høgast utdanning, og med det kanskje størst kulturell kapital, informant 5, er òg den som klarast svarar ja på det direkte spørsmålet om han er kunstnar: "Ja, må vel seie, ja. Men kunst er òg så mykje. Folkemusikk - eg vil òg seie det er kunst når ein slåttespelemann sit og spelar i ei krå, det er kunst på sitt vis." At ein tradisjonsspelemann kan reknast som kunstnar er òg informant 2 oppteken av, sjølv om ho ikkje brukar dette ordet direkte. Ho reagerer på at tradisjon ofte blir sett på som noko grått og upersonleg, mens det nyskapande er fylt med fargar og er pr definisjon "interessant":

Folk er veldig ukritiske til kva som er bra av nyskaping, kva som bare er ei elendig forflating av noko som i utgangspunktet er veldig interessant. [...] Når ein høyrer gamle opptak med slåttespel, så høyrer ein så utruleg mykje detaljar, det fanst en enorm detaljrikdom, som dei hadde. [...] Det å snakke negativt om det å verkeleg gå inn i ein tradisjon og lære seg det her handverket, det synest eg er så lettvindt, fordi du rett og slett må gjera eit stort arbeid ved å lære deg en masse detaljar som du kan bruke til å lage noko interessant etterpå.

Denne informanten har tileigna seg ei stor slåttekunne og har god kjennskap til det som mange innafor folkemusikken meiner er det viktigaste ein utøvar har å gjera: å føre tradisjonane vidare, gjerne uforandra. I somme samanhengar kan denne posisjonen opplevast som eit motstykke til det å skape nytt. For denne informanten ser dette ut til å vera uproblematisk, ho trakterer dei tradisjonelle slåttane på ein yttarst pietetsfull måte, samtidig som ho skaper ny musikk.

Informant 5 seier at han "lagar låtar", meir som ein jazzmusikar eller popmusikar kanskje. Er det ikkje lenger dei store fiolinistane som er førebiletet for spelemennene?

Eg har ikkje noko inntrykk av at det er dei store klassiske fiolinistane som er førebiletet for oss unge folkemusikarane no. No er det meir, kan vera bluegrassfelespelar frå USA, eller meir sånne ting som står høgt i kurs. [...] Samtidig så har eg høyrte Henning Kraggerud på ei masterclass på Høgskulen. Og når du ser det systemet hans, at det er muleg å få ting til å fungere så bra! Men eg trur det var meir vanleg før at det var - Arve Tellefsen har nok vore eit stort forbilde for mange slåttespelemenn, som Ole Bull var eit forbilde og Paganini.

Men han nemner òg populærkulturen: "....samtidig så har me no mykje meir å velje i. Så det er kanskje meir vanleg i dag at vi folkemusikarar har popmusikarar som forbilde".

I ei oppsummering er det verdt å merke seg at sjølv om mange uttalar at folkemusikken har fått ein høgare status, har fleire problem med å bli fortrulege med omgrep som "kunstnar", dette trass i at ein både argumenterer for nyskaping og fridomen til å gjera det ein har lyst til. Nokon meiner at "kunst" er problematisk fordi det er eit omgrep som er tilført utanfrå, samtidig som ein ser at skal deira musikk kunne bli akseptert som kunst, må ein inn i institusjonane. At ein innafor kunstfeltet samtidig operer med omgrep som "avinstitusjonalisering" viser kan hende tydeleg *ambivalensen* som rir folkemusikkfeltet: På den eine sida er ein ikkje kommersiell nok til å bli ein del av populærkulturfeltet, på den andre sida stevar ein med å bli akseptert som ein fullverdig del av "kunstfeltet". Spørsmålet som melder seg er om dette skuldast motstand frå "kunstfeltet" eller om ein også må gå til eigen rekkjer og den manglande viljen, eller motet kanskje, som skal til for å ta steget inn "i varmen".

### **Dei som ikkje har (hatt) noko forhold til populærmusikken**

Kva seier dei informantane som ikkje har noko forhold til populærmusikken? Ser dei på seg sjølve som kunstnarar og komponistar? Her er informant 2:

Eg trur ikkje eg fekk den (tanken), eg kan ikkje hugse at eg tenkte noko på det akkurat, det kunstnar-aspektet. Men eg tenkte vel mykje på det med komponistaspektet og det er på ny kopla opp mot det med kunst. Så indirekte så har det vel - det er noko med det - eg skreiv då eit bestillingsverk i fjor haust.

Denne informanten er elles einig i at kunstmusikken ikkje lenger er noko førebilete for spelemennene slik det var då fela blei lyfta opp og fiolinistane var dei ein såg opp til. Populærkulturen har sett sine spor, ein hermer ikkje lenger etter kunstmusikkens måte å bruke instrumentet på.

Eg føler nesten at den der fela er senka ned att, eg no. At det er det som er idealet no, eg føler at dét har veldig høg status no. Det heng veldig saman med kva for utøvarar som er i front då.

Informant 2 kjenner òg ein del til samtidsmusikken, her er det opning for samarbeid i begge retningane. Ho hevdar at ein innafor samtidsmusikkmiljøet "ventar litt på ein komponist som har folkemusikkbakgrunn, men som kan skrive moderne musikk."

Informant 7 er prega av oppveksten når det gjeld oppfatninga av dette omgrepet:

Eg synest ordet komponist er veldig, slik..., eg synest det er rart å bruke det. Eg har liksom ein bestefar som er ein ordentleg komponist! Som skreiv store partitur, og med masse slike maurstiar. Og eg synest det er eit rart ord å bruke om meg sjølv. [...] Låtskrivar blir ikkje riktig det heller. Nei, eg veit ikkje. [...] Eg jobbar nok innafor ei slags kompositorisk form, eg vil nok seie det, men det er så vanskeleg å bruke det ordet komponist. [...] Eg veit ikkje, eg tenkjer ikkje at ein hentar teknikkar frå klassisk musikk. Det må eg berre sei, fordi at veldig mykje av dei teknikkane ligg, f.eks. i balladetradisjonen og slåttemusikken, så ligg alt i små former, eller ein ballade kan vera fantastisk lang og ha satsar, akter eller kva ein skal kalle det. Komposisjonen, heilskapen ligg i tradisjonsstoffet, men eg veit ikkje kva ein skal sei. At ein berre utvidar det litt, strekker det litt.

Ho er også nølande til kunstomgrepet, synest det er eit vanskeleg omgrep. Ho vil som andre av informantane, heller bruke formuleringar som: "Eg syng, eg spelar, eg lagar musikk liksom. At det er mykje greiare slik". Dei har det til felles desse to at dei båe på ulikt vis har eit forhold til kunstmusikken, likevel er dei tydelege på at folkemusikken må finne sin eigen veg.

Summerer me opp haldningane til dei to "grupperingane", er ikkje skilnadane store. Det dei har felles er haldninga til omgrepa frå kunstmusikken - "kunstnar" og "komponist", som er problematiske å bruke om eiga verksemd. Dei fleste vegrar seg for å bruke dei. Men heller ikkje populærmusikken sine omgrep som t.d. "låtskrivar" finn gjenklang hjå desse informantane. Ein måte å tolke dette på kan vera denne: Sjølv om folkemusikarane meiner at folkemusikken har endra status og sjølv om dei tilsynelatande kjenner seg likeverdige med "dei andre", så dreg dei likevel med seg eldre haldningar når dei blir konfrontert med innarbeidde omgrep i kunstfeltet. Samtidig identifiserer dei seg heller ikkje med omgrep knytt til kommersiell musikk. Men er denne dikotomien eigentleg så enkel? Er ikkje biletet meir samansett? For å nærme meg dette vil eg ta med litt om verdsmusikken, som er eit nytt fenomen i musikkhistoria.



### 5.3.3 Verdsmusikken

Verdsmusikken kan på eitt vis kategoriserast under populærmusikkomgrepet, særleg om ein inkluderer ikkje-kommersiell populærmusikk. På den andre sida er det òg mykje ikkje-kommersiell folkemusikk i denne sekkeposten. "Verdsmusikk" er eit omstridt omgrep, fleire har eit ambivalent forhold til fenomenet, men einsskilde er òg udelte positive. Informant 1 svarar slik:

Eg synest det er heilt strålande, for det er ei overskrift du har på eit stort rom der det er plass til mange. [...] Så det er eit omgrep som på ein måte er definert av bransjen - på arrangert folkemusikk frå heile verden der uttrykket er mangfoldig.

Informant 2 opplevde å møte ein orientalsk tradisjon, gjennom musistarar frå andre kulturar. Dei har betydd mykje for hennar eiga utvikling. Ein av dei omtalar ho slik:

Han enda opp på Kreta der han liksom har lært seg den kretiske lira-tradisjonen frå A til Å. Så grundig som bare en konvertitt kan lære seg det. [...] Og den måten han brukar den tradisjonelle musikken på, frå Tyrkia og Kreta, til dels brukar den tradisjonelle og til dels lagar sin egen musikk. Han har liksom vore ein slik referanse for meg heile vegen.

Informant 3 høyrer til skeptikarane, han likar ikkje etiketten "verdsmusikk". For han som afrikanar handlar det kanskje om at dette er eit omgrep som er alt og ingenting.

Eg veit ikkje kva eg kan sei, world music, all musikk er world music. Hvis det går ut, det er world. Nei, eg forstår ikkje kva det betyr eigentleg. [...] Tradisjonell musikk frå der, frå Noreg, frå Elfenbeinskysten, då veit ein... Kvar skal du snu deg! World music - kva er "the world?" [...] Eg seier vestafrikansk musikk.

Denne informanten minnar oss kanskje på at den geografiske avstanden til musikken er vesentleg, spelar du verdsmusikk, er det kanskje ein musikk som kjem langt vekk i frå?

Samtidig assosierer andre verdsmusikken til det fleirkulturelle her heime. Informant 4 har vore spesielt oppteken av dette.

Det her fleirkulturelle, det er eit omgrep som eg hadde grubla på ganske lenge. Og som eg opplevde blei på ein måte veldig ofte assosiert til møte mellom ein norsk kultur og innvandrarar. Det var slik det omgrepet blei brukt då. Og det er jo greitt nok, men så har eg tenkt på at Noreg har alltid vore eit fleirkulturelt samfunn. [...] Eg ville ta utgangspunkt i det fleirkulturelle som alltid har vore i Nord-Noreg, nemleg det norske, samiske og det finske og det europeiske. [...] Og det å prøve å gjera noko musikalsk i det her skjeringspunktet der eg kan bruke element frå både (alle) kulturane, det synest eg er fascinerande.

Denne informanten har gjort det fleirkulturelle nærast til sitt særmerke. Han engasjerte seg i Norsk kulturråd si satsing på det fleirkulturelle og opponerte mot deira definisjon av verdsmusikk i Noreg som "musikken til innvandrarane og minoritetane".

Eg protesterte på det, eg ville meine at verdsmusikk, det er eit idiotisk omgrep eigentleg. [...] Men eg meinte i alle fall at ei satsing på norsk verdsmusikk, også burde omfatte den norske folkemusikken... [...] ..gjort på nye måtar eller i samarbeid med andre musikkulturar, at det var noko som var nyskapande og kunstnarisk hadde høg kvalitet, men som samtidig var norsk.

Og sjølv om denne informanten har samarbeidd med svært mange, er han oppteken av at ein også må ta vare på det tradisjonelle. Og han er oppteken av *kven* som skal styre: "...ein kan ta vare på det tradisjonelle og eins eigen kultur, men sjølv sagt (vera) opne for kulturelle møte og nyskapningar der det er naturleg. Det synest eg skal vera opp til kunstnarane sjølve å styre." Her er informant 4 på line med forskaren Anne Ellingsen som meiner at den norske offisielle satsinga på det fleirkulturelle er prega av ein postmoderne estetikk innafor kunstfeltet: "Ideen er at dagens mennesker har en flytende identitet og at dette reflekteres i kunsten" (Ellingsen, 2008:1). Ellingsen har framført kritikk mot Rikskonsertane for at satsinga på "krysskulturelle møtestader i musikk" tok form av ei sterk sentralisering av makt hjå organisatorane (ibid: 2).

Og medan dei store institusjonane med stor makt og mykje pengar satsar sterkt på det "krysskulturelle", kan kanskje folkemusikarar stå for eit alternativ - ein korreks til dei som sit med definisjonsmakta? Informant 6 er, som informant 5, også opptatt av musikarane sjølve er dei beste til å takle denne utfordringa, han snakkar her om den samiske gruppa Adjagas:

Og den måten dei har greidd å høyrest så sinnsjukt samisk ut, det er influert av all verdas, men det er liksom det der - eg synest det er veldig bra då. Det er eit moge kunstnarisk uttrykk som fungerer på litt høgare nivå enn berre det å setje saman - Rikskonsertmetoden som ein kan bli så lei.

"Rikskonsertmetoden" må tolkast inn i ei oppfatning som også Ellingsen har vore inne på (Ellingsen, 2008), at ein frå yttersida, litt overflatisk, set saman folk til turnear og konsertar, i staden for å la musikarane sjølve "finne kvarandre". Informant 6 målber her truleg ei utbreidd oppfatning, i alle fall blant musikarar, at verdsmusikk i "verste" forstand, kan hende er det motsette av det folkemusikk og popmusikk med eit innhald står for:

I staden for å vera slik dårleg jazzmusiker som synest alt er så fint og flott. Og hit og dit og innan slik world music så, alt er like bra, alt er flott, det er så flott med joik. Me tek joik på den hip-hop låten, det er stilig, men det betyr ingenting. Det har ikkje noko innhald utover..., Du må ha eit innhald, du må ha noko bak deg, som du representerer meir enn deg sjølv og ditt ego.

Dette krev ein sterk vilje frå musikarane til å setje musikken inn i ein større samanheng ut frå eigne oppfatningar, i staden for å bli pådytta det ein kanskje oppfattar som overflatiske haldningar. At kunsten og kunstnarrollene er i stadig endring (Becker 1982) kan takast til inntekt for at dei postmoderne fenomena er den røyndomen også folkemusikarar kanskje må takle, om dei vil vera ein del av utviklinga innafor kunstfeltet? Men nok ein gong må det vera lov å stille spørsmål ved om folkemusikkfeltet kan stå for ei form for motkulturell kraft? For informant 6 handlar dette om identitet og særmerke. Ein grunn til at *han* blir spurt om å vera med på ulike prosjekt er nettopp dette:

Det er for det at ein kanskje har greidd å ta vare på eit visst slikt - eit slags kulturelt uttrykk som er litt meir interessant enn å syngje godspell då, for ein nordmann. Det er det òg - det har blitt ei global verd, men desto meir behov trur eg det er for det der lokale.

Informant 1 ser dette frå ein meir individuell synsvinkel, ho har hatt ei oppleving av å bli "stengd inne" av sjangerbåsar. Hennar posisjon er difor prega av dette og reaksjonen avslører kan hende òg ei pragmatisk haldning til fenomenet verdsmusikk?

La vindaugo stå opne. [...] Ver nysgjerrig, og ta ein dag av gongen - la vegen bli til mens du går. [...] Det med interesse for musikk generelt og ikkje fokus på sjangrar - det handlar om det *personlege* møtet. Så det er ikkje snakk om at no jobbar eg med rocke - eller klassiske musikarar. Det er *personen* som tilfeldigvis spelar el-gitar, eller bratsj, ein knyter sterke band til.

Skal ein gjera eit forsøk på å oppsummere verdsmusikken og folkemusikken, kan ein hevde at verdsmusikkomgrepet truleg er kome for å bli, og at folkemusikarar må ta stilling til omgrepet eller sjangeren enten dei vil eller ikkje. Dei som er ein del av "verdsmusikken" står sjølvstøtt i ein posisjon som gjer at det fell lett å forsvare omgrepet. Men kanskje utgjer folkemusikarane ei motvekt mot den postmodernistiske, gjerne litt overflatiske, omgangen med kulturelt mangfald og verdsmusikk -

hybridiseringa<sup>16</sup>? Fleire informantar tonar flagg med bakgrunn i ein eigen trygg ståstad: Skal det kunne oppstå kunst gjennom kulturelle møte, må denne styrast av muskarane sjølve og vera prega av nettopp ein lokal posisjon eller eit lokalt særpreg som kan føre til ein konstruktiv interaksjon mellom ulike kulturar. Ordet "autentisk" er ikkje brukt av nokon av informantane, men kanskje er det i den lei dei tenkjer når dei snakkar om innhald og meining? Eller skal ein tolke einskilde informantar dit at sjangerbåsan eigentleg er passé, at det handlar om møte mellom individ, mellom muskarar uavhengig av hudfarge og etnisitet? Som me har sett av bakgrunnskapitlet plasserte Ling verdsmusikken trygt i ei middelklasse som er interessert i utvikling og endring, men som kanskje berre har eit overflatisk forhold til fenomenet. Dette er også eit moment ein må ta med når den endelege konklusjonen skal gjerast.

---

<sup>16</sup> Barker definerer hybridisering som: "The mixing together of different cultural elements to create new meanings and identities. Hybrids destabilize and blur established cultural boundaries in a process of fusion or creolization" (Barker 2005:442).

## 6. Konklusjon - kunstnarroller i endring

Folkemusikken er ikkje upåverka av at verda er i rask endring. Denne oppgåva har handla om å sjå nærare på endringa i forhold til folkemusikk og bestillingsverk. Informantane mine gjev uttrykk for at dei har opplevd ei stor endring, ei endring som sjølvst har samanheng med mange faktorar. Men mykje talar for at bestillingsverka *har* spela ei viss rolle. I bakgrunnskapitlet høyrer me om folkemusikken som ein sjanger som har gått gjennom ulike faser og møtt ulike "farer". Ein av desse var frykta for populærmusikken som kom for fullt på 1950- og 60-talet. Kanskje er det klaraste uttrykket for ei endring knytt til nettopp dette. For kva seier dagens folkemusikarar, dette er informant 2: "Det oppfattar eg som ei endring i dei seinare åra, ja. At den (folkemusikken) er på ein måte mykje meir opna opp, med Gåte, Odd Nordstoga og Valkyrien, og at alt det her, det har blitt ein breiare sjanger og at det er bra." Når ein veit at denne informanten også er utøvar på elitenivå innafor tradisjonell musikk, skjønar ein at tida har gått. Frykta for at populærmusikken skulle ta knekken på folkemusikken er erstatta med ei glede over at folkemusikkartistar sprenger grenser og gjer sjangeren meir tilgjengeleg for folk flest. Og ikkje berre det, informant 5 som spelar innafor fleire ulike sjangrar, seier at artistar frå pop, viser eller rock har vore med på å heve statusen for sine sjangrar, noko som òg har kome folkemusikken til del.

Med denne innleiinga vil eg summere opp analysen med problemstillinga som viktigaste rettesnor: *Kunstnarroller blant folkemusikarar. Kva for rolle kan bestillingsverk i folkemusikk ha for ei endring av slike roller? Kva har eg funne ut? Kva fortel dei sju informantane om det dei har opplevd - kva rolle har bestillingsverka deira spela oppi dette her? Eg tek tak i det som ligg nærast den enkelte informant - karrieren. Alle seier at bestillingsverket enten har betydd mykje eller at det har betydd veldig mykje. Her må ein sjølvst ta med forskareffekten, at intervjuaren representerer festivalen og med det ein mogleg feilmargin i høve til kva som er det eigentlege "sanninga".*

Karriere er samansett, det handlar om å bygge seg opp med både symbolsk og kulturell kapital. Og aller mest: økonomisk kapital som i ein heilskapleg kontekst er det som gjer ein profesjonell musikarkarriere mogleg. Bestillingsverka har utan tvil framskunda ein kreativ aktivitet. Initiativet frå festivalen har sett i gang prosessar, ikkje alltid med

økonomisk avkastning, men nesten utan unntak positive for informanten sin karriere sett under eitt i fylgje informantane sjølve. Oppdraget har gjeve inspirasjon til å byggje vidare på idear som kanskje har lege der latent, men ikkje blitt realitet før festivalen tok kontakt. Fleire av informantane har lagt vekt på at dei har blitt "trigga" til å strekke seg - til å motivere seg til å yte noko ekstra - "presse meg sjølv" - overvinne ei krevjande utfordring.

Den store fridomen som festivalen gav informantane har utan unntak blitt opplevd som positiv. Det har forsterka ein gryande musikarkarriere der trua på eiga evne til å skape har gått hand i hand med trua på at sjangeren kan utvikle seg i retning høgare status. Dette siste har kome til uttrykk gjennom utsegner frå informantar som: "No har me tatt meir grep sjølv" eller "Me gjev ikkje andre folk råmaterialet". Frå ein posisjon som meir eller mindre råvareleverandør for ein elite, jf bakgrunnskapitlet, har folkemusikkfeltet gått gjennom store endringar. Og i fylgje informantane mine har også dei opplevd dette i si tid.

Konsekvensane for karrieren er sjølvsagt ulike: Nokon har brukt bestillingsverket til å "finne seg sjølv" kulturelt, dvs. bli meir klar over verdien av eigen identitet. Andre har sett på bestillingsverket som eit springbrett til i ei vidare utdanning. For andre førte bestillingsverket til at nye samarbeidsprosjekt dukka opp. Den sosiale sida ved bestillingsverka skal heller ikkje undervurderast, samarbeidet og møtet med andre musikarar var viktig for nokon. Bestillingsverkoppdraget gav òg opning for å forske på område ein tidlegare ikkje hadde våga seg inn på. Me ser altså at informantane representerer eit relativt *breitt* utval av folkemusikarar med ulikt syn på kunstnarrolla, frå dei som hallar mot det medfødte, i retning av eit meir romantisk syn på det å vera komponist, til dei som ser på dette som eit fag som kan lærast. Altså ulike typar kunstnarroller.

Fleire av informantane nemner den *økonomiske* vinninga bestillingsverka har ført med seg. Éin ting er sjølve bestillingsverkoppdraget, her varierte økonomien sterkt, men nokre fekk brukbart med inntekter ved at etterbruken blei omfattande. Endå viktigare har det truleg vore å få fleire oppdrag, eit større kontaktnett, og andre liknande tilbod, kanskje andre bestillingsverk. Her kjem òg eit marknadspotensiale inn. Medieomtalen

frå bestillingsverket kunne brukast i etterkant i form av sitat, kanskje i søknader, kanskje i samband med nye oppdrag. Fem av dei sju informantane fekk spelt inn heile eller delar av bestillingsverket på CD. Dette har òg ei promoteringsside, plater blir omtalt i media, spela i radio osv. Og der den økonomiske kapitalen ikkje har sett djupe spor etter seg direkte, ser bestillingsverket ut til å ha hatt dess meir å seie for den symbolske kapitalen og med den - ein ny posisjon i feltet. Felles for alle informantane er at ingen hadde noko formell komponistutdanning før bestillingsverket. Dette har medført ein mangfaldig musikalsk praksis som dei måtte basere seg på som komponistar, ein praksis som òg truleg har blitt ein styrke. Slik eg har erfart det, er fleire av informantane i dag etterspurde musikarar innafor fleire sjangrar! Og eit fleirtal er aktive komponistar, somme innafor ulike sjangrar.

I forhold til hypotesen eg sette fram kan eg kanskje gå eit steg vidare frå karrieren til utvikling av statusen til folkemusikken meir generelt - altså karrieren inn i ein større kontekst. Éin informant opplever dagens situasjon som annleis enn då ho etablerte seg. Ho gjev uttrykk for at fleire no er lengre komne i høve til å lage musikk, til å stå opp for seg sjølve, ta utdanning. Me snakkar kanskje då om ei kunstnarrolle som har gått frå å vera meir utøvande, meir eit handverk, til å bli meir skapande. Men den tradisjonelle "spelemannsrolla" må ikkje heller undervurderast i fylgje fleire informantar, ein må ta med seg at å odle og føre vidare ein tradisjon, også kan vera stor kunst.

Ser ein på kva informantane har erfart, vel eg å tolke dette slik at bestillingsverket har bidrege til å gjera informantane til meir "frie" artistar med auka sjølvtilitt. Og for å behalde det fenomenologiske perspektivet: Dei gjev uttrykk for at ei endring av karrieren kan ha ført til endra status, med ulik styrkegrad sjølvst. Nokon hadde rikeleg av sjølvtilitt frå før, men også dei legg vekt på at bestillingsverket har vore viktig.

I kor stor grad har folkemusikkfeltet fellestrekk med utviklinga innafor kunstfeltet inn i postmodernismen, og i kor stor grad oppfattar folkemusikkfeltet seg som ein akseptert del av kunstfeltet? Endringane innafor folkemusikkfeltet kan sjølvst ikkje sjåast på som eit isolert fenomen. Dikotomien høg-låg kultur står sentralt i utviklinga. Berkaak seier det slik:

Blant den nye generasjonen musikere og komponister oppleves ikke skillet mellom det seriøse og det populære så konsekvensfylt og relevant som det gjorde hos etterkrigsgenerasjonen. Tilnærmingen mellom det seriøse og det populære har derfor vunnet sterkt fram de siste tiårene. (Berkaak 2001:47).

Sjur Færøvig i Norsk kulturråd har sin versjon av denne utviklinga, særleg sett i relasjon til utviklinga innafor populærkulturen:

På 90-talet var alle - popeliten i England- adla, altså dei hadde ein heilt anna posisjon. Dei fekk symbolmakt og alt som høgkulturen tidlegare hadde hatt monopol på. [...] Du kan berre sjå på når Nobelkomiteen skal ha sin årlege konsert, så er det ikkje akkurat... (jf. intervju Færøvig 20.4.2010)

For ytterlegare å hente perspektiv frå teoretikarane, tek eg òg med eit sitat frå Erling Gulbrandsen:

Det er ikke lenger dekning for å si at den såkalte borgerlige kunstmusikken, den såkalte finkulturen, har noen hegemonisk makt i Norge - om den noen gang har hatt det [...] Det skulle være nok å konstatere hvor liten rolle den spiller i de dominerende aviser, i de mest populære radio- og tv-kanaler eller i skolen. (Gulbrandsen 2004:60)

Høg-låg dikotomien har altså endra seg i fylgje desse kjeldene, dette er perspektiv eg tek med vidare i oppsummeringa.

Fleire informantar har observert at endringar kan knytast til utdanningsmoglegheitene. At bestillingsverktradisjonen som har høyrst til i kunstmusikkfeltet gjennom mange år, også er knytt opp mot akademisering tek somme nærast for gjeve. Jazzen og folkemusikken si klare satsing på utdanning kombinert med t.d. Vossajazz si satsing på bestillingsverk for å auke statusen, støttar opp under eit slikt resonnement. Fleire av informantane mine opplever i dag å bli sett på som likeverdige musistarar av kollegaer frå andre sjangrar. Kanskje kan det ha hatt litt å seie at "bestillingsverkpraksisen" også har nådd folkemusikksjangeren?

Me må til jazzlitteraturen for å problematisere dette. Espen Eriksen har drøfta ei problemstilling som eg òg har vore inne på i høve til kunstnarrollene innafor folkemusikken: At ein opererer med *tre* kunstverder, der folkemusikk, og kanskje til dels jazz, korkje kan kategoriserast under borgarleg kunstmusikk eller kommersiell musikk (Frith 1996:35-46 i Eriksen 2001:34). Jazz - og kanskje folkemusikk - kan ha farge av både "en sofistisert og vanskeleg tilgjengelig musikkform" (Eriksen 2001:43), samtidig



som både musikkformene har hatt, og har, element av dansemusikk. Det er her forholdet til populærkulturen også melder seg. Eriksen brukar postmoderne teoriar om at "...kunstmusikkens prioriteringer ikke er universelle, men tvers i gjennom historisk-ideologiske" (ibid: 67). Med det prøvar han å rehabilitere det (historisk) negativt lada populærmusikkomgrepet. At folkemusikken både kan sjå til populærmusikken og jazzen, ikkje berre til kunstmusikken, for å nærme seg "kunst"-omgrepet, er i så måte ei interessant vending. Dette er ei haldning eit fleirtal av informantane mine kanskje kan identifisere seg med?

Så kan ein reflektere over det postmodernistiske perspektivet som er knytt til nye kunstnarroller, at aktørane flyttar seg mellom dei ulike felta utan problem, at skiljet mellom høg og låg kultur er svært utviska og at folkemusikken er ein sjanger blant likeverdige sjangrar, - og at koplinga mot populærkulturen kanskje fell like naturleg som mot det tradisjonelle kunstmusikalske feltet - høgkulturen, jf. sitata ovanfor. I eit slikt perspektiv kan kanskje kampen for auka status vera eit tilbakelagt stadium? Samfunnet har endra seg og folkemusikken er like verdifull som anna musikk. Mot denne versjonen kan det innvendast at nye hierarki oppstår (Mangset 2004:88), og at det er ein illusjon å tru at alt er like bra og like verdifullt. Sett i relasjon til karrieresperspektivet, veit alle at sjølv om mykje handlar om ein "individualistisk sjølvrealiseringskultur" (Berge 2008:138) er folkemusikarane underlagt marknadskreftene som alle andre.

Eit interessant perspektiv er kvar me finn folkemusikkfeltet oppi samtidsvirvaret av ulike stilretningar, crossoverfenomen, globaliseringstendensar, frie grupper osv. To av informantane mine kan fortelje at dei har laga musikk - dels på folkemusikkens premiss - for eit samtidsensemble og for eit heilt symfoniorkester. Ein tredje informant har teke seg tilleggsutdanning innafor komposisjon og med det også skrive musikk av kunstmusikalsk karakter. Ein annan informant lagar reine poplåtar. Då skjønar ein at biletet er komplisert. Ein del av folkemusikarane *har* altså endra statusen sin. Noko som ytterlegare forsterkar dette er at det særpreget som folkemusikarar har fått med seg "heimafrå" no blir sett opp til bl.a. av jazzmusikarar på leit etter ein eigen identitet.

I ei slik oppsummering kan det vera på plass å minne om at folkemusikkfeltet langt frå er eit einsarta felt. Og fordi om dei er forskjellige, står ikkje informantane eg har

intervjua for noko representativt utval. Dei er snarare ein utvalt elite som kan "menge seg" med kven som helst - og gjer det. I den andre enden av skalaen finn me bruksmusikken og dansemusikken. Der er mykje uendra og ein vil truleg raskt kunne fastslå at gamle hierarki står ved lag. Slik sett endrar truleg ikkje bestillingsverka noko nemneverdig for denne gruppa. På den andre sida er *omgrepet* folkemusikk inne i ei rivande utvikling, og i fylgje mange av informantane handlar det ikkje om å velje mellom populærmusikken eller kunstmusikken. Midt oppi alt snakket om det grenselause er dei fleste informantane klinkande klare over sin eigen posisjon, til og med dei som opererer innafor andre sjangrar; dei er *folkemusikarar* av sinn og sjel. Dei ynskjer å stå for dette særpreget, noko bestillingsverka sannsynlegvis har bidrege positivt til.

Men om den musikalske praksisen og haldningane knytt til denne er sterkt endra, finn me ein annan røyndom når me går til omgrepa: bruken av *kunstnar*, *kunst* og *komponist*. Her er mykje ved det gamle. Korleis skal ein tolke dette og kva blir konklusjonen? Er endringa likevel berre tilsynelatande, er dette det svake punktet der janteloven spøker i bakgrunnen? Eller handlar dette berre om ei tilvenning? Kan ein utgang vera å halde fast ved eigne omgrep - *spelemann*, *folkemusikar*, *slåttediktar*? Og arbeide for at desse får status på line med dei andre fyndorda? Ein parallell til populærmusikken som brukar omgrep som *låtskrivar*, *låt* og *groove*?

Bjørkås snakkar om "kvalitet i bevegelse" og viser til at ein innafor postmoderne forståingsformer på 80- og 90-talet ikkje betrakta populære kulturytringar som lågkultur, men som "alternative kunstneriske ytringsformer med egne verdihierarkier, kretsløp og diskurser" (Bjørkås 2004:123). Han snakkar om at "Det blir mer åpenbart at kvalitet for den ene er noe annet enn kvalitet for den andre" (ibid:131). På bakgrunn av dette kan ein kanskje foreslå at omgrepet "bestillingsverk" kan fyllast med nytt innhald? Eller har det alt skjedd, både innafor jazz, folkemusikk og no seinast òg populærmusikk? Einskilde spede kritiske røyster frå kunstmusikkfeltet der ein snakkar om heilskap og større verk, rører kanskje ikkje ved at dei rytmiske sjangrane eit stykke på veg alt har endra innhaldet av omgrepet "bestillingsverk"? Ei samling med låtar kan godt vera eit bestillingsverk? Eller mange små bestillingsverk sett saman i éin konsert?

Materialet mitt gjev ikkje svar på dette. Og i høve til omgrepsbruken er det berre å slå fast at folkemusikkfeltet truleg enno har eit stykke å gå. Men spørsmålet som melder seg er òg om det eigentleg er så attraktivt å bli ein fullverdig del av kunstfeltet der kunstrollene er i konstant endring (jf. Becker 1982:48)? Kan eit alternativ vera, utan å miste status, å satse på ein tredje veg for folkemusikken? Kanskje dels i trespann med verdsmusikken og jazzen som me har mykje til felles med, i skjeringspunktet mellom dei to - kunstmusikken og populærmusikken?

I høve til konklusjonane ovanfor er det viktig å minne om at denne undersøkinga berre bygger på éin case. Skal ein kunne uttale seg meir generelt om endring av kunstnarroller, burde andre sjangrar og andre festivalar undersøkast. Å generalisere handlar elles ikkje berre om å dra essensen ut av eit gjeve datamateriale. I fylgje Andersen handlar det òg om å "utlede nye observerbare implikasjoner av nye eller etablerte generaliseringar." (Andersen 1997:134). Eit døme på ein slik "implikasjon" kunne vera å ta meir tak i sjølv omgrepet "bestillingsverk" og undersøkje grundigare om det verkeleg har endra innhald gjennom ny bruk.

Eit naturleg spørsmål til slutt: Kva med den karismatiske kunstnarrolla som mange meiner har dominert også folkemusikkfeltet? Er det mogleg å ta med seg det beste frå denne rolla, det som ikkje treng å avmystifiserast, det som gjer folkemusikken interessant og utfordrande? Kanskje kan me gje rom for at autodidakten framleis skal ha ein plass høgt oppe i det hierarkiske romet, gjerne sett i samanheng med at ein strevar med å halde på innhald og meining i høve til ei oppfatning av det "autentiske" - tradisjonane som er sjølve grunnmuren. Er det ein utopi at dette kan kombinerast med at ein samtidig ikkje er redd for å legge vekt på det nyskapande, det akademisk faglege og nøkterne der det melder seg på?

## Litteraturliste

- Abbing, Hans (2002): *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the arts*. Amsterdam: University Press
- Aksdal, Bjørn (2000): "Norsk folkemusikk på terskelen til et nytt hundreår." *Årbok for norsk folkemusikk 2000*. Kviteseid
- Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven (red.) (1993): *Fanitullen - Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Universitetsforlaget Oslo
- Aksdal, Buljo, Fliflet og Løkken (1998): *Trollstilt - lærebok i tradisjonsmusikk-vidaregåande skule*. Oslo: Gyldendal
- Andersen, Svein S (1997): *Case-studier og generalisering*. Bergen: Fagbokforlaget
- Apeland, Sigbjørn (1999): "Folkemusikdiskursen – konstruksjon og vedlikehold av norsk folkemusikk som kulturelt felt." Hovedfagsoppgåve i Etnomusikologi ved Griegakademiet
- Arnestad, Georg (2001): "Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt..." *Om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne Norge*. Norsk Kulturråd Oslo
- Asheim, Håkon (1995): *Fra bruksmusikk til "lydarspel" – konsertradisjonen i hardingfelemusikken*. Hovedoppgave i musikk ved UiO. Oslo
- Asheim, Håkon og Stubseid, Gunnar (2010): *Ole Bull og folkemusikken*. Bergen: Vigmostad Bjørke
- Aslaksen, Ellen K (2004): "Kunstlivets grenseland – om amatører og profesjonelle". Røyseng og Solhjell: *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Telemarksforskning Bø
- Aslaksen, Ellen K (2004): *Ung og lovende : unge kunstnere - erfaringer og arbeidsvilkår*. Oslo
- Barker, Chris (2008): *Cultural Studies – Theory & Practice*. London
- Becker, Howard S. (1982): *Arts Worlds* Berkeley/London: University of California Press
- Berge, Ola K. (2008): *Mellom myte og marknad - Diskursar og grenseforhandlingar i folkemusikk som samtidskulturell praksis*. Masteroppgåve i kultur ved Høgskolen i Telemark
- Berge, Rikard (1908 /1998): *Myllarguten Gibøen*. Skien: Fylkesmuseet for Telemark og Grenland
- Berkåk, Odd Are (2001) : *Seriøs og beskyttet - En evaluering av Norsk Musikkinformasjon*. Oslo: Notat nr 42, Norsk kulturråd - notatserien

Bitustøyl, Kjell (2002): "Verdsmusikken, vår tids wienerklassisisme" - frå eit foredrag av Jan Ling, i *Spelemannsbladet nr 1. 2002*.

Bitustøyl, Kjell (2010): "Sett joik på timeplanen". *Spelemannsbladet nr. 3. 2010*

Bjørkås, Svein (2004): "Et Timbuktu for moderne mellomlag". Om kunstfestivalene og den utdannede middelklassens kulturelle prosjekt. Frå Røyseng og Solhjell: *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Bø: Telemarkforskning Bø

Bjørset, Synnøve (2009): "- Problemet er, vet, du, at vi ble sjarmert av en iransk teppeselger! Eit portrett av Jan Petter Blom". *Årbok for norsk folkemusikk 2009*. Oslo: Norsk Folkemusikk- og Danselag

Blom, Jan Petter (2001): "Folkemusikken - modernisering, organisering og bevaring". *Norges Musikkhistorie 1914-1950 Bind 4 Inn i mediealderen*. Oslo: Aschehoug

Blom, Jan Petter (2001): "Folkemusikkens nye areanaer". *Norges Musikkhistorie 1950-2000 Bind 5 Modernisme og mangfold*. Oslo: Aschehoug

Blom, Jan Petter (2005): "Spelemennene og 1905" i *Spelemannsbladet nr 4. 2005*

Broadly, Donald (1991): *Sociologi och epistemologi i - om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. Stockholm: HLS Förlag

Bourdieu, Pierre (1995): *Distinksjonen - en sosiologisk kritikk av dømmekraften* Oslo: Pax Forlag

Broadly, Donald (1991): *"Sociologi och epistemologi - om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin"* Stockholm: HLS Förlag

Cronshaw, Andrew (1999): "Norway – fjords and fiddles". I *World Music, The rough guide, (1999) Volume 1: Africa, Europe and the Middle East*. London: The Rough Guides

Dahlgren, Kenneth og Ljunggren, Jørn (red.): *Klassebilder - Ulikhet og sosial mobilitet i Norge*. Oslo: Universitetsforlaget

Habbestad, Ida (2010): "Ein flora av skapartrong". *Årbok for folkemusikk*. Oslo: FolkOrg

Hoksnes, Arild (1988): *Vals til tusen - gammaldansmusikken gjennom 200 år*

Herresthal, Harald (1993): *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen - Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikkens gjennombrudd i Norge*. Universitetsforlaget Oslo

Ellingsen, Anne (2008): *Integrerende musikk - musikk som politisk virkemiddel*. Aftenposten 30.juni 2008

Ellingsen, Anne (2008): *Music and Ethnic Integration in Norwegian State Policies* Doktoravhandling i sosialantropologi, UiO

- Eriksen, Espen (2001): *Fertile Crossings in Jazz* Hovedoppgåve institutt for musikk og teater, UiO
- Gripsrud, Jostein (2002): "Populærmusikk mellom kunst og marked". I Gripsrud, Jostein (red.) *Populærmusikken i kulturpolitikken*. Oslo: Norsk kulturråd - rapportserien
- Gilje, Nils (2006): "Fenomenologi, konstruktivisme og kulturforskning. En vitenskapsteknisk diskusjon". *Tidsskrift for kulturforskning*. Volum 5 nr 1. 2006 5-22
- Graff, Ola (2004): "*Om kjæresten vil jeg joike*" Undersøkelser over en utdødd sjøsamisk joiketradisjon. Davvi Girji
- Graff, Ola (1993) "Samisk musikk", i Aksdal, Nyhus (red): *Fanitullen - Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Universitetsforlaget Oslo
- Groven Myhren, Dagne (1994): "Vokal folkemusikk - en tradisjon og en revolusjon". I *Årbok for norsk folkemusikk 1994*. Oslo: Norsk Folkemusikk- og Danselag
- Guldbrandsen, Erling (2004) "Musikalske risikozoner fra kulturliv til estetisk erfaring" i Meyer, Siri og Bjørkås, Svein: *Risikozoner - om kunst, makt og endring*. Norsk kulturråd - rapportserien
- Habbestad, Ida (2010): "Ein flora av skapartrong" *Årbok for norsk folkemusikk 2010*. FolkOrg Oslo
- Handlingsplan for folkemusikk og folkedans. 1995. Oslo: LfS
- Hansen, Lene (2007): *Liten storm på kysten*. Hovedoppgåve i pedagogikk. UiT. Tromsø
- Hansen, Lene (2008): *Storm på kysten*. Tromsø: Margmedia da
- Haugan, Anne Svånaug (2000): "En ny gullalder for norsk folkemusikk?" I *Årbok for norsk folkemusikk 2000*. Oslo: Norsk Folkemusikk- og Danselag
- Haugan, Anne Svånaug (2008): "Har form - søker innhold". I Haugan, Nielsen og Stadius (red.): *Musikk og nasjonalisme i Norden*. Porsgrunn: HiT skrift nr 3/2008
- Haugan, Anne Svånaug (2011): "*Takt og toner - saga om folkemusikken og folkedansen i Numedal*" Folkemusikksenteret i Buskerud
- Holladay, LuAnne (2005): *Bringing the world to our neighborhood. The Lotus world music and arts festival*. Bloomington, USA
- Herresthal, Harald (1993): *Med Spark i Gulvet og Quinter i Bassen - Musikalske og politiske bilder fra nasjonalromantikken gjennombrudd i Norge*. Oslo: Universitetsforlaget
- Hoksnes, Arild (1988): *Vals til tusen - Gammaldansmusikken gjennom 200 år* Oslo: Det Norske Samlaget

*Hvem Hva Hvor* - 1963 til 2010. Oslo: Chr. Schibsteds Forlag A/S

Jørgensen, Harald (2001): "Bredere musikkutdanning" og "Høyere musikkutdanning"  
*Norges Musikkhistorie 1950-2000. Modernisme og mangfold*. Oslo

Kjeldstadli, Knut (1999): *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*.  
Universitetsforlaget Oslo

Kvist, Bjørn (2002): *Verdensmusikken – utviklingstrekk og pedagogiske konsekvenser*.  
Pedagogikk og Musikk. Notodden

Kvifte, Tellef (1985): "Hva forteller notene? Om notoppskrifter av folkemusikk." *Arne  
Bjørndals hundreårs minne*. Seminar 3.-5. mars 1982. Bergen: Forlaget Folkekultur

Larsen, Peter (2002): "Populærmusikken og de andre musikalske genrer" I Gripsrud,  
Jostein (red.) *Populærmusikken i kulturpolitikken*. Oslo: Norsk kulturråd - rapportserien

Ledang, Ola Kai (1985): "Norsk Folkemusikk i verdenssamfunnet". *Arne Bjørndals hundreårs  
minne. Seminar 3.-5. mars 1982*

Lehtola, Veli Pekka (2004): *The Sami people: Traditions in transitions*

Ling, Jan (1988): *Europas musikhistoria - folkemusiken*. Göteborg: Akademiförlaget

Ling, Jan (2006): "Folkemusikken i europeisk perspektiv". Sundt, Magnar og Kjøk,  
Jarnfrid (red.) (2006): *Folkemusikk og Folkemusikkutøvere i Noreg*. Oslo: Notabene forlag

Lundberg, Malm, Ronström (2000): *Musikk, medier och mångkultur*. Hedemora

Mangset, Per (1992): *Kulturliv og forvaltning - innføring i kulturpolitikk*. Oslo:  
Universitetsforlaget

Mangset, Per (2001): "Offentlig kulturpolitikk i utakt?" *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift* nr  
1/2001, Höskolan i Borås

Mangset, Per (2004): *Mange er kalt, men få er utvalgt. Kunstnerroller i endring*. Rapport  
nr 215 2004 Telemarkforskning Bø.

Mangset, Per, K. Løyland, M. Torvik Heian (2008): *Kunstnernes aktivtets, arbeids- og  
inntektsforhold, 2006*. Rapport nr 241 2008 Telemarkforskning Bø.

Mosnes, Terje (2010): *Ut av det blå - Femti forrykende år med jazz i Molde*. Oslo

Norges Musikkhistorie (Blom), bind 3: *Romantikk og gullalder*, bind 4: *Inn i  
mediealderen* og bind 5: *Modernisme og mangfold*. Oslo: Aschehoug & co 2001

Prieur, Annick og Sestoft, Carsten (2006): *Pierre Bourdieu - en introduktion*. København:  
Hans Reitzels Forlag

- Ranheim, Ingar (1998): *Landslaget for Spelemenn 1973-1998*. Fagernes: Landslaget for Spelemenn
- Rem, Tore (2009): *Sin egen herre*. Oslo: Cappelen Damm AS
- Repstad, Pål (1998) *Mellom nærhet og distanse* Oslo: Universitetsforlaget
- Ryen, Anne (2002): *Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen: Fagbokforlaget
- Røyseng, Sigrid og Solhjell, Dag (red) (2004): *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Telemarkforskning Bø
- Røyseng, S., P Mangset, J.S. Borgen (2007): Young artists and the charismatic myth. I: *The International Journal of Cultural Policy, Vol. 13, 13, Ni . 1. 2007*
- Røyseng, Sigrid (2007): *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten: forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Rapport nr 237 Telemarkforskning Bø.
- Sandvik. O.M. og Schjeldrup (red.) (1921): *Norges Musikkhistorie - bind I og II* . Kristiania: Eberh. B. Oppi kunstforlag
- Scott Sørensen, Anne, O.M. Høystad, E. Bjurström, og H. Vike (2008): *Nye kulturstudier* Oslo: Spartacus forlag
- Solhjell, Dag (1995): *Kunst-Norge*. Universitetsforlaget i Oslo
- Stavrum, Heidi (2004): "Syngedamer" eller jazzmusikere? Hovedoppgave i Kulturstudier, HiT, Bø
- Stortingsmelding nr 48. (2002-2003) Kulturpolitikk fram mot 2014*. Det Kongelige Kultur – og Kyrkjedepartement. Oslo
- Stubseid, Gunnar (1993): "I kvardag og fest" i Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven (red.) (1993): *Fanitullen - Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo
- Stubseid, Gunnar (2003): *Sigbjørn Bernhoft Osa - Spelemannen, Slåttane, Sogene, Samtida*. Bergen: Eide Forlag
- Sveen, Dag (red) (1995): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Oslo: Pax Forlag
- Ternhag, Gunnar (2003): Booklet til CD-en "Samiska röster – Karl Tirens fonografinsspelingar". Stockholm
- TONO-nytt nr 4. (2008)*
- Ytreberg, Espen (2004): "Norge: Mektig middelkultur" *Samtiden* 3/2004



Wickström, Daniel Emil (2004): "Norsk folkemusikk – flerkulturelt fenomen". *Norsk Folkemusikk* lag sitt årsskrift nr. 18. Oslo

Østerberg, Dag (1995): "Innledning". I Bourdieu, Pierre: *Distinksjonen - en sosiologisk kritikk av dømmekraften* Oslo: Pax Forlag

**Tidsskrift o.l.:**

LIRA – svensk folkemusikk/verdensmusikk-jazz-tidsskrift,  
Spelemannsbladet – norsk folkemusikkblad  
Oslo World Music festival sine programhefte  
Telemarkfestivalen sine programhefte  
Avisa Hallingdølen 1.9.2011

**Nettsider, m.m.**

Habbestad, Ida (2007): *Tradisjon og Fusjon* på  
[www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2007072015392143783474](http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2007072015392143783474)

Om Ole Larsen Gaino:  
[www.nrk.no/kanal/nrk\\_sapmi/1.6784213](http://www.nrk.no/kanal/nrk_sapmi/1.6784213)

Guldbrandsen, Erling (2010) Radioprogram NRK P2 - intervju med professor Erling Gulbrandsen om musikkhistorieskriving

## Vedlegg: Intervjuguide

### Intervjuguide – "Folkemusikk som bestilt"

#### *Musikalsk bakgrunn*

Når er du født? Kvar kjem du frå?

Kan du fortelje litt om korleis og når du begynte med musikk?

Korleis har du tileigna deg musikkferdigheitene? (eventuelt musikkutdanning, kva slags?)

Kva har påverka dine musikalske valg? (personar?)

#### *Musikalsk identitet*

Korleis vil du karakterisere din eigen musikk? (musikalsk identitet)

Kva forhold har du til andre sjangrar? (Har du fleire musikalske identitetar?)

Og driv du innafor fleire musikalske sjangrar?)

I tilfelle ja, korleis har dette seg, er det bevisste valg, eller har det berre "blitt" slik?

Eventuelt: Kva for erfaringar har du med å drive innafor fleire sjangrar?

#### *Musikaridentitet – amatør/profesjonell*

Lever du av musikken?

Viss, ja, kan du fortelje litt korleis det er å leve av musikken?

Viss nei, korleis er det å kombinere musikaryrket med eit anna yrke?

I kor stor grad føler du deg påverka av "tidsånda" i høve til dette med komponering?

Kor vil du plassere din eigen musikk, tidlaus eller tidstypisk? I kor stor grad opplever du at folkemusikksjangeren er i endring?

#### *Musikalsk karriere*

Kan du beskrive litt av forløpet i di musikalske karriere så langt, "ups and downs"? (Når komponerte du din fyrste melodi/slått/låt?)

Kva inspirerte deg til å byrje med dette? Andre artistar?

Kunstnarar innafor andre uttrykk?

#### *Fyrste kontakt. Omgrepet "bestillingsverk"*

Korleis var opptakten til bestillingsverket?

Kvar kom initiativet i frå?

Kva var din fyrste reaksjon då dette spørsmålet kom?

Kva oppfatning har du av eit bestillingsverk innafor folkemusikk?

(Gjorde dette noko med din identitet som muskar/komponist?)

Gjorde bruken av omgrepet "bestillingsverk" til at du var i tvil om du skulle ta på deg dette oppdraget?

Var dette ditt fyrste "bestillingsverk"?

#### *Førespelet*

Korleis var sjølve komponeringsprosessen?

Kva for inspirasjon hadde du?

#### *Korleis var det å jobbe med eit heilt "verk"*

I høve til å komponere/lage ein slått/melodi, korleis tenkjer du det var å komponere eit heilt verk?

Tenkte du på at det skulle vera ein raud tråd / ein heilskap, eller var ikkje dette viktig i utgangspunktet?

Kva kom til undervegs i høve til dette?

#### *Refleksjon undervegs*

Kva betydde det at det var ein folkemusikkfestival som spurde deg, kva gjorde det med sjølve den kreative prosessen?

Kor *fri* eller *bunden* kjende du deg i høve til korleis dette skulle arte seg, kva for element som burde vera med, osv.?

Kva kjennskap hadde du til festivalen frå før?

Kva tankar låg bak innhaldet i bestillingsverket?

Handla det om å formidle ein bodskap eller berre presentere vakker musikk?

#### *Sjølve gjennomføringa*

Beskriv gjennomføringa. Blei slik du hadde tenkt?

Korleis opplevde du seg sjølv som komponist/artist?

Fekk du dei rammevilkåra som var nødvendige?

Kva med forventningane, i kor stor grad var du oppteken av desse?

#### *I etterkant: Noko å seie for karrieren?*

Kva har bestillingsverket hatt å seie for di karrieren di?

Blei verket ditt gjeve ut på plate?

Viss ja, kva ringverknader fekk det?

Fekk du fleire oppdrag?

Gav dette meirsmak? Eller var det eit eingongsfenomen?

#### *Smal sjanger? Folkemusikk i endring*

Korleis opplevde du tilbakemeldingane på bestillingsverket, frå publikum, media, osv?

Korleis ser du på forholdet mellom omgrepsparet *tradisjon* og *nyskaping* etter erfaringa med dette bestillingsverket?

Gjorde du nokon nye erfaringar i høve til folkemusikkomgrepet, kva skal til for at musikk blir folkemusikk f.eks?

Folkemusikken blir ofte omtala som ein smal sjanger. Kva tenkjer du om det?

Kva tenkjer du at kan eit slikt bestillingsverk kan bety i høve til dette?

Korleis oppfattar du ditt eige bestillingsverk?

Kjenner du deg komfortabel om musikken din blir kalla kunst?

Kva forhold har du til det å bli kalla kunstnar?

Kva likar du å kalle deg?

Kva funksjon meiner du slike bestillingsverk kan ha i høve til å stimulere til nyskaping?

Førte oppdraget med bestillingsverk deg inn på nye vegar?

#### *Omgrep i endring?*

Omgrepet *bestillingsverk* er gammalt, kva trur du det har å seie at folkemusikken tek i bruk eit omgrep som tidlegare berre høyrde til innafor den klassiske/seriøse musikken?

Kva for tilbakevirkande kraft på den seriøse musikken kan det ha at både jazz, folkemusikk og rock no flittig brukar om grepet "bestillingsverk"?

Kva med statusforskjellen mellom sjanrane?

Kor plasserer du din eigen musikk i det musikalske hierarkiet?

Kan du seie noko om det har skjedd merkbare endringar i høve til dette i di tid?  
I kor stor grad trur du at fenomenet bestillingsverk kan fortelje oss noko om ein sjanger i endring?

*Folkemusikken og dei andre sjanrane*

Kvar kjem den viktigaste inspirasjonen frå til nylaging/arrangering av folkemusikk i dag?

Mange vil hevde at det har skjedd ei dreining frå den seriøse musikken som førebilete for folkemusikken, særleg i kjølvatnet av nasjonalromantikken, til ei nyorientering mot populærkulturen, rock og pop. Kva meiner du om dette?

Viss det òg er så at sjanrane nærmar seg kvarandre, er det andre faktorar du opplever som viktige i høve til dette?

*Bør det satsast meir på bestillingsverk?*

Dette med bestillingsverk innanfor mange "nye" sjanrar ser ut til å ha kome for å bli.

Kva betyr bestillingsverk for utviklinga av folkemusikksjangeren?

Og kva synest du i etterkant om at festivalar i mange sjanrar profilerer seg sterkt med dette omgrepet?