

Årbok for norsk folkemusikk 2008



Årbok for norsk folkemusikk 2008



Copyright © Norsk Folkemusikk- og Danselag
Printed in Norway 2009

Utgjeve av Norsk Folkemusikk- og Danselag
www.nfd.no

ISSN 0803-5954

Det må ikkje kopierast frå denne boka i strid med åndsverk- eller fotografiloven.

Spørsmål eller merknader kan rettast til:
Norsk Folkemusikk- og Danselag
Postboks 440, Sentrum
0103 OSLO
nfd@folkogdans.no

Redaktør: Anne Hytta
Sats, formgjeving og omslag: mortenvernegg.no

Innhald

- 004** **MELLOM MYTE OG MARKNAD**
AV OLA K. BERGE
- 032** **GEIRR TVEITT OG FOLKEMUSIKKEN**
AV REIDAR STORAAS
- 058** **SPINNEVISER GJENNOM TIDENE**
AV ANNE BERIT KLUNGSØYR
- 078** **O VERDEN HAV DA GODE NAT**
AV RUTH ANNE MOEN
- 096** **FYRST MÅ DU APE, SÅ KAN DU SKAPE.
SLIK ER LIVETS SKULE.**
AV ANNE HYTTA
- 122** **LITTERATUR OM OG OMKRING
NORSK FOLKEMUSIKK 2006**
EN BIBLIOGRAFI AV TURID ASKJEM
136 LITTERATUR MED SPESIELL LOKAL TILKNYTNING
148 SAMISK TRADISJON OG TRADISJON BLANT
NORSKE OMSTREIFERE
- 149** **TIDLEGARE ÅRBØKER**
- 160** **ARTIKKELFORFATTARANE**
(EIN KORT BIOGRAFI)

Forord

Den raude tråden i årboka for 2008 har blitt fem sjølvstendige artiklar som denne redaktøren vonar gjev ei god blanding av nye innfallsvinklar og kjende attersyn.

Ola K. Berge skriv om ulike syn på tradisjon og endring i folkemusikkmiljøet, Reidar Storaas skriv om kva komponisten Geirr Tveitt var opptatt av i arbeidet med folkemusikken, Anne Berit Klungsøyr og Ruth Anne Moen skriv om to songtradisjonar som har vore knytte til spesielle funksjonar på høgst ulikt vis, og undertekna har skrive eit portrett av Knut Buen.

Frå moderat til radikalt bokmål og vidare til nynorsk i ulike nyansar syner Årboka eit stort mangfald innan det norske språket i dag. Nettopp slik er det å ønskje at tradisjonsmusikken skal leve vidare også, med mange stemmer som spelar og syng musikken med si eiga røyst og farge.

Redaktøren rettar ein stor takk til Eivind Kaasin i NFD-administrasjonen og grafisk designar Morten Stoltz Vernegg for svært godt arbeid med årboka for 2008.

Anne Hytta

Redaktør av årboka 2008

Mellom myte og marknad

TEKST: OLA K. BERGE



Som ein fugl Føniks reiser tradisjonen seg, men no tydeleg lettare til sinns, ungdomleg, improviserande og crossing-over. Ingen gamle bygdeoriginalar som sit dagen lang og høyrer på hardingfelegnikk her; ingen treige spelemenn med statiske slåttar blåtta for variasjon; og sist, men ikkje minst, ein ny type muskar, ein som er open og lydhør for andre sjangrar, den pragmatiske og frilyndte spelemannen.



Dette skriv Ola K. Berge innleiingsvis i Mellom myte og marknad, ei nyleg avslutta masteroppgåve frå Høgskolen i Telemark der Berge undersøker korleis innhald og meining blir forhandla fram i den norske folkemusikkdiskursen. Berge har intervjuet ei rekkje aktørar i folkemusikkmiljøet og ser dette materialet i lys av ulike kulturanalytiske teoriar. Årboka trykkjer her eit utdrag av oppgåva.

Formålet med oppgåva har vore å synleggjere korleis dagens norske folkemusikkmiljø relaterar seg til tradisjon og endring. Dette arbeidet har i større grad dreidd seg om å skildre og tolke endringane enn å freiste å forklare dei. Det er viktig å presisere at det ein i dag held for å vere genuin eller autentisk folkemusikk, neppe er så likt det som vart utøvd på 1800-talet som det gjerne vert hevda. Folkemusikkdiskursen har likevel i stor utstrekning og heilt fram til vår tid omhandla materialet som om det var det. Slåttar i tradisjon blir framstilt som innhalds- og formmessig like dei Myllarguten og Loms-Jakup spelte.

På jakt etter populærkulturen

Eit interessant trekk ved folkemusikkdiskursen i dag, er ei tiltakande binding til ein populærkulturell diskurs. Dette er interessant særleg fordi folkemusikk – på tross av eit element av folkelegheit – ofte har vore knytt til den ”høge” delen av kulturomgrepet. Ein del av forklaringa er tilsynelatande ein generell dekonstruksjon av høg/låg-dikotomien innan kunsten. Også andre høgkulturelle uttrykk som jazz, klassisk og samtidsmusikk har i større eller mindre grad sett ei dreining mot iscenesetjing av musikalsk og sosial

praksis inspirert av popkulturelle fenomen. Også på dette feltet sprikar empirien. Forskning syner at hierarkisering og maktstrukturar på kunstfeltet står fast, om enn i litt andre former, også som ein del av ein ny kulturell orden. På same tid er det ikkje til å unngå å stadig sjå døme på korleis både estetiske og metodiske prinsipp henta frå pop- og rockfeltet pregar uttrykk langt inn i både fin-kulturens og tradisjonskulturens høgborg. Alle som har sett presse-bilete av Stavanger Symfoniorkester av fotograf Dag Thorenfeldt eller Majorstuen av fotograf Oddleiv Apneseth vil truleg vere einig i det. Også på eit overordna, kulturpolitisk nivå har kunst-institusjonane knytt til kva ein kan kalle høg kultur dei siste åra, gått i retning av marknadstilpassing, meir i tråd med dei føresetna-dene populærkulturen i grove trekk har bygd på. Arbeidsintensive delar av kunstfeltet – til dømes teater, opera og store orkester – sitt auka kostnadsnivå sett i forhold til eit rasjonalisert og auto-matisert øvrig samfunn, har tvinga fram både prosess- og produkt-innovasjon i institusjonane, ikkje minst som ei tilpassing til auka krav om kostnadskontroll og eigeninntening.

*... både estetiske og metodiske prinsipp
henta frå pop- og rockfeltet pregar
uttrykk langt inn i både finkulturens
og tradisjonskulturens høgborg.*



Majorstuen. (Foto: Oddleiv Apneseth)

Sosiologen Svein Bjørkås (1998) hevdar mellom anna at statleg kulturpolitikk i seinare år har gått frå politisk styring mot marknadsorientering. Resultatet av dette er ifølgje Bjørkås at kunst-institusjonane som i all hovudsak er offentleg finansierte, likevel må forhalde seg til og innrette seg etter ei diskursiv oppfatting av marknadsskildring og publikumsgunst. Følgjeleg vil: *”... offentlig finansierte kunstinstitusjonene framstår som om de var markedsaktører”* hevdar Bjørkås, og vidare *”Gjennom konkurransen om marginale publikumsinntekter simulerer konsernet en markedsituasjon som det faktisk ikke er i. Dermed blir produksjonen etterspørselstyrt i en slik grad at også den i all hovedsak offentlig finansierte kunstproduksjonen blir populistisk.”*

Det er med andre ord ei generell kulturpolitisk vending mot marknaden og populærkulturelle formidlingsideal som utgjer bakteppet, også for folkemusikarar sine vilkår på kunstfeltet. Også dei informantane eg intervjuar, var medvetne og opptekne av denne dreininga, frå folkemusikk som kunst til folkemusikk som kommers. Ein informant fortel:

“Gåte ... tek jo i bruk eh... ja... tek jo i bruk rock og pop... verkemidlar, skulle eg til å seie, både med lys og sceneopptreden og... og groove da. Eh... men om det har så mykje med... om det har så mykje med opphavleg kvedartradisjon og slike ting å gjere, det... jah... stiller eg meg litt spørjande til.”

Fleire kulturforskarar og etnomusikologar, mellom andre Apeland (1997) og Blom (1993), har vore inne på kor viktig det har vore for sentrale delar av folkemusikkfeltet å ta vare på nettopp den opphavlege tradisjonen. Her ser ein dette altså kasta på båten, og i den no oppløyste gruppa Gåte sitt tilfelle med stor kommersiell suksess. Når det gjeld Gåte, er det interessant at dei har blitt arti-

kulert inn som ein legitim del av norsk folkemusikk. Eg tolkar det som eit teikn på at stor kommersiell og publikumsmessig suksess utan tvil er ein sentral del av kva som gjer eit i utgangspunktet marginalt – og/eller grensesprengande – folkemusikkuttrykk relevant og legitimt. Ein kan sjå noko av same tendensen med Odd Nordstoga, der nettopp påpeikinga av ein slektskap til den norske folkemusikken av viktige kritikarar og journalistar som til dømes VGs Stein Østbø, verkar å ha aktualisert ein diskurs der Nordstogas musikalske uttrykk blir artikulert som innanfor grensene for kva som er norsk folkemusikk og ikkje. Ein kan vidare tolke dette som eit signal om nettopp den forskyvinga av tyngdepunktet i folkemusikkdiskursen, frå organisasjonane på feltet over mot – og i takt med seinmoderne utvikling – aktørar som media og marknaden, som eg tidlegare har vore inne på. Utøvaren vil reflektivt peile seg inn på ein formidlingsstrategi, der kva viktige kritikarar i VG og Dagbladet skriv – eller kva terningkast dei gjev – intuitivt verkar sterkare enn kappleiksmiljøet sine ynskje og meiningar.





Knut Dahle, Tinn i Telemark
(Foto: Chris Engell, Spring Grove, Minnesota)

Eit særøige karakteristika har vore at ei munnleg overlevering av tradisjonsmaterialet har omfatta eit kulturelt uttrykk langt utover det musikalske. Det blir artikulert stor autentisitet ved å kunne knyte saman den musikalske praksisen med slåttesoger, geografisk plassering og andre kulturelle særdrag, til ein kompleks kulturell framføringspraksis.

Det lokale versus det globale

Ein av grunnpilarane i den norske folkemusikdiskursen gjennom all moderne tid, og ein sentral del av norsk folkemusikk som narrativ, har vore den munnlege tradiseringsforma, der læringa har skjedd ved herming av ein lærermeister. Eit særøige karakteristika har vore at ei munnleg overlevering av tradisjonsmaterialet har omfatta eit kulturelt uttrykk langt utover det musikalske. Det blir artikulert stor autentisitet ved å kunne knyte saman den musikalske praksisen med slåttesoger, geografisk plassering og andre kulturelle særdrag, til ein kompleks kulturell framføringspraksis. I samband med organiseringa av folkemusikkfeltet, frå byrjinga av 1900-talet, har ei slik munnleg overleveringsform i stor grad blitt artikulert som ein naturleg og sann del av ei kollektiv forvaltning av folke-

musikk som verneverdig kulturarv. Eit spørsmål som reiser seg som ein naturleg følgje av institusjonaliseringa og profesjonaliseringa av folkemusikkfeltet, med stadig fleire spelemannsrekrutter på vidaregåande og høgskule med folkemusikkliner, og stadig fleire jobbar knytt til ein arbeidsmarknad utanfor det tradisjonelle folkemusikkfeltet, er i kva grad og korleis den munnlege traderingsforma vil overleve i åra framover.

Historiske og mytologiske kjelder fortel at det i tida før organiseringa av folkemusikkfeltet – særleg opprettinga av spelemannslag – ikkje var uvanleg for spelelevar å måtte betale for å lære slåttar. Dette kunne skje i form av betaling eller arbeid. Er me igjen i ferd med å sjå det som meir naturleg å betale for opplæring enn å sjå dette som ein del av ei traderingsform der ivaretaking av folkemusikk som kulturarv er det viktigaste? Det mest trulege er vel at ein vil sjå fleire parallelle ”skular”. Det offentlege vil ta eit ansvar i form av kulturskuleopplæring, vidaregåande- og høgare utdanning, spelemannslag og einskilde spelemenn fører vidare ”dugnadsopplæringa”, medan profesjonaliserte folkemusikkartistar vil tilby master-classes til eit knippe særskild talentfulle utøvarar, villige til å betale for slik opplæring. Spørsmålet er vel i kva grad ein slik rekonstruksjon av traderingssystemet vil ha å si for folkemusikkdiskursen generelt. Vil det, slik nokre av informantane er redd for, føre til ei forflating av repertoaret i retning av mindre lokalt mangfald, ei slags nasjonalisering av folkemusikken? Eller er det tvert om slik at ideen om det lokale og partikulære står så sterkt i diskursen at det også i framtida vil disiplinere utøveren, slik ein informant fortel det har gjort fram til i dag:

”Her i Noreg så må du... du må liksom... du kan ikkje berre slå saman tradisjonar frå alle kantar og mikse dei saman til din eigen liksom, du må ha ei retning, føler eg.”

Det empiriske materialet peikar delvis sjølv motsigande i to retningar: dyrkinga av det lokale samstundes med ei forflating av lokal variasjonsrikdom og medvit kring eit kulturelt uttrykk med opphav i det lokale, samstundes med ei tilpassing av dette uttrykket som del av designet av ein ekte og genuin eksportartikkel.

Produksjon og legitimering av endring

Oppfattinga av tradisjon er for det meste knytt til vitensregime der endring i større eller mindre grad blir oppfatta som ein legitim del av diskursen. Sjølv dei som har som mål å spele slåttane eller syngje songane i tradisjon, med andre ord som del av dei gjeldande konvensjonane på feltet, særleg som del av kappleikssystemet, har hatt rom for utvikling gjennom å leggje eit personleg preg på musikken. Det som derimot ikkje er klarlagt, og difor gjenstand for omfattande grenseforhandlingar, er for det fyrste kva omfang av endring som ulike subjektposisjonar opplever som akseptable, sanne eller meningsfylte, og for det andre korleis endring kan, skal eller bør skje. På kva måte er det så legitimt å artikulere endring? Det er på mange måtar kva ein kallar eit kulturelt uttrykk som får diskursive konsekvensar. Slike artikuleringar spenner frå å innlemme nyskaping og vidareføring av tradisjonen i sjølve folkemusikkomgrepet, via parallelle omgrep med ulikt rom eller potensial for nyskaping, som til dømes tradisjonsmusikk og folkemusikk, til artikuleringen av nye kategoriar, som til dømes folk-rock, turbo-folk eller som ein informant muntert foreslo: ”hurra-folkemusikk”.

Det er dette som er utgangspunktet for endring som følgje av forhandlingar om kva som er legitimt eller ikkje. Det er opplagt at ein ved å kalle eit musikalsk uttrykk for ”hurra-folkemusikk”, legg opp til – artikulerer – ei anna ramme for kva som er tillete, enn ved å kalle noko tradisjonsmusikk, eller kanskje til og med eksplisitt

tradisjonsmusikk frå Vang i Valdres. Vidare er det slik at dei ulike posisjonane, og kva rom for endring knytt til dei, i diskursen styrer i kva grad det verkar komfortabelt eller muleg å gå inn i den eine eller andre kategorien. No er det ikkje nødvendigvis slik at dei kategoriane ein i dag ser og opererer med ved forhandling av innhald til folkemusikkkursen, er gode i praktisk eller deskriptiv forstand. Dei er døme på at kartet utarbeidd gjennom grenseforhandlingar om ein legitim praksis, ikkje heilt stemmer med terrenget.

Misjoneringsmotivet, ynsket om å rekruttere fleire tilhøyrarar, deltakarar og forbrukarar står sentralt, også som verkemiddel i konstruksjonen av endring. Ein av informantane målber dette presist:

”... tross alt da, så er jo alle som driver med folkemusikk, opptatt av det samme liksom ... vi vil ha interesse rundt den (folkemusikken), det er jo det alle vil. Vil jo synes.”

Det empiriske materialet, samt eigne observasjonar på feltet, peikar i retning av at ein slik misjoningstrong må oppfattast som eit doxa for feltet; folkemusikken må ut til folk. Korleis han skal presenterast og gjerast tilgjengeleg, er derimot sjølv sagt eit stridsspørsmål. Det er imidlertid interessant å merke seg at det stadig er viktig, på lengre sikt, å rekruttere dette publikummet til den tradisjonelle (slåtte)musikken. Det er med andre ord ikkje slik at nyskaping innan folkekunsten utelukkande har ein eigenverdi som autonomt verk, den må sjåast i samanheng med rekruttering til den ”eigentlege” folkemusikken, slåttemusikken. Om dette er resultatet av ei musikkrolle utan rom for å sjå nyskapt folkemusikk som ei naturleg vidareføring av eit levande musikalsk uttrykk, eller om det er ein strategi for å legitimere ein ny folkemusikk, gjennom å tale tradisjonalismen etter munnen, er vanskeleg å seie.

På den andre sida kan ein her vere vitne til omfattande kulturelle endringsprosessar, som treng tid til å setje seg blant publikum og media, i ein meir generell marknadssituasjon.

Ingen av dei forklarar eigen kulturell praksis med behovet for å skape noko heilt nytt og uhøyr. Tvert om har det vore ein nesten påfallande vyrndad i forhold til tradisjonen å spore, noko underdanig.

Idear om det autentiske

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



Per Anders Buen Garnås og Daniel Sandén-Warg.
(Foto: Arne Svalastog)

knyter rett og slett ein slik autentisitet til natur, gjennom å skildre hardingfelemusikk slik:

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

Er det kanskje eit ekko av nasjonalromantikkens autentisitetskonstruksjon me ser? Eller kan ein knyte det til ein særeigen naturdiskurs: studiar syner at nordmenn sitt forhold til naturen generelt er sterkare enn i andre land og kulturar? Eit anna døme på eit slikt autentisitetskrav, er å aksentuere den rolla folkemusikk har hatt som eit potensial for kulturell utfolding utover det å vere underholdning eller hobby. Aller helst skal folkemusikken vere vevd uløysleg inn i dagleglivet, slik at ein til dømes:

“... lever med det heile tida liksom, slik at det blir så nært, og det blir så dagleg. Eh... for [ein] kan liksom bruke det i ein kvar samanheng. Det tenkjer... slik tenkjer eg sjølv då, men, eg veit ikkje. For eg brukar folkemusikken liksom til det daglege...”

Som ein ser, er dette ei framstilling av folkemusikk som noko meir enn eit musikalsk virke. Meir eit slags livsprosjekt, forsterka språkleg av ordval som nært, dagleg og i ein kvar samanheng. Å lære seg dette på kurs er nok ikkje så lett:

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

I det heile tatt er det ikkje vanskeleg å fornemme skepsis til det å skulle lære seg folkemusikk utanfor tradisjonen, altså gjennom ein traderingsprosess som ikkje opplevast som autentisk. Det er hovudsakleg i kunstnarroller med binding til ein populærkulturell diskurs ein finn positive posisjonar i høve det å skolere seg innan folkemusikk. Sosiolog og forskar Per Mangset (2004) peikar på korleis den karismatiske kunstnarrolla underkjenner skolastisk kunnskap til fordel for medfødt talent. På same måte, men med ein heilt anna motivasjon, avviser det organiserte folkemusikkfeltet all annan trading enn den munnlege eller handborne. Dette illustrerast vel kanskje best gjennom det faktum at alle høgskuleutdanningane på feltet, inklusiv Musikkhøgskolen, praktiserar ei eller annan form for læremeister – elevopplæring, med vekt på læremeister frå eigen tradisjon og geografiske område. Framveksten av alternative tradingformer på feltet, har ført med seg behovet for å forankre eigne val i diskursen gjennom ulike artikuleringar av relevans eller autentisitet. Det at skolering og urbanisering av folkemusikken fører med seg nye sjangeruttrykk som folkrock eller for den saks skuld hurra-folkemusikk, er ikkje med i rekninga når mangfald og sjangerrikdom skal summerast opp. Slik kan ein sjå dette som ein måte å artikulere kva som er innanfor folkemusikk- eller tradisjonsmusikkomgrepet. Ein informant kan vere med på at utøvarar som skolerer seg, kanskje blir likare, men ikkje like:

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

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

“Og så er det det med at nivået og det tekniske nivået, da som det heter, da blir høyere. Det ser man jo ganske tydelig, da... at... at folk som kommer ut gjennom f. eks. Musikkhøgskolen, de er på et teknisk veldig høyt nivå. Åpenbart at de har, liksom, øvd masse og... Og det er klart at det åpner for nye muligheter da. Det gjør det. Jeg syns det, det er fint, og det... det er jo et verktøy som gjør at du kan få til mye mer.”

Det opnar for nye moglegheiter, altså moglegheiter for utvikling av, og nyskaping innanfor, folkemusikken. Fleire av informantane peikar på rikdomen som ligg i folkemusikk som kollektiv kulturarv med base i eit vell av lokale variantar og former. Likevel peikar også fleire på at det organiserte folkemusikkfeltet, gjennom vilje til å forvalte denne kollektive arven, har bidrege til å avgrense det folkemusikalske uttrykkspotensialet. I hovudsak har dette skjedd gjennom rigide definisjonssystem samt regelverk og konvensjonar skapt for og av kappleiksvesenet. Ein kan knyte slike motforestillingar både til ein modernistisk kunstdiskurs med vekt på individuell fridom, og vegring mot å dømme og rangere kunstoplevingar med poeng. Ranging og hierarkisering er forøvrig svært vanleg i kunstverda, men kanskje som del av eit meir sublimt regime enn kappleikssystemet sine klasseinndelingar, premiehierarki og poeng.

Ein kan kanskje sjå dagens institusjonaliserte folkemusikkopplæring som ein parallell til, og vidareføring av, den institusjonaliseringa kappleiksvesenet førte med seg, som del av feltet si organisering på fyrste halvdel av 1900-talet. Da som nå, med fokus på konstruksjonen av lokale og regionale former og mangfald. Kanskje er dette grunnen til at så mykje av det empiriske materialet

peikar mot velvilje og glede over utdanningsrevolusjonen av norsk folkemusikk.

Ein informant svarar slik på om det er bra at folkemusikk-utdanninga har blitt institusjonalisert:

”Veldig bra. Heilt supert! ... den norske stat har ei plikt til å fortelje om befolkningas egen kultur og tradisjon, slik at du kan velje det eller du kan velje det bort. Men dei må få greie på at det her finst. Mm...”

Og ein annan:

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

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

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

Det er likevel grunn til å tru at ei slik glede over at det offentlege har synt ansvar for opplæringa og utdanninga av folkemusikkarar,

har mykje å gjere med kjensla av å vere plotta inn på det nasjonale kulturpolitiske kartet. Forhandlingane om i kva grad ei slik offentlig sertifisering har gyldigheit i den generiske diskursen, er nemleg langt frå sluttført.

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

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

Makt; tradisjonalityt og pragmatisme

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

“... det er desse rammene, som eg ikkje likar, for eg forstår at du skal

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

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

Sosialantropolog og folkemusikar Jan Petter Blom peikar på at ein på folkemusikkfeltet ser ei disiplinering av aktørnivået, som del av kva han kallar tradisjonaltitet, eller: ”... organisatorisk stimulering og kontroll ... (med) tradisjon (som) et legitimeringsprinsipp for handling” (1993:14). Ein offeraktig subjektposisjon, underlagt eller kua av det Blom refererar til som tradisjonaltitet, er truleg ikkje uvanleg i folkemusikkdiskursen. Ein informant ser også ”miljøet” som ei form for kollektiv normativ instans:

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

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

“... det er jo folk som har liksom... som er... personligheter da i... i



Severin Kjerland. Granvin.
(Foto: Arne Bjørndal)

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

Dette er vel eit klassisk døme på eit makthierarki, der eldre utøvarar med høg status trer inn i ein posisjon der han eller ho både kan og har forventingar til å skulle kvalifisere eller diskvalifisere andre utøvarar med mindre status. Dette er signal som feltet rundt sjølv-sagt oppfattar og effektuerar gjennom ulike utelukkingssystem.

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

Fleire av informantane vitnar om at det også ligg ein fridom i det å føre ein tradisjon vidare, å fordjupe seg totalt i eit musealt uttrykk, som ein ikkje finn i det som ofte blir omtalt som fornyingsimperativet i modernistisk kunst. Ein seier til dømes at:

”Ja, altså, eg er litt bakstreversk eg.... Slik at for meg så har eg nesten større glede av å høyre det som har vorte spelt før”, og at ”... det er jo artig å prøve å etterlikne det. Å vere, og da føle at ein er ein del av ein tradisjon.”

Ein kan slik sjå kravet til stadig fornying som ei form for symbolsk, strukturell maktutøving, som subjektposisjonen tradisjonell spelemann til ein viss grad gjev verje mot.

I tillegg bør ein understreke ideen om den individuelle kunstnar samt det autonome kunstverket. Grunnen til at nettopp desse modernistiske ideala er interessante sett med folkemusikkauge, er at tradisjonsomgrepet tilsynelatande trekkjer i motsett retning, altså mot bevaring framfor fornying, og det kollektive framfor det individuelle. Eg vil imidlertid hevde at desse ulike ideala har levd parallelt, og dessutan framleis lever side om side i folkemusikdiskursen, og at nettopp desse dikotomiane av vern kontra nyskaping og individualitet kontra kollektivism er ein hovudpremiss for korleis grensene for folkemusikkomgrepet har blitt og blir forhandla.

Skiljelinene går ikkje nødvendigvis langs ei tradisjonalist/modernist-akse, slik ein ofte kan få inntrykk av. Eit komplekst diskursivt felt, gjer at ulike subjektposisjonar er vanskelege å plassere inn i ein så eindimensjonal og dikotomisk modell. Undersøkinga tydar på at det har vore ei forskyving av tyngdepunktet frå det nasjonale over mot det lokale. Samstundes ser ein eit auka fokus på internasjonalisering, noko som kanskje peikar i retning av ein globalisert folkemusikdiskurs. Kanskje like interessant er det at det dessutan kan verke som det har vore ei forskyving frå det kollektive, over mot det individuelle. Ein av dei unge informantane poengterer treffande:



Odd Bakkerud.
(Foto: Privat)

“Litt sånn essensen i korleis musikarar... kva som skjer i folkemusikken i dag er vel det at den erkjennelsen kanskje er litt sånn i ferd med å gå opp for mange, at... ”eg er meir enn bare ein slåttespelar i den tradisjonen” liksom. ”Eg kan meir, eg har meir på hjartet”.”

Dette peikar mot eit auka fokus på ei modernistisk, karismatisk kunstnarrolle, ei postmoderne, individualistisk kunstnarrolle, eller ein kombinasjon: ei lokalisert artistrolle.

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

Reglane, det diskursive potensialet, er imidlertid ikkje fastlåst. Både Landskappleiken, Mir, Rådet for folkemusikk og Aftenposten er i kontinuerleg endring. Det er difor reforhandling av grensene for kva som blir oppfatta som legitimt i diskursen, og som opnar for det maktpotensialet posisjonen innehar, er grunnleggjande viktig.

Opptøyar på Landskappleiken, som ein informant ironisk fortel om, der ungdomen kjem "sjuskete... med krølla skjorte på scena" for "liksom" å syne at dei gjev "blaffen", artikulering av hardingfelemusikk som "fullekomne perler" og forsøk på å selje inn folke-musikk i media som noko nytt, friskt og hipt, er alle døme på reforhandling av grensene for dels folkemusikkdiskursen, dels det diskursive feltet. I folkemusikkdiskursen er makt oftast knytt til å kunne definere kva som er autentisk tradisjon, då det i hovudsak er denne som utgjer eit potensial for folkemusikk også som meiningsfullt samtidsuttrykk. Samtida er slik legitimert gjennom fortida, og fortida er gjenstand for forhandling. Som William L. Burton (1994) så treffande har uttalt: "If you don't like the past, change it".

Litteratur:

Apeland, Sigbjørn (1997): FOLKEMUSIKKDISKURSEN – KONSTRUKSJON OG VEDLIKEHALD AV NORSK FOLKEMUSIKK SOM KULTURELT FELT. Hovudfagsavhandling i etnomusikologi, Universitetet i Bergen

Bjørkås, Svein (1998): DET MULIGES KUNST. ARBEIDSVILKÅR BLANT UTØVENDE FRILANS-KUNSTNERE. Rapport nr. 12, Oslo: Norsk kulturråd

Blom, Jan Petter (1993): HVA ER FOLKEMUSIKK. I Bjørn Aksdal og Sven Nyhus (red.): FANITULLEN – INNFØRING I NORSK OG SAMISK FOLKEMUSIKK. Oslo: Universitetsforlaget AS

Burton, William L. (1994): Sitert av David Lowenthal i David Lowenthal ... [et al.]; Tim Ingold (ed.): THE PAST IS A FOREIGN COUNTRY: A DEBATE HELD IN THE MURIEL STOTT CENTRE, JOHN RYLANDS UNIVERSITY LIBRARY OF MANCHESTER, ON 31ST OCTOBER 1992. Manchester: Group for Debates in Anthropological Theory

MANGSET, PER (2004): MANGE ER KALT, MEN FÅ ER UTVALGT – KUNSTNEROLLER I ENDRING. Rapport nr. 215. Bø: Telemarksforskning

Ein kan lese heile masteroppgåva MELLOM MYE OG MARKNAD av Ola K. Berge ved å gå inn på denne nettsida:
<http://teora.hit.no/dspace/handle/2282/710?language=no>

