



Jostein Gripsrud (red.)

POPULÆRMUSIKKEN I KULTURPOLITIKKEN

30

Jostein Gripsrud (red.)

POPULÆRMUSIKKEN I KULTURPOLITIKKEN

30

NORSK KULTURRÅD 2002

©Norsk kulturråd 2002

Rapport nr 30
ISBN 82-7081-107-6
ISSN 0806-5802

Norsk kulturråd
Grev Wedels plass 1
0151 Oslo
Telefon 22 47 83 30
Faks 22 33 40 42
E-post kultur@kulturrad.dep.no
www.kulturrad.no

Opplag: 2000
Design: Månelyst
Sats og trykk: Print House as

Norsk kulturråds rapportserie omfatter skrifter som kan ha forsknings- og utredningsmessig interesse for Norsk kulturråd, for deler av norsk kultur- og samfunnsliv, og for forskere og utredere på kulturfeltet. Kulturrådet utgir i tillegg en notatserie med mer foreløpig og begrenset siktemål.

Rapportserien redigeres av Norsk kulturråds utredningsenhet og utgis av Norsk kulturråd. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i rapportene, står for den enkelte forfatters regning – og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

INNHold

FORORD	5
--------------	---

Jostein Gripsrud

Populærmusikk mellom kunst og marked	8
I Hva er populærmusikk	11
II Populærmusikk og identitet	33
III Produksjon, distribusjon og rammevilkår	44
IV Problemstillinger og perspektiver	86

DEL I ESTETIKK	105
----------------------	-----

Peter Larsen

Populærmusikken og de andre musikalske genrer	106
---	-----

Anne Danielsen

Estetiske perspektiver på populærmusikk	129
---	-----

Leif Johan Larsen

Populærmusikkens tekster	156
--------------------------------	-----

DEL II IDENTITET	194
------------------------	-----

Odd Are Berkaak

Ikke la meg ta meg.	
Livsbilder i popmusikkens tid	195

Anne Lorentzen	
Om kjønn i rock og pop	226

DEL III PRODUKSJON, DISTRIBUSJON OG RAMMEVILKÅR 258

Are Brandstad	
Kulturpolitikk og populærmusikk	259

Mie Berg Simonsen	
Populærmusikkfeltets organisering	293

Hans Weisethaunet	
Platebransjen og musikkproduksjon i Norge	320

Arnt Maasø	
Rollen til radio og TV i formidling av populærmusikk	356

Mie Berg Simonsen	
Appendiks	394

Utredninger fra Norsk kulturråd	399
---------------------------------------	-----

FORORD

Denne utredningen er produsert på oppdrag fra Norsk kulturråd i løpet av cirka fem måneder. Tidsrammen har med andre ord vært på grensen til det umulige. Når de involverte forskerne likevel påtok seg oppdraget, henger det sammen med deres genuine interesse for feltet og et ønske om å bidra til en fornuftig kulturpolitikk på området samt en noe mer opplyst offentlig samtale om populærmusikken og dens rolle i kultursektoren. Utredningen er et pionerarbeid, ikke bare i utredningssammenheng, men også i lys av forskningssituasjonen her til lands: På de fleste relevante feltene er vitenskapelige undersøkelser mangelvare. Flere bidragsytere har dermed måttet starte på mer eller mindre bar bakke.

Bidragene faller i tre hovedkategorier. Den første dreier seg om populærmusikken som kunstform og rommer tre artikler: Peter Larsen skriver om forholdet mellom populærmusikken og andre musikkformer, fremst den tradisjonelle kunstmusikken, før og nå, Anne Danielsen skriver om populærmusikkens estetikk, mens Leif Johan Larsen tar for seg sangtekstenes karakter og rolle i populær-

musikken generelt og i norsk populærmusikk spesielt de siste femti årene.

Den andre hovedkategorien handler om populærmusikkens betydning for identitetsdannelse, noe som historisk har vært viktig for anerkjennelsen av populærmusikk som et kulturpolitisk relevant felt. To artikler belyser disse spørsmålene: Odd Are Berkaak presenterer og drøfter generelle forhold på området, mens Anne Lorentzen tar for seg populærmusikkens forhold til kjønnsidentitet.

Den tredje gruppen av bidrag er viet populærmusikkens økonomiske, sosiale og politiske rammebetingelser. Her omhandles amatørvirksomhet, produksjon, distribusjon, organisasjonsforhold og eksisterende offentlige støtteordninger. Mens bidragene om estetikk og identitet handler om det allmenne grunnlaget for offentlig kulturpolitikk på feltet, kommer vi altså her til de spesifikke forholdene slik politikk må forholde seg til på best mulig vis. Are Branstad leverer en gjennomgang av de offentlige støtteformene som angår populærmusikken. Mie Berg Simonsen beskriver hvordan denne delen av musikkfeltet er organisert i frivillige og diverse offentlig etablerte og støttede former. Hun har dessuten levert en kort artikkel om scenene der levende populærmusikk framføres, som trykkes som appendiks. Hans Weisethaunet tar for seg musikkbransjen og produksjonen av populærmusikalske fonogrammer. Endelig undersøker Arnt Maasø vilkårene for populærmusikken i radio og tv, de viktigste massemediekanalene for distribusjon av og reklame for populærmusikk.

Disse ni bidragene danner hovedgrunnlaget for undertegnede lange, sammenfattende og forsøksvis perspektiverende artikkel. Den er plassert først, som et tilbud om relativt inngående oversikt og fordi den skisserer synspunkter på noen sentrale kulturpolitiske spørsmål. På noen punkter kompletterer den også noen av de øvrige bidragene med tilleggsinformasjon, siden den er den sist ferdigstilte teksten. Det skal imidlertid understrekes at den som søker grundigere beskrivelser og analyser av de enkelte delområ-

dene, samt nøyaktig redegjørelse for alle kilder som er brukt i utredningen som helhet, vil måtte lese de ni andre medarbeidernes bidrag. Innholdsfortegnelsen inkluderer alle underoverskrifter for å lette bruken av hele dette omfangsrike skriftstykket. Håpet er at utredningen kan bidra til at en finner fram til kulturpolitiske initiativ og virkemidler som kan bedre vilkårene for at norsk populærmusikk skal blomstre, høyne sin kvalitet og for øvrig fortsette å glede og forarge oss alle på mange ulike vis.

Jostein Gripsrud

POPULÆRMUSIKK MELLOM KUNST OG MARKED

Forsøk på en oversikt

Innledning

Populærmusikken har en kort historie på det kulturpolitiske saks-kartet. Den har ikke vært ansett som en verdig trengende på linje med andre kunst- og kulturuttrykk. Den har vært betraktet som kunstnerisk undermåls, uten hjemstavnsrett i den spesifikt nasjo-nale kulturtradisjonen og dessuten økonomisk fullt ut i stand til å klare seg selv. I kulturpolitisk sammenheng hadde den, som en annen populærkulturell form, filmen, til å begynne med først og fremst en rolle som inntektskilde for andre kulturformer – gjen-nom for eksempel fondsloven av 1956 og kassettavgiften fra 1983. Det har riktig nok også tilflytt populærmusikken noen ressurser med offentlig opphav. Populærmusikalske komponister har nytt godt av midler fra blant annet kassettavgiftsfondet. Pop- og rock-utøvere har utvilsomt hatt glede av kor (ikke minst den kristne "ten-sing"-bevegelsen), musikkorps og skolens musikkundervis-ning. Og etter at Norsk Rockforbund ble stiftet i 1982, mottok

organisasjonen flere hundre tusen kroner i statlig støtte. Men disse sistnevnte pengene kom fra de såkalte "ungdomsmidlene", som primært var sosialpolitisk, ikke kulturpolitisk motivert. (Se Are Branstads artikkel.) På denne bakgrunnen representerte de første statlige, direkte støtteordningene for rock og pop tidlig på 90-tallet et kulturpolitisk gjennombrudd: For første gang, et par tiår etter introduksjonen av det såkalt utvidede kulturbegrepet i norsk kulturpolitikk, ble disse musikkformene eksplisitt støttet som de kulturytringer og kunstformer de vitterlig er.

I denne utredningen behandles nettopp populærmusikkens estetiske status relativt grundig – tre av bidragene handler om ulike aspekter ved dette. Grunnen er at det etter vår oppfatning fortsatt er behov for en argumentasjon som gir populærmusikken legitimitet på det kulturpolitiske feltet. Det er lengre tradisjon for en anerkjennelse av pop og rock som viktige ingredienser i unge menneskers identitetsdannelse, noe som gir de aktuelle musikkformene status som sosialpolitisk relevante. Ettersom alle slags kunstformer har slike identitetsdannende aspekter – en hovedgrunn til at de alltid har hatt en plass i skolenes undervisningsopplegg – er det ingen motsetning mellom kunststatus og en bredere sosialpolitisk relevans. To av utredningens kapitler drøfter, fra ulike synsvinkler, hvordan populærmusikken fungerer i produksjonen av identitet, og hvordan musikken selv er farget av slike funksjoner: Den leverer symbolske ressurser for sosiale gruppedannelser, generasjonsidentitet og, ikke minst, kjønnsidentitet. De øvrige kapitlene tar så for seg ulike sider ved populærmusikkens rammevilkår: offentlige støtteformer, organisering, diverse produksjons- og distribusjonsforhold m.m.

I kraft av nettopp populærmusikkens popularitet – her i betydningen størrelsen på dens publikum – foreligger det spesielle utfordringer og avveiningsspørsmål som henger sammen med dens generelle kommersielle potensial. Den framtrer mer direkte enn de fleste andre kunstformer også som næringspolitisk relevant. Litteratur, scenekunst, bildekunst og klassisk musikk har på flere måter indirekte næringsmessig interesse – som bidrag til et avan-

sert, kreativt samfunnsliv generelt, ved å tiltrekke turister og visse typer arbeidskraft, ved å bidra til et positivt inntrykk av landet "Norge" i utlandet. De kunstneriske produktene i seg selv har derimot, med enkelte unntak, tradisjonelt hatt et nokså begrenset økonomisk potensial. Selv om dette er i ferd med å forandres, er populærmusikken fortsatt annerledes stilt på dette punktet. Ved siden av alle de nevnte økonomisk relevante funksjonene for kunstmusikk er det vanlig å tenke seg at det her dessuten eksisterer ikke ubetydelige muligheter for store økonomiske gevinster av musikken selv, nasjonalt og internasjonalt. Bidrag i denne utredningen, blant annet Hans Weisethaunets, vil modifisere dette inntrykket vesentlig. Men fortsatt er det et faktum at populærmusikkfeltet sterkere enn de fleste andre kulturpolitiske felt er knyttet til den internasjonale kulturindustrien på en direkte måte. Særlig tydelig er dette ved at de globalt dominerende plateselskapene, deler av enormt kapitalsterke mediekonglomerater, har en sentral posisjon i den norske musikkbransjen.

Et adekvat kulturpolitisk perspektiv på populærmusikkfeltet må altså omfatte både estetiske, sosiologiske og økonomiske aspekter ved fenomenet – kultur-, sosial- og næringspolitiske dimensjoner, om en vil. Men det har aldri vært til hinder for idrettens innplassering i kulturpolitiske sammenhenger at den også har sosialpolitiske og (i stadig sterkere grad de siste tiårene) næringspolitiske sider ved seg. Tvert om bidrar dette flerdimensjonale ved fenomenet til at dets samlede samfunnsmessige betydning er stor.

I dette sammenfattende og forsøksvis perspektiverende kapitlet bygger jeg naturlig nok i hovedsak på utredningens øvrige bidrag, selv om det også er innhentet diverse tilleggsinformasjon og kompletterende perspektiver der dette har virket nødvendig. Hensikten er dels å gi en oversikt som kan forbinde ellers noe sprikende enkeltbidrag, dels å løfte fram noen hovedpunkter, dels å si noe om disse punktenes implikasjoner for en kulturpolitisk agenda på det populærmusikalske området. Slik deltakerne forstår denne utredningsoppgaven, er det, også ut fra den knappe tiden som er stilt til rådighet, verken mulig eller hensiktsmessig å levere en rek-

ke spesifikke forslag til konkrete tiltak. Målet er i stedet hovedsakelig å skissere et grunnlag for en mer bevisst og offensiv kulturpolitikk på området og å peke ut noen områder og problemstillinger en slik politikk i særlig grad må forholde seg til.

I hovedsak har utrederne hatt gleden av høy grad av samstemthet under arbeidet. Men i sluttfasen har undertegnede bare hatt anledning til sporadisk kontakt med de andre deltakerne i utredningen. Følgelig står de synspunkter og vurderinger jeg framfører i det følgende, i prinsippet bare for min egen regning

I HVA ER POPULÆRMUSIKK?

”Populært”: et flertydig begrep

11

Begrepet ”populærmusikk” tilhører, som for eksempel ”populærlitteratur”, området ”populærkultur”. Termen ”populær” i sammensetninger som disse har en spesiell historie. Den britiske kulturforskeren Raymond Williams skisserte i sin tid hvordan «populær» gjennom århundrers bruk har fått minst tre ulike betydninger på grunnlag av den opprinnelige, «det som tilhører folket» eller ganske enkelt ”folkelig”. For det første den betydningen som nå er vanlig: «det som er godt likt av mange». En annen, nedsettende betydning er i engelsk først registrert i 1697, der *popular* ble brukt om en mer eller mindre innsmigrende måte å henvende seg til folket på med manipulatoriske hensikter: «*a courting of the people by undue practices*» (Williams 1985:237). Dette er så å si folkelighet som lureri, en idé man finner i en sterk intellektuell tradisjon for kritikk av den såkalte kulturindustrien. Den tredje betydningen er også negativ ladet, preget av at «folket» ses utenfra eller ovenfra: «populær» kan rett og slett bety «av lav kvalitet», som når en i England skiller mellom *popular* og *quality* i pressesammenheng.

Alle disse tre betydningene av "populær" klinger med når begrepet "populærmusikk" brukes. Hvilken som ligger i forgrunnen, avhenger av sammenhengen og leseren eller lytteren. Selv om "godt likt av mange" er den vanligste (og mest nøytrale) betydningen, har det i kulturpolitisk sammenheng vært like viktig at det som er "populært", er knyttet til en kalkulerende og manipulerende kulturindustri, og at "populært" er ensbetydende med "av lav kvalitet".

"Folkemusikk" – og for den saks skyld "folkekultur" – har interessant nok ikke slike negative medbetydninger. Det germanske "folk" har altså en annen klang. Innledningsvis synes det dermed viktig å prøve å forklare kort denne forskjellen, som direkte angår forskjellene mellom folkemusikk og populærmusikk, ikke minst med hensyn til kulturell status. Da må en gå historisk til verks.

Folkemusikk versus populærmusikk

I boka *Popular Culture in Early Modern Europe* (1978) formulerte den engelske historikeren Peter Burke følgende tese:

År 1500 var [...]folkkulturen allas kultur: en andra kultur för de bildade och den enda kulturen för alla andra. Omkring 1800 hade emellertid i större delen av Europa prästerskapet, adeln, köpmännen och akademikererna – samt deras hustrur – lämnat folkkulturen åt de lägre klasserna, från vilka de nu som aldrig förr skilde sig genom djupa olikheter i världs-bild. (Sv. utg. 1983:302)

Burke forklarer denne «overklassens tilbaketrekning fra folkekulturen» med at «den lærde kulturen» gjennomgikk raske, store forandringer gjennom renessansen, reformasjonen, oppdagelsesreiser og naturvitenskape-lige landevinninger, mens folkekulturen og dens verdensbilde i sammenligning var relativt stillestående (ibid.:312). Nettopp avstanden mellom de to kulturene var grunnen til at folkekulturen ble interessant for overklassen omkring år 1800 – som noe eksotisk, opprinnelig og edelt. I romantikkens epoke kom folkekulturen til å representere en opprinnelig folke-

enhet som sto i motsetning til de sosiale rivningene i det framvoksende moderne samfunnet. Derfor fikk den også en sentral stilling i det nasjonsbyggende strevet i flere europeiske land, ikke minst i Norge. Med dette ble grunnlaget lagt for den tradisjonelle folkemusikkens relativt høye kulturelle status.

Folkeligheten i folkemusikken og den øvrige folkekulturen ble holdt opp som idealisert motbilde i forhold til den folkelige eller populære musikken og kulturen som bredte seg i takt med industrialisering og urbanisering. I motsetning til den førmoderne folkekulturen var dette kulturelle former i stadig, rask forandring, som samfunnet som frambrakte dem, var det. Populærkulturen var klart internasjonalt preget fra begynnelsen av og generelt merket av en helt ny geografisk og sosial mobilitet – begge deler suspekt sett fra de nasjonsbyggende elitenes synsvinkel.

13

Dette kulturskiftet skjedde gradvis, men i mange land tidligere enn vi kanskje pleier å forestille oss: Historikeren Eric Hobsbawm har for eksempel anslått at 1840-årene i England «mark the end of an era when folksong remained the major musical idiom of industrial workers» (ref. etter Chambers 1986:30). Kommersiell musikkproduksjon, i første omgang formidlet ved salg av trykte sanger og opptredener ved de kommersielle underholdningsinstitusjonene (i England *music halls*), tok over rollen som hovedleverandør av musikk til folk flest. Denne rollen innehas nå av plateindustrien, radio og TV, samt diverse typer spillesteder for levende og innspilt musikk.

Kunstmusikk versus populærmusikk før ca. 1960

Hva så med forskjellene mellom populærmusikken og kunstmusikken? Grensene mellom de to var på flere måter uklare fram til siste del av 1800-tallet, som Peter Larsen viser i sitt kapittel i denne utredningen. Et enkelt eksempel kan være at dyrkelsen av «stjerner», som nå mest forbindes med underholdningsindustrien, først ble systematisk utnyttet innenfor den ”seriøse” musikken. Eksempler kan være Paganini, Jenny Lind og kunstformen opera i

det hele tatt (jf. for eksempel Sennett 1977:-200 ff, 289 f). Mer generelt kan man si at 1800-tallets gode borgere i utgangspunktet ikke nødvendigvis var bærere eller videreførere av den «lærde» høykulturen Peter Burke snakket om. De sluttet blant annet opp om musikalske aftenunderholdninger hvor senere klart skilte høye og lave sjangrer ble blandet. Men som historiske studier har vist, ble den «høye» musikkens institusjoner etter hvert skilt ut fra eldre fellesformer gjennom bestemte personers og gruppers planmessige virksomhet. Etableringen av en institusjon som Boston Symphony Orchestra gjorde for eksempel slutt på konserter der «seriøs» musikk ble blandet med muntre stykker av typen «Jernbanegaloppen» – gjerne spilt mens et lite damplokomotiv kjørte rundt på gulvet i salen (DiMaggio 1986).

Sosiologisk kan denne historiske prosessen – som i noe ulike varianter fant sted overalt i den vestlige verden på om lag samme tid – betraktes som uttrykk for et ønske om kulturell markering av sosial forskjell, *distinksjon*, hos sosialt høyt plasserte grupper. I Boston var det de såkalte "Brahminene", det absolutte toppsjiktet i byen, som organiserte så vel symfoniorkester som kunstmuseum, og dette hang ikke bare sammen med at de alle var kunstelskere. Det er imidlertid avgjørende viktig at slike sosiologiske dimensjoner ved utviklingen kan sies å ha svart til en utvikling i (kunst)musikken selv, altså den musikken som var knyttet til den moderne kunstinstitusjonen som vokste fram fra omkring 1750. Som Peter Larsen gjør rede for i sitt bidrag, gjennomgår denne musikken en endring fra sist på 1700-tallet og utover på 1800-tallet i retning av store, komplekse former, en "ren", "autonom" eller "absolutt" musikk, "tankemusikk", som, med Larsens formulering, "kræver koncentration og reflekteret lytten". Det betyr ikke at *all* kunstmusikk var slik, og at alle kunstmusikkens komponister og utøvere utelukkende drev med den slags. Men dette var idealet og hovedstrømningen, og det ga gode muligheter for sosiale distinksjonsstrategier av det slaget overklassen i Boston her har eksemplifisert.

Før år 1900 var dermed grunnlaget lagt for den skarpe motset-

ningen mellom kunst- og populærmusikk som preget størsteparten av det 20. århundrets vestlige musikkliv – kanskje særlig i Europa. Den ”høye” kunsten var nå generelt – i det Peter Larsen kaller dens andre fase – et område som skulle avgrenses skarpest mulig fra ”alt det andre”: populærkultur, trivialkultur, massekultur. Den sistnevnte termen bærer i seg en henvisning til teoriene om ”massesamfunnet”, en oppfatning av det moderne industri-samfunnets befolkning som ”atomiserte”, løsrevne og følgelig lett påvirkelige, manipulerbare individer. En ”masse” er noe som kan formes – og noe en kan oversvømmes av. For elitene gjaldt det å unngå det siste og delvis å advare mot (når man ikke prøvde å benytte seg av) det første. Fra diskusjonene i mellomkrigstiden om jazz overhodet kunne regnes som musikk (”jass-musikk og lignende reminisenser fra barbarstadiet,” som formannen i AUF uttrykte det i 1938, jf. Gripsrud 1981:229) til 60-tallets debatter om ”piggrådmusikken”, jazzversjoner av Grieg og Melodi Grand Prix er forestillingen om et skarpt skille mellom kunstmusikk og all annen musikk grunnleggende og udiskutabel. Kunstmusikken er dyp og kompleks, den Andre er grunn og enkel. Kunstmusikken er heroisk ikke-kommersiell, den Andre er ryggsløst salgsorientert.

Kunstmusikk og populærmusikk i vår tid

Selv den mest iherdige grensekontroll hindret selvfølgelig ikke atskillig trafikk på tvers av det offisielle, ideologiske skillet. Og særlig fra 1960-årene av ble selv ideologien, eller i det minste gløden i forsvaret av den, stadig vanskeligere å opprettholde. Igjen synes det rimelig å snakke om et sammenfall mellom sosiologiske og estetiske utviklingslinjer. Det Peter Larsen kaller kunst- og dermed musikkfeltets tredje fase, der vi nå befinner oss, blir på den ene siden skapt gjennom en rekke sosiale prosesser: den såkalte utdanningsrevolusjonens endring av den sosiale strukturen, internasjonaliserings- eller globaliseringsprosesser og dessuten (kringkastings)medienes formidling av (og mellom) ulike kulturformer i samme kanaler til et stort, sammensatt publikum.

På den andre siden skjer det en nærmest eksplosiv differensiering av så vel kunst- som populærkulturfeltet – kanskje særlig det siste. Komponister som Arne Nordheim markerer oppløsningen av en enhetlig kunstmusikktradisjon med sine eksperimenter med "absolutt pling-plong", mens kunstkolestudent John Lennon lar Vincent Van Gogh (!) erstatte Elvis Presley som ideal (se Frith & Horne 1986). Hele den svært innflytelsesrike britiske popmusikkbølgen på 60-tallet kan knyttes til de offentlige kunstskolene og de kreative, kunstinteresserte studentene der – som ikke minst brukte platestudioene til laboratorier for estetiske grensesprengninger (se blant annet Hans Weisethaunets bidrag til denne utredningen). I USA blandes folkemusikk, modernistisk poesi, rock'n'roll, blues, jazz og seriøs samtidsmusikk av artister som Bob Dylan, The Doors, Jimi Hendrix og Frank Zappa. I Norge overskrides på lignende vis gamle grenser blant annet i miljøer omkring Club7 i Oslo og diverse jazz-, vise- og lyrikk-klubber landet over.

Disse prosessene la på mange måter grunnlaget for dagens situasjon, både estetisk og sosiologisk. Alt på 70-tallet forsøkte rockemusikere seg med både symfonier og operaer. Ulike typer samarbeid mellom artister med bakgrunn i det populære og det "høye" musikkfeltet har også foregått lenge i platebransjen og i andre sammenhenger, som når Elvis Costello lager plater med Brodsky-kvartetten og Anne Sofie von Otter og en rekke klassisk skolerte sangere framfører Beatles-låter. I den seriøse samtidsmusikken har det lenge vært en interesse for perkusjon og rytme som delvis kan tenkes å være inspirert av populærmusikalske sjangrer og artister. Ved siden av slike musikalske *cross-over*-fenomener finner en også at markedsføringen og "innpakningen" av musikken på de to områdene ligner stadig mer. Det fokuseres nå på "image" og stjernestatus også i kunstmusikken, der en bruker grep som før var utelukkende forbundet med populærmusikken – av typen artistbilder med aksentuert "sex appeal" eller aparte frisyrrer.

Ser vi på publikumssiden, er det et hovedpoeng at de sosiale elitesnes musikksmak er endret. Elitene er ikke *snober* lenger, de er

altetende – et stykke på vei. Dette er blant annet empirisk demonstrert i USA av forskerne Peterson og Kern (1996). De sammenlignet nasjonale surveyundersøkelser over musikksmak i 1982 og 1992. De fant at antallet ”perfekte snobber”, definert som de som sier at de bare liker klassisk musikk og opera og ingen av *low-* eller *middlebrow*-sjangrene, ble enda mer mikroskopisk enn det var, i løpet av disse ti årene: Av 11 321 respondenter var det ti slike i 1982, bare tre i 1992. Mer vanlige *highbrow*-ere var det selvfølgelig atskillig flere av. *Highbrow* ble operasjonalisert som det å oppgi å like både klassisk musikk og opera og samtidig velge en av disse som sin favoritt. Dette ga fint samsvar med rapporterte kulturelle aktiviteter som besøk ved kunstgallerier, ballettforestillinger, seriøse teaterforestillinger osv. – de med de nevnte musikkpreferansene var klart mer aktive på disse områdene enn andre. Hovedresultatet i Peterson og Kerns undersøkelse er så at disse *highbrow*-erne i 1992 gjennomsnittlig likte flere av de fem opplistede *lowbrow*-sjangrene enn de gjorde i 1982, og dessuten var de mer positive til *middlebrow*-sjangrene enn ti år tidligere. De var imidlertid ikke blitt helt ukritiske tilhengere av hva som helst, bare åtte av dem sa i 1982 at de likte *alle* de oppgitte musikk sjangrene, sju sa det samme i 1992. De var bare rett og slett blitt mer ”altetende”. Det er vel verdt å merke seg at også andre grupper hadde utvidet sitt smaksregister. Men *highbrow*-erne hadde utvidet sitt mest – de var den gruppen som gjennomsnittlig oppga å like flest musikalske sjangrer.

Tendensen er den samme i Norge. Det viser for eksempel en undersøkelse av den kulturelle smaken blant studenter ved universitetet og høyskolene i Bergen som undertegnede har gjort i samarbeid med Jan Fredrik Hovden (Gripsrud og Hovden 2000; se også omtalen av denne undersøkelsen i Peter Larsens bidrag til denne utredningen). Vi har blant annet sett nærmere på de studentene som scoret høyest på kunnskapsspørsmål om litteratur, noe vi betrakter som en indikasjon på (relativt) høy generell ”kulturell kapital”. De har oftere foreldre med høy utdanning og interesse for kunst enn andre studenter. Denne studenteliten besøker oftere teatre og kunstgallerier enn andre studenter, de er mer kosmo-

politiske (foretar flere utenlandsreiser og mer handling i innvandrerbutikker) – og de har en spesiell profil når det gjelder musikalske preferanser. Musikksmaken deres er rett og slett kjennetegnet ved et større register når det gjelder hva de liker: De oppgir å like jazz, både tradisjonell og moderne, norsk folkemusikk og opera – samtidig som de også liker rock og pop. Kultureliten blant studenter viser altså klare tegn til den åpenhet og det "alteter"-preget som Peterson og Kern snakker om. At holdningen til populærkultur generelt er en annen enn den en fant i eldre eliter, kommer slående til uttrykk i at en langt større del av denne elitegruppen enn av dem som scorer lavt med hensyn til litteraturkunnskap, erklærer seg enig i at "Noen av Arnold Schwarzeneggers filmer kan betraktes som kunst".

Utdanningsrevolusjonen er én viktig faktor i en forklaring av generelt mer flytende grenser mellom "høyt" og "lavt" i kulturlivet. Peterson og Kern peker også på en annen generell faktor som har bidratt til nedbrytningen av grensene mellom gruppespesifikke eller klassespesifikke kulturer, nemlig at massemediene nå lenge har eksponert oss alle for mange flere kulturelle varianter enn det vi før kunne oppleve. Når det mer spesifikt gjelder endringene i elitesnes smak, kan én forklaring rett og slett være at åpenhet overfor andre kulturelle eller musikalske former enn de tradisjonelt høyest rangerte – en holdning som går ut på at alle kulturformer må vurderes ut fra sine egne spesifikke forutsetninger osv. – er blitt en dyd og et kjennetegn ved høy sosiokulturell status. Dette kan også ses i sammenheng med globaliseringsprosessene, jf. den kosmopolitiske studentelitens til dels lange utenlandsreiser og "unorske" handlevaner. De har fremmet en generelt sterkere sans for det nødvendige i toleranse og respekt for annerledes kulturformer. Å mangle slik toleranse og respekt for forskjeller er å vise seg som bornert provinsiell. En siste viktig forutsetning for elitesnes endrede holdning er sannsynligvis også at det etter hvert er utviklet en kritisk estetisk diskurs omkring de populære musikk- og kulturformene (akademiske studier, bøker, magasinartikler, avis-kritikker på et visst intellektuelt nivå). Dermed er det blitt mulig å snakke om "vulgære" kulturelle former på en "dannet" måte.

Samtidig fins det stadig grenser for hva for eksempel den bergenske studenteliten aksepterer: Norske såpeoperaer og situasjonskomedier har bare mikroskopisk oppslutning blant dem, mens godt over en tredjedel av dem med lav litteraturscore sa de likte for eksempel "Mot i brystet". Tilsvarende grenser fins også på musikkområdet: Danseband er ikke tingen for dem, og de foretrekker visse stilarter innenfor rock og pop framfor andre. Det fins altså ikke en "full likestilling" mellom alle kultur- og musikkformer. Det er alltid noe som nedvurderes og utskilles fra det akseptable, respektable og høyverdige.

Populærmusikk – en kategori uten kvalitative kjen- netegn?

"Populærmusikk" kan tenkes definert på en rent kvantitativ måte, som "musikk som er godt likt av mange". Denne musikken finner en da fram til ved å under-søke salgs- og publikumstall. I så fall vil ikke bare Morten Abel og Sissel Kyrkjebø tilhøre populærmusikken, det vil, internasjonalt, også for eksempel Luciano Pavarotti. Masser av profesjonelle artister innenfor sjangrer som country, rock, rap og tekno vil derimot, sammen med de fleste utøvere av jazz, samtidsmusikk og klassisk musikk, falle utenfor. En rent kvantitativ bestemmelse av det "populære" gir med andre ord en nyttig påminnelse om at suksess på markedet ikke ensidig er knyttet til bestemte sjangrer med mer eller mindre lav kulturell status. Men den bryter fullstendig med vanlige grupperinger av musikalske former ut fra hva en kan kalle "familielikheter", altså historiske og strukturelle eller formmessige likhetstrekk. Det eneste som forener "musikk godt likt av mange", er at den selger.

Lignende resultater kommer en til også med en sosiologisk definisjon av den typen vi har vist til ovenfor, altså den som handler om at det alltid er noe som nedvurderes på musikkfeltet, noe "Annet" som det akseptable, respektable og høyverdige kan kontrasteres med og slik defineres ved hjelp av. Som historien viser, er dette Andre av høyst skiftende karakter, og noe av det kan over tid så å si rykke opp i eliteklassen (jazzen er kroneksempelen). Ut fra dette

kan det med andre ord se ut til at fenomenet "populærmusikk" ikke har noen spesielle kvalitative kjennetegn i forhold til "kunstmusikk" – det er en rent relasjonell kategori, en kategori uten innhold, ganske enkelt "ikke-kunst". Det sosiale elitegrupper til enhver tid liker, blir "høyt", det andre sosiale grupper foretrekker, blir "lavt". Musikkens kvaliteter er i beste fall sekundære. Det er da også svært store forskjeller mellom musikkformene termen "populærmusikk" dekker, både i hverdagslig språkbruk og i den utredningen, som tar utgangspunkt i hverdagsspråkets løse kategorisering.

Tenkning omkring musikkens og andre kulturformers «distingverende» rolle har åpenbart et stort potensial når en skal prøve å forstå musikkens eller kulturens sosiale funksjoner. Spillet omkring markering av sosiale forskjeller foregår bevisst og ikke minst ubevisst både innenfor kultur- og livsstilsområdet som helhet og innenfor spesifikke underområder. Også internt i pop- og rockfeltet fins det for eksempel et hierarkisk system som sosialt fungerer omtrent på samme måte som systemet på musikkfeltet som helhet (jf. Bjurström 1997 og 2000). Men slike over- og underordninger er imidlertid ikke å forstå som helt tilfeldige i forhold til det musikalske materialet selv. Selv om etablerte fordommer spiller en viktig rolle, fins det som regel også et eller annet grunnlag i kvaliteter ved musikken for sontringene mellom "høyt" og "lavt", interessant og uinteressant, godt og dårlig – både i musikkfeltet som helhet og i de sjangerrelaterte underfeltene. Nøkkelen til en kopling mellom de sosiologiske distinksjonsstrategiene og kvaliteter ved det kulturelle, her musikalske, materialet ligger i begrepet *smak*.

Smakstyper og kvalitetsforskjeller

Sosiologen som er mest kjent for analysen av "distinksjonsstrategier" og hierarkiske strukturer på kulturfeltet, Pierre Bourdieu ([1979]1984), har også bidratt til en forståelse av kvalitative, «innholdsmessige» forskjeller mellom den høye kulturen og populær-

kulturen og følgelig kunst- og populærmusikk. Svært kort fortalt ligger dette i hans empirisk baserte karakteristikk av smaken hos "eliten" på den ene siden og "folket" på den andre, som han kaller henholdsvis den «rene» og den «barbariske» smaken. Den siste, som kjennetegner bærerne av populærkulturen, "de folkelige klassene", er ifølge Bourdieu karakterisert ved å insistere på en «continuity between art and life, which implies the subordination of form to function», dvs. en forkastelse av den «høye» estetikkens første bud, som er at det estetiske er klart skilt fra livet for øvrig og krever en helt spesiell, distansert og analyserende måte å forholde seg på (Bourdieu 1984:32). Den folkelige smaken verdsetter det som er umiddelbart følelsesmessig engasjerende, det som gir intensitet og gjerne fysiske gleder her og nå, det som fungerer i hverdagslige brukssammenhenger, det som er i samsvar med allmenne moralske standarder (bilder av stygge, triste ting og ondskap vil vi ikke ha på veggene). Dette er den direkte motsetningen til den «rene» estetiske smakens fundamentale krav om at kunstneriske produkter skal egne seg for og invitere til en mentalt distansert, reflekterende tilegnelse. Mellom disse to ekstremene ligger så den svært utbredte "middlebrowsmaken", som kort sagt foretrekker det som ligner den "høye" kunsten, men som bare er mildt kreven- de og lite provoserende (lett klassisk musikk, operetter og musikal er snarere enn Beethoven, Wagner og Boulez).

Det er svært viktig å være oppmerksom på at disse smakstypene er nettopp "typer". Isosiologiens terminologi er det snakk om "idealtyper", en slags abstraksjoner som tjener generelle resonnemen- ter mer enn de beskriver virkelige menneskers sammensatthet. De fleste har alltid hatt en smak med elementer fra flere av de tre skisserte smakstypene, og blandingene er som det ovenfor er ar- gumentert for, nå mer utbredte og åpent erkjente enn noen gang før. Men som beskrivelse av to idealtypiske smakstyper som do- minerer i hver sine kulturelle sfærer, mener jeg Bourdieus fram- stilling av elitesmaken og den folkelige smaken har, om han i sin himmel unnskylder uttrykket, truffet noe essensielt. En stor del av den markedsformidlete populærkulturen – men ikke hele – er tilpasset en «barbarisk» smak og en tilsvarende resepsjonsmåte: i

utgangspunktet verken fordrer eller fremmer den distanse og refleksjon i tilegnelsen. Dette ble på filmens område, lenge før Bourdieu, godt formulert av en framstående produsent av populærkulturtekster, den store pionerregissøren D.W. Griffith: Den typisk «amerikanske» filmen sier «come and *have* an experience», den typisk «tyske» (vi kunne kalle den «europaiske») sier «come and *see* an experience», mente den kanskje viktigste skaperen av Hollywood-filmens stil (Monaco 1981:316).

På lignende vis kan en også si at de fleste populærmusikalske 'verk' heller ikke umiddelbart *krever* eller *innbyr* til refleksjon, en tankemessig omgang med dem som i en viss forstand allmenngjør den estetiske opplevelsen og setter den i forbindelse med andre typer refleksjon. Som andre av populærkulturens tekster er ikke populærmusikken generelt primært frambrakt for å fungere som medier for erkjennelse i intellektuell forstand, slik visse typer estetisk teori hevder at ordentlig Kunst er. At den likevel kan *fremme* erkjennelse, kommer jeg tilbake til nedenfor.

Den «rene» smakens krav om distanse oppretter en kopling mellom kunsttilegnelse og andre intellektuell ferdigheter og aktiviteter som samlet danner forutsetninger for herre-dømme og makt – både over eget liv og andres. Evne til abstraksjon og kritisk refleksjon er nødvendig for å forstå verden, og forståelse er en nødvendig forutsetning for bevisste forsøk på å forandre tingenes tilstand – individuelt som samfunnsmessig. Dette kan gjerne betraktes som en grunn til at den "rene" smaken og produktene den foretrekker, bør gjøres tilgjengelig for flest mulig. Den "høye" kulturdiskursens frihet og makt viser seg nettopp tydelig i det faktum at den "rene" smaken og den "høye" kulturens språk har vist seg å kunne påvise estetiske dimensjoner og kompleks mening i til dels overraskende objekter på populærkulturens felt, inkludert populærmusikkens. De samfunnsgruppene som tradisjonelt er bærere av en folkelig smak, har mindre muligheter til tilsvarende utvidelser av sitt register i motsatt retning. Den "rene" smakens språk har vist seg i stand til å overskride de fordømmene som altfor lenge blindet den "høye" kulturens og musikkens kretser for kvalitetene

i det populærmusikalske feltet. Det er av svært stor betydning for populærmusikkens status at forskning og kritikervirksomhet videreutvikler et analytisk språk som står i forhold til de aktuelle musikkformenenes særtrekk, samtidig som det både kvalifiserer dem som kunstuttrykk og gir ordentlig grunnlag for musikalske kvalitetsvurderinger som blant annet må kreves i mange kulturpolitiske sammenhenger. Dette kan over tid selvfølgelig også tenkes å bidra til å bedre musikkens kvalitet på flere vis – på dens egne premisser.

Elitene kan altså nå inkludere populærmusikalske og andre populærkulturelle sjangrer i sitt estetiske repertoar – ikke bare som publikum, men også som skapende og utøvende kunstnere (f.eks. rockemusikere med universitetsutdannelse). Dagens situasjon kan derfor minne om Peter Burkes versjon av seinmiddelalderen: En ganske stor, utdannet elite kan sies å ha adgang til både den ”høye” og den ”lave” kulturen; de kan veksle mellom – men også blande – ”barbariske” og ”rene” estetiske opplevelser. De har *dobbelt adgang*, kunne en si, til det beste i begge sfærer. Flertal-lets adgang begrenser seg fortsatt til den lave kulturen, altså populærkulturen, inkludert ”middlebrow”-variantene. Av tidligere nevnte grunner er dette en reell, kulturpolitisk relevant begrensning. Men i vår sammenheng er hovedsaken at forholdene historisk ligger vel til rette for å formulere kunst- og kulturoppfatninger som er langt mer sjenerøse enn de som lenge var dominerende.

Populærmusikkens estetikk

Selv når man taler om høyere og lavere former for fornøyer, fortrækker kunsten ikke en mine, thi den ønsker at bevæge sig højt og lavt og blive ladt i fred, hvis den bare kan more folk med det.

(Brecht 1973:111)

Bertolt Brecht var altså tidlig ute med innsikten om at også lavt rangerte kulturprodukter kan romme kunst. For ham var kunsterfaringen nær knyttet til erkjennelse. Det kan man gjerne allment slutte seg til, som jeg har gjort ovenfor, og Brecht blir da en slags pionerskikkelse når det gjelder å oppvurdere mulighetene

for slik kunsterfaring i populære sjangrer. Men man kan også velge å slutte med å identifisere kunstbegrepet utelukkende med erkjennelse, refleksjon og den slags kognitive størrelser. Kunsten i alle avdelinger, høyt og lavt, har i realiteten også en lang rekke andre funksjoner: Den bringer kort sagt mange slags gleder og sterke opplevelser som ikke nødvendigvis kan knyttes til en eller annen verbalt formulerbar innsikt.

Anne Danielsen gir i sitt bidrag til denne utredningen en relativt inngående beskrivelse av noen kjennetegn ved populærmusikkens estetikk, med særlig fokus på det som mest sannsynlig er ment å høre inn under begrepet "rytmisk populærmusikk": diverse varianter innenfor områdene som løselig omtales som "rock og pop", pluss nyere stilarter som hip-hop, tekno med flere, som ikke nødvendigvis passer helt uanstrengt inn i noen av de nevnte hovedkategoriene. Hun tar for seg tre aspekter: rytme, hva som ligger i begrepet "populær", og *sound*.

Rytme

Grundigst behandles rytmen, eller det Danielsen kaller "groovens estetikk". Store deler av populærmusikken er "rytmisk" eller "groove-basert" – det gjelder rock, country, blues, pop, soul, funk, latinamerikansk dansemusikk, samt "hip-hop og tekno i alle hybridiser og varianter". En groove er definert som "det grunnleggende rytmiske mønsteret og den grunnleggende rytmiske følelsen" i en låt. Innenfor populærmusikkfeltet selv er groove tradisjonelt omtalt i løsere termer som "trøkk" og "feeling", mens musikkvitere inntil nylig har viet fenomenet liten oppmerksomhet. Det er et tegn i tiden at en akademisk musikkviter nå kan gi en mer presis, teoretisk orientert beskrivelse av sentrale aspekter ved "groovens estetikk" – samtidig med at nyere stilarter av typene hip-hop og tekno representerer musikalske praksiser der groove står særlig sentralt.

Danielsen demonstrerer hvor komplekst det rytmiske nivået ofte er i populærmusikk, trass i at den grunnleggende enheten i en

groove gjerne bare er på en eller to takter og gjentas og gjentas gjennom hele låten. En groove kan egentlig ikke noteres: Den omfatter ikke bare de rytmiske figurene, men også hvordan de blir spilt. En kan som regel identifisere en *dialog* mellom en rytmisk figur og en annen, komplementær rytme, som "spiller i hullene til den første". Dette dialogiske samspillet kan få en rekke forskjellige utforminger, og "[i] god rytmisk musikk er man derfor ideelt sett like opptatt av hva man *ikke* spiller, som hva man spiller." Det er i "hullene" mellom lydene det "svinger". Det stabile, repetitive grunnmønsteret gjør at små variasjoner får stor betydning. Her ligger spillerommet for *the personal touch*, altså en bestemt musikers signatur eller særegne stil, som på et vis framheves nettopp fordi bakgrunnen eller grunnlaget er allment kjent.

Forholdet mellom repetisjon og variasjon på groove-nivået kan, som Danielsen viser, sammenlignes med hvordan fortellere av traderte historier i muntlige kulturer gir sin individualitet og originalitet uttrykk i retoriske variasjoner over et velkjent grunnmønster. Som musikkviteren Christopher Small uttrykker det, handler det om "original creation within the framework of the idiom and of the given material". Parallellen mellom moderne populærmusikk og grunnleggende kjennetegn ved tradisjonsbasert folkekultur er med andre ord slående sterk på dette punktet, samtidig som verdsettelsen av den individuelle originaliteten er helt i tråd med det romantiske idealet som er grunnleggende for all moderne, vestlig kunst. Populærmusikalske artister er dermed å betrakte som *kunstnere*, selv om de befinner seg utenfor den etablerte Kunstinstitusjonen, der opptakskriteriene rent formelt ofte er knyttet til de akkreditiver som utdeles av bestemte utdanningsinstitusjoner o.l.

"Populær"

Danielsen peker ut tre trekk ved mye populærmusikk som betegnelsen "populær" kan tenkes å sikte til. For det første skal den, som begrepene *schlager* og *hit* antyder, "slå" lytterne, ha noe slående ved seg. Som regel innebærer dette en umiddelbart fengende

melodi og/eller (gjentatte) fengende enkeltelementer som *riffs* og *hooks*. For det andre bør en populærmusikalsk låt være enkel eller kanskje heller lett tilgjengelig. Det siste er ikke nødvendigvis det samme som det første, som groove-resonnementene ovenfor viser: Det lett tilgjengelige kan gjerne ved nærmere ettersyn vise seg å være temmelig intrikat. Det tredje aspektet Danielsen nevner, er at musikken må være tilpasset sine brukssammenhenger.

Det fins selvfølgelig ingen oppskrift på en fengende, god melodi. Den kan, ifølge Danielsen og Theodor W. Adorno, tenkes som et "innfall", et originalt musikalsk materiale eller "emne" som har fått en god, det vil si optimal, form. Strukturelt sett er den gjerne enkel, i betydningen "ikke sammensatt". Det er ikke det samme som at den er enkel å lage. Det fins som sagt ingen oppskrift, noe det store antallet "flopper" for hver "hit" i platebransjen (og kulturindustrien for øvrig) indikerer. En god melodi er på mange vis et lite mysterium, et lykketreff – som enkelte er bedre enn andre til å oppnå. Fordi melodien er så viktig i populærmusikken, er det også særlig på dette musikalske feltet talenter for den dyrkes og en "teft" for gode "emner" av dette slaget oppøves. Den nevnte Adorno beklaget seg da også over at dette er et musikalsk fenomen den "rene" kunstmusikken har tapt gjennom sin egen utvikling, der andre kvaliteter har stått sentralt.

I bearbeidingen av det melodiske utgangspunktet kan overraskende deler eller detaljer ha stor betydning – en uventet akkordovergang, et slående gitarriff, bruk av kor eller diverse andre påhitt. Men særlig stor betydning har utøvernes særpreg, ikke minst vokalist(e)s: stemmekvalitet, frasering, ornamentering, kontrollert bruk av ekspressive vokale virkemidler som er bannlyst i tradisjonell skjønnsang – alt dette bidrar til låtens slagkraft. Dette peker for øvrig i retning av begrepet *sound* og den sentrale betydningen dette aspektet har i populærmusikken (se nedenfor).

Et siste moment ved det som gjør populærmusikken populær, er at den er innrettet på et mangfold av mer og mindre hverdagslige brukssituasjoner. Konsertsalen er ikke dens privilegerte arena på

samme måte som den er det for kunstmusikken. Den er tilpasset funksjonen som radioakkompagnement til huslige gjøremål, bilkjøring og annen praktisk aktivitet, den er tilpasset funksjoner som dansemusikk, stemningsløftende festmusikk, bakgrunnsmusikk for kjærlighetssorg og tenåringslengsler eller hva det kan være. Konsertsituasjoner er også som regel sosiale sammenkomster, omtrent som for eksempel teaterforestillingen var det for noen hundre år siden. Dette kommer i tillegg til at en god del populærmusikk *også* er produsert med henblikk på konsentrert lytting, i konsertsammenheng eller ved private musikk-anlegg. Orienteringen mot et slikt mangfold av brukssammenhenger gir populærmusikken en tilsvarende mangfoldighet. Dens kvalitet bedømmes av utøvere og publikum ofte nettopp ut fra i hvilken grad den "funker" i forhold til en bestemt bruk. Samtidig er det et gjennomgående trekk ved den beste populærmusikken at den både tåler og belønner konsentrert, kvalifisert lytting, selv om den også gir danselyst, eventuelt egner seg som bakgrunnsmusikk eller utgangspunkt for allsang.

Sound

Med *sound*, som på norsk har vært kalt "lydbilde", menes ifølge de svenske musikkforskerne Brolinson og Larson (1981) "grunnkarakteren hos alle musikalske elementer som den framtrer i et meget kort tidsavsnitt av musikken, men som setter sitt preg på et lengre, sammenhengende avsnitt". Det dreier seg, som de to en gang uttrykte det, om den musikalske kvaliteten man oppfatter i løpet av et sekund når man i et område med et stort antall FM-stasjoner søker på radioen etter et bestemt slag (populær)musikk. Sound handler med andre ord om en klanglig helhet som er til stede i en låt fra første til siste takt. Sound er dermed blant de trekkene som skiller populærmusikk fra tradisjonell kunstmusikk: I sistnevnte musikktype er normen å utvikle elementer gradvis gjennom verket. Dette innebærer også at fenomenet sound og dets musikalske betydning er lite behandlet i tradisjonell musikkvitenskap og -kritikk. I populærmusikken er sound blitt en stadig viktigere musikalsk parameter siden 1960-tallet, da The Beatles gjør-

de arbeidet i studio til noe langt mer enn blott og bar dokumentasjon av levende framført musikk. Musikken ble her i større eller mindre grad skapt gjennom utnyttelse av teknologiske muligheter som apparaturen i studio bød på (jf. også omtalen av plateproducentenes omfattende og høyt kvalifiserte arbeid i Hans Weisethaunets bidrag til denne utredningen). Den raske teknologiske utviklingen de siste 20 årene har følgelig preget utformingen av sound på grunnleggende vis. Med sampler, midi-teknologi og diverse elektroniske klanger og effektbokser er det blitt mer rimelig å snakke om et tredimensjonalt *lydrom* enn et todimensjonalt lydbilde.

Ny teknologi har de siste 20 årene også bidratt til en spennende utvikling i retning av det Danielsen kaller en montasjepreget estetikk, altså musikk som viser et formmessig slektskap med et sentralt grep i "høy" modernistisk kunst av flere slag. Ikke minst gjelder dette nye populærmusikalske stiler som rap og tekno, med diverse undersjangrer. De eksperimentene med klang og andre lydaspekter som foregår her, har paralleller i jazz og samtidsmusikk. I grensetraktene mellom den computergenererte populærmusikken, samtidsjazz og samtids(kunst)musikk foregår det et dynamisk, kreativt samrøre på tvers av gamle grenser.

Rap- og teknorelaterte stilarter gir også eksempler på en intern estetisk grensesprengning i populærmusikkfeltet. De bryter ofte med den tradisjonelle poplåtens fokus på en god melodi og en avrundet, vel proporsjonert form med vers og refreng og konsentrerer seg ofte mer eller mindre fullstendig om en groove der det legges inn mangfoldige typer perkusjon og samplede lyder. Særlig i rap er det utviklet en bruk av sampleteknologien som innebærer at alskens lyd fra biltrafikk og utrykningskjøretøyer, menneskemengder og tv-debatter, kort sagt lyder fra et urbant, moderne hverdagsliv, blir "innbakt" i musikken som estetiske elementer. Slik overskrides ikke bare grensen til kunstmusikken og grensene i populærmusikkens egne tradisjoner, men også grensen mellom kunst eller musikk på den ene siden og resten av samfunnet og hverdagslivet på den andre.

Populærmusikken er med andre ord nå mer mangfoldig og dessuten, i flere av sine undersjangrer, tettere på den "høye" kunstmusikken enn den kanskje noen gang har vært, selv om det historisk har vært kontinuerlig kontakt under og på tvers av de offisielle, ideologiske skillene, slik det er vist ovenfor. Den som vil, kan gjerne trekke inn de sosiologiske endringene som er berørt foran, som et bidrag til en forklaring: Den nyskapende rapgruppen Public Enemy kom sammen på college, og utallige norske band i diverse stilarter har hatt stor glede av Statens Lånekasse for Utdanning. Det dreier seg uansett om et meget dynamisk kulturelt felt, som samler i seg de primære musikalske referansene og opplevelseshormene for de aller fleste – en meget sammensatt kategori.

Populærmusikkens tekster

Populærmusikken er, overraskende nok ut fra et tradisjonelt skille mellom "høyt" og "lavt i kunsten, blant annet en viktig kulturell referanse for et stort antall middelaldrende og yngre norske, fremst mannlige, seriøse forfattere: Kjartan Fløgstad, Jon Fosse, Jan Kjærstad, Lars Saabye Christensen, Ragnar Hovland, Jonny Halberg, Carl Frode Tiller, Frode Grytten, for bare å nevne noen. Mange av dem har spilt i rockeband, og flere har pekt på denne erfaringen som ett av utgangspunktene for deres litterære virksomhet.

Populærmusikken skiller seg da også fra andre musikkformer ved at ren instrumentalmusikk spiller en helt underordnet rolle. Det vokale innslaget sentrale stilling er noe som forbinder ellers vidt forskjellige stilarter på feltet. En poplåt har altså nesten alltid en tekst, men det er svært variabelt hvor viktig denne tekstens betydningsinnhold er for både utøvere og publikum. Poptekstene fungerer alltid i forhold til musikken, og dette forholdet varierer på en kontinuerlig skala fra de (relativt få) tilfellene der tekstens betydningsinnhold er det absolutt primære, til de (langt flere) tilfellene der teksten er mer eller mindre fullstendig musikalisert, altså med hensyn til leksikalisk betydning nærmer seg det rene nonsens. Jazzen har sin *scat*-sang, rock'n'roll sin "Awopbopalooobopalopbamboom" – her er det språket som *lyd* det handler om. Det er natur-

ligvis registeret mellom disse to ytterlighetene som er mest brukt, det vil si et utall muligheter for mer eller mindre vellykket integrasjon mellom det musikalske og det verbale aspektet ved låtene, der de to så å si veksler om overtaket.

Performance, ikke lyrikk

Poptekster kalles "lyrics" på engelsk, men kan som regel knapt kalles "lyrikk" på norsk. Begrepet lyrikk kommer riktignok historisk fra den greske betegnelsen på versdiktning som ble framført til lyreakkompagnement, men viser nå entydig til litterær poesi i skriftmedier. Som Leif Johan Larsen påpeker i sitt bidrag, er det slående at den litterære poesien ved modernismens gjennombrudd ble et slags *visuelt* medium – produsert for og tilegnet fra grafisk relativt fritt utformede boksider – omtrent samtidig med at ny teknologi, grammofofonen og radioen, gjorde *stemmen* mer kulturelt sentral enn den hadde vært siden boktrykkerkunstens oppfinnelse. Den skriftlige utgaven er i den litterære poesien den primære, moderne poesi er skapt for å leses, gjerne med blikket relativt fritt vandreende på tekstsiden. Eventuelle diktlesninger vil i større eller mindre grad forutsette at publikum på forhånd – eller straks etter – gjør seg kjent med den trykte versjonen. I populærmusikken er det som regel motsatt: Den sanglige framføringen er det primære, de trykte tekstene fungerer sjelden som god lyrikk om de bare leses – det forutsetter i så fall at en har hørt dem framført, så denne auditive opplevelsen klinger med under lesningen. Det er på denne bakgrunnen blitt hevdet, blant annet av Simon Frith, en britisk nestor i forskningen på populærmusikk, at poptekster må betraktes som en form for *performance*, ikke som litteratur. Vil man likevel gjerne plassere dem i en litterær sjanger, er drama mer nærliggende enn lyrikk. Det er aktualiseringen av tekstene i en bestemt musikalsk kontekst, ved en bestemt sangers stemmekvalitet og performative begavelse, som er "stedet" for en eventuell kvalitetsbedømmelse. Stemmens særegne ekspressivitet og de betydninger den tillegges av publikum er altså helt sentrale. Her spiller naturligvis også tekniske ferdigheter av mange slag inn. Og de beste *performances* får man ikke nødvendigvis der "tekst og

musikk passer sammen”. Snarere er det kanskje slik, stadig ifølge Simon Frith, at de beste låtene er de hvor vokalisten virkelig strever for å føye musikk og tekst sammen, der den musikalske og den verbale retorikken ligger i en eller annen form for konflikt. Populærmusikkens slektskap med dramaet kan for øvrig også merkes i den vekten som legges på mer og mindre teatrale, ofte svært utstyrskrevenne sceneshow: Konserten blir til forestilling.

Intellekt, klisjeer og følelser

Midt på 60-tallet gjorde Bob Dylan sitt til å intellektualisere populærmusikkens tekster, og John Lennon, Jim Morrison og mange andre bidro på lignende vis til en radikal utvidelse av registeret på feltet. ”The Lost Boy Standing In the Rain- refrain” o.l. ble ikke lenger enerådende. Utvidelsen var både av tematisk og formel art, og det kom fra nå av tekster som kan ligge tett på den skriftlige poesien i kompleksitet og uttrykkskraft. I utgangspunktet er likevel en stor del av populærmusikkens tekster stadig semantisk relativt enkle og har ofte innslag av standardfraser og klisjémessige bilder. Dette er imidlertid ikke nødvendigvis et kvalitetsproblem. Rent bortsett fra at klisjeer nettopp er kjennetegnet ved holdbarhet, som det typografiske utgangspunktet for begrepet, er det ikke nødvendigvis nye beskrivelser og fortolkninger av verden eller kjærligheten som er tekstenes ærend. De skal i stedet fungere sammen med musikken som en representasjon av hvordan verden eller kjærligheten *føles*. Populærmusikken framstiller følelser og stemninger som kan gjenkjennes av de fleste – og dessuten konkretiseres eller fylles med spesifikk betydning ut fra den enkeltes erfaringer og situasjon. Dette kan gi publikum til dels sterke opplevelser i kropp og sjel. Trass i at poplåtenes tekster kan være enkle, ”flate” og slik ikke umiddelbart inviterer til analyse og refleksjon, kan den følelsesmessige bevegelsen som helheten i det verbale og musikalske uttrykket avstedkommer, nettopp sette i gang tankevirksomhet og samtale. Populærmusikken kan slik sett være et korrektiv til den fortrenkning av følelsene som utgangspunkt for, instrument for og aspekt ved erkjennelse som kjennetegner moderne vestlig rasjonalisme – til forskjell fra for eksempel

den antikkens greske kultur som regnes som vestlig kulturs arnested. Her skal det riktig nok tilføyes at dette selvfølgelig også gjelder annen musikk!

Friere valg av språkform

Populærmusikkens tekster var i utgangspunktet skriftspråklige eller såkalt normalspråklige. Dette kunne for eksempel på 50-tallet tenkes å tjene til å bryte med hverdagsspråket på en slik måte at et inntrykk av kunst og høytidelighet ble skapt. Med rockens krav om "autentisitet" ble den slags problematisk. Tekstene kunne dermed, særlig fra 1970-tallet av, formes i den dialekten eller sosiolekten som lå vokalistene nærmest. Slik kunne en i Norden ikke bare oppdage at både skånsk og stavangersk egner seg utmerket for blues; det kunne også bidra til et brudd med den stivnede tekstkonvensjonen i slagertradisjonen. Dialekt- og sosiolektbaserte tekster fikk så å si gratis, i kraft av språkvalget, en form for friskhet som manglet i for eksempel Søstrene Bjørklunds sanger. Denne effekten har selvfølgelig tapt seg noe ettersom også dialekt- og sosiolektbruk er blitt ganske vanlig, men introduksjonen av et muntlig, folkelig språk satte likevel et viktig skille i poptekstens historie. Det markerte ikke bare den aktuelle musikkens lokale opphav og åpnet for diverse regionalt og nasjonalt spesifikke referanser, det markerte også at det her var noen som faktisk ville si noe i tekstene og bli forstått av publikum. I den grad dette ga eller gir opphav til overdrevet prekende eller oppstyltet ambisiøse tekster, er det uheldig; hovedvirkningen var likevel positiv.

Engelsk har vært i bruk i norskproduserte tekster siden rock'n'roll kom til landet. Det har å gjøre med forbilder, sjangerriktighet, (urealistiske) ambisjoner om internasjonalt gjennombrudd og lydlige kvaliteter (som vokalrikdom) i engelsk. Men det henger også sammen med latskap og manglende interesse for å si noe meningsfylt i tekstene: Engelske klisjeer fins i rikt monn klare til bruk. Uansett er engelsken blitt radikalt mye bedre enn den var, både i uttale og innhold. Leif Johan Larsens gjennomgang av norske popteksters historie viser den enorme forandringen på dette og

andre områder over de siste 40–50 årene. Slagertekstenes mer og mindre sjarmerende enfold er blitt en liten del av et spektrum som strekker seg fra det litt villet ”poetiske” med fugler som flyr, til det barskt provoserende med betong og bråk så det holder, fra det pent rimflettede til det korthugd modernistiske. Det beste er, uansett hvilken variant det er snakk om, det som inngår i et fruktbart, gjerne konfliktfylt, samspill med poplåten som helhet.

II POPULÆRMUSIKK OG IDENTITET

”Identitet” har lenge vært et sentralt begrep i kulturpolitiske sammenhenger. Identitet er noe man er *for*, og som kulturpolitiske tiltak er innrettet på å styrke. Som regel siktes det til en opplevd tilhørighet til et sted, en region – og ikke minst en nasjon eller nasjonalstat, Norge. Allerede her kan populærmusikken komme dårlig ut, ettersom dens preg av kulturell import er mye tydeligere enn for eldre importvarer, enten det nå er vals, polka, masurka eller bunader det er snakk om. Men identitetsbegrepet er langt mer omfattende enn som så, og det er dessuten blant de mest omdiskuterte i internasjonal kulturforskning de siste 15 årene eller så, ofte med populærmusikk som utgangspunkt eller gjenstandsområde.

Identitet og frihet

Spørsmålet om identitet – enhet, likhet, sammenfall – handler om selvforståelse, vår opplevelse av hvem vi er. Selvforståelsen vår utformes fra bleiestadiet og framover i vår samhandling med andre mennesker og våre omgivelser mer allment. Odd Are Berkaak peker i sitt bidrag på fire dimensjoner ved identitetsbegrepet slik det vanligvis brukes. For det første handler det om at en person er eller skal være ”den samme” på ulike tidspunkt i livet. For det andre refererer begrepet til et sammenfall eller en likhet mellom et menneskes ytre og dets indre – autenticitet. For det tredje dreier det seg om en opplevd ”likhet” eller samhörighet med ens sosiale

omgivelser og fysiske (inkludert naturskapte) miljø – tilhørighetsaspektet. Det fjerde aspektet gjelder begrepet *forskjell*: Det man er identisk med, står i en irreduktibel motsetningsrelasjon til det Andre, det som er annerledes, og som følgelig definerer det første. Slike ”binære opposisjoner” deler verden i enten-eller-kategorier og oppretter klare skiller mellom ”oss” og ”de andre”.

Hovedtesen i Odd Are Berkaaks bidrag er at pop- og rockemusikken og deres tilknyttede kulturformer har representert ulike former for motstand mot alle de fire aspektene ved identitetsbegrepet. Dette synet underbygges dels ved internasjonale teoretiske diskusjoner på området kulturstudier (*cultural studies*), dels ved Berkaaks egen empiriske studie av et rockeband på Kalbakken i Oslo. Han viser hvordan rockekulturens historisk produserte arsenal av fortellinger og idoler tilbyr modeller for ulike typer brudd med de ”normale”, konvensjonelle måtene å håndtere identitet(er) på.

Den tilbyr for eksempel fortellinger som viser hvordan en kan bryte ut av fattigdom og ende som rik og berømt – en i og for seg konvensjonell *rags to riches* klatrehistorie, selv om den får en egen vri når den handler om til dels aparte artistfigurer og framføres med rock’n’roll-akkompagnement. Drømmen om å bli rockestjerner har motivert utallige band i begynnerfasen.

Berkaak viser for det andre til pop- og rockemusikkens høye grad av det en kan kalle ”image-bevissthet”, altså en viten blant fans og utøvere om at de fleste stjernebilder og alt som omgir dem, er konstruert, stilisert og *valgt* blant flere mulige alternativer. Dette brytes imidlertid mot det sterke, i idéhistorisk forstand romantiske, autenticitetskravet som ofte har vært sett som et kjennetegn ved rock i motsetning til pop: Her skal musikken og de som faktisk skaper og framfører den, henge sammen, slik at musikk, utseende og atferd er å betrakte som ekte, ærlige uttrykk for de skapende subjektene indre liv, erfaringer, meninger osv. Friheten i valg av ”image” begrenses dessuten alt i utgangspunktet ved valget av musikalsk sjanger: Heavyrock var ifølge Berkaaks egen studie

åpenbart et mer nærliggende valg for arbeiderklasseungdommene på Kalbakken enn for de nyveivinteresserte middelklasseungdommene i et nærliggende boligområde. Pierre Bourdieus begrep om "habitus" er relevant her: de "kroppsliggjorte disposisjoner" vi tilegner oss gjennom oppveksten i en bestemt familie i et bestemt miljø, utdanning og erfaringer i det hele tatt. Habitus er ikke absolutt determinerende for smak og livsstilsvalg, men nettopp disponerende for ulike valg gjennom fornemmelser av hva som "virker naturlig", "passer" eller "passer seg".

En lignende motsetning finner en også ved den tredje dimensjonen, som handler om tilhørighet til et bestemt sosialt og materielt miljø – et sted og menneskene der. Mens musikken er internasjonal og bærer med seg et budskap om at sosial og geografisk mobilitet er både mulig og ønskelig for den enkelte, er den samtidig i det lokale rockebandets variant vel så mye et bidrag til utviklingen av en lokal identitet. Kalbakken-bandet Berkaak studerte, hadde egen fanklubb med "fanzine" alt mens medlemmene var i tenårene, og etter hvert utviklet det seg "en hel liten fortelletradisjon" omkring bandet, dets påfunn og bedrifter. Bandmedlemmene ga heller ikke hverandre stor anledning til å glemme hvor de kom fra – en stor del av samtalene mellom dem gjaldt minner fra barndom og oppvekst. Bandet var og ble i hovedsak nettopp et "Kalbakken-band", liksom etter hvert tusenvis av andre band landet over primært har oppnådd lokal berømmelse og dermed lokale identitetsbyggende funksjoner.

Rockens og populærmusikkens forhold til de binære opposisjonenes strukturering av verden er også motsetningsfylt. På den ene siden er det klart at det aktuelle kulturelle universet har det en med et problematisk biologisk moteord kunne kalle "hybriditet" som sentral ingrediens. Liksom musikken historisk kan betraktes som utsprunget av blandinger mellom afrikanske og europeiske impulser, har både den og de tilknyttede kulturformene vært preget av dynamiske grenseoverskridelser av nærmest enhver art. Her møtes det råe og det pompøse, det glitrende og det hverdagslige, det intellektuelle og det kroppslige, det mannlige og det kvinneli-

ge, det hvite og det svarte – i et nesten uoverskuelig mangfold av blandingsforhold. Ikke minst den britiske musikkscenen har vært et veritabelt laboratorium for utviklingen av slike brudd med overleverte kulturelle todelinger, dikotomier. Dette aspektet ved populærmusikken kan en kanskje si i praksis har demonstrert en identitets- og livsstilsmessig frihet i det moderne samfunnet som en ellers må til teori eller langt mer marginale kunstnermiljøer for å finne. Det virker rimelig å tro at dette har hatt samfunnsmessig betydning med hensyn til å styrke individers tro på muligheten av og retten til ukonvensjonelle valg av levemåter – og dermed også bidratt til økt toleranse for slike valg, for seksuelle og etniske minoriteter, osv.

Men på den andre siden har ikke minst rocken hatt sine egne strukturerende binære opposisjoner – mellom ”rocka” og ”streit”, mellom rock og pop, mellom ungt og gammelt osv. *I hope I die before I get old*, sang The Who på 60-tallet, og dette ønsket er både gjentatt av (og innfridd for) atskillige rockere siden. Men de fleste overlever jo henimot og inn i pensjonsalderen, som alle de flintskallede og gråhårede rockerne i våre dager kan bevitne. Langt tidligere, nærmere bestemt ved etableringen av familieliv og ansvar for barn, innhentes, som Berkaak viser, rockere flest av noen krav den sosiale virkeligheten stiller, og som med nødvendighet parkerer mye av rockens frihetsvisjoner i et ”hobbyrom” med et visst nostalgisk preg. Populærmusikken og dens tilhørende fortellinger og bilder er da innskrevet som et element i det lappedeppet av tilhørighetsforhold og selvbilder som utgjør moderne menneskers identitet, utviklet gjennom de erfaringer en gjør gjennom livet. I dette lappedeppet finner en for øvrig både det ene og det andre av de aspektene ved begrepet ”identitet” som populærmusikken kan sies å levere noen motbilder til.

Populærmusikk og kjønnsidentitet

Musikk nytes av alle, men rekrutteringen til skapende og utøvende funksjoner er klart kjønnsdelt. Anne Lorentzen refererer i sitt bidrag til statistikk som dokumenterer dette. Ifølge Stortingsmel-

ding nr. 47 (1996–97) utgjorde menn 76 prosent av musikerne, 91 prosent av komponistene og 96 prosent av populærkomponistene som da var yrkesaktive og organisert. Kvinnene var bare i flertall blant sangerne (59 prosent). Det er imidlertid stor variasjon internt på feltet, fra tilnærmet lik representasjon mellom kjønnene ved Musikkhøyskolen, i musikkskolene og blant distriktsmusikerne til store skjevheter særlig ved komponistutdanningen og de rytmiske linjene ved musikkutdanningsinstitusjonene.

Det siste gir en pekepinn om hvordan forholdene er på populærmusikkområdet. Det fins ingen god norsk statistikk for hele dette uformelt pregede feltet. Men svenske anslag lyder på 15 prosent kvinneandel blant de 10 prosent av tenåringsene som der antas å spille i rockeband. I Finland ble andelen kvinnelige utøvere sist på 80-tallet anslått til under 10 prosent. I Norge gjorde Forum for rock tidlig på 90-tallet et estimat på 106 000 utøvere, men kjønnsfordelingen ble ikke anslått. Grammofonartistenes forening (GramArt), som organiserer kjente og ukjente plateartister, fremst innenfor populærmusikk, har imidlertid illustrerende statistikk: I april 2002 var 18,2 prosent av medlemmene kvinner, og de aller fleste av dem var enten sangere eller såkalte singer-songwriters som akkompagnerer seg selv på gitar eller piano. Alle andre kategorier – inkludert programmerere, teknikere og produsenter – var overveldende dominert av menn.

I tillegg til den tallmessige underlegenheten må kvinnelige utøvere også slite med et sett gjengse verdivurderinger på feltet. Selv om den menneskelige stemmen, altså vokalisten, står helt sentralt i populærmusikalske uttrykk (jf. tidligere avsnitt), er det gode instrumentalister som nyter størst anerkjennelse internt i feltet. Betegnelsen "syngedame" er klart nedsettende. Dette henger delvis sammen med at det å synge oppfattes som lettere enn det å beherske et "utvendig" instrument, delvis med at kvinnelige sangere har vanskelig for å kvalifisere seg i forhold til det kravet om autensitet som står særlig sterkt innenfor rocken: det følelsesmessig "ekte" vokaluttrykket er hardt, håst – og mannlig. Kvinner som for eksempel synger rent og klart, mangler "feeling", "trøkk" og

de symptomer på overdrevet tobakks- og alkoholforbruk samt søvnunderskudd som gir kredibilitet til "ordentlige" rockestemmer. Stemmen er dessuten nær knyttet til kroppen, og kvinnelige sangere får dermed problemer. Utseendet knyttes til det musikalske på vanskelig håndterbare måter. Er de pene og ordentlige, blir det musikalske uttrykket lett oppfattet som for pyntelig og glatt, velger de en mer utfordrende stil der det inngår et spill med seksualitet (som er vanlig hos mannlige artister), kan de beskyldes for illegitim utnyttelse av sex. (Et godt, gammelt eksempel kan være omtalen av Janis Joplin i norsk presse – mens hun fortsatt var i live.) Slike forhold gjør at suksessrike kvinnelige artister ofte risikerer å få sine musikalske kvaliteter redusert ved at suksessen knyttes til mannlige aktører i deres nærhet – kjærester, musikere, produsenter eller managere: Det er disse mennene som har "skapt dem".

Anne Lorentzen undersøker så i sitt bidrag særlig hvordan rock er blitt "en guttegreie". Rock forholder seg i feltets egen ideologi til pop som kunstmusikk forholder seg til populærmusikk på musikkområdet som helhet. Rock er mannlig, pop kvinnelig. Lorentzen er opptatt av hvordan et slikt skille er konstruert og opprettholdt gjennom ulike typer språkbruk snarere enn på grunnlag av "essensielle" egenskaper ved de aktuelle musikalske formene. Det er ikke minst språket som etablerer muligheter for noen og stenger veien for andre. Lorentzen peker på grunnlag av nordisk, britisk og amerikansk forskning ut fire nært sammenhengende forhold: (1) mytologiseringen av rockebandet som homososialt broderskap; (2) rock som maskulint identitetsprosjekt; (3) rockens romantiske kunstprosjekt; (4) maskulint konnoterte ferdigheter og koder knyttet til instrumenter og utstyr.

Det første punktet gjelder den grunnleggende fortellingen om rockebandet som ble etablert ved grupper som The Beatles på 60-tallet: Fire unge menn starter et band som satser alt og ofrer normalt sosialt liv og kjæresteforhold mens de øver og lager låter i ussel fattigdom inntil de plutselig oppdages og blir rike og verdensberømte uten å tape sin sjel. Det mannlige, homososiale, men heteroseksuelle broderskapet er avgjørende viktig her, og kvinner

får problemer med å passe inn der denne fortellingen står sterkt. For gutter vil kjønnnet være kvalifiserende, for kvinner diskvalifiserende: Jenter må så å si overbevise dobbelt for å bevise sin berettigelse i sammenhengen.

Rockemusikken utgjør en arena for unge menns arbeid med sin mannlige identitet. Utformingen av ens identitet er i vår tid generelt i mindre grad enn før noe som er gitt i ens biologiske og sosiale utgangspunkt, det er mer et produkt av en prosess der det foregår helt og halvt bevisste valg. Utviklingen av en maskulin identitet er dermed også en prosess der det kan foregå ulike eksperimenter, og der individet kan kjenne seg sårbart. Det homososiale fellesskapet i et rockeband kan dermed, som den svenske forskeren Johan Fornäs har hevdet på grunnlag av empiriske studier, oppleves som en trygg ramme om den identitetsdannende prosessen. Der kan delvis ellers tabubelagte ("jentete") følelser legitimt uttrykkes, og der tilegner en seg maskulint konnotert kompetanse av ulike slag. Selv om det kan finnes ulike oppfatninger av spørsmålet om jenters deltakelse internt i et band og mellom ulike band, er det ifølge flere undersøkelser gjennomgående slik at jenters nærvær i et bandmiljø oppfattes som en trussel mot kameratskapet og den utvungne praten og samværsformen i bandet.

Rockens romantiske kunstprosjekt – altså musikkformens selvoppfatning som et autentisk uttrykk for spontanitet, originalitet, opprør og "primitiv" seksualitet – kan også fungere blokkerende for kvinner. Kvinneandelen blant rockekritikerne er enda lavere enn blant musikerne. Den romantiske forståelsen av musikken ytrer seg ikke minst i de gjengse kriteriene som rockekritikere anvender når de evaluerer musikalske produkter i sjangeren. Skillet mellom rock og pop, oppfattelsen av hva som kjennetegner en god vokalist eller stemme, nedvurderingen av "syngedamer", tendensen til å frata kvinnelige artister den skapende hovedrollen – alt dette er, eller viser til, elementer i et kritisk verdisett som motvirker inkludering og anerkjennelse av kvinnelige artister og deres foretrukne sjangrer.

Det siste forholdet Lorentzen trekker fram som belysende for kvinners lave deltakelse på rockfeltet, er den betydningen tekniske ferdigheter og diverse koder knyttet til instrumenter og utstyr har. Interesse for og kunnskap om alt fra bygging av øvingsrom til håndtering av store mengder elektronisk utstyr er en klar fordel på denne arenaen, og ut fra den gjengse fordelingen av roller og kompetanser i det stadig kjønnsdelte samfunnet tilskrives kvinner i utgangspunktet et handikap her. Dette er blitt forsterket gjennom inkluderingen av computerbaserte teknikker og lydkilder, statistisk sett guttegreier. I tillegg kommer et element i den romantiske rockeestetikken inn: I tråd med kravene om originalitet og "autentisitet" brukes ofte det tekniske utstyret på uforutsette, ureglementerte måter for å oppnå den rette, "råe" sounden. Slik maskuliniseres ikke bare de teknologiske innretningene selv, men også bruken av dem.

Strategier for likestilling

Gitt de forholdene som er summarisk beskrevet i de fire foregående avsnittene, hvilke muligheter har så kvinner for å få inntrede og å vinne aksept og respekt på rockfeltet?

Lorentzen peker for det første på det faktum at rockens maskulinitet ikke er monolittisk, men tvert om, ved siden av den dominerende romantisk-råe mannligheten, gir rom for eksperimenter og teatral utprøving av diverse varianter. Denne graden av åpenhet må antas å signalere at det fins et potensial i feltet også når det gjelder aksept for og varianter av kvinnelighet.

En distinksjon innenfor feministisk teori og politikk i allmennhet går mellom "likhetsfeminismen" og "forskjellsfeminismen". Den førstnevnte vil hevde at siden det ikke er vesentlige forskjeller mellom kvinner og menn med hensyn til evner og (potensielle) ferdigheter, skal kjønnnet heller ikke være relevant ved vurdering av kompetanse og prestasjoner. Den sistnevnte vil i stedet legge vekt på de forskjellene mellom menn og kvinner som historisk fins, og som har resultert i bestemte ansvarsområder, egenskaper

og kompetanser for kvinner. Disse kvinnelige feltene, egenskapene og verdiene må oppvurderes. Kvinnenes deltakelse og likestilling på alle områder skal ikke innebære at de historisk kvinnespesifikke kulturtrekkene utviskes eller nedvurderes, tvert om skal de anerkjennes i sin forskjellighet og bidra til berikelse av det sosiale livet på alle felt.

Disse to forståelsene og de tilhørende strategiene er selvfølgelig relevante for kvinners stilling på populærmusikkens område. Begge har da også sine representanter blant kvinnelige utøvere. Likhetsstrategien kan innebære at kvinnene prøver å unngå fokus på utseende og kropp. Det viser seg i praksis meget vanskelig. Noen blir instrumentalister på rockens premisser, det vi si at de prøver å matche og slå gutta på deres hjemmebane. Det er heller ikke enkelt, gitt for eksempel at kvinner har vanskelig for å komme inn i de bandmiljøene hvor en avansert beherskelse av instrument og utstyr kan læres gjennom deltakelse. Til gjengjeld er det en effektiv kritisk utfordring av den tradisjonelle rangordningen mellom kjønnene når den lykkes. Forskjellsstrategien kan for det første benytte seg av den singer-songwriter-tradisjonen som alt fins etablert på området og følgelig er mindre utfordrende for feltet som helhet. Men for det andre kan jenter velge en mer "punkorientert" tilnærming som rett og slett betyr å gi blaffen i musikalsk kompetanse i vanlig mening ut over det helt basale. Ved å se bort fra tradisjonelle, kompetansekrevende sjangerkrav kan en spesifikt feminin musikalsk praksis få utfolde seg. Punkorientering kan imidlertid, siden punken allerede er etablert som en stilretning i rocken, også være ledd i en likhetsstrategi: En vil spille punkrock, ikke jente-punkrock, akkurat som likhetsstrategiens tilhengere ellers vil spille rock i et band, ikke jenterock i et jenteband.

Problemet med punkorienteringen, og i noen grad også andre forskjellsstrategier, er at en risikerer en marginalisering: Den aktuelle musikken blir noe på siden av den "ordentlige" rocken og blir dessuten lett oppfattet som noe "jenteaktig". Det siste er en knusende karakteristikk. For å sitere Lorentzens bidrag direkte "er tegn på jenteaktighet kanskje en større trussel i forhold til det å bli

tatt alvorlig i rockfeltet enn det å være kvinne i seg selv”.

Selv om kvinners vei mot likestilling på populærmusikkfeltet altså kan synes vanskelig, fins det håp i en historisk oversikt over fenomen som – blant annet ifølge kvinnelige utøveres egne beretninger – på ulike måter har oppfordret eller invitert kvinner til deltakelse. Lorentzen trekker fram tre slike: (1) motkulturen, visebølgen og kvinnebevegelsen; (2) impulsene fra punken; (3) etableringen av AKKS (Aksjon Kvinne Kultur Senter, nå Aktiv Kvinne Kultur Senter).

Det første av disse fenomenene innfant seg sist på 60-tallet og virket mobiliserende på det aktuelle feltet til et stykke ut på 70-tallet. Generelt var dette en periode da rollen som singer-songwriter ble etablert, og også i Norge kom det band som besto av kvinnelige utøvere. Særlig de siste hadde i første rekke datidens kvinnebevegelse som publikumsgrunnlag. Men kvinnebevegelsen hadde også markant innflytelse på kulturklimaet mer generelt, og dette bidro til at det ble etablert flere band med begge kjønn representert.

Sist på 70-tallet kom så impulsene fra punkrocken. De virket åpnende for kvinnelige utøvere rett og slett fordi tekniske ferdigheter ut over det helt grunnleggende ble ansett som uviktige. Punkken var dessuten generelt kjennetegnet av radikal eksperimentering med den vestlige kulturens tegn og koder, og dette ga kvinner spillerom for utprøving av nye måter å framtre på som artister, sangere og privatpersoner. Ifølge en undersøkelse Lorentzen referer til, var kvinners erfaringer i punkorienterte band positive ved opplevelsen av kvinnelig solidaritet, ja, ”kollektiv uovervinnelighet”. Som strategi for legitimitet på rockfeltet var imidlertid punkorienteringen, som nevnt ovenfor, temmelig usikker.

Aksjon Kvinne Kultur Senter (AKKS) ble etablert ved hjelp av overskuddet etter en kvinnekulturfestival i 1979, og hensikten var til å begynne med primært å tilby jenter rockekurs. I 1986 ble navnet endret til Aktivt Kvinne Kultur Senter, og organisasjonen har

nå avdelinger i Bergen, Trondheim, Stavanger og Tromsø ved siden av Oslo. AKKS har hatt en usikker økonomi og vært hjem-søkt av interne ideologiske rivninger og har dessuten fra omkring 1990 slitt med en allment svakere entusiasme for feminisme. Likevel har en maktet å holde det gående, og AKKS driver nå instrumentopplæring, øvingslokaler, kurs i musikkteknologier og lyssetting, samt konserter og turneer. Organisasjonens plateselskap, *Stiff Nipples* (opprettet 1992), har gitt ut et par samleplater. Det fins ingen grundig evaluering av AKKS. Men det synes klart at organisasjonen har bidratt vesentlig til en økende kvinnerekruttering til rock, ikke minst ved å lette jenters tilgang til nødvendige ressurser – fra kompetanse og spillepartnere til øvingslokaler, instrumenter og annet teknisk utstyr. En evaluering av AKKS bør foretas for å få slike resultater ordentlig dokumentert.

Økt kvinnelig deltakelse på populærmusikkfeltet, og særlig i rocken, hindres også av to andre forhold. For det første er morsrollen vanskelig å kombinere med rollen som utøvende musiker av en rekke grunner. Ikke bare er selve omsorgsfunksjonen vanskelig å forene med tidkrevende øvelser og spillejobber som ofte innebærer reising. Som selvstendige næringsdrivende får rockutøvende mødre også problemer i forhold til offentlige støtteordninger, og det fins ikke opplegg i ordningene for turné- og innspillingsstøtte som er innrettet på å kompensere for barnepass o.l.

Det andre forholdet som kan svekke rekrutteringen, er av en helt annen art, nemlig den estetiske utviklingen som er knyttet til digital teknologi. Med økt betydning for sound og rytmiske elementer og redusert rolle for tekst og melodi blir tradisjonelt helt mannsdominerte funksjoner som produsentrollen styrket, mens kvinnes etablerte posisjon som singer-songwritere kan få redusert status. Spørsmålet om i hvilken grad kvinner tar ny teknologi i bruk og for eksempel tar del i den enklere etableringen av små studioer osv., er ikke empirisk undersøkt, noe det burde vært. Men ut fra den gjengse kjønnsfordelingen på IKT-området er det ikke urimelig å anta at kvinner i langt mindre grad enn menn finner bruk av slik teknologi "naturlig".

Dette er bare ett av flere områder der det bør undersøkes hvordan kvinners stilling faktisk er, og hva som eventuelt kan gjøres for å styrke den. Kvinnenes posisjon i populærmusikkens organisasjoner, i management, plateselskaper, bookingbransjen osv. er også viktig i denne sammenhengen. Demokratiske hensyn tilsier at kvinners adgang til de kulturressursene som ligger i populærmusikken, er viktig, og kunstneriske hensyn gjør denne adgangen viktig med henblikk på musikkfeltets uttrykksmangfold.

III PRODUKSJON, DISTRIBUSJON OG RAMME- VILKÅR

44

Innledning

Populærmusikken har størsteparten av befolkningen som publikum og over 100 000 utøvere bare i sjangrene pop og rock. Det er altså snakk om en helt sentral sektor innenfor det faktiske kulturlivet i Norge. I denne bolken er det meningen å sammenfatte noen av innsiktene som formuleres om populærmusikkens produksjon, distribusjon og rammevilkår, slik de er formulert i bidragene fra Are Branstad, Mie Berg Simonsen, Arnt Maasø og Hans Weisethaunet. Men disse er også supplert med blant annet innspill fra organisasjonene på feltet, opplysninger som er tilgjengelige på Internett, osv.

Den rytmiske populærmusikkens felt byr, som musikk- og kulturområdet for øvrig, på et veritabelt villnis av idealisme, forretningsmessige interesser, offentlige støtteordninger, organisasjoner med statsstilskudd, fagforeninger, vederlagsordninger, fond, bransjeorganisasjoner m.m. Å skaffe seg oversikt over alle virksomhetsområder, overlappinger, pengestrømmer og interessekonflikter – og hvordan alt henger sammen med alt – er mildt sagt en

krevenne oppgave. Ingen tenkelig ordning av framstillingen er uproblematisk, heller ikke den som her er valgt: en inndeling basert på en tenkt progresjon fra opplæring og utdanning, via scener for levende musikk til produksjon og distribusjon av fonogrammer samt organiseringen av eksportframstøt. Deretter følger det innfløkte, økonomisk sentrale området for vederlag, avgiftsbaserte fond, innkjøpsordninger m.m., før vi ender opp med spørsmål som har med dokumentasjon av den aktuelle delen av kulturarven, informasjonsvirksomhet og behovene for forskning på feltet å gjøre. De ulike institusjonene, organisasjonene og ordningene er forsøkt plassert i forhold til disse ulike virksomhetsfeltene. Dette er kanskje det mest problematiske ved det valgte grepet – ganske enkelt fordi så mange av dem griper over flere felt og følgelig kunne vært omtalt flere steder. Samt altså at alt henger sammen med alt, som Gro Harlem Brundtland i sin tid så glimrende formulerte det. Dette er emnet for en egen, avsluttende bolk.

Rekruttering, opplæring, utdanning

Få utøvere av populærmusikk har en formell musikkutdannelse som grunnlag for sin virksomhet. I hovedsak foregår innføring og opplæring i populærmusikken i uformelle sammenhenger der nykommere lærer av hverandre og av mer erfarne musikere. Drivkraften er lysten til å spille og synge – det er heller sjelden at for eksempel ambisiøse foreldre presser sine barn til å lære seg å mestre en bassgitar. Det frivillige, uformelle preget ved opplæringen på feltet har ofte vært betraktet som viktig for musikkens sosiale karakter og dens evne til fornyelse gjennom respektløs kreativitet. I ungdoms- eller fritidsklubbsammenheng, som vi ikke kan gå nærmere inn på her, har opplegg og læreprosesser gjerne ivaretatt dette aspektet. En mer skolemessig opplæring kan, slik noen ser det, risikere å produsere "flinke" musikere, dvs. musikere som er teknisk dyktige og allsidige, men som har mindre evne til ukonvensjonelle grep. Men dette vil neppe være et stort problem. Det er åpenbart et bidrag både til bredest mulig rekruttering, en heving av det profesjonelle nivået og økt respekt for populærmusikken at det etter hvert er kommet i gang organiserte opplæringstil-

bud på ulike nivåer. Om lærerkreftene er kjent med den skisserte problematikken og tar musikkformens rebelske trekk alvorlig, skulle faren for å produsere altfor pyntelige og dermed litt kjedelige musikere være under kontroll.

Norsk Musikkråd

Norsk Musikkråd (NMR) ble etablert i 1976 og er en paraplyorganisasjon for 30 landsomfattende organisasjoner med både profesjonelle og amatører som medlemmer. Flere av disse er knyttet til populærmusikkfeltet – AKKS, GramArt, Norsk Rockforbund, Norsk Countrymusikkforbund mfl. 19 fylkeskontorer og drøyt 300 lokale musikkråd er tilknyttet NMR, som fungerer som et samarbeidsorgan for de ulike organisasjonene. I år (2002) er for eksempel et nytt samarbeidsorgan på populærmusikkfeltet opprettet: Sammenslutningen av rytmiske kompetansesentre, SARK. Men først og fremst er NMR et studieforbund (landets største) med voksenopplæring på musikkfeltet som hovedoppgave. Derfor presenteres det her.

I 2001 fordelte NMR nærmere 32 millioner kroner til studieformål, og over 165 000 personer over 14 år fikk dermed støtte til sin opplæringsaktivitet. Foruten medlemsorganisasjonene kan også lokale musikkråd eller fylkesmusikkråd stå som arrangører av egne kurs eller kurs i samarbeid med medlemsorganisasjoner. Dessuten kan musikkgrupper som har samarbeidsavtaler om kursarrangering med Norsk musikkråds fylkesavdelinger søke om midler. Kursene skal ha minst fem deltakere over 14 år og vare i minimum 12 timer. De kan arrangeres med eller uten lærer, men det kreves en studieplan og rapportering etter avslutning.

Hvert år vedtar Norsk Musikkråd visse emner eller områder som skal prioriteres i kursvirksomheten som drives for voksenopplæringsmidler. I 2001 så listen over prioriterte emner slik ut:

- Skolering av tillitsvalgte i musikkorganisasjonene (lokalt og regionalt)

- Opplæringstiltak for mennesker med særlige behov
- Dirigentopplæring
- Instruktøropplæring
- Konsertarrangøropplæring
- Sjangerovergripende tiltak, tiltak rettet mot nye målgrupper og det åpne marked
- Nasjonale/regionale spillekurs/sommerskoler

Norsk Musikkråd har, som det også vil framgå av flere avsnitt nedenfor, en nøkkelrolle på musikkområdet. Rådet mottok i 2000 til sammen drøye 71 millioner kroner i statlige tilskudd, inkludert støtteordningene rådet administrerer, hvor voksenopplæringsmidlene som bevilges fra Utdannings- og forskningsdepartementet, er den største – ca. 42 millioner kroner i 2000. Inkludert er også NMRs driftstilskudd, som kommer fra Kulturdepartementet, og som var på 1,5 millioner kroner samme år. Denne summen står ikke i forhold til alle de oppgavene organisasjonen er tillagt eller har påtatt seg. Det er anslått at den svarer til ca. 20 prosent av de totale utgiftene til administrasjon i NMR. Diskrepansen mellom 42 *bevilgede* millioner til voksenopplæring i 2000 og de 32 millionene som ble *fordelt* i 2001, må antas å skyldes at bevilgningen fra departementet også omfatter nærmere 10 millioner kroner til dekning av administrasjonsutgifter bare knyttet til denne fordelingsoppgaven. Da de to største medlemsorganisasjonene, Norges Musikkorps Forbund og Norges Korforbund, med til sammen ca. 100 000 medlemmer, ca. 2/3 av NMRs samlede medlemsmasse, meldte seg ut i 2001, var hovedankepunktet de to store forbundenes beskjedne landsmøtorepresentasjon. Men av en felles redegjørelse fra de to forbundene (publisert 30. januar 2001 og tilgjengelig på www.ballade.no (juni 02)) går det også fram at de var svært kritiske til de store summene NMR bruker på administrasjon av voksenopplæringsmidlene. Ifølge denne redegjørelsen hentes det også inn over 3 millioner i behandlingsgebyrer lokalt. Videre heter det at de to til sammen står for ca. 78 prosent av studievirksomheten. Så vidt undertegnede kan forstå, må dette innebære at populærmusikken sammen med alle andre musikkformer enn kor og korps har delt på de resterende 22 prosentene

av voksenopplæringsmidlene. I så fall er det sannsynlig at beløpene til populærmusikalske voksenopplæringstiltak har vært av heller begrenset størrelse.

Musikkverkstedordningen

Musikkverkstedordningen (MVO), som ble etablert i 1991 og administreres av Norsk Musikkråd, har ifølge sin nettside som formål "å støtte virksomheter som styrker og utvikler aktivitet, utøvelse og kvalitet innenfor rock, jazz, folkemusikk og verdensmusikk". En har altså ingen spesielt nevnt orientering mot ungdom. Tvert om heter det:

MVO er en kulturstøtteordning der musikken står i sentrum. Dette betyr at rock, jazz, folkemusikk og verdensmusikk har egenverdi som aktivitet, noe som igjen bl a fører til at det ikke legges avgjørende vekt på argumenter og begrunnelser av sosialpedagogisk karakter: Det er musikken som teller.

Det tilføyes imidlertid at man "i praksis" har en klar ungdomsprofil, selv om det ikke fins noen aldersgrense. Rent bortsett fra at dette er et faktum, kan tilføyelsen også tenkes som en respons på kritikk i Statskonsults rapport (1998:4) om støtte til rock, der det heter at det ensidige fokuset på musikken selv til fortrenghet for en orientering mot ungdom, er i strid med Stortingets og departementets klart uttrykte intensjoner med ordningen.

På MVOs nettside finner en denne oversikten over hva som støttes – og ikke støttes:

Mvo støtter utstyr til øvings- og framføringslokaler, opplæring/kurs, bygningsmessige tilretteleggelser, og ikke personlige instrumenter.

MVO prioriterer

– tiltak med musikken i sentrum og forankring i eksisterende musikkmiljøer, tiltak som når forholdsviss mange brukere, realistisk budsjetterte søknader, generelt gjennomførbare tiltak

MVO støtter IKKE

– kommersielle aktører og formål, personlige instrumenter, driftsutgifter, etablering av tiltak, teater- og revyprosjekter, danseprosjekter, kor- og korpsprosjekter, interne skoleprosjekter, scener som inngår i NorgesNettet, personlige tiltak

Opplæring og kurs er ikke nevnt direkte som noe som støttes, og en rask gjennomgang av tildelingene på området rock viser at andelen av støtten som går til kurs eller seminarer her, er forsvinnende liten, en slående forskjell til sjangrene jazz og folkemusikk. Når MVO her likevel behandles i sammenheng med opplæring og utdanningstiltak, er det fordi tildelingene på rockområdet i stor utstrekning går til det en kunne kalle "infrastruktur for selvstyrte læreprosesser" på amatørplanet. Det handler gjerne om mikserer, små og større PA-anlegg, instrumenter og innredning av øvingslokaler – og alt skal brukes av flere band. En rekke tildelinger, hvorav noen er ekstraordinært store, går imidlertid også til prinsipielt ikke-kommersielle spillesteder som like fullt er viktige for de profesjonelle og semiprofesjonelle utøverne. Andelen som går til klart amatør- og ungdomsrettede tiltak, versus andelen som går til spillesteder for hel- og halvprofesjonelle, er ikke kalkulert, verken av MVO eller av undertegnede. På den andre siden er det klart at eksistensen av mer og mindre godt utstyrte spillesteder landet over også kan betraktes som ledd i en "infrastruktur for selvstyrte læreprosesser". I et notat utrederne har mottatt fra Norsk Blues Union, med 73 medlemsklubber, heter det ut fra dette at MVO er "en ordning som er av stor betydning for alle frivillige arrangører av live-musikk". En bluesklubb med regelmessig virksomhet er et utmerket sted å lære seg både det ene og det andre om blues uten å motta direkte, organisert instruksjon.

MVO-midlene er ettertraktet: Det kom inn i alt 909 søknader til utdelingen for 2002. Samlet søknadssum var ca. 40 millioner kroner, mens det var ca. 8,5 millioner kroner som skulle fordeles. Søknadene blir vurdert av bredt sammensatte fagutvalg (ett for hver sjanger) og en overordnet styringsgruppe. Totalt 365 søknader ble tildelt midler for 2002. Et raskt blikk på fordelingen mellom de fire sjangrene kan tyde på at rock og pop får en noe større

andel av midlene enn de andre sjangrene totalt sett, men dette varierer svært fra fylke til fylke, og inntrykket er ikke basert på noen nøyaktig summering.

MVOs tildelinger forutsetter i praksis at de som søker om midler til teknisk utstyr, innredningsarbeider osv., disponerer lokaler som egner seg for musikalsk utfoldelse, for eksempel øvingslokaler. Slike er imidlertid mangelfulle. Det er å regne som et kommunalt ansvar å gjøre noe med dette, men få kommuner følger det opp. På denne bakgrunnen lanserte MVO i 2001 prosjektet "Det plutselige øvingslokale", en opprinnelig dansk idé. To containere settes sammen et sted, og er da et fullt utrustet øvingslokale på ca. 25 kvm med god lydisolasjon, ventilasjon osv. Det plutselige øvingslokalet er blitt utplassert i en del byer (bl.a. Bergen, Trondheim og p.t. Lillehammer) og har bidratt til å anskueliggjøre behovet for mer permanente løsninger. Ut fra positive erfaringer er det bestemt at prosjektet skal videreføres i tre år, og i statsbudsjettet for 2002 er det avsatt 1 million kroner til det. Fem nye "plutselige" øvingslokaler skal anskaffes. MVO forutsetter at kommuner som søker om plassering av et slikt container-lokale, selv bidrar med et beløp tilsvarende det MVO bevilger.

Frifond

Frifond er en støtteordning for kulturaktiviteter blant barn og unge opp til 26 år basert på tippemidlene. Ordningen ble vedtatt opprettet av Stortinget i 1998 (se St.meld. nr. 44/98), men det tok litt tid før den kom i gang. I overkant av 70 millioner kroner fordeles hvert år gjennom medlemsorganisasjonene i Norsk Musikkråd, Landsrådet for Norges barne- og ungdomsorganisasjoner og Norsk Amatørteaterråd. Musikkandelen, "Frifond Musikk", er på 30 prosent eller 21 millioner kroner. I 2001 fikk over 400 band støtte fra Frifond Musikk, som også gir støtte til såkalt uorganiserte grupper. Støttebeløpene er små, 5000 kroner er en vanlig sum, men dette kan være viktig nok på de aktuelle alderstrinnene. Ordningen er blitt svært fort kjent i de relevante miljøene, fortere enn Musikkrådet forventet. I april 2002 var 1000 søknader registrert

– anslagsvis 80 prosent (800) var fra band og bandrelatert virksomhet. Alle årets midler er disponert etter et "først til mølla"-prinsipp, og ca. 600 band fikk mer eller mindre innvilget sine søknader. Om støttebeløpet gjennomsnittlig er ca. 5000 kroner, innebærer dette at ca. 3 millioner (ca. 14 prosent) gikk til rytmisk populærmusikk. De resterende 18 millionene gikk med andre ord til andre musikkformer, der de enkelte tildelingene må antas å være atskillig større. Frifond-ordningen er den støtteordningen som mest direkte er innrettet på det store antallet uorganiserte bandaktiviteter blant unge. Den er minimalt byråkratisk organisert og stiller få, enkle krav til søkerne. Det er ventet at den vedtatte store økningen i overføringer til kulturlivet fra tippemidlene vil gi Frifond atskillig større beløp til fordeling.

Aktivt Kvinne Kultur Senter (AKKS)

51

AKKS er omtalt ovenfor i bolken om populærmusikk og kjønnsidentitet, men må likevel nevnes også i denne sammenhengen. Musikkopplæring er selve kjernen i organisasjonens virksomhet, som først og fremst er innrettet på å rekruttere jenter som utøvere. AKKS tilbyr fem grunnkurs (i gitar, bass, slagverk, sang og samspill) samt en del kortere kurs og seminarer m.m. I 2001 deltok 450 personer i til sammen 93 kurs og seminarer, og organisasjonen arrangerte dessuten 20 konserter eller arrangementer over hele landet. AKKS administrerer ca. 20 øvingslokaler til sammen i de byene de har avdelinger i, med ledere i halv stilling. I 2001 mottok AKKS ca. 830 000 kroner i driftsmidler gjennom Norsk Musikkråd og søker ellers om midler til diverse prosjekter fra MVO.

Kommunale musikk- og kulturskoler

Av om lag 80 000 elever i kommunale musikk- og kulturskoler (år 2000) deltok i alt 1432 i samspillgrupper innenfor pop/rocksjangeren. Videre var det 3021 elever som fikk individuell undervisning på keyboard, 6175 på gitar, 363 på elbass og 2386 på slagverk (opplysninger fra underdirektør Oddvin Vatlestad i Norsk Kulturskoleråd, formidlet av Trond Brandal, Musikernes Felles-

organisasjon (MFO)). Populærmusikken er altså nå representert i dette svært viktige tilbudet til musikkinteresserte barn og unge. Ifølge enkelte kilder skal det særlig ha skjedd mye positivt i noen av de større byene (utenom Oslo) de seinere årene. Likevel må innslaget av populærmusikalske tilbud stadig sies å virke urimelig begrenset (de nevnte tallene utgjør til sammen 13 377 elever av de totalt ca. 80 000, dvs. ca. 17 prosent). Sett i lys av populærmusikkens svært sterke stilling blant unge er det nærliggende å tro at potensialet for rekruttering her er stort.

Det føres ikke statistikk over ventelister på de enkelte instrumenter, men i alt sto 13 000 elever på venteliste til plass i musikk- og kulturskolene dette året. Dette tallet vet man har vært stigende. Behovet for generelt økte ressurser til musikk- og kulturskolene synes dermed klart, liksom det synes åpenbart at det særlig er tilbudet innenfor populærmusikk som bør styrkes. "Øremerkede" statlige midler til formålet er sannsynligvis nødvendig for å få dette til. Det trengs blant annet nytt utstyr og tilpasning av lokaler. Et svært viktig element her er dessuten en mangel på kvalifiserte lærerkrefter.

Musikk-, dans- og dramafaget i videregående skole

Det fins i alt 46 videregående skoler som tilbyr 3-årig fordypning i musikk (med hovedinstrument og obligatorisk ensembleundervisning). En rask stikkprøveundersøkelse av 11 skoler (utført av lederen for MFOs fagutvalg for videregående skole, Kjetil Garvik) viser at et klart mindretall av lærerne har sin primærkompetanse innenfor "rytmisk musikk" (som her kanskje også omfatter jazz). Blant elevene som velger dette tilbudet, er interessen for rytmisk musikk noe varierende fra skole til skole og fra instrument til instrument. Men generelt er den stor og stigende, interessant nok spesielt blant dem som har sang som hovedinstrument. Skolene mangler imidlertid nesten helt pedagogisk kompetanse på sang i rytmisk musikk. Igjen er altså behovet for kvalifiserte lærerkrefter stort.

Universiteter og høyskoler

Det er på dette nivået en nøkkel til forbedrede opplærings- og utdanningstilbud på populærmusikkområdet ligger: Her utdannes musikk lærerne i skoleverket, her foregår det utdanning av profesjonelle musikere med en viss teoretisk ballast. Dessuten er det her grunnlaget kan legges for en kvalitetsheving gjennom høyt kompetente kritikeres virksomhet. Studietilbudet innenfor populærmusikalske sjangrer er imidlertid ytterst begrenset. Så langt undertegnede har kunnet undersøke saken, er det for tiden bare Høgskolen i Agder som tilbyr en egen linje for "rytmisk" musikk som i hovedsak er orientert mot pop/rock og beslektede former, innenfor både faglærer- og musikerutdanningene. Jazzlinjen ved Musikkonservatoriet i Trondheim er for lengst etablert som en suksess. Flere norske rock- og popmusikere har bakgrunn herfra, men det er selvfølgelig primært jazzmusikere som utdannes. Ved Høgskolen i Stavanger fins det også en linje for "rytmisk musikk", men så vidt vi har forstått, er den ikke i særlig grad orientert mot de sentrale populærmusikalske sjangrene. Pedagoglinjen på Musikkhøgskolen skal ha gitt rom for populærmusikalske interesser i noen år, mens linjen for instrumentalister ganske nylig er åpnet for de aktuelle sjangrene.

53

Mange rytmiske musikere tar grunnfag, mellomfag og storfag i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo. Det er både fordi disse tre tilbudene er temmelig praktisk innrettet og lenge har vært åpne for rytmisk hovedinstrument, og fordi tilsvarende muligheter stort sett har manglet andre steder. Nå legges for øvrig studieplanen for musikkvitenskap ved UiO om, slik at pop og rock gis mer rom. Dette skal nærmest ha tvunget seg fram som et resultat av den relativt store andelen studenter med ikke-klassisk hovedinstrument – nå anslått til over 50 prosent på grunnfag. Ved musikkvitenskapsstudiet ved NTNU i Trondheim er situasjonen noe lignende, og det fins tegn til bevegelse i denne retningen også ved for eksempel Griegakademiet ved Universitetet i Bergen.

At det er et økende misforhold mellom studentenes musikkinter-

esser og utdanningstilbudet, var også det såkalte Boysen-utvalget inne på i sin utredning av musikkutdanningstilbudet i Norge (*Fra vugge til podium*, 1999). Søkningsen til de tradisjonelle studiene er synkende. "Det må være viktig at en kan tas opp til en utøvende utdanning også om en spiller elbass i stedet for tuba," som én kilde uttrykte det. Slik er det ikke ved de fleste institusjonene i dag.

Teoretiske studier av populærmusikk som kan gi grunnlag for særlig kvalifisert kritikervirksomhet og andre funksjoner i tilknytning til feltet, foregår i forskjellige former både ved de musikkvitenskapelige instituttene ved universitetene – kanskje særlig avdelingene for etnomusikologi – og ved instituttene for medievitenskap. En forutsetning for at slike studier skal kunne utvikles på en systematisk måte og på høyt nivå, er at det drives kvalifisert forskning på feltet. Som det ble konstatert alt i forordet i denne utredningen, er forskningen hittil imidlertid ytterst sparsommelig, av mange grunner. Dette bør det gjøres noe med.

Kort oppsummering

Ovenstående bilde av situasjonen er basert på de svært begrensede undersøkelsene vi har nådd å foreta, og presenteres her med alle mulige forbehold. Det er likevel gode grunner til å tro at bildet i hovedtrekk svarer til den virkelige situasjonen. I så fall kan man konkludere med at det ved siden av all selvorganisert kunnskaps- tilegnelse og tilbudet i ungdoms- og fritidsklubber foregår en hel del opplæring innenfor den rytmiske populærmusikken med viktig støtte fra Frifond, Musikkverkstedordningen, AKKS mfl. Et hovedproblem på dette området er mangelen på egnede øvingslokaler. Videre blir det stadig flere tilbud med relevans for de aktuelle sjangrene ved de kommunale musikk- og kulturskolene, men her mangler både lærerkrefter, lokaler og utstyr som står i forhold til den store interessen. Tilbudet innenfor rytmisk populærmusikk ved de videregående skolene som tilbyr fordypning i musikk (innenfor faget musikk, dans og drama), er begrenset, og et klart hovedproblem er rekrutteringen av lærere med relevant primærkompetanse. Endelig er tilbudet innenfor høyere utdanning i ryt-

misk populærmusikk urimelig svakt, og det er ikke minst dette som gir en mangel på kvalifiserte lærerkrefter på lavere trinn. Omfanget av forskning er tilsvarende lite.

Scener for levende musikk

Den levende framføringen av musikk har selvfølgelig grunnleggende betydning. Den gir kulturopplevelser alle skal ha adgang til, uansett hvor de bor. Møter med levende musikk virker dessuten inspirerende på egenaktivitet. De fleste utøvere opptrer på lokale scener før de spiller inn fonogrammer, og ulike typer "live"-opptredener inngår også i normal virksomhet for etablerte artister med en eller flere plateutgivelser bak seg. Turnévirkosomhet kan inngå i promoteringen av en fersk plateutgivelse eller motiveres for eksempel av et ønske om å bygge et publikum for en artist eller et band. Men også for etablerte artister kan det ganske enkelt handle om lyst til å kommunisere med et levende forsamlet publikum fordi det oppleves som stimulerende og kunstnerisk fruktbart.

Uansett er dette et område der populærmusikkens karakter av næringsvirkosomhet er viktig. "Spillejobber" er en viktig del av det økonomiske eksistensgrunnlaget ikke bare for artister, men også for komponister og tekstforfattere, management, bookingbyråer, plateselskaper, forlag og selvfølgelig spillesteder eller arrangører. Her ligger det en rekke utfordringer og kompliserte avveininger for offentlig kulturpolitikk som vi kommer tilbake til nedenfor. Det er imidlertid viktig å være oppmerksom på at det innenfor sjangrer som rock og pop faktisk er relativt sjelden at konsert- og turnévirkosomhet i seg selv gir særlig økonomisk avkastning. Transportutgiftene er en nøkkelfaktor her; de er til dels formidable i Norge for tungt utstyrte band. En skal gjennomgående reise svært mye før en oppnår et levebrød. Bandet eller artisten bør være "kjent fra radio og tv", altså ha et navn som trekker folk – og dessuten basere seg på minst mulig teknisk utstyr.

Spillesteder

Det er anslått at det i hele landet fins et sted mellom 250 og 300 *spillesteder* for rytmisk populærmusikk, i betydningen lokaler der det er en viss musikalsk aktivitet hele året. I 2001 organiserte Norsk Rockforbund (se nedenfor) 188 "frivillige konsertarrangører innen rock og beslektede musikkformer", og i tillegg kommer et ukjent antall arrangører fremst i byer med tilstrekkelig markedsgrunnlag. Det fins ingen statistikk over publikums størrelse eller antall solgte billetter totalt, verken for landet som helhet eller for andre geografiske enheter. Men de 23 spillestedene som da var medlemmer av Norgesnettet (se nedenfor), sto i 2001 for til sammen 2573 arrangementer der det totalt ble solgt 709 196 billetter. Det er altså snakk om en helt vesentlig kulturfaktor ut fra omfanget og den geografiske spredningen i aktivitetene.

Graden av profesjonalitet i arrangørleddet er svært varierende, og grensene mellom amatører og profesjonelle er dessuten flytende. Frivillig arbeidsinnsats er helt avgjørende ved de fleste spillesteder. Dermed blir det lett mangel på kontinuitet og kompetanseoppbygging over tid.

Festivaler

Et voksende antall *festivaler* over hele landet er de seinere årene (over 30 er registrert hos Norsk Rockforbund i 2002) blitt en stadig viktigere distribusjonskanal for populærmusikken. Fordi lokal entusiasme sørger for gratis arbeidskraft i til dels imponerende mengder, gir festivaler av alle slag "mye kultur for pengene": Relativt beskjeden offentlig støtte resulterer i et stort antall opptredener av høy kvalitet og bidrar dessuten til å styrke det aktuelle lokalmiljøet på flere måter og nivåer. De som er blitt etablert som årlige begivenheter og drives av mange av de samme entusiastene år etter år, opparbeider verdifull kompetanse og har gjerne en profesjonell ledelse. De fleste festivaler er likevel i høy grad basert på omfattende frivillig innsats.

Støtteordninger og arrangørorganisasjoner med statstilskudd

Turné-, festival- og transportstøtteordningen for rock og beslektede musikkformer sorterer under post 74 i statsbudsjettet og administreres nå av Norsk kulturråd (overført fra Rikskonsertene). Ordningen har som hovedformål å gjøre norsk musikk av de nevnte slagene lettere tilgjengelig for flere ved å yte støtte til spillesteder, festivaler og utøvere som vil turnere i Norge. Slik sett er det altså en støtte til landsdekkende distribusjon av kunst og kultur på linje med "riks"-institusjoner i andre kunstarter. Ordningen er spesielt innrettet mot lovende artister i starten av en karriere, og man støtter fremst band og artister som allerede har markert seg regionalt eller nasjonalt, eventuelt gjennom deres representanter (managere osv.). Ved tildelingene, som skjer to ganger i året, prioriteres ellers på den ene siden artister med et "personlig uttrykk innen sin sjanger" og på den andre siden artister som "står foran en kunstnerisk og markedsmessig utvikling", dvs. artister man mener er i ferd med å bevege seg fra et lokalt eller regionalt nivå til et nasjonalt nivå – og et internasjonalt: En sterkt stigende del av tilskuddene går til norske artister som turnerer utenlands. Blant arrangørene prioriteres aktører med miljømessig betydning lokalt og regionalt. Når det gjelder festivalene, har man prioritert nye, interessante festivaler som ennå ikke oppfyller kriteriene for å søke den ordinære festivalstøtten (se nedenfor), som også et lite knippe etablerte festivaler for rytmisk populærmusikk mottar. Arrangører kan kun søke om støtte til dekning av artistrelaterte kostnader. Det legges vekt på at spillesteder og festivaler driver økonomisk ryddig, planmessig og forretningsmessig sunt. Det er ikke satt noen faste grenser for støttebeløpenes størrelse. For 2002 er beløpet som fordeles, på 4 117 000 kroner.

Norsk kulturfond

Midlene i Norsk kulturfond gis av Stortinget (post 50 i statsbudsjettet) og disponeres av Norsk kulturråd. I 2001 dreide det seg om 225,3 millioner kroner. Elleve fagutvalg for ulike kunstarter står for fordelingen innenfor sine felt. Musikkområdet fikk i 2001

tildelt 50,2 millioner, den nest største summen etter litteraturen med dens innkjøpsordning. Populærmusikken mottar en relativt beskjeden del av disse midlene. Kulturrådet har for eksempel tre former for støtte til fonograminnspillinger: klassikerstøtte, innspillingsprosjekt for barn og unge og dokumentasjon av norske utøvetradisjoner. "Innspillingsprosjekt for barn og unge" måtte være kategorien hvor en finner populærmusikkbevilgninger, men en oppstilling over bevilgninger er ikke påtruffet eller innhentet. De vesentlige summene til populærmusikkfeltet fra Norsk kulturfond går gjennom en egen ordning for musikkfestivaler og tildeles av fagutvalget for festivaler. Det støtter utvalgte festivaler som har eksistert i minst tre år, og har en "lokal forankring", dvs. har mottatt støtte fra kommunalt eller fylkekommunalt hold i minst tre år. For festivaler viet rytmisk populærmusikk vil midler fra Turné-, festival- og transportstøtteordningen kunne utløse penger fra fylke eller kommune, og slik kan en da etter hvert ha mulighet til å kvalifisere seg for Kulturfondets festivalmidler. Tilskuddene som gis herfra, er relativt store når de først kommer, liksom de festivalene de går til, også er store arrangementer med en viss opparbeidet posisjon. De samlede tildelingene til musikkfestivaler var i 2001 på 21,4 av de 50,2 millionene til musikk, og 3,2 millioner gikk da til veletablerte pop, rock- og bluesarrangementer som Norwegian Wood, Quartfestivalen og Notodden Bluesfestival. Denne summen er ifølge Are Branstads bidrag til denne utredningen mer enn det femdobbelte av det som gikk til festivaler i de aktuelle sjangrene gjennom Turné-, festival- og transportstøtteordningen for rock og beslektede musikkformer (i underkant av 600 000 kroner). Her gjelder med andre ord en helt annen skala. Kulturrådet opplyser (e-post fra Preben von der Lippe 5. juli 2002) at det fra Norsk Kulturfond i 2001 også ble bevilget 500 000 kroner til diverse prosjekter og 300 000 kroner til "musikkensembler" på populærmusikkfeltet, slik at fondets samlede bevilgning til de aktuelle musikkformene kommer opp i 4 av de 50,2 millionene til musikkformål. I tillegg kommer populærmusikkens anslåtte andel av bevilgningen til innkjøpsordningen for fonogrammer (se nedenfor).

Andre kilder til turné- og festivalstøtte

fins også. Turné-, festival- og transportstøtteordningen er den eneste som utelukkende er innrettet på "rock og beslektede musikkformer", men det gis også støtte til turneer, konserter o.l. innenfor pop og rock fra **Fond for lyd og bilde** og **Fond for utøvende kunstnere**. Disse kommer jeg tilbake til i bolken om fonogramproduksjon m.m.

Norgesnett

sorterer under post 74 i Statsbudsjettet, "faste tiltak under Norsk kulturråd", og har bakgrunn som et 5-årig prøveprosjekt opprettet av Stortingets kulturkomité i 1995. Det skulle, som det heter i Mie Berg Simonsens bidrag til denne utredningen, "imøtekomme behovet for ikke-kommersielle framførings- og øvingslokaler rundt i Norge, tilpasset rockens behov og ut fra den ekspertise rockemiljøene selv hadde". Siden 1996 har det imidlertid også vært adgang for kommersielle spillesteder ifølge medlemskriteriene, der det heter: "Spillestedet skal fortrinnsvis ha en ideell organisasjonsform, næringsdrivende kan unntaksvis innlemmes i NorgesNettet der dette er hensiktsmessig, og det er det beste alternativet for det lokale musikkmiljøet." Norgesnettets var opprinnelig en del av paraplyorganisasjonen Samlet Norsk Rock, men siden 1999 har det vært en selvstendig organisasjon. I 2001 var 23 spillesteder medlemmer. Organisasjonen er samlokalisert med Norsk Rockforbund og har tre heltidsansatte. I 2001 var statstilskuddet på 5 662 500 kroner, mens driftsinntekter utgjorde 1 821 200 kroner.

Norgesnettets kriterier for medlemskap stiller strenge krav om egnede lokaler, fast ansatte og kontinuerlig, profesjonell drift, god økonomistyring, osv. Tanken har vært at et stabilt nettverk av profesjonelt drevne og godt utstyrte spillesteder ville lette turnévirkosomheten og bedre forholdene både for artister, publikum og musikkformen i det hele tatt. Slik sett er formålet delvis det samme som for Turné-, festival- og transportstøtteordningen, selv om den primært fokuserer på artistene. De dreier seg begge om å sta-

bilisere forholdene for den levende musikken. På andre måter er Norgesnettets nærmere i slekt med Musikkverkstedsordningen: En hoveddel av virksomheten gjelder utplassering av teknisk utstyr (lyd, lys m.m.) i medlemmenes lokaler. Til forskjell fra MVO beholder altså Norgesnettets eiendomsretten til utstyret som anskaffes. (Dette ble rettslig bekreftet etter konkursen ved Sentrum Scene i Oslo, der utstyr utplassert av Norgesnettets etter en tvist ble holdt utenom boet og returnert, mens dette ikke gjaldt utstyr anskaffet gjennom MVO, jf. Statskonsult 1998.) Norgesnettets omtaler selv denne delen av virksomheten slik:

Medlemmer utstyres med stedbundne, tekniske installasjoner ut fra en helhetlig behovsvurdering foretatt av NorgesNettet. Spillesteder med tekniske installasjoner utplassert av NorgesNettet skal kun benytte kvalifisert teknisk personell godkjent av NorgesNettet til drift og vedlikehold av utstyret. Det skal være teknikere fra spillestedet til stede på alle arrangementer der installasjonene benyttes. Før teknisk utstyr utplasseres, skal det foreligge serviceavtaler med etablerte, profesjonelle lyd- og lysfirmaer godkjent av NorgesNettet. Disse skal på kort varsel kunne levere fullstendig tilstandsrapport på utstyret til NorgesNettets administrasjon på forespørsel. Andre serviceformer kan unntaksvis godkjennes ut fra spesielle, geografiske forhold.

www.norgesnett.no (12.6.02)

Det dreier seg med andre ord om en utlånsordning for utstyr med svært strenge krav til lånerne. De skal også "kontinuerlig" føre en "teknisk loggbok" som skal sendes Norgesnettets to ganger i året sammen med øvrig virksomhetsrapportering: "Aktivitetsrapport og regnskap for første halvår leveres innen 1. oktober, årsrapport med regnskap skal leveres innen 1. mai året etter driftsåret. Spillestedene skal holde NorgesNettet kontinuerlig oppdatert når det gjelder spillelister, protokollutskrift fra styrevedtak som vedrører Norgesnettets, og andre relevante opplysninger om virksomheten." Ledelsen ser altså ut til å føre svært inngående kontroll med de enkelte medlemsscenene. Dette må ses på bakgrunn av problemene med kontinuitet og jevnt høyt nivå i virksomheten. En stor del av spillestedene som er med i nettet, er knyttet til universitets- og høyskolemiljøer. I studentmiljøer vil det nødvendigvis være en

hel del utskiftninger. En hovedfunksjon Norgesnettets har, er å kompensere for dette og beslektede trekk, blant annet ved de nevnte rapporteringsrutinene og ved å sørge for opplæring av og utveksling av erfaringer mellom medlemmene. Organisasjonen samarbeider også nært med Norsk Rockforbund om ulike kompetanse-utviklende tiltak.

Norsk Rockforbund

definerer seg selv som "en interesse-, kompetanse- og samarbeidsorganisasjon for frivillige konsertarrangører innen rock og beslektede musikkformer" (jf. Mie Berg Simonsens bidrag) og har 188 rock- og bluesklubber, studentsamfunn, festivaler og enkelte rockeverksteder som medlemmer. De fleste av disse sorterer under tre fagråd: Norsk Bluesunion, Norske Rockefestivaler og Fagråd for studentarrangører. **Norsk Bluesunion** har 73 medlemsklubber, har blant annet organisert et eget talent- og rekrutteringsprosjekt, Union Blues Band, og har et eget medlemsblad. Bluesunionen har en leder/sekretariat i 70 prosent stilling, betalt av Norsk Rockforbund. **Norske Rockefestivaler** arbeider med flere prosjekter av felles interesse for medlemmene og drives helt ut på frivillig basis. **Fagrådet for studentarrangører** har et sekretariat bestående av en 30-prosentstilling, betalt av Norsk Rockforbund. Norsk Rockforbund hadde i 2001 samlede inntekter på drøye 3,5 millioner kroner. Litt over 2 millioner kom fra Norsk Musikkråd som driftstilskudd, en snau million besto av prosjekttilskudd, mens egeninntekter i form av blant annet medlemskontingent og inntekter fra kursvirksomhet utgjorde 459 000 kroner. Administrasjonen består av 2,7 stillinger. Forbundets virksomhet er konsentrert om det å fremme musikkformens og medlemmenes interesser, noe som i 2001 inkluderte for eksempel forhandlinger med TONO om avgifter fra medlemmene, arbeid omkring negative effekter av momsreformen samt omfattende opplærings- og kursvirksomhet. Det siste gjør at NRF i og for seg kunne vært omtalt i avsnittet om opplæring og utdanning, men det handlet primært om opplæring og utdanning av utøvere. NRF er en arrangørorganisasjon som forvalter omfattende kunnskaper om hvordan konserter m.m. bør tilrettelegges. NRF har da også gitt kurs for kon-

sertarrangører innenfor andre musikktyper (jazz).

Norsk Viseforbund

ble stiftet i 1975. I 2001 besto medlemsmassen av 65 enkeltpersoner, 35 klubber/institusjoner og 1412 klubbmedlemmer. Forbundet har to regionale fora (Østnorsk og Nordnorsk Viseforum). Inntektene, 706 000 kroner, kom stort sett fra Norsk Musikkråd som driftsmidler og voksenopplæringsmidler.

Kort oppsummering

Norge har nå et omfattende nett av scener over hele landet der levende rytmisk populærmusikk presenteres for et stort, overveiende ungt, publikum – til beste for utøvere med ulik grad av profesjonalitet. Landets samlede befolkning tilsvarer omtrent innbyggertallet i noen bydeler i London, men det spørs om selv London som helhet har for eksempel 73 aktive bluesklubber. De ulike støtteordningene og organisasjonene med offentlig støtte har hatt stor betydning for denne positive og på mange måter imponerende situasjonen. Her fins likevel mange utfordringer å ta fatt i. Det er stadig rikelig rom for forbedringer når det gjelder kompetanse og kontinuitet i arrangørleddet og artiststøtte til konsert- og turnévirkosomhet. I denne lange sammenfatningens avsluttende avsnitt vies dessuten forholdet mellom amatører og profesjonelle samt forholdet mellom offentlig støtte og markeds mekanismer særlig oppmerksomhet.

Fonogramproduksjon med mer: om og omkring platebransjen

Fonogrammenes betydning

Fonogrammet har alltid hatt helt sentral betydning for den rytmiske populærmusikken. Til å begynne med var det, ved siden av enkelte filmer, det eneste mediet som formidlet denne musikken til publikum i Norge. Så seint som midt på 60-tallet sendte NRKs ene radiokanal bare 1–3 timer program med rock og popmusikk

per uke – pluss kanskje tre låter helt til slutt i Ønskekonsernten. I fjernsynet sto det enda dårligere til. Det er ikke uten grunn at "Radio Lux" ble et begrep for generasjonsspesifikke musikkferinger med rufsete mellombølgelyd. De første bølgene med musikkalsk egenaktivitet i rock- og popsjangrene var med andre ord i høy grad inspirert av importerte plater med en musikk som var mer eller mindre utestengt fra den legitime kulturelle offentligheten her i landet.

Fonogramproduksjon har fortsatt en helt sentral stilling på feltet. Den er et mål for uetablerte artister – og et mål på suksess: De såkalte hitlistene er basert på antallet solgte plater. Fonogrammene er på sett og vis det hele populærmusikkbransjen dreier seg om: Konserter, turneer og alle slag mediedekning har en økonomisk hovedfunksjon som markedsføring av artistenes plater. Radiospilling og annen bruk av innspilt musikk kan gi gode inntekter, men det største økonomiske potensialet ligger i platesalget. Norge er imidlertid et lite marked, og det er svært vanskelig å oppnå virkelig store inntekter uten internasjonalt salg av uvanlig omfang. Ifølge Hans Weisethaunet (se hans bidrag til denne utredningen) er et salg på over 80 000 eksemplarer "veldig bra i Norge", og dette gir artisten en årsinntekt på "rundt 300 000 kroner". Når en så vet at ytterst få norske artister selger mer enn 20 000 plater, de fleste langt mindre, gjerne bare et par tusen eksemplarer, er det grunn til å understreke at forestillingene om popartisters ustyrtelige rikdom knapt har grunnlag i hverdagen for norske artister flest. Det er kanskje slik at Lene Marlins enestående suksess med sin debutplate lokker og inspirerer – nærmere 2 millioner solgte eksemplarer, hvorav 170 000 i Norge og 400 000 i Storbritannia. Men Marlins inntekter er likevel små sammenlignet med Jostein Gaarders for *Sofies verden*. Og hittil har ingen foreslått å justere litteraturens kulturpolitiske vilkår ut fra én slik internasjonal mega-hit eller ut fra flere norske forfatteres imponerende salg på diverse europeiske markeder.

Platebransjen og forholdene omkring den er selvfølgelig ikke bare viktige når det gjelder artistenes økonomiske vilkår og derigjen-

nom de materielle betingelsene for hele den aktuelle delen av norsk musikkliv. Fonogrammer er viktige kulturbærere. Omfanget av platesalg – og for den saks skyld illegal kopiering – indikerer hvor sentral populærmusikken er som kilde til kulturopplevelser for folk flest. Som Leif Johan Larsen viser i sitt bidrag til denne utredningen, bærer norsk populærmusikk på ulike vis preg av sin samtid og dermed av den sosial- og kulturhistoriske utviklingen i bred forstand. Dermed er den også viktig som historisk kilde av den typen historikere i sin metodelære gjerne kaller "levning". Det er ikke minst i dette perspektivet en må betrakte spørsmål om innkjøpsordning for norske fonogrammer, merverdiavgift og diverse dokumentasjons-, informasjons- og forskningsoppgaver på feltet.

Produksjon og omsetning av fonogrammer i Norge

Samlet omsetning av fonogrammer i Norge ble i 2001 stipulert til ca. 1,9 milliarder kroner, inkludert merverdiavgift. (Denne og de følgende opplysninger om platebransjen hentes fra Hans Weisethaunets artikkel.) Dette representerer ifølge Grammofonplategrossistenes forening 12,2 millioner solgte fonogrammer, hvorav de norskproduserte utgjør 2,2 millioner eller 18 prosent. Klassisk musikk utgjør 4 prosent av den totale omsetningen. Den alt overveiende delen er med andre ord populærmusikk av ulike slag.

I 2001 var Kirkelig Kulturverksted det største norskeide plateselskapet, med en markedsandel på 1,6 prosent. Markedet domineres altså av multinasjonale selskaper, med stipulerte markedsandeler for 2002 på 27,4 prosent (EMI, som nå inkluderer Virgin), 18,2 prosent (Universal), 15,6 prosent (Sony), 11,7 prosent (Warner) og 6,8 prosent (BMG). Disse selskapene dominerer også produksjonen og distribusjonen av populærmusikk globalt. Det er klart at dette representerer en vesentlig konsentrasjon av makt i bransjen. På den andre siden har den norske platebransjen vært dominert av få aktører før også, f.eks. på 60-tallet. Da var riktig nok også norskeide selskaper blant de store. Men det hører med til bildet at et internasjonalt selskap som Virgin har satset mye på å dyrke fram norske artister med til dels stor suksess. Dessuten peker Hans Weisethaunet i sitt bidrag på at det store antallet små

norske selskaper som fins i dag, bidrar til at variasjonen i norsk plateproduksjon er større i dag enn for noen tiår siden. Det er dermed ikke lett å avgjøre hvor uheldig den skisserte multinasjonale dominansen faktisk er. Men ved svakere resultater i bransjen internasjonalt, som har vært merkbare en tid nå, er det ikke urimelig å tro at multinasjonale selskaper vil redusere usikre sat-singer i Norge mer enn norskeide selskaper ville gjort eller gjør.

Norge er nummer fire i verden når det gjelder antall solgte fonogrammer per innbygger og år, etter Storbritannia, Danmark og USA. Det som kjennetegner Norge i forhold til de fleste andre land, er imidlertid at nasjonale artisters andel av det totale salget i hjemmemarkedet ligger ekstremt lavt: 18 prosent. I 2000 utgjorde på verdensbasis denne andelen i gjennomsnitt 68 prosent av total omsetning (opp 10 prosent siden 1991), og andelen i de øvrige nordiske landene lå på omtrent det dobbelte av den norske. Det synes ikke rimelig å tro at dette hovedsakelig henger sammen med at kvaliteten i Norge er vesentlig dårligere enn for eksempel i Danmark og Finland. Årsaksforholdet er sannsynligvis svært sammensatt og vil bli drøftet nærmere nedenfor. Tallene indikerer uansett at det å øke norske produksjoners andel av plate-salget her i landet er en nærliggende målsetting både for musikk-bransjen og for kulturpolitikken.

IFPI er den norske grenen av den internasjonale bransjeorganisasjonen og har ca. 20 selskaper som medlemmer. De anslår sin andel av fonogramsalget i Norge til 90–95 prosent og sin andel av salget av norsk musikk til 60 prosent. I FONO er alle de 90 medlemmene norskeide. Her har medlemstallet steget sterkt de senere årene. De norske selskapene sliter gjennomgående med helt minimale overskudd, om de genererer overskudd i det hele tatt, selv om resultatene kan variere en hel del fra år til år og fra selskap til selskap. I et mye medieomtalt miniselskap med suksess innenfor nye populærmusikalske sjangrer, Tellé Records i Bergen, kan eier og daglig leder bare ta ut 8000 kroner i måneden i lønn – som i hovedsak har gått til å dekke inn private lån knyttet til virksomheten! Innslaget av idealisme i driften av mange av de norske sel-

skapene viser seg også i deres utgivelsesprofil: FONO-selskapene gir ut plater i et meget bredt register av sjangrer og bidrar på denne måten vesentlig til opprettholdelsen av mangfoldet i både norsk fonogramproduksjon og musikklivet ellers.

Artistenes vilkår

De gjennomgående beskjedne inntektene som blir de fleste norske plateartister til del, ble nevnt innledningsvis i denne bolken. Fonogramutgivelser er likevel betraktet som avgjørende viktig av de fleste utøvere, og de aksepterer dermed lett kontrakter med plateselskaper som så å si med nødvendighet gir dem magre økonomiske resultater. Selskapene vil helst inngå en totalkontrakt med artister de bedømmer som interessante, og der inngår gjerne en "break-even-deal", som i praksis ofte innebærer at det skal selges 50 000 eksemplarer før artisten får et øre utbetalt. Samtidig er det vanlig at kontraktene foreskriver at artisten selv skal finansiere halvparten av det en videoproduksjon og en TV-annonsekampanje koster. En video på brukbart nivå koster gjerne 400 000 kroner, en 2–4 ukers kampanje på TV2 fra 1 til 1,5 millioner. Artistene kan dermed risikere å bli sittende med stor gjeld til selskapet om salget ikke blir stort nok etter slike investeringer. Generelt synes det å være et problem at kontraktene i liten grad spesifiserer hva artisten kan forvente av innsats fra selskapets side for eksempel når det gjelder markedsføring. I mange tilfeller har artister gått med på å fraskrive seg deler av framtidige vederlagspenger for å få en kontrakt overhodet. Rettslig sett er det lite å gjøre med en dårlig avtale – når den først er undertegnet. Men det foreligger åpenbart et stort behov for både fagforeningsarbeid og individuell veiledning på dette området. Daglig leder i GramArt, Jan Erik Haglund, opplyser at han i løpet av det siste året har bistått hele 456 norske artister med veiledning om kontraktsforhold.

Kringkastingsmedienes rolle

Det fins noen få eksempler på artister og fonogrammer som oppnår et stort publikum mer eller mindre uten å bli presentert gjen-

nom radio og TV. Sputnik er ett slikt unntakstilfelle i Norge – han solgte omkring en million kassetter gjennom bensinstasjoner (plateforretninger flest ville ikke selge dem) før han ble spilt i radio og opptrådte på TV. Etter en million ytterligere solgte eksemplarer er han fortsatt en ytterst marginal figur i kringkastingssammenheng. Hovedregelen slike unntak bekrefter, er imidlertid at veien til et brukbart levebrød gjennom fonogramproduksjon og annen profesjonell populærmusikkvirksomhet går gjennom avspilling og presentasjon av musikken i radio og TV. Slik har det vært siden jazzen ble utbredt gjennom radio i mellomkrigstiden, og slik er det stadig, selv om Internett og andre digitale medier fører med seg viktige endringer (se Arnt Maasøs bidrag, som også er viktig i det følgende).

Populærmusikkens stilling i radio ble radikalt endret fra oppløsningen av enkanalsystemet på 80-tallet, med etableringen av NRK P2 og flere hundre nærradioer. Ytterligere en omdreining fikk denne utviklingen på 90-tallet, med etableringen av flere landsdekkende radiokanaler (P1, P3, P4) med stort innslag av populærmusikk i sine sendinger, i tillegg til dagens 425 nærradioer. I år 2000 sendte P1, P3 og P4, som til sammen har en såkalt markedsandel på 84 prosent av radiolyttingen i Norge, totalt 62,4 timer radio per dag. Av disse var 26,6 timer eller 43 prosent viet populærmusikk. Maasø har regnet seg fram til at folk lytter mer til populærmusikk i radio enn de gjør ved avspilling av fonogrammer – 1 time versus 45 minutter per dag.

Et sentralt stikkord for radiokanalenes presentasjon av populærmusikk er *formatering*. Det betegner på den ene siden en konsentrasjon om en viss *type* musikk i den enkelte kanal som skal profilere kanalen i forhold til konkurrenter og innrette den på bestemte målgrupper. På den andre siden betegner formatering også en *metode* for valg av musikk. Visse personer er tillagt ansvaret for å stille opp spillelister, normalt ukentlig, med et visst utvalg av ”låter” som skal spilles med varierende hyppighet – fra to–tre ganger per dag til en gang ukentlig eller sjeldnere. Journalister eller programledere har altså ikke lenger anledning til fritt å velge musikk

ut fra egen smak eller programmets tema. Denne praksisen fører med andre ord både til en innsnevring av det (populær)musikalske registeret i hver kanal og til en maktkonsentrasjon når det gjelder utvalget innenfor kanalens valgte format.

Det dominerende musikkformatet i de to suverent største kanalene med hensyn til lytteroppslutning (omtrent 3/4 til sammen), nemlig P1 og P4, kan med en amerikansk term kalles *Adult Contemporary* (AC). Dette er rettet mot en voksen målgruppe og inneholder en hel del musikk som var populær i denne gruppens ungdomstid. Det er et relativt sikkert format med hensyn til det å "treffe" publikumssmaken, og den aktuelle gruppen er interessant i kraft av sin kjøpekraft. P3 skiller seg ut ved å ha en yngre målgruppe (18–30) og ved å ikke være formatert på kveldstid (etter 18.00). Fra 06.00 til 18.00 er formateringen gjennomført, men kjennetegnes ved et relativt bredt utvalg av sjangrer og en vekt på å være "trendsettende" heller enn bare "trendbekreftende". Nær-radioene i Radio 1-kjeden, Energy osv. kjennetegnes langt mer ved spilling av låtene på aktuelle hitlister.

Norske utøvere hadde en andel av musikken i P4 på 16 prosent i 1999, men den steg til 24 prosent i 2001. I P1 var den til sammenligning 34 prosent i 1999, mens tallet for P3s vedkommende dette året var 18. (I P2 var den 16, mer enn halvert fra året før.) Maasø anslår at av ca. 130 utgitte plater i Norge innenfor populærmusikalske sjangrer i 2000 nådde ca. 1/3 opp på en liste over de 256 mest spilte låtene i norsk radio. Disse forholdene synes åpenbart relevante for spørsmålet om årsaker til norske fonogrammers ekstremt lave andel av det totale salget. Mens den samlede norskandelen i NRK i 1999 var på omkring 24 prosent, lå den nasjonale andelen i Sveriges Radio på 34 prosent og i Danmarks Radio på 36 prosent. Det er imidlertid ikke gitt at kvotekrav på for eksempel 50 prosent nasjonal musikk, som i Frankrike og Canada, er noen god løsning. Det kan dels føre til diverse omgørelser, dels til økt bruk av gamle og velkjente plater snarere enn nye og ukjente. Dessuten er Norge et så vidt lite land at det spørs hvor stor andel av musikkbruken som faktisk kan fylles med populær-

musikk av høy kvalitet ut fra internasjonale standarder. Maasø foreslår i stedet å satse på tiltak med sikte på en høyning av nivået og bredden på den journalistiske dekningen av det norske populærmusikkfeltet.

TV-kanalene i Norge er uten faste journalistiske spesialprogrammer om populærmusikk av den typen som blant annet fins på både SVT1 og SVT2 i Sverige. Den dekkes bare sporadisk i visse aktualitetsprogrammer om kultur og underholdning både i NRKs kanaler og i TV2. For øvrig fins enkelte hitlisteprogrammer, mens den viktigste formen for populærmusikkformidling i TV er bredt orienterte magasin- og underholdningsprogrammer der musikkformen spiller en mer eller mindre sentral rolle. Programmer som *Retro* og *Beat for beat* på NRK kan på mange måter ses i sammenheng med det tilbakeskuende, nostalgiske elementet i *Adult Contemporary*-formatet i radio. En nisjekanal som den nå nedlagte Metropol ga imidlertid så lenge det varte, populærmusikken god plass, og en internasjonal (nå i nordisk variant) musikkvideokanal som MTV regnes, trass i liten markedsandel, for å være viktig som lanseringsmedium for nye artister og plater.

Fjernsynets kanskje viktigste funksjon i populærmusikk- og fonogramssammenheng er imidlertid som reklamemedium. Høsten 1993 var første gang en norsk enkeltartist (Trine Rein) ble markedsført gjennom en TV-kampanje. Platen hennes solgte 185 000 eksemplarer i løpet av få måneder og ga selskapet hennes en gevinst på omkring 20 millioner kroner. Bruken av TV-reklame vokste raskt etter denne suksessen, og særlig har stigningen vært stor etter en midlertidig nedgang i 1997. I 2001 ble det brukt drøyt 433 millioner kroner til markedsføring av musikk i norsk TV. Det tilsvarer 23 prosent av hele platebransjens samlede omsetning på ca. 1,9 milliarder kroner. Dermed er det meget lite penger igjen til andre typer reklame eller markedsføring.

Siden TV-reklame er så dyrt som det er, betyr dette at det gjennomgående bare er store plateselskaper og veletablerte artister som kan gjøre bruk av det. Som skissert ovenfor innebærer formate-

ringspraksisen i radiokanalene som hovedregel en konsentrasjon om bestemte, kommersielt potente sjangrer – særlig de som inngår i kategorien *Adult Contemporary* og hitlistenes øverste sjikt – og en vesentlig konsentrasjon av utvelgelsesmakt til et fåtall personer. Til sammen innebærer disse forholdene at publikums tilgang til nye, nyskapende og alternative former for populærmusikk blir mer begrenset. Det er nærliggende å anta at dette over tid kan være uheldig for mangfoldet og kreativiteten på feltet. Kulturpolitiske ordninger og tiltak rettet mot populærmusikk kan følgelig med fordel ha slike tendenser som en del av sitt grunnlag.

Kulturpolitiske fond og andre støtteordninger

I denne framstillingen er det altså forsøkt å gruppere de ulike typene offentlig støtte til populærmusikken etter hvorvidt de kan sies å være vinklet hovedsakelig mot rekruttering og opplæring, mot konsertvirksomhet og spillesteder/arrangører eller mot fonogramproduksjon og virksomhet som særlig knytter seg til denne produksjonen. Dette er, som annonsert innledningsvis, ingen uproblematisk oppdeling, siden støtteordningene er så brede ("tiltak med musikken i sentrum") og virkeligheten dessuten slik at alt henger sammen med alt. De støtteordningene som i det følgende behandles i tilknytning til fonogramproduksjon, er tilsvarende relevante for flere delområder. Men de er i hovedsak innrettet mot det profesjonelle og semiprofesjonelle nivået og har dessuten støtte til fonogramproduksjon som en viktig komponent. De omtales her i relativt tilfeldig orden.

Fond for lyd og bilde

het Kassettagiftsfondet fram til 1. januar 2001. Det var opprinnelig basert på en avgift på uinnspilte lyd- og videokassetter og slik sett en slags vederlagsordning som kompenserte for lovlig privat kopiering av rettighetsbelagte åndsverk. Nå er imidlertid fondets midler – i underkant av 30 millioner kroner årlig – bevilget på ordinært vis, slik at det dreier seg om en vanlig kulturpolitisk støtteordning. Men i fondets vedtekter er det stadig slått fast at det skal tas "vederlagshensyn" ved tildelinger, dvs. at de gruppene

som rammes mest av kopiering, også skal tilgodeses spesielt ved tildelinger. Dermed får man en innebygd spenning mellom tradisjonelle kulturpolitiske kriterier som geografisk spredning, sjangerbredde og kunstnerisk kvalitet på den ene siden og kriterier knyttet til markedsmessige mål på den andre.

Fondets organisering reflekterte opprinnelig en inndeling mellom skapende og utøvende kunstnere, samt produsenter. Denne inndelingen kan fortsatt spores i den nåværende formen med seks fagutvalg, oppnevnt av fondets styre etter forslag fra rettighetshavernes organisasjoner. Tre av utvalgene er knyttet til fonogram og musikk ellers: fonogram/kunstnere, fonogram/produsenter og musikk. De andre tre er utvalgene for scenekunst, tekstproduksjon og film/video. "Tekst" omfatter ordinære litterære prosjekter, men fremst manusproduksjon for film, video og scene. I fagutvalgene for musikkområdet sitter representanter for IFPI, FONO, GramArt (interesseorganisasjon for plateartister), Norsk Komponistforening, Norsk Musikerforbund, NOPA ("Norske Populærautorer", forening for komponister og tekstforfattere) og Norsk Rockforbund. De populærmusikalsk mest relevante formålene det kan søkes om støtte til, er fonogram, turné, konsert, komponering og tekster til musikk – samt markedsføring: Det store såkalte lanseringsstipendiet som ble delt ut fram til 2000, er erstattet av en støttepost til markedsføringsprosjekter. I 2002 ble 350 000 kroner disponert til dette formålet for musikkens vedkommende.

Fondet mottar hvert år ca. 3000 søknader med et samlet søknadsbeløp på ca. 380 millioner kroner. Omkring 500 søknader innvilges. Bortsett fra at det generelt skal ligge kvalitetsmessige vurderinger til grunn, kan kriteriene som følges, oppsummeres slik:

- Vurderingen skal være basert på kunstnerisk skjønn.
- I henhold til vederlagstanken skal midlene særlig komme de grupper til gode som er utsatt for privatkopiering.
- I henhold til kulturpolitiske mål skal støtten fremme ny norsk produksjon og fremførelse.
- Støtten skal være prosjektorientert.
- Det skal søkes oppnådd en sjangermessig spredning.
- Det bør legges vekt på en geografisk spredning.

(Møller 2002:17)

I praksis fordeles midlene mellom fondets seks fagutvalg slik:

12 % til fonogram-kunstnere, 19 % til musikk, 18,5 % til fonogram-produsenter, 12,5 % til scene, 7 % til tekst og 31 % til video/film. Denne fordelingen ser ut til å ha vært fast siden første halvdel av 1990- tallet. Dette betyr at omtrent 3,2 mill. kr årlig har gått til fonogram-kunstnere, omtrent 5 mill. kr hver til fonogram-produsenter og musikk, 3,3 mill. kr til scene, 1,9 mill. kr til tekst og omtrent 8,2 mill. kr til video/film.

(Møller 2002:29)

Musikkfeltet får altså størstedelen av kaka, til sammen ca. 13,2 millioner eller nærmere halvparten av midlene som deles ut. Ser en så på fordelingen mellom de ulike musikalske sjangrene, finner en følgende når det gjelder de fonogramrelaterte fagutvalgenes til-delinger:

Fordeling av midler (prosentfordelt) til ulike musikk sjangrer innen fagutvalg for fonogramkunstnere og fonogramprodusenter, 1993–

Sjanger	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000
Pop/rock/blues	38	42	41	44	46	44	39	54
Jazz	14	11	10	13	10	8	13	14
Klassisk	12	9	14	13	7	7	7	7
Samtidsmusikk	6	8	6	6	10	8	13	9
Country	8	7	6	4	4	2	1	1
Folkemusikk	8	9	8	3	7	10	9	9
Viser	12	8	6	10	13	12	13	4
Annet/opplevn./korps	1	7	9	7	5	11	4	2
SUM	100	100	100	100	100	100	100	100
Populærmusikk*	58	57	53	60	63	58	53	59

* Her er tallene for pop/rock/blues, country og viser slått sammen

2000 (etter Møller 2002:31)

De populærmusikalske sjangrene har altså til sammen mottatt fra 53 til 63 prosent av midlene i denne perioden, i gjennomsnitt 58 prosent. I den grad fondet også skal ha kulturpolitiske siktemål om å ivareta sjangerbredde osv., synes fordelingen her ikke direkte urimelig. I Møllers evaluering av Fond for lyd og bilde (Møller 2002:76) heter det da også at fondets betydning har vært størst for sjangrene med minst kommersielt potensial.

Konsert- og turnévirkosomhet er som nevnt foran ikke minst viktig som promotering av fonogrammer. Omkostningene ved reiser i Norge, og særlig med et band, er imidlertid så store at det er meget vanskelig å oppnå overskudd. Weisethaunet refererer til Unni Wilhelmsens erfaring med en større turné i 2000: Hun ble sittende igjen med et underskudd på 50 000 kroner etter at musikerne hun hadde med seg, var betalt. Hennes turné i 2001 var bare mulig takket være støtte fra Fondet for lyd og bilde.

Fond for utøvende kunstnere (FFUK)

ble etablert i 1957 og var da basert på en avgift for offentlig bruk av opptak av utøvende kunstners arbeid. Etter en endring i fondsloven i 2000 går nå vederlag for bruk av innspillinger vernet av åndsverkloven til GRAMO (se nedenfor), mens FFUK i stedet får sine inntekter fra en avgift på bruk av ikke-vernet materiale. Det vil i all hovedsak si amerikansk musikk. Avgiften ligger på samme nivå som vederlaget, slik at en unngår favorisering av den ene eller andre.

Fondet, hvis styre oppnevnes av Kulturdepartementet, er å betrakte som et rent kulturpolitisk fond med følgende oppgaver:

Fondet skal sikre bredde i uttrykksformer. Som kulturfond har man – innenfor de økonomiske rammer vi har til rådighet – også en forpliktelse overfor landets innbyggere; at disse har tilgang til levende utøverprestasjoner innenfor alle sjangrer og utøverkategorier.

(www.ffuk.no, juni 02)

Støtteformene er disse: innspilling av fonogram, prosjektstøtte (underskuddstøtte), reisestøtte, kurs-/seminarvirkosomhet, stipend for videreutdanning, orkester-/korpsstipend, stønad (behovsprøvd ytelse). De to sistnevnte er spesifikt rettet mot henholdsvis ansatte orkester- og korpsmusikere over 45 år og eldre kunstnere (samt hittil, men ikke lenger: etterlatte). I tillegg har man en ordning med debutkonsertstøtte (underskuddsgaranti) og en pris til musikere som har gjort en fortjenstfull innsats ved innspilling av fonogrammer (Rolf Gammleng-prisen).

Fondet hadde totale inntekter i 2001 på kr 19 435 676. Av dette ble til sammen kr 17 307 117 bevilget til formålene under. Fondets administrasjonskostnader var på ca. kr 4 495 386, eller 23 %. I 2001 behandlet styret ifølge sin årsmelding innkomne søknader i følgende kategorier:

KATEGORI	ANTALL SØKNADE R	SØKN.BELØP	BEVILGE T	% AV SØKN.SU M	UTBETAL T
Stønad utøvende	51	918 000	918 000	100*	891 000
Stønad etterlatte	13	234 000	234 000	100*	220 500
Stipend	431	8 620 000	2 320 000	26,9	985 378
Orkesterstipend	25	500 000	280 000	56,0	180 000
Reisestøtte	145	2 034 638	612 805	30,1	507 805
Debut	6	171 800	33 000	19,2	11 000
Kurs/seminar	17	392 900	150 000	38,2	105 537
Støttetiltak	6	303 500	150 000	49,4	150 000
Musikk	516	20 960 860	3 017 600	14,4	1 539 466
Teater	112	6 661 048	1 148 000	17,2	476 650
Dans	79	4 087 290	1 144 000	28,0	636 723
Innspillinger	474	35 733 919	4 622 298	12,9	1 888 500
Musikkteater	53	3 069 700	778 600	25,4	530 743
Rolf Gammleng-prisen	9	280 000	280 000	100	280 000
TOTALT	1 937	83 967 655	15 688 303		8 403 302

* Stønad A: Det kom ikke inn nye søknader i 2001, de som hadde stønad i 2000 fikk prolongert stønadsperioden ut 2001.

Stønad B: Denne ordningen skal avvikles, og nye søknader innvilges ikke. Ellers som A.

(Fra www.ffuk.no, juni 02)

Den amerikanske musikken som ligger til grunn for fondets inntekter, befinner seg i all hovedsak innenfor de populærmusikalske sjangrene. Norske representanter for disse sjangrene har ved flere

anledninger luftet til dels sterk misnøye med styresammensetning og tildelingsprofil for fondet. Lederen for Norsk Komponistforening, Glenn Erik Haugland, har på sin side advart mot det han oppfatter som å "endre fondets profil fra å være en støtte til nykunst-feltet til å bli en kompensasjonsordning for popindustrien" (artikkel publisert på www.ballade.no 6.2.02). Det er med andre ord sterk strid om FFUKs profil og ledelse.

Are Branstad opplyser i sitt bidrag til denne utredningen at ca. 1,1 million (24 prosent) av totalt ca. 4,6 millioner kroner til fonograminnspillinger ble tildelt rock/pop i 2001. Dette gjør denne kategorien til den største mottakeren blant sjangerkategoriene. Jazz/blues fulgte like etter. I kategorien prosjektstøtte, som i tabellen ovenfor må være det kategorien "musikk" refererer til, fikk "pop/rock-musikere" bevilget 380 000 kroner (snaue 13 prosent) av de drøye 3 millionene som ble fordelt. Når det gjelder reise- og videreutdanningsstipender (i 2001 til sammen 116 stipender à kr 20 000), går de i hovedsak til musikere. I en oversikt på FFUKs nettsider er disse stipendene ikke fordelt på sjangrer, men på instrumenter. Men når nesten hele registeret av instrumenter i kunstmusikken er til dels fyldig representert, virker det høyst sannsynlig at rytmisk populærmusikk (samt jazz og folkemusikk) er meget sparsommelig representert i forhold til klassisk og eventuelt seriøs samtidsmusikk. For kategorien kurs/seminarvirksomhet har fondet ifølge Branstad opplyst at søkningen fra populærmusikkfeltet er liten, men tallene er her ukjente – posten er uansett ganske liten i oppstillingen ovenfor. Øvrige kategorier er åpenbart av marginal betydning (Gammleng-prisen) eller helt irrelevante for populærmusikken. Endelig er det verdt å merke seg at innvilgelsesprosenten er klart lavest i de to kategoriene som synes å ha størst relevans for populærmusikken: Støtten til fonograminnspillinger og prosjektstøtten er på henholdsvis 12,9 og 14,4 prosent av den totale søknadssummen. (Se for øvrig drøfting av disse forholdene mot slutten av denne oversiktsartikkelen.)

Innkjøpsordningen for fonogrammer ble etablert som prøveordning av Kulturrådet i 1985 og gjort per-

manent fra og med 1990. Den har siden da vært administrert av Norsk Musikkinformasjon (se nedenfor), men er nå overført til Norsk kulturråd. En innkjøpskomité bestemmer hvilke fonogrammer som skal kjøpes og distribueres til biblioteker, musikkskoler o.l. i Norge (ca. 400 eksemplarer), samt radiostasjoner, universiteter, utenriksstasjoner m.v. i andre land (150 eksemplarer). Drøyt 350 titler meldes hvert år inn til ordningen, ca. 60 (under 20 prosent av produksjonen) blir innkjøpt for de ca. 4,8 millioner kroner som står til disposisjon. Til sammenligning kjøpes over 90 prosent av alle norske skjønnlitterære bokutgivelser inn i et antall av 1000 til 1500 til en pris av ca. 60 millioner kroner.

Som nevnt ovenfor er den alt overveiende delen av fonogramutgivelsene innenfor de populærmusikalske sjangrene. Utformingen av innkjøpsordningen er følgelig av stor betydning for populærmusikkens vilkår. Dagens beskjedne omfang gjør at offentlige innkjøp ikke er noe bransjen kan kalkulere med. Dermed mangler i realiteten den støtten til kvalitetsmessig gode, men forretningsmessig mer usikre utgivelser som ligger i innkjøpsordningen for skjønnlitteratur. Ut fra dette er det tenkelig at det fins et potensial for økt mangfold og kvalitetshevning i en oppjustering av innkjøpsordningen med hensyn til både antallet innkjøpte titler og antallet eksemplarer. I tillegg kommer den gevinsten som ligger i at en kulturelt sentral ytringsform blir bredere representert og gjort tilgjengelig for allmennheten i skoler og i bibliotekenes musikkavdelinger.

Organisasjoner, ordninger og fond knyttet til vederlagsmidler

Ved all offentlig bruk av musikk, musikktekster og noter som opphavsmenn har enerett på ut fra lov om opphavsrett til åndsverk m.v., innkrever vederlagsbyråene eller forvaltningsorganisasjonene TONO og GRAMO et vederlag. Størrelsen på dette er bestemt gjennom forhandlinger mellom opphavsrettsgruppene og brukere/distributører. TONO representerer komponister, tekstforfattere og musikkforlag, mens GRAMO representerer produ-

senter og utøvende kunstnere. I tillegg mottar rettighetshavere på musikkfeltet vederlagsmidler fra KOPINOR og NORWACO. Disse organisasjonenes virksomhet og de midlene de får over, har altså et opphavsrettslig grunnlag. Følgelig er de prinsipielt ikke knyttet til norsk kulturpolitikk ut over spørsmål som angår implementering av internasjonale konvensjoner, EU-direktiver o.l. Det fins imidlertid en slags vederlag som er kulturpolitisk og ikke opphavsrettslig begrunnet. Avgift på ikke-vernet materiale går som nevnt til FFUK, som ble behandlet blant de kulturpolitiske fondene. Biblioteksvederlaget er et rent kulturpolitisk motivert vederlag for bruk av vernet materiale og omtales derfor her.

Forvaltningsorganisasjonene fordeler vederlagsmidlene dels til individuelle rettighetshavere, dels til ulike fond og interesseorganisasjoner. Det er organisasjonenes medlemmer som bestemmer bruken av de såkalte fellesmidlene, altså midlene som ikke fordeles direkte til individuelle rettighetshavere eller sendes utenlands til rettighetshavere der. Her er det et viktig moment at den teknologiske utviklingen, blant annet det som kalles Digital Rights Management-systemet, antakelig vil øke andelen av rettighetsmidlene som går direkte til individuelle rettighetshavere, og redusere fellesdelen tilsvarende. Den "overrisslingseffekten" disse fellesmidlene har hatt på feltet, vil dermed bli atskillig mindre. Spørsmålet om en eventuell kompensasjon for dette vil sannsynligvis måtte vurderes på sikt.

TONO

ble startet i 1927 og hadde 9904 rettighetshavere (personer og organisasjoner) som medlemmer i 2000. TONO krever også inn vederlag for utenlandske rettighetshavere og overfører dette til søsterorganisasjoner i andre land, samtidig som organisasjonen mottar vederlagsmidler for norsk musikk spilt i utlandet.. Til TONO hører også den norske avdelingen av Nordisk Copyright Bureau (NCB), som ivaretar rettighetshavernes innspillings- eller lydfestingsrettigheter, også kalt mekaniske rettigheter.

TONOs innkreving og fordeling av vederlag skjer nå (fra og med

2002) etter et kategorisystem der musikkverk plasseres i en av tre verktyper og en av tre vektgrupper (se nedenfor) og ut fra sammenhengen (kanal/medium/forum) der musikken framføres: Kanaler med høye lyttertall (f.eks. riksdekkende radio) betaler mer enn kanaler med lave (f.eks. nærradio og kirkekonserter).

Denne ordningen ble det enighet om i 2001. Den erstatter et eldre system som klart favoriserte kunstmusikken og følgelig var gjenstand for skarp kritikk fra populærmusikkens side. I den grad verktype-/vektgruppekategoriene stadig favoriserer den seriøse samtidsmusikken, kan dette sies å bli balansert ved graderingen etter lytter- eller publikumstall. Det er også skjedd endringer vedrørende representasjon i styrende organer m.m. som har styrket populærmusikkens representasjon på bekostning av kunstmusikkens. Bakgrunnen for at enighet ble oppnådd, var en økende forståelse for betydningen av samhold og samarbeid i en tid der opphavsrettigheter er under press blant annet på grunn av den teknologiske utviklingen.

TONOs verktyper og vektgrupper

	Verktype A	Verktype B	Verktype C
	Verk i elektroakustiske uttrykksformer: Rene elektroniske verk, både populær- og kunstmusikalske ¹ .	Verk i kunstmusikalske uttrykksformer: Kirkemusikk (herunder salmer), partiturmusikk, arrangementer av fri klassisk musikk/folkemusikk og lignende.	Verk i populærmusikalske uttrykksformer: Pop, rock, jazz, viser, dansemusikk, evergreens, sammensatte genrer, arrangementer av folkemusikk og lignende.
Vektgruppe I <i>Dokumentasjon kan kreves</i>	Verk med enkel lydpresentasjon (uansett varighet);	Melodi med standard ledsagelse (besifret og lignende);	Melodi med standard ledsagelse (besifret og lignende) på noter eller lydmedium;
Vektgruppe II <i>Krav om dokumentasjon</i>	Verk med lydbehandling utover det som er vanlig i ordinær musikkproduksjon. Middels til høy grad av polyfoni. Høy kompositorisk identitet. Gjennomkomponert varighet: min. 3 min.	Verk med utarrangert akkompagnement/ orkestrering, flerstemmig sats (kor/instrumentalt og lignende) og en høy presisjon i notasjon.	Verk med utarrangert akkompagnement/ orkestrering, flerstemmig sats (kor/instrumentalt og lignende) og en høy kompositorisk identitet. Gjennomkomponert varighet: min. 3 min.
Vektgruppe III <i>Krav om dokumentasjon</i>	Større originalverk. Høy grad av polyfoni. Høy kompositorisk identitet. Gjennomkomponert varighet: min. 5 min.	Større originalverk med høy presisjon i notasjon. Gjennomkomponert varighet: min. 5 min.	Større originalverk med høy kompositorisk identitet. Gjennomkomponert varighet: min. 5 min.

¹ Verker med akustisk innslag – sang/kor og/eller instrument(er) – skal plasseres etter uttrykksform under de to andre gruppene.

(fra , juni 02)

TONOs bruttoinntekter steg fra ca. 200 millioner i 2000 til ca. 260 millioner i 2001, blant annet takket være 20 prosent økning av inntektene fra bruk av norsk musikk i utlandet. I år 2000 gikk 39 millioner til administrasjon. Av de resterende 161 millionene ble snau 13,5 millioner disponert som støtte til organisasjonene Norsk komponistforening (3,75 millioner), NOPA (3,5 millio-

ner) og Norsk Musikkforleggerforening (834 000 kroner) og stipend til norske rettighetshavere (5 millioner). 68 millioner gikk til utenlandske rettighetshavere. Utbetalingene til norske individuelle rettighetshavere ble dermed på ca. 68,5 millioner kroner.

GRAMO

ble opprettet i 1989 for å forhandle om, innkreve og fordele vederlag til produsenter og utøvere for kringkastingsbruk av deres arbeider. Men fra 2001 har GRAMO hatt samme rolle med hensyn til all offentlig framføring av musikk. Samme år hadde organisasjonen 7770 medlemmer. GRAMO graderer ikke vederlag etter sjanger eller kompleksitet, men derimot i forhold til hvor mange som medvirker i en produksjon, slik at en solist får høyere vederlag enn medlemmer av ensembler eller grupper, og dessuten, som i TONO, etter framføringsstedenes eller kanalenes publikumstall. Brutto vederlagsinntekter var i 2001 61,5 millioner kroner, hvorav 23,8 millioner gikk til produsentsektoren og 24,3 millioner til utøversektoren. Administrasjonsutgiftenes andel er ukjent, men kan kanskje ut fra disse tallene og andelene i andre fond antas å ligge på 12–13 millioner kroner (omkring 20 prosent). 82 prosent av midlene til produsenter ble utbetalt individuelt, mens dette gjaldt for bare 43 prosent av midlene til utøvere. Grunnen til denne forskjellen skal være at det er lettere å identifisere produsenter enn utøvere. Gjennomsnittlig utbetaling til de i alt ca. 10 500 rettighetshaverne var 4000 kroner. For 2566 rettighetshavere lå utbetalingene på mellom 10 000 og 20 000 kroner. Den høyeste summen som ble utbetalt, var på vel 100 000 kroner. Ingen blir med andre ord rike av GRAMO-penger alene.

Andre relevante kilder til og forvaltere av vederlagsmidler

KOPINOR, som krever inn og fordeler vederlag for kopiering og annen sekundærbruk, har 21 organisasjoner som medlemmer, hvorav fire tilhører musikkområdet: Norsk komponistforening, Norsk Musikkforleggerforening, Ny Musikk komponistgruppe og NOPA. Utbetalingene til musikksektoren i 2000 gikk til NO-

PA/Tekstforfatterfondet (ca. 1,4 millioner), Komponistenes Vederlagsfond (ca. 3,4 millioner) og Norsk Musikkforleggerforening (ca. 1,6 millioner), til sammen snau 6,5 millioner kroner. **NORWACO** forvalter opphavsrettigheter i audiovisuelle medier for medlemmene i hele 33 organisasjoner for utøvende kunstnere, fotografer og produsenter m.m. Medlemmer på musikkområdet er FONO, GramArt, IFPI-Norge, NOPA, Norsk Komponistforening, Musikernes Fellesorganisasjon, Norsk Musikkforleggerforening, Norsk Tonekunstnersamfunn, Ny Musikk komponistgruppe og TONO. I 2000 tok NORWACO inn 109 millioner kroner i vederlag, og ca. 8 millioner av disse gikk til musikkområdet. Hvordan de ble fordelt der, er ikke klart.

Bibliotekvederlaget er som nevnt ikke egentlig et vederlag i juridisk forstand, men en kulturpolitisk avgift per side/eksemplar av bokstammen i norske bibliotek. Størrelsen fastsettes gjennom forhandlinger mellom staten og representanter for diverse interesse- og vederlagsorganisasjoner på litteratur- og musikkområdet. På det siste feltet mottok i 2001 NOPA/Tekstforfatterfondet 800 000 kroner av denne avgiften, Komponistenes Vederlagsfond ca. 2,4 millioner.

Mie Berg Simonsen anslår i sitt bidrag til utredningen at ca. 234 millioner kroner i vederlagsmidler gikk til musikkområdet som helhet i 2000. Uten en inngående analyse av regnskap og tildelinger er det umulig å fastslå både hvor mye som gikk til populærmusikken, og hvordan fordelingen egentlig var mellom kollektive tiltak (der det søkes om midler) og individuelle utbetalinger til rettighetshavere. Men det synes klart at en langt større del av vederlagsmidlene går til individuelle rettighetshavere på musikkfeltet enn på områdene litteratur og bildekunst.

En av indikasjonene på dette er at de fire fondene på musikkområdet som forvalter vederlagsmidler, har relativt beskjedne summer å rutte med i forhold til det nevnte totale beløpet på 234 millioner. **Komponistenes Vederlagsfond**, dannet av Norsk Komponistforening og NOPA, disponerte i 2001 snau 5,4 millioner

kroner fra KOPINOR og Biblioteksvederlaget til beste for aktive og eldre komponister samt etterlatte og for organisasjoner som fremmer samtidsmusikk. **Det Norske Komponistfond** støtter komponister som bor og arbeider i Norge, og deres etterlatte samt "andre formål til beste for norsk tonekunst". I 2001 mottok fondet ca. 7 millioner fra TONO og NCB og delte ut ca. 4 millioner som støtte til bestillingsverk og 1,6 millioner til organisasjoner. **Norsk Musikkfond** styres av representanter for Norsk Komponistforening, NOPA og Norsk Musikkforleggerforening og disponerte i 2001 ca. 860 000 kroner fra KOPINOR, hvorav 715 000 kroner ble utdelt i form av 53 stipender. **Tekstforfatterfondet** støtter med inntekter fra KOPINOR og Biblioteksvederlaget, som i 2001 var på drøye 4,6 millioner kroner, tekstforfattere og virksomhet på deres område, primært med stipender etter søknad fra rettighetshavere.

Det virker ikke helt urimelig at disse fire fondene inneværende år har "innledet et samarbeid" (Simonsen) under samlebetegnelsen "Musikkfondene".

Interesseorganisasjoner

Som det allerede har framgått av ovenstående, fins det en rekke organisasjoner for ulike typer aktører på musikkområdet. Noen mottar og distribuerer forskjellige vederlagsmidler på forskjellige måter, men ikke alle. Det fins overlappinger med hensyn til både medlemskap (enkeltpersoner er medlemmer flere steder) og arbeidsområder. I det følgende skal sentrale organisasjoner på populærmusikkfeltet som ikke er presentert i tidligere bolker, omtales kort.

NOPA er en forening for norske komponister og tekstforfattere innenfor det populærmusikalske området som fikk sin nåværende form i 1983, men har en historie tilbake til 30-årene. 1. mars 2002 hadde foreningen 511 medlemmer. NOPA er medlemsorganisasjon i TONO og ellers representert i Komponistenes vederlagsfond, Tekstforfatterfondet, KOPINOR, Nordisk Populærautørunion, Bibliotekvederlaget, NORWACO, Norsk Musikkfond

og Det Norske Komponistfond. De forvalter vederlagsmidler fra TONO, Komponistenes vederlagsfond, Det Norske Komponistfond og Tekstforfatterfondet. I 2001 var de samlede inntektene i overkant av 6 millioner kroner, mens i underkant av 1,9 millioner ble utdelt til medlemmene som stipender og prosjektstøtte.

GramArt er grammofonartistenes forening. Den ble dannet i 1989 og skal ivareta plateartisters interesser. Bakgrunnen for opprettelsen var ikke minst utbredt misnøye på populærmusikkfeltet med hvordan vederlagsmidlene ble fordelt – man mente sjangrene som genererte størsteparten av midlene, ble systematisk tilsidesatt. I 2001 hadde GramArt hadde 1883 medlemmer, innenfor alle musikkjangrer. Samme år ble det vedtatt å melde organisasjonen inn i Norsk Musikkråd. GramArt er representert i GRAMOs styre og i NORWACO og har innstillingsrett til styret i Fondet for utøvende kunstnere. En viktig aktivitet for GramArt er for øvrig å veilede sine medlemmer i kontraktspørsmål. Den samlede inntekten var i 2001 på ca. 4,6 millioner kroner, hvorav det meste er vederlagsmidler fra GRAMO og NORWACO. Pengene brukes til drift og ”medlemsrettede tiltak”.

Norsk Artistforbund ble stiftet av en gruppe GramArt-medlemmer i 2000 og har for tiden 250 medlemmer. Det er den eneste interesseorganisasjonen som er spesifikt innrettet mot populærmusikkområdet. Forbundet har fire distriktskontorer og skal fremme medlemmenes ”økonomiske, faglige og ideelle interesser overfor offentlige myndigheter, fonds og andre foreninger der medlemmenes interesser blir behandlet”, som det heter i vedtektenes andre paragraf. Organisasjonen arbeider for å bli representert i styrene til forvaltnings- og fondsorganisasjoner. Den er opptatt som medlem i GRAMO og har oppnådd at Stortingets kulturkomité har gått inn for at den skal ha innstillingsrett til styret i Fond for utøvende kunstnere på linje med GramArt og Musikernes Fellesorganisasjon. Norsk Artistforbund mottar nå ingen vederlagsmidler, driften dekkes av medlemskontingenter.

Musikernes Fellesorganisasjon, også kjent som MFO, organiserer

musikere og andre i nærstående yrker, er tilsluttet LO og ble etablert 1.1.2001 som en sammenslutning av Norsk Kantor- og Organistforbund, Norsk Musikerforbund og Norsk Musikk- og Musikkpedagogforening. Arbeidsområdene er tariff- og vederlagsavtaler, veiledning og bistand til medlemmer i faglige spørsmål og tvister, samt generelle kulturpolitiske spørsmål. Av ca. 6000 medlemmer er ca. 5000 yrkesaktive. De er ikke fordelt på musikalske sjangrer, men rundt 1500 av medlemmene er frilansmusikere, og en regner med at en stor del av dem er utøvere innenfor populærmusikk. Liksom GramArt er MFO mye brukt av populærmusikere som trenger juridisk veiledning og hjelp. Organisasjonen mottar vederlagsmidler fra GRAMO og NORWACO, i 2001 henholdsvis ca. 1,6 millioner og 700 000. Disse midlene plasseres i Norsk Musikkforbunds Vederlagsfond og brukes til "medlemsrettet arbeid", juridisk bistand og diverse informasjonstiltak.

FONO eller Foreningen Norske Plateselskaper, har som sine 90 medlemmer norske fonogramutgivere eller plateprodusenter som har utgitt minst to fonogrammer og har en viss kontinuitet i virksomheten. FONO mottar vederlagsmidler fra GRAMO og NORWACO og er representert i begge disse samt andre organisasjoner. IFPI-Norge har representert utenlandske plateselskaper i Norge i 60 år, har 19 medlemmer og mottar vederlagsmidler fra GRAMO og NORWACO.

Norsk Musikkforleggerforening ble startet i 1936, har 17 medlemmer og mottar vederlagsmidler fra TONO og KOPINOR.

Den norske impresarioforening har ca. 50 impresariobyråer med stabil, kontinuerlig virksomhet som medlemmer. Omkring halvparten av dem driver også med artistmanagement. Driften dekkes av medlemskontingenter.

International Music Management Forum er som IFPI en internasjonal organisasjon. Den norske avdelingen ble opprettet i 1992 og har 17 medlemmer. Organisasjonen arbeider for å gjøre managementleddet mer profesjonelt og for å styrke artistenes stilling

blant annet i spørsmål om kontraktsforhold og opphavsrett. Norske artisters suksess i utlandet har foranlediget planlegging av et internasjonalt opplæringsprogram, tilpasset norske forhold, for medlemmer og potensielle medlemmer. Driften av IMMF dekkes av medlemskontingenter og frivillig arbeid.

Bransjeorganisasjoner for dokumentasjon, informasjon og eksport

Norsk Musikkinformasjon,

også kjent som NMI, ble opprettet i 1978 etter initiativ fra Norsk Komponistforening og med støtte fra Norsk kulturråd. Fra og med 1982 har NMI vært finansiert over Kulturdepartementets budsjett. I 1999 ble forvaltningen flyttet fra Rikskonsertene til Kulturrådet. NMIs hittil viktigste funksjonsområder har vært (1) deponering av originalpartiturer og arkivering av dokumentasjonsmateriale om komponister og verk (partitursamlingen rommer nå over 10 000 verk av vel 350 komponister), (2) kopiering og produksjon av stemmesett, noter og versjoner av verk og (3) informasjonsvirksomhet innen- og utenlands omkring komponistene og verkene. Inntil 2002 har NMI også administrert innkjøpsordningen for nye norske fonogrammer. Ifølge NMIs direktør, Morten Walderhaug, var organisasjonens inntekter i 2001 på ca. 10,6 millioner kroner, hvorav ca. 70 prosent var driftsstøtte fra staten, 30 prosent egeninntekter. I tillegg mottok NMI 6,2 millioner kroner øremerket administrasjonen av innkjøpsordningen for nye norske fonogrammer. Denne overføres som nevnt til Kulturrådet i 2002. NMI skal likevel fortsatt ivareta formidlingen av ordningen overfor utlandet.

NMI er en organisasjon i endring. En evaluering av virksomheten i 2001, foretatt av Odd Are Berkaak, anbefalte en løsrivning fra Komponistforeningen ved at dokumentasjonsarbeidet legges til Norsk Musikkksamling ved Nasjonalbiblioteket og produksjonsdelen blir overtatt av sekretariatet i Norsk Komponistforening. I stedet anbefalte Berkaak at det ble satset for fullt på å utvikle in-

formasjonsarbeidet både kvalitativt og kvantitativt til "aktiv og utfordrende formidling og promovering" for "hele spekteret i norsk musikk" (sitert etter Berg Simonsens bidrag).

Denne evalueringsrapporten er en viktig del av grunnlaget for de forandringene som nå foregår. Men NMIs ledelse betrakter dokumentasjons- og produksjonsvirksomheten som viktige forutsetninger for godt informasjonsarbeid og har ikke villet skille dem ut, slik Berkaak anbefalte. Men endringer i tråd med evalueringsrapportens råd om å bli sjangerovergripende viste seg blant annet i nettavisen Ballade.no allerede fra september 2000, flere måneder før Berkaakrapporten ble framlagt. Ballade.no er nå landets mest leste rene musikkavis med nærmere 600 000 sidevisninger i måneden, og omkring 50 prosent av det meget store stofftilfanget kan knyttes til populærmusikkfeltet. (Kilde for dette og det følgende er Morten Walderhaug, direktør i NMI.) Ledelsen i NMI har også andre planer og ambisjoner i samme retning, dvs. inkludere jazz, viser og rytmisk populærmusikk ved siden av kunstmusikken i sitt ansvarsområde. Det planlegges blant annet en internasjonalt henvendt, engelskspråklig parallell til Ballade.no og inkludering av populærmusikken i aktivitetene både på området kopiering/produksjon og, ikke minst, på informasjonsområdet som helhet. NMI er nå dessuten samlokalisert med Vise- og Jazzarkivet. Med NMIs inkludering av populærmusikken i sitt ansvarsområde ligger det her følgende et potensial for å inkludere også populærmusikk i ett omfattende arkiv og dokumentasjonssentrum for norsk musikkliv som helhet (se nedenfor).

Music Export Norway A/S

ble etablert i juni 2000 med det formålet å stimulere til økt eksport av norsk musikk. Selskapet hadde sitt første driftsår i 2001 og drives i først omgang i en prøveperiode på tre år. Eksport av musikk omfatter ikke bare fonogramsalg, men også konserter, copyrights m.m. Stifterne av selskapet var FONO, IFPI Norge, NOPA, GramArt og NMI. Siden er også MFO (Musikernes Fellesorganisasjon) gått inn som medeiere. En rekke land har slike musikkeksportkontorer, med varierende organisering og finansi-

ering. Et interessant eksempel er Frankrike, som har hatt et slikt kontor i en ti års tid. Hovedkontoret i Paris er supplert med avdelingskontorer i USA, Tyskland, Storbritannia, Japan og Brasil. Det er dessuten representert ved flere franske ambassader. I 2001 var budsjettet for det hele 13 millioner franc. 54,5 prosent av dette kommer fra Kulturdepartementet og Utenriksdepartementet, 28,5 prosent fra plateprodusentorganisasjoner og 17 prosent fra profesjonsorganisasjoner på musikkområdet. Eksportkontoret tilskriver en vesentlig del av æren for at fransk fonogrameksport økte med 700 prosent mellom 1993 og 1998. (Opplysninger fra Inger Dirdal, Music Export Norway.) Music Export Norway har koordinert norsk representasjon ved en rekke musikkmesser, fremst i tilknytning til platebransjen, og hadde i januar 2002 ansvaret for en større norsk satsing under MIDEM-festivalen i Cannes. Den var finansiert med 2,2 millioner kroner fra staten og 1,4 millioner kroner fra bransjen. En lang rekke norske artister, de fleste populærmusikalske, ble presentert.

IV PROBLEMSTILLINGER OG PERSPEKTIVER

Målsettinger for kulturpolitikken på populærmusikkområdet

Hovedmål	Resultatmål
1. Å gjøre musikk av høy kunstnerisk kvalitet tilgjengelig for flest mulig og å stimulere til kunstnerisk formyelse og utvikling.	1.1. Nå flest mulig med et allsidig repertoar og ulike konsertformer.
	1.2. Ta vare på, formidle og videreutvikle musikkformer som har forankring i Norge.
	1.3. Fremme bruken av samtidens nyskapende musikkuttrykk.
	1.4. Videreutvikle musikktilbudet til barn og unge.
	1.5. Utvikle lokale arrangørledd og styrke samarbeidet mellom arrangørnettverk.
2. Institusjonene skal utnytte ressursene best mulig og målrette virksomheten.	2.1. Drive institusjonen kostnadseffektivt.
	2.2. Utvikle strategiske planer og fastsette mål for styring og forvaltning av virksomheten.

I Stortingsproposisjon nr. 1 (2001–2002) finner en denne oppstillingen over Kulturdepartementets hovedmål og resultatmål for 2002 på hele musikkområdet:

I denne utredningen er det lagt vekt på å vise at populærmusikken fortjener anerkjennelse som kunstform. Gyldige kvalitetsdommer må her som ellers felles på grunnlag av inngående kjennskap til kunstarten og dens særdrag. Den har også åpenbart "forankring i Norge". Følgelig er det relevant å anvende ovenstående hoved- og resultatmål også for populærmusikkens vedkommende. Spørsmålet er imidlertid hva dette mer konkret skal innebære på dette spesifikke feltet.

Statskonsult gjennomførte i 1998 en evaluering av de støtteordningene for rock eller "rytmisk populærmusikk" som da hadde vært i funksjon. En hovedkonklusjon her var følgende:

Mål og strategier på rockeområdet

Gjennomgang av sentrale dokumenter viser at det på rockeområdet ikke er formulert konkrete mål som ivaretar Stortingets intensjoner. Statskonsult anbefaler at departementet klargjør målene på rockeområdet. Det bør tas sikte på å avklare hva som er hensikten med statlig støtte til rock. En sentral problemstilling er om staten skal legge til rette for at rockemusikken får et så høyt kvalitetsnivå som mulig, eller om rockemusikken for staten først og fremst er et ungdomspolitisk virkemiddel. En avklaring av slike valg vil ha stor betydning for hvordan støtten skal utformes. Etter vår vurdering bør det lages en strategi på rockeområdet, hvor en søker å klargjøre målene og mulige virkemidler. Det er viktig at denne strategien utarbeides i tett samarbeid med rockemiljøet.

(*Statstilskudd til rock*, Rapport nr. 4, 1998 fra Statskonsult)

Når populærmusikken blir anerkjent som kunstform, kan ikke støtten først og fremst kan være et ungdomspolitisk virkemiddel. Hovedmålsettingen må altså være å legge forholdene til rette for at musikken når et så høyt kvalitetsnivå som mulig. På den andre siden er den motsetningen Statskonsult formulerer, bare tilsynelatende, om den tolkes som en motsetning mellom det å satse på barn og ungdoms populærmusikalske amatøraktiviteter på den ene siden og det å satse på den halv- og helprofesjonelle utøvelsen

på den andre. Det synes for det første åpenbart at barn og unges sterke interesse for populærmusikk er viktig å ta i betraktning også ut fra en sosialpolitisk synsvinkel. For det andre er et fortsatt arbeid for å heve musikkens kvalitet også avhengig av størst mulig bredde i aktivitetene på det amatørmessige grunnplanet og av organiserte rekrutterings- og opplæringstilbud. Dette kan ikke støttes til fortrenghet for tiltak rettet mot det profesjonelle nivået, men som underliggende forutsetning for dette. Begge deler har paralleller på idrettsområdet så vel som innenfor kunstartområdet: Vel fungerende lokale idrettslag og musikk- og kulturskoler er grunnlaget for høyt profesjonelt nivå i begge sammenhenger. Det viktigste i den refererte konklusjonen fra Statskonsults rapport er dermed etterlysningen av en bedre gjennomtenkt strategi for populærmusikkområdet, der målsettinger og virkemidler er mest mulig konkretisert. Forhåpentlig kan denne utredningen som helhet og de betraktningene som følger i de neste avsnittene, være bidrag til noe slikt.

Rekruttering, opplæring og utdanning: udekkede behov

På bakgrunn av gjennomgangen av dette området ovenfor er det en rekke områder som med fordel kan vurderes med henblikk på kulturpolitiske prioriteringer og initiativer.

Det er for det første åpenbart viktig å fortsette å videreutvikle støtten til diverse arenaer for mer eller mindre uformell eller selvorganisert tilegnelse av populærmusikalske kunnskaper og ferdigheter. Dette innebærer at det er musikkpolitisk viktig at ungdoms- og fritidsklubber er tilgjengelige som slike arenaer, at tilgangen på funksjonelle øvingslokaler styrkes vesentlig, og at tiltak som Musikkverkstedordningen og Frifond får ressurser som mest mulig svarer til behovene. Spørsmålet om en mer rasjonell samordning av disse og andre tiltak er mulig, gjelder i og for seg musikk- og kanskje kulturområdet som helhet (se nedenfor) og må følgelig undersøkes nærmere i en annen sammenheng.

Når det så gjelder mer organisert kurs- og opplæringsvirksomhet, er landets kultur- og musikkskoler åpenbart helt sentrale. Som omtalen ovenfor viste, er en rimelig, det vil si vesentlig utvidet, plass for populærmusikken i disse skolene avhengig av ressurser til bygningsmessige tilpasninger, innkjøp av nødvendige instrumenter og utstyr og ikke minst økt tilgang på kompetente lærere eller instruktører. Mangelen på kompetente lærerkrefter er også et hovedproblem når det gjelder undervisning i rytmisk populærmusikk ved de videregående skolenes musikkfaglige tilbud. Sannsynligvis foreligger det også på dette området bygnings- og utstyrsbehov i tillegg.

Mangelen på kvalifiserte lærerkrefter i de nevnte sammenhengene kan sannsynligvis i første omgang avhjelpes ved at tradisjonelle krav til formell (utdanningsmessig) kompetanse mykes opp. Gitt det meget svakt utbygde utdanningstilbudet hittil og ut fra populærmusikkens tradisjonelt uformelle læreprosesser er det nærliggende å åpne for rekruttering av lærerkrefter uten formelle kvalifikasjoner, men med solid realkompetanse på feltet. På sikt er det imidlertid av vesentlig betydning at utdanningstilbudet på høyskole- og universitetsnivå styrkes, ikke minst av hensyn til de pedagogiske oppgavene på lavere trinn.

Å styrke tilbudet om høyere utdanning i rytmisk populærmusikk ved høyskoler og universiteter er imidlertid også en sentral oppgave i forhold til en ambisjon om å heve det profesjonelle nivået i de aktuelle sjangrene. Foruten studietilbud som gjelder populærmusikkens instrumenter og samspillsformer, er det på dette området også viktig at det drives teoretiske studier og forskning på populærmusikkens former, vilkår og sosiokulturelle aspekter. Hensikten med dette er at man ved å utvide og bedre kunnskapen om de aktuelle musikkformene ikke minst kan bidra til å heve nivået på den offentlige samtalen om dem (journalistikk, kritikervirksomhet m.m.). Dette vil indirekte også være et bidrag til økt kvalitet i musikken selv.

De ulike interesseorganisasjonene på feltet har uten tvil gjort en

viktig innsats med sine kurs- og opplæringstilbud. Ikke minst viktig er det arbeidet AKKS driver for å øke rekrutteringen av kvinnelige utøvere og bedre de musikalske kvalifikasjonene deres.

Populærmusikkens behov for styrket opplærings- og utdannings-tilbud på andre områder enn selve utøvelsen av musikken kommer jeg tilbake til nedenfor.

Scener for levende musikk: amatører vs. profesjonelle og marked vs. kvalitet

Norge har nå opp mot 300 faste spillesteder og over 30 festivaler for rytmisk populærmusikk. Slike tall vitner både om stor entusiasme landet rundt og viktig innsats fra organisasjoner på området, som Norsk Rockforbund og Norgesnett. Midlene fra de statlige støtteordningene har åpenbart også hatt vesentlig betydning for det som er oppnådd, inkludert Musikkverkstedsordningens tilskudd til utstyr i for eksempel klubbssammenheng.

Dette betyr ikke at alle behov er dekket, eller at ingenting bør endres.

I møter med og innspill fra organisasjonene på feltet er en lang rekke utfordringer og problemstillinger blitt trukket fram. De fleste og viktigste kan trolig plasseres i to kategorier: (1) Forholdet mellom idealisme/amatørisme og profesjonalitet i arrangør-/spillestedsledet og (2) forholdet mellom offentlig støtte og markedsøkonomiske hensyn.

Den første av disse kategoriene gjelder delvis spørsmål som er relevante for all kulturvirksomhet der frivillig innsats spiller en viktig rolle (se for eksempel Norsk Musikkråds småskriftserie nr. 11, 1997: "Nye tider, nye muligheter? Frivillig kulturarbeid i klemme".)

I hvilken grad og på hvilke premisser kan en akseptere at kulturtilbud baseres på ren idealisme? Svaret vil naturligvis avhenge av

hva slags kulturvirksomhet det er snakk om. På musikkområdet er det ut fra et ønske om best mulig kvalitet på tilbudene til publikum – konsertarrangementer – klart problematisk om innslaget av amatørisme blir for stort. Ikke bare kan dette redusere kvaliteten på den musikkopplevelsen publikum tilbys, og gjøre artistenes vilkår dårligere enn de og musikken deres fortjener. Konsertarrangementer kan også innebære at relativt store pengebeløp står på spill. Med kompleksiteten i alt fra kontraktsforhold, markedsføring og regnskap til sikkerhetstiltak og teknisk utstyr in mente er det åpenbart at det trengs profesjonell arbeidskraft i flere funksjoner.

Diverse kursvirksomhet, erfaringsutveksling og informasjonsarbeid som drives av organisasjonene på feltet, er positive bidrag her, og dette aspektet fortjener ytterligere oppmerksomhet og støtte. Men en mangel på kontinuitet og den erfaringsakkumulasjonen den innebærer, vil sannsynligvis likevel være et problem i arrangør-/spillestedsledet. Et viktig moment i denne sammenhengen kan være at verken Norgesnett eller andre statlige eller statsstøttede tiltak og ordninger yter faste driftstilskudd til spillesteder, slik det blant annet gjøres i Danmark. I den grad kommuner og fylker yter slike tilskudd, er det ifølge enkelte kilder tale om små og tilfeldig pregede bevilgninger – forholdene varierer i det minste mye fra sted til sted. En statlig ordning med driftstilskudd er ut fra dette verdt å vurdere.

I en slik vurdering bør en imidlertid også ta i betraktning diverse problemstillinger som angår forholdet mellom offentlig støtte og markedet. Flere av organisasjonene har vist seg å være opptatt av dette, og spørsmålet er også drøftet i den vurderingen av Turné-, festival- og transportstøtteordningens funksjon fra 1992 til 1998 som ordningens styringsgruppe i sin tid foretok (Rikskonsertene 1999). Her heter det at støtteordningen skal være "markedskom-penserende og markedsstimulerende – ikke markedsvridende". Dette utdypes slik: Ordningen skal kompensere for geografiske avstander, lite publikumsgrunnlag og språklige barrierer og stimulere til framveksten av bærekraftige tiltak, publikumsetterspørsel, nye

utøvere, økt kompetanse i alle ledd og økt kvalitet i alle ledd. Ordningen skal være, som det heter, "en rekrutterings- og utviklingsordning som skal spille på lag med markedet, og ikke aktivt gi konkurransefortrinn for utvalgte aktører".

I byer hvor det fins flere spillesteder for rytmisk populærmusikk, kan det nok være problematisk å skille det markedskompenserende og -stimulerende fra det markedsvidende, i den forstand at all offentlig støtte vil innebære en innblanding i markedets virke. Støtte til ett spillested eller én arrangør innebærer selvfølgelig en mulighet for svekket besøk ved andre steder for levende (og innspilt) rytmisk populærmusikk. Tilsvarende vil støtte til ett band på turné og ikke til et annet, særlig innenfor samme sjanger, åpenbart virke "markedsvidende" til fordel for det støttede bandet.

Det er imidlertid konkrete negative erfaringer som ligger til grunn for oppmerksomheten om denne problematikken. Da Turné-, festival- og transportstøtteordningen startet opp, ble 3,5 millioner kroner delt ut i løpet av noen få høstmåneder. Dette førte til at tilbudssiden, altså antallet band og artister på turné, svulmet opp så det dannet seg "utøver-kø" ved spillestedene. Dermed fikk flere arrangører artister til å opptre til en lavere pris enn normalt og brukte dette som press i forhandlinger med andre artister. Honorarnivået gikk ned i en grad som styringsgruppen for ordningen mente kunne virke negativt inn på rekrutteringen av gode utøvere. Dette skjedde vel å merke uten at publikum fikk nyte godt av lavere billettpriser. Samtidig førte noen av tildelingene til at enkelte artister turnerte mer enn publikumsinteressen for dem (etterspørselen i markedet) tilsa, slik at arrangører ble påført tap.

På arrangørsiden ble det gjort hva man mener er beslektede feil. Som styringsgruppen formulerer det i sin oppsummering: "Enkelte mottakere har fått tildelinger uten forankring i et forretningsmessig relevant konsept og nødvendig økonomisk/administrativ kompetanse. Støtteordningen har således i enkelte tilfeller bidratt til å stimulere til mangelfull økonomisk og markedsmessig helhetstenkning." En annen måte å si dette på er vel at man ved

enkelte tildelinger kom til å støtte useriøse aktører med kort levetid på feltet. Det markedsøkonomiske aspektet synes altså her mindre relevant enn en ren kompetansevurdering.

Konklusjonene med henblikk på målsettinger for tildelingspraksis som styringsgruppen for Turné-, festival og transportstøtteordningen kom fram til, var, i tillegg til at man gikk over til gjennomgående lavere støttebeløp, følgende:

- Å stimulere til stabilitet ved tildelinger til aktører som viser evne til sunn forretningsmessig drift basert på egen kreativitet og kompetanse
- Å stimulere aktører som prøver å utvikle eget marked gjennom planmessig arbeid
- Å fungere dynamisk slik at støtteordningen evner å bruke begrensede midler der hvor behovet til enhver tid er størst
- Å unngå "overvanning" (stimulans til aktivitet uten grunnlag i faktisk etterspørsel)
- Å unngå tildelinger som virker konkurransevridende og prisdrivende
- Å unngå tildelinger utelukkende på kunstnerisk grunnlag uten hensyn-
tagen til markedsmessige konsekvenser for mottakeren og andre aktører

(Rikskonsertene 1999, s. 10)

Disse punktene, og særlig det siste, viser til den rytmiske populærmusikkens spesielle nærhet til kommersielle krefter og logikker i forhold til andre musikksgangrer og kunstarter. Ikke i noen andre kunstarter er det særlig utbredt bekymring for at landet skal få for mange dyktige musikere på turné, for mange gode utstillinger på vandring, e.l. Det betyr ikke nødvendigvis at slike hensyn er irrelevante for andre felt, bare at det ikke er tilfeldig at det er på dette området de sannsynligvis ble formulert for første gang av aktørene selv. Helt konkret dreier dette seg om at populærmusikkens spillesteder er av en annen art enn for eksempel den klassiske musikkens konsertsaler: De er avhengige av publikumsoppmøte og omsetning i for eksempel den tilknyttede baren for å kunne eksistere. Den rytmiske populærmusikken har dessuten i hele sin historie og karakter en nærhet til og en avhengighet av et stort og mer eller mindre entusiastisk publikum som ikke i samme grad kjennetegner andre musikksgangrer og kunstarter. Her ligger også

en del av grunnlaget for noen av musikkformens beste sider: dens evne til dynamisk fornyelse og direkte og indirekte refleksjon av (og over) sosial- og kulturhistoriske endringer.

Dette gjør også at forestillingene om en kunstnerisk kvalitet som er uavhengig av og hevet over positiv publikumsrespons av et visst omfang, kan virke mer fremmede her, mens de er – eller virker – selvsagte på andre felt. En tankegang som gir hensynet til markedet rang som sideordnet hensynet til den kunstneriske kvaliteten, står imidlertid også i en prinsipiell motsetning til særlig rockefeltets tradisjonelt sterke, i historisk forstand romantisk pregede, autenticitetsverdier. Fortellinger om artister som ”selger seg” og sviker sitt ektefølte uttrykk av kommersielle grunner, hører til fundamentet i feltets selvforståelse og viser til et fellesskap med andre, mer tradisjonelt anerkjente kunstformer.

Ut fra disse betraktningene er det grunn til å anbefale at en på den ene siden prinsipielt fastholder forestillinger om en kunstnerisk kvalitet som bedømmes av kompetente kjennere eller kritikere uten hensyn til kommersielt potensial, og at kunstnerisk kvalitet generelt må være det primære hensynet når tildelinger av støtte i ulike former vurderes. På den andre siden er det ikke urimelig at det også pragmatisk tas hensyn til markedets rolle som et vanskelig fravikelig element i distribusjonen av selv den mest fremragende rytmiske populærmusikk gjennom spillesteder m.m. eller mindre kommersiell karakter. Mer konkret:

- Hvis det virkelig er slik at kunstnerisk fremragende artister ikke kan støttes av frykt for at arrangørleddet påføres tap, bør det etableres en garantiordning (innenfor nåværende støtteordninger) som kommer til anvendelse i slike tilfeller. Noe annet er å oppgi den autoriteten i forhold til kvalitetsdommer som alle forvaltere av støtte til profesjonell kunst forutsettes å ha.
- For øvrig er det åpenbart at støtteordninger må ta hensyn til de negative erfaringene med en ”oppblåst” tilbudsside og use-

riøse arrangører eller spillesteder som er referert ovenfor. Planmessig arbeid med for eksempel byggingen av et publikum for et spillested eller en arrangør og profesjonell markedsføring av tilbudene må premieres. Det samme gjelder selvfølgelig ansvarlig drift, regnskapsførsel osv.

- Kompetansebyggende tiltak er av sentral betydning både for forståelsen av musikalske kvaliteter (hva er viktig å formidle?) og for seriøs drift i spillesteds- eller arrangørleddet (hvordan skal god musikk formidles ordentlig?). Det er snakk om to typer kompetanse som så langt det er mulig, bør forenes.
- Hensynet til markedet er primært av betydning for det semi- og helprofesjonelle nivået på feltet. På amatørnivå – blant de ungdommelige begynerne – er størst mulig aktivitet, flest mulig utøvere, hovedsaken: Det profesjonelle nivået trenger en bredest mulig rekrutteringsbase.

I forbindelse med vedtaket om vesentlig økte overføringer til kulturområdet fra tippemidlene har en rekke organisasjoner innenfor rytmisk populærmusikk tatt til orde for å etablere en ny, ren reiserefusjonsordning for artister. Tanken ser ut til å være full dekning av alle reiseutgifter ved konserter og turneer. Det vises for eksempel til at særlig spillesteder i Nord-Norge må redusere sin aktivitet av hensyn til de store avstandene og reiseutgiftene i landsdelen. Et standpunkt i denne saken kan ikke tas i denne forbindelsen. Men på den ene siden synes behovet for økt støtte til reiseutgifter å være udiskutabelt – Turné-, festival- og transportstøtteordningen er utilstrekkelig. På den andre siden må en eventuell refusjonsordning også utformes i lys av de momentene som er diskutert ovenfor, om forholdet mellom støtte og marked. Administrasjon og effekter av tenkelige ordninger her må åpenbart utredes nærmere.

Generelt er det altså ønskelig med tiltak som styrker kompetanse og profesjonalitet på dette området. Her bør også andre involverte aktører tas i betraktning: management, bookingbyråer osv. Ikke

minst managerleddet er generelt dårlig utviklet i Norge. Dette har konsekvenser for profesjonaliteten i bransjen som helhet og berører mulighetene norske utøvere har til å komme ut over landets grenser med musikken sin. Det skal ha vært gjort forsøk på å få i gang et managementorientert studietilbud ved Handelshøyskolen BI, men dette eksisterer i alle fall ikke i dag. Det kan med fordel vurderes om, og i tilfelle hvordan, en eventuell kursvirksomhet arrangert for eksempel av International Music Management Forum kan støttes.

Blir populærmusikken forfordelt?

En rekke støtteordninger, fond, vederlagsforvaltende organisasjoner osv. er i den foregående framstillingen plassert i sammenheng med fonogramproduksjonen og platebransjen. Mange av dem yter som nevnt støtte også – og hovedsakelig – til en rekke andre formål. Grupperingen er gjort på bakgrunn av fonogramproduksjonens sentrale stilling på feltet og fordi de ordninger m.m. det er snakk om, er innrettet på et profesjonelt nivå. Det er ikke minst på dette området det i mange år har vært uttrykt mye misnøye med populærmusikkens stilling. Men dette gjelder også noen av de ordningene som her er plassert i avsnittene om opplæring og scener for levende musikk.

Det ser ut til å være lite grunnlag for misnøye når det gjelder for eksempel Musikkverkstedsordningens prioritering av rytmisk populærmusikk. Som antydnet under gjennomgangen av Fondet for lyd og bilde er de populærmusikalske sjangrenes andel av tildelingene heller ikke der nødvendigvis urimelig små i lys av fondets kulturpolitiske basis og helhetsorienterte siktemål. Endringene i kategorisystemet og representasjonen i TONOs styrende organer er dessuten klart positive trekk ved utviklingen. På andre punkt kan det imidlertid være grunn til å diskutere om populærmusikken har en rimelig posisjon. Dette gjelder blant annet Fondet for utøvende kunstnere, FFUK. I det følgende brukes forholdene der som utgangspunkt for en mer prinsipiell drøfting.

Skal en nærme seg et svar på spørsmålet om populærmusikkens stilling innenfor FFUK er rimelig eller urimelig, er det flere momenter som må tas i betraktning. Helt grunnleggende er imidlertid det faktum at det her dreier seg om en kulturpolitisk ordning der vederlagstankedag prinsipielt ikke hører hjemme. At en avgift på amerikansk populærmusikk skaffer det meste av midlene, gir ikke norske populærmusikkutøvere noen særlig rett til å disponere pengene. Store skattytere har ingen spesiell rett til å bestemme over verken kommunale eller statlige budsjetter. Det må følgelig være kulturpolitiske prioriteringer som her så å si spiller førstefiolin, altså hensynet til kunstnerisk kvalitet, kulturelt mangfold, geografisk spredning osv. Dette betyr at midlene må disponeres ut fra et helhetssyn, hvor en ikke minst tar hensyn til de spesielle støttebehov visse typer kunstutøvelse har, særlig såkalte "smale" og nyskapende, krevende former – for den saks skyld også slike former innenfor det mangslungne populærmusikkområdet.

Men også ut fra et slikt perspektiv er det mulig å hevde at populærmusikkens stilling generelt burde styrkes i FFUKs disposisjoner. En vurdering her avhenger for det første av hvordan de sjangrene populærmusikkbegrepet omfatter, oppfattes som kunstformer. Her kan det vises til den forståelsen som skisseres i den første delen av denne utredningen, og det kan videre understrekes at en bedømmelse av populærmusikksjangrenes kunstneriske kvalitet(er) bare kan foretas ut fra solid kompetanse på feltet, altså et inngående kjennskap til de aktuelle musikalske formenes estetiske særtrekk og tradisjoner. Gitt populærmusikalske formers store andel av det samlede musikkliv, og ikke minst deres dynamiske utvikling og høye grad av kvalitativ differensiering ("artsmangfold"), synes det rimelig å hevde at de har krav på kompetent representasjon i de avgjørende instansene innenfor ordninger som FFUK. Kravene til helhetssyn må selvfølgelig også gjelde dem som skal representere denne kompetansen. Her er det for øvrig viktig å understreke at kompetanse kan være omstridt, på dette som på alle andre områder. Følgelig er det et fornuftig prinsipp at de som i kraft av sin kompetanse skal representere en kunstform i organer som FFUK, faktisk har tillit blant de aktive i den kunstformen de skal representere.

Vurderingen av populærmusikkens stilling er for det andre knyttet til spørsmålet om "støttebehov" ut fra hva en kunne kalle mer generelle sosiale og kulturelle hensyn. I den grad "smale" kulturuttrykk støttes for å gi deres utøvere muligheter til kunstnerisk utfoldelse og vekst som heltids profesjonelle, synes det rimelig at de reelle økonomiske vilkårene for populærmusikalske utøvere tas i betraktning. Som det bør gå fram av flere foregående avsnitt, er tilværelsen som populærmusikalsk utøver på profesjonelt og semiprofesjonelt nivå gjennomgående preget av ytterst beskjedne og variable inntekter. Det er genuin interesse for musikken og personlige uttrykksbehov som i realiteten får utøverne til å drive med sitt. I kontrast til dette er store deler av utøverne innenfor klassisk musikk faktisk å regne som offentlig ansatte med ganske høy grad av sikkerhet for arbeid og inntekt. Av kultursosiologiske grunner synes det dessuten atskillig lettere å få tilgang til sponsormidler fra næringslivet for kunstmusikkens institusjoner og utøvere. I den grad noenlunde økonomisk trygghet regnes som en betingelse for ytelser på et kvalitetsmessig høyt nivå, kan i prinsippet lignende betraktninger anstilles for populærmusikkutøvernes vedkommende – om man aksepterer at det også på dette feltet fins forskjeller på godt og mindre godt og en ambisjon om best mulig kvalitet. Kunst bedrevet utelukkende som fritidsaktivitet er i alle fall historisk sett ganske sjelden rangert som særlig verdifull.

Ut fra tallene som er referert i omtalen av FFUK ovenfor og de mer prinsipielle betraktningene som her er anført, er det grunn til å mene at populærmusikken er kommet dårligere ut av tildelingspraksisen i dette fondet enn rimelig er. Fordelingen på instrumenter under stipendordningene er bare ett eksempel på hva som kan være verdt å se nærmere på. Bør computer, synthesizer, dobro, slide-gitar, oljefat o.l. komme inn på den allerede lange listen, eller er det bedre med en fordeling etter sjangertilhørighet?

På lignende grunnlag er det nærliggende å anta at den rytmiske populærmusikken kommer urimelig dårlig ut i en rekke sammenhenger, inkludert ordninger som her er gruppert under opplæring m.v. og "scener for levende musikk". Det er for eksempel verdt å

se nærmere på hvorfor populærmusikkens andel av de voksenopplæringsmidlene Norsk Musikkråd disponerer, er så vidt liten. Skyldes det bare liten søkning fra populærmusikkmiljøene? Videre er det, om en skal tro tallene som er referert under omtalen av Frifond-ordningen, slik at 80 prosent av søknadene under Frifond musikk kommer fra band og bandrelatert virksomhet, mens bare ca. 14 prosent av tildelingene går til populærmusikkområdet. Grunnene til dette er for tiden ukjente.

Løfter en blikket og ser ut over hele det innfløkte landskapet av ordninger og fond, kan en finne flere beslektede forhold. Om så er: Hvordan er etter hvert aldrende populærmusikk-komponister og deres etterlatte sikret i forhold til kollegene innenfor den seriøse musikken?

Bildet av populærmusikkens stilling er med andre ord sammensatt. På den ene siden har musikken de siste 10–15 årene fått en helt annen stilling i kulturpolitiske sammenhenger enn den hadde før. På den andre siden er det, ikke overraskende, mange steder i dette mangslungne feltet der oppjusteringen av de aktuelle sjangrenes status fra kriminalitetsforebyggende til kunstneriske ytrings- og aktivitetsformer ikke synes å ha nådd fram.

Fonogramproduksjon og eksport: Hva bør gjøres?

Flere av ordningene som er berørt i foregående avsnitt, er viktige støttekilder for produksjon av fonogrammer. Det ble for eksempel antydnet allerede under gjennomgangen av FFUK at støtten til innspillinger her er svært liten i forhold til det samlede søknadsbeløpet. Men mest direkte relevant er innkjøpsordningen for fonogrammer. I den grad fonogrammer anerkjennes som viktige kulturbærere, synes det rimelig å foreslå at en utvidelse av denne ordningen blir vurdert. Det kan få stor betydning for flere sjangrer enn de som samles i kategorien populærmusikk, samtidig som det også innenfor populærmusikken både kan bli bedre forhold for de nyskapende og marginale plateprosjektene og større trygghet for mer etablerte artister med deres nå gjennomgående usikre

og temmelig svake økonomiske vilkår. Ikke minst viktig er imidlertid dokumentasjons- og fordelingsmessige aspekter ved en bedret representasjon av norsk plateproduksjon i landets biblioteker m.v.

Den ekstremt lave andelen av det totale fonogramsalget som nå blir norske produksjoner til del, er åpenbart et problem både for musikkbransjen og ut fra sentrale kulturpolitiske hensyn. Siden dette sannsynligvis er et resultat av en rekke samvirkende forhold – fra spørsmål om kvalitet til det som er berørt under omtalen av radio og TVs rolle – er det i denne sammenhengen umulig å gå inn på alle konkrete tiltak som kan bidra til å bedre tingenes tilstand. Å sikre vitaliteten og kvaliteten i norsk populærmusikk er imidlertid målet for alle de tiltak og ordninger som er nevnt i denne utredningen. Ett mulig tiltak som fortjener særlig oppmerksomhet, er imidlertid en redusert momssats eller momsfritak for norskproduserte fonogrammer. Som kjent er bøker – uansett art – og dagsaviser m.m. helt fritatt for merverdiavgiften ut fra deres antatte betydning for kultur- og samfunnsliv. En anerkjennelse av fonogrammer som viktige kulturbærere peker i retning av en grundig vurdering av dette spørsmålet.

Norge er et lite land og følgelig også et relativt lite marked for musikk. Samtidig er det ingenting i veien for at en offensiv kulturpolitikk i bred forstand, der støtten til amatørvirksomhet så vel som spillesteder og opplærings- og utdanningstilbud på alle nivåer inngår, kan resultere i et gjennomgående høyt nivå på landets skapende og utøvende kunstnere på området. Sett i lys av norske musikeres internasjonale anerkjennelse innenfor klassisk musikk og jazz, og flere lystegn på populærmusikkens felt, er det grunn til å anta at norsk musikkeksport kan økes vesentlig gjennom målrettede, velinformerte tiltak. Her bør prioriteringer og tiltak skje på grunnlag av en egen analyse av det internasjonale markedet for musikk og erfaringer med tidligere støtte til lanseringer, turnévirksomhet m.m. Mye tyder for eksempel på at norske produkter gjør det gjennomgående best innenfor såkalte nisjemarkeder av ulik størrelse og karakter: Det meste utenom "ma-

instream" pop og rock er som "nisjer" å regne, selv om de nettopp på internasjonal basis kan være store nok. Leif Ove Andsnes' og Truls Mørks suksess i den klassiske musikken er eksempler fra en av de største "nisjene". Andre eksempler er etableringen av Jan Garbarek, Terje Rypdal og Nils Petter Molvær som internasjonale størrelser i jazz, Røyksopp og Mari Boines suksess innenfor henholdsvis elektronica og verdensmusikk er to til. Antallet slike "nisjemarkeder" og deres samlede betydning på musikkmarkedet er stigende. Hva innebærer dette for en norsk eksportstrategi? Neppe at alle forsøk på gjennombrudd innenfor "mainstream" i populærmusikken skal oppgis, men her er like fullt en del viktige avveininger som altså krever nærmere undersøkelser som grunnlag.

Uansett er det her viktig at overordnede kulturpolitiske perspektiver og et helhetssyn på så vel norsk musikkliv som det internasjonale platemarkedet blir retningsgivende for de konkrete løsningene en finner fram til. Ut fra dette er det grunn til å vurdere forholdet mellom Music Export Norway A/S og Norsk Musikkinformasjons virksomhet på dette feltet grundig med henblikk på å finne fram til best mulig framtidige ordninger.

Samtidig virker det klart at hensynet til forretningsmessige, det vil si næringspolitiske, forhold må komme inn her. I regjeringens langtidsprogram for 2002–2005 (se St.meld. nr. 30 (2000–2001)) blir det påpekt et potensial for begge parter i et samspill mellom kultur- og næringsliv. Dette er også tatt opp i Stortingsproposisjon nr. 1 (2001–02), der det blant annet heter at et slikt samspill kan "styrke produksjon av norsk kunst og kultur" og samtidig "sette ytterligere fart i en næringsutvikling basert på innovasjon, kreativitet og idérikdom" samt "forsterke vår nasjonale identitet og konkurransekraft". I denne sammenhengen skulle dette innebære at eksportmuligheter på musikkområdet, ikke minst den populærmusikalske delen av det, er verdt en egen, nærmere undersøkelse.

Populærmusikken, kulturarven og forskningen

Ikke minst på bakgrunn av etableringen av Norsk Jazzarkiv og Norsk Visearkiv ble spørsmålet om et eget arkiv for norsk pop og rock aktuelt. Lydarkivkonferansen i Mo i Rana i 1998 tok det opp, og et arbeidsutvalg med seks medlemmer forberedte behandlingen av det som hovedsak ved Lydarkivkonferansen i Bergen i oktober 2000. Medlemmene kom fra Bergen Offentlige Bibliotek, Nasjonalbiblioteket, Universitetet i Oslo (Institutt for musikk og teater), NRK og Rikskonsertene. I Bergen ble så spørsmålet om "bevaring, arkivering og formidling av materiale innen norsk pop/rock" drøftet, og en resolusjon ble vedtatt der det heter at konferansen "konkluderte med at det er et behov for et eget Norsk Rockarkiv". Et arbeidsutvalg ble nedsatt, med representanter for NRE, NMI, Rikskonsertene og NRK, samt entusiasten willy b. Dette utvalget leverte en betenkning eller innstilling til Nasjonalbiblioteket 27. februar 2002.

Her pekes det på fire "hovedgrunner" til at en egen nasjonal institusjon for innsamling, bevaring og formidling av norsk populærmusikk bør opprettes: "(1) Kulturformens bredde, omfang og betydning (2) Bevaring av eksisterende samlinger (3) Fortløpende ivaretagelse (4) Forskning, undervisning, formidling". Hvert av disse punktene blir så utfyllende beskrevet. Deretter følger en gjennomgang av norske ressurser, mulige samarbeidspartnere og paralleller og en oversikt over tilsvarende institusjoner i andre nord-europeiske land.

Dette er uten tvil en viktig sak av flere grunner. Populærmusikkens sentrale plass i nyere kulturhistorie er berørt flere steder i denne utredningen, og det fins et åpenbart behov for systematisk samling, oppbevaring og brukervennlig tilrettelegging av dokumentasjon her. Når det gjelder organisatoriske løsninger, fins det blant annet ut fra den internasjonale gjennomgangen i utredningen en rekke muligheter. Når disse skal vurderes, må særlig to hensyn tas: for det første at samlingen virkelig dekker sitt område best mulig og ordnes mest mulig rasjonelt og brukervennlig, og for det andre at det fins tiltrekkelig med materielle ressurser (loka-

ler, utstyr) og personale til at arkivet eller senteret faktisk kan yte fullgod service til brukere og dessuten arbeide utadvendt, altså drive formidlingsvirksomhet overfor allmennheten. Særlig det siste peker i retning av en eller annen form for samarbeid med andre arkiver eller samlinger for andre typer musikk, spesielt arkivene for de nært beslektede musikkformene viser og jazz. Det er svært viktig at man ikke ender opp med en isolert, underbemannet og beskjedent utstyrt enhet. Under presentasjonen av NMI ovenfor ble denne institusjonens potensial på dette området nevnt, blant annet på bakgrunn av at jazz- og visearkivene er lokalisert der. En endelig bestemmelse av organisatoriske løsninger må imidlertid baseres på en grundigere gjennomgang av ulike alternativer enn hva det er anledning til i denne sammenhengen.

Et slikt arkiv eller senter for dokumentasjon vil åpenbart være en svært viktig ressurs for mange brukergrupper, men ikke minst for forskning på norsk populærmusikk. Populærmusikkforskning av flere slag bør som nevnt styrkes av flere grunner, inkludert de mulige bidragene den kan gi til fortsatt kvalitetsvekst i musikkformen. Det er ingen grunn til at den skal begrense seg til norsk populærmusikks historie, selv om dette vil måtte være et sentralt emne. Internasjonale studier, også historiske, av så vel musikken selv som dens ulike kontekster er like viktige om forskningen skal kunne virke fruktbart på det norske miljøet. I flere av bidragene til denne utredningen, blant annet de fra Lorentzen, Maasø og Weisethaunet, pekes det avslutningsvis på en rekke temaer for forskning. Som vi har merket godt under hele utredningsarbeidet, er populærmusikken i altfor høy grad et forskningsmessig jomfruelig område.

Litteratur:

- Bjurström, Erling (1997): *Högt och lågt. Smak och stil i ungdomskulturen*, Umeå: Boréa
- Bjurström, Erling (2000): „*The Tase Games of High and Low Culture*“, i: J. Gripsrud (ed.): *Sociology and Aesthetics*, Kristiansand: Høyskoleforlaget

- Bourdieu, Pierre ([1979]1984): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press
- Brecht, Bertolt (1973): «Lille organon for teatret», i: *Om tidens teater*, København: Gyldendal
- Brolinson P.-E. og Larsen H. (1981). *Rock...Aspekter på industri, elektronik & sound*, Stockholm: Esselte studium
- Burke, Peter ([1978]1983): *Folklig kultur i Europa 1500-1800*, Stockholm: Författarförlaget
- Chambers, Iain (1986): *Popular Culture. The Metropolitan Experience*, London: Methuen
- Dimaggio, Paul (1986): «Cultural Entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America», i: Collins, R. et al. (eds.): *Media, Culture and Society*, Beverly Hills, Newbury Park, New Delhi: Sage
- Gripsrud, Jostein (1981): «La denne vår scene bli flammen ...» *Perspektiv og praksis i sosialdemokratiets arbeiderteater ca 1890-1940*, Oslo: Universitetsforlaget
- Monaco, James (1981): *How to read a film*, New York: Oxford University Press
- Peterson, R. A. og Kern, R.M. (1996): "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore", in: *American Sociological Review*, vol. 61, no. 5
- Rikskonsertene (1999): *Turné-, festival- og transportstøttetil rock og beslektede musikkformer. Oppsummering 1992-1998*. Oslo
- Sennett, Richard (1977): *The Fall of Public Man*, London & Boston: Faber & Faber
- Statskonsult (1998): *Statstilskudd til rock*, Rapport nr. 4
- Williams, Raymond (1985): *Keywords*, London

DEL I

ESTETIKK

POPULÆRMUSIKKEN OG DE ANDRE MUSIKALSKE GENRER

Den engelske avis The Guardian fortæller 8. maj 2002; at læserne af *Guinness Book of British Hit Singles* har stemt om deres yndlings-plader. Resultatet blev en liste med 100 singler = 100 sange, 100 kompositioner som er populære, «vældigt af mange». Altså: 100 stykker populærmusik.

Nr. 1 på listen er Queens *Bohemian Rhapsody* – en stort anlagt «symfonisk» vokalkomposition med avanceret melodik og harmonik, fremført som hysterisk *camp*. Nr. 2 er John Lennons *Imagine* – en enkel melodilinje med et enkelt klaverakkompagnement som efter en stund suppleres med et enkelt strygerarrangement. Beatles' *Hey Jude* er nr. 3. ABBAs *Dancing Queen* nr. 4. Blandt de 20 første på listen er blandt andet Beatles' single *Penny Lane/Strawberry Fields Forever* (nr. 7); hvor singlens ene side er en enkel Sing-along-melodi, mens den anden side er en vind og skæv komposition baseret på teknikker fra samtidens europæiske avantgarde. Nr. 19 er Procul Harums *A Whiter Shade of Pale* – en soul-inspiret sang baseret på en akkordrække fra en af Bachs kantater.

Er *Bohemian Rhapsody* populærmusik? Er *A Whiter Shade of Pale*? Hvad er det som forbinder Oasis' *Don't Look Back in Anger* (nr. 12), Sinead O'Connors *Nothing Compares 2 U* (nr. 13) og Elvis Presleys *Suspicious Minds* (nr. 14)? Er der overhovedet nogen forbindelser mellem disse 100 eksempler på populær musik?

Et par indledende betragtninger

Hvad er populærmusik? Det er ikke mange årtier siden, at konservative kulturkritikere havde ganske klare og håndfaste svar på dette spørgsmål. Populærmusik var simpelthen «underlødige musik», musik som kunne skilles fra den «rigtige», «lødige» musik ved en summarisk vurdering af musikalsk kvalitet.

I dag er der næppe nogen som mener, at sagen er så enkel. Men selve grundstrukturen i den gamle opfattelse møder man stadigvæk: Populærmusik er musik, som skiller sig ud, eller som man skiller ud, i forhold til andre musikformer. I musikhistoriske fremstillinger er det f.eks. relativt sjældent, at populærmusikken defineres «i sig selv». Sædvanligvis bestemmes den kontrastivt, ved dens forhold til noget andet. Eller rettere sagt: det er populærmusikken selv, som i den slags sammenhænge spiller rollen som «det andet». Populærmusik er en musikalsk restkategori, det som bliver til overs, når feltet er delt op i de legitime genrer: musik som ikke er Klassisk, som ikke er Jazz, som ikke er Folkemusik. Bestemmelser af denne type forsøges sædvanligvis underbygget med musikalske kriterier, som måler afstanden til de andre typer musik i feltet: Populærmusik har enklere harmonik end klassisk musik, har et andet rytmisk grundlag end jazz, har en anderledes tonalitetsforståelse end (visse typer) folkemusik osv.

Der er mange andre forsøg på at bestemme, hvad populærmusik er. De fleste af dem støtter sig ikke på musikalske, men på forskellige sociologiske og historiske kriterier. Sædvanligvis er det publikumsgrundlaget, som er udgangspunktet. Populærmusik er, ifølge en udbredt opfattelse, musik som er populær i betydningen «vældt af mange», altså musik som har et stort publikum, musik

som sælger godt o.l. Og som dermed er anderledes end og kan afgrænses i forhold til f.eks. klassisk og jazz – som ud fra disse kriterier er minoritetsmusik. I nogle af de sociologiske varianter defineres populærmusik mere præcist som musik rettet mod et publikum med bestemte demografiske kendetegn – f.eks. en bestemt alder (unge mennesker, teenagers) eller en bestemt social placering (arbejderklasse, publikum med relativt lav uddannelse og lav indtægt). Også i disse sammenhænge bestemmes populærmusikken som «det andet», den afgrænses i forhold til de musikformer, som retter sig mod de «legitime» publikumsgrupper, de ældre, de velbærgede, de højtuddannede.

I nogle sociologiske bestemmelser indfører man en historisk og kulturgeografisk dimension for at kunne skille populærmusik fra folkemusik: Populærmusik er moderne musik knyttet til urbane miljøer, mens folkemusik er traditionsmusik knyttet til agrare miljøer; og dette skel forlænges og videreføres ofte i den socialhistoriske dimension: Hvor folkemusikken er de traditionelle samfunds musik, er populærmusikken modernitetens musik. Ud fra lignende overvejelser knyttes populærmusik i visse definitioner til massesamfundet og til udviklingen af bestemte typer teknologi (: populærmusik er musik som primært formidles til publikum gennem massemedierne eller via grammofon, CD-spillere osv.); andre definitioner tager udgangspunkt i karakteristiske økonomiske aspekter af musikformidlingen (: populærmusik er musik som formidles til det store, internationale publikum over det store, internationale marked).

Ingen af de nævnte definitioner er tilfredsstillende; ingen af dem, hverken de musikalske eller de sociologiske, kan stå alene. De er alle sammen *fuzzy*, slørede i kanterne; de har alle sammen problemer med de helt basale afgrænsninger af populærmusikken i forhold til de andre musikalske genrer.

Selvsagt er populærmusikken en del af et bredere musikalsk felt. Og derfor er det naturligvis i udgangspunktet rimeligt at ville bestemme den kontrastivt ud fra dens forhold til feltets andre ele-

menter. Problemet er imidlertid, at grænserne mellem disse elementer ikke er skarpe og faste. Genredefinitioner er generelt et område for «muddled thinking», dette gælder også musikalske genredefinitioner. Det er ikke muligt at skille de musikalske genrer fra hinanden ved hjælp af entydige klassifikatoriske greb. Med musikalske kriterier kan man højst opnå en grovsortering, men der vil altid være mellemformer og overlapninger. Det er f.eks. ikke al populærmusik, som bygger på enkel harmonik, ligesom det heller ikke er al kunstmusik, som bygger på kompleks harmonik. Hertil kommer, at det musikalske felt er i historisk bevægelse og derfor er generelt ustabil. Elementernes indbyrdes placering, deres indbyrdes forhold, de indre konflikter i feltet ændrer sig over tid. Træk, vi i dag ville opfatte som typisk populærmusikalske, kan i en tidligere periode have været typisk kunstmusikalske osv.

Selvsagt er det musikalske felt også et socialt felt. De musikalske former bæres af aktører – komponister, musikere, kritikere, publikum. Feltets historiske udvikling er forbundet med centrale samfundsmæssige udviklinger. De indre konflikter i feltet er udtryk for og er del af samfundsmæssige tendenser og konflikter. Feltet kan derfor ikke udelukkende beskrives «internt», «musikalsk», som en struktur af musikalske former og genrer og deres indbyrdes relationer. Ideelt set bør den musikalske beskrivelse forbindes med en sociologisk beskrivelse. Men også i denne forbindelse gælder det, at grænserne er flydende: Selvom der f.eks. er indlysende sammenhænge mellem social placering og musikalske præferencer, er det ikke muligt at forbinde det musikalske og det sociale felt i entydige en-til-en-relationer.

Hertil kommer at også de sociologiske sammenhænge ændrer sig i det historiske forløb, plus at der er nationale og lokale særtudviklinger osv. Selvom der f.eks. historisk set er en evident sammenhæng mellem populærmusik og urban modernitet, er populærmusik i dagens situation ikke udelukkende et urbant fænomen. Massemedierne har spillet en central rolle med hensyn til spredningen af populærmusik på tværs af globale grænser og på tværs af

traditionelle nationale grænser mellem land og by. På den anden side ville det naturligvis være lige så forkert at definere populærmusik alene ud fra medieteknologiske kriterier, eftersom ikke bare populærmusik men al slags musik i vore dage er, eller kan være, medieformidlet. På samme måde som al musik i dag er formidlet eller i princippet kan formidles over markedet.

I det følgende tager jeg en række af disse problemstillinger op til nærmere behandling. Jeg starter med at diskutere nogle af de musikalske kriterier, som sædvanligvis anvendes, når man diskuterer forholdet mellem populærmusikken og de andre genrer. Derefter giver jeg en kort oversigt over det musikalske felts historiske udvikling og lægger her hovedvægten på etableringen af skellet mellem det «høje» og det «lave», mellem kunstmusik og populærmusik. Til sidst diskuterer jeg feltets aktuelle sammensætning primært set fra en sociologisk synsvinkel. I denne forbindelse gennemgår jeg eksempler på beskrivelser af sammenhængen mellem musikpræferencer og social placering.

Det musikalske perspektiv

New Grove Dictionary of Music & Musicians er det centrale, internationale opslagsværk om «klassisk musik», altså om den vestlige, primært europæiske, kunstmusik sådan som den har udviklet sig fra middelalderen og fremefter. Men Grove indeholder også artikler om andre musikformer og -traditioner. I 1980-udgaven er der f.eks. en artikel om *Popular Music*. Den er historisk orienteret, det meste af den handler om populærmusikkens udvikling i Europa og USA, men den starter med følgende bestemmelse af emnet: «Populærmusikkens væsen er at den skal være let at forstå (og måske også at udføre) for en stor del af befolkningen, og at der forudsættes kun lidt eller ingen kendskab til musikteori eller musikalske teknikker for at sætte pris på den. Den musik som defineres på denne måde omfatter stykker af beskeden længde med en fremtrædende melodilinje (ofte vokal) og et enkelt og begrænset harmonisk akkompagnement».

Bestemmelsen af populærmusikkens «væsen» starter altså «socio-logisk» med nogle bemærkninger om musikkens publikumsunderlag (: et stort publikum uden musikalsk sagkundskab), men derefter er det mere direkte musikalske kriterier, som bringes i anvendelse. Dette betyder imidlertid ikke, at populærmusikken dermed beskrives «i sig selv». Den betragtes tydeligvis fra kunstmusikkens synspunkt, den måles med kunstmusikkens målestok, og fremtræder dermed som «mangelfuld». Under hver af de positive bestemmelser ligger der en underforstået modsætning: Populærmusikken er enkel, let at forstå – i modsætning til kunstmusikken som er vanskelig både at forstå og at fremføre; populærmusikken består af korte melodiske stykker – i modsætning til kunstmusikkens værker som er lange, og som ikke er melodisk orienterede; vokalmusik står centralt i populærmusikken – i modsætning til i kunstmusikken hvor det er instrumentalmusik, som sættes højest; og mens populærmusikkens publikum er forudsætningsløst, retter kunstmusikken sig mod et snævert publikum og kræver, at lytterne har teoretiske og tekniske forkundskaber.

Kompleksitet vs. enkelhed; professionalisme vs. amatørisme; dybde vs. overfladiskhed – modsætningerne er velkendte. Artiklens beskrivelse af populærmusikken bygger på den struktur, som gennem det meste af det 20. århundrede har været brugt til at beskrive den generelle modsætning mellem finkultur og populærkultur. Sædvanligvis tilføjer man i den slags beskrivelser modsætningen mellem innovation og standardisering; Finkulturens værker er originale, nydannende, mens populærkulturens værker bygger på traditionelle, gennemprøvede mønstre.

Plussiden i denne høj/lav-struktur er imidlertid ikke helt dækkende, når det gælder den vestlige kunstmusik, som er den underliggende målestok i Groves beskrivelse af populærmusikken. Der var f.eks. lange perioder fra renæssancen og fremefter, hvor kunstmusikken ikke var specielt kompliceret, hvor den ikke var vanskelig at forstå for menigmand eller at spille for amatører. I disse perioder var musikken stærkt stileret og standardiseret, originalitet var ikke noget man stræbte efter; det højeste man krævede af

komponister og/eller musikere var, at de kunne variere velkendte rytmiske og melodiske skemaer på en interessant måde.

Den musik som opfylder kriterierne om kompleksitet, originalitet osv., og som i Grove-artiklen stilles op som populærmusikkens modsætning, er en helt bestemt slags musik, nemlig den som udvikles i Europa mod slutningen af 1700-tallet og op gennem 1800-tallet. De centrale dele af denne musik var netop baseret på store former og på kompleks harmonik. Og mens meget tidligere musik var beregnet til at akkompagnere en vokalstemme og tydeliggøre indholdet i en eller anden tekst, er det fra 1800 og fremefter instrumentalmusik; som er idealet.

Denne nye musik er, med 1800-tallets musikalske buzzwords, «autonom» og «absolut». Musikken selvstændiggør sig, den frigør sig fra rollen som tekstens tjenestepige, den fokuserer på «rene» musikalske problemstillinger. Idealet er musik; som «udarbejder» et tematisk stof, musik som «gennemføres» hen over lange tidsstræk. Musikken bliver «seriøs», reflekterende. Og stiller nye krav til publikum: For at tilegne sig denne form for musik er det ikke nok at kunne følge en enkel melodilinje, man må forholde sig til – og være i stand til at strukturere – lange, komplekse sekvenser af lyd. Lytteren må forsøge at forstå den musikalske begivenhed, således som den udfolder sig tidsmæssigt her og nu, bestemme den ved at sætte den i forhold til tidligere begivenheder i samme sekvens og må samtidig konstruere værkets musikalske mening ved mentalt at organisere begivenheder og relationer i større overgribende strukturer osv. Dette er «tankemusik»; som kræver koncentration og reflekteret lytten.

Set i det store historiske perspektiv er denne type musik egentlig en afvigelse fra hovedtendensen, undtagelsen snarere end reglen. Men det er samtidig en afvigelse, som i de sidste 200 år har haft voldsom indflydelse på den måde al anden musik er blevet forstået på. Mange af de sociale spændinger på det musikalske felt har netop at gøre med, at denne type musik sættes igennem som norm og bliver bestemmende for, hvordan feltet beskrives og for hvilke

musikformer, som må skilles ud og defineres som anderledes. Beskrivelsen af populærmusikken i 1980-udgaven af Grove er et glimrende eksempel på denne udskilningsmekanisme.

I 2001 udkom der en ny udgave af Grove. Også i den er der en artikel om populærmusik, og også den starter med en kort forbemærkning: Populærmusik er en term «som er almindeligt brugt i daglig tale, sædvanligvis som henvisning til musiktyper man betragter som værende af lavere værdi og kompleksitet end kunstmusikken og som menes at være lettilgængelige for et stort antal musikalsk uuddannede lyttere snarere end for en elite». Så langt svarer definitionen stort set til den, man kunne læse i 1980-udgaven. Men teksten fortsætter: Populærmusik «er imidlertid en af de vanskeligste termer at definere præcist». Og resten af artiklen diskuterer vanskelighederne og tegner et ganske nuanceret og indforstået billede af populærmusikken og dens placering i det samlede musikalske felt. Desuden er der i denne udgave af Grove en række nyskrevne artikler om populærmusikalske genrer og kunstnere.

113

Ændringerne i den nye udgave hænger umiddelbart sammen med, at populærmusik i løbet af de mellemliggende årtier er blevet accepteret som et legitimt musikvidenskabeligt forskningsfelt. Men fremvæksten og konsolideringen af populærmusikforskning som akademisk disciplin er i sig selv et udtryk for, at der er sket nogle afgørende ændringer på det samlede musikalske felt.

Feltet, historien, faserne

Kunst, musik, kunstmusik

Det felt, der er tale om, er ikke mere end 250 år gammelt. Det etableres i sidste halvdel af 1700-tallet samtidig med, at den absolute, autonome musik slår igennem som ideal og som praksis. Det er i denne periode, at de gamle *artes liberales*, de «frie kunster» – litteratur, drama, maleri osv. – samles sammen under fællesbegrebet Kunst. Kunstarterne bliver autonome, de frigøres fra traditionelle repræsentative funktioner, og frigøres samtidig fra de øko-

nomiske bindinger til aristokratiske og gejstlige mæcener. Kunst bliver en vare, som formidles over markedet.

I Kunstfeltets *første fase* bliver kunst overbegreb for en række, indbyrdes ganske forskelligartede, praksisser og kommer i løbet af denne proces til at fungere både sammenbindende og adskillende. Som sammenbindende faktor udjævner begrebet de konkrete forskelle mellem de traditionelle kunstarter (: maleri er Kunst = ligesom litteratur, ligesom musik osv.); det samler det forskelligartede og markerer dermed et nyt sociokulturelt felt. Men selve markeringsprocessen er også adskillende: Samtidig med at noget bliver gjort til Kunst, er der noget andet som skubbes til side og lukkes ude.

Der er f.eks. visse typer kunstnerisk praksis, som i princippet ikke dækkes af begrebet Kunst, det gælder specielt kunstformer, som er knyttet til bestemte socialgrupper: der sættes skel mellem Kunst og *folkekunst*. Desuden skilles de mere håndværksprægede dele af de gamle frie kunster ud: der bliver forskel på Kunst og *kunsthåndværk*. Og efterhånden skilles også de enkelte kunstarters «lettere» former ud og placeres på den anden side af grænsen: der begynder at være forskel på Kunst og *underholdning*.

I løbet af denne fase bliver også musik til Kunst, og der sker en fundamental ændring i opfattelsen af, hvad musik er og bør være. Oprindeligt var musikken placeret nederst på kunstarternes rangstige, men fra 1800 og fremefter bliver den – af grunde som det vil føre for vidt at gå ind på – hævet op til at være den højeste af alle kunstarter, et mønster, et ideal. Og et ideal som ikke bare formidles via fremførelser og salg af noder, men som også udbredes gennem undervisningssystemet og gennem avisernes og tidskrifternes musikkritik. Der udvikles i denne fase et institutionelt støtteapparat omkring musikken af hidtil ukendt omfang. Som resultat af det institutionelle arbejde etableres der en musikalsk kanon af anerkendte mesterværker og et heltegalleri af store komponister.

Også på det musikalske felt er der noget som spaltes fra, og som det institutionelle apparat er med til at spalte fra. Folkemusikken er et eksempel. Komponister lader sig inspirere af forskellige former for musik knyttet til de traditionelle bondesamfund (Schuberts ländler, Chopins mazurkaer, Griegs norske danse, osv.), men folkemusikken selv er ikke en del af kunstmusikken, den kan kun blive til «rigtig» musik via bearbejdning; det «autentiske», det «folkelige» udtryk må renses og organiseres for at blive til Kunst.

I modsætning til skellet kunst/folkekunst er skellet kunst/underholdning ikke klart artikulert i musikfeltets første fase. Sideløbende med den «store» musik beregnet til koncertsalene eller til kammermusik i de borgerlige hjem, produceres der gennem det meste af 1800-tallet en «lettere» musik, primært rettet mod industrialiseringens nye urbane middelklasse. Den lette musik spilles på teatre og varieteer og i danselokaler. Den omfatter komisk opera, operette, forskellige former for dansemusik (valsen f.eks.). Via det musikinstitutionelle apparat foregår der en generel nedvurdering af disse lettere former, og mod slutningen af århundredet er der tegn på, at denne type musik skilles ud og begynder at blive institutionaliseret i selvstændige produktions- og konsumtionskredsløb. Men i praksis er der gennem hele århundredet en ganske flydende overgang mellem «tung» og «let» musik. For mange af tidens store komponister er den lette musik en selvsagt og vigtig del af indtægtsgrundlaget. Brahms skriver sine Ungarske Danse; Grieg lever i perioder af at harmonisere Norske Melodier til brug for amatørpianister.

Det høje og det lave

Mod slutningen af 1800-tallet kan de to musikformer ikke længere holdes sammen. Efter en serie afskalninger af de lettere former kommer det til et regulært brud, og der opstår to separate kredsløb, som konsolideres i begyndelsen af det 20. århundrede. På dette tidspunkt flyttes den primære formidling af den lette musik fra nodebladene til grammofonplader, og musikproduktion bliver et centralt kulturindustrielt virkefelt.

Bruddet og etableringen af to adskilte musikalske kredsløb er et af flere eksempler på, at Kunst-feltet som helhed er kommet ind i sin *anden fase*: Feltet er blevet spaltet, og Kunst bliver fra nu af det ene element i en dikotomi, modpolen til det Andet, alt det som i løbet af det 20. århundrede samles op i begreber som massekultur, populærkultur, trivialkultur osv. Dikotomien virker umiddelbart streng og stiv, men i realiteten ligger grænsen mellem Kunst og det Andet ikke på noget tidspunkt fast i løbet af denne anden fase. Tværtimod er den hele tiden til forhandling, og nogle af periodens mest ophidsede kulturdebatte drejer sig netop om, hvor grænsen skal gå, om hvad der hører til på den ene eller den anden side. Er Fotografi billedkunst? Er Film en ny kunstart?

Markering af grænsen mellem kunst og ikke-kunst bliver i denne fase understøttet via uddannelsessystemet og andre centrale, samfundsmæssige institutioner. Populærkulturen bliver dermed udgrænset og i vid udstrækning fortrængt fra offentligheden, men den finder fortsat, uden problemer, sit publikum direkte via markedet. Mod slutningen af feltets anden fase bliver populærkulturen dog i stigende omfang synliggjort via massemedier som radio og specielt TV.

Høj/lav-dikotomien spalter også musikfeltet: På den ene side kunstmusikken, på den anden side alt det som ikke er kunst – underholdningsmusikken, populærmusikken, jazzen. Og musikfeltet har sine egne debatter om; hvor grænsen skal trækkes. Op gennem det 20. århundrede er kritik af underholdningsmusikken et standardtema både i den internationale og den nationale kulturdebat. I Norge diskuterer man i mellemkrigstiden om jazz overhovedet er musik. I 60'erne diskuterer den norske kulturelite om Duke Ellington bør have lov til at spille Grieg. Efter *Melodi Grand Prix* i 1969 diskuterer man pop, kvalitet og kommerzialisme, og en anden, yngre kulturelite blander sig i diskussionen med kritiske happenings og ironiske, musikalske kommentarer.

Den norske Grand Prix-diskussion er interessant i flere henseender. For det første er den et eksempel på mediernes centrale funk-

tion i feltets udvikling. Udbredelsen af TV gør det vanskeligere og vanskeligere at udgrænse populærmusikken og holde den isoleret i dens eget kredsløb. Grand Prix-debattens hidsighed må bl.a. forstås som et udtryk for centrale aktørers overraskelse og irritation over at blive konfronteret med musikformer, som hidtil har været udelukket fra det offentlige rum. For det andet er diskussionen også i en vis forstand en afslutning. Det er sidste gang; grænserne på det musikalske felt giver anledning til mere omfattende diskussion. Hvilket er et udtryk for, at feltet er ved at bevæge sig ind i sin *tredje fase*.

Problematiske grænser

Denne fase etableres i sidste halvdel af det 20. århundrede i forbindelse med globaliseringen af markedsøkonomien, fremkomsten af nye medieteknologier, etableringen af nye kulturer og subkulturer og konsolideringen af transnationale, kulturindustrielle netværker. Det område, som begrebet Kunst oprindeligt indrammede, er i indre opløsning; grænserne mellem enkeltkunstarternes provinser er i mange tilfælde brudt ned, nye hybridformer er opstået (performance art, object art, video art, installationer osv.). Og den ydre grænse mod massekulturen, den grænse som i historiens anden fase var feltets vigtigste definerende moment, er i stigende grad blevet problematisk og problematiseret.

Både populærmusikken og kunstmusikken formidles via markedet, men det sker i stigende grad på nogenlunde samme måde. En vigtig baggrundsfaktor er pladebranchens generelle ekspansion fra midten af 1980'erne i forbindelse med overgangen fra LP-plader til CD. For kunstmusikkens vedkommende medfører overgangen både omfattende genudgivelser af ældre indspilninger på CD og en strøm af nyudgivelser, specielt i lavprismarkedet (Naxos som kron eksempel). Mere generelt medfører ekspansionen, at det potentielle marked for «seriøs» musik udvides noget. I denne forbindelse sker der en overgang til former for markedsføring, som normalt har været forbundet med det populærkulturelle felt: en stigende fokusering på *image* og på *stars* og *superstars*, udgivelsen af special-

magasiner, lancering af musikvideoer osv. Et andet, beslægtet fænomen er den form for musikalsk *cross over*; som de fleste pladeselskaber forsøger sig med i bestræbelsen på at fremstille produkter med *universal appeal*. Eksemplerne er legio: «De tre Tenorer», Monserrat Cabbalés duetter med Freddy Mercury, Kronos-kvartetens indspilning af Jimi Hendrix-melodier, Nigel Kennedys punkfrisur, Elvis Costello med Brodsky-kvartetten eller med Anne Sofie von Otter osv. I Norge: Vertavo kvartetten med Hot Club de Norvège; Arne Nordheims elektroniske musik genopstået som elektronica med obligat rytmeboks osv.

118

Dette er imidlertid overfladefænomener. Det mest afgørende i feltets tredje fase er at de tidligere så centrale distinktioner af typen høj/lav, seriøs/populær, kunst/massekultur ikke længere stabiliseres af magtfulde, kulturelle og politiske institutioner. I feltets anden fase var det en central og helt indiskutabel opgave for skolesystemet og public service-medierne at oplyse publikum, opdrage dem til at sætte pris på de høje genrer = ikke at problematisere grænsen, men at drive pædagogisk virksomhed over for det store publikum; der ifølge denne opfattelse befandt sig på den forkerte side af, hvad der den gang blev beskrevet som en «kulturkløft». Denne oplysningsstrategi er i dag opgivet. De problemstillinger, som i den foregående fase var snævert knyttet til og nærmest levede af konflikterne mellem finkultur og massekultur eller mellem avantgarde og traditionalisme, forekommer i dag temmelig mærkværdige og irrelevante. I 1969 kunne Arne Nordheim og Jan Garbarek danne fælles front mod tidens «popmusik». I dag er der formentlig ingen samtidskomponister eller jazzmusikere, som ville kunne mobiliseres til at protestere mod populærmusikalske udtryk.

Der er mange forskellige grunde til denne udvikling. Men de moderne massemedier har uden tvivl spillet en helt central rolle. I en situation hvor hele befolkningen daglig har adgang til en mangfoldighed af kulturelle udtryk via radio og TV, er det blevet stadig mere vanskeligt både at opretholde de gamle kulturelle grænser i praksis og – ikke mindst – at underbygge dem ideologisk. Den

kulturelle og sociale elites tidligere skarpe afvisning af populærkulturen er således gennem de sidste årtier afløst af en betydelig større åbenhed overfor andre kulturudtryk end de «høje», «seriøse» osv. At populærmusikken i dag er et selvstændigt akademisk forskningsfelt med dertil hørende kritisk-æstetisk terminologi, og at den får betydeligt bredere dækning end den klassiske musik på avisernes kultursider, er indikationer af at der er foregået en grundlæggende ideologisk ændring på feltet.

Det musikalske felt – en sammenfatning

De tre faser i det musikalske felts historie kan sammenfattes således: 1. I 1800-tallet er der betydelig overlapning mellem kunstmusikken og populærmusikken, men hen mod slutningen af århundredet er der tendenser til, at sammenhængen er ved at gå i opløsning. 2. Bruddet fuldbyrdes i 1900-tallet hvor populærmusikken selvstændiggør sig i egne genrer, produceret og formidlet via egne sociale institutioner. Set fra de centrale kulturinstitutioners position er der bare to slags musik, den høje og den lave, «rigtig musik» over for det Andet: på den ene side en kunstmusik defineret ud fra det tidlige 1800-tals idealer, på den anden side en uddifferentieret populærmusik. 3. Mod slutningen af 1900-tallet og fremefter spiller denne modsætning ikke længere samme afgørende kulturelle og ideologiske rolle som tidligere. Dette betyder imidlertid ikke, at det musikalske felt er ved at smelte sammen til en helhed. Det er nærmest det modsatte, som er tilfældet. Feltet er opdelt på kryds og tværs af et utal af grænser. Der er ikke bare to slags musik men mange forskellige slags musik. Som indgår i indbyrdes forskellige musikkulturer og spiller en central rolle i den indbyrdes afgrænsning af mange forskellige typer livsstil.

Æstetiske præferencer er i vidt omfang socialt bestemte. Smagens sociale organisation kan betragtes som et udtryk for samfundets organisation. På det æstetiske område artikuleres de bærende magtrelationer som kulturel praksis. Og de indbyrdes relationer på dette område er betydeligt mere komplekse end de enkle modsætninger af typen høj/lav osv. som man tidligere brugte til at beskrive f.eks. det musikalske felt.

Musikalsk smag – tre eksempler

Frankrig 1963 og 1968: Tre musikalske smagszoner

Gennem sin kortlægning af smagshierarkier i 1960'ernes Frankrig demonstrerede Pierre Bourdieu, at æstetiske præferencer spiller en vigtig rolle i opbygningen af et individs samlede livsstil, og at der er en åbenlys sammenhæng mellem livsstil og individets sociale placering målt ud fra indtægt og uddannelse. Specielt gælder det, at uddannelsesmæssige forskelle slår igennem og kommer til udtryk som signifikante forskelle med hensyn til æstetiske præferencer – på det musikalske område f.eks. som forskelle i vurderingen af musikalske genrer og perioder, af komponister og værker osv.

120

Bourdieus undersøgelse dokumenterede forekomsten af tre smagszoner: *Den legitime smag*, *Mellem-smagen*, og *Den folkelige smag*. Termerne er Bourdieus egne, men de tre smagszoner svarer stort set til opdelingen i *High-brow*, *Middle-brow* og *Low-brow*, som bruges i anglo-amerikanske kulturstudier. Bourdieu viste videre, at de tre smagszoner groft set er knyttet til tre distinkte områder i det sociale univers.

På det musikalske område ytrer *Den legitime smag* sig som smag for «legitime» værker, dvs. for den klassiske musiks socialt accepterede, højt vurderede værker (af typen Bachs *Kunst der Fuge*, Ravel's *Koncert for venstre hånd*, o.l.). Præferencen for den slags værker stiger med uddannelsesniveaue og er højest i det, Bourdieu kalder «den beherskede del af den herskende klasse», dvs. de højere mellemlag, personer med høj uddannelse og gennemsnitlig indkomst. *Mellem-smagen* ytrer sig som forkærlighed for «mindre» værker inden for det «legitime» felt – musik af typen *Ungarsk Rapsodi*. Denne smag er mest almindelig i de lavere mellemlag, blandt funktionærer o.l., mens arbejderklassen bærer *Den folkelige smag* og gennemgående vælger «let» musik, f.eks. populariseringer af klassisk musik, værker som *An der schönen blauen Donau*, *La Traviata*, *L'Arlésienne*, popsangere som Petula Clark. Præferencen for denne type musik falder med stigende uddannelsesniveau.

Stavanger 1994: Smag og afsmag

Bourdieu's undersøgelse giver en grov oversigt over musikalske smagszoner, men dækker på den anden side bare en mindre del af det samlede musikalske felt. Sådan som undersøgelsen var designet, registrerede den primært holdninger til forskellige former for klassisk musik, mens populærmusikken kun var repræsenteret i et enkelt spørgsmål, hvor folk skulle vælge deres favoritter fra en liste med populære sangere. At Bourdieu's undersøgelse har en blind plet, når det gælder populærmusik, er i sig selv et ganske interessant udtryk for, hvad der var den dominerende ideologi i feltets anden fase: Franskmandenes holdning til finkulturelle fænomener blev betragtet som sociologisk interessant, ikke deres faktiske musikalske præferencer.

Lennart Rosenlunds Bourdieu-inspirerede undersøgelse af livsstile i Stavanger i midten af 1990'erne stammer fra feltets tredje fase. På dette tidspunkt forekommer det både legitimt og sociologisk interessant at undersøge folks faktiske æstetiske præferencer. Følgelig dækker denne undersøgelse et betydeligt bredere musikalsk felt og giver et mere nuanceret billede af sammenhængen mellem musikalske præferencer og socialgrupper. På den anden side er grovstrukturen i resultaterne ikke meget anderledes end i Bourdieu's undersøgelse. Stavanger-undersøgelsen dokumenterer forekomsten af tre smagszoner, som svarer nogenlunde til dem Bourdieu fandt i den franske undersøgelse. Derimod er de tilknyttede sociale områder og det totale sociale univers noget anderledes struktureret.

En af Bourdieu's kendte maksimer er, at «smag er afsmag», dvs. at smag altid indebærer en afgrænsning i forhold til andres smag. Rosenlunds Stavanger-undersøgelse er bl.a. interessant, fordi den dokumenterer dette forhold i praksis: Det fremgår, at den enkelte musikalske smagszone ikke bare defineres positivt gennem præferencerne, men også negativt gennem en afgrænsning i forhold til musik man absolut ikke kan lide.

Den socialgruppe som Rosenlund kalder for «Kultureliten», dvs.

de højere mellemlag, højtuddannede personer med gennemsnitlig indkomst, ofte ansat i det offentlige, kan f.eks. lide Stravinskijs *Suite fra Ildfuglen* og en jazzsanger som Radka Toneff, men har ikke sans for country, trækspil og svenske dansebands. Folk med gennemsnitlig indkomst, men noget lavere uddannelse og/eller arbejderklassebaggrund har stort set tilsvarende smag og afsmag, de kan f.eks. ikke lide sangere som Bjørø Håland og Jan Høyland.

Bourdieu's franske undersøgelse dokumenterede klare forskelle mellem de højere og de lavere mellemlag mht. smag. Et af de interessante resultater fra Stavanger-undersøgelsen er, at det i norsk sammenhæng generelt er vanskeligt at skille disse to gruppers livsstil fra hinanden. Netop med hensyn til musiksmag er der imidlertid en vis forskel: Mens kultureliten interesserer sig for klassisk musik, er de lavere uddannede mere interesseret i moderne jazz og norsk folkemusik.

Inden for arbejderklassen er der generel aversion mod finkultur, herunder klassisk musik; blandt de lavest uddannede er der klare præferencer for country, trækspil, svenske dansebands, Bjørø Håland og Sputnik.

Stavanger-undersøgelsen demonstrerer, at de højtuddannede og de lavtuddannede smagsmæssigt er hinandens spejlbilleder: Den musik som den ene gruppe kan lide, kan den anden ikke lide, og vice versa. Eller sagt på en anden måde: De stærkeste modsætninger på den musikalske smag/afsmag-akse går mellem den legitime og den folkelige smag eller, som Bourdieu formulerer det i andre sammenhænge, mellem den «rene» og den «barbariske» smag.

Når Rosenlunds «kulturelite» i Stavanger foretrækker klassisk musik og afskyr country, svarer smag/afsmag-mønsteret nøje til Bourdieus beskrivelse af de mere generelle modsætninger mellem den rene og den barbariske smag – som også er de modsætninger den traditionelle høj/lav-dikotomi er bygget op over. Komplexitet over for enkelhed er en grundlæggende dimension i denne sammen-

hæng. Personer med ren smag foretrækker æstetisk kompleksitet og afviser det, som ikke kræver større kulturelle forudsætninger og som derfor let kan afkodes. Set fra dette perspektiv opleves de umiddelbart tilgængelige æstetiske udtryk som barnlige og primitive. En vigtig dimension af denne modsætning har at gøre med selve den æstetiske oplevelses sanselige fundament: Folk med ren smag foretrækker den form for udskudt tilfredsstillelse, som er karakteristisk for tilegnelsen af den legitime kunst og afviser følgende æstetiske former, som tilbyder enkle, sanselige nydelser og umiddelbare tilfredsstillelser.

Der er en anden, beslægtet dimension i smag/afsmag-mønsteret fra Stavanger-undersøgelsen. Modsætningen mellem på den ene side Stravinskijs *Suite fra Ildfuglen* og Beethovens femte, på den anden side country, trækspilsmusik og svenske dansebands er tydeligvis også en modsætning med hensyn til musikkens funktion. De to sociale grupper definerer tilsyneladende musik forskelligt: I de lavtuddannedes forståelse er musik primært dansemusik, eller noget man lytter til, mens man laver noget andet – gruppen er storforbrugere af P4; kulturelitens musik svarer derimod til det klassiske 1800-tals ideal om den komplekse «tankemusik», som kræver koncentreret lytten og kulturelle forkundskaber – denne gruppe går til klassiske koncerter tre eller flere gange i løbet af et år og scorer højt med hensyn til kendskab til værker og komponister. Der er visse antydninger i Rosenlunds undersøgelse af, at den sociale mellemgruppe også i denne sammenhæng placerer sig imellem yderpunkterne: Ligesom kultureliten er denne gruppe orienteret mod den traditionelle «lyttemusik», men også mod norsk folkemusik – en musikform som i det mindste i udgangspunktet har været «dansemusik». I samme retning peger gruppens interesse for jazz, en musikform som rummer begge aspekter.

Bergen 1998: Fremtidens kulturelite

Billedet af det sidste tiårs musikalske smagszoner i norsk sammenhæng kan nuanceres yderligere ved hjælp af resultaterne fra Jostein Gripsrud og Jan Fredrik Hovdens Bourdieu-inspirerede

undersøgelse fra 1998. Undersøgelsen kortlagde de kulturelle præferencer blandt studerende ved de højere uddannelsesinstitutioner i Bergen og målte bl.a. disse præferencer mod studenternes sociale baggrund, som primært blev bestemt ud fra forældrenes uddannelse og indtægt. I forhold til både Bourdieus og Rosenlunds undersøgelser er denne undersøgelse interessant, fordi den opererer med et ganske fintmasket repertoire af musikalske genrer: Der spørges f.eks. ikke generelt om kendskab til klassisk musik, men til barokmusik, wienerklassik, romantik osv. Tilsvarende er folkemusik opdelt i norsk, irsk, græsk, indisk osv.

Undersøgelsen drejer sig altså om unge mennesker, som efter endt uddannelse vil indgå i de sociale grupper som i Bourdieus terminologi er bærere af hhv. den legitime smag og mellemsmag. Men undersøgelsen demonstrerer, at disse studerende har kendskab til et ganske omfattende og nuanceret musikalsk register, hvor den traditionelt legitime musik bare udgør en mindre del, og både i forhold til det legitime og det populærmusikalske felt viser der sig karakteristiske smagsforskelle. Disse forskelle kan – som i de tidligere undersøgelser – elateres til forskelle i social baggrund, men der er også signifikante forskelle mellem mandlige og kvindelige studenter.

Studenter med mere beskeden økonomisk baggrund foretrækker norsk folkemusik og visesang, mens de bedre bemedlede foretrækker house/techno. I den uddannelsesmæssige dimension foretrækker børn af højtuddannede forældre funk og rap, mens studenter med lavere uddannede forældre foretrækker country, danseband, synth-musik, hardrock mm. Præferencer for den type musik som normalt forbindes med den legitime smag – specielt klassisk musik, men også diverse former for jazz – finder man blandt studerende med baggrund i «kultureliten», dvs. med forældre placeret i de højere mellemlag.

Også i denne undersøgelse demonstreres der et tydeligt smag/afsmag-mønster. Studerende som foretrækker norsk folkemusik, kan ikke lide house/techno eller disco, og vice versa. Oppositionen

folkemusik/house følger forskellen mellem lavere og højere indtægt i den sociale baggrund, mens forskellen mellem høj og lav uddannelse i den sociale baggrund kommer til udtryk i de musikalske præferencer som funk og rap over for country.

Det underordnede

Resultaterne fra Rosenlunds og fra Gripsrud og Hovdens undersøgelser demonstrerer, at enkle sondringer af typen høj/lav, eller kunstmusik/populærmusik ikke er særligt velegnede som deskriptive instrumenter. Det moderne publikum forholder sig langt mere fleksibelt og nuanceret til det musikalske felt, end de traditionelle dikotomier umiddelbart antyder. Set fra publikums synspunkt står valget ikke mellem det høje og det lave, mellem kunstmusik og populærmusik, men mellem mange forskellige slags musik og musikalske funktioner.

125

At publikum ikke respekterer de traditionelle musikalske grænser var tydeligt allerede i Bourdieus undersøgelse, hvor der var åbenlyse, socialt bestemte forskelle i vurderingerne af f.eks. *Kunst der Fuge* og *L'Arlésienne*. Mens der fra det traditionelle perspektiv kun er én kategori, «klassisk musik», ser publikum et felt sammensat af mange forskellige undergenrer. På samme måde som populærmusik set fra publikums synspunkt ikke er én ting, men et differentieret musikalsk felt.

At der i den nuværende fase er en generel åbenhed over for populærmusikkens mange udtryk, dokumenteres også i andre undersøgelser. Sociologerne Peterson og Kern har f.eks. sammenlignet nationale surveys af musiksmagen i USA og har i den forbindelse konstateret, at alle befolkningsgrupper har udvidet deres smagsregister i perioden fra 1982 til 1992, men at ændringen er størst og mest markant blandt *the highbrows*, dvs. i kultureliten, den gruppe som traditionelt bærer den «legitime» smag.

Åbenhed betyder imidlertid ikke, at folk generelt forholder sig

ukritisk til de musikalske udtryk. De skelner mellem og vurderer det totale felts forskellige former og genrer. Og vurderingerne hænger sammen. Hvis man kan lide hard rock og blues, kan man ikke lide opera og funk; hvis man kan lide samtidsmusik, kan man ikke lide disco. Som undersøgelserne demonstrerer, er der en tydelig social systematik i disse vurderinger, men uanset det sociale grundlag er det altid *musikalske* vurderinger; der er tale om, vurderinger af musikalske kvaliteter.

Den gennemsnitlige musiklytter foretager disse vurderinger hurtigt og spontant: Dette er musik jeg kan lide/ikke kan lide. Og overvejer sjældent hvorfor han eller hun egentlig foretrækker det ene frem for det andet. I nogle tilfælde drejer det sig om enkle vurderinger af, om musikken er i stand til at opfylde visse basale sociale funktioner (: Kan man danse til Boulez' 2. klaversonate? Er en plade med X-Mal Deutschland det rette valg til ungdomsmødet i bedehuset? Bør jeg spille Ornette Colmans *The Shape of Jazz to Come* på mit grill-party?). Formentlig træffes dog de fleste vurderinger på grundlag af mere nuancerede musikalske, men ikke nødvendigvis bevidste, overvejelser.

Hvis man tager yderpunkterne i smag/afsmag-mønstret fra Stavanger-undersøgelsen, kunne det ganske vist se ud, som om det er de helt enkle kriterier bag den traditionelle høj/lav-struktur, der styrer vurderingerne: Stravinskis *Suite fra Ildfuglen* er et stort, komplekst gennemorganiseret værk, som må spilles af professionelle musikere med spidskompetence. Det var i sin tid et ganske innovativt værk, det er fortsat krævende at lytte til, og det hjælper på forståelsen, hvis man er udstyret med musik- og kulturhistorisk ballast og anden baggrundsviden. Mens en Sputnik-sang omvendt, og helt efter bogen, er et kort, enkelt stykke med ukompliceret harmonik; som kan spilles af amatører, som ikke kræver specielle forudsætninger osv.

Men lige så snart man bevæger sig væk fra polerne i feltet, bliver billedet betydeligt mere uoverskueligt. Ligesom kunstmusikken er et heterogent felt; som spænder fra fordringsløse, enkle kompo-

sitioner (Beethovens *Für Elise*) til komplekse, gennemartikulerede instrumentalværker (Beethovens *5. symfoni*), er det som samles under kategorien populærmusik en række indbyrdes meget forskellige musikformer, som både melodisk, rytmisk og harmonisk spænder fra det helt enkle til det meget komplekse. *Guinness' Top 100*-liste demonstrerer bredden – fra Spice Girls' *Wannabe* til The Beach Boys' *Good Vibrations*, fra Celine Dions *My Heart Will Go On* til Jimi Hendrix' *Voodoo Chile*. Heller ikke forestillingen om det uvidende publikum kan opretholdes. Det er faktisk de færreste populærmusikalske former, der er beregnet på helt forudsætningsløse tilhørere. Ligesom kunstmusikken har også populærmusikken sin kanon og sit pensum. Til de allerfleste populærmusikalske genrer, uanset hvordan de er placeret i det totale felt, er der knyttet et lag af fans, som med hensyn til detaljekundskab og sans for hårfine distinktioner ikke adskiller sig væsentligt fra den klassiske musiks connaisseurer.

Disse overvejelser peger i retning af, at kategorier som kunstmusik og populærmusik er uhensigtsmæssige. Umiddelbart forekommer det mere rimeligt at betragte det musikalske felt som en sammenhængende totalitet og beskrive de enkelte undergenrers særtræk uden at være tvunget til at placere dem på den ene eller den anden side af en grænse, som det er vanskeligt at definere og opretholde. Richard Middleton, forfatteren af artiklen om populærmusik i den sidste udgave af Grove, er inde på noget tilsvarende et sted; hvor han efter en længere diskussion om forskellige definitionsforsøg konkluderer, at populærmusikken «har ingen permanente musikalske karakteristika eller sociale forbindelser». Men efter på denne måde at have opløst begrebet, fortsætter han: «termen refererer snarere til et socio-musikalsk rum som altid i en vis forstand har underordnet rang [subaltern], men hvis indhold er omstridt og genstand for historisk forandring».

Gennem det meste af det 20. århundrede har høj/lav-sondringen fungeret som et centralt kulturelt magtinstrument. I de sidste årtier er de ideologiske konflikter omkring sondringen i nogen grad svækket. Men i Middletons bemærkning om det subalterne socio-

musikalske rum ligger en påmindelse om, at sondringen egentlig ikke kan ophæves. Uanset at forholdene på det samlede musikalske felt er flydende, og har været det gennem det meste af feltets historie, uanset at grænsen mellem kunstmusik og populærmusik ikke lader sig trække med skarpe musikalske og/eller sociologiske kriterier – så vil der i enhver tilstand af feltet være subaltern musik, noget musik som vurderes som værende af underordnet rang. Den slags vurderinger vil sædvanligvis søges begrundet med henvisning til musikalske kriterier, men de er også udtryk for en given livsstil, for grundlæggende, sociale holdninger og for konflikter omkring sociale magtforhold. Derfor har grænsen mellem det overordnede og det underordnede altid være omstridt, altid under beskydning. Den har bevæget sig betydeligt i løbet af feltets historiske forløb. Den er stadig i bevægelse.

Litteratur

Pierre Bourdieu: *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris: Editions de Minuit, 1979.

Jostein Gripsrud og Jan Fredrik Hovden: «(Re)Producing a Cultural Elite?», in Jostein Gripsrud (ed.): *Sociology and aesthetics*, Kulturstudier nr 12, Kristiansand: Høyskoleforlaget, 2000.

Richard A. Peterson og Roger M. Kern (1996): «Changing High-brow Taste: From Snob to Omnivore», in: *American Sociological Review*, vol. 61, no.5.

Lennart Rosenlund: *Social structures and change. Applying Pierre Bourdieu's approach and analytic framework*, Stavanger: Høgskolen i Stavanger, 2000.

Artiklen «Popular music», in. Stanley Sadie (red.): *The New Grove dictionary of music & musicians*, London: Macmillan, 1980, og i Stanley Sadie (red.): *The New Grove dictionary of music and musicians*, 2nd ed., London: Macmillan, 2001.

Note Bergen-undersøgelsen som refereres ovenfor, er rapporteret i Gripsrud og Hovden (2000). I min omtale af undersøgelsen bygger jeg desuden på en del ekstra tal-materiale som Jan Fredrik Hovden venligst har stillet til min rådighed.

ESTETISKE PERSPEKTIVER PÅ POPULÆRMUSIKK

129

Estetikk forbindes kanskje først og fremst med såkalt finkultur, men det betyr ikke at populærmusikken mangler estetikk. Det er heller slik at det ikke finnes noen tradisjon for å dyrke et rent estetisk blikk når det gjelder populærmusikk; populærmusikkfeltets aktører har ikke vært så opptatt av å eksplisere estetiske dimensjoner og bruke dem som begrunnelse for at noe er godt eller dårlig.¹ Dette kan rett og slett skyldes at det estetiske i populærmusikalsk sammenheng er så åpenbart vevd sammen med andre livsområder: forholdet mellom pragmatiske og estetiske aspekter er kjennetegnet av dyp samrøre. Mer prinsipielt kunne man si at populærmusikken nærmest pr. definisjon ikke er en del av den sektoren der det estetiske dyrkes som det estetiske, nemlig kunsten. Som Peter Larsen påpeker, har det vært vanlig med en negativ avgrensning av populærmusikkfeltet, nærmere bestemt som det som til enhver tid ikke er kunstmusikk eller folkemusikk.² Der- som man nøyer seg med det, finnes det ingen tradisjon for, ei heller noen egentlig grunn til, å rendyrke et estetisk perspektiv.

1 Å ønske å dyrke en rent estetisk betraktningsmåte er ikke ensbetydende med at det er mulig, bare at det holdes opp som et ideal.

2 #Krysreferanse til Peter Larsens artikkel. Peter Larsen nevner også jazz som en egen kategori, noe som i seg selv er et godt eksempel på hvordan grensene for kunst og populærmusikk har endret seg over tid.

I denne artikkelen vil jeg imidlertid ikke legge en slik relasjonell avgrensning av feltet til grunn, men heller prøve å ta utgangspunkt i populærmusikken slik den er “i seg selv”, som Peter Larsen uttrykker det. Målet er å peke ut noen viktige populærmusikalske estetiske dimensjoner sett fra musikkens eget ståsted. I forlengelsen av dette er det også nærliggende å permittere selve etiketten populærmusikk, dels på grunn av den relasjonelle avgrensningen omtalt ovenfor, men ikke minst fordi populærmusikken selv sjelden omtaler seg selv som populærmusikk, men snarere benevner sine mange forskjellige uttrykk med et galopperende mangfold av stilbetegnelser.

Innenfor rammen av denne artikkelen er det åpenbart ikke rom for å gå gjennom alle stilarter og sjangrer og spesifisere hva som er sentrale estetiske orienteringer innenfor hver av dem. Jeg har derfor valgt å bevege meg på tvers av dette mangfoldet og vil av den grunn – i mangel av en bedre samlebetegnelse – fortsette å snakke om populærmusikk. Mitt fokus er på noen sentrale aspekter som synes relevante, om ikke for hele feltet, så i hvert fall for ganske store deler av det i varierende grad.

Jeg har videre valgt ut punkter der populærmusikken ofte er annerledes enn tradisjonell vestlig kunstmusikk. Dette betyr ikke at jeg mener at populærmusikk innholdsmessig er det motsatte av kunstmusikk. At jeg har valgt å prøve å formidle innsikt i annerledesheten, er først og fremst fordi det ofte kan se ut som det nettopp er her det ofte kommer til kort når det gjelder forståelsen av de musikalske dimensjonene ved mange populærmusikalske ytringer. Når populærmusikken nærmer seg kunstoffet, eller, med andre ord, når populærmusikken i en viss forstand slutter å være bare populærmusikk (slik den for eksempel gjør i og med denne utredningen), ender den som en følge av mangelfull innsikt ofte opp som mangelfull kunstmusikk.³

I visshet om at jeg kunne valgt annerledes, og med faren for en ren “kontrastiv bestemmelse” i bakhodet vil jeg derfor konsentre-

3 Institusjonaliseringen av jazz er et godt eksempel på hvordan en slik forflytning i musikkfeltet som helhet gjør at noen aspekter ved musikken kommer i fokus på bekostning av andre. Dette er ikke nødvendigvis galt, men det kan medføre en overdreven interesse for noen aspekter på bekostning av andre. Det er for eksempel bemerkelsesverdig mye mer musikkvitenskapelig forskning på jazzharmonikk enn det er på rytmiske, klanglige og performative aspekter.

re meg om følgende: Hva er det som særpreger det rytmiske ved den rytmiske musikken i forhold til andre musikalske uttrykk? Hvilke estetiske implikasjoner ligger det i betegnelsen *populærmusikk*? Og hvilken betydning har det teknologiske aspektet?

Groovens estetikk

Betegnelsen rytmisk musikk har etter hvert blitt vanlig som en felles-betegnelse på de populærmusikalske stilartene og sjangrene der groove er vesentlig, og som man med et annet uttrykk kunne kalle groove-basert musikk. Rytmisk musikk omfatter i tråd med dette alt fra jazz til rock, country og blues til pop, soul, funk, latinamerikansk dansemusikk til nye stilarter som hip-hop og tekno i alle hybrider og varianter.⁴

Ikke all populærmusikk har groove, og heller ikke all musikk som har en groove, er fokusert på denne dimensjonen ved musikken. I Arne Bendiksens "Jeg vil ha en blå ballong", som for øvrig har en rekke andre kvaliteter, er ikke grooven i fokus, selv om låten strengt tatt har en groove. Man behøver imidlertid ikke gå til afroamerikansk funk for å finne groove. For eksempel er Grand prix-låta "Puppet on the String", som Sandie Shaw fremførte på 60-tallet, en låt der grooven er viktig. I en standard pop/rock-låt vil det normalt være både en groove, dvs. et repetitivt sjikt som går og går så å si uforandret, og strukturelle elementer som spiller seg ut over perioder av fire, åtte eller seksten takter, og som gir grunnlag for en organisering av forløpet i det man kanskje noe misvisende kunne kalle et "sekvenshierarki" (hierarkisk er egentlig et dårlig ord, siden inndelingene i større enheter neppe er mer primære eller viktigere enn inndelingen i mindre).⁵ Ofte er disse lengre

4 I likhet med etiketten populærmusikk er betegnelsen rytmisk musikk kanskje først og fremst noe man bruker i mangel av noe bedre – all musikk har tross alt rytme. Betegnelsen ble først etablert i Danmark og var i sin tid trolig lett ironisk ment, jf. pionerinstitusjonene Rytmisk aftenscole og Rytmisk konservatorium i København. I norsk sammenheng har det rytmiske feltet ofte blitt omtalt som rock og beslektete musikkformer. Et eksempel er etableringen av Turné-, transport- og festivalstøtten til rock og beslektete musikkformer i 1992. Denne avgrensningen ble imidlertid mindre meningsfull med de nye stilretningene som utviklet seg i løpet av 1990-tallet, og som til dels definerte seg i opposisjon til rock.

5 Det grunnleggende mønsteret i bass og trommer kan for eksempel gå over to takter, mens gitaren former en åtte takters sekvens over fire av kompetes totaktsmønstre. Sangen kan igjen forme en 16 takters syklus, mens vers og refreng spenner over det dobbelte. Kompet kan være helt flatt, mens forløpet som helhet er organisert i en fraseforankret symmetrisk oppbygning, der en frase "fyller" fire takter, to fraser (forsetning og ettersetning) blir et halvt vers, to ganger to fraser utgjør et vers (16 takter), mens den todelte strukturen vers-refreng inngår sammen med et nytt sett av vers og refreng i en ny todelt struktur, osv.

elementene av mer melodisk og harmonisk karakter, og i mange sammenhenger er det nettopp disse aspektene ved en låt som påkaller seg oppmerksomhet, og som ofte også identifiserer låten.⁶

Like fullt er utformingen av grooven i en låt, dvs. det grunnleggende rytmiske mønsteret og den grunnleggende rytmiske følelsen, utvilsomt et sentralt estetisk fokus i mye populærmusikk. Det finnes imidlertid forbausende lite refleksjon rundt hva det er ved en groove som gjør den god, både blant musikkvitere og andre som skriver om feltet. Også innenfor populærmusikkens egne rekker, og til tross for at det åpenbart finnes en intuitiv estetisk kompetanse når det gjelder disse dimensjonene ved musikken både blant utøvere og publikum, er lite sagt og skrevet om emnet. Ofte blir grooven heller evaluert i generelle, kroppslige termer som trøkk, feeling osv. eller gjennom diverse eufemismer for seksuell aktivitet. Som en følge av dette har de håndverksmessige eller musikkalsk-tekniske aspektene ved en groove i mange sammenhenger forblitt transparente. Groove har nærmest vært betraktet som noe magisk og umiddelbart som følger med musikken av seg selv.

I det følgende vil jeg kort ta for meg noen sentrale aspekter ved det man kunne kalle groovens estetikk.

Rytmer og motrytmer

Groove er som sagt en vanlig betegnelse på det grunnleggende rytmiske mønsteret i en låt og vil i vestlig populærmusikk ofte begrense seg til det rytmiske fundamentet som utgjøres av trommer og bass, og ofte også av gitar, keyboards og/eller blås dersom de sistnevnte har en kompfunksjon. Det er viktig å merke seg at groove ikke bare omfatter de rytmiske figurene slik de fremstår i skjematisert form, men også hvordan disse er spilt. Groove er med andre ord et substantiv som inkluderer seg selv som verb: for å være en groove må grooven groove.

6 Dette har trolig endret seg i de publikumsgenerasjonene som har vokst opp med en sterkt groove-orientert musikk, eller med andre ord med rap- og tekno-relaterte stilarter. I disse rytmiske sjangrene, samt i annen dansemusikk som funk og disko, er grooven i fokus på en annen måte. Ofte mangler de helhetlige, kontinuerlige og distinkte elementene, for eksempel lengre fraser og akkordprogresjoner, som man i vestlig sammenheng vanligvis kaller musikk. Denne ensidige fokuseringen på rytme gjør disse stilretningene annerledes i forhold til det tradisjonelle populærmusikkfeltet, der fokus i stor grad har vært på den gode låten: på en god, slående melodi og en effektiv, velproporsjonert form.

Den grunnleggende enheten i en groove er den enheten som repeteres, og som gjerne er på en eller to takter. Som regel gjentas dette grunnleggende rytmiske mønsteret uten vesentlige endringer gjennom en hel låt eller en hel del av en låt, for eksempel et vers eller et refreng. Mønsteret er sammensatt av forskjellige rytmiske figurer med forskjellig plassering i tid og rom og kan nærmest beskrives som en "stabel" med rytmiske figurer som spilles parallelt.⁷ Hvert lag har ofte en tydelig avgrenset plass i helheten, og ideelt sett skal hver eneste lille aksent ha en meningsfull plass i samspillet.

Det finnes mange måter å bygge opp en groove på, og hver stil har gjerne sine karakteristiske strukturelle trekk. Spesielle mønstre går igjen, og mønstrene er i tillegg gruppert på forskjellige måter. Pulstettheten i mønstrene kan variere, og mønstrene kan også være basert på pulsskjemaer som relaterer seg til forskjellig grunnpuls, for eksempel både en todelt og en tredelt grunnpuls på en gang. Sistnevnte kalles kryssrytmer og er så å si alltid til stede i for eksempel vestafrikansk rytmisk musikk.⁸ I mye vestlig rytmisk musikk, særlig dansemusikk, finnes det mer eller mindre klare tendenser i retning av en slik konkurrerende puls, men den motrytmiske pulsen er aldri så artikulert at musikken fremstår som modellert over to forskjellige pulslag. Det ene pulslaget er gjennomgående underordnet det andre. I en funk-groove for eksempel er det usedvanlig viktig at balansen mellom de to pulslagene er helt riktig, dvs. akkurat passe skjev. Den rytmen som er modellert over den konkurrerende pulsen, må destabilisere hovedpulsene, men ikke være så artikulert at den truer med å ta over. Det må med andre ord være en tendens i retning av kryssrytmer, men den må ikke være så sterk at man oppfatter grooven som kryssrytmisk.⁹

Ofte er den rytmiske veven bygd opp slik at rytmene er organisert parvis, og ofte er den ene rytmen faseforskjøvet i forhold til den andre: den andre rytmen spiller i hullene til den første. Utformin-

7 Denne lagdelingen av den musikalske teksten i rytmisk musikk omtales gjerne som multi-lagert rytmisk organisering. For en god beskrivelse, se kapitlet "The rhythmic basis of instrumental music" i Nketias klassiske innføring i afrikansk musikk, *The Music of Africa* (Nketia 1974).

8 For en nærmere beskrivelse av disse forskjellige teknikkene, se Danielsen 2001, kap. 3, "A fabric of rhythm".

9 For en nærmere diskusjon av kryssrytmiske tendenser i funk, se Danielsen 2001: 69-84.

gen av en rytmisk figur skjer med andre ord ikke primært i forhold til totaliteten av alle andre figurer, men i dialog med en annen, gjerne komplementær figur. Et enkelt eksempel er dialogen mellom basstromme og skarptromme i en standard rock-groove, som ikke skal forstås som fire slag spilt etter hverandre, men heller som to komplementære rytmer som er faseforskjøvet. Selv når det bare spilles en eneste rytme, vil den rytmiske gesten inngå i en rytmisk dialog. I rytmisk musikk vil rytmen trigge en underliggende grunnpuls, et såkalt *subjektivt beat*, og få sin utforming i forhold til den. Det å spille en rytmisk figur – alene – er med andre ord også en potensiell dialog, forskjellen er bare at kun den ene siden i dialogen er hørbar.

Komplementærrytmen er blant annet nødvendig for å spille presist. Stødig *time* oppnås ikke ved å følge et aksentuert beat, gjennom å spille presist *på* hvert slag, men gjennom å være en del av en rytmisk relasjon. Etnomusikologen John Miller Chernoff kaller denne måten å forholde seg til rytme på *the conversational mode*, og han setter den opp mot det man kunne kalle en vestlig måte, der idealet er “å følge rytmen” eller “holde takten”: “We can think about this difference in sensibilities as the difference between perceiving a rhythm as something to ‘get with’ or as something to ‘respond to’.”¹⁰

I en rytmisk dialog går oppmerksomheten begge veier. Man kan for eksempel like godt fremheve en stemme, ikke ved å spille den høyere, men tvert imot ved å spille den lavere, eller kanskje droppe den helt. Det å ta en stemme helt ut av den rytmiske veven kan faktisk gi den økt oppmerksomhet, samtidig som det er et middel for å fokusere en annen (komplementær) stemme. I god rytmisk musikk er man derfor ideelt sett like opptatt av hva man *ikke* spiller, som hva man spiller. Plassen *mellom* lydene er viktig fordi den skaper den spenningen, det grepet, som låser grooven – eller som en medmusikant en gang sa det: det er hullene som svinger. Hullene er det feltet av krefter og motkrefter som holder figurene på plass i mønsteret. Chernoff foreslår i tråd med dette at man

10 Chernoff 1979: 55

kanskje like godt kan studere musikken som et arrangement av åpne felter: "The music is perhaps best considered as an arrangement of gaps where one may add a rhythm, rather than as a dense pattern of sound."¹¹

"Repetition with a difference"

Akkurat som det stabile repetitive rytmiske rammeverket gjør at små variasjoner står fram, er konvensjoner og andre standardformularer midler med tanke på å tydeliggjøre "the personal touch". I boka *The Signifying Monkey* (1988) hevder Henry Louis Gates Jr. at spillet med faste former eller konvensjonaliserte formularer er en vesentlig og påfallende side ved afroamerikansk språk og kultur, og at retoriske evner knyttet til denne typen forskjellssettende repetisjon verdsettes høyt i det afroamerikanske samfunnet. Med utgangspunkt i historiene om *trickster*-figuren *The Signifying Monkey* og med bruken av verbet *to signify* beskriver Gates hvordan språklig mening skapes gjennom det han kaller tropologisk revisjon, dvs. i utvekslingen mellom et bokstavelig og et figurativt nivå: "It is as if a received structure of crucial elements provides a basis for poesis, and the narrator's technique, his or her craft, is to be gauged by the creative (re)placement of these expected or anticipated formulaic phrases and formulaic events, rendered anew in unexpected ways."¹²

To signify on something innebærer at noe repeteres og revideres i én og samme manøver, og det er også en måte å få sagt noe på uten å si det direkte. Gates trekker selv parallellen til musikk, nærmere bestemt til jazz, der låter av blant annet Count Basie og Oscar Peterson med titlene "Signify" og "Signifying" er bygd opp rundt revisjon av noe allerede kjent, som egentlig aldri spilles, men bare impliseres.

... because the form is self-evident to the musician, both he and his well-trained audience are playing and listening with expectation. Signifyin(g)
... creates a dialogue between what the listener expect and what the artist

11 Chernoff 1979: 113-14 (kursiv fjernet)

12 Gates 1988: 61

plays. Whereas younger, less mature musicians accentuate the beat, more accomplished musicians do not have to do so. They feel free to imply it.¹³

136

Gates bruker selv termen intertekstualitet om denne formen for indirekte inkludering av noe annet, om hvordan man impliserer et nærvær via et fravær gjennom repeterende revisjon. Parallellen til intertekstualitet i Julia Kristevas og Roland Barthes' forstand er på flere måter til stede, men det er også viktige forskjeller mellom Gates' *signifyin(g)* og Barthes' og Kristevas intertekstualitetsbegrep.¹⁴ Intertekstualitetsbegrepet er utformet innenfor et estetisk univers der det nye har vært – og fremdeles er – en langt mer ettertraktet etikett enn det allerede kjente, det gamle. Fordi ikke-repetisjon er normen, vil den repeterende revisjonen sjelden være uttalt. Det er heller noe en velger å overse, ja, kanskje til og med fortrenger. Å fokusere på intertekstualiteten blir derfor å hente fram de skjulte sporene til andre tekster. Innenfor en musikalsk praksis der halve poenget er at det repeteres, og den andre halvdel, revisjonen, i bunn og grunn baserer seg på den første, er intertekstualiteten – hvis en fremdeles bør kalle det det – så selvsagt og så åpenbar at den nærmest blir transparent. Tradisjonens tekster blir på ett nivå å betrakte som forskjellige realiseringer av det samme: av det samme materialet og det samme regelverket, men altså uten at dette samme eksisterer i ren form noe sted. For som Gates påpeker når det gjelder historiene om *The Signifying Monkey*: selv om materialet og reglene for historien er kjent og felles, eksisterer det ingen autorisert opprinnelig fortelling. Historiene om apen finnes ikke som én fiksert tekst, "they exist as a play of differences".¹⁵

En konsekvens av en slik praksis er imidlertid at begreper som pastisj, sitater, klisjé osv. havner litt på siden, fordi de forutsetter ikke-repetisjonen som norm. Et blueskjema er ikke et "sitat uten anførselstegn", som Barthes sier det om intertekstualiteten. Det tilhører den aktuelle låten like mye som det tilhører både dem som gikk før, og dem som kommer til å følge etter. Det ligger i sakens natur at det hele er gjort nær sagt uendelig mange ganger

13 Gates 1988: 123

14 Se Barthes 1991.

15 Gates 1988: 61

før, og at dette ikke er den siste. Pastisj, sitat og klisjé blir faktisk navn på de særtilfellene der intertekstualiteten fremstår som eget tema, der det av en eller annen grunn er et poeng å annonsere det som finner sted hele tiden. Eller som Gates sier det: "tradition is the process of formal revision. Pastiche is literary history naming itself, pronouncing its surface to be the displaced content of inter-textual relations themselves, the announcement of ostensibly concealed revision."¹⁶

Strengt tatt er ikke de prosessene Gates beskriver, bare typiske for afroamerikansk kultur. De er på mange måter kjennetegn ved muntlig tradert folkekunst generelt. Også i norsk folkemusikk handler det om å utforske det gamle materialet på en ny måte: "to repeat with a difference". Fremfor å komme opp med et nytt materiale gjelder det å treffe noe spesifikt innenfor de rammene som allerede er gitt. Eller som Christopher Small har sagt det om afroamerikansk musikk: det handler om "original creation within the framework of the idiom and of the given material".¹⁷ I tråd med dette vil det særpregete ved en groove alltid ta form i feltet mellom to poler. Den ene er sjangeren eller tradisjonen i vid forstand, den andre er det man kunne kalle individuell stil. Forholdet mellom polene i denne dikotomien, sjanger – individualitet, er imidlertid slik at individualiteten er en forutsetning for at sjangeren kan komme til uttrykk og omvendt. Sjangeren, det kollektive, eksisterer ikke i og for seg, uavhengig av individer. Det sjangeregne materialet, formularene og reglene finnes aldri i ren form. Den rene sjangeren eksisterer kun som konvensjon, som en virtuell størrelse som gir seg til kjenne gjennom en klingende aktualisering.

Forskjellen på musikk som skjema og musikk som lyd er ikke spesiell for rytmisk musikk. Det er alltid viktig ikke å forveksle beskrivelsen av sjangerens materiale og konvensjoner med beskrivelser av musikken selv. I rytmisk musikk er det kanskje særlig viktig, fordi den i stor grad bygger på *faste* skjemaer og figurer, mens den individuelle løsningen først og fremst manifesterer seg i

16 Gates 1988: 124

17 Small 1987: 234

nye måter. Figurene i én groove kan derfor på et formalt nivå til forveksling likne på figurene i en annen groove. Disse er imidlertid bare utgangspunkt for musiseringen. Som klingende gester, som fremført, spilt musikk, er forskjellen ureduserbar.

Innenfor et slikt kulturelt univers gjenvinner som sagt klisjeene sin egentlige betydning som det som gir form; de blir forutsetningen for at det individuelle kan tre fram. Det formelle blir springbrettet for det personlige: nettopp det at figuren er kjent, gjør den spesielle vrien tydelig. Mangelen på innovasjon på materialnivå i rytmiske tradisjoner er med andre ord ikke en kunstnerisk mangel. Det er heller ikke et uttrykk for en overdreven respekt for tradisjonen, ei heller nødvendigvis for en interesse for det repetitive i seg selv. Stabiliteten i en repetitiv struktur og den måteholdne "modifisering" av tradisjonen er like gjerne motivert av et ønske om ikke å kvele det nivået hvor de kunstneriske utfordringene befinner seg; den er nødvendig for at de nye måtene og de små variasjonene skal kunne tre fram.

Den spesielle vrien, den nye eller riktige måten, ligger ofte i forlengelsen av det faktum at det i en groove alltid er et visst rytmisk slingringsmonn som en kan manipulere. Dette gjør at de rytmiske gestene kan times og formes på den rette måten, som enten "tidlige" eller "sene". Disse små, men meget distinkte variasjonene i *timing* og frasering blir ofte det typiske, det som kjennetegner en stilart eller en personstil. Eksempelvis er grenselandet mellom todeling og tredeling helt avgjørende for den bestemte uklarheten som nesten alltid er til stede i høyere pulslag i en funk-groove. For at grooven skal få den rette feelingen, for å få den riktige "sabbete" følelsen i grooven, er det ikke slik at man bare kan slurve litt med de rytmiske markeringene, spille litt upresist eller gjøre de rytmiske markeringene litt diffuse. En slik groove krever en helt bestemt og meget presis uklarhet. Ofte gjelder det å "deformere" figurene slik at de nesten kan være både-og, for eksempel både *på* slaget og *før* slaget på en gang.

Både produksjon og resepsjon av et materiale som er utformet

innenfor rammene av en slik estetikk, krever en sensibilitet i det små, for små forskyvninger, små krumspring. Det er med andre ord nødvendig å finsikte groovene på et nivå som gjør at de helt små variasjonene trer fram. Sansene må være rettet ikke bare mot rytmiske figurer og tydelige mønstre på et tradisjonelt strukturelt nivå, men også mot regelmessige uregelmessigheter på det nivået som i mange sammenhenger ville fortone seg som et absolutt mikrokosmos. Mye av den kreative innsatsen i rytmisk musikk er konsentrert nettopp her, hvor det arbeides med minimale forskjeller og "ubetydelige" nyanser, hvor det står om å gi figurene akkurat den riktige utformingen i tid og rom. Det er med andre ord nødvendig å øke oppløsningen og stille sanseapparatet inn mot det knapt hørbare, mot det som kanskje bare kan føles.

I denne sammenhengen har den repetitive formen en viktig funksjon. Repetisjonen vrir oppmerksomheten i retning av den enheten som repeteres, mot den rytmiske cellen og utformingen av den. Det er trolig nøye sammenheng mellom groovens repetitive form eller – i noens ører – mangel på form og den perfeksjonen på mikronivå som både kreves og kanskje også er selve utfordringen i groove-basert musikk. Når den repetitive formen fungerer, når selve det *at* det repeteres, ikke er i fokus, men snarere *hvordan* det gjøres, konsentreres oppmerksomheten om det som allerede er i gang, ikke om det som muligens kommer. Den repetitive formen gjør at fokus går innover i grooven. Konsentrasjonen intensiveres om utførelsen av de tilmålte oppgavene, enten man spiller, danser eller lytter: lyttingen ledes inn mot låtens "kjerne", mot grooven og de sjiktene der det skjer. Det er nærmest som om følsomheten for de små variasjonene øker proporsjonalt med mangelen på variasjon i større målestokk. Den begrensede utstrekningen i tid gjør at sanseapparatet kan ta inn det rytmiske mønsteret med stadig bedre oppløsning.

Hit Me!

– om det populære som estetisk ideal

Hva betyr det at musikken er "populær", bortsett fra at den av og

til har et stort publikum, samt det faktum at musikken kan plasseres i den store sekken "populærkultur"? Sagt på en annen måte: hvilke musikalske og estetiske implikasjoner ligger i merkelappen *populærmusikk*?

To aspekter ved god populærmusikk synes nærliggende i denne forbindelsen: for det første det at musikken skal være noe som slår (jf. betegnelsene *schlager* og *hit*). Fengende melodier og andre ufor-glemmelige *riffs* og *hooks* er ofte en uomgjengelig kvalitet ved god populærmusikk. For det andre er det nærmest et krav at musikken er tilpasset brukssammenhengen, eller snarere brukssammenhengene.

Det som slår – om den gode melodien og andre *hooks*

I populærmusikkfeltet finner man ofte en forkjærlighet for det enkle og umiddelbart slående. For mange utøvere og komponister ligger rett og slett den store utfordringen i å gjøre ting enkelt nok: Eric Clapton har sagt at han gjerne skulle spilt én tone hele kvelden dersom han bare fant den rette. Men mens komplekse strukturer kan brytes ned i sine enkelte bestanddeler og analyseres (analysen kan deretter brukes til å forklare estetisk storhet, noe musikkvitenskapen er full av eksempler på), synes det som en større utfordring å forklare hvorfor det enkle er så godt, og hva det er som gjør det godt. Det er for eksempel ikke lett å få et analytisk grep om populær-musikkens klassikere: "Yesterday" er utvilsomt en god melodi, men man greier ikke helt å si hvorfor.

Dette kan ha sammenheng med at en god melodi sjelden er et resultat av en tradisjonell komposisjonsprosess. Det handler heller om – for å sitere Theodor W. Adorno – "etwas Spezifisches und Unverwechselbares zu treffen".¹⁸ Det handler om å finne det rette musikalske emnet og så bearbeide det til sin optimale form.¹⁹ Adorno opererer med kategorien *innfall* i denne forbindelsen, som altså ikke er å forstå som en psykologisk, men en fenomeno-logisk

18 For Adorno er dette en paradoksal prestasjon i og med at slike *evergreens* er laget av et musikalsk materiale som ifølge ham er "völlig abgegriffenen und nivellierten". (Adorno 1973: 216)

19 Norske folketoner gir i enda større grad assosiasjoner i retning av å være dreid i ett stykke: gode emner er formet til fullkommenhet gjennom mange generasjoners bruk.

kategori. I essayet "Leichte Musik" hevder han blant annet at den nyere kunstmusikken lider under mangelen på slike kvaliteter:

Lätt musik har blivit tillflyktsort för en kvalitet som en gång var väsentlig för hög musik, men som gått förlorad och som den höga musiken får kanske dyrt betala: det relativt självständiga, kvalitativt särpräglade, enskilda momentet i totaliteten. [...] kategorin infall, som är en fenomenologisk och inte en psykologisk kategori, förlorar värde i den högre musiken. Det förefaller, som om den lägre musiken oavsiktligt ville kompensera för denna förlust. Den enstaka verkligt goda schlager är en anklagelse mot det, som konstmusiken gick miste or då den gjorde sig till sin egen måttstock, utan att kompensera denne förlust av egen kraft.²⁰

Som Adorno sier, er den gode melodien en påminnelse om noe som er viktig for all musikk, og som ikke må tas for gitt: det kan være langt mellom de virkelige gode innfallene, og man kan ikke konstruere seg fram til dem. Betraktet på denne måten er den gode melodien, eller andre typer musikalske innfall for den saks skyld, bokstavelig talt enkel musikk: de er én ting. Å analysere den gode melodien som om dens poeng skulle være at den er kompleks og sammensatt, er på mange måter å føre den til et sted der den ikke hører hjemme. Som også Adorno er helt på det rene med, er ikke musikkens mening og innhold ensbetydende med formell kompleksitet. Musikkens verdi kan ikke reduseres til forskjellige strukturelle elementer og forholdet mellom dem.

På den annen side er det strengt tatt heller ikke noe poeng i seg selv at musikken er enkel, og hvorvidt den er det, er som sagt ofte et spørsmål om hvem som hører, og hva man hører etter. Som Peter Larsen påpeker, er det gjerne hørt fra et kunstmusikalsk ståsted at enkelhet står fram som et av populærmusikkens fremste kjennetegn. De estetiske verdiene som preger kunstinstitusjonen på musikkområdet – som kompleksitet, utvikling og nyskapning – har vokst fram i nær tilknytning til et spesielt repertoar som de er særlig velegnet til å oppvurdere. De er – for å gjøre en lang historie kort – forankret i det organiske verkbegrepet som særlig kan knyttes til den klassisk-romantiske epoken i vestlig kunstmu-

sikkhistorie. Helt sentralt sto forestillingen om et perfekt organisk forhold mellom alle delene i verket. Ikke én note kunne forandres uten at verkets organiske helhet ble forrykket. Og tilsvarende ble det innenfor musikkvitenskapen utviklet stadig mer komplekse metoder som kunne etterprøve hvordan hver eneste parameter var formet av sin bestemte funksjon i helheten. I forlengelsen av dette synet på verkets og i siste instans hele musikkhistoriens teleologiske karakter forutsatte man og bejaet en utvikling mot stadig mer komplekse musikalske strukturer. I dag kan det imidlertid synes som om resultatet av denne prosessen er at det komplekse har blitt noe verdifullt i seg selv — uavhengig av sin opprinnelige plass innenfor det organiske verket eller den organiske historiske prosessen.²¹

I stedet for å kjempe om populærmusikkens plassering langs aksene enkel–kompleks er det trolig mer fruktbart å forstå det estetiske imperativet som ligger i merkelappen populær, som at det skal være noe ved musikken som griper umiddelbart tak i lytteren, det skal være noe som slår. I denne sammenheng bør man imidlertid skille mellom det som bare er lett å huske (og som fort blir temmelig enerverende), og det som er slående i estetisk forstand.²² Det uanalyserbare ved sistnevnte kvalitet gjør det ofte vanskelig å argumentere for hvorfor noe er godt, utover det nivået der man bare konstaterer at det for eksempel var en god melodi eller en genial låt.²³ Det uanalyserbare ved det populære i denne forstand medfører også at det heller ikke for musikkindustrien er mulig å kalkulere seg fram til hva som slår — noe for øvrig alle floppene i musikkindustrien, alle de utgivelsene som ikke lykkes kommersielt, er et levende eksempel på. Kanskje er det kun teft og sensibilitet brukt på et konkret materiale som er veien å gå for å avgjøre hva som er godt og dårlig i dette henseende. Akkurat som man er henvist til å føle når grooven gir den rette følelsen, må man høre det når man er i nærheten av slike kvaliteter, av det populære i estetisk forstand.

21 Dette behandles også i Peter Larsens artikkel.

22 Dette må ikke forveksles med at alt som selger, er populært i denne normative, estetiske forstand. Det betyr på den annen side heller ikke at alt som *ikke* selger, *ikke* har slike kvaliteter. Kommersiell suksess, eller kanskje mer vanlig, mangel på sådan, er resultat av en kompleks prosess der estetiske og musikalske kvaliteter bare er noen av mange faktorer.

23 Roland Barthes er inne på noe liknende når han i essayet "The Grain of the Voice" (1991) forsøker å sette ord på noe han stadig vekk erfarer når han lytter til sang: det er noe i sangen som kommuniserer ved siden av eller i forkant av språket, noe kroppslig som bobler opp fra kroppens hulrom med direkte linje til lytterens sanseapparat.

Hva ved musikken som er slående, og som bør være slående, varierer sterkt med stilart, sjanger og brukssammenheng. Det som haker tak i lytteren, behøver ikke alltid være et "catchy" refreng. *Hooket* kan være et uslittelig riff, en fiks tekstlinje, en vokalistis særegne stemmekvalitet, en spesiell gitarlyd eller en distinkt sound. I den tradisjonelle slageren og andre eviggrønne frembringelser vil det slående gjerne være knyttet til de aspektene som i et historisk perspektiv også antas å særprege en komposisjon i kunstmusikkfeltet, nemlig melodikk, harmonikk og form. En god pop-låt har tradisjonelt først og fremst en *god melodi*, men gjerne også en *overraskende akkordvending* eller et særpreget 'avvik' i formskjemaet, eksempelvis en ekstra fiks takt i overgangen mellom vers og refreng.²⁴

Også i mer gitarbasert rock er de små overraskende detaljene av stor betydning. Innenfor stilarter der gitaren er fremtredende, er det imidlertid kanskje først og fremst riffet som har hatt rollen som *hook*. Et udødelig *riff*, forstått som figuren og måten den er spilt på (Deep Purples "Smoke on the Water" i korpsversjon er noe annet), kan gjøre en hel låt.

Ofte er det særpreget til en bestemt utøver som er det avgjørende. En ellers konturløs popproduksjon kan for eksempel stå seg kraftig på tolkningen og stemmekvaliteten til en bestemt vokalist. Tradisjonelt er balladen formatet for eksponering av den store stemmen, men også mer up-tempo-låter i soul/funk/fusion-landskapet er boltreplass for virtuose vokalister av den mer overjordiske typen, med stor stemme, stort register, slående presisjon og et vell av umenneskelige tekniske kvaliteter på lager. Chaka Khan er et fremragende eksempel. Slående virtuositet hører imidlertid bare unntaksvis hjemme i det populærmusikalske landskapet og er kun en adekvat tilnærming i enkelte utvalgte stilarter. I tillegg til ovennevnte er heavy-rock et nærliggende eksempel. Langt oftere gjelder det å dyrke et mer lavmælt eller liketilt særpreg. Og ofte blir den selvfølgelige tilstedeværelsen av perfekt *timing*, *frasering* og *ornamentering* hos gode vokalister og instrumentalister først hør-

24 Å revitalisere et velbrukt formskjema er på mange måter nok et eksempel på betydningen av forskjellssettende repetisjon: man aktualiserer et formular, en forventning, og så spiller man med eller mot forventningen. Når dette er gjort på en elegant måte, når balansen mellom skjema og avvik er riktig, gir dette stor estetisk tilfredsstillelse.

bar som mangel, dvs. når den ikke er der. Da er den til gjengjeld uomgjengelig og påtrengende og i stand til å ta knekken på den beste låt.

De *klanglige kvalitetene* som fremelskes hos en vokalist, står gjerne i diametral motsetning til et tradisjonelt skjønnsangideal. Tolkningen intensiveres ofte gjennom å dyrke og utnytte de lydene som den klassiske sangpedagogen skyr, som luft på stemmen, skurr, heshet, hvesing, visling, harde og urene ansatser, m.m. Dette urene preget er for eksempel et varemerke for både Tom Waits og Bob Dylan. En litt annen variant av dette er den gjennomkontrollerte bruken av "ulyder" som man finner hos de mange sterke vokalistene i singer/songwriter-tradisjonen, eller med andre ord i musikk med utgangspunkt i amerikansk folk, country og blues. Patti Smith, Bonnie Raitt, Sheryl Crow og Alanis Morissette er bare noen av dem. Uren, skitten lyd og bakgrunnsstøy har for øvrig blitt et varemerke for en hel stilretning innenfor populærmusikken, den såkalte *lo-fi*.

Også for instrumentalister, ikke minst i slike roots-relaterte sjangrer, er de fremføringsmessige aspektene, som klang, timing og fraserings, helt avgjørende. Fordi mye av materialet er gitt og man bare unntaksvis greier å komme opp med låter som er så gode at de går inn i standardrepertoaret, er det kanskje først og fremst stilen til en bestemt utøver som bærer "verket".

Sist, men ikke minst er *sound* i dag å betrakte som et hook i seg selv. Kanskje har sound, gjerne i kombinasjon med groove, til en viss grad overtatt for tradisjonelle melodiose hooks. Dette kan skyldes at ny musikkteknologi har gitt nye muligheter for å manipulere og forme lyd i en estetisk sammenheng. Når det gjelder groove-orientert musikk, er tradisjonelle hooks trolig også mindre avgjørende, fordi den primære brukssammenheng ikke krever hooks i tradisjonell forstand. Når groove-basert musikk er dansemusikk, når den skal hekte kroppen, må den gode grooven først og fremst bevege kroppen på den riktige måten. Det er først når dansemusikk spilles på radio at behovet for riff, korlinjer, samples og andre slående detaljer kan melde seg.

Den nye orienteringen i retning av groove-orienterte stilarter på nittitallet kan imidlertid tyde på at nye lyttestrategier er under utvikling. Kanskje møter rett og slett dagens yngre publikumsgenerasjoner musikken med en annen musikalsk dannelse enn de fleste i foreldregenerasjonen. Dette kommer jeg tilbake til under overskriften "Sound, produksjon, teknologi".

Intertekstualitet, sjanger og brukssammenheng

Ofte er det et poeng at en låt kommenterer tradisjonen og peker til andre låter. Ved å tone ned låtens intramusikalske mening kan man for eksempel oppnå at et bestemt musikalsk materiales *parodiske* potensial trer fram. Hvis den musikalske strukturen i seg selv hadde vært veldig oppmerksomhets-krevende, hadde kanskje ikke et slikt poeng blitt synlig, da hadde vi ikke greid å oppfatte det skjeve blikket på tradisjonen som låten i bunn og grunn står og faller på.

Populærmusikktradisjonen er full av slike sideblikk og kommentarer, og det gjelder både tekst og musikk.²⁵ Med unntak av tradisjonsorienterte sjangrer som blues, country o.l. kan det dessuten synes som om mye popmusikk blir til i en virkelighet der tradisjonen har mistet grepet eller aldri har hatt det, der fortidige og samtidige musikalske gester flyter fritt omkring til avbenyttelse for dem som måtte ønske det. Prince er en typisk artist i så måte. Han er ikke tradisjonsløs, men han opererer i en virkelighet der tradisjonen tilsynelatende ikke har tyngde.²⁶ At man plukker fra fortidens repertoar, skyldes både at man der finner gode musikalske emner, og at det gir anledning til å bedrive musikalsk kommentarvirksomhet. Og selv om valget gjøres med omhu, er det fritt for forpliktelser overfor det som var; det gamle blir så godt som nytt.²⁷

25 Jf. Leif Johan Larsens artikkel.

26 For en diskusjon av Princes resirkulering av pophistorisk materiale og hans skråblikk på tradisjonen, se Danielsen 1996: 34-47 og Danielsen 1998.

27 Den amerikanske litteraturviteren og kulturteoretikeren Fredric Jameson holder dette fram som et særtrekk ved postmoderne kunst.

"... we are now ... in "intertextuality" as a deliberate, built-in feature of the aesthetic effect" (Jameson 1984: 67) Trolig er det imidlertid slik at intertekstualitet, eller med andre ord: gjenbruk, sitering og kommentering av fortid og samtid, alltid har vært et aspekt ved kunst. Kanskje har det bare vært blendet ut av forståelsen i en historisk og geografisk avgrenset periode.

En side ved en slik praksis er at den krever en utpreget kodefortrolighet. Manglende kodefortrolighet vil tvinge lytteren til å ta musikken på ordet: uten de riktige kulturelle og musikalske referansene går rett og slett viktige meningslag tapt. Etter hvert som de forskjellige uttrykkene får sin egen stilinterne historie, synes det også som om det er mindre og mindre som skal til før disse referansene, verkets musikalske og kulturelle omland, spilles opp.

Sitat- og kommentarvirksomheten og resirkuleringen av tidlige tiders uttrykk er bare et aspekt ved det man kunne kalle musikkens historiske og sosiale situering. Musikk finner alltid sted i en kontekst, og ofte er det slik at musikken selv peker i retning av en bestemt kontekst. Mer generelt kunne man si at musikk alltid finner sted innenfor en sjanger. Dette innebærer at det alltid finnes relasjoner til annen musikk og også til et publikum.²⁸

Dette gjelder all musikk og betyr at musikk alltid er god gitt en bestemt situasjon. Dersom musikken ikke fungerer i situasjonen og man likevel sier at den er god, så innebærer det egentlig at man tenker musikken inn i en annen situasjon der man tror den ville fungert godt. I de fleste populærmusikalske miljøer synes det å være en høy bevissthet rundt dette. Faktisk kan merkelappen populær i en viss forstand forstås dit hen at den er et imperativ om å tilpasse seg brukssammenhengen: konsert *er* forskjellig fra plate; radiospilling krever én versjon av låten, mens dansegulvet krever en annen; store scener er noe annet enn små klubber; fest på lokallet må ikke forveksles med urbane dansegulv selv om det danses begge steder, osv. Dette betyr at musikken i en forstand ikke er god dersom den ikke fungerer der og da. Dersom dansegulvet er rammen og folk ikke danser, hjelper det lite at musikken kanskje hadde fungert godt på kirkekonsert. Og i motsetning til hva som kanskje ofte er perspektivet når musikk og sted eller publikum ikke går overens i kunstmusikklivet, når det for eksempel klages over snakk og klirring av ølglass ved avspilling av samtidsmusikk på Oslo-klubben BLÅ, er det sett fra en populærmusikk-synsvin-

28 Dette er parallelt til M.M. Bakhtins analyse av ytringen og de såkalte *speech genres*. Selv om Bakhtin vektlegger det sosiale aspektet ved språket, gjør han ikke det gjennom å si at ytringen må tolkes i lys av sin kontekst forstått som en ekstern virkelighet. Det sosiale eller konteksten er alltid allerede i ytringen, det kan verken fjernes fra den eller tilføres utenfra. Det er dette som ligger i at ytringen er dialogisk i sin essens. Den er alltid allerede rettet mot den Andre (jf. Bakhtin 1986).

kel ikke stedet eller publikum det er noe galt med, men snarere repertoaret. Repertoaret tilpasses ikke sjelden anledningen, og det finnes i mindre grad feil tid og sted for musikken, men snarere feil musikk for et gitt tid og sted. Dette innebærer at også etablerte artister som lar musikken "komme først", som holder regulære konserter, velger sted etter hva som kler musikken, også de har en bevissthet om hva slags brukssammenheng de er en del av.

At musikken fungerer godt i situasjonen, er imidlertid ikke ensbetydende med at musikken er god i musikalsk og estetisk forstand. Et strykeorkester med nybegynnere kan godt fungere utmerket på skoleavslutningen, men tåler neppe konsentrert ekspertlytting. Og som sagt: at musikken ikke fungerer i en gitt brukssammenheng, er heller ikke nødvendigvis noe tegn på at musikken er dårlig. Kanskje er den bare malplassert. For å kunne karakteriseres som god i musikalsk og estetisk forstand må musikken imidlertid tåle konsentrert oppmerksomhet fra innvidde eksperter, enten de nå lytter med kroppen eller med hodet, eller kanskje aller helst med begge deler på en gang (hodet er som kjent en del av kroppen). Å felle en ekspertdom innebærer imidlertid ikke at det må skrives avhandlinger – den estetiske dommen ligger dessuten gjerne før avhandlingen i tid (og forhåpentligvis også etter) – bare at musikken må tåle konsentrert og stilfortrolig oppmerksomhet i henhold til sin egen kunstneriske agenda.

Sound, produksjon, teknologi

Det teknologiske aspektet ved rytmisk populærmusikk er helt sentralt, det preger musikken på en grunnleggende måte. I denne sammenheng er utformingen av sounden sentral, ofte er det den som fanger lytteren fra takt én. Interessen for sound, eller mer presist for en bevisst utforming av sounden som sound (sounden var trolig avgjørende også før man kunne manipulere det i produksjonsprosessen) har i det hele tatt bare tiltatt, og i dag er en god og særpreget sound like viktig, eller kanskje vel så viktig, som en god melodi. Sounden fungerer som hook, og det å arbeide seg fram til en interessant, gjerne overraskende, sound eller på den

annen side, ikke å gjøre det, kan være helt avgjørende for et bands videre skjebne. (Dette gjelder for øvrig også vokalist og instrumentalister: særpreget lyd kan være utgangspunkt for en hel musikerkarriere.)

At sounden er så sentral i pop og rock og mange andre stilarter, har sammenheng med at musikken som oftest får sin endelige form i et studio. I populærmusikkfeltet er studioet mye mer enn et sted der man bedriver dokumentasjon av en liveopptreden. Studioet er et sted for å skape musikk, og musikken er ofte grunnleggende preget av de mulighetene studioet som produksjons-verksted gir.

Sound og form

148

Sound er en *generaliserende* beskrivelse av den klanglige helheten i en låt, en plate eller et band. Den kan forstås som det samlede resultatet av instrumentering, arrangement og produksjon og har blant annet vært definert som "grundkaraktären hos alla musikaliska element som den framträder i ett mycket kort tidsavsnitt i musiken, men som sätter sin prägel på ett längre sammanhängande avsnitt".²⁹ Som Brolinson og Larson påpeker i denne definisjonen, er sounden noe som kan gripes i et kort tidsavsnitt, eller som de en gang muntlig formulerte det: "Sound er det man oppfatter når man skruer på radioen og vurderer om en stasjon er verdt å lytte til."³⁰ Sounden er med andre ord ikke noe som utvikles over tid. Den gir seg til kjenne med en gang: idet en ny del eller låt begynner, er alle elementene, det dynamiske nivået, teksturen, klangbildet osv., gitt.

I motsetning til hva som er tilfellet i mye kunstmusikk fra barokken og fram til vår tid, er det å utvikle elementer gradvis over tid som oftest en lite aktuell problemstilling i rytmisk musikk. På grunn av den repetitive grooven i bunnen er musikkens form nærmest "modulpreget". Musikken består gjerne av to, fire, åtte eller seksten taktens moduler, som enten gjentas eller erstattes av

29 Brolinson og Larsen 1981: 181

30 Jf. Jostein Gripsrud, personlig kommunikasjon.

andre moduler. I tråd med denne modulpregete formen er rytmisk populærmusikk ofte preget av dynamiske sprang fremfor jevne dynamiske kurver. Hver del utspiller seg på ett nivå, og med unntak av en viss oppbygning mot refrenger o.l. vil overgangen fra en del til en annen ofte skje som et rykk – faktisk ikke helt ulikt barokkmusikkens såkalte terassedynamikk.

Sound og teknologiske nyvinninger

I et historisk perspektiv er det lett å se hvordan sounden endrer seg med musikkteknologien. Hver tid representerer nye muligheter for å forme rommet rundt musikken, og hver tid er preget av de mulighetene som var nye i den aktuelle tiden. Helt fram til slutten av 1960-tallet var for eksempel rommet bak de bærende elementene i forgrunnen stort sett overlatt til seg selv eller, mer presist, til etter-klngen av forgrunnen. Først med multisporsteknikken og mulighetene for klangbehandlig og effektprosessering ble det mulig å lage et lydbilde med dybde og perspektiv.

149

Utviklingen i løpet av 1980-tallet, særlig sampleren, midi-teknologien og nye elektroniske klanger og effektbokser, gjorde det mulig å manipulere og utforme det virtuelle lydrommet “rundt” musikken på en helt annen måte enn før, og på samme måte som studioet ble et hørbart musikalsk medium i løpet av 1960-tallet, noe for eksempel The Beatles’ sene utgivelser er et slående eksempel på, har også utformingen av lydrommet blitt integrert i den skapende prosessen. For det første har sampler-teknologien og midi-revolusjonen oppmuntret til en utforsking av lydrommets muligheter. Den nye teknologien gjør det svært enkelt å få de forskjellige enkeltelementene på plass i lyd-rommet: sampleren leverer delene til montasjen, midi-teknikken sørger for monteringen. For det andre har elektroniske klanger og effektbokser gjort det mulig å lage “unaturlige” lydrom – rom som ikke finnes som virkelige rom.³¹

Det kan synes som om 1980- og -90-tallets teknologiske nyvin-

31 Det vanlige norske ordet for sound er lydbilde. Disse prosessene har imidlertid ført til at det etter

ninger har lagt til rette for en mer montasjepreget estetikk. Populærmusikkfeltet har de siste 20 årene vært dominert av en voldsom ekspansjon i rytmisk dansemusikk. De nye stilretningene, rap, tekno og etter hvert et økende mylder av underretninger og hybrider, er dypt avhengig av den nye teknologien, og i visse henseender har de noen felles kjennetegn som gjør dem annerledes i forhold til det tradisjonelle populærmusikkfeltet. Det er mer fokus på de rytmiske sjiktene, og man finner ofte en collageaktig utforskning av lyd og klanglige kvaliteter. En parallell økende interesse for manipulering med klang og lyd finnes for øvrig også i jazz og samtidsmusikk, og det har etter hvert utviklet seg et ekspanderende crossover-felt i grenselandet mellom de nye computerbaserte populærmusikalske stilartene, samtidsjazzen og samtidsmusikken.

I de nye rap- og teknorelaterte stilretningene mangler musikken ofte en tradisjonell låtstruktur med vers og refreng. Endringer skjer gjerne som brudd, enten ved at det repetitive mønsteret stoppes og settes i gang igjen, eller ved at et eller flere lag i det rytmiske mønsteret tar en pause. "Låten" består med andre ord ofte bare av en god groove, som gjerne har form av et collagepreget rytmisk lappeteppe av perkussive lyder og *samples* av alle slag og/eller av noen interessante prosesser i sounden. Ofte mangler de helhetlige, kontinuerlige og distinkte elementene, for eksempel lengre fraser og akkordprogresjoner, som man i Vesten tradisjonelt har kalt musikk. Den moderne dansemusikken synes med andre ord i enda større grad enn mange andre rytmiske stilarter å mangle de store spennene som binder musikken sammen langs tidsaksen. En del av dette bildet er nettopp at de musikalske parametrene som skaper langstrakte former i tiden, for eksempel melodien og det harmoniske grunnlaget, er bygd kraftig ned. De er nærmest nøytralisert. Til gjengjeld kan hver rytmiske celle ofte være kjennetegnet av stor kompleksitet. På mikroplan kan "låten" med andre ord være ytterst innfløkt, med stor tetthet av velformete og velplasserte detaljer.

Inndragningen av livsverden i estetisk praksis – og vice versa

Moderne musikkteknologi, som sampling og harddisk-recording, har gjort det mulig å gjøre et digitalt opptak av enhver lyd, manipulere den og montere den inn i en musikalsk sammenheng. Dette innebærer at man kan utvide lydmaterialiet utover det som tradisjonelt regnes som musikk, og at man kan “deformere” tradisjonelle musikalske lydkilder. Innhenting av lydmateriale gjennom sampling har som oftest primært musikalske motiver. Ofte er det nettopp fragmenter av annen musikk som samples: det handler om å plukke en bestemt rytmisk figur og en bestemt fraseringsmåte og om å forme en sound.³² Valget av samples handler imidlertid alltid om mer enn lyd, fordi man med samplene også henter historier og symbolverdi. At så mange *rap*-artister går til 60- og 70-tallets soul- og funk-låter for å hente sitt materiale, er for eksempel trolig ikke tilfeldig. Med det knytter de seg til en usedvanlig vital periode for det svarte Amerika, både kulturelt og politisk. Den muligheten for å utvide lydmaterialiet som ligger i samplingteknikken, har særlig i tilfellet *rap* ført musikken nærmere en samtidig lydverden som i utgangspunktet ikke tilhører musikken og det estetiske feltet. Public Enemy var blant de første som rendyrket dette potensialet ved den nye teknologien. Deres lydverden er et urbant lydlandskap av gatestøy, politisirener og TV-debatter der det hvite Amerika diskuterer det moralske innholdet i Public Enemys musikk. Musikken er full av slikt “dokumentarisk” materiale, og det er nærmest som om *skillet* mellom dokumentarisk og musikalsk mening er i ferd med å gå i oppløsning. Verbale ytringer deverbaliseres og underordnes den musikalske konteksten. Den estetiske bruken overstyrer ofte den originale semantiske meningen: tale blir ren lyd. De klare politiske uttalelsene som omgir de rytmiske collagene, gjør på den annen side at lydene og sammensetningen av lyder får en ny mening som overskrider den nye musikalske konteksten. På en måte er det som om samplene “re-

32 Tricia Rose hevder at lyd kvaliteten og de performative dimensjonene i 1960- og 1970-tallets soul og funk trolig er, som hun sier det, “as important to hip hop’s sound as the machines that deconstruct and reformulate them”. (Rose 1994: 78) Disse samplene er for eksempel med på å gi mye rap en bestemt rytmisk grunnfølelse, nærmere bestemt et innslag av swing, som gjør musikken markert annerledes enn mye samtidig tekno-relatert dansemusikk laget med det samme utstyret.

aktiveres": det dokumentariske materialet peker mot den virkeligheten som de er hentet fra, samtidig som de kommenterer den.

En konsekvens av dette er at musikken ikke først og fremst fremstår som et estetisk anliggende med det poenget å etablere en egen musikalsk virkelighet med et eget materiale og egne regler for hvordan dette er utformet (selv om den åpenbart, og kanskje til og med primært, er nettopp det), men som en rapport fra virkeligheten. Man får følelsen av at musikken handler om, nærmest presenterer, livsverdenen slik den er.

Identitet, estetikk og annerledeshet

Det å kople sammen musikk og en aktuell virkelighet er ikke noe nytt i populærmusikkfeltet, der musikk alltid og åpenlyst har vært vevd sammen med pragmatiske, utenommusikalske behov, for eksempel gruppetilhørighet eller identitetsproduksjon. Noe av grunnlaget for det voldsomme gjennomslaget for rock'n'roll og tilliggende musikalske herligheter i etterkrigstiden ligger trolig i den nye ungdomsgenerasjonens, og etter hvert også andre gruppers, behov for å distansere seg fra samfunnets etablerte normer og verdier. Den angloamerikanske populærmusikalske tradisjonen har vært en stabil leverandør av annerledeshet for ung, etter hvert også mindre ung, vestlig ungdom.³³

I denne forbindelsen har den vestlige primitivistiske forståelsen av svart musikk og kultur åpenbart vært en viktig ingrediens. Svart musikk har i hele populærmusikkhistorien latt seg bruke til å negere kjerneverdier i hvit vestlig kultur. Selv om dette hvite bildet av det svarte er sterkt betenkelig, har det åpenbart hatt en viktig funksjon: svart musikk har vært et sted for å leve ut vestens "internal Other". Rockens "svarte" antiverdier har nettopp gjort musikkformen til et fristed fra det vestlige overjeget, eller med andre ord til et fristed fra den dominerende kulturens krav om orden, fornuft og kontroll.³⁴

33 Den engelske kultursosiologen Simon Frith var blant de første som tematiserte dette i sin klassiske bok *The sociology of rock* fra 1978, senere revidert og nyutgitt under tittelen *Sound effects. Youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. (Frith 1983)

34 Se for eksempel Pattison 1987 og Levine 1978. Utfallet av denne utvekslingen mellom svart og hvitt, der våre forestillinger om det svarte både bekreftes og utnyttes, kan imidlertid bli en ukritisk reproduksjon av *status quo*, både i teori, kritikk og praksis. Selv om mange afroamerikanske artister lever opp til stereotypien og utnytter den til egen fordel, er det kanskje fremdeles et problem at en slik strategi betyr at man aksepterer, ja, kanskje til og med internaliserer, den dominerende primitivistiske forståelsen av seg selv.

At man i liten grad har dyrket et rent estetisk blikk innenfor populærmusikkfeltet, og at de estetiske kvalitetene derfor til en viss grad har forblitt ufokusert, har – i tillegg til populærmusikkens relasjonelle status som ikke-kunst – kanskje nettopp sammenheng med at det aldri har vært noe mål for populærkulturen selv å begrense den utenomestetiske tilknytningen. Fordi populærkulturen tradisjonelt har holdt hus utenfor kunstinstitusjonen og dens krav om renhet og autonomi – og ditto avstand til det kommersielle og pragmatiske – har samrøret med livet aldri vært noe problem. Ikke desto mindre er estetiske aspekter åpenbart avgjørende for vårt forhold til musikk. Når det gjelder populærmusikk, har det imidlertid vært lite eksplisitt å hente om spesifikt estetiske dimensjoner også blant dem som vanligvis driver med å artikulere slike ting, for eksempel akademikere. Man har i stor grad holdt seg med en mer generell, identitetsorientert diskurs, og dette har blant annet bidratt til å dekke over mangfoldet i populærmusikkfeltet.

Mangelen på estetiske perspektiver og vokabular har også gjort feltet til et lett bytte for estetisk nedvurdering. I den grad musikken har blitt trukket inn i mer rendyrkede estetiske sammenhenger, har det ofte skjedd med utgangspunkt i en annen musikkulturs til dels høyt artikulerte estetikk. Denne er imidlertid ikke universell. Estetiske verdier er snarere noe som oppstår i forlengelsen av sterke musikalske erfaringer; de er noe som brukes i etterkant av opplevelsen for å forklare hvorfor noe var så stort. At den dominerende estetiske diskursen på musikkfeltet er utviklet i nær tilknytning til et spesielt repertoar, er slik sett ganske selvsagt (noe annet er neppe mulig).

Som musikkfeltet selv er imidlertid også den estetiske diskursen i kontinuerlig endring, og idet populærmusikalske genre og stilarter beveger seg inn i en kulturpolitisk sfære der høy kunstnerisk verdi er en klar ledestjerne, blir det mer påkrevd å tydeliggjøre hva de forskjellige populærmusikalske stilartene handler om også på et kunstnerisk nivå. Da må man faktisk gi en estetisk fundert begrunnelse for hvorfor noe er godt og noe er dårlig. Hvis ikke er

det fort gjort å ende opp med en estetisk målestokk som ikke er denne musikkens egen, eller sagt på en annen måte: med en situasjon der ord og perspektiver forandrer seg på veien. Som når fokus for eksempel flytter seg fra det slående og catchy til det enkle, fra groove og sound til mangel på form og utvikling eller rett og slett: fra rock, r&b, country, blues, pop, heavy, soul, funk, rap, tekno, elektronika ... til populærmusikk. Man kan ikke bruke den samme begrunnelsen for alt, og kanskje enda viktigere: man kan ikke dekke hele feltet med noen ganske få par ekspert-ører. Til det er forskjelligheten rett og slett for stor.

Litteratur

Adorno, T.W. (1973). *Leichte Musik. Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölftheoretische Vorlesungen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp: 199-218.

Adorno T.W. (1976). *Lätt musik. Inledning till Musiksociologin: Tolv teoretiska Föreläsningar*, Lund, Bo Cavefors Bokförlag.

Bakhtin, M.M. (1986 [1952]). *The Problem of Speech Genres. Speech Genres and Other Late Essays*. Austin, Texas, University of Texas Press: 60-102.

Barthes, R. (1991). *Tekstteori. Moderne litteraturteori: en antologi*. A. Kittang, et al. Oslo, Universitetsforlaget.

Barthes, R. (1991). *The grain of the voice. The responsibility of forms: critical essays on music, art and representation*. R. Howard. Berkeley, University of California Press: 267-277

Brolinson P.-E. og Larsen H. (1981). *Rock ...Aspekter på industri, elektronikk & sound*, Stockholm.

Chernoff, J.M. (1979). *African Rhythm and African Sensibilities. Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago, Univ. of Chicago Press.

- Danielsen, A. (1996). *My name is Prince: en studie i Diamonds and Pearls*. Oslo, Unipub.
- Danielsen, A. (1998). His name was Prince: a study of Diamonds and Pearls. *Popular Music* 16(3): 275-291.
- Danielsen, A. (2001). *Presence & Pleasure – a study in the grooves of James Brown and Parliament*. Oslo, Historisk-filosofisk fakultet, Universitetet i Oslo (dr. art. avhandling).
- Frith, S. (1983). *Sound effects. Youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. London, Constable.
- Gates, H.L.J. (1988). *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford, Oxford University Press.
- Jameson, F. (1984). Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism, *New Left Review*, No. 146, London.
- Levine, L. (1978). *Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. Oxford, Oxford University Press.
- Nketia, J.H.K. (1974). *The Music of Africa*. New York/London, Norton.
- Pattison, R. (1987). *The Triumph of Vulgarity*. New York/Oxford, Oxford University Press.
- Rose, T. (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. New England, Wesleyan University Press.
- Small, C. (1987). *Music of the Common Tongue. Survival and Celebration in Afro-American Music*. London/New York, Calder/Riverrun Press.

POPULÆRMUSIKKENS TEKSTER

Hvilken rolle spille poptekstene?

Et stadig tilbakevendende spørsmål i forbindelse med populærmusikken er hvilken rolle tekstene spiller, og om det i det hele tatt er noen som lytter til dem. Når engelskspråklige tekster har dominert på de norske hitlistene fra de startet i 1958, gjenspeiler det neppe det norske folks språkferdigheter. Blant listetoppene det første tiåret (1958-1967) var dessuten innslagene av tysk-, fransk- og italienskspråklige tekster like hyppige som norskspråklige, og i 1963 lå japaneren Kyu Sakamoto på førsteplassen i sju uker med "Sukiyaki".³⁵

På den annen side er den rent instrumentale populærmusikken marginal – noe som skiller populærmusikken fra andre sjangrer – og dens historie er full av eksempler på hvor opptatt publikum faktisk har vært av tekstene: Skillingstrykket har sin historie fra 1500-tallet, og svært gammel er også tradisjonen der privatpersoner skriver ned sangtekster i egne bøker. Denne siste tradisjonen var svært utbredt i Norge langt inn på 1960-tallet i form av "slagerbøker", mens ukebladene overtok skillingstrykkenes rolle på

³⁵ Se Tor Gilde:
Den store hitboka, Oslo, 1994.

1950-tallet med faste spalter for ukens "slager".³⁶ I dag legger mange sine moderne "slagerbøker" ut på nettet. På 1950-tallet begynte man også å utgi hefter med "slagertekster" i Norge, og fra og med 1967, med Beatles' *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, er det blitt stadig vanligere å trykke tekstene på LP- og CD-omslagene. For dem som trenger flere eksempler, kan det vises til den amerikanske plateindustriens selvsensurerende "Parental Advisory. Explicit Lyrics"-merking, og til det faktum at når plater til stadighet er blitt sensurert i radioen, har det så godt som alltid vært på grunn av tekstene. Dessuten vet enhver som har vært til stede på en popkonsert, at en overraskende stor del av publikum kan tekstene utenat. Poenget mitt er imidlertid at det er umulig å si noe generelt om hvor viktig tekstens rolle er i forhold til musikken.

Men de mange og lange listene over hvilke plater man frarådet radiostasjonene i USA å spille i kjølvannet av 11. september 2001, antyder at det å lytte til poptekster ikke nødvendigvis gir noen forståelse av sangene.³⁷ Først og fremst er det sangenes titler og refrenger som har påkalt sensuren. De empiriske undersøkelsene som er foretatt, bekrefter at publikum stort sett har et overfladisk og lite reflektert forhold til tekstene. En av de mest kjente undersøkelsene gjaldt forståelsen av tekstene i såkalte "protestsanger" – en sjanger der man regner tekstene som svært viktige. Satt noe på spissen viste undersøkelsen at når det gjaldt Barry McGuires "Eve of Destruction", kunne man dele lytterne i to grupper: De som ikke la merke til teksten, og de som la merke til den uten å forstå hva den handlet om. Ifølge Simon Frith blir slike undersøkelser til stadighet gjentatt med samme resultat. I enkelte av dem opererer man imidlertid med fasitsvar: Hvis man ikke svarer at Beatles' "Lucy in the Sky with Diamonds" handler om LSD, har man ikke forstått den, uansett om John Lennon benektet en slik tolkning. (Christenson og Roberts 1998:155) Her bør det også innskytes at det slett ikke er enkelt å verbalisere forståelsen av en tekst. Velkjent er også Ronald Reagans ønske om å bruke Springsteens "Born

36 Om slagere og de personlige slagerbøkene: Se Sissel Bjørgan og Magnhild Bruheim: *Lykke-land. Minne fra slagerbøkene*, Oslo, 2000.

37 Blant sangene på "Clear Channel's List of Songs with Questionable Lyric" finner vi Bangles' "Walk Like an Egyptian", Beatles' "Ticket to Ride", Creedences "Travellin' Band", Hendrix' "Hey Joe", Lennons "Imagine", Jerry Lee Lewis' "Great Balls of Fire", Stones' "Ruby Tuesday", Cat Stevens' "Morning has Broken" og alle platene til Rage Against The Machine. Det finnes også en instrumentallåt på listen – surfklassikeren "Wipeout".

in the USA" som kampanjesang foran presidentvalget i 1984. Selv om Springsteen tok avstand fra Reagans tolkning, hevder Frith at måten refrenget ("Born in the USA!") fremføres på, mer gir uttrykk for triumf, stolthet og selvsikker patriotisme enn bitterhet og ironi. LP-coveret med det amerikanske flagget gjør også Reagans tolkning plausibel. (Frith 1996:165)

Svært ofte er det altså slik at lytterne bare legger merke til tittel, refreng og enkelte "hook-lines" – tittelen gjentas også vanligvis som refreng³⁸ – mens det meste av teksten absorberes av musikken. Dette kan selvsagt ha sammenheng med at det kan være svært vanskelig å oppfatte hele teksten. Dessuten er faren for misforståelser stor. Paradeeksempel er Jimi Hendrix' "Excuse me, while I kiss the sky", der man har hørt "Excuse me, while I kiss this guy". Både i de gamle slagerbøkene og i tekstavskriftene på nettet, finnes en mengde slike misforståelser.³⁹ De fragmentene man får med seg fra teksten, setter med støtte i musikk, rytme og stemmekvalitet lytterens følelser og fantasi i sving. Men som Ulf Lindberg har pekt på, er forståelsen også basert på forhold utenfor selve teksten, som artisten, andre tekster, sjangeren, en kultur eller en epoke, eller lytteren tolker rett og slett teksten ut fra sin egen subjektive livssituasjon. Dette står ikke nødvendigvis i motsetning til en akademisk fortolkningspraksis av lødig litteratur.

Årsaken til at mange ikke er i stand til å gjøre rede for innholdet i en poptekst, kan også være at selve språket er av en slik art at man knapt legger merke til det. Det er automatisert språkbruk, for å si det med de russiske formalistene. Tekstene går inn det ene øret og ut det andre. De fungerer som en parallell til "muzak" – som "litteraturzak", for å låne et uttrykk fra Kjartan Fløgstad. De innbyr verken til forståelse eller til fortolkning, og slett ikke til refleksjon.

38 Fra midten av 1960-tallet begynner Bob Dylan en lekende ny praksis der tittelen ikke blir gjentatt i sangene. "Subterranean Homesick Blues" er en av disse sangene, og dene er også interessant på en annen måte: Den kjente sekvensen i dokumentarfilmen *Don't Look Back*, der Dylan kaster fra seg en mengde plakater med sitater fra låten, kan betraktes som emblematiske for hvordan vi oppfatter rocketekster. På hans siste plakat står ordet "What?", som ikke finnes i sangen. Det er også interessant at det tok 23 år før Dylan fremførte denne komplekse sangen på noen konsert. Da han gjorde det i 1988, hadde han sannsynligvis tekstmonitor på scenen.

39 Eksempler fra norske slagerbøker finnes i Bjørgan og Bruheim, 2000:11.

Tekst og musikk

Richard Middleton hevder at man bør betrakte forholdet mellom tekst og musikk som et kontinuum mellom to ekstremer med hensyn til mening. Den ene polen er karakterisert ved at den verbale meningen dominerer over en relativt vag musikalsk mening, mens den andre er karakterisert ved at ordene er "musikalisert". Mye av teksten kan også bestå av nonsensfraser eller såkalte paralingvistiske ytringer som utrop, stønning, grynting og scatting. Little Richards ultimate rockelåt fra 1955 har eksempler på det meste av dette: "Awopbopalooobop alopbamboom. Tutti Frutti, all rooty" og "Rock to the east, rock to the west, she's the girl that I love best". Her er "ordene" så sterkt musikalisert at de verbale denotasjonene blir totalt underordnet de musikalske effektene. (Middleton 1990:228)

159

Middleton henviser også til Roman Jakobsons modell over språkfunksjonene. Ifølge Jakobson kan en verbal ytring for det første ha en *referensiell* (eller denotativ) funksjon, der det fokuseres på ytringens kontekst. For det andre kan den ha en *emotiv* (eller ekspressiv) funksjon, der det fokuseres på avsenderens holdning til det han taler om. For det tredje kan den ha en *konativ* funksjon, som fokuserer på mottakeren, gjerne i form av imperativer (oppfordring eller ordre). For det fjerde kan den ha en *fatisk* funksjon, som fokuserer på kontakten mellom avsender og mottaker. For det femte kan den ha en *metaspråklig* funksjon, med fokus på koden, hvilket ofte vil si forståeligheten i ytringen, slik at den kan ha form av ordforklaring. For det sjette kan en ytring ha en *poetisk* funksjon, med fokus på den språklige ytringen som sådan, slik at ytringen blir selvrefererende. Det er denne siste som er dominant i poetiske tekster. Men det er et hovedpoeng hos Jakobson at selv om én av funksjonene kan være dominant i en ytring, kan de andre være til stede samtidig. (Jakobson 1987: 62-94) Hvilke funksjoner som dominerer i populærmusikken, er delvis avhengig av sjangeren.

Betydningen i en popsang er altså ikke bare basert på tekstens

semantiske primærmening.⁴⁰ Også musikken har en *betydning*, og likeså måten sangen fremføres på. Little Richards "Tutti Frutti" har en betydning, selv om den verbale meningen fremstår som fullstendig nonsens. Et eksempel på meningsbærende paralingvistiske ytringer er stammingen i The Who's "My Generation". I store deler av popmusikken er det nettopp det uartikulerte som dyrkes, og forståelsen og vurderingen av popsanger avhenger aldri av ordene alene. Selv om rocken er en sangsjanger som altså krever ord, er det påfallende hvor utydelig ordene ofte uttales, og hvor overdøvet de blir av musikken. Dermed kan også deres mening bli sekundær i forhold til musikken, rytmen og – faktisk – stemmen.

Som Frith til stadighet understreker, er teksten i en sang bærer av en stemme, og stemmen er et uttrykk for følelser som knyttes til utøverens person. Sangeren har da også den mest sentrale posisjonen innenfor popmusikken. Det er ham vi oppfatter som avsenderen – som "det lyriske jeg" eller som "fortelleren". Sangeren føles mer nærværende enn låtskriveren, men samtidig som han fører seg selv inn i sangen med sin stemme, er også sangen med på å konstruere våre forestillinger om ham. Dermed blir også forestillingen om autenticitet og troverdighet (kredibilitet) viktig i store deler av populærmusikken, noe som fremstår som motsetningen til det spekulative og kommersielle. I autenticitetsforestillingen ligger det et selvbiografisk element: Man forventer at sangen på en eller annen måte er et uttrykk for erfaringer og levd liv, uten at det dreier seg om noen direkte, naiv biografisme. Teksten må passe til sangeren. Den nærmere 40 år gamle Arne Bendiksen kunne neppe sunget sin egen Grand Prix-sang "Jeg vil være ung" i 1964 uten at den ville blitt oppfattet som en parodi. For den 16-årige Wenche Myhre passet den utmerket. John Lennon har hevdet at han til de første Beatles-platene bare skrev overfladiske tekster for kjøttmarkedet: "They were just a joke."⁴¹ Etter hvert lærte han å

40 Jeg differensierer her mellom "mening" og "betydning", der "mening" forstås som den bokstavelige meningen, ordboksmeningen eller den denotative meningen, mens "betydning" skal

41 Slik jeg ser det, var de tidlige Beatles-tekstene likevel langt bedre enn de fleste av samtidens poptekster. Det som karakteriserer "Love me do", "Please please me" og "How do you do?", er at de henter frem dagliglivets klisjeer og spiller på deres flertydighet. Dermed underliggjøres også dagligspråket i tillegg til at det musikaliseres. Lennon var språkkritisk og forsynte seg ikke blindt av rockens arsenal av klisjeer. I førsteutkastet til "I saw her standing there" het det: "She was just seventeen, a teenage queen." Dette ble for latterlig, og han endret det til det dristige "you know what I mean".

skrive subjektivt. Han skrev seg selv inn i sangene. (Lilliestam 1998:394n18) Men det er også påfallende mange låtskrivere som sier at de ikke vet hva deres egne tekster betyr. Robbie Robertson har fortalt om samarbeidet mellom The Band og Bob Dylan i 1967-68 at de tenkte lite på tekstenes mening. Stort sett var de opptatt av å løse tekniske problemer angående forholdet mellom tekst og musikk. (Op.cit. 156) Men igjen: Mens noen låtskrivere og artister legger mest vekt på ordenes klang, rytme og samspill med musikken, legger andre mer vekt på det semantiske innholdet.

Lyrikk og lyrics

På engelsk er "lyrics" den vanligste betegnelsen på en sangtekst. I gresk var opprinnelig lyrikk versdiktning som skulle synges til akkompagnement av en lyre. I motsetning til det norske "lyrikk" ligger det ingen kvalitativ vurdering i betegnelsen "lyrics". I sammensetningen "lyrical poetry" er det "poetry" som antyder det opphøyde. Når man ønsker å vise poptekster ærbødighet, kaller man dem "poetry" i stedet for "lyrics" på engelsk, mens vi kaller dem "lyrikk" på norsk. Og det er svært få fra populærmusikken som får dette kvalitetsstempelen. I hovedsak er det Dylan, Lennon, Cohen og noen få andre som dominerer i antologier med "rock poetry".⁴²

En konsekvens av at man opphøyer sangtekster til lyrikk, er at man gjerne behandler dem som om de skulle være *dikt*. Selvsagt kan man betrakte sangtekster som skriftlige, litterære objekter, der man ser fullstendig bort fra den muntlige fremføringen og musikken. Dette har vært det vanlige i studiet av poptekster. Et av de første norske eksemplene på at en litteraturforsker uttalte seg offentlig om pop-tekster, var da den legendariske universitetslektor

42 Den første samlingen oversettelser av poptekster til norsk var Einar Økland og Paal-Helge Haugens *Bemann barrikadene, fienden har sluppet løs sin pyjamas* fra 1970. Her var det hovedsakelig tekster av skriftlige poplyrikere, men også av Cohen, Zappa og Jim Morrison. I 1985 redigerte Fredrik Wandrup og Rolf Lie en samling oversatte tekster fra repertoaret til 40 forskjellige rockesangere, med tittelen *Jukebox*. Etter dette har Jan Erik Vold utgitt en samling Dylan-tekster (1977) og Lars Saabye Christensen en samling Jim Morrison-tekster (1983). Ingen av dem godtgjør at poptekster er stor lyrikk. Av norske tekstforfattere har Bertine Zetlitz og Lars Lillo-Stenberg utgitt sine tekster som diktsamlinger, og blitt møtt med hard kritikk fra litteraturanmelderne.

Erling Nielsen i et fjernsynsprogram fikk i oppdrag å analysere og vurdere den norske Melodi Grand Pix-vinneren for 1969, "Oj, oj, oj, så glad jeg skal bli!", med tekst av Arne Bendiksen. Nielsen gikk løs på teksten med grunnlag i en skriftlig versjon og programlederens tendensiøse opplesning. Dommen var klar: Teksten var ualminnelig slett. Den arbeidet utelukkende med klisjeer og hadde ikke et eneste originalt bilde. Språket var ubehjelpelig med omvendt ordstilling, altfor mange rim, som i tillegg var banale, og den var språklig meningsløs. Det eneste lyspunktet var "Oj, oj, oj!". Som helhet bekreftet den bare tilhørerens vaneforestillinger og fordommer, og den fortalte ingenting man ikke visste fra før. Når dette ikke innebar noen drepande kritikk fra Nielsens side, var det på grunn av at disse trekkene også preger både salmene og arbeidersangene. Der finnes det imidlertid en uskyldig ærlighet, mens Grand Prix-vinneren fremstod som kynisk spekulasjon. Det Nielsen kaller "ærlighet", kaller vi i dag "autentisitet", men det mest interessante ved episoden er Nielsens utbrudd etter å ha hørt sangen fremført av Kirsti Sparboe: "Det viser seg at det er en stor urettferdighet å bedømme en tekst isolert når den i virkeligheten er skrevet for en fremførelse i musikalsk oppsetning, det er jo først da den kommer til sin rett. Det jeg har bedømt, er utelukkende teksten qua tekst." Men helt fornøyd var Nielsen neppe, for han oppfordret diktere som Georg Johannesen, Einar Økland og Tor Obrestad til å skrive tekster til "fremragende pop-utøvere" som Sparboe.⁴³

I Nielsens kommentar ligger den viktige innsikten at en poptekst ikke bør betraktes og vurderes som skriftlig lyrikk. Men dermed blir også forslaget om å be etablerte lyrikere skrive poptekster noe tvilsomt. Bortsett fra i visesjangeren er eksemplene på etablerte, skriftlige lyrikere som har laget gode poptekster, langt færre enn eksemplene på popmusikere som har laget god litteratur: Det kan virke som om de aller fleste unge forfatterne de siste tiårene – fra Jan Kjærstad via Jon Fosse og Jonny Halberg til Carl Frode Tiller

43 Haagen Ringnes: *Her og nå*, Oslo, 1969 s. 24-30. Da Bendiksen opplyste at han hadde ringt til André Bjerke for å få en tekst, avbrøt Nielsen ham: "Ja, det sier jo sannelig også litt om Deres litterære vurderinger!" Når "Oj, oj, oj" ble den første norske deltakermelodien som fikk bunnplasseringen i den internasjonale finalen, var det neppe på grunn av teksten. Men sannsynligvis var teksten medvirkende til at den tilbrakte elleve uker og oppnådde førsteplass på de norske hittlistene.

– ikke bare har en dyp interesse for popmusikk, men faktisk har spilt eller spiller i band. I denne perioden har den språklige kreativiteten hatt en voldsom oppblomstring innenfor norsk populærmusikk, og popbandene er blitt en uhyre viktig rekrutteringsbasis for norsk litteratur. De færreste som har lyktes innenfor høykulturen, betrakter popmusikken som noe laverestående. I dagens skjønnlitteratur hagler det med referanser til popmusikk. Ragnar Hovland har hevdet at popkulturen har erstattet religionen som hans faste referansepunkt. I et intervju med de to siste vinnerne av Nordisk Råds Litteraturpris, Jan Kjærstad og Lars Saabye Christensen, hevder den sistnevnte: "Vi ville bli rockemusikere begge to, men måtte nøye oss med å bli forfattere." Dette blir selvfølgelig sagt med et smil, men i den videre samtalen snakker de to om hvordan popmusikken var et utgangspunkt for deres egen skrivning, og når de sammenligner det å skrive romaner med det å lage poplåter, er det interessant nok ikke bare poplåtens språklige aspekter det dreier seg om, men også de musikalske. (*Aftenposten* 3.3.2002) Carl Frode Tiller har opplyst at den prisbelønte romanen hans, *Skråninga*, er basert på tekster han skrev for bandet sitt, Kong Ler. Det er imidlertid et tankekors at det først og fremst er *romanen* de forhenværende rockerne har valgt som sjanger, og ikke *lyrikken*. Muligens sier dette noe om de store forskjellene mellom "lyrikk" og "lyrics".

Ironisk nok ble lyrikken primært en *visuell* sjanger på den tiden da det ble utviklet teknologi som gav stemmen en mer sentral kulturell rolle enn den hadde hatt siden trykkekunsten ble vanlig. Den modernistiske lyrikken er en skriftlig sjanger, og den oppfattes på en ganske annen måte enn sungne tekster. Den er skrevet for å leses, og alt i diktet er innrettet mot dette. Metrikk, rytme, klanger og typografi er innrettet mot øyet. Leseren lar øyet gli opp og ned over siden og frem og tilbake i teksten. Dermed blir de språklige detaljene viktige. Sangtekster er innrettet mot øret. De er laget for å fremføres og må passe til en stemme og til en musikk. De krever helt andre virkemidler enn de skriftlige tekstene for å vekke og holde på leserens oppmerksomhet.⁴⁴ Sangtekster er

44 I sin sangversjon av "Wanderers Nachtlied II" legger Schubert inn noen gjentakelser som ikke finnes i Goethes tekst. Disse er ødeleggende for diktet som skrift, men fruktbare for sangen.

grunnleggende avhengige av fremføringsmåten, og fremføringene inneholder tolkninger.⁴⁵ I fremførte sangtekster er også melodien og musikken medvirkende i tolkningen. Dette innebærer ikke nødvendigvis at den sunge teksten blir entydig. Teksten, fremføringen, melodien og akkompagnementet kan motsi hverandre, og forskjellige sangere kan gi forskjellige tolkninger. Ifølge Frith mangler gode sangtekster nærmest pr. definisjon de elementene som gjør den gode lyrikken god: Hvis man tar dem ut av fremføringskonteksten, kan det virke som om de mangler musikalske kvaliteter, og de kan fremstå som utrolig tåpelige. Dette blir særlig tydelig i de sangene som gir sterkest nytelse – der sangeren sliter med å integrere en musikalsk og en verbalspråklig mening. I de beste popsangene hører man en kamp mellom den verbale og den musikalske retorikken. Frith tar så sterkt i at han hevder at det knapt finnes den sangtekst som holder mål som skriftlig lyrikk, men – tilføyer han – det er heller ingen grunn til at de skal gjøre det. For sangtekster er ikke lyrikk. De bør betraktes som *performances* – som muntlige fremføringer av ord – og som talehandlinger som har til hensikt å virke på lytteren. Kan hende står de nærmere dramasjangeren enn lyrikken.

Inntil midten av 1960-tallet var det få som tok poptekster på alvor, men Bob Dylans 1965-tekster innebar en intellektualisering av rocken, som siden har vært et slags soundtrack til den kulturelle og intellektuelle utviklingen. Til tross for stor seriøs interesse og sterk oppvurdering av popmusikk er det imidlertid bare et par håndfull norske litteraturvitere som har skrevet om poptekster.⁴⁶

Dette henger kanskje sammen med akademias underbetoning av selve drivkraften bak både litteraturlesningen, litteraturstudiet og litteraturforskningen: gleden og nytelsen.⁴⁷ Samtidig betrakter man poptekstene som for enkle til å være interessante: I poptekster er det sjelden man finner en tåkedott som kan gjøres om til et skod-

45 Dette gjelder selvsagt også opplest lyrikk: Arnulf Øverland hadde umåtelig liten sans for Claes Gills tekster, men var dypt imponert over hans opplesninger: Gill kan lese opp fra telefonkatalogen og få det til å lyde som lyrikk, hevdet han.

46 De to eneste norske akademiske bøkene om rocketekster er viet Lennon og Dylan: Harald Engelstads *Halvparten av hva jeg sier er meningsløst* (1988) og Erling Aadlands *The Moon is High* (1998).

47 Se Frith 1983:206. Eagleton 1983:191ff antyder at dette har sammenheng med en slags kulturmasochisme.

dehav, for å låne Rolf Thesens karakteristikk av Jacob Sandes diktning. Innenfor academia er det fremdeles mange som betrakter interessen for populærmusikk som en slags populisme, og balansen mellom populisme og elitisme er vanskelig for populærmusikkforskeren. Men at noe er bedre enn noe annet, gjelder også innenfor populærmusikken. I det hele tatt er man minst like mye opptatt av kvalitative vurderinger her som innenfor andre estetiske områder. Når man snakker eller skriver om popmusikk – noe som er en av de store gledene ved popmusikken – prøver man alltid å gi uttrykk for vurderinger. Disse kan nok ofte oppfattes som ubehjelpelige, men å begrunne estetiske dommer er vanskelig – også innenfor litteraturvitenskapen. Som Raymond Williams har påpekt, er det påfallende hvor naive og ukritiske mange velutdannede mennesker blir når de snakker om populærkulturelle uttrykksformer, i motsetning til når de snakker om lødig litteratur. I den grad poptekster kommenteres i musikkomtaler og -anmeldelser, er det helst ved hjelp av noen enkle adjektiver.

Tekster som performance

Når vi lytter til en sangtekst, hører vi minst tre ting samtidig, sier Frith. Vi hører *ordene*, som tilsynelatende har en selvstendig mening. Dessuten hører vi det han kaller en *retorikk*, som er den spesielle måten ordene brukes musikalsk på. Her dreier det seg om vokale teknikker, klangfarge, intonasjon, fraserings osv. Ordene danner lydstrukturer som uttrykker følelser og trekker oppmerksomheten mot spesielle trekk ved sangen. Endelig er den sunge teksten bærer av en *stemme* som refererer til en person bak ordene. Her kan vi innskyte at like lite som en god poptekst er det samme som god lyrikk, er en god popstemme det samme som en god sangstemme. Når ordene er vesentlige for hvordan man forstår og vurderer popsanger, er det som fremførte ord, som muntlige talehandlinger. Det er de fremførte ordene – inkludert de paralingvistiske ytringene – som sammen med musikken formidler meningen i sangen. De effektene den sunge teksten har på lytteren, er ikke bare effekter av ordenes semantiske mening, men også av retorikken og stemmen, og slike effekter kan være sterke, selv

om man bare får fatt i fragmenter av teksten.

Analysen av poptekster har ofte vært innholdsanalyser av skriftlige versjoner, og man har selvsagt funnet at det dreier seg om standardisert klisje- og formeldiktning, og at de fleste tekstforfatterne lager de sangene som dommerne i musikkindustrien forventer. Den sterkt normative rigiditeten i moderne populærmusikk kan altså betraktes som et resultat av markedskreftene. I høy grad er dette riktig. Popmusikk er massekulturell musikk, men dette er ikke noe nødvendig hinder for at den kan være subversiv. Innholdsanalyser er imidlertid ofte koblet til en moralisme, der man for eksempel kritiserer kjærlighetssanger for å være urealistiske og forløyede. Virkeligheten er ikke slik som den blir fremstilt i poptekstene. I hvert fall er ikke kjærligheten slik, sier man og henviser til alle skilsmisene i verden. Mot denne "realistiske" kritikken hevder Frith at popmusikken ikke prøver å definere hva kjærlighet egentlig er. Poptekster prøver å sette ord på hvordan kjærligheten oppleves. Det er ytringens emotive funksjon som dominerer. I den forstand kan tåpelige kjærlighetssanger være svært så realistiske, for faktisk er det mange lyttere – og langt fra bare de mest naive – som kjenner igjen disse følelsene og betrakter den livslange, romantiske kjærligheten som et vakkert ideal, til tross for all verdens skilsmisser og familievold. Opplevelsen av tekster er også svært situasjonsavhengig. I visse livssituasjoner kan tilsynelatende banale tekster få dyp semantisk og emosjonell betydning for den mest sofistikerte lytteren. Dessuten er det jo slik at de fleste kjærlighetssangene faktisk handler om ulykkelig eller urealisert kjærlighet.

Når man undersøker tekster som realistiske beskrivelser, innebærer dette at man legger hovedvekten på deres referensielle funksjon, og at man sammenligner dem med den virkelige verden. Om ikke resultatet blir at man ser dem som uttrykk for inautentiske, løgnaktige og fordummende forestillinger om for eksempel kjærligheten – og selvsagt finnes det poptekster som er løgnaktige og spekulative – så ser man dem som autentiske uttrykk for tvilsomme politiske eller moralske holdninger og verdier. Johnny Cash

er blitt kritisert for setningen "I shot a man in Reno, just to watch him die" i "Folsom Prison Blues". At nettopp denne linjen vekket stor jubel under fremføringen for fangene i Folsom Prison, kan umiddelbart virke betenkelig, men det er slett ikke så enkelt å finne frem til *betydningen* i sangen og *betydingen* i jubelen som det kan virke. Som Frith hevder, er det kort vei fra å betrakte tekster som autentiske uttrykk for tvilsomme holdninger til å konstruere bestemte, direkte virkninger på publikum: Heavy metal-tekster kan gjøre hvite ungdommer suicidale, mens rap-tekster kan gjøre svarte ungdommer voldelige. Frith avviser ikke at slike virkninger er mulige, men han avviser at innholdsanalyser er i stand til å gjøre rede for dem. (Frith 1998:158)

Sjanger

167

Valget av emner, holdningen til dem, utformingen og fremføringen av tekstene er i høy grad sjangerbestemt, og i forståelsen og tolkningen spiller sjangerplasseringen en vesentlig rolle. De forskjellige sjangrene har sine forråd av klisjeer og formler som til stadighet gjenbrukes, og de har sine tabuer. Sjangrene bærer med seg ideologiske konnotasjoner når det for eksempel gjelder oppfatninger av kjønn, kjærlighet, seksualitet, samlivsformer og generasjonsforhold, og både utøvergruppenes og tilhørergruppenes alder, kjønn, etnisitet og sosialgruppe er avhengig av sjangrene. Når en sang transformeres fra en sjanger til en annen, kan dette ha store konsekvenser for tekstens betydning. Like gjerne som det kan innebære en parodiering, kan tilsynelatende naive tekster få et nytt alvor over seg gjennom sjangertransformasjoner.⁴⁸ Forholdet mellom tekstens og musikkens relative viktighet er også sjangeravhengig, og dette kan vi avlese ved å se hvor tydelig teksten artikuleres, og hvor høyt stemmen mikses i forhold til musikken. Endelig er også låtskrivernes språkvalg (engelsk, norsk, normalspråk, dialekt, sosiolekt osv.) sjangeravhengig.

I praksis kan sjangerbegrepet være vanskelig å hankses med. Sjan-

48 Dansebandsvirken "Leende guld-bruna ögon" finnes blant annet i forrykende, desperate blugrasversjoner fra et tidlig 50-tall, klisne slagerversjoner fra midten av 50-tallet og dyptfølte soulversjoner fra det tidlige 60-tallet.

grene er dynamiske og historiske kategorier. De er i konstant utvikling i samspill med hverandre og med den allmenne kulturelle, sosiale, økonomiske, politiske og teknologiske utviklingen. Til stadighet er det artister som bryter med konvensjonene, leker med publikums sjangerforventninger og utvikler sjangeren – gjerne ved å trekke inn elementer fra andre sjangrer. Grenselinjene er så flytende at man må ty til stadig flere bindestreksbetegnelser, som jazz-rock, country-rock og vise-pop. Ofte ligger det kvalitetsvurderinger i de enkelte sjangerbetegnelsene, og ikke minst gjelder dette betegnelsene "rock" og "pop". På 60-tallet begynte man internasjonalt å differensiere mellom de to sjangrene. Popmusikken ble betraktet som grunnleggende kommersiell i den forstand at den var produsert med tanke på et bestemt marked, for eksempel unge, hvite amerikanske middelklassejenter. Rocken oppfattet man som mer eksperimentell og kompleks, og tekstene hadde større tematisk bredde og høyere kvalitet. Autentisitetsbegrepet hadde nær sammenheng med dette. Rundt 1980 brukte enkelte "opprør" som et definitorisk kjennetegn ved rocken; mens popen var melodios og tilpasset, var rocken hard og opprørsk. Dermed mistet blant andre Åge Aleksandersen betegnelsen som rocker i mange miljøer, med tilbakevirkende kraft. Det siste tiåret har man hatt et mer avslappet forhold til de kvalitative forskjellene mellom pop og rock.

At sjangerkategorisering er vanskelig, kommer tydelig til syne i Spellemann-prisens historie: I 1975 fikk Prudence popprisen. Rockkategorien kom først året etter, og prisen gikk til Arbeidslaget (med Hans Rotmo), mens Dance with a Stranger senere har fått popprisen. I 1993 fikk deLillos rockprisen, mens Pogo Pops fikk popprisen. Jazzmusikeren Pål Thowsen har fått både jazzprisen og rockprisen, mens Jonas Fjeld har fått rockprisen og viseprisen, men ikke countryprisen. Spørsmålet er hva man skal legge til grunn for kategoriseringen – melodi, musikk, sound, rytme, fremføring eller tekst. Mange har hevdet at begrepene rock og pop tenderer mot det intetsigende i dag, dersom man ikke konkretiserer hva man mener. I det følgende skal jeg likevel prøve å si litt om noen av de populærmusikalske sjangrene.

Slagertekster

Ordet "slager" kommer fra det tyske "schlager", som liksom det engelske "hit" betegner noe som har slått an. Etter hvert ble det betegnelsen på en egen populærmusikalsk sjanger i Norge, med Melodi Grand Prix som det årlige høydepunktet fra 1960. Inspirasjonen hentet slageren fra visesang, gammeldans, jazz og country. Da den på 60-tallet tok opp i seg elementer fra rocken, var det først som nedlatende parodi. Noen av de fremste slagerartistene på 50-tallet var Jens Book-Jensen, Nora Brockstedt, Arne Bendiksen og Søstrene Bjørklund. På 60-tallet kom nye slagersangere som Wenche Myhre og Kirsti Sparboe til. Senere har Inger Lise Rypdal, Anita Skorgan og Jahn Teigen videreutviklet sjangeren. I den grad Sissel Kyrkjebø kan kalles en slagersangerinne, er hun muligens den siste. Etter hennes debut på midten av 80-tallet har slageren blitt slager-pop, som sammen med en rekke andre bindestrekssjangerer danner en mainstreampop.

169

Norske slagere synges på norsk, og til tross for at mange av dem er oversettelser, oppfattes de som norske. Slageren henvender seg til gammel og ung, og dens iboende ønske om å nå flest mulig har gjort den til en klart konservativ sjanger. Dette gjelder ikke minst tekstene, som har vært karakterisert som provoserende uprovoserende. Vanligvis er stemmen mikset frem på platene, og tekstene blir oppfattet som viktige. Slagerens hovedtema er kjærligheten. Dens kjærlighetsbegrep, som er det romantiske, har ikke endret seg særlig i løpet av slagerens historie. Gjennom sine fremføringer, like mye som gjennom ordene, formidlet Søstrene Bjørklund opplevelsen av ung forelskelse på 50-tallet, og de som hørte dem, lærte både hvordan kjærligheten oppleves, og hvor viktig den er. Det samme gjorde de som lyttet til Skorgan og Teigen på 80-tallet. Men gjennom slagerne lærer man også at kjærligheten er risikabel, for som så ofte når den lidenskapelige kjærligheten skal beskrives, er det enten kjærligheten som lengsel eller den ulykkelige kjærligheten vi møter. Oftest er det kvinnens lengsel og mannens svik det dreier seg om, i og med at de fleste slagerartistene er kvinner. De fleste slagerforfatterne er imidlertid menn.

Seksualiteten har vært et tabu i slageren, og dette er en av grunnene til de sterke reaksjonene mot enkelte slagere. I 1968 sang Inger Lise Rypdal om "Fru Johnsen", som lar det gå hardt utover autoritetspersonene i en bygd "med tusen frelste". Visstnok skrev 130 000 kvinner under på en protest mot sangen, men den ble likevel en stor salgssuksess. Åtte år senere sang den samme Rypdal låten "Voodoo" i den norske Grand Prix-finalen sammen med Jahn Teigen. Teksten antydte et brudd med slagerens tradisjonelle kjærlighetsoppfatning, men det er gjennom låtskriveren Terje Rypdals arrangement og gitarspill den farlige, kroppslige kjærligheten manes frem. Dette forsøket på grensesprengning var temmelig mislykket. Når slageren tar opp samfunnsproblemer, har de en tendens til å bli sentimentalisert, som Inger Lise Rypdals "En spennende dag for Josefine" (om den lille svarte jentens tragiske første skoledag i Norge).

En stor del av slagerne er narrative og utgjør novellistiske fortellinger. De kan være humoristiske, som "Er du glad i meg ennå Karl Johan" og "Frøken Johansen og jeg", eller mer alvorlige, som "Fru Johnsen" og "En spennende dag for Josefine". Ofte kan lytteren trekke en moral ut av fortellingene. På 80-tallet ble den narrative slageren mer sjelden; i stedet la man hovedvekten på beskrivelser av følelser og stemninger. Med sine hyppige gjentakelser, enderim og fengende refrenger er slagertekstene lette å huske, og melodiene er enkle å synge. Ironi brukes sjelden i slageren.

Visetekster

Tradisjonelt har det karakteristiske ved visesangen vært at stemmen og teksten skal være det primære, mens akkompagnementet skal være av akustisk art – helst bare gitar eller piano. Innenfor visesjangeren er tekstene viktigere enn innenfor de fleste andre sjangrene, og i den grad man har tonesatt skriftlig lyrikk og etablerte lyrikere har engasjert seg som tekstforfattere, er det her. At et nært samarbeid med etablerte lyrikere kan være fruktbart, er visegruppen Vamps samarbeid med Kolbein Falkeid et eksempel på. Men det er interessant å legge merke til at lyrikerne i sine

visetekster bruker helt andre virkemidler enn i sine diktsamlinger. Gjentakelsene er langt hyppigere, og de fleste bruker enderim i visetekstene.

Den første store norske visedikteren og -sangeren var Alf Prøysen, som var virksom på 50- og 60-tallet. Prøysen knyttet an til skiltingsvisetradisjonen, lekte med dens kjærlighetsklisjeer og tematiserte sosiale forhold. Av og til hadde han fullt jazzorkester med seg i studio. Noen stor appell hos ungdommen hadde likevel verken Prøysen eller de andre visesangerne på 60-tallet: Mye av visesangen var forbeholdt en krets middelaldrende menn som dyrket *visekunsten* og distanserte seg fra populærmusikken. Den store revolusjonen kom rundt 1970, da en rekke unge utøvere, som Finn Kalvik, Lillebjørn Nilsen, Ole Paus og Øystein Sunde, skapte en urban visetradisjon med egne tekster og appell til et stort, ungdommelig publikum. Her ble også grunnlaget for norskspråklige rocketekster lagt. Senere kom andre fremragende viseartister, som Halvdan Sivertsen og Jan Eggum, og utvidet sjangerens tematiske og formelle muligheter. På 70-tallet dukket det også opp flere rockpåvirkede viseduoer og -grupper, som Knutsen & Ludvigsen og Vømmøl Spellmannslag. Noe av det geniale hos disse er at de skaper fiktive universer, der de går inn og spiller roller. Her ser vi tydelig populærmusikkens slektskap med dramaet. Vømmøl politiserte visesangen i sine humoristiske folkelivsskildringer. Knutsen & Ludvigsen henvendte seg først og fremst til barna, og har spilt en uvurderlig rolle i den språklige og musikalske oppdragelsen til tusenvis av barn. I det hele tatt ble barnet viktig både som tema og som publikum i flere sjangrer på 70-tallet. En del av de siste årenes popartister, som Sondre Lerche og Kings of Convenience, har klart slektskap og felles inspirasjonskilder med mange av 70-tallets visesangere. En vesentlig forskjell er at de eldre synger på norsk, mens de yngre synger på engelsk.

Mange av 70-tallets unge visesangere var inspirert av Bob Dylan og tok med seg elektrifiserte rockemusikere i studio. Inspirasjonen kom også fra Simon & Garfunkel, Donovan, Vreeswijk, skiltingsviser, country, blues, pop og rock. Mye av det Ole Paus har

laget, er like mye rock som visesang, og mange betrakter ham som den største norske rocketekstforfatteren gjennom tidene. Til tross for at mange av visesangerne hadde et felles utgangspunkt i viseklubben Dolphins i Oslo, er de svært forskjellige med hensyn til både musikk, tekster og fremføring. Noen tematisk fellesnevner er vanskelig å finne i tekstene. Finn Kalvik tematiserte identitetsspørsmålet med sin ironisk-naivistiske "Finne meg sjæl". Få har maktet å beskrive den moderne norske storbyen med slik ambivalent kjærlighet som Lillebjørn Nilsen. Øystein Sundes spesialitet var å spille på ordenes flertydighet, leke med klisjeer og lage nye, overraskende ordsammensetninger som resulterer i surrealistiske eller fantastiske tekster med ironiske blikk på forbrukersamfunnets eksesser og tingenes verden.

Selv om også Ole Paus er en stor humorist, er tekstene hans langt mørkere enn hos de andre. Ofte handler det om ensomme, rastløse, utilpasse og angstfylte mennesker, om merkelige outsiders og tragiske skjebner. Sangeren kan selv gå inn i disse rollene, og både tekstene, stemmen og fremføringen signaliserer levd liv. Til stadighet er han på flukt; her er gjengrodde stier og rasende oppbrudd, men under den fandenivoldske overflaten skjuler det seg et sårbart menneske som søker trøst: "Så hold meg og skjul mine sår/ De er ingenting å være redd for." På sitt andre album, *Garman* (1972), bruker Paus rockegruppen Pussycats som backing for sin rå, sprukne stemme, og uten den rockete backingen ville det vært umulig å formidle de erfaringene som ligger i stemmen og tekstene. Paus-tekstene krever mer enn de fleste norske poptekster. Lytteren må selv være aktiv i meningskonstruksjonen, men nettopp gleden ved å fortolke tekstene er en vesentlig glede ved å lytte til Paus. Med temaer som byen, fremmedgjøring og menings- tap fremstår Paus som modernist. Formelt sett bryter han med den tradisjonelle visen. Når det gjelder rim, er han forholdsvis sparsom, og metriske forhold tar han ikke så nøye: En førstelinje i én strofe kan ha dobbelt så mange stavelser som førstelinjen i den neste. Av og til bryter han også med den strofiske oppbygningen. I 1971 – året før *Garman* – utgav han diktsamlingen *Tekster fra en trapp*, som ble heller dårlig mottatt av kritikerne. Betraktet

som lyrikk er tekstene på mesterverket *Garman* neppe bedre enn i diktsamlingen, og isolert sett er verken melodiene eller kompet til Pussycats eksepsjonelt, men sammen med fremføringen går det hele opp i en høyere enhet: Paus makter å formidle følelser, stemninger og erfaringer som aldri tidligere var formidlet i norsk populærmusikk. Åpenheten og lydhørheten overfor mulighetene i andre sjangres musikalske uttrykk er karakteristisk for de beste norske viseartistene.

Countrytekster og bluestekster

Countrymusikken har lange tradisjoner i Norge. På 50-tallet ble den kalt cowboymusikk, med Arne Bendiksen som forgrunnsfigur. I løpet av 60-tallet mistet sjangeren mye av sin legitimitet blant det ungdommelige musikkinteresserte publikummet og fikk rykte som reaksjonær "Harry & Doris"-musikk. Til tross for at det har funnes seriøse utøvere fra 70-tallet og utover – som Flying Norwegians, Clive og Claudia Scott og Jonas Fjeld – var det først etter 1990, med artister som Steinar Albrigtsen, Eriksen og Hellbillies, norsk countrymusikk ble noenlunde stuert. I USA har man tradisjonelt lagt større vekt på tekstene i countrymusikken enn i de fleste andre populærsjangerne. Man har forventet at folk lytter, og tekstene har ofte vært narrative. Slageren "Fru Johnsen" er en oversettelse av en countrylåt – noe som også viser at amerikansk country ikke nødvendigvis er reaksjonær.

Mye av den norske countryen har engelskspråklige tekster. Albrigtsens originaltekster er i hovedsak skrevet av amerikanere, og lokaliteten er den amerikanske landsbygden. Kjærligheten er det viktigste temaet, og mannens lengsel etter den ene kvinnen skildres gjennom en mengde naturmetaforer. Albrigtsens myke stemme, den melankolske fremføringen og den akustiske backingen formidler følelser som har lite til felles med "Harry"-figuren. En annen mild, men rusten countrystemme tilhører Jonas Fjeld. Det siste tiåret er det Ole Paus som har levert de norske tekstene til Fjeld, og disse bryter ofte formelt med countrytekstenes oppbygning. Hellbillies representerer en annen, mer energisk type coun-

try. Her er tekstene på hallingdalsdialekt med ordforklaringer på cd-coveret. Det er det heilnorske bygdelivet som skildres med stor humor, både i originallåter og i gjendiktninger av amerikanske countrylåter. Dwight Yokams hyllest til gitarer og Cadillacer er blitt en hyllest til norsk rakefisk. Ofte er det en sjangerriktig motsetning mellom by og bygd og en modernitetsskepsis i tekstene til Hellbillies, men fremføringen gjør at det ikke alltid er lett å avgjøre om det dreier seg om ironi. Norsk country er blitt uhyre variert.

Bluesen, som er den andre hovedsjangeren innenfor "roots-musikken", ble introdusert i Norge på 60-tallet via beatgruppene. Utover 70-tallet ble det dannet mer rendyrkede bluesgrupper i Norge. Norsk blues er primært livemusikk for et forholdsvis voksent publikum, og få artister spilte inn plater før på 80-tallet. Først i 2001 ble det utdelt Spellemann-pris til en bluesartist; gjennom 80- og 90-tallet gikk alle roots-prisene til countryartister, selv om bluesen har høyere status. I og med at det dreier seg om en temmelig lukket sjanger med fastlagte skjemaer, skal man være uhyre dyktig for å tilføre den noe nytt som legitimerer plateinnspillinger. Kåre Virud prøvde seg med norske tekster på 70-tallet, og på 90-tallet gikk han i kompaniskap med Lars Saabye Christensen i Norsk Utflukt. Her synger og snakke-synger de i et billedrikt og delvis surrealistisk språk om guttedager i Oslo og om å være down & out samme sted, med noe oppskriftspreget backing.

Helt fra 70-tallet har artister som Bergen Bluesband, Notodden Blues Band, Telemark Blueslag, Reidar Larsen og Knut Reiersrud holdt internasjonal standard. De siste årene har det dukket opp en mengde nye artister innenfor sjangeren, og med sin svingende, energiske dansemusikk har Vidar Busk også hatt suksess hos et yngre publikum. Tekstmessig har det skjedd lite i norsk blues. Stort sett plunker man amerikanske låter, og i den grad man lager nye, blir det lett oppskriftsblues med ulykkelig kjærlighet, bekymringer, alkohol, mannlig selvskryt og bluesen selv som temaer. Men som klubbmusikk og dansemusikk kan norsk blues konkurrere med det meste, og Norsk Utflukt viser at sjangeren har utviklingspotensial.

Dansebandtekster

På slutten av 60-tallet fikk den internasjonale rocken voldsomme kunstneriske ambisjoner. Samtidig førte fremveksten av discotekene til at det ble færre spillesteder i byene, og på bygdedansene skulle det være bruksmusikk der dansbarheten var det viktigste. De norske bandene som klarte å følge med i utviklingen av den avanserte rocken, egnet seg dårlig som danseband, og mange av 60-tallsgruppene ble danseband for i det hele tatt å få spille. Selv om dansebandene primært spiller livemusikk som det skal danses til, har mange hatt stor suksess på plate. Sangerne har svært tydelig uttale, noe som tyder på at de mener tekstene er viktige. Størst suksess på slutten av 60-tallet hadde Gluntan og Ole Ivars, som fremdeles er aktive.

Med sanger som "La oss leve for hverandre" og "Alle behøver en venn iblant" fremstod Gluntan som en slags dansebandversjon av hippieideologien, og her var også samfunnsengasjement: I "Vi vil gi" synges det med mild stemme at "Nå må vi engang lære oss at ingen skaper fred/ ved maktbruk, terror eller tross som bare trykker ned". For dette fikk de 15 uker på hitlistene i 1969. Men oftest handlet det om kjærlighet, med slagerens gamle inventar av ringer-og-roser-løfter intakt og med linjer som "Lille venn jeg har deg kjær/ nå er avskjedstimen nær". Ole Ivars var med sitt debutalbum i 1968 de første norske artistene som solgte 25 000 LP-er og fikk sølvplate.

I dag er dansebandmusikken gjennomsyret av 50- og 60-tallsnostalgi. I tekstene er det stadige henvisninger til den gangen vi var unge, noe som indikerer at de henvender seg til et godt voksent publikum som liker å svinge. Og det er glad musikk: Til og med på plate kan man høre vokalistene smile, selv når de synger om 99999999 tårer på ditt kinn. Men helst er det livets lyse sider det dreier seg om, som ferieturer til Mallorca og bygdefester med dans, "spiralbrus og jodlevann". Her er en uvilje mot kontroversielle emner, men "Je drekker det je vil om det itte er lov" går bra. Tekstene passer ypperlig til dansen, og refrengene er som skapt for at

publikum skal synge med. Fremdeles er Ole Ivars storselgere på platemarkedet. Det som måtte være galt med dem, er i hvert fall ikke tekstene; disse er neppe verre enn tekstene innenfor sjangrer med langt høyere status.

Rock- og poptekster

Den amerikanske rocken var resultatet av et fruktbart møte mellom hvit countrymusikk og svart rhythm & blues. Dette var også et møte mellom to forskjellige kjærlighetsbeskrivelser. I tekstene fokuserte countrymusikken på den emosjonelle kjærligheten, mens bluesen var mer opptatt av dens kroppslige uttrykksformer. Mange av rockelåtene var bearbeidelser av svarte r&b-låter, og fortrinnsvis var det tekstene som var bearbeidet, slik at de mest eksplisitte henvisningene til seksuelle aktiviteter var luket ut. Men de seksuelle konnotasjonene hang igjen både i musikken og i sjangertittelen "rock & roll". Dessuten konnoterte rocken etnisitet, og begge deler var like provoserende i 50-årenes USA. På veien over Atlanterhavet mistet rocken disse konnotasjonene, og i Norge betraktet de voksne den som mer latterlig enn provoserende.

Norsk rock på 50- og 60-tallet var primært livemusikk. På slutten av 50-tallet ble det spilt inn noen få versjoner av amerikanske rockelåter. Tekstene betydde lite både for publikum og for sangerne – bortsett fra at de signaliserte en ny amerikansk ungdommelighet. De færreste av sangerne forstod hva de sang. Som en av "rockekongene" fra 50-tallet, Roald Stensby, har fortalt, valgte han tresløyd i stedet for engelsk på skolen. Langt inn på 60-tallet var det vanlig praksis at sangerne brukte lydskrift – også når de sang inn plater.

Etter en periode med popsangere backet av piggrådband à la Shadows ble det med inspirasjon fra Beatles og Stones startet en mengde beatband i første halvdel av 60-tallet. Repertoaret ble hentet fra de britiske gruppene og fra 50-tallets rockere og r&b-sangere. I motsetning til de britiske forbildene var det få norske band som laget egne låter, og da en del av dem fikk spille inn singleplater på

midten av 60-tallet, var det stort sett coverversjoner på dårlig engelsk. Heller ikke de gruppene som etter hvert begynte å skrive egne låter, var særlig stive i engelsk. Stort sett brukte de fraser og klisjeer fra rockens store forråd, med enderimet som styrende instans. I den norske filmen *To på topp* fra 1965 synger Rolf Just Nilsen låten "Two, two, two", backet av Beatniks, en av datidens fremste beatgrupper. Her heter det: "Oh I am so in love/ you're like the stars above" og "When we met/ in a jet", og til stadighet krydres fremføringen av "oh yeah". Fremføringen har definitivt lite med rock å gjøre, men teksten overgår de fleste av tidens selvlagde norske beatlåter. Da de gamle gruppene opptrådte i kronologisk rekkefølge på NRKs og Bokklubbens maratonkonsert i 1982, var det symptomatisk nok ingen som spilte sine selvlagde låter – før Pussycats kom på scenen.

Pussycats var 60-tallets mest populære norske rockegruppe og den første som spilte inn LP. Alle sangene på debutalbumet fra 1966 var skrevet av gruppen, og de hadde en egen sound, temmelig ulik de britiske gruppene. Sangene var melodiose, med myke akkord-overganger. I mediene fremstod Pussycats som verstinger på grunn av konstruerte skandaler med mindreårige jenter. På plate gir de et helt annet inntrykk. Med en nærmest pubertal, bedende stemme fremfører vokalistene Teddy Kjelsberg sine kjærlighetserklæringer og antyder en ny, myk mannsrolle. Det er den uskyldsrøne, emosjonelle kjærligheten det dreier seg om, men hele tiden ligger frykten for "another man" under. Når Pussycats hadde en særlig appell til unge jenter, var det trolig på grunn av at stemmen, syngemåten og løsrevne tekstfragmenter fremkalte en slags omsorgstrang. Både i fremføringen og i tekstene hadde Pussycats flere typiske trekk fra teenybopen: selvmedlidenhet, sårbarhet og trofasthet.

Den store grensesprengningen innenfor rocketekstene kom med Bob Dylan i 1965. I norsk popmusikk viser påvirkningen seg først i 1967, hos Asa Krogtoft i gruppen 1-2-6. Deres første LP åpner slik: "Good evening everybody, are you ready for the show/ Bob Dylan's making love to my sister's radio." Den Dylanske surrealis-

men har gjort sitt inntog i norsk rock. Gruppens mesterverk er "Graveyard Paradise", der den fragmentariske teksten antyder en slags antiautoritær helhetsmening og at rock ikke utelukker samfunnsengasjement.

Tekstene til 70-tallets fremste norske rocker, Åge Aleksandersen, er påfallende lite rockete. Fra første stund var han sterkt opptatt av familien, og særlig barnet. I "14 pages" på debut-LP-en til Prudence fra 1972 synger han med virkningsfulle metaforer til sin 14 dager gamle sønn om sin kjærlighet til ham og sin unge kone og om frykten for hva fremtiden kan bringe. Disse temaene opptar ham gjennom hele karrieren – også i "Lys og varme", som blir regnet som en av de beste norske balladene gjennom tidene. Åge skrev tekster for den første generasjonen foreldre som hadde vokst opp med rock. Litt usikker ble man da han sang: "Æ vil vær ein lykkelig gjennomsnittsmainn." Men han tok også opp de tidsriktige temaene i sangene sine – homofili, eldreomsorg, narkopushing, matsnobberi og krig. Det er vanskelig å høre noe annet enn det velvillige menneske i Åges stemme, og om ikke Pussycats introduserte en ny mannsrolle, gjorde i hvert fall Åge det. I det hele tatt er det påfallende hvor snille og lite aggressive 70-tallets popartister høres ut, bortsett fra Ole Paus.

Med utgivelsen av *Eldorado* i 1986 ble Åge den første norske populærartisten som fikk tekstene kritisk saumfart i offentligheten. Uenigheten blant kritikerne var stor. Georg Johannesen anmeldte tekstene over fire sider i musikkavisen *Puls*, og som han senere har uttalt, ligger det mye honnør bare i omfanget av et 20-siders manuskript. Johannesen sier klart fra at Åge kan skrive dikt; problemet hans er ikke estetisk, men moralsk (dvs. ideologisk). Johannesen spådde også at etter "den utrolig vakre" balladen "Lys og Varme" fra året før, måtte Åge få en nedtur, dersom han ikke var blitt en kynisk forretningsmann. Her fikk han rett: Ingen av de etterfølgende platene nådde de samme salgstallene. Spørsmålet var om Åge var blitt nettopp den han hadde sunget om på 70-tallet: "Åran gikk å løinna steig og håret vart kortklipt og kroppen vart feit/ og Hendrix og Donovan bytta plass borti hylla med Gluntan."

Rundt 1980 skjedde det en musikalsk og tekstmessig revolusjon i Norge, sterkt påvirket av engelsk punk, ska og new wave og med preg av generasjonsopprør. Utallige nye band ble dannet, og stadig flere spilte inn plater. Revolusjonen hadde delvis sin bakgrunn i at man mente rocken var blitt for kommersiell og ufarlig. Med Åge, Teigen og Kalvik som de store gudene var det få land som trengte punken mer enn Norge, ble det hevdet. Som Morten Jørgensen sier, var holdningen: "Det som finnes av norske tekster i dag, er bare hippie-tøv og AKP-møl og Norsktopp-dritt!" (*Signaler* 86) Tekstene ble betraktet som viktigere enn noen gang før eller siden i norsk pophistorie, og de handler om ungdommelige erfaringer i norske fremmedgjorte storbyer. Meningsstapet og jakten på autentiske, varige verdier blir ofte tematisert sammen med krigsfrykt. Helge Gaarder i nyveivgruppen Kjøtt er den mest eksperimenterende modernisten i norsk rock noensinne. Han bryter fullstendig med den tradisjonelle rockeestetikken. Tekstene er ikke-strofiske, og de mangler ofte refreng. Enderimene er sparsomme. Her er fullt av paradokser, og han undersøker og leker med fremmedord. Slik får han frem det truende i selve ordene, og det handler om angst, paranoia og frustrasjoner, men også om lengselen etter kommunikasjon og ekte følelser. Gaarder synger med monoton stemme; dynamikken og følelsene ligger i frase-ringsmåten og de paralingvistiske utbruddene – noe som ikke kan festes på papiret.

Kjotts store popularitet er basert på noen tekster av Michael Krohn. I "Nei, nei, nei" spør han: "Fins det no' styggere enn kongebar-na?/[...]/ Er noe mer perverst enn gamle damer med puddel?", mens koret svarer "Nei, nei, nei." Tilsvarende får AKP, Willoch, kristendommen, gulrotstuing og værmeldingen unngjelde. Det heter også "Er noen mer naive enn pønkefolka?" Krohn er pøn-kens store poet, og den store ironikeren. Tekstmessig er dette en forsmak på de satiriske 90-tallsbandene Gartnerlosjen, Bare Egil Band og Black Debbath. Etter Kjøtt startet Krohn Raga Rockers. Som sanger har han noe av den samme kulden som Bowie hadde på 80-tallet, og som tekstforfatter er han en humoristisk nevrotiker. I Raga handler det om kjedsomheten i det moderne Norge –

om den "perfekte tomheten" og selvundertrykkelsen til de menneskelige maskinene som "har fått det som de vil".

I 1980 laget Wannskrækk den ultimate norske punkklassikeren, der linjene "Æ veit da faen æ, æ veit da faen æ/ ka e' det som e' så gæli me mæ" gjentas i det uendelige. I 1985 skiftet de navn til DumDum Boys. De fragmenterte tekstene til Kjartan Kristiansen er fulle av originale bilder, og av "hook-lines" som har gått inn i dagligspråket: "Boom boom, Allah og Herregud", "Mandag hele året", "Feil lukt & feil farge." Liksom Raga er DumDum Boys opptatt av hva som styrer vårt liv, og av kjedsomheten. Men til stadighet dukker humoren opp: "Jeg ringer dirty telefoner til frøken ur/ har så mye på lager/ hardt å holde seg kul/ hun har alltid tid til meg." Raga og DumDum Boys ble også 90-tallets fremste norske rockeband.

Med det selvironiske Frogner-bandet deLillos kom den ironiske naivismen inn i norsk rock. I tekstene til Jocke & Valentinerne er det også mye ironi og humor, men av en langt mørkere art. Her er det helt andre, tragiske erfaringer som tematiseres. Til og med innenfor rockabillysjangeren, der teksten tradisjonelt ikke spiller så stor rolle, ble det laget gode tekster av Vazelina Bilopphøggers på 80-tallet. Særlig innholdstunge er ikke tekstene til norsk popmusikkss største internasjonale suksess, a-ha, men de har fengende titler og melodiose refrenger med "hook-lines" som "Hunting high and low" og "The Sun Always Shines on TV", for ikke å snakke om den merkelige "Take on me, take me on".

På 90-tallet førte D.D.E. trønderrocken videre med stor suksess. Men unisone mannsbrøl om at "det skal bli liv, rai, rai", slo ikke helt an hos kritikerne. Det trønderske imageet i boogietakt var lite tidsriktig. Mange av dem som har hørt etter, har likevel oppdagat at flere av Idar Linds tekster, som "Vinsjan på kaia", "E6" og til og med "Rompa mi" har kvaliteter som rocketekster. Rocken er særlig blitt videreutviklet av Motorpsycho. Deres diffuse og flertydige tekster appellerer ikke minst til studenter.⁵⁰ Stor internasjonal suksess fikk også norsk Black Metal på 90-tallet: Dimmu Borgir

platedebuterte i 1994 med det norskspråklige albumet "For All Tid" der de åpner med følgende resitasjon. "Vårt hat skal vinne/ Vår ondskap gro/ og feste seg i unge sjeler/ [...] / Vi hyller deg satan/ de sterkes konge/ Din tid er kommet". Beklageligvis er ikke dette ironi. Hvis man skal ta dem alvorlig, kan man betrakte forestillingene om "Det nye riket" og "Den gjemte Sannhets Hersker" som en tematisering av det moderne menneskets jakt på mening og faste holdepunkter.

Det siste tiåret har ordet "pop" mistet sin lave status i forhold til "rock", og ofte bruker man de to ordene om hverandre. På den annen side har man differensiert pop og rock i et uendelig antall undersjangrer, og betegnelser som "dunkelpop", "alkojazz", "ballerock", "adrenalinrock" og "støyelektronika" alene vitner om stor språklig kreativitet.⁵¹ I det store mangfoldet danner sjangrer som slagerpop, viserock, soulpop og jazzpop en bred, sofistikert mainstreampop med forseggjorte arrangementer og gjennomarbeidede tekster. Flere av de tidligere rockerne har glidd inn i denne hovedstrømmen. En av dem er Anne Grete Preus, som var rocker allerede på 70-tallet, men som nå er blitt en moden visepopsanger med ambisiøse tekster der hun reflekterer over de store og små tingene i livet. En annen av 80-tallets rockere som har fått "ro i sjela" i løpet av 90-tallet, er Bjørn Eidsvåg, men fremdeles tematiserer kristenrockeren tvilen mer enn den faste troen i sine billedrike tekster. Her står han i motsetning til et merkelig stort antall norske popartister med sterk trang til å bekjenne sin kristentro på platene sine.

I popens store mainstream vrir det av dyktige kvinnelige vokalistene, som Karoline Krüger, Unni Wilhelmsen, Grete Svensen, Claudia Scott, Lene Marlin og Bertine Zetlitz, for bare å nevne noen få. Mer spesielle er Anja Garbarek og Anneli Drecker i Bel Canto. Neppe noen av dem blir fornærmet om de blir kalt popsangere. Det blir heller ikke deres mannlige kolleger, som Morten Abel, Sigvart Dagsland og Espen Lind. De aller fleste skriver tekstene sine på en imponerende god engelsk, og det kan være flotte enkeltlinjer, som Zetlitz' "Bobbie's running naked through the

woods again". Men når Abel er blitt den store norske popartisten i dag, er det kanskje først og fremst på grunn av hans karisma og evne til å fremføre sine forholdsvis innholdstomme engelske nonsensstekster som om de handler om noe svært viktig. Svakest er han når han synger om alvorlige emner som incest i "Dad's girl". Ofte kan mainstreampopen virke pretensios og overarrangert, og ved århundreskiftet dukket det opp en del artister som representerte en reaksjon mot dette. Duoen Kings of Convenience kalte sin debut-cd *Quiet is the New Loud*, og var særlig inspirert av Simon & Garfunkels tidlige innspillinger. Hos Sondre Lerche er også inspirasjonen fra 60-tallet tydelig, og han kan minne om en blanding av sen Donovan og tidlig Bowie. Hos Lerche skjer det en klar oppdatering av 60-tallspopen. Her er det høy standard på musikken, arrangementene og fremføringen, men Lerche har selv hevdet at han har lagt for liten vekt på tekstene.

Muligens ligger det også en reaksjon mot mainstreampopen i den upolerte musikken til Kaizers Orchestra. På debut-cd-en *Ompa til du dør* fra 2001 brukes oljefat, bilfelger og pumpeorgel som instrumenter. Til tross for Tom Waits-påvirkningen har de etablert en sjanger der de opererer helt alene. Gjennom surrealistiske tekster maner de frem et univers som det er umulig å lokalisere både i tid og sted, og der det er fullt av sære personer med gamle borgerlige navn og rare skikker. Gud og Helvete er til stede, men på en helt annen måte enn hos kristenrockerne og satanistene: Når figuren Sven Korner, som var "interessert i så mang en ting/ Ja alt frå Helvete til Tensing", tar livet av Victoria, ønsker man ham til Himmelen "der det kan bli jævlig varmt", for "Gud er min far".

De siste par-tre årene har rap-musikk fått høy status i Norge – også i litterære miljøer – med Gatas Parlament, Klovner i kamp og Tungtvann som de ledende norskspråklige artistene. Mange betrakter ikke rap som rock, men som en ny litteraturform. Det dreier seg om formidling av urbane erfaringer gjennom rytmiske fortellinger på et gatespråk der alle tabuer er falt. Rim og rytme betyr langt mer enn melodi, og under talen ligger en kompleks,

funky rytme. Holdningen er viktigere enn underholdningen, og denne er totalt politisk ukorrekt, men politisk. Parlamentet er selv-erklærte kommunister. Klovnene har mindre kredibilitet, og på innledningssporet til *Bjølse hospital* heter det: "Her er ti nye låter om samme gamle tema, masse gutteprat og skryting om hvor bra vi er på scena, og selvfølgelig om damer, det er det vi liker best, vi har lært om dem på TV og i blader vi har lest."

Tematikk og form

Det finnes knapt noen grenser for hvilke temaer man kan ta opp i dagens norske populærmusikk. I de enkelte sjangrene er det riktignok fremdeles både tabuer og dominerende tyngdepunkter. Innenfor populærmusikken som helhet er det kjærligheten som har dominert de siste 50 årene, men fremstillingen av den har endret seg kraftig. Endringen har særlig vist seg som en overgang fra emosjonell til fysisk kjærlighet. Men selv om kjærlighetsopplevelsen beskrives som kroppslig, er eksplisitte beskrivelser av seksualitet ganske sjeldne. Seksualiteten er underforstått ved stadige henvisninger til at man sovner og våkner i samme seng. Ringer og ekteskap spiller en beskjeden rolle. Dette gjelder både hos kvinnelige og mannlige artister.

Kjærligheten har hele tiden vært beskrevet som den høyeste form for lykke, men også som risikofylt og problematisk. Den kan skape usikkerhet, angst og aggresjon. Den myke Bertine Zetlitz synger "I will kill you if I'm hurt". Ikke sjelden fremstilles samlivet som en kamp. Hos DumDum Boys heter det: "Du kan rive meg opp med lange negler/ gi meg navn på dyr som kryper/ Du kan ringe meg opp fra en annen fyrs seng/ og kaste glass og flasker på meg når du kommer hjem/ Men det er en ting lille pike/ Kanskje du tror det, men jeg blir aldri slaven din." Fremstillingen av forholdet mellom kjønnene er sterkt endret de siste tiårene. Til tross for at mange kvinner synger som om de var vektløse og kroppsløse, fremstår de gjerne som sterke kvinner i tekstene, og nedvurderende sexistiske beskrivelser av kvinnen er sjeldne – selv om rap har faretruende tendenser til slike. I 70-tallets visesang og rock ble

barnet et viktig tema hos mannlige sangere, gjerne som håp, koblet med en bekymring for fremtiden. Hos enkelte – som Åge Aleksandersen – ble også familien et viktig tema. Homofil kjærlighet er lite tematisert.

I noen sjangrer, som visesang, punk, nyveiv og metall, er kjærlighet og samliv langt mindre dominerende enn i de andre sjangrene. Her kan det like gjerne dreie seg om samfunnsproblemer og modernitetsproblemer. Samfunnskritikken innenfor rockesjangrene har gjerne preg av antiautoritær antipolitikk, med "frihet" som det store honnørordet, mens det moderne samfunnet fremstilles som repressivt. Mennesket er ufritt og fremmedgjort, og meningen i tilværelsen mangler. "Vi lærer oss å like lukten av dritt," synger Michael Krohn. En mengde følelser er forbudte, kommunikasjonen mellom menneskene har brutt sammen, og tilværelsen er preget av kjedsomhet og krigsfrykt. Narkotika kan tematiseres som en fluktvei, men den blir uhyre sjelden anbefalt. Av "sex & drugs & rock'n'roll" er det det siste som representerer friheten. Rock betyr frihet fra hverdagen og kjedsomheten. I bluesen og dansemusikken er alkoholen og dansen en viktig frakobling fra hverdagen, mens ferieturer til syden spiller en vesentlig rolle i den sistnevnte sjangeren. I country og visesang kan man finne en nostalgisk, naturromantisk lengsel til det enkle liv på bygden. Svartmetall-rockerne lengter tilbake til en mytisk kvasimiddelalder. Den sterke tematiseringen av religiøs lengsel og tro innenfor popmusikken de siste 15 årene har sin parallell i skjønnlitteraturen, der Eivind Tjønneland har karakterisert den som forfatternes "lemenmarsj mot Gud".

Mens den tematiske bredden er stor i populærmusikken, kan det virke som om de formelle variasjonsmulighetene er langt mindre, men dette er bare tilsynelatende. Når det gjelder oppbygningen av teksten er det den tradisjonelle vekslingen mellom vers og refreng (ABABAB) som er hyppigst, men noen ganger sløyfes refreng (AAA), og andre ganger er det innskutt en "bro", en strofe med avvikende melodikk (ABABCAB). Innenfor disse strukturene er det stor variasjon med hensyn til antall takter, metrikk, rim-

mønster og gjentakelser, og som vi har sett, er det en del som overskrider både de faste skjemaene og den faste metrikken. Fra slutten av 60-tallet har det heller ikke vært noe krav at låtene skal holde seg innenfor tre minutter, og noen ganger består de av sekvenser med forskjellige strukturer.

I motsetning til i moderne lyrikk har rimet fremdeles en hedersplass i sangtekstene, men her har det en helt annen funksjon enn i skriften. Rimets effekter er auditive; det dreier seg om klang og rytme, og mange tekstforfattere viser en enorm oppfinnsomhet i rimbruken, med innrim, bokstavrim og halvrim ved siden av enderimene. Hos mange kan det likevel virke som om de er underlagt en tvang der rimene ikke bare brukes i overveldende mengder, men også blir styrende for innholdet. Parallellismer, der en linje eller strofe gjentas med små endringer, og andre former for gjentakelse er også viktige og virksomme hjelpemidler i poptekstene som i andre muntlige sjangrer: Det er viktig at lytterne husker deler av teksten. Metaforene er hyppige og varierte, men de enkelte sjangrene henter dem fra forskjellige områder: Mens countrytekstene henter dem fra naturen, er dette uhyre sjelden i punken. Tekstene kan være lyriske, de kan være narrative med sangeren som personal eller aural forteller, eller de kan spilles ut som et drama med sangeren, koret, orkesteret og publikum – eller et taust tekstinternt "du" – på rollelisten. Fremstillingsmåten kan være realistisk, men like gjerne fantastisk, surrealistisk eller modernistisk. Med nyveivgruppene kom ironien med full kraft inn i rocken, og derfra var veien kort til naivismen. Den imperative moralismen er sjelden i poptekster, og i den grad det fremsettes påstander om hvordan virkeligheten egentlig er, blir det lett pinlig. Dette gjelder både den politiske rocken på 70-tallet, den religiøse popen på 90-tallet og Sissel Kyrkjebøs definitoriske fremstilling av kjærligheten på midten av 80-tallet. Best egner populærmusikken seg til å formidle følelser og opplevelser og til å fortelle alvorlige eller humoristiske fortellinger som leseren selv kan trekke visdom ut av. Og følelsesregisteret er enormt i populærmusikken.

Språkvalg

Engelskspråklige tekster betyr noe helt annet i dag enn på 50-tallet, i og med at publikum har helt andre engelskferdigheter. På 50-tallet var det nærmest utenkelig at norske artister skulle synge engelskspråklige tekster på plate, og enda mer utenkelig at nordmenn skulle skrive tekster på engelsk for et norsk publikum. Slageren var etablert som en norskspråklig sjanger. Rockens opprinnelige språk var engelsk, og det første tiåret av dens historie i Norge oppfattet rockerne det som latterlig å skulle synge tekster på norsk. I den grad man prøvde, ble det umiddelbart til parodier eller til slagere. Språkvalget var resultatet av et sjangerkrav og hadde ingenting med internasjonale ambisjoner å gjøre.

Venstrevinden i Norge på begynnelsen av 1970-tallet hadde et sterkt nasjonalt islett, og EEC-kampen var i høy grad en kulturell kamp. Å synge på norsk ble i mange kretser regnet som en dyd. Da Norsktoppen ble startet på NRK i 1973, var det den unge visesangen som forhindret at norsktopplisten bare skulle bestå av slagere og dansebandmusikk. Visesangen etablert også et språk som gjorde norskspråklig rock til en mulighet. "Nasjonaliseringen" av rocken har også sammenheng med den generelle politiske og sosiokulturelle utviklingen i Norge og i verden forøvrig, for også andre steder i Europa vokste det frem en "nasjonal" rock på denne tiden. Å synge på engelsk ble nå betraktet som et uttrykk for internasjonale ambisjoner, som igjen var uttrykk for kommersialisme og dermed inautentisitet. Veien fra "nasjonal rock" til "dialektrock" er ikke lang, verken lingvistisk eller ideologisk, og ganske raskt ble norskspråklig rock til dialektrock. Nettopp dette – at artistene kunne synge på sin egen dialekt uansett hvor de kom fra – hadde en voldsom demokratiserende effekt som rakk langt utenfor musikklivet. Det var Åge Aleksandersen som gikk i bresjen for dialektrocken, med Malmøgruppen Hoola Bandoola Band som forbilde. Men det er et tankekors at nettopp trønderdialekten mistet sin kredibilitet blant det urbane rockefolket på midten av 80-tallet. Når undersøkelser på 70-tallet viste at trøndersk var den mest populære dialekten i landet, var begrunnelsen

at den var så morsom. Allerede i 1975 hadde imidlertid Åge kjempet mot de konnotasjonene som klebet ved dialekten. I Prudenceklassikeren "Æ e trønder æ", ironiserer han over de forestillingene man hadde om trønderne, og som han selv ble møtt med: "Ingen blir så fuill som oss/ vi flire høgst tå aill, å vi rape aille mainn/ Vi e primitiv å flott." I ettertid ble dette bildet bare styrket av diverse andre trønderrockere. Da Trondheimsgruppen DumDum Boys startet i 1985, sang de på østnorsk.

Med punken rundt 1980 ble også sosiolektene viktige, og artistene i de norske storbyene legger vekt på å bruke såkalt "gatespråk". Samtidig ble det nasjonale aspektet mindre viktig, og de mange artistene med engelskspråklige tekster som dukket opp i løpet av 80- og 90-årene, møtte stadig sjeldnere anklagen om kommersialisme. Mange mener fortsatt at sangene innenfor enkelte sjangrer lyder best på engelsk. Enkelte artister hevder også at det føles pinlig privat å skulle synge om følelser på norsk. Mot dette har andre hevdet at det er klisjeene og tomheten i tekstene til de engelsksyngende som ville bli pinlig på norsk. Stort sett er engelskferdighetene til norske artister og låtskrivere imponerende.

Den engelske sociolingvisten Peter Trudgill har undersøkt uttalen i britiske popsanger, og her finner vi en del interessante paralleller til utviklingen innenfor norsk populærmusikk. (Trudgill 1983:141-160) Britiske popsangere synger oftest med en uttale som er forskjellig fra den de bruker når de snakker. Både de opprinnelige britiske rockerne fra 1950-tallet og 60-tallets beatgrupper sang på tilnærmet amerikansk. Britiske bluessangere knytter ofte an til den svarte amerikanske uttalen, mens countrysangere har en slags sørstatsuttale. Alt dette er tydelig for briter, mens amerikanerne stort sett betrakter det som engelsk. Fra midten av 60-tallet – etter "the British invasion" – får britene stor nok selvtillit til å etablere sine egne sjangrer, der uttalen er engelsk. Dette åpnet for regionale dialekter. Mot slutten av 70-tallet begynte sosiolekter med lav prestisje å bli vanlig i visse sjangrer, som punkrock – også når den ble sunget av engelske middelklassegutter. I hvit britisk reggae fikk uttalen vestindiske trekk, mens britiske rappere prøver å låte som

om de er vokst opp i en New York-gate.

Når finskspråklig rock visstnok fikk en voldsom oppblomstring med punken, har enkelte finner hevdet at det har sammenheng med at det stygge finske språket passer så godt til sjangeren. Og når så mange svenske artister har slått an i USA, har det vært hevdet at grunnen er deres merkelige engelskuttale. Kanskje er en av grunnene til de norske Black Metal-bandenes popularitet i utlandet nettopp uttalen – enten det synges på norsk eller eksotisk engelsk – som konnoterer en nordisk, gotisk middelalder.

Populærmusikalske tekster som kulturell uttrykksform

188

Til tross for det jeg hittil har sagt om norsk populærmusikk, kan det ikke benektes at en stor del av poptekstene er uhyre dårlige – ikke bare som trykte tekster, men også som sanger. I dag skal det forholdsvis beskjedne midler til for å lage en cd, og det musikaliske uttrykksbehovet hos norsk ungdom er overveldende. Men når man begynner med musikk, er det for å spille, ikke for å lage tekster. Gjennom spillingen kan man få en nærmest orgastisk tilfredsstillelse av et uttrykksbehov. Men moderne populærmusikk stimulerer også et verbalt uttrykksbehov, og i tillegg til at mange populærartister er blitt fremragende tekstforfattere, er det som nevnt påfallende mange som blir fremragende skjønnlitterære forfattere.

Det artistene uttrykker gjennom instrumentene, er gjerne følelser, og det samme uttrykker sangeren gjennom sangen – teksten blir et middel for stemmen og stemmen et middel for følelsene. Den emotive funksjonen dominerer over den referensielle i fremføringen av populærmusikk. Men innenfor de fleste sjangrene legger også sangerne stor vekt på kontakten med tilhørerne: Den fatiske, kontaktskapende funksjonen er ikke bare til stede "live", men også på plate. Sangerne kan henvende seg direkte til tilhørerne med forskjellige utrop og sidekommentarer, eller tekstens "du" kan smelte sammen med tilhørerne. David Brackett kobler dette

til Bakhtins dialogismebegrep (Brackett 2000:7 f): I en dialogisk fremført tekst er det en intens bevissthet om tilstedeværelsen av andre bevisstheter. Fremføringen kan fremstå som en kamp med tilhørerne eller som en åpenhet for inspirasjon og deltagelse fra dem. Monologismen forneker eksistensen av andre bevisstheter. Når bluesen er en så glimrende klubbmusikk, er det på grunn av dens dialogiske, sosiale tradisjoner og karakter. Populærmusikken kan også ha en sterk konativ funksjon: Den gir ikke bare uttrykk for følelser; den setter lytternes følelser i sving. I undersøkelser av hvorfor folk lytter til popmusikk, er svaret ofte at de får satt ord på følelsene og kjenner seg igjen, ved siden av at man betoner gleden. Tekstene gir trøst og fungerer som terapi: Man er ikke alene. Og følelser står på ingen måte som intellektets motsetning: Uavvendelig fortolker vi våre følelser, og de kan dermed være grunnlaget for refleksjoner omkring vår egen og andres situasjon. Opplevelsene blir til erfaringer. Som den tsjekkiske litteraturforskeren Jan Mukarovsky har hevdet, legger ikke mennesket merke til fenomener dersom de ikke fremkaller et følelsesmessig engasjement, og når et kunstverk krever oppmerksomhet, innebærer dette et aktivt, refleksivt forhold til virkeligheten. Derfor er de særegne *estetiske* erfaringene så viktige. Noe av det særegne ved gode poptekster er at de fester seg så lett i minnet hos lytteren; vi har dem med oss og vender til stadighet tilbake til dem. De inngår som en del av våre erfaringer. Den *poetiske* funksjonen er neppe dominerende i poptekstene som sådan; det er gjennom fremføringene dagligspråket poetiseres.

Populærmusikkens tekster henter ikke sitt språk fra litteraturen, men fra den muntlige dagligtalen. Ofte leker man med dagligspråkets klisjeer, fremmedgjør dem og gjør dem tydelige. Mens tekster der man bestreber seg på å gjengi dagligtalen så presist som mulig, for eksempel gjennom dialekt og sosiolekt, kan fremstå som pinlige i skrift, kan de gjøre sterkt inntrykk muntlig. Dette gjelder også dialektdikt som det er satt melodi til. Det er når Henning Sommero synger "Vårsøg", det likegyldige dialektdiktet får liv. Omvendt kan god skriftlig lyrikk bli ganske pinlig når den fremføres i moderne tonedrakt. Gode dikt passer best i diktsam-

linger. Gode poptekster passer på plateomslag, som supplement til stemmen. Populærmusikkens tekster er kategorialt forskjellige fra skjønnlitteraturens tekster. De utgjør en kulturell ytringsform som verken er bedre eller dårligere enn skjønnlitteraturen – bare annerledes. Like lite som filmen er et tillegg til maleriet, er poptekstene et tillegg til lyrikken. De moderne erfaringene man uttrykker gjennom populærmusikken, kan ikke uttrykkes på andre måter.

Dermed blir det galt å anvende skjønnlitteraturens analyseapparat på poptekster. Riktignok kan deler av litteraturteorien kaste lys over poptekstene, men det deskriptive begrepsapparatet er infisert av vurderingsnormer. I poptekster er for eksempel forholdet mellom detaljer og helhet et helt annet enn i litteraturen. Poptekster kan bestå av bilder som hopes opp på hverandre, uten sammenheng, men når de fremføres, forstår vi hva det dreier seg om, selv om vi bare oppfatter brokker av teksten. Brokkene setter fantasien i sving, og de færreste rockerne krever den respekten og ærbødigheten for tekstene som man krever innenfor skjønnlitteraturen. I populærmusikken har lytteren større frihet, selv om sangeren er sterkt tilstedeværende i både tolkningen og vurderingen. I populærmusikken blir tesen om tekstens autonomi absurd.

Institusjonen populærmusikk, med sine mange underinstitusjoner knyttet til de forskjellige sjangrene, er forholdsvis ung, i dobbel forstand. Normsystemet er labilt, og bare i liten grad er det etablert en kanon. De sterke normative instansene som preger andre kunstinstitusjoner, er det få av. Populærmusikkens utøvere og publikum er forholdsvis ungdommelig og føler seg lite forpliktet på tradisjoner og paradigmer. Men populærmusikken er ikke lenger bare de voksnes ungdomsmusikk; den er også blitt de godt voksne musikk. Institusjonaliseringen er i ferd med å åpne for en aksept for at også populærmusikken kan være kunst. For som Georg Johannesen har poengtert, er ikke den såkalte "triviallyrikken" et avgrenset område, men en bestemt holdning til visse tekstformer. Hva som er "kunst", er et institusjonsspørsmål.

I det foregående har mine personlige vurderinger av populærmu-

sikkens tekster nødvendigvis kommet sterkt til uttrykk, og avslutningsvis kan det være nødvendig med en viss hermeneutisk selvrefleksjon for å antyde noen av mine normer. Dette kan gjøres med en kort beskrivelse av platesamlingen min: Her er det mye klassisk, mer jazz, uhyre lite folkemusikk, mens populærmusikken opptar de fleste hyllemetrene. Her har det vært nødvendig å dele inn i blues, country, soul, 50-tallsmusikk og 60-tallsmusikk, mens alt det andre inngår i en udefinerbar restkategori der rock og pop fra 70-tallet til i dag dominerer. Dansebandmusikk er det lite av. Når det gjelder vurderingen av tekstene, er selvsagt fremføringen det sentrale, og jeg har en stor forkjærlighet for sangere som kjemper for å integrere det verbale og det musikalske – sangere som gir kroppslig uttrykk for denne kampen, slik at vi hører både musklene, strupehodet, munnhulen og leppene, og ikke bare lungene. Jeg foretrekker Stavangerensemblets Frode Rønli fremfor Sissel Kyrkjebø, for å ta et par ytterpunkter. Når det gjelder tematikk, kan kjærligheten være et like viktig tema som samfunnsengasjement og sannhetssøken, men jeg har aversjon mot dem som proklamerer sannheter i moderne, pretensiøse arrangementer, enten det er kristenpop eller svartmetall. De som finner sin Gud i svart gospel, primitiv blues og primitiv country, kan imidlertid gjøre et sterkt inntrykk på meg. Autentisiteten er altså en viktig norm.

Litteratur

- B., Willy: *Norge i rock, beat og blues. Del 1 1955–1971*. Oslo: Erik Sandberg, 1983
- B., Willy: *Norge i rock, beat og blues. Del 2 1971–1984*. Oslo: Erik Sandberg, 1984
- B., Willy: *I Dovregubbens hall. vol.1*, Oslo: Aschehoug, 1999.
- Berkaak, Odd Are: *Erfaringer fra risikozonen*. Oslo: Universitetsforlaget, 1993

- Berkaak, Odd Are & Even Ruud: *Sunwheels*. Oslo: Universitetsforlaget, 1994
- Bjørgan, Sissel & Magnhild Bruheim: *Lykkeland. Minne frå slagerbøkene*. Oslo: Samlaget, 2000
- Brackett, David: *Interpreting Popular Music*. Berkeley: University of California Press, 2000
- Charlton, Katherine: *Rock Music Styles*. Boston: McGraw Hill, 1998
- Christenson, Peter & Donald F. Roberts: *It's not only Rock & Roll*, Cresskill, NJ: Hampton Press, 1998
- Frith, Simon: *Music for Pleasure*. Cambridge: Polity Press, 1988
- Frith, Simon: *Performing rites*. Oxford : Oxford University Press, 1998
- Gilde, Tore: *Den store norske hitboka*. Oslo: Exlex forlag, 1994
- Jakobson, Roman: "Linguistics and Poetics", I: *Language in Literatur*. Harvard: Belknap Press, 1987
- Johannesen, Georg: "Åge Aleksandersen som lyriker." I: *Puls 11*. Oslo 1986
- Jørgensen, Morten: "Norske rocketekster – et essay." I: Lars Saabye Christensen (red): *Signaler 1986*. Oslo: Cappelen, 1986
- Lilliestam, Lars: *Svensk rock*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag, 1998
- Lindberg, Ulf: *Rockens tekst*. Stockholm: Symposion, 1995
- Linneberg, Arild: "Problemer i rockens poetikk." I: Odd Martin Mæland (red.): *Mellom tekst og tekst*, Oslo: LNU/Cappelen, 1988

- McLaurin, Melton A. & Richard A. Peterson: *You Wrote my Life*,
Lyrical Themes in Country Music,
Langhorne, Penn.: *Gordon and Breach Science Publishers*, 1994.
- Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, Buckingham: Open
UP, 1997
- Middleton, Richard (ed.): *Reading pop*. Oxford: Oxford UP, 2000
- Rotmo, Hans: *Tekstforfatteren*, Oslo: Samlaget, 1993
- Trudgill, Peter: *On Dialect*, Oxford: Basil Blackwell, 1983
- Vassenden, Eirik: "Poplyrikk, Dylan og Håvard Rems Bob Dylan." www.localmotives.com
- Aadland, Erling: *And the moon is high*. Bergen: Ariadne forlag,
1998

DEL II

IDENTITET

IKKE LA MEG TA MEG⁵²: LIVSBILDER I POPMUSIKKENS TID

You'll be a pop star.
All you have to change
is everything you are⁵³

Det har etablert seg en allmenn forestilling om rocken som en sosial bevegelse preget av opposisjon og alternativ livsførsel i motsetning til noe man forestiller seg som normalsamfunnet, det 'streite'. En slik 'rocker' er en abstrakt figur, skapt av myriader av tekster og bilder og samtaler innenfor popmusikkens estetiske univers og projisert inn i en lineær, abstrakt tid – det moderne, senmoderne, postmoderne – hvor han (for det er som oftest en han) bærer bud om kompromissløs individualisme. Et av sjangerens heroiske epigrammer som har blitt anvendt på flere av de 'unge døde', lyder for eksempel: "out of the blue and into the dark." Etter 1976 er han alltid kledd i svart, og har "svart hår hele uka."⁵⁴ Men ved siden av denne individualismens dystre fundamentalist står en lysere skikkelse, kledd i gull-lamé og hvite paljettdresser, med høy, glinsende frisyre, silkeskerf rundt halsen og gylne sko

52 Pink, "Don't let me get me," audio CD, single, LaFace 2002.

53 Samme som 1.

54 Utsagn fra informant som beskrev den typen klientell han ville ha på en nyåpnet rockeklubb i Oslo. Det markedssegmentet han refererer til er de 'egentlige' rockerne i motsetning til dem som bare farvet håret i helgen, men ellers førte et 'straight' liv med jobb og bil og familie.

som lyner under de blendende lyskasterne. Hun (for dette er ofte også en hun, og noen ganger både hun og han) svever lykkelig over scenegulvet, i gylne miniskjørt og med mye hud og jubler ut sin glade melodi: "Get the party started. I'm your operator you can call anytime, I'll be your connection to the party line!"⁵⁵ I bakgrunnen skimter vi en grå, konturløs skygge som danser stakato maskinaktig for seg selv i en teknologisk omgivelse av elektrisk lyd uten tanke eller følelse, vilje eller begjær, en kyborg – usårbar, allerede til stede i framtiden. I den idylliske haven leker et uskyldig lite barn kledd i rosa, uforstyrret av verden utenfor, en levende dukke uten fornemmelse av tid og sted. "Baby, let me take you home."

Omkring disse figurene – den sorte ridderen og den gylne dukkemannen, kyberskyggen og det lille barnemennesket – har det dannet seg en hel rekke ikoner, som ridderne rundt kong Arthurs bord i Camelot. Som alle andre mytiske helter er de å betrakte som urealiserte identiteter, tekstlige pappfigurer eller tinnsoldater som venter på å bli tatt i bruk som mulige modeller for – og tolkninger av – levd liv, i krysningspunktet mellom biografi og fantasi.

Kevin Hetherington (1998) uttaler i en kritikk av kulturstudienes tendens til å dedusere abstrakte identiteter i generaliserte rom at "sosial teori mister raskt av syne det spesielle, det sammensatte og mangfoldige, det stedegne (*locatedness*) ved identitetspraksiser som den forsøker å beskrive, og orienterer seg isteden mot historiske aktører på den større scenen" (Hetherington 1998:10, egen oversettelse). I dette bidraget vil jeg derfor anlegge et etnografisk perspektiv som kan nå inn til konkrete identitetspraksiser i all sin trivialitet og i hele sitt hverdagslige mangfold. Jeg vil forsøke å vise at bakenfor det diskursivt konstruerte ikongalleriet foregår det en erfaringsnær, kroppsliggjort identitetspraksis som ikke har rockens kunstideologier som sin kontekst, og som ikke har noen overordnet historisk retning eller betydning, men som gir mening og sammenheng til levd liv på lokale arenaer. Her opptrer rockens

55 Pink, "Get the party started," audio CD, album *Missundaztood*, LaFace 2002.

og popens identitetskonstruksjoner og figurer alltid bare som en del av mer omfattende og sammensatte sosiale kontekster. I praksis står de 'rocka' rollemodellene og fantasiene alltid i konkurranse med andre identiteter og roller som de inngår et utall av ulike forbindelser med. De mytiske skikkelsene gjenfinnes aldri i ren form i folks liv. Derfor vil jeg ikke her nøye meg med å lete innenfor 'rockfeltet' for å stille opp et mer eller mindre fullstendig inventar over 'rocka' identiteter, men rette blikket mot den *artikulasjonen* som foregår mellom rock/pop-feltet og andre felter som tilfører råmateriale til identitetsutformingen i folks konkrete liv. Verken publikum eller de aktørene som gestalter ikonene på scenen, foran kamera eller i studio innehar monolittiske identiteter i en slags epistemologisk rene rom. Rockens aktører eksisterer samtidig på en rekke andre felter og arenaer, og det er i overlappen mellom disse feltene, i all den oversettelse, konvertering og tilpassning av roller og identiteter fra den ene konteksten til den andre, slik det utfolder seg innenfor den enkeltes liv, at identitetsarbeidet finner sted.

Underveis i beskrivelsen vil jeg vise til materiale fra en undersøkelse av et miljø av fans og musikere på Kalbakken i Oslo på begynnelsen av 1990-tallet (Berkaak & Ruud 1994). Dette miljøet var et løst nettverk hvor alle hadde hatt en nær relasjon til soft-heavybandet Sunwheels, som hadde eksistert i området på 1980-tallet. Selv om bandet for lengst var oppløst da vi gjorde feltarbeid, fungerte det allikevel fortsatt som den sentrale referansen for fellesskapet.

Meningsdimensjoner

Identitet er et kulturpolitisk begrep som har vært i vanlig bruk her i landet i alle fall de siste tretti årene. Det blir i sin alminnelighet brukt med fire ulike, men nært beslektede betydninger. For det første brukes det som betegnelse på opplevelsen av sammenheng i eget liv både biografisk og psykisk. En person skal være *den samme* på alle tidspunkter i sitt livsløp. Den eldre utgaven av en person skal være *den samme* som den yngre utgaven av samme per-

son, selv om det har skjedd dramatiske forandringer i ens liv. Det at man 'er seg selv', vil si at man har en kontinuerlig biografi og ikke omskriver den. Det var denne opplevelsen av biografisk kontinuitet i livsløpet som var Erik H. Eriksons opprinnelige bruk av ordet (Erikson 1959).

I miljøet rundt Sunwheels gav enkelte av musikerne uttrykk for en nesten ekstrem form for individualisme. En av dem hevdet at han i sin musikk ikke var påvirket av noen andre ytre impulser eller stimuli overhodet. Det kom helt og holdent innenfra ham selv: "Jeg mener det at den musikken jeg lager, er den musikken jeg lager. Det er det som kommer helt tilbake fra jeg lærte å spille gitar. Kompisa mine plukker gitarsoloer fra andre gitarister og drar inspirasjon fra alle mulige andre folk hele tida. Mens jeg hele tida har liggi helt i min egen bag."

198

I sin andre betydning ytrer identitet seg i forholdet mellom selvets indre kjerne og personens ytre fasade. Her skal det også være sammenheng og enhet. Det indre skal falle sammen med det ytre, dvs. være *identisk*. Denne tradisjonen er direkte eller indirekte utviklet fra psykoanalysen. Thomas Ziehe (1986) og Fornäs et al. (1987) har for eksempel hatt ganske stor innflytelse på utviklingen av identitetsproblematikken i forhold til ungdomskultur og popmusikk i Norden.

Et tydelig aspekt ved den litt romantiske individualismen som gjorde seg gjeldende i Sunwheels, var forestillingen om at det musikalske produktet strømmet ut gjennom inspirasjon fra deres eget indre. "Jeg må ha roa og tida på meg. Når jeg tar fram gitar'n min av egen fri vilje og begynner å hamre på'n, da skjer det som regel noe. Da kommer det som regel et riff eller ei låt, et reff av noe slag og litt sånt. Bare spelt ting som kommer herfra (peker på brystet) – hele tida!"

I en tredje betydning referer identitet til forholdet mellom en person og de sosiale omgivelsene. Også her skal det eksistere sammenfall. Den første forutsetningen for dette er at personen beher-

sker de kulturelle kodene og tar del i det institusjonaliserte sosiale livet på en selvfølgelig måte. Sentrale arenaer er naturligvis deltakelse i arbeidsprosessen, beherskelse av språk o.l. I rocken er det fellesskapet unge gutter og menn opplever i et 'band', et godt eksempel på et slikt organisk fellesskap. Sunwheels ble typisk nok dannet av fire gutter som hadde vokst opp i samme boligblokka og kjent hverandre siden de var bitte små. De hadde vært hverandres første sosiale relasjoner. Men en troverdig tilhørighet krever også at personen på en eller annen måte innskrives i en felles fortid, at man opplever gruppens historie som sin, og at gruppen inkluderer personen i denne historien. I Sunwheels dreide det meste av praten seg om den felles fortiden. Man 'mimret', som det heter. Tidsperspektivet i denne pratingen var relativt 'grunt', men de hyppige hintene til felles fortid gav dem allikevel en historisk forankring.

Identitet på dette planet forutsetter også en mer eller mindre automatisert fortrolighet med de fysiske omgivelsene, selve 'hjemstedet'. Det er det vi gjerne kaller 'tilhørighet'. Miljøet rundt Sunwheels uttrykte slik revirfølelse på en helt konkret måte. Nordtvedtplataet på Kalbakken ligger vendt mot Grorud kirke på den andre siden av dalen. Det er noen få hundre meter i luftlinje mellom de to bydelene. På Grorud er det imidlertid en del villabebbyggelse, mens det på Kalbakken er nesten utelukkende boligblokker. Dette innebærer en sosial forskjell som bandmedlemmene var seg svært bevisst. Da Grorud ungdomsklubb ble etablert på Nordtvedt skole, utviklet det seg en kamp om kontrollen over miljøet mellom heavyrockerne på Kalbakken og de mer punk- og nyveivorienterte middelklasseungdommene på den andre siden av dalen. Gitaristen i Sunwheels engasjerte seg sterkt i dette og kalte de andre for 'kreftrackere'. De så syke ut, mente han. Mens de selv oppfattet seg som 'kraftrockere' med en mye tyngre og kraftigere sound. Kreftrackerne ble fordrevet fra Grorudklubben med 'panserlyd' og fikk etter hvert sin egen klubb på Grorud ungdomsskole nede i dalen. Sunwheels 'rula' på Kalbakken.

For det fjerde: Bakenfor disse referansene til likhet og samhörig-

het kommer det til syne en grunnleggende opplevelse av ureduserbare forskjeller. For at en identitet skal kunne føles som relevant, må den framstå i kontrast til andre identiteter som oppleves som radikalt annerledes. Begrepet moderne er bare meningsfullt i kontrast til det tradisjonelle eller gammeldagse. Hvis det bare eksisterte én nasjon, ville nasjonalismen være absurd. Forholdet mellom kraftrockerne og kreftrockerne i Groruddalen er et godt eksempel på denne *binære* måten å oppfatte seg selv på.

'A day in the life of someone else ...'⁵⁶

Betraktet som kulturpolitisk bevegelse, i den mediedrevne samtalen utenfor lokale arenaer, bryter imidlertid rockens *mytos* med dette identitetsregime langs alle de angitte dimensjonene. Rock- og popmusikkens kunstideologi må i stor grad forstås som et forsøk på det motsatte, nemlig å distansere seg fra etablerte identitetsmodeller, skrive seg selv ut av slike matriser av likhet og ulikhet som man føler at man ikke hører hjemme i.

For det første har alle rockens diskurser og praksiser på en entydig måte formulert et dramatisk vendepunkt i individenes livsløp. Den paradigmatiske figuren er kanskje Chuck Berrys Johnny-trilogi: *Johnny B. Goode* (1957), *Bye Bye Johnny* (1960) og *Go Go Go* (1961). Det er en enkel *rags-to-riches*-historie, hvor unge Johnny B. Goode er en fattiggutt fra Louisiana som reiser til Hollywood, slår igjennom (får sitt '*name in lights*') og blir en rik gutt (Taylor 2000). Det er verdt å merke seg at Berry utformet denne tekstlige figuren samtidig som Elvis Presley opplevde den samme transformasjonen i virkeligheten. Det er det biografiske bruddet, ikke kontinuiteten, som legges til grunn for identitetsutviklingen.

I miljøet rundt Sunwheels på Kalbakken ytret dette seg på tre ulike måter. For det første var drømmen om selv å bli stjerner en hovedmotivasjon hos bandet. Stjernebildene var der før de lærte å spille, og før de fikk seg instrumenter. De begynte ganske enkelt å

spille for å bli rockestjerner. I den første fasen var musikken midlet og ikke målet. Prosjektet var altså å bli stjerner selv snarere enn å bli musikere. For det andre dyrket de sine egne stjerner og opptrådte derfor samtidig som *fans*. I deres tilfelle var det den engelske gruppa Thin Lizzy. Men i prosessen ble de også selv gjenstand for stjernedyrkelse lokalt i 'fjortis'-miljøet på Kalbakken. I klassen på Nordtvet skole og i miljøet rundt Grorud ungdomsklubb ble det dannet en fanklubb med egen medlemsavis. Her sto det reportasjer om hva gutta gjorde, og hva de spilte. Her ble de 'tekstliggjort' og konstruert mer eller mindre direkte etter modell av de store ikonene innenfor sjangeren, Toto, Van Halen og Thin Lizzy, av sine egne jevnaldringer.

For det andre har rockemusikken brutt med den tradisjonelle identitetspolitikens insistering på kontinuitet og sammenfall mellom en innside og en utside hos den sosiale personen. Rock- og popkulturen har like entydig framholdt, og praktisert, det lekne forholdet til 'imager' og estetiske fantasifigurer som like relevante identitetsforelegg som dem tradisjonen og hverdagslivet har å tilby. Mye av den interne diskursen i bandet dreide seg om slike spørsmål. For et par av dem var imagearbeidet viktig uten at det ble oppfattet å ha noe med egen identitet å gjøre. De så det rett og slett som noe som skulle gjøre dem attraktive. For en av de andre var dette helt annerledes. Han oppfattet stil og image som et personlig prosjekt hvor man måtte opptre på en autentisk måte. Det de sto for, skulle være sant og ekte. Dette førte til sterke konflikter innad i bandet. Øvinger og låtskriving tok enkelte ganger form av rene verbale slåsskamper. En bassist sluttet i bandet fordi han følte imageregimet for rigid. Både på det musikalske og det sosiale området hadde han en utpreget stilfølelse. Han oppfattet raskt stilmønstre og særegenheter og var i stand til å tilpasse seg dem. Denne virtuositeten knyttet han sin identitet til. Han hadde derfor liten sans for den andre gitaristens insistering på autenticitet. Han vred seg av latter når han tenkte på hvordan den andre satt alene nattetider og ventet på å få 'ånden over seg'. For ham var det tullprat.

For det tredje aktualiserer rockens generelle *letos* bruddet og fremmedgjøringen mellom individet og de sosiale omgivelsene snarere enn sammenfallet. Rockens helter er de som makter å gjennomføre egne interesser og egen livsstil til tross for konvensjonelle krav. Tilhørighet i form av binding til et bestemt sted er ikke en primær verdi. De ultimate heltene er de som reiser – *going down the road* – for å forfølge egne identitetsprosjekter. Stjernen er løftet ut av nødvendighetens rike. Også på dette feltet var Sunwheels og nettverket rundt dem et eget diskursivt felt hvor denne tematikken ble arbeidet intenst med. Et par av dem var tydelige 'rebeller' med en ekspressiv identitetsideologi. De hadde et markert skismatisk syn på forholdet til det 'streite' samfunnet. En annen hadde ganske utpregede sosiale ambisjoner, ville få seg utdanning og gjøre karriere innenfor det offentlige. Han er i dag involvert i kulturforvaltningen i bydelen og i rockens interesseorganisasjoner.

Endelig er det også slik at de entydige formene for annerledeshet som de nasjonale og terapeutiske identitetsregimene foreskriver, utfordres og dekonstrueres i rockens verden. Det primitive, det eksotiske og det ville er ikke på samme vis ansett som en kontrast til eget liv. Tvert imot det øver en sterk attraksjon både innenfor sjangeren som sådan og i den enkeltes liv. Det har blitt sagt om den hvite middelklasserocken at den er "soundet av dem som er fanget i hverdagslivet, som ikke kan forestille seg fornektelsen av det (og som bare halvhjertet kan begjære det), men som forsøker å gjenskape soundet til dem som ikke har noe hverdagsliv" (Grossberg 1992:151). Med "hverdagsliv" menes her det rutiniserte arbeidslivet under kapitalismen (samlebåndssamfunnet), hvor arbeidsoppgaver og organisering av det daglige liv er bestemt av maktstrukturer langt utenfor individets påvirkning, og som derfor produserer en påtrengende grad av meningsløshet og kjedsomhet. Hvis utsagnet til Grossberg er riktig – og det kjennes intuitivt ut som en god karakteristikk – vil det si at rocken kan forstås som det å vende seg bort fra virkeligheten slik man kjenner den, ved å mime dem (eller det) man forestiller seg eksisterer utenfor de hverdagsstrukturene man selv er fanget av. Denne orienteringen mot utside og annerledeshet kommer tydelig fram i den

motivkretsen som etter hvert har blitt utformet innenfor rock/pop-musikken. Enkelte temaer og uttrykksformer går stadig igjen som typiske stiltrekk eller konvensjoner som gjør hele feltet og sjangeren gjenkjennelig.

Det nye

Den statistisk mest iøynefallende av popens strategier for annerledshet er å forankre sin identitet i det man opplever som Det Nye. Rockens og popens fortellinger om seg selv, dens *native theory*, er en fortelling om metamorfoser, transformasjoner, stilskifter og epokedannelser i ett eneste sett.

Dette henger naturligvis nøye sammen med en av modernitetens mesterfortellinger om person og tid, forestillingen om 'suksess' og 'gjennombrudd' som vil bringe en ut av skjebnens makt. Denne forventningen ligger naturligvis uendret som en av de viktigste drivkreftene gjennom alle stilepoker i popmusikkens utvikling etter krigen.

Professor X, en DJ her i Oslo, fortalte at han for en tid siden hadde vært syk og måtte holde sengen i tre dager. Den fjerde dagen orket han ikke mer, men sto opp og gikk ned på sin spesielle platebutikk for å høre nytt. Ubehaget ved ikke å følge med på de nye mulige tingene som skjedde, hadde blitt uutholdelig! Listepop og såkalte 'salgsbarometre' er naturligvis også en måte man skaper følelsen av å 'ta pulsen' på tiden på, så å si overvåke den mens den strømmer inn i verden i form av de nye sangene.

Ernst Bloch (1995) har i en stort anlagt studie av den forventningsfulle og utopiske livsholdningen i det moderne utviklet begrepet 'det-ennå-ikke-bevisste' (*Noch-Nicht-Bewußten*) (Bloch 1959:131). Det betegner slike fenomener som er i verden, men ikke i språket, det som vi kan erfare med sansene og må forholde oss til i praksis, men som historisk er så nytt at vi verken har språklige/symbolske klassifikasjoner eller instituerte praksiser å forholde oss til det ved hjelp av (se Bauman 1990). Bauman utvikler

den samme ideen over i mer semiotisk retning, uavhengig av Blochs psykoanalytiske språk, og kaller det 'the not-yet classified' (Bauman 1990:147). Denne 'gryende' livsholdningen, som Bloch snakker om som 'forward dawning' (Bloch 1995:116), griper inn i identitetsprosjektet på en måte som blant andre John Harvey nylig har satt ord på: "I'd like to think the best of me is still hiding up my sleeve."⁵⁷ Identiteten er hele tiden bare påbegynt, og den forandrer seg stadig i retning av noe nytt.

Det forgangne

En tilsynelatende motsatt, men allikevel tilsvarende strategi er å søke mot fortiden etter modeller for identitet. Spesielt innenfor de mer romantiske strømningene i populærmusikken finner man en markert lengsel etter det man kaller 'roots', forestillingen om en opprinnelse og en autentisk eller 'sann' identitet.

'Barnet' hører også til blant de motivene som dramatiserer annerledeshet gjennom referanse til det forgangne. Det skjer på to måter, først og fremst gjennom å heroisere ungdom og barndom. Hele ståstedet og fortellerposisjonen i sjangeren er ungdommelig, i opposisjon til det modne og 'satte'. Helt fra de første ungdomsfilmene på femtitallet, slik som *The Wild One*, *Blackboard Jungle* og *Rebel without a cause*, har dette vært et helt sentralt ideologisk tema. Tonen i disse uttrykkene har hele tiden vært pågående og selvbekreftende. En samtidig versjon av det samme er John Harveys sang "No such thing", hvor han hevder med stor kraft og tyngde at den virkelige verden er en (voksen) løgn man bare må se å heve seg over:

*I want to run through the halls of my high school
I want to scream at the top of my lungs
I just found out there's no such thing as the real world
just a lie you've got to rise above*

*I am invincible
as long as I'm alive*⁵⁸

57 John Mayer, "No such thing," audio CD, album *Room for squares*. Sony/Columbia, 2001.

58 Samme som 5.

Det er ingen tvil om fortellerposisjonen i slike utsagn. Det er barnets stemme fra en posisjon tidlig i livet som ytrer seg. I miljøet rundt Sunwheels fantes en uendelighet av tilsvarende fortellinger. Spesielt moret de seg over å gjøre narr av en lærer de kalte "Skovlehjulet" ved å vri på navnet hennes. Det meste handlet om hvordan skolens lærdom var uten relevans for det egentlige livet. Dessuten ble de dagstøtt utsatt for overgrep fra lærernes side.

Men barn og ungdom konstrueres også på nostalgisk vis, som mer eller mindre bitre eller bittersøte hentydninger til den tapte tid. I miljøet rundt Sunwheels kom dette tydelig til uttrykk gjennom alle referansene til den tiden da de hadde begynt å spille sammen, altså ved tolv års alder. De gjenskapte gjennom prat og kommentarer den perioden før de egentlig kunne spille, og hvor de alle sammen hadde vært uskyldige både i forhold til det å spille og i forhold til bransjen og den harde virkeligheten der ute. Gjennom måten de snakket sammen på dramatiserte og framførte de denne for dem 'opprinnelige' epoken gjennom gester og positurer som mimet deres barnlige selv, og gjennom direkte sitater av slikt de husket noen hadde sagt i ulike situasjoner. De dramatiserte også foreldre og naboer som hadde kommet og hysjet på dem når de spilte for høyt i bomberommet i blokken. På den måten gjenskapte de den 'tapte tid' gjennom fortellerpraksis internt i miljøet og videreførte de barnlige identitetene i en alder av tretti år. Selv om det ble framført i en munter og lys tone, var det alltid litt sårt, fordi det minnet dem om en tid da drømmene og fantasiene ennå var virkelige og troverdige.

På det tidspunktet hvor vår studie foregikk, var de fleste aktørene midt i tjueårene, og Sunwheels hadde blitt oppløst nesten ti år før. Bandet var altså allerede historie. Men allikevel var det den viktigste referansen når de skulle formidle hvem de var, og hva deres musikalske prosjekt gikk ut på. Et av de store prosjektene som ble gjennomført under vårt feltarbeid, var en såkalt reunion-konsert som ble holdt på en klubb nede i byen. De øvde sammen med den opprinnelige besetningen og spilte de samme sangene. Først hadde de en konsert på Grorud ungdomsklubb og noen uker et-

terpå tilsvarende på Elm Street i Dronningens gate. Det stedet ble drevet av den tidligere sangeren i bandet. Da konserten begynte, ble de introdusert av en tidligere kamerat fra lokalmiljøet. Han brukte mange og intense referanser til deres fortid sammen på Kalbakken: "For oss folka fra Groruddalen som har vokst opp med bæsjebleier sammen med dissa gutta som står på scenen nå, så ber jeg dere om den 'størsta möjliga tystnad': Sammenkomst-konsert! Alle sammen! Please welcome: THE SUNWHEELS! OK!!"

The Sunwheels var rett og slett selv et minne som miljøet brukte for å forankre sin egen kollektive identitet.

Det fordømte

206

I ulike stilepoker har ulike former for 'hvite niggere' blitt dyrket og dramatisert. Den hvite R&B-epoken på sekstitallet, som var opphav til slike legender som Rolling Stones, Yardbirds og Animals, var tydelig preget av dette romantiske ønsket om å nå fram til en mer autentisk identitet ved å dyrke musikken og kulturen til 'jordens fordømte'. Hippiebevegelsen som fulgte umiddelbart etterpå, hadde også klare lån fra uteligger- og omstreiferidentiteter. Her var ideologien mer asketisk. Der de unge britiske og europeiske ungdommene gjennom R&B-musikken dyrket det harde, urbane Chicago-miljøet i de svarte bydelene på South-Side, svermet hippiene for det naturlige i alle dets tenkelige former. Men begge var forenet i en overbevisning om at de livsformer og væremåter som storsamfunnet avviste, hadde en umåtelig verdi. I senere epoker er for eksempel 'sagge'-stilen et godt eksempel på dette svermeriet for det fordømte. Den har sitt opphav i fengselsmiljøene i California, hvor fangene blir fratatt sine belter i frykt for at de skal bruke dem til å henge seg. Resultatet er at fangene går med buksene nede på rumpa. Det er også underforstått her at det først og fremst er unge, svarte menn som er innsatt. Det er med andre ord en *ready-made* metafor for de marginale og suicidal identitetene dette miljøet forsøker å gestalte – på terskelen til å forsvinne 'into the dark'. Grunge-stilen fra nordvestkysten med sentrum i

Seattle og Olympia på det sene årtitallet bygde også opp en identitet med klare referanser til uteliggere og arbeidsløshet (Langmyr 2002).

På Kalbakken var det tydelig hvordan et av popmusikkens epitomer, det lange håret, ble tolket av det lokale voksensamfunnet på denne måten. De omtalte heavyrockerne som 'boms' og 'langhåra jævlere'. Det samme kom imidlertid mer konkret til syne i tekster og musikk. En av de låtene de var aller mest stolte av, var *Egertorget*. Det er en beskrivelse av rusmisbruk og hvordan livet kan ødelegges og ende i tragedie.

*Det begynte med et brekk eller fem,
til slutt havna du på Egertorget.
Du starta med blås og slutta med hørse,
du ble'kke gammel på Egertorget.*

*Men det æ'kke på Stripa allting skjer,
bare ta deg en tur i parken.
Der får'u speed og moffe og mye mer
som kuler ned hjernebarken.*

*Det er harde tider og stive priser på Egertorget.
Der er harde tider og stive priser på Egertorget.*

*Siste sila blei for hard,
sprøyta va'kke rein.
Før du skjønte hvor det bar,
var det alt for seint.*

*Det er harde tider og stive priser på Egertorget,
Det er harde tider og stive priser på Egertorget.*

Ingen av medlemmene i miljøet rundt Sunwheels misbrukte stoff, slike låter må forstås som en estetisk innlevelse i livet til denne typen Andre.

Det opphøyde

Like effektivt som å forankre identitet i det fornedrede har det vist seg å være å dyrke det opphøyde. Dette bringer den mest sentrale identitetsfiguren av dem alle, nemlig 'stjernen', inn i fokus.

Når det gjelder denne formen for annerledeshet, kan den dyrkes og innarbeides i eget identitetsprosjekt på ulike måter. For det første kan man 'digge' stjernen. Å digge betyr ganske enkelt å hengi seg til noe på en intens, emosjonsdrevet måte helt uten motforestillinger. Det vil i praksis si at man kjøper og spiller plater, går på konserter, henger opp bilder av vedkommende for eksempel på 'rommet', konsumerer såkalt *merchandise* og mimer stjernens framtoning i ulik grad. En viktig del av denne identitetsutviklingen foregår også i intime vennegrupper (tolkningsfellesskap) hvor ulike sider av stjernens liv tolkes og konstrueres inn i videre sammenhenger (se Willis 1990).

Tia DeNora (2000) og spesielt Michael Bull (2000) har vist hvordan musikk kan brukes i hverdagslivet for å distansere og stenge ute de påvirkningene og stimuliene som oppfattes som uønsket. Man kan reorganisere erfaringshorisonten rent fysisk eller auditivt ved å stenge 'hverdagslivet' ute (se Grossberg 1992, ovenfor). På den måten kan man skape et rom hvor stjernen får stå uforstyrret i sentrum for ens oppmerksomhet (og hengivelse).

For det andre kan man i alle fall i en viss fase av livsløpet dyrke stjernen på den måten at man selv forsøker å oppnå slik status, dvs. omsette det diskursivt konstruerte stjernebildet i egen livspraksis.

Det ville og gale

Referanser til galskap, det dyriske og andre tematiseringer av usiviliserte væremåter er også gjennomgående i både pop og rock. Dette kan framstilles og foregå på mange ulike vis.

For det første kan tekster handle om "The real wild child". For det andre kan man lage forestillinger og sceneshow og videoer

hvor slike elementer inngår. Et vanlig motiv er dyret og det dyriske. Galskap har også helt fra starten vært et sentralt og yndet motiv. En av de tidlige rockabillyartistene, Screamin Jay Hawkins, stilte på scenen med dødninghode og busemannimage tjue år før heavy metal var oppfunnet. På coveret på LP-en *What that is?* stiger han opp av en likkiste. En av hans legendariske låter var "Constipation Blues", som stort sett består av prompelyder og vellystige stønn.

Her kommer også rusen inn igjen både som motiv og praksis. Slik selve musikken kan brukes for å stenge hverdagen ute auditivt, kan naturligvis rusen reorientere bevisstheten og få til en sterkere innlevelse, ikke bare i musikken, men i hele det symbolske universet. Rusen inngår slik som et symbol på en tilstand der kontroll og sanksjoner ikke lenger er virksomme. Men bruken av rus viser også et mønster i retning av 'det ville'. Rusen er et middel som fremmer utlevelsen av rockens identitetsidealer i praksis. I rockens identitetsarbeid må altså ikke rus ses på som et problem, men som et sentralt middel i identitetsdannelsen: i stilepoker som hippiebevegelsen med dens 'syrrerock', modsepoken i London med dens amfetaminbruk, de tyngre bluesmiljøenes heroinbruk opp gjennom hele etterkrigstiden og fram til house- og ravekulturen, som også baserer seg på et assortement av ulike speedstoffer.

Langmyr (2002) har nettopp avsluttet en studie av bandmiljøene i Seattle og Olympia i tiden etter grunge-bølgen. Hun identifiserer to ulike, men svært tydelige orienteringer i de ulike nettverkene hun følger. Det er på den ene siden dem hun kaller 'utopister', som arbeider målrettet mot et gjennombrudd og salgssuksess for sitt band. På den andre siden finner hun det hun kaller 'ekstatisikerne'. Dette er en gruppe musikere og fans som ikke er opptatt av det store gjennombruddet og stjernemytene, men av at musikken skal være en sterk opplevelse her og nå. De er ikke opptatt av ettervirkninger og konsekvenser av sin praksis, men hengir seg helt og holdent til øyeblikkets nytelse og moro. Det kan være sterke musikalske 'flyt'-opplevelser, gode ruserfanger, sex eller andre former for intense, emosjonsfremmende stimuli.

I miljøet på Kalbakken ble villskapen dyrket først og fremst i selve musikken og i retorikken. Et av miljøets store referansepunkter var et videoopptak av konserten *Live without a net* med Van Halen i Boston Coliseum fra 1986. Det ble spilt og kommentert og beundret av medlemmene i Sunwheels ved gjentatte anledninger. Den fungerte som en eksegetisk tekst hvor de tolket og formulerte de sentrale stilparametrene slik de forsto dem. Det aspektet ved konserten som ble lagt vekt på var spesielt bassistens ville opptreden. Bjørn, som spilte bass i Sunwheels, hadde også sett Van Halen live: "Jeg så Van Halen i Stockholm, hvor antiinstrumental greie hele bassloen var! Var en sånn energiutblåsning! Det var bare et sånt gedigent brøl fra ende til annen. Kisen bare på med alle fuzzpedaler og bare sto og harva og trøkka på noen bassynther. Og det var så høyt som et helvete! Han bare går helt bananas. Og det synes jeg faen meg er tøft! Han bare sjokkerte folk totalt. Helt rått! Det er en utrolig sånn energigreie, liksom. Man blir bare fyra i gang!"

De sentrale opplevelseskategoriene, slik som *energi* og *rått* og 'fyra i gang', peker alle i retning av at mannen har mistet kontroll og blitt 'helt vill'. Jo villere, jo mer vellykket.

Det flertydige

Allerede tidlig i *The Rockabilly Moment* i siste halvdel av femtitallet finner vi denne ideen om at man kan ta andres identitet, historier, praksiser og framtoning innover seg og innarbeide dem i egne rollemodeller og identitetsprosjekter. Som den dagsaktuelle artisten Pink, som jeg siterte innledningsvis i dette kapitlet, sier: "Doctor, doctor – won't you please prescribe me something. A day in the life of someone else."

Begrepet det hybride – sammensatte – kunne stå som et monument over rockens og popens estetiske og kunstideologiske prosjekt. Selve ordet refererer til noe som er sammensatt av elementer fra to eller flere atskilte opphav. Dette må ses i forbindelse med postmodernismens idé om eklektisisme, at det som er typisk for

epoken, er at nye stilformer etablerer seg gjennom sitater fra andre stilformer og epoker. Innenfor rock og pop var denne leken med biter og fragmenter av andre kulturer og epoker etablert som praksis både musikalsk og i identitetsbyggingen allerede fra begynnelsen av femtitallet. Denne frivole og vulgære blandingen av høyt og lavt og likt og ulikt var til stede i Sun Studios da Elvis Presley og vennene hans 'fooled around' med svart og hvit musikk og satte det sammen til nye helheter.

Dette har vært knyttet til bestemte stilformer og komposisjonsteknologier, slik som sampling, men har i realiteten utfoldet seg i hele feltet gjennom hele perioden. I et band som Sunwheels, som befant seg så langt fra disse mer kunstorienterte og hippe formene, kom denne orienteringen tydelig til syne i låtskrivingen. Knut omtalte sin poetiske virksomhet på denne måten: "Jeg har alltid vært opptatt av ordspill. Synes at det er sjov å sette ting i en litt sånn grell sammenheng, liksom. Ting som egentlig er litt smakløst å putte ved siden av hverandre." Han var hele tiden ute etter "ting som egentlig ikke henger sammen i det hele tatt".

En stilretning hvor denne hybride identiteten har blitt dyrket i etnisk retning, er den såkalte verdensmusikken som vokste fram på 1980-tallet. Her har konstruksjonsprinsippet vært åpent eklektisk – gleden over å kunne beherske ulike stilarter og tradisjoner og sette sammen elementer fra ulike kulturer. Ved å sette sammen et musikalsk repertoar som hører hjemme på flere steder samtidig, skaper man uttrykk og identiteter som effektivt dramatiserer en stedløshet. Steven Feld sier at verdensmusikken er "fantasier og realiseringer av en *sonisk virtualitet*" (Feld 2000:145, mine uthevninger). Med verdensmusikken har populærmusikken muligens skapt en illusjon om et 'tredje rom' (Bhabha 1994) hvor sjangerkonvensjoner og framføringskompetanser fra de enkelte lokale musikkulturene er satt ut av spill (se spesielt Born, G. & D. Hesmondhalgh 2000).

Postkolonialismens sentrale prosjekt, de tidligere koloniserte befolkningenes mulighet til å gjenvinne kontrollen over sin egen

identitet, ble derfor satt på dagsordenen innenfor popmusikken allerede fra femtitallet av. Iain Chambers (1990, 1992, 1994) mener at i noen tilfeller, slik som med reggae, førte det til at det ble dannet nye maktsentra i den tidligere periferien. Han hevder at den jamaicanske musikken har blitt et språk som er skapt på de tidligere kolonifolkenes egne premisser, og som derfor uttrykker deres historiske erfaringer. I tillegg har den musikalske prosessen og det markedet som ble skapt av reggaemusikken, åpnet opp et kommunikasjonsfellesskap mellom det svarte Amerika og Afrika som er fri for tidligere koloniale maktstrukturer. Det må derfor ses som en faktisk realisering av visjonen om det frie, tredje rom. I andre tilfeller, for eksempel den frankofone afrikanske musikken, reproducerer verdensmusikken ifølge Chambers gamle koloniale strukturer og maktforhold. Her blir 'råstoffet' produsert i Afrika, mens det foredlede produktet, CD-er og konserter, framstilles i metropolen, hvor også fortjenesten tas ut. Disse diskusjonene har imidlertid foreløpig i liten grad vunnet inn i popfeltet.

Fra identitet til profil

Nå er det naturligvis ikke slik at det bare er innenfor popmusikken at disse kulturelle endringene skjedde i løpet av den siste delen av det 20. århundret. Det er viktig å unngå den typen essensialisering av feltet som det er å forestille seg at det rommer et sett av særegne identitetstyper som man kan gå og 'plukke'. Identiteter, sett som rolleutkast for hvordan liv kan leves og personlighet utformes, oppstår i artikulasjon med andre og delvis motsatte roller på andre sosiale felter. Innenfor studiet av samtidskultur har det blitt påvist tilsvarende prosesser i ulike deler av samfunnet og kulturlivet. På kunstmrådet har for eksempel spenningen mellom kollektiv og individ, tradisjon og skaperevne vært drivkraften i over hundre år. Innenfor dagens næringsliv og ledelses- og organisasjonsliv står den samme problematikken på dagsordenen. Utfordringen av stedbundne og tradisjonsbaserte rollemodeller, skepsisen mot den grunnleggende ideen om at livet og personen dypest sett er en *videreføring* (Giddens: 'extension of tradition') av det forgangne, en reproduksjon og tilpasning av allerede etablerte

strukturer, er derfor del av en større kulturhistorisk endring hvor rock- og popmusikken utgjør en (be)tydelig del.

Det kan være nyttig å gå kort igjennom hovedpunktene i den debatten som har ført fram til den åpne identitetsideologien. Store deler av den har nettopp utspilt seg i møtet mellom popfeltet og kulturstudiene.

Ubetinget – betinget

Den grunnleggende bekymringen som går igjen i de senere års diskusjoner om identitet, er faren for *essensialisering*. Det vil si at man forestiller seg at identitet er en slags iboende, nærmest stofflig *egenskap* ved personer, grupper eller andre fenomener. I den etniske og nasjonale identitetsretorikken ligger det implisitt at identitet er noe man er født med. Det er derfor en gitt forutsetning (uavhengig variabel) for sosialt og kulturelt liv – og for utformingen av en politikk. Keith Negus viser også hvordan slike essensialiseringer av identitet har vært utbredt i studiet av populærmusikk (Negus 1996:125). I norsk kulturpolitisk retorikk har det vært vanlig å begrunne ulike tiltak, for eksempel amatørteater eller symfonisk musikk, med at det styrker folks identitet. Da forestiller man seg at denne identiteten er gitt på forhånd, og at den på en eller annen måte er uforanderlig, men at den samtidig er sterkt truet. Hvis identiteten svekkes under et visst nivå, vil det oppstå sykelige tilstander i individet og gruppen. Hvis et lokalsamfunns identitet trues, trues lokalsamfunnet. Det har med andre ord vært vanlig å betrakte identitet som en uavhengig variabel, noe som måtte legges til grunn for kulturpolitikken i en slags terapeutisk forstand. Som vi allerede har vist, er den alminnelige holdningen innenfor rock og pop nesten stikk motsatt: Identitet er noe man distanserer seg fra, velger og manipulerer med.

Et nøkkelbegrep i kritikken mot slik essensialisering er det engelske ordet *contingency* (Hetherington 1998, du Gay 1996). Du Gay sier at det at et fenomen er *contingent* (avhengig), betyr at de omstendighetene som frambringer det, er eksterne og ikke interne i

forhold til fenomenet. Man blir for eksempel ikke macho av heavy metal, men man kan bruke den musikken for å skape en slik identitet i gitte situasjoner.

Et annet hovedpunkt i kritikken av essensialismen har vært å understreke hvordan identitet er 'situasjonell', at det er noe man aktualiserer i forhold til bestemte situasjoner og sammenhenger (kontekster). En identitet er ikke noe man bærer med seg som et fysisk stigma eller et kastemerke, men noe man kobler inn og ut i forhold til hva som er relevant og forventet i skiftende situasjoner. Hvis man ser på grunnbetydningen i selve ordet identitet, vil man med en gang oppdage at det er navnet på en type *relasjoner* mellom fenomener og ikke *egenskaper* ved fenomener.

Enhetlig – sammensatt

En annen angst som har gjort seg gjeldende, er frykten for såkalt 'monolittisk' rene identiteter og homogene, ensartede kulturelle rom. Hele den postmoderne diskursen og de teoretiske debattene som har samlet seg under overskriften poststrukturalisme, har dette som sitt kjernepunkt. En tilgrunnliggende erkjennelse er at selv om det i et samfunn forekommer noen sentrale nøkkelsymboler for identitet, vil det alltid være slik at *tolkningene* og *tilpasningene* av disse vil variere sterkt mellom ulike miljøer og fra person til person. Som vi så ovenfor, har dette også hele tiden vært et sentralt tema i popmusikken, hvor man etterstrebet flertydighet og ambivalens i identitetsutformingen.

Lokal – global

I forlengelsen av spørsmålet om det åpne og hybride følger spørsmålet om i hvilken grad identiteter kan sies å være lokalisert eller ikke. Innenfor den nasjonale og delvis også den terapeutiske identitetspolitikken er slik tilhørighet et kjernepunkt. Innenfor studiet av popmusikk har spesielt Grossberg behandlet dette i boken *We gotta get out of this place* (Grossberg 1992). Han legger vekt på at rockemusikken på den ene siden artikulere 'fluktklinjer' fra det

stedbundne. Men han understreker også at musikken 'skaper sted' ved å initiere lokale nettverk og diskurser som gjør stedene unike i forhold til andre steder (se også Stokes 1994; Feld 2000; Hetherington 1998; Cohen 1991).

I miljøet på Kalbakken kom det tydelig til uttrykk hvordan rockemusikken er med på å forme steder og gi dem substans og karakter samtidig som det på paradoksalt vis er et radikalt opprør mot stedbundne identiteter. I tiden etter at Sunwheels var aktive, har det blitt tydelig at de har tilført stedet innhold i form av en hel liten fortellertradisjon med Sunwheelshistorier. Et eksempel vil illustrere det tosidige i denne romlige praksisen: Gitaristen fikk på et tidspunkt en ny 100 W Fender gitarforsterker av sin far. En dag satte han den ute på balkongen på blokka, skrudde opp på fullt volum og 'mosa løs' mens han selv sto inne i stua. Dette førte til et voldsomt oppstyr fra kjøkkenvinduene bortover, hvor husmødrene vettskremte løp til og lurte på hva som var på ferde. Rockemusikeren skapte lokal *disruption* etter gammelt godt merke.

215

Det er enkelt å tolke denne episoden som opprørsk og som avstandstaken i forhold til stedet. Slik ble det også tolket av husmødrene, og slik var det ment av kunstneren selv. Men i ettertid ble dette til en god historie. Det fortelles ennå på Kalbakken om da Martin spilte i 100 på balkongen. Det har blitt en del av den muntlige tradisjonen som er med å skape stedet Kalbakken. Slik ser vi at det som musikalsk handling var opprørende, men at det som fortelling er integrerende og er med på å 'forme stedet', som Grossberg sier.

Uttrykk – artikulasjon

I nær tilknytning til kritikken av essensialismen i alle dens former kommer kritikken mot det som oppfattes som en 'ekspresjonistisk' tankegang omkring identitet. Både Hall og du Gay (1996), Hetherington (1998) og kanskje særlig Negus (1996) er tydelige på dette punktet. Det man peker på, er at bak språkbruken som

sier at bestemte symboler er *uttrykk* for en identitet, og at folk *uttrykker* sin identitet, ligger forestillingen om at identiteten er en slags enhet som faktisk eksisterer i det indre, og som transporteres ut i det kommunikative rom gjennom disse symbolene.

Når man for eksempel sier at svart hår gir *uttrykk* for en rocka identitet, så hviler det på forestillingen om at det på forhånd eksisterer en slik identitet, og at den henger sammen med sjangerens intensjon, prosjekt eller bestemmelse som historisk bevegelse. Rockemusikken *reflekterer* bestemte holdninger og identiteter, sier man i dagligtalen. En av de identitetene som oftest tillegges rockemusikken på denne måten, er mannlighet. Negus hevder at rocken ikke inneholder denne mannligheten generisk, men at den gjennom bestemte strategier blir knyttet opp mot bestemte andre sosiale praksiser, for eksempel 'male bonding', slik at den historisk blir stående som indeks for visse bestemte holdninger til kjønn og seksualitet (Negus 1996:130).

Her har man sett tydelig at popmusikkens ulike sjangrer framstår med helt ulike kjønnsidentiteter. Deler av rapmusikken og metalrocken har utviklet en ekstrem macho praksis, mens for eksempel disko etter hvert har blitt knyttet nesten entydig til homoseksualitet, rockabillymusikken artikulerte tydelige aggressive og 'tradisjonelle' mannsidealer både i tekst og positur, mens syre-rocken spilte ut en mannsfigur med klare feminine og 'myke' overtoner. På den andre siden kan man like tydelig se at kjønnsidentiteter kan skifte med historiske og sosiale kontekster. Bluesmusikken var slik et uttrykk for en sosialt deprivert, men seksuelt hyperpotent mannlighet fram til tidlig på sekstitallet. Så ble den samme formen overtatt av unge, hvite menn som uttrykte motstand mot de hegemoniske militære maskuliniteten på femti- og sekstitallet. Samtidig var den knyttet til kunstneriske og intellektuelle miljøer. I dag er den samme musikken appropriert av et helt annet publikum og oppfattes i store deler av miljøet som 'harry', både på grunn av det veldig 'karslige' ved spillestilen og scenepositurene og fordi den gjennom festivalene assosieres med bygdefyll og bråk (på linje med Titanofestivalen).

In the real world ...

Vi ser at rock- og popmiljøene bidrar til å utvikle en idé om identitet som noe lekent og valgbart. Allikevel har vi sett tydelige mønstre og forutsigbarhet i de tillemplingene av rockeidolene som er beskrevet. Det er for eksempel ikke tilfeldig at arbeiderklasseungdommen på Kalbakken likte heavy rock, mens middelklasseungdommen nedenfor Grorud kirke likte nyveiv. Dette henger sammen med hvilke kulturelle former som sirkulerer i hvilke strukturelle rom, og hvor den enkelte rett og slett er født inn i den sosiale strukturen. På den måten kan man altså allikevel si at identitet er gitt og 'inngravert' i individet.

I miljøet rundt Sunwheels ble dette aller tydeligst i den siste perioden av deres aktive bandkarriere, da de nærmet seg tretti. Da håpet om et annet liv i *the fast lane* begynte å svinne, og avstanden mellom projeksjon og praksis ble akutt, inntraff det en identitetskrise som de håndterte på helt ulikt vis.

Den tidligere sangeren hadde etablert et eget produksjonsselskap. Han ble så engasjert i å utvikle dette prosjektet at musikken raskt kom helt i bakgrunnen. Etter noen måneder etablerte han både et utested og en salatbar. Han tok med seg mange av holdningene fra rockescenen over i denne virksomheten. Det gjaldt både troen på at man skal lykkes (slå igjennom), evnen man oppøver i et bandmiljø, til å leve med slike forventninger, og evnen til å skape og utvikle nettverk. Han omsatte ganske enkelt kompetanser fra rockemiljøet direkte i vellykket forretningsvirksomhet i 'the real world'.

Trommeslageren gjorde rask karriere innenfor fraktavdelingen i NSB, hvor han avanserte til en regional lederstilling. Han kjøpte seg også enebolig før vårt prosjekt var avsluttet. Han hadde hele tiden hatt et slags fornuftsforhold til rockemusikken, selv om han hadde hatt imagen som heavyrocker helt intakt hele tiden. Han fortsatte å spille, men definerte det nå som hobby og koblet det løs fra drømmer om å bli et rockeikon: "Alle mennesker har en

hobby! Mange driver og sparket bedriftsfotball, og mange driver med treskjæring, og sånt. Så noen kan jo spille i band òg!”

Gitaristen hadde imidlertid et litt annet forhold til denne overgangen. Han innså at de ikke ville være i stand til å realisere seg selv som rockeikoner, men var allikevel ikke klar for et voksenliv preget av ansvar i forhold til arbeid, inntekt, familie, bolig osv. Han sa: ”Uansett så vil det alltid værre en liten drøm inni hue et eller annet sted, som kommer fram en gang imellom. Det er vanskeligere nå enn det har vært før. Nå er’e plutselig litt ... Alt er mer ... *låst fast* på mange områder. Både arbeidssituasjon og hjemme og alt sånt.”

En annen var i noe av samme situasjon. Han kjøpte seg leilighet på Kalbakken og flyttet inn sammen med samboer og to små barn. Han hadde et uforløst, men allikevel godmodig forhold til sin nye tilværelse som familiefar og huseier. Han sier lett ironisk: ”Det jeg har opplevd på veien, på turné, det hadde jeg ikke opplevd som elektriker!” Han klarer ikke helt å si til seg selv at en epoke er over og identiteten må skiftes: ”Nå er det unger og familie, og jeg spiller for å ha det gøy sjøl. I hvert fall et par-tre år til har jeg tenkt å holde en lav profil og ikke gjøre noe stort nummer ut av det. Når småtassa blir litt eldre, så får jeg vel vurdere det igjen. Man blir aldri kvitt det i systemet.” Bassisten derimot videreførte kompromissløst sin identitet som rockemusiker på heltid. Blant gutta het det at ”Boges 1. lov” lød slik: ”Du skal ikke fisle! Du skal gå ut og drepe. Ellers har du ikke noe der å gjøre.”

Dette ’hamskiftet’ handler om konfrontasjonen med virkeligheten utenfor rockedømmene og erkjennelsen av at identitet bare i visse sammenhenger er valgbar. Som jeg var inne på ovenfor, gjør opplevelsen av identitet seg gjeldende som en følelse av sammenheng i ens livssyklus. Det er denne kontinuiteten som er utsatt i denne fasen preget av risiko og uavklarhet for mange.

Hellig – triviell

Disse teoretiske endringene henger også sammen med en markert

forandring i selve identitetsregimet. Her har det skjedd en demokratisk endring eller alminneliggjøring. Enkelte mer aristokratisk orienterte røster vil nok kalle det en forflatning. Der hvor identitetsarbeidet i et fundamentalistisk regime typisk vil være omspunnet av høytidelige institusjoner og ritualer, og hvor identitets håndteringen vil være overlatt til rituelle eksperter, kunstnere og konservatorer, er den i dag preget av stor frivolitet. Tidligere ville man gå til museer og akademier for å finne eksperter som formidlet autoriserte modeller av de kollektive identitetene. Under den nasjonalromantiske epoken her i landet var det professorene og kunstnerne som utformet og forvaltet disse sidene ved vår kultur. I dag har disse prosessene flyttet seg inn i underholdningslivet og det raskt voksende kommersielle markedet for kulturelle produkter, den såkalte tegnøkonomien. De kollektive identitetene, som tidligere ble forvaltet og skapt gjennom statsdrevne ritualer, og var hegnet om med sterke tabuer og opplevd som hellige, skapes i dag i skobutikken, på vinmonopolet og reisebyrået eller andre steder hvor livsstilskonsumpsjonen foregår. Platesjappa og såkalte utesteder er naturligvis også slike steder.

Allikevel ser det ut til at denne trivialiseringen har sammenheng med integrasjonen av feltet under den statlige forvaltningen og utviklingen av sivile organisasjoner på området. I Norge har denne utviklingen skutt fart på 1990-tallet. Det innebærer blant annet at det skapes en rekke nye sosiale roller hvor man kan opprettholde en rocka identitet og framtoning uten å komme i motstrid med det 'streite' samfunnet. Det har vokst fram en rekke sosiale rom hvor rockens identiteter integreres i det hverdagslige samfunnet den som estetisk bevegelse forsøker å distansere seg fra. En tjenestemann i Rikskonsertene eller i kulturavdelingen i en bydelsforvaltning som har rock og popmusikk som sitt ansvarsområde, blir *forventet* å ha 'svart hår hele uka.' Hvis man sitter i en slik stilling med en helt 'streit' framtoning, vil det sannsynligvis svekke vedkommendes troverdighet som byråkrat. Hvis man er konsertprodusent i Rikskonsertene, er det en *forutsetning* at man har nettverk og kontakter innenfor bandmiljøene og i bransjen. Rollen som offentlig forvalter og rollen som 'rocker' er derfor ikke

bare kombinerbare, men de forutsetter hverandre. Ved millennieskiftet ser vi at de identitetene som var sterkt opposisjonelle for femti år siden, ikke lenger er konstruert entydig i motsats til hverandre. Byråkrat og rocker er ikke lenger gjensidig kompromitterende roller. Rock- og popfeltet er på denne måten i ferd med å vokse inn i det offentlige og det sivile samfunn på det organisatoriske planet. Det vil med andre ord også si at mange av de identitetsdilemmaene jeg har beskrevet ovenfor, ikke lenger oppleves som uhåndterlige.

Sammen med den offentlige tilegnelsen de siste ti årene har det også skjedd en utvikling av rockens eget sivile samfunn i form av interesseorganisasjoner m.m. Dette gjøres for å hevde rockemusikkens ulike interesser vis-à-vis bransjen og det offentlige, men det bidrar samtidig til den samme trivialiseringssprosessen. En rocker blir en person som også kan inneha 'ansvarlige' roller og identiteter.

Det vil si at den identitetspolitikken som fram til omtrent midt på 1980-tallet var kodet i enkle binære kontraster – 'rocka'/'streit' – har blitt en mer sammensatt prosess. Hvis den artikuleringen av identitet som har blitt drevet fram av rock- og popmusikken, har vært med på å skape en endring, må det være som en slik problematisering av etablerte identitetsmatriser. Som Bauman sier i sitt essay om modernitet og ambivalens: "Det fins venner og fiender. Og så fins det fremmede" (Bauman 1990:143). Popmusikken fungerer som en slik 'perfect stranger' som stadig minner om at det finnes andre måter å utforme livet på.

Identitetsregimer i Norge

En slik trivialisering og integrering av rockens identiteter blir ikke bare drevet fram på det organisatoriske planet, men kommer etter hvert også til syne på det ideologiske planet. De identitetsmodellene og ideologiene som er utviklet på rock- og popfeltet, har bidratt til en endring av den offisielle politiske tenkningen så vel som den alminnelige oppfatning (*common sense*) på området. Med

ulik vektlegging har begrepet identitet vært en av de viktigste grunnelsene for utformingen av offentlig kulturpolitikk her i landet. Samtidig har det også vært et sentralt tema i kunst- og kulturfagene så vel som en fast bestanddel i kulturdebatten i sin alminnelighet. Fram til omkring 1970 var vår *nasjonale* identitet den altoverskyggende verdien. Til grunn for den lå en *taksonomisk*, hierarkisk forestilling om en gruppes identitet (Berkaak 1995:123, Berkaak 2002:58–64). Selv om det eksisterte lokale og regionale forskjeller og delidentiteter, for eksempel Hallingdøl og Hede-marking, så var alle omfattet av én samlende identitet som refererte til et felles historisk opphav og en felles 'kultur'.

Fra 1970-årene av ble fokus gradvis dreiet i retning av en mer mangfoldig og åpen måte å tenke omkring identitet på. Gradvis gled den etniske orienteringen over i en terapeutisk ideologi der kulturpolitikken ble sett på som et middel til å garantere enkeltindivider og grupper et rikt og meningsfullt liv. Bekymringen for det nasjonale gled samtidig mer i bakgrunnen. I det som ble kalt Ny norsk kulturpolitikk, som ble formulert i Kulturmeldingen fra 1973/74, kom denne politikken til overflaten. Meningsfullhet og det gode liv ble best sikret hvis folk fikk uttrykke sin identitet på en mest mulig autentisk og direkte måte. Her dukket også tendensene til desentrering opp for første gang. I den terapeutiske tanken lå det som et sentralt premiss at en befolkning inneholdt en rekke ulike identiteter. Ideen om én overordnet nasjonal identitet slo allerede her sprekker. Den taksonomiske identitetstanken ble i økende grad erstattet av en mer *pluralistisk* måte å tenke likhet og forskjell på. Man hevdet med stadig større styrke at ulike minoriteter eller spesielle befolkningsutsnitt hadde krav på å uttrykke sin egen identitet. Dette gjaldt først og fremst kjønn og aldersgrupper (kvinner, ungdom) og dessuten etniske grupper, slik som samene, men etter hvert kom også slike kategorier som homser og blinde og svaksynte inn i dette identitetsregimet. Populærkulturens ulike subkulturer kom etter hvert også opp på siden av disse som identiteter som hadde krav på å uttrykkes.

Mot slutten av 1980-tallet skjedde det en ny dreining av identi-

tetspolitikken i norsk offentlighet. Det som vi senere har beskrevet som globaliseringen og det flerkulturelle, hadde kommet til landet. Nå var det det sammensatte og hybride som skulle løftes fram og dyrkes. Stikkordet var internasjonalisering både i næringsarbeidsliv og i kulturpolitikken (se Meyer 2002). Den tendensen til desentrering og fragmentering som det pluralistiske identitetstanken hadde innebåret på 1970-tallet, gjorde seg nå gjeldende på individnivå. Man hevder at det ikke bare er slik at ulike steder har ulik identitet, men at også det enkelte individ har ulike elementer i sin identitet som ikke lar seg tilbakeføre til én kilde. Nå blir det sammensatte en verdi i seg selv som kulturpolitikken skal oppmuntre til. Det såkalt flerkulturelle er på rask vei inn i den politiske retorikken som en viktig verdi, og med den kommer et nytt identitetsregime som vi kan kalle *synkretistisk* eller *hybrid*.

Det bildet som framtrer, viser altså temmelig entydig at det offentlige identitetsregimet og det man kan kalle den alminnelige selvfølelse, over de siste tretti årene har beveget seg i retning av den identitetspolitikken som kom til syne i praksis innenfor pop- og rockfeltet allerede på femtitallet.

Konklusjon

På denne bakgrunnen trer det fram enkelte trekk som må kunne sies å være karakteristiske for de identitetsdiskursene som har vært drevet fram av pop- og rockemusikken. For det første ser vi distinksjonen mellom diskursivt etablerte modeller, i form av stjerner og ikoner, på den ene siden og lokale sosiale praksiser på den andre. Selv innenfor ett og samme lokale stilmiljø forekommer til dels radikalt forskjellige identitetsutforminger. Mellom stilmiljøene og epokene er naturligvis kontrastene enda mer dramatiske.

For det andre ser vi at identitet som en funksjon av enkle kontrastforhold mellom en selv og andre, slik som det forekommer i etniske bevegelser, ikke har den samme troverdigheten på popfeltet. Snarere enn den binære kontrasten er modellen for identitetsdannelse en *matrise* eller et koordinatsystem med flere variable,

hvor ulike former for annerledeshet tilegnes og distanseres i ulike sammenhenger og faser av livsløpet. Mye tyder på at dette er med på å oppøve evnen til å leve med og akseptere annerledeshet som en del av ens eget samfunn.

For det tredje ser vi at identitetsmodeller og håndteringen av dem i konkrete sosiale situasjoner, endrer seg over tid gjennom personens livsløp. Spesielt kommer dette tydelig fram i det hamskiftet som tvinges fram når aktørene møter krav om inntekt og forsørgeransvar.

For det fjerde ser vi også at flere av de sosiale kapasitetene som dyrkes fram på rockefeltet, kan omsettes nesten direkte i høy kompetanse innenfor andre felter, for eksempel næringsliv og organisasjonsliv. Dette gjelder slike ting som å sette seg 'langsiktige mål' og ha 'visjoner', etablere nettverk og konstruere attraktive merkevarer. Dette er alt sammen sosiale kompetanser som er høyt verdsett (og prissatt) i *main stream*, og som læres gjennom deltakelse på popfeltet.

Litteratur

- Bauman, Z. (1990) "Modernity and ambivalence," i M. Featherstone (ed.) *Global culture. Nationalism, globalization and modernity*. London: Sage.
- Berkaak, O.A. & E. Ruud (1994) *Sunwheels. Fortellinger om et rockeband*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Berkaak, O.A. (1995) "Det flerkulturelle Norge," i A.M. Klausen et al. *Fakkelfstafetten – en olympisk ouverture*. Oslo Ad Notam/Gyldendal.
- Berkaak, O.A. (2002) *Fri for fremmede. En evaluering av signalprosjekt Open Scene*. Oslo: Norsk kulturråd: notatserien nr. 46.

- Bhabha, H.K. (1994) *The location of culture*. London: Routledge.
- Bloch, E. (1959) *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bloch, E. (1995[1986]) *The principle of hope*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Born, G. & D. Hesmondhalgh, (red.) (2000) *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press.
- Brackett, D. (1995) *Interpreting popular music*. Berkeley: University of California Press.
- Bull, M. (2000) *Sounding out the city. Personal stereos and the management of everyday life*. Oxford: Berg.
- Chambers, I. (1990) *Border dialogues. Journeys in postmodernity*. London: Routledge.
- Chamber, I. (1992) *The broken world. Whose centre, whose periphery? Globalisation, cultural identities, and the case of "world music"*. Oslo: Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Chambers, I. (1994) *Migrancy, culture, identity*. London: Routledge.
- Cohen, S. (1991) *Rock culture in Liverpool. popular music in the making*. Oxford: Clarendon Press.
- DeNora, T. (2000) *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Erikson, E.H. (1959) "The problem of ego identity," i E.H. Erikson *Identity and the life cycle: selected papers*. New York: International Universities Press, Inc.

Feld, S. (2000) "A sweet lullaby for world music." *Public Culture*, årg. 12, nr. 1:145–173.

Fornäs, J., U. Lindberg, O. Sernhede (1987) *Ungdomskultur. Identitet og motstånd: en antologi*. Stockholm: Symposion.

du Gay, P. (1996) *Consumption and identity at work*. London: Sage Publications.

Grossberg, L. (1992) *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*. New York: Routledge.

Hetherington, K. (1998) *Expressions of identity. Space, performance, politics*. London: Sage Publications.

Langmyr, G. (2002) *Goosebumps and star stuff. Practices and sensibilities among rock bands in Seattle*. Oslo: Hovedoppgave i antropologi, Universitetet i Oslo.

Meyer, S. *Aftenposten*, kronikk 13.5.02.

Negus, K. (1996) *Popular music theory. An introduction*. Cambridge, UK: Polity Press.

Stokes, M. (ed) (1994) *Ethnicity, identity and Music. The musical construction of place*. Oxford: Berg.

Taylor, T. (2000) "His name was in lights: Chuck Berry's 'Johnny B. Goode'," i R. Middleton (red.) *Reading pop. Approaches to textual analysis in popular music*. Oxford: Oxford University Press.

Willis, P. (1990) *Common culture. Symbolic work at play in the everyday cultures of the young*. Milton Keynes: Open University Press.

Ziehe, T. (1986) *Ny ungdom: om ovanliga läroprocesser*. Stockholm: Norstedts.

OM KJØNN I ROCK OG POP

Avgrensninger og definisjoner

Denne artikkelen diskuterer hvordan kjønn spiller en viktig rolle i populærmusikkfeltet. Dette innebærer et perspektiv der rekruttering, praksiser og estetikker ikke lenger er å oppfatte som kjønnsnøytrale eller objektive størrelser. Musikk fremstår da som en arena hvor ikke bare lyd, men også kjønn organiseres og ordnes og på mange måter også reorganiseres og reforhandles.

Artikkelen gjør rede for hvordan rock på den ene siden *har blitt gjort* til en såkalt maskulin praksis, samtidig som denne forståelsen aldri har fått lov til å bli stående uimotsagt. Den kjønnete organiseringen av rock vies størst plass, men diskusjonen har likevel relevans for hele populærmusikkfeltet, ettersom rockideologien tradisjonelt har basert seg på en distinksjon mellom rock og pop som ligner den *høy og lav*⁵⁹-problematikken vi kjenner fra forholdet mellom kunstmusikk og populærmusikk. Som Peter Larsen påpeker et annet sted i denne antologien, lar det seg ikke

59 Høy og lav viser til distinksjonen mellom kunst/kultur og underholdning (Weisethaunet 2001).

gjøre å definere populærmusikk ved hjelp av enkle klassifikatoriske grep, fordi den hele tiden defineres gjennom sitt forhold til annen musikk. Dette blir kanskje særlig tydelig i grenseoppgangene mellom rock og pop. Rock har for eksempel tradisjonelt definert seg selv i kraft av hva den *ikke* har ønsket å være, mens pop i større grad har blitt *tilegnet* de kvalitetene rock ikke har ønsket å bli assosiert med: kommersialitet, feminitet og en jenteaktig *teenybopkultur*⁶⁰. Denne grenseoppgangen oppfattes i dag som et produkt av 60-tallet, hvor ledende amerikanske musikk-kritikere bidro til å utvikle en rockmytologi som samsvarer med autentisitet, kreativitet og motkulturelle protestbevegelser (Shuker 2001). Pop har ikke hatt det samme tilfanget av kunstkyndige journalister og musikk-kritikere med aspirasjoner om å gjøre popmusikk til kunst eller del av en protestbevegelse, men har heller aldri problematisert sin kommersialitet eller oppfattet den som et problem, snarere tvert om (ibid).

Selv om mange vil kunne enes om at rock som stilart kan karakteriseres som en intensiv, rytmisk og først og fremst gehørsbasert musikk med «gitarøs» som en av de viktigste ingrediensene, er det altså flere forhold som gjør pop-rock-dikotomien og en endelig definisjon av rock og pop problematisk. *For det første* er de utenommusikalske aspektene som assosieres med sjangeren, vel så viktige som dens rene musikalske aspekter. En stilarts karakteristika innbefatter derfor både klær, attributter, holdninger, ideologi og livsstil (Green 1997, Gullberg 1999). *For det andre* skiller ikke alltid utøvere selv så skarpt mellom rock og pop. *For det tredje* er det som allerede påpekt ingen enkel og tydelig kobling mellom popmusikk og kommersialitet, og rockemusikk og autentisitet, slik rockideologien tradisjonelt har forfektet. Begrepene pop og rock gjennomgår stadige forandringer, og deres mening forskyves til stadig nye områder. Hva rock og pop er, er med andre ord ikke avgjort en gang for alle, men et forhold som stadig er oppe til forhandling (Gullberg 1999).

I artikkelen vil jeg derfor snakke om *populærmusikk* eller *pop* når

60 *Teenybop* er betegnelsen på sentimental popmusikk som tradisjonelt har hatt de største tilhengerne blant unge jenter (Frith & McRobbie 1978 i Frith et al. 1990).

diskusjonene inkluderer flere ulike typer av populære stilarter, mens begrepet *rock* reserveres til en rockideologi som tradisjonelt har vært konfigurert rundt elementer som opprør, autenticitet og originalitet.

Som allerede antydnet har den tradisjonelle rockideologien hatt klare maskulinistiske trekk, noe som på flere måter har bidratt til å reprodusere kjønnsstereotypier og legge til rette for en relativt omfattende kjønnsdeling av populærmusikkfeltet. Det er derfor naturlig å begynne diskusjonen med å tegne et kart over kjønnsstrukturen i musikkfeltet.

Kjønnsstrukturen i musikkfeltet

Musikkfeltet er et av de mest kjønnsdelte av kunstartene. I henhold til stortingsmeldingen om *Kunstnarane* fra 1997 er menn i flertall både som profesjonelle musikere (76 %)⁶¹, komponister (91 %) og populærkomponister (96 %). Bare blant sangere er kvinneandelen høyere (59 %).⁶² Selv om musikkfeltet er mannsdominert, er det likevel store forskjeller *innad* i feltet. På noen områder er kjønnsfordelingen for øyeblikket relativt lik. Slik er det for eksempel blant utøverne på kandidatstudiet ved Norges Musikkhøyskole, i musikkskolene og blant distriktsmusikerne.⁶³ De store skjevhetene i det institusjonelle musikkfeltet er derfor først og fremst knyttet til de rytmiske linjene og til komponistutdanningen.⁶⁴ Den kvinnelige søkerandelen til disse retningene er overraskende lav, særlig med tanke på at kvinneandelen både i korps, på musikkskolene og ved musikk- og dramalinjene i de videregående skolene faktisk er større enn andelen menn.

61 Ifølge Norsk Musikerforbund, som organiserer musikere innenfor alle musikksjangrer, var antallet organiserte musikere 3108 per 11.02.00. Av disse var 1023 kvinner. Av det totale antallet medlemmer var 1146 frilansere, men her er det ikke mulig å tallfeste fordelingen på kjønn.

62 Fra Stortingsmelding 47 (1996-97) om *Kunstnarane*: Figur 5-1, Prosentvis kvinneandel av organiserte, yrkesaktive kunstnarar, 1994.

63 I 1999 var nesten 60 % av dem som ble tatt opp som studenter ved klassiske *grunnutdanningsstudier* i Norge, kvinner. Ved rytmiske studier inkludert jazz var ca. 18 % kvinner (Annfelt 2000).

64 Se *Fra vugge til podium* (1999): Utredning om den faglige organiseringen av musikkutdanningen. Innstilling fra et utvalg oppnevnt av Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet, 1998.

Kjønnsstrukturen i rock og pop

De fleste utøvere innenfor rock og pop rekrutteres imidlertid ikke fra de institusjonelle musikkutdanningene. Som flere studier har understreket, er læringsprosessene i rock basert på en «høre, se og ta etter»-praksis, hvor det gjelder å etterligne og innøve andres uttrykk og i neste omgang bruke det i egen praksis (Fornäs et al. 1995, Berkaak og Ruud 1992 og 1994). Feltets uformelle organisering har hatt store konsekvenser for både kjønnsfordelingen og arbeidsfordelingen i pop og rock. Av samme årsak er det vanskelig å oppnå full oversikt over hvor skjev kjønnsfordelingen i realiteten er. Statistisk sentralbyrås kulturbarometer innhenter riktignok jevnlig opplysninger om befolkningens musikalske aktiviteter, men fordi dataene er for generelle, er de ikke relevante for våre formål. *Norsk kulturbarometer 2000* viser for eksempel at 8 % av befolkningen oppgir deltakelse i et kor eller orkester, men her er ikke rock og pop skilt ut som en egen kategori. I henhold til dette barometeret er det faktisk 2 % flere kvinner enn menn som oppgir å delta i slike aktiviteter, noe som neppe er representativt for rock. Svenske studier anslår til sammenligning at nærmere 10 % av alle svenske tenåringer spiller rock (Fornäs et al. 1995), men at kvinner trolig ikke utgjør mer enn 15 % av det totale antallet rockemusikere (Ganetz 1997). Finske anslag er mindre optimistiske, og anslår andelen kvinnelige utøvere mot slutten av 1980-tallet til nærmere 10 % (Grønnerød 1996).

229

Norsk Rockforbund opplyser at det i forbindelse med *Forum for rock* på begynnelsen av 90-tallet skal ha vært gjort et estimat på 106 000 utøvere, men anslaget skiller ikke mellom kjønn.⁶⁵ Vi må derfor basere oss på mer eller mindre kvalifiserte anslag eller ta utgangspunkt i de organisasjonene som rekrutterer medlemmer fra det uorganiserte rock- og popfeltet. Her kan det være hensiktsmessig å ta utgangspunkt i medlemsmassen til Gramart⁶⁶, som organiserer både etablerte og uetablerte grammofonartister⁶⁷. De aller fleste av disse utøverne hører hjemme i feltet populærmu-

65 Kilde: Stein Andreassen, leder av Norsk Rockforbund, den 23.04.02.

66 Gramart refererer til *Grammofonartistenes forening*.

67 Uetablerte grammofonartister refererer her til artister/musikere som ennå ikke har signert avtale med plateselskap eller management, men som organiserer seg i Gramart for å få juridisk rådgivning i tilknytning til pågående eller nær forestående forhandlinger med slike.

sikk, og tallene kan derfor fungere som indikator på kjønnsstrukturen i det norske pop-rock-feltet.

I april 2002 var 18,2 % av medlemsmassen i Gramart kvinner. Det betyr at 81,3 %⁶⁸ av de organiserte norske plateartistene på dette tidspunktet var menn. Kvinnelige utøvere er med andre ord *en minoritet* i populærmusikkfeltet. Tallene avslører også en markant *kjønnnet arbeidsdeling*. Mens kvinnelige utøvere i all hovedsak er sangere eller singer-songwriters som akkompagnerer seg selv med gitar eller piano, fordeler de mannlige utøverne seg på en rekke oppgaver og instrumenter, både som musikere, programmerere, teknikere og produsenter⁶⁹(ibid).

Tabell 1: Instrumentfordeling i forhold til kjønn i Gramart ⁷⁰

Instrument Kjønn	Vokal	Vokal/ Instr. ⁷¹	Multi- Instr. 72	Gitar	Bass	Tang.	Prog. 73	Tromme r	Andre 74	Ukjent 75 /diverse
Kvinner N=376	169 53,3 %	23 14,65 %	0	10 6,33 %	9 11,4 %	8 10,67 %	0	5 5,1%	10 38,5%	142 14%
Menn N=1622	148 46,7 %	134 85,35 %	51 100%	148 93,67 %	70 88,6 %	67 81,33 %	21 100%	93 94,9	16 61,5%	874 86%
Total 100 % (n = 1998)	317 100%	157 100%	51 100%	158 100%	79 100%	75 100%	21 100%	98 100%	26 100%	1016 100%

En rekke studier viser dessuten til at arbeidsdelingen i populærmusikkfeltet tenderer til å være *hierarkisk organisert*, i den forstand at vokalistrollen lett sorteres under kategorien *syngedame*, noe som tradisjonelt har medført en lavere status (ibid). De kredible musikerne er som oftest instrumentalister, selv om stemmen i musikkfaglige sammenhenger regnes som like krevende som et hvilket som helst annet instrument. Dette paradokset bør forstås i lys av flere ulike faktorer. For det første er det ifølge Frith og McRobbie slik at «Women are glamorous (...) – their instru-

- 68 Prosentfordelingen går ikke helt opp, fordi data mangler for sju medlemmer. Tellingen inkluderer medlemmer som betalte kontingent i 2001.
 69 Riktignok fremkommer ikke andelen teknikere og produsenter i denne tabellen, men det er grunn til å tro at fordelingen er enda skjev i forhold til disse yrkesgruppene.
 70 Tall innhentet fra Grammofonartistenes forening (Gramart), april 2002.
 71 Vokal kombinert med gitar, tangenter eller bass.
 72 Gitar/tangenter eller gitar/bass.
 73 Programmering; inkluderer sampler/Dj og andre elektronika.
 74 Andre: Trekkspill, fiolin, cello, fløyte, munnspeil, div. blås.
 75 Ukjent: ukjent eller har ikke oppgitt instrument. Diverse: produsenter, arvinger og rådgivere (til sammen 12).

ments are their «natural» voices and bodies» (Frith & McRobbie 1990:377).

Fordi «alle –har –en stemme», betraktes altså det å synge som et lett og naturlig valg for en kvinne. I det minste oppfattes det som lettere enn det å spille et *ordentlig* instrument (Augestad 1994). Kvinnelige utøvere har i tillegg vært frarøvet den autentisitet som ellers tilfaller menns utøvelse og utfoldelse innenfor populærmusikk. Dette henger igjen sammen med at kvinner i vår kultur tradisjonelt ikke har blitt tillagt en egen subjektivitet og kreativitet, et forhold som også er fremtredende i rockideologien (ibid).

Kvinnelige populærartister, også de som oppfattes som talentfulle eller oppnår kommersiell suksess, befinner seg derfor i en relativt uavklart og tvetydig posisjon. Samtidig som de i mange tilfeller oppfyller et av populærkulturens sterkeste kvalitetskriterier – *popularitet* – risikerer de like fullt å bli plassert i skyggen av dem som virkelig regnes som *hjernene* bak popproduksjonene, når historien skal skrives. Madonnas talent knyttes derfor først og fremst til hennes valg av samarbeidspartnere. På samme måte forklares gjerne Lene Marlns suksess i lys av produsentens spektrale analyser av tidligere hitlåter og hans nitide arbeid for å reproducere denne sounden i produksjonen av Marlns plate.

Et annet forhold som truer med å sette den kvinnelige artistens kredibilitet på spill, enten hun befinner seg innenfor en rock- eller popkontekst, er den tette koblingen mellom hennes kropp og hennes vokale eller instrumentale prestasjoner. Hennes visuelle eller kroppslige kvaliteter ser i mange tilfeller ut til å bety vel så mye som de kunstneriske kvalitetene, og det i en slik grad at det i mange tilfeller ikke er mulig å skille det ene fra det andre (ibid).⁷⁶ Fordi det forventes av kvinnelige artister at de skal selge musikken sin via sine kropp, kan de i neste omgang også beskyldes for å spille på seksualitet. Denne seksualiteten er imidlertid ikke legitim, i motsetning til rockens maskuline og presumptivt *autentiske* seksualitet, som tradisjonelt har vært regnet som en *forutsetning* for Ekte Rock.

76 Se for eksempel Augestads (1994) analyse av *fenomenet* Sissel Kyrkjebø.

Er rock en guttegreie?

Mannsdominansen i pop og rock forklares ofte med en henvisning til at rock er en *guttegreie* eller en *maskulin praksis*. Hva partene egentlig mener når de tilkjennegir dette synspunktet, er det likevel ingen enighet om. *Essensialistene* tenderer til å oppfatte rock som en genuint maskulin uttrykksform. Rock forstås da som et kulturelt uttrykk som først og fremst fremmer, symboliserer og uttrykker en essensiell maskulin seksualitet.⁷⁷ Dette innebærer både en forestilling om at rock er en stilart som *passer (seg) best* for menn, og en stilart som menn er *bedre egnet til* enn kvinner, ofte med henvisninger til mannlig testosteron og aggresjon. Det er med rock som med andre teknisk orienterte ferdigheter; menn later til å ha en kroppslig beredskap som ikke bare gjør dem bedre egnet til rock, men også til å kjøre biler og håndtere våpen:

232

Jeg har som fan av rock, og utøvende rocker, ennå ikke funnet en kvinne som kan håndtere en gitar som en mann. Beklager. Joan Jett forklarte det i sin tid som at «det er det samme som at kvinner ikke er like flinke til å kjøre bil eller håndtere skytevåpen, vi er ikke like bra til å tukle med penisforlengere. «Smart dame, og mye sannhet der. En gitarist som Ruyter Suys fra Nashville Pussy spiller helt knall, og er genial i forhold til, og dette høres helt jævlig ut, standarden på kvinnelige gitarister. Faktum er likevel at hun er en amatør i forhold til selv de mest ordinære mannlige gitaristene (...). *Leserinnelegg til Dagbladets diskusjonssider «Meninger», 8. februar 2002*

Konstruktivistene derimot oppfatter ikke rock som en maskulin praksis *per se*, men som en av flere måter å organisere kjønn på i en vestlig kultur. Snarere enn å lete etter en maskulin essens i rocken retter man fokuset mot hvordan den *snakkes om* eller *tales frem* som en maskulin praksis, og hva slags muligheter for identifikasjon dette i neste omgang gir potensielle mannlige og kvinnelige aktører. Med dette perspektivet blir rock ikke lenger å forstå som en arena hvor mannlige rockemusikere lever ut en *iboende* eller *naturgitt* maskulinitet, men som en praksis der visse kulturelt

77 Med *essensiell maskulinitet* viser jeg til en forestilling om maskulinitet som noe naturgitt, fast

skapte ideer om maskulinitet settes i scene og kobles til mannlige aktører (Walser 1993, Negus 1996). Fokuset på hvordan rock *italsettes*, kaster med andre ord lys over hvordan *språket* skaper åpninger for noen aktørers handlings- og mulighetsrom, mens det setter grenser for andres.

Hvordan har rocken blitt gjort maskulin?

Et konstruktivistisk perspektiv på rock krever imidlertid en nærmere diskusjon av hvordan rock *har blitt gjort* til en maskulin praksis. Nordiske, britiske og amerikanske studier av mannlige rockemusikere og rockejournalistikk har vektlagt følgende fire forhold:

- a) Mytologiseringen av rockebandet som et homososialt broderskap
- b) Rock som et maskulint identitetsprosjekt
- c) Rockens romantiske kunstprosjekt
- d) Maskulint konnoterte ferdigheter og koder knyttet til instrumenter og utstyr

Mytologiseringen av rockebandet som homososialt broderskap

Nordiske forskere har fremhevet fortellingen eller *myten om rockebandet* som en sentral komponent i konstitueringen av rock som maskulin praksis (Berkaak og Ruud 1992, 1994). Myten om rockebandet handler i det vesentlige om fire selvbevisste unge menn som starter band. De øver, skriver musikk og lever fra hånd til munn mens de venter på å bli oppdaget. Ingenting får komme i vegen for dedikasjonen til bandet. Kvinner er en potensiell trussel, da de kan lede medlemmenes oppmerksomhet bort fra det felles prosjektet. Når bandet endelig *oppdages*, blir det nærmest øyeblikkelig berømt og geniforklart. Gruppen fremstår da som en kollektiv enhet, der hvert enkelt bandmedlem er like viktig for bandets unike sound og musikk. Bandets kreativitet er nemlig uttrykk for både en kollektiv autonomi og et demokratisk kunstnerisk prosjekt, der det ikke er plass for individuelle egotripper. Bandet lar seg heller ikke «kjøpe» selv om suksessen er et faktum,

fordi kunstnerisk integritet er viktigere enn kommersiell suksess (Berkaak og Ruud 1992, 1994).

Denne myten er bygd opp rundt et *plott* som rockelitteraturen selv ofte fører tilbake til sekstitallets eksemplariske band, som ble forbilder for alle senere rockemusikere. Myten har også blitt adoptert i mer eller mindre grad av utallige band, enten de bekjenner seg til *the sex school* eller *the love school* (Whiteley 2000). Også norske rockeband fortelles jevnlig frem ved hjelp av dette mytiske plottet. Et viktig poeng er at denne fortellingen først og fremst henvender seg til (unge) menn, både gjennom fortellingens homososiale aspekter og fordi maskulinitet blir italesatt som et naturlig fortrinn. Som prosjekt vil det derfor være enklere å slutte seg til for en mannlig aktør. Han kan når som helst begynne med rock uten å begrunne det nærmere. Hans kjønn kommer ham mer eller mindre automatisk til hjelp, noe som ikke gjelder for en potensiell kvinnelig aktør. Hun kan ikke slutte seg til uten å måtte forklare seg og *bevise* sin berettigelse i praksisen. Hennes kjønn og seksualitet regnes ikke som relevant, snarere som en mangel eller et handikap (Lorentzen 2001).

Flere mener derfor at *selvekskludering* er en viktig faktor som kan forklare den relativt lave rekrutteringen av kvinner til rock, men bildet er trolig mer sammensatt. At myten om rockebandet fortelles frem som et mannlig homososialt (men likevel heteroseksuelt) broderskap, gjør det for eksempel vanskelig for kvinnelige utøvere å få innpass i de rollene som gir størst anseelse blant musikere (Cohen 1991, Fornäs et al 1995). En annen faktor handler om at kvinnelige rockemusikere ofte glemmes når historien skal skrives (Citron 1993). Man får derfor ikke inntrykk av at det finnes noen langvarig tradisjon for kvinnelige instrumentalister i rock, noe som underbygges av pressens hang til å gjøre kvinnelige musikere til noe sensasjonelt (Davies 2001). Det må derfor tas høyde for at både indirekte eller mer subtile ekskluderingsmekanismer og mer direkte og eksplisitte mekanismer spiller inn når ikke flere kvinner klarer å etablere seg som rockemusikere (Skjerdal 1997, Lorentzen 2000).

Rock som maskulint identitetsprosjekt

Flere rockteoretikere har knyttet fenomener som ekskludering og mannlig homososialitet til en diskusjon om rock som et maskulint *identitetsprosjekt*, inspirert av nyere identitetsteori (Giddens 1991). Mens identitet tidligere var noe man bare lot til å vokse inn i, er identitet i dag noe enhver må *tilegne* seg eller spille ut som *performance* gjennom forbruksvarer, yrkesvalg og komplekse semiotiske koder. Identitet regnes heller ikke som en stabil essensiell størrelse, men oppfattes i større grad som utsatt for forandring og utfordringer. I et slikt perspektiv blir også *maskulinitet* å forstå som et relativt utsatt og sårbart prosjekt. En svensk studie har brukt denne optikken til å reflektere over hvordan identitetsarbeid kommer til uttrykk blant unge mannlige rockemusikere. Fornäs et al. (1995) tolker unge menns homososialitet som et behov for å eksperimentere med ulike maskulinitetsuttrykk, uten innblanding fra utenforstående. Han forstår rockebandet som en arena der skjør maskulinitet kan styrkes gjennom tilegnelsen av en rekke maskulint konnoterte kompetanser og tilhørighet i et homososialt fellesskap. Bandet fremstår også som en arena der ellers tabubelagte og feminint konnoterte følelser kan få et legitimt uttrykk.

I forlengelsen av dette resonnementet har det også vært spekulert over i hvilken grad jenters samværskultur - som i litteraturen ofte knyttes til mindre og tettere grupper - kan være vanskeligere å oversette til en bandkultur (ibid). På samme måte har det vært foreslått at jenter kanskje ikke har det samme behovet for rock, da man antar at de allerede har kanaler hvor de kan få utløp for følelser og konflikter.

Studier av jenters rockepraksiser og motivasjon for rock viser imidlertid at disse antakelsene ikke kan generaliseres til å gjelde for alle jenter. Lorentzen (2000) finner at bestevenninneverelasjonen kan være en *styrke* når kvinnelige utøvere etablerer band, samtidig som etableringen av såkalte kvinneband også overskrider den «klassiske» tosomheten som preger myten om venninneskap. Kvinnelige

rockeutøveres motivasjon for rock kan i mange tilfeller også knyttes til rockens potensial for iscenesettelse av autoritet og *empowerment*, noe som tyder på et udekket uttrykksbehov innenfor mer konvensjonelle jentekulturer (Grønnerød 1996, Lorentzen 2000). Påfallende mange rockeutøvere viser da også en langt større interesse for *hard rock* og *metal* enn for de uttrykkene man vanligvis forbinder med singer-songwritertradisjonen og en feminin poprolle (ibid). På samme måte identifiserer disse kvinnelige utøverne seg gjerne mer med en mannlig musiker med et aggressivt uttrykk enn med en kvinnelig med et mer dempet uttrykk. Fordi kvinnelige utøvere gjerne må *trosse* en rekke kjønnsbarrierer og stereotypier for å slippe til eller gjøre seg gjeldende i rock (Ruud 1997), er kvinnelige forbilder som våger å bryte med kjønnskoderne, likevel av stor betydning (Bayton 1996, Skjerdal 1997):

«(...) forskjellen ligger i det at når du ser Patti Smith og Janis Joplin stå på scenen, så føler en «dette kan eg òg gjere (...)». (Skjerdal 1997)

Som ethvert identitetsskapende prosjekt konstitueres rocken først og fremst gjennom de faktorene den skiller ut som «noe annet», det som ikke hører identiteten til (Søndergaard i Haavind, 2000). Kategoriene feminitet og pop har derfor lenge vært oppfattet som urene kategorier i forhold til rock og dermed som potensielle forurenser av sjangeren (Cohen 1991). Ulike nordiske studier av mannlige rockeutøvere og band viser likevel at det kan være en relativt stor avstand mellom rockideologi og faktisk praksis.

Fornas et al. (1995) fant for eksempel store forskjeller i implementeringen av rock i en studie av tre rockeband som hadde relativt forskjellig innstilling til det å inkludere jenter. Heteroseksuelle bånd ble i tråd med det maskuline broderskapsprosjektet oppfattet som en genuin trussel av ett av bandene. Å inkludere en jente var utenkelig, fordi det kunne skape rivalisering og splittelse i bandet. To av bandene var likevel enige om at jenter godt kunne fylle en rolle som publikum, ettersom deres respons i denne sammenhengen var egnet til å bekrefte en maskulin kjønnsidentitet. For alle var det likevel viktigere å ha mannlige kamerater enn kjærestere, og selv om de kanskje ikke rent aktivt ekskluderte jenter,

fungerte bandene i praksis som mannlige enklaver eller på samme måte som mannlige jaktlag eller arbeidslag i brakker. Den ukompliserte mannlige munterheten ble idealisert, og medlemmene ble oppfattet som brødre. Frykten for at kameratskapet skulle splittes opp, var imidlertid alltid til stede. For guttene ble *det feminine* oppfattet som noe radikalt fremmed og annerledes og i henhold til rockideologien tilskrevet alt deres egne maskuline identitet hadde avvist eller undertrykt. Bare ett av bandene åpnet opp for å inkludere jenter. Medlemmene i dette bandet kom i motsetning til de andre fra en middelklassebakgrunn og lot ikke til å oppfatte bandet like sterkt som en mulig karriereveg. Bandet var snarere en fritidsaktivitet som gav dem en mulighet til å gjøre noe sammen. Jenter ble likevel bare gitt marginale roller som kordamer og en begrenset mulighet for innflytelse over bandet. De var heller ikke alltid til stede på bandøvelsene og var sann sett bare løselig tilknyttet i forbindelse med bandets spillejobber.

Også Berkaak og Ruud (1992, 1994) finner ulike orienteringer til rock innenfor ett og samme band, hvilket bekrefter at rockeutøvere ikke nødvendigvis adopterer en enhetlig rockideologi for å spille rock. Mens noen søker å realisere rock som et romantisk og kunstnerisk prosjekt, deltar andre med en mer pragmatisk innstilling, der kameratskap, spilleglede og en mulig karriere i rock er viktigere enn idealer om autenticitet og originalitet.

Rockens romantiske kunstprosjekt

En tredje faktor som har blitt problematisert i nyere populærmusikkforskning, er *rockekritikkens* rolle i utformingen av en romantisk rockideologi, som tradisjonelt har vært konfigurert rundt idealer som autenticitet, spontanitet, originalitet, opprør og en primitiv seksualitet. Denne rockideologiens røtter har blitt ført tilbake til romantikken (Pattison 1987), men skal først ha blitt formulert, aktualisert og implementert i og med fremveksten av en ny generasjon av profesjonelle musikk-kritikere, som dro veksler på denne estetiske tradisjonen i arbeidet med å skille ut og legitimisere rock i forhold til andre typer av populære musikkuttrykk

(McCleod 2001). Studier av såkalte *diskursive mønstre* i britisk og nordamerikansk rockekritikk de siste 25-30 årene viser for eksempel at evalueringen av rock og pop i store trekk baserer seg på et sett av kriterier som bærer med seg en rekke kjønnete konnotasjoner. Det vil si en rockekritikk som

«... valorises serious, masculine, authentic rock and dismisses trivial, feminine, «prefabricated» pop music» (McCleod 2001:47).

Ideologien er ikke så gjennomgripende at den kan gjenkjennes i all rockekritikk. Intensjonen er heller ikke å utpeke musikkjournalister som spesielt sjåvinistiske eller å antyde at det bevisst konspireres for å ekskludere kvinnelige utøvere. Poenget er snarere at ingen rockekritikere skriver sine tekster i et isolert vakuum, og at det å kjenne til og beherske det tradisjonelle rockestetiske vokabularet er en form for kulturell kapital ingen aspirerende musikkjournalist kan stille seg likegyldig til. De fleste som skriver rockekritikk, er derfor i mer eller mindre grad påvirket av dette rock-ideologiske rammeverket, enten de er kvinner eller menn, og det er den kumulative effekten av disse smaksdommene som over tid bidrar til å reproducere kjønnsforskjeller i populærmusikk (ibid). Visse populære uttrykk (særlig musikk som henvender seg til et kvinnelig tenåringspublikum) oppnår av den grunn ikke den samme legitimitet, eller blir ikke tatt like seriøst, som uttrykk som mer opplagt faller inn under de rockestetiske kvalitetskravene. Ettersom dette ofte rammer artister og grupper som gjerne oppnår stor popularitet i samtiden, ser man ikke effektene før historien skal oppsummeres, og de mindre legitime artistene blir usynliggjort og glemt. Weisethaunet et al. (2000) bekrefter at den norske rockekritikken har vært sterkt influert av en engelsk-amerikansk rockekritikk, både med hensyn til hvilke artister det skrives om, og med hensyn til kriterier og preferanser. Arbeidet bekrefter dessuten at rockekritikk som *felt* er vel så mannsdominert som resten av musikkfeltet,⁷⁸ og at premissene for den norske rockekritikken har vært lagt av en mindre gruppe mannlige idealister, med unntak av Gerd Johansen, som etablerte og ledet Norges før-

78 Blant 577 registrerte journalister er bare ca. 16 % kvinner. På en liste over de 16 journalistene som har skrevet mer enn 500 artikler, finnes det kun én kvinne, Gerd Johansen (Weisethaunet et al. 2000).

ste musikketidsskrift *Nye takter*. Weisethaunet er likevel kritisk til en ensidig kritisk vurdering av rockekritikkens maskulinisering, og vektlegger i like stor grad rockekritikkens sjangerfornyende potensial, for eksempel i forhold til nye former for essay- og featurejournalistikk (Weisethaunet 2001). Rockekritikkens mest brukte metaforer bør også forstås som en kreativ innsats i forhold til å etablere et eget rockestetisk vokabular, som ikke er basert på den klassiske musikkens språk og vurderingsmåter. Studier som tar utgangspunkt i intervjuer med norske kvinnelige populærmusikere, indikerer likevel at rockekritikken gjennom spesifikke skrivemåter bidrar til å reprodusere forestillingen om rock som en maskulin praksis (Lorentzen 2000). Dette gjør den kanskje først og fremst gjennom å nærmest konsekvent betegne band med kvinnelige rockeutøvere som *jenteband* og musikere som *kvinnelige musikere*, uten å foreta den samme språklige distinksjonen i forhold til mannlige musikere og band. Slik skyves kvinnelige musikers kjønn frem i forgrunnen og blir gjort til avvik i rocken, mens mannlige musikere får danne normen gjennom å konsekvent bli omtalt i tilsynelatende kjønnsnøytrale termer som *musiker*, *band* og *rock*.

Tekniske ferdigheter og koder knyttet til instrumenter og utstyr

Et fjerde element som har bidratt til å gjøre rocken maskulin, er forbindelsen mellom rock og andre «mannlige» tradisjoner, for eksempel tekniske og håndverksmessige yrker (Fornas et al. 1995). Medlemmer av rockeband tilegner seg ikke bare tekniske ferdigheter knyttet til det å mestre instrumenter og behandle lydteknologier, men de profitterer også på de maskuline konnotasjonene som i sin alminnelighet er knyttet til håndteringen av ulike typer av teknologi og verktøy. Tradisjonelle håndverksferdigheter kommer for eksempel til anvendelse når bandets fysiske virkeområde skal etableres. Øvingslokaler og musikkstudioer finnes sjelden i forvegen, de må bygges. Ofte handler dette om først å finne et egnet lokale, hvor også bekjentskaper og nettverk innenfor relevante yrkesgrupper er av betydning. Ikke bare i forhold til det å få

tilgang til ledige lokaliteter, men også i forhold til håndtering av tekniske installasjoner og lydisolering, slik at bandet kan øve eller gjøre innspillinger uten å komme i konflikt med naboer, foreldre osv. (ibid).

Maskulint konnoterte elementer kommer også til anvendelse i forhold til det praktiske aspektet ved det å spille rock. Effektenheter, elgitar og trommeteknikker har for eksempel tradisjonelt blitt oppfattet som et mannlig spesialområde, og teknologien som er involvert, kobler rock opp mot sport, elektronikk, computere osv., arenaer som også blir oppfattet som maskuline (ibid). Andre peker på at den praktiske tilegnelsen dessuten har en tendens til å bli målorientert eller instrumentell, i den forstand at man relaterer til instrumenter og utstyr på en måte som gir assosiasjoner til makt, kontroll og en subjekt-objekt-relasjon (ibid).

Mannlige musikere ser også til å ha utviklet et rikt repertoar av praksiser, tegn, gester og språklige musikalske vendinger, som gjør medlemmene kulturelt gjenkjennbare for hverandre som medlemmer av et større maskulint fellesskap. Dette kommer for eksempel til uttrykk i intern slang og metaforer⁷⁹, men kjennskap til tekniske spesifikasjoner og utstyr kan også fungere som tegn på kulturell innforståthet. Det samme gjelder for *måten* instrumentet henger på kroppen på, *anslaget* på strengen og hvilken lyd som kommer ut av forsterkeren.

Som allerede påpekt refererer de estetiske vurderingene i rock til idealer om opprør, autenticitet og kunstnerisk originalitet. Implementeringen av disse idealene i håndteringen av musikkteknologi og instrumenter har derfor tradisjonelt blitt oversatt til en form mannlige utøvere selv gjerne refererer til som en slags *misbruk* av teknologi. Utstyr brukes ikke slik det var tiltenkt, men anvendes isteden på respektløse og ureglementerte måter.⁸⁰ Miksebord som i utgangspunktet er konstruert for å rute «rene» lydsignaler, over-

79 (Mannlige?) Musikere innenfor rock og pop har utviklet en rekke metaforer for å beskrive lyd, se Cohen (1991).

80 Det må understrekes at utstysprodusentene alltid har vært snare til å fange opp slik ureglementert bruk, for så å utnytte dem i en mer markedstilpasset produksjon av utstyr. I dag er det utbredt at utstysprodusenter samarbeider med musikere, for å sikre seg nødvendig kredibilitet i markedet (Jones 1992).

styres og utnyttes som selvstendige musikalske elementer,⁸¹ på samme måte som gitarforsterkere bevisst overstyres for å frembringe forvrengt lyd. På denne måten viser eller refererer de ulike tegnene i rock også til hverandre og inngår i symbolske transaksjoner (Prieur 1994). Forvrengt gitarlyd og støy har derfor tradisjonelt vært et tegn både på Ekte Rock og på autoritet og maskulinitet (Lorentzen 2000). De vanligste instrumentene i rock, slagverk, bass og elgitar, er derfor ladet av maskulinitet, noe som er egnet til å produsere en velbegrunnet berøringsangst hos potensielle kvinnelige aktører.⁸² Instrumentenes maskuline konnotasjoner bidrar nemlig til at bare det å plukke opp et rockeinstrument, og «true med å bruke det» fortsatt kan bli oppfattet som en kjønnspolitisk erklæring i seg selv.

Ettersom det ikke bare er instrumentene som er kjønnnet, men også spilleteknikkene og den fysiske håndteringen av instrumenter og utstyr, bidrar dette til en rekke dilemmaer for kvinnelige utøvere (Lorentzen 2000). På den ene siden er mange innforstått med at det er mye å tjene på å tilegne seg de allerede utviklede språklige og tekniske kompetansene som foreligger i praksisen, ettersom det er her den kulturelle kapitalen er. Likevel velger en del kvinnelige musikere å avvise de foreliggende diskursene som et ledd i en bevisst forhandlingsstrategi om hva rock er, eller hva rock også kan være. Gjennom slike reforhandlinger av rock demonstrerer de at feminin kjønnsidentitet er mulig i rock, selv om den ofte er tvunget til å etablere seg som *forskjell*. Det understreker også at rockens maskuline prosjekt er et utsatt og på ingen måter et avsluttet prosjekt.

81 Se for eksempel Jones (1992:157) som siterer Brian Eno: «The whole controlroom is my synthesizer».

82 Skjerdal (1997) diskuterer dette på en interessant måte i relasjon til studier av folkemusikk, hvor visse instrumenter gis seksuelle konnotasjoner, og hvor kvinner i visse fertile situasjoner ikke har lov til å røre instrumentene.

Forhandlinger og utfordringer av den romantiske rockideologien

Rivaliserende maskuliniteter i rock

Artikkelen har hittil ikke problematisert betegnelsene maskulinitet og feminitet i nevneverdig grad, selv om det bør gå frem av teksten at det ikke ligger noe essensialiserende i denne språkbruken. Både maskulinitet og feminitet oppfattes med andre ord som historisk bestemte konstruksjoner som kunne ha sett annerledes ut, og som også har sett eller ser annerledes ut både i andre deler av verden og i andre tidsepoker. Selv om teksten også hittil har vært opptatt av å poengtere hvordan rocken har blitt gjort maskulin, er det grunn til å presisere at rockens maskulinitet ikke er en entydig størrelse. For det første skiller den seg fra det Connell (1999) diskuterer som *den hegemoniske maskuliniteten* i den vestlige kulturen, slik den har fremstått de siste par hundre årene. Der den kjennetegnes av ansvarlighet, objektivitet og rasjonalitet,⁸³ kvaliteter som finner resonans på mer respektable politiske og vitenskapelige arenaer, oppfordrer rockens romantiske maskulinitet til opprør, uanstendigheter og uttrykk vi forstår som «primitive», gjerne med affinitet til forestillinger om en primitiv svart seksualitet.

Rock finnes likevel også i en mer sofistikert eller åpenlyst *teatralisk* form, hvor det spilles ut en mer tvetydig og kanskje mer postmoderne maskulinitet, som snarere leker med de stereotype kjønnskonstruksjonene enn å ta dem på blodig alvor. Robert Walser (1993) fant for eksempel i en studie av heavy metal ikke bare én type maskulin seksualitet, men fire ulike konstruksjoner av kjønn og kjønnsrelasjoner. Den første innebar en eksklusjon av kvinner og fantasier om mannlige fellesskap uten kvinner. Den andre uttrykte frykt og hat overfor kvinner, og menn ble fremstilt som deres ofre. En tredje variant innebar romantikk og feiring av heteroseksuell kjærlighet, mens en fjerde variant - glamrocken - vektla androgynitet (Grønnerød 1996). At rock er en kjønnset diskurs, innebærer derfor både muligheter til å få bekreftet konvensjonelle

83 Se også Anne Danielsens kapittel om Populærmusikkens estetikk(er).

kjønnsidentiteter og en mulighet til å tøye, eller til en viss grad også slippe unna, kjønns grensene, et fenomen Suzanne Moore betegner som *kjønnssturisme* (Moore i Skjerdal 1997).

Likhet eller forskjell?

Kvinnelige rockeutøveres posisjoneringer i rock

Rockens romantiske maskulinitetsprosjekt har likevel ikke bare vært utfordret av alternative versjoner av maskulinitet. Også kvinnelige rockeutøvere har via ulike strategier og med ulikt hell gjort seg gjeldende i rockefeltet. Utfordringene er på mange måter knyttet til hvordan kvinnelige utøvere kan oppnå en legitim posisjon i rock, en problematikk de på mange måter deler med kvinner i minoritetsposisjoner på andre felt.

Ifølge feministisk teori har kvinner forsøkt å løse legitimitetsproblematikk ved hjelp av to ulike strategier. *Likhetsfeminismen* har hevdet at det ikke er noen vesentlige forskjeller mellom kvinner og menn, og at menn og kvinner derfor bør behandles og vurderes likt. Denne retningen har også gått inn for kjønnsnøytralitet gjennom å argumentere for at kjønn ikke skal være relevant for vurderingen av kompetanse eller praksis. *Forskjellsfeminismen* har derimot gått inn for å oppvurdere kvaliteter, talenter og egenskaper som vanligvis knyttes til feminitet og kvinnekultur, og har argumentert for at kvinner bør få slippe til på de ulike samfunnsarenaene nettopp fordi det innebærer et større mangfold. En retning mener dessuten at kvinner også behøver å utvikle et eget språk for at en kvinnelig subjektivitet skal kunne komme til uttrykk på egne premisser.

Studier av kvinnelige rockemusikeres strategier og begrunnelser for strategier finner likhetstrekk med begge disse posisjonene. Skjerdal (1997) har undersøkt hvordan kvinnelige utøvere forholder seg til kjønnsidentitet, og hvordan de iscenesetter kjønn når de går inn i en mannsdominert kultur som rock. Hun har i denne sammenhengen diskutert i hvilken grad kvinnelige rocke-

utøvere overtar mannlige rollemodeller, eller om de skaper sine egne. Med hovedfokus på *image* har hun også utforsket hvilke symboler kvinnelige utøvere velger, og hvordan de bruker symbolene. Tar de for eksempel i bruk foreliggende maskuline eller «kjønnsnøytrale» tegn og symboler, eller foretrekker de symboler som kan assosieres med feminitet?

Hun fant at kvinnelige utøvere som betonte *forskjell* som strategi, gjerne valgte å identifisere seg med kvinnelige mytiske figurer, for eksempel hekser, gudinner og huldre. Disse ble oppfattet som sterke kvinnefigurer som kunne bygges inn i imaget, samtidig som de kunne brukes i en reforhandling av rockens kjønnshierarki. Flere trakk også med seg verdier fra kvinnekulturen som de hadde et positivt forhold til, for eksempel *demokrati* og *helhetstenkning*, og lot dem være bestemmende for hvordan samarbeidet i bandet skulle foregå.

244

Blant dem som søkte en *likhetsstrategi* eller en såkalt kjønnsnøytral strategi, var flere opptatt av å unnsnippe et fokus på utseende og kropp, noe som gjorde en rekke taktiske disposisjoner i forhold til image og stil nødvendig. De fleste forsøkte å unngå å fremstå som sexobjekter, samtidig som de gjerne ville bli sett på som attraktive, en balansegang som var vanskelig å oppnå i praksis. Mange etterstrebet av den grunn et så *naturlig* image som mulig, for eksempel «unogensere i ulike farger og svarte bukser» (Skjerdal 1997:35). Uansett hvor mye de forsøkte å tone ned det seksuelle, ble deres utseende likevel trukket frem og fokusert på. Og uansett hvordan de iscenesatte sin seksualitet, om de fremhevet den eller tonet den ned, ble det oppfattet som et *statement* i seg selv at de trakterte rockeinstrumenter. Skjerdal fant likevel ingen entydige strategier, snarere en pendling mellom ulike posisjoner. Lorentzens (2000) studie av kvinnelige rockeutøvere har mange likhetspunkter med Skjerdals, men diskuterer mer eksplisitt kvinnelige utøvers forskjells- og likhetsstrategier som *strategier for legitimitet og anerkjennelse* i en mannsdominert rock. I et materiale som omfattet 21 informanter, var om lag halvparten i ferd med å etablere seg som musikere gjennom kursopplæring på AKKS⁸⁴.

84 Det kommer en nærmere presentasjon av AKKS lenger ute i artikkelen.

De mer erfarne utøverne hadde etablert seg som musikere via andre kanaler, de fleste gjennom å danne band eller gjennom å bli invitert inn i allerede eksisterende band. Disse hadde erfaring fra samarbeid med både mannlige og kvinnelige musikere, og flere hadde synspunkter på hva som var typisk for jenteband og gutteband. Gutteband ble beskrevet som mer målorienterte, konkurransepregete og effektive, mens jenteband ble beskrevet som mer demokratiske og sosiale. Dette støtter teorien om at både jenter og gutter tar med seg trekk fra sine respektive kulturer inn i bandsettingene. Men som studiet også påpeker, er det til dels store forskjeller i hvordan kvinnelige musikere arbeider seg inn i rocketradisjonen. Konklusjonene antyder også at valg av strategi kan ha konsekvenser for hvilken grad av anerkjennelse man kan regne med å oppnå som kvinnelig musiker i rockefeltet.

Kvinnelige utøvere som blir *instrumentalister* på rockens egne premisser, gjennom å tilegne seg allerede etablerte tradisjoner og koder i rock, har kanskje størst sjanse for å oppnå en utvetydig aksept og anerkjennelse (på lik linje med menn). Dette forutsetter likevel at de behersker instrument og stilarter like godt som eller bedre enn en dyktig mannlig musiker. Som *likhetsstrategi* handler dette om å *slå gutta på hjemmebane*, nettopp for å vise at det ikke er noen forskjell mellom kjønnene med hensyn til evner og talent. Som strategi for anerkjennelse og legitimitet representerer denne posisjonen også en større utfordring i forhold til kjønnshierarkiet enn for eksempel *singer-songwriteren*. Den bryter med kjønnsordenen og virker derfor mer imponerende, ettersom fordommene overfor kvinnelige rockemusikere tilfører prestasjonen en sterk overraskelsesfaktor. Mange har vanskelig for å tro at kvinnelige utøvere kan beherske et rockeinstrument, langt mindre briljere, til tross for at det klassiske musikkfeltet kan vise til en lang rekke kvinnelige virtuoser. Strategien forutsetter likevel at man tilegner seg rock gjennom rockens tradisjonelle «høre, se og ta etter»-praksis, noe som kan være vanskeligere å gjennomføre for en kvinnelig rockaspirant.⁸⁵ Som påpekt kan det være problematisk for jenter å få innpass i mannlige band. Dette virker naturligvis demotiveren-

85 I allfall slik situasjonen har vært frem til nå.

de, ettersom det kan synes meningsløst å øve opp en kompetanse ingen etterspør. Mannlige musikeres ferdigheter oppstår som kjent ikke i et vakuum, men kommer som et resultat av en kombinasjon av mange års nitid øving og flikking på instrumentet og praksis i band.⁸⁶ *Singer-songwriterrollen* slipper til sammenligning langt på veg unna både likhets- og forskjellsdilemmaet og problematikken rundt den tradisjonelle rocksosialiseringen, fordi det allerede er etablert en sterk tradisjon for kvinnelige utøvere i denne rollen. Rollen krever heller ikke at utøveren må gå vegen om et band, slik en tradisjonell rockeinstrumentalist gjerne må. Den kan derimot etableres som en solistrolle helt fra begynnelsen av, noe som trolig har gjort den til en av de mest tilgjengelige og foretrukne rollene for kvinnelige utøvere.

Kvinnelige rockemusikere som tar snarvegen via en *punkorientert* tilnærming til rock, ser imidlertid ut til å sette seg i en mer utsatt posisjon. Denne orienteringen kan betegnes som en slags *ikke-musikerstrategi* ettersom den tar utgangspunkt i punkens idealer⁸⁷. Utøverne innenfor denne strategien nekter å adoptere den tradisjonelle maskuline rockeformelen, noe som innebærer en avvisning av både allerede etablerte stilarter i rock og typiske sjangerkarakteristika (gitar soloer eller måter å nærme seg instrumentet på). Disse utøverne insisterer isteden på å finne opp en egen og mer troverdig form for rock, basert på forestillingen om en genuin feminin autenticitet og konstitueringen av feminitet som *forskjell*. Det er likevel ikke gitt at man velger en forskjellsstrategi selv om man foretrekker en punkorientert rock. Andre punkorienterte kvinnelige musikere nærmer seg punken som en hvilken som helst annen tradisjon eller stilart i rock og satser isteden på en *likhetsstrategi*, gjennom å ikke fremheve kjønn og ved å forsøke å få gehør for at kjønn ikke skal ha noen betydning for verken tilnærming eller resepsjon av rock. Band som velger en slik strategi, forlanger for eksempel å bli omtalt som et *band* og ikke som et *jenteband*, på samme måte som de gjør det klart at de spiller *rock* og ikke *jenterock*.

86 Se for eksempel intervjuet med Staffan William-Olsson i Musikkpraksis nr. 4, 2001.

87 Å ha de mest elementære musikk-kunnskaper blir holdt for å være tilstrekkelig, for ikke å si ideelt, i punktradisjonen.

Studier så langt tyder likevel på at en punkorientert tilnærming innebærer en risiko for å bli vurdert som et marginalt fenomen på siden av *den ordentlige* rocken. Dette skyldes kanskje først og fremst at en punkorientering ikke alltid bidrar til like overbevisende instrumentferdigheter. Dette kan lett føre til assosiasjoner om *jenteaktighet* og et mislykket forsøk på å etterligne rock. Som også finske studier påpeker, er tegn på jenteaktighet kanskje en større trussel i forhold til det å bli tatt alvorlig i rockefeltet enn det å være kvinne i seg selv (Grønnerød 1996).

Historiske åpninger og vendepunkter for kvinnelige rockeutøvere

I visse perioder har kvinnelige blitt mer oppfordret til å gå inn i rockefeltet enn i andre perioder, noe som også kommer til uttrykk i kvinnelige musikeres fortellinger om sin egen veg inn i rocken. Lorentzen (2000) mener at det er tre ulike historiske øyeblikk eller vendinger i norsk populærmusikk som peker seg ut, og som har vært viktige for kvinners deltakelse i rocken:

- a) Motkulturen, visebølgen og kvinnebevegelsen
- b) Impulsene fra punken
- c) Etableringen av Akks

Motkulturen, visebølgen og kvinnebegelsen

Den første fasen lokaliseres til slutten av sekstitallet og begynnelsen av syttitallet,⁸⁸ Dette var en periode hvor låtskrivere som Bob Dylan, Carole King og Joni Mitchell øvde stor innflytelse også på norsk populærmusikk, noe som ikke minst gav støtet til etableringen av en rekke lokale viseklubber. *Singer-songwriterrollen* ble i denne perioden konstituert som den kanskje mest aksepterte og respekterte karrierevegen for kvinnelige populærmusikere (Shuker 2001). Dette skjedde parallelt med radikaliseringen av flere politiske grasrotbevegelser, deriblant den nye kvinnebevegelsen. I kjølvannet av den oppstod det flere norske kvinnebaserte band,

88 Bandet *Playmates* er et eksempel på at det fantes norske kvinnelige rockeband allerede på 60-tallet (Weistehaunet 2001, Skjerdal 1997).

som *Amtmandens Døtre* og *Kjerringrock*. Disse gruppene ble sam-lende punkter i kvinnebevegelsen, ettersom de spilte musikk med en klar feministisk appell. Den feministiske vendingen bidro imid-lertid også til en periode med større åpenhet *generelt* overfor det feministiske prosjektet, og det ble etablert flere rockeband i denne perioden med både mannlige og kvinnelige musikere. Flere frem-tredende kvinnelige utøvere etablerte seg i denne perioden, deri-blant *Anne Grete Preus* og *Hege Rimestad*. En kvinnelig musiker som var aktivt utøvende på denne tiden, beskrev effekten av de nye impulsene slik:

Jeg tror det var en blanding av politiske strømninger og at guttene erfarte at de syntes det var litt kult å ha med jenter, at det ble litt annen tone, et litt annet miljø. At noen av dem kan bli litt lei av det der - hvis det bare er gutter (...)(Lorentzen 2000)

Impulsene fra punken

Det andre vendepunktet knyttes til impulsene fra punken mot slutten av syttitallet. Punken tillot unge mennesker å legge alle hevdvunne forestillinger om talent og begavelse til side. Den nye innfallsvinkelen til rock var karakterisert av en primitiv tilnær-ming til både musikk og instrumenter, og de mest rudimentære musikk-kunnskaper ble holdt for å være mer enn tilstrekkelig til å etablere et band (O'Brian 1999). Fraværet av fokus på tekniske spilleferdigheter og ekspertise betydde at kvinner kunne innta en arena de tidligere hadde vært ekskludert fra. Punken avmystifiser-te det å lage musikk i band og oppfattet mangel på ekspertise som en *fordel* og ikke som et handikap (Cohen 1991). En kvinnelig norsk musiker forteller om sitt møte med punken slik:

«(...) det var på slutten av syttitallet og punken kom. Veldig mange unge folk var veldig aktive, og mange flere spilte. Før var det bare alle de flinke som spilte, men nå spilte liksom alle. Jeg traff folk som var yngre enn meg som spilte - og det var masser av band i hjembyen. Så var vi noen jenter da som begynte å snakke om: Dette skulle vi også ha gjort - dette var gøy. For vi gikk i de samme miljøene, men vi spilte ikke. Og så skrapte vi rett og slett sammen et band, da vi var mange nok jenter med de samme interes-

sen. Så kjøpte vi oss instrumenter, bass og tromme og gitar først. Vi var tre og vi fikk jo faen ikke til å spille, for det kunne vi jo ikke! Vi økte besetningen til fem slik at en av oss kunne synge for det var jo ingen som klarte å synge og spille samtidig! Det var mye tilfeldigheter men veldig morsomt» (Lorentzen 2000).

O'Brian (1999) skriver at kvinnelige punkere, musikere som ikke-musikere på den britiske scenen, gav seg helt hen til de mulighetene punken gav til å eksperimentere og sjokkere med kulturelle symboler og tegn. På denne måten testet kvinner grensene for feminin representasjon i det offentlige rommet. Mye handlet om å skape en ny stil gjennom å bryte med mannlige forventninger om feminitet, noe som innebar en dyrking av alle tenkelige former for ikke-feminitet. Man tillot seg for eksempel å være uskjønn, man sang på måter som kanskje best kunne kategoriseres som antisang, og man gav seg hen til høyst uortodokse kleskoder. En norsk kvinnelig utøver beskriver denne måten å sprengre grenser på som det å endelig kunne ta seg til rette på en måte som hittil hadde vært oppfattet som et mannlig privilegium:

«(...) så fikk jeg meg en gitar som jeg sånn noenlunde lærte meg å spille på - og så starta jeg et band som vi kalte for xxx. Da var vi fire jenter som overhodet aldri hadde tatt i instrumentene våre før - og en type, som spilte trommer. Så gjorde vi det kanskje på den der guttemåten at vi bare satte ting sammen så det låt sånn noenlunde kult, og dro og spilte uten å engang tenke på om vi turte dette her» (Lorentzen 2000).

Helt motsatt av hva myten forfektet, var punken likevel ikke spesielt kvinnevennlig, hevder O'Brian (1999), fordi bare et fåtall britiske kvinnelige punkeband oppnådde musikalsk respekt og påvirkningskraft. Det kanskje mest positive aspektet med punk var derfor at kvinner begynte å oppleve betydningen av å være medlem av et band og hva kvinnelig solidaritet i et rockeband kunne innebære for en følelse av kollektiv uovervinnelighet (ibid). Skjerdals studie (1997) gir delvis støtte for en slik påstand. Ifølge henne gav punken teoretisk sett flere muligheter for kvinnelig representasjon, samtidig som punken også bar med seg mange usynlige regler og bånd. En informant i hennes studie formulerer det slik:

«(...) I utgangspunktet lå det en ideologi at en ikke skulle bli oppfatta som menn eller kvinner, men som menneske. Men dette fungerte ikke i praksis. Slike miljø er like konservative som andre miljø. Vi var like undertrykte som i andre miljø. Jentene sprang ut på kjøkkenet og lagde kaffe, mens gutta dro ned i kjelleren og starta band»(Skjerdal 1997).

Mye tyder likevel på at punken fortsetter å ha stor innflytelse. Unge kvinnelige rockeutøvere i Norge oppgir også i dag kvinnelige punkere som forbilder (Lorentzen 2000). Men som allerede antydnet er det likevel usikkert hva slags legitimitet en punkorientering til rock egentlig gir kvinnelige rockeutøvere.

Etableringen av AKKS

Etter inspirasjon fra svenskene ble det i 1979 arrangert en kvinnekulturfestival på Kalvøya utenfor Oslo (Skjerdal 1997). Bak stod flere av de samme aktørene som var aktive i kvinnefronten og de musikalske miljøene som oppstod rundt kvinnebevegelsen (Lorentzen 2000). Det ble arrangert konserter med kvinnelige musikere og tilbudt kurs i rock. Arrangementet gikk også med et økonomisk overskudd, som initiativtakerne besluttet skulle gå til nye rockekurs for jenter. Prosjektet ble i begynnelsen kalt *Aksjon Kvinne Kultur Senter*(AKKS)⁸⁹, i tråd med 70-tallets aksjonismepolitikk (Skjerdal 1997). Foruten i Oslo finnes det i dag AKKS-avdelinger i både Bergen, Trondheim, Stavanger og Tromsø.

AKKS har slitt med en uforutsigbar økonomi som i perioder har gjort det vanskelig å planlegge driften på lang sikt. Politisk uenighet internt i organisasjonen har også skapt turbulens. Skillelinjene har gått mellom «separatister» som har ønsket å reservere organisasjonen for kvinnelige utøvere, og en fløy som har ønsket å åpne opp for menn (ibid). AKKS har fra 90-tallet av også slitt med et legitimitetsproblem, noe Skjerdal (1997) knytter til den dreiningen som fant sted i en mer allmenn holdning til feminisme i perioden fra 1970 til 1990, og det faktum at organisasjonen primært organiserer jenter:

89 I 1986 skiftet AKKS navn til «Aktivt Kvinne Kultur Senter», mens AKKS i dag har gått helt bort også fra denne subteksten. AKKS kaller seg med andre ord i dag bare «AKKS».

Ein del jenter har gått lei av feministiske prosjekt som skal hjelpe dei inn i mannsdominerte «yrke». Mange av dei negative haldningane til AKKS finn ein også igjen i haldninga til kjønnskvoltering. Kritikarar har nemnt at det at jenter får «hjelp» til å komme inn i rocken, at kjønn kjem framfor talent, kan også bli brukt mot dei. Det kan medføre eit stigma for dei jenter som faktisk allereie er dyktige nok. Indirekte seier det at dei ikkje klarar det sjølv. Dei kan bli sett på som «B-laget eller sutrekjerringsklubben». Det plasserer også jenter i offerrolla, som stakkars hjelpelause individ (Skjerdal 1997:79).

Gjennom 90-tallet har AKKS likevel arbeidet for å endre det negative bildet av organisasjonen og driver i dag både instrumentopplæring, øvingslokaler, konserter og turneer, i tillegg til kurs i musikkteknologier og lyssetting. Organisasjonens opprinnelige separatistiske ideologi har måttet vike for en integrerings- og assimileringslinje, der menn både trekkes inn i driften og får lov til å delta på AKKS sine kurs ved ledig kapasitet. I 1992 startet AKKS plateselskapet *Stiff Nipples Records*, for å vise bredden og synliggjøre kvinnelige musikere. I 1993 kom den første utgivelsen *Stiff Nipples Vol 1*, men det skulle gå hele seks år frem til *Stiff Nipples Vol 2*. Dagbladets anmelder gav oppfølgeren terningkast fire med følgende kommentar:

«Nivået er betryggende, om ikke like jevnt imponerende. For selv om jentene har startet innhenting av rockeguttas årelange forsprang, så mangler mange av bidragsyterne originalitet». *Dagbladet* 8. mars 2001

AKKS har etter alt å dømme spilt en viktig rolle når det gjelder å legge forholdene til rette for en større kvinnerekuttering til rocken. Dersom rock skal kunne fungere som et realistisk identitetsprosjekt for kvinner, må de nemlig ha tilgang til det Fornäs et al. (1995) betegner som *objektive produksjonsressurser*: spillepartnere, øvingslokaler, instrumenter og teknisk utstyr. Det finnes likevel ingen evaluering av AKKS eller dokumentasjon av hva slags effekt kurstilbudene har hatt over tid. Flere har også stilt spørsmålsteget ved kjønnskvolteringen AKKS representerer, basert på innvendinger om at *talent* må telle mer enn kjønn i tildelingen av offentlige ressurser (Skjerdal 1997). Slike innvendinger overser imidlertid at

AKKS primært er et tilbud til amatører, som kanskje aldri har tatt i et instrument før. Og som en representant for AKKS poengterrer:

(...) vet man ikke om man har et talent før man får prøve å spille. Dessuten tror jeg at de aller fleste musikere, med unntak av noen få, ikke er utpregede musikalske genier, men at de fleste kan lære seg de tekniske ferdighetene som trengs. *Siri Eriksen, AKKS Oslo*

Det kan også innvendes at rockens rekrutteringskanaler i overveiende grad allerede fungerer kvoterende, men i favør av menn. Lorentzen (2000) har dessuten påpekt at det å satse på en musikerkarriere i populærmusikkfeltet er et langt mer risikabelt prosjekt for en kvinnelig utøver. Ikke bare ser hun ut til å ha større vanskeligheter med å finne relevante spillepartnere og musikalsk kredibilitet, hun må også ta høyde for at homososiale rekrutteringsmekanismer kan gjøre det vanskeligere for henne å få innpass på frilansmarkedet og i de mannlige nettverkene.

Et siste forhold som trolig bidrar til å komplisere mange kvinners musikalske karriere, er vanskeligheter knyttet til det å forene rollen som utøvende musiker og rollen som mor. Få prosjekter har råd til å ta høyde for en musiker som i perioder må prioritere omsorgsoppgaver på bekostning av øvelser og spilleoppdrag. Mødre kommer dårlig ut som selvstendig næringsdrivende i forhold til offentlige støtteordninger dersom de ikke kan betale dyre forsikringsordninger, og de ulike offentlige støtteordningene som yter tilskudd til turnévirkksomhet og innspillinger, som *Fond for lyd og bilde* og *Fond for utøvende kunstnere*, har heller ingen innretninger som kompenserer for denne typen problematikk (ibid).

Oppsummering av status og forskningsbehov

Per i dag finnes det altså en del forskning på rockefeltet. Dette er i hovedsak arbeider som har fokusert på mannlige og kvinnelige rockeutøvers praksis og orientering til rock. Denne forskningen kan med fordel utvides til andre stilarter eller scener, for eksempel elektronika, hip hop og rap. AKKS bør også evalueres, slik at det

blir mulig å dokumentere rekrutteringseffekten av kurs og virksomhet. En slik evaluering kan også bidra til en refleksjon omkring både strategier og virkemidler. Det savnes også komparative analyser av populærmusikkfeltet, for eksempel mellom de nordiske land.

Det bør også fokuseres på utbredelsen av de nye digitale produksjonsteknologiene, som i løpet av kort tid har forandret både premisser, samarbeidsformer og organisering av musikkproduksjon. Ettersom denne teknologien er relativt rimelig og enkel å bruke, snakkes det om en *demokratisering* av musikkfeltet (Goodwin 1992), samtidig som det spekuleres over i hvilken grad den sosiale implementeringen av teknologien kan ha medført forskyvninger med tanke på maktrelasjoner og posisjoner i feltet. De estetiske idealene har for eksempel blitt forskjøvet mer i retning av *sound* samtidig som *rytmiske elementer* har fått en enda mer selvstendig rolle. Dette har på mange måter styrket lydprodusentenes kreative status og posisjon i feltet (Berkaak 1989), mens *melodiens* og *tekstens* betydning har blitt tilsvarende mindre. Ettersom det produksjonstekniske tradisjonelt har vært et mannsdominert felt og låtskriving og *singer-songwriterrollen* tradisjonelt har vært det stedet hvor kvinnelige utøvere har hatt sin største mulighet til å oppnå kunstnerisk kredibilitet, vil denne forskyvningen kunne få konsekvenser i form av mindre kunstnerisk legitimitet for kvinnelige utøvere. Det tradisjonelle platestudioet utfordres til gjengjeld av etableringen av stadig flere prosjektstudioer og hjemmestudioer, ettersom i prinsippet hvem som helst kan betjene teknologien.

Det er derfor viktig å få brakt på det rene i hvilken grad også kvinnelige utøvere tar i bruk disse teknologiene, eller om dette er et felt hvor mannsdominansen reproduseres i nye former (ibid). Det bør også fokuseres på andre deler av bransjen enn selve utøvernivået. Det finnes i dag ingen evaluering av støtteordninger som reflekterer over kjønn, på samme måte som det er en stor kunnskapsmangel i forhold til kjønnete prosesser i for eksempel organisasjonsliv, management, plateselskaper og bookingbransje, herunder også konsertarrangører, festivaler og artist- og bransje-

byggende arrangementer som *Bylarm*⁹⁰. I den grad slike aktører mottar støtte over kulturbudsjetter, bør det også utredes i hvilken grad kjønnete forfordelingsmekanismer slår inn, slik vi kjenner det fra andre felt, for eksempel innenfor arbeidsliv, styreverv og økonomi.

Litteratur

Annfelt, T. (2000). *Jazz som maskulint rom*. Upublisert paper. Trondheim, NTNU, Senter for kvinne og kjønnsstudier/Inst. for tverrfaglige studier.

Augestad, K. (1994). "Å, gosjameg!": en analyse av Sissel Kyrkjebø's gjennombrudd som populærmusikalsk artist. Bergen, [K. Augestad].

Bayton, M. (1998). *Frock rock : women performing popular music*. Oxford, Oxford University Press.

Berkaak, O.A. (1989). *Erfaringer fra risikozonen: Opplevelse, Utforming og Traderingsmønster i Rock and Roll*. Oslo, UIO, Institutt for sosialantropologi.

Berkaak, O. A. and E. Ruud (1992). *Den påbegynte virkelighet. Studier i samtidskultur*. Oslo, Universitetsforlaget.

Berkaak, O. A. and E. Ruud (1994). *Sunwheels : fortellinger om et rockeband*. Oslo, Universitetsforlaget.

Breen, M. (2002). *Gå hjem og øv jenter!*, Dagbladet. 2002.

Citron, M. J. (1993). *Gender and the Musical Canon*. Cambridge, Cambridge University Press.

Cohen, S. (1991). *Rock culture in Liverpool : popular music in the making*. Oxford, Clarendon Press.

Connell, R. W. (1999). *Maskuliniteter*. Göteborg, Daidalos.

90 Jf. Uenighetene om jenterepresentasjonen på årets Bylarm, se Dagbladet; Gå hjem og øv jenter. 8. februar 2002 Av Marta Breen

- Davies, H. (2001). *All rock and roll is homosocial: the representation of women in the British rock music press*. Popular Music. Cambridge, Cambridge University Press. 20/3: pp 301-319.
- Fornäs, J., O. Sernhede, et al. (1995). *In Garageland : rock, youth and modernity*. London, Routledge.
- Frith, S. o. A. M. (1990). *Rock and sexuality*. On Record: Rock, Pop, and the Written Word. S. F. a. A. Goodwin. London, Routledge.
- Ganetz, H. (1997). *Hennes röster : rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt*. Stockholm, Brutus Östlings bokförl. Symposion.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity : self and society in the late modern age*. Cambridge, Polity Press.
- Goodwin, A. (1992). *Rationalization and Democratization in the New Technologies of Popular Music*. Popular Music and Communication. J. Lull. London, New Dehli, Sage Publications: pp 75-100.
- Green, L. (1997). *Music, gender, education*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Grønnerød, J. S. (1996). *Girls Rockbands: The reproduction of gender hierarchy*. Conference on Music, Gender and Pedagogics, Göteborg.
- Grønnerød, J. S. (1996). *Girls who play heavy metal. A route to female empowerment*. Frø og Frukter, Nordisk kvinne og kjønnsforskning i dag, Oslo.
- Gullberg, A.-K. (1999). *Skolvägen eller garagevägen. Studier av musikalisk socialisation*. Musikhögskolan i Piteå, avdelningen för Musikpedagogik. Luleå, Luleå tekniske universitet.
- Haavind, H. (2000). *På jakt etter kjønnede betydninger*. Kjønn og fortolkende metode. H. Haavind. Oslo, Gyldendal Akademisk.

- Jones, S. (1992). *Rock formation : music, technology, and mass communication*. Newbury Park, Calif., Sage.
- Lorentzen, A. (2001). «Kvinnelige rockeartister – kuriøse sjarmtroll eller respekterte musikere?» *Kvinneforskning*, nr. 3.
- Lorentzen, A. H. (2000). *Kjønnnet eller frikjønnet?: rock som diskursiv praksis*. Bergen, [A.H.Lorentzen].
- McCleod, K. (2001). *A critique of rock criticism in North America*. Popular Music. Cambridge, Cambridge University Press. 20/1: pp 301-319.
- O'Brian, L. (1999). *The woman punk made me. Punk rock: so what? the cultural legacy of punk*. R. Sabin. New York, Routledge.
- Pattison, R. (1987). *The triumph of vulgarity : rock music in the mirror of romanticism*. New York, Oxford University Press.
- Prieur, A. (1994). *Isenesettelser av kjønn : transvestitter og macho-menn i Mexico by*. Oslo, Pax.
- Shuker, R. (2001). *Understanding popular music*. London, Routledge
- Statistisk sentralbyrå (2000). *Norsk kulturbarometer 2000*, SSB, 2000
- Skjerdal, M. (1997). *She is a rebel! : kvinner, kjønn og rock i et sosialantropologisk perspektiv*. Trondheim [M. Skjerdal].
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil : power, gender, and madness in heavy metal music*. Hanover, NH, University Press of New England.
- Weisethaunet, H. and U. Lindberg (2000). *Amusers, bruisers & cool-beaded cruisers: the field of Anglo-Saxon and Nordic rock criticism*. Århus, [U. Lindberg].
- Weisethaunet, Hans (2001). *Rockjournalistikk som kunstkritikk*. Rapport til SKUP-konferansen 23.-25.mars 2001, i Tromsø

Whiteley, S. (2000). *Women and popular music: sexuality, identity, and subjectivity*. London ; New York, Routledge.

Mediekilder

Dagbladet; Hvorfor har vi noe som heter rock og noe som heter jenterock? Dagbladet.no/meninger, 8. februar 2002.

Dagbladet; 8. februar 2002: Gå hjem og øv jenter. Av Marra Bre-en

Dagbladet; 8. mars 2001: Tar gitargrep om likestilling. Av Lars Erik Eide

Musikkpraksis, nr. 4, 2001 Staffan William-Olsson, allsidig gitarist. Av Bent Patey

Stortingsmeldinger/ offentlige utredninger

Stortingsmelding 47 (1996-97): Om "Kunstnarane".

Fra vugge til podium. Utredning om den faglige organiseringen av musikkutdanningen. Slutført 01.07.99 Offentliggjort 15.07.99. Innstilling fra et utvalg oppnevnt av Kirke-, utdannings- og forskningsdepartementet 2. juli 1998.

DEL III

PRODUKSJON, DISTRIBUTJON OG RAMMEVILKÅR

KULTURPOLITIKK OG POPULÆRMUSIKK

259

Kulturpolitiske virkemidler har lenge vært ansett som nødvendige for å opprettholde et tilfredsstillende nivå på kunst- og kulturtilbudet her i landet. Teatre, konsertsaler, kulturhus, utdanningsinstitusjoner, kunstnerlønninger, utsmykning av offentlige bygg, osv. avhenger av økonomisk hjelp fra staten. Når det gjelder populærmusikken, har det tradisjonelt vært ansett som unødvendig med statlig hjelp, fordi den klarer seg selv, ettersom den jo er nettopp populær og vel står på egne ben økonomisk. Staten har opprinnelig hatt større inntekter fra enn utgifter til pop- og rockemusikken, for eksempel gjennom fondsloven av 1956 og kassetavgiften fra 1983. Det var først tidlig på 90-tallet at statlige støtteordninger rettet mot pop- og rockemusikken oppstod og pengestrømmene fant veien tilbake til sjangeren. Men allerede før staten gikk inn og støttet rock og pop spesielt, fantes ordninger som kom utøvere av popmusikk til gode. Som en uintendert konsekvens av støtten til musikkorps og kor fikk ungdom tilgang til musikkopplæring og startet rockeband. I boken *Sunwheels – historien om et rockeband* er det dokumentert at skolenes musikkun-

dervisning hadde samme effekt (Berkaak 1994). Komponister av populærmusikk har nytt godt av vederlagsordningene for komponister og kassettagiften, og selv om den rytmiske populærmusikken (pop og rock) har vært dårlig representert tidligere, har det dryppet noe over den også. Den første rockeorganisasjonen, Norsk Rockforbund, stiftet i 1982, ble støttet over «ungdomsmidlene» med flere hundre tusen kroner. Begrepet «ungdomsmidlene» er imidlertid symptomatisk for den tidlige populærmusikkstøtten. Når tilskudd har kommet rock- og poputøvere til gode, har det vært under mottoet «rock mot øl» eller lignende sosialpolitiske triks. Tidlig på nittitallet fremmet rockeorganisasjonene et konkurrerende paradigme til dette: rock og pop som kunst- og kulturform.⁹¹ De hevdet at populærmusikken er vår tids folkemusikk, i betydningen «folkets musikk», og dessuten at den er vår tids ledende kunst- og kulturuttrykk.

Ideen om statsstøtte til rock som kulturform kom i løpet av 1988/89 som en følge av både initiativ fra flere enkeltpersoner innenfor rockemiljøet og dannelsen av en tverrfaglig arbeidsgruppe, satt sammen under Arbeiderpartiets kulturkonferanse i 1989. Det er særlig med denne arbeidsgruppen, kalt Forum For Rock (FFR), som etter kulturkonferansen vokste til omkring 50 medlemmer, at forslagene får en kulturpolitisk formulering, et talerør og ikke minst en politisk slagkraft i hjertet av DNA, som satt i regjering. Forum For Rock eksisterte i to år med et mandat fra regjeringspartiet om å utrede forholdene for norsk rock pr. sent åttital og å komme med konkrete forslag til gjennomføring av tiltak. Forumet utarbeidet et rockprogram som delvis ble ansett som Arbeiderpartiets offisielle politikk med hensyn til rockekulturen. Mange av forslagene som rapporten inneholder, kan i dag sies å være gjennomført eller påbegynt. Rockrapporten finner tre innfalsvinkler til statsstøtte til rock og pop: rock som samlingspunkt og identitetsfellesskap, rock som bransje/næring og rock som et kunstnerisk uttrykk. Den statlige støtten har blitt til i møtet mellom disse tre definisjonene på populærmusikken: rock som kommersiell kultur (næringspolitisk legitimitet), rock som ungdomsakti-

91 Se Forum For Rock Rockrapport og Ungdom, musikk og statlig støtte - en evaluering av musikkverkstedordningen.

vitet (sosialpolitisk legitimitet) og rock som kunst- og kulturform (kulturpolitisk legitimitet). Til å begynne med hentet forslagene størst politisk legitimitet fra ideen om rock som ungdomsaktivitet (Branstad 1998), men i perioden sett under ett har alle synsmåtene vært med på å forme resultatet.

Gjennom 90-tallet har floraen av offentlige støttetiltak vokst både i antall og i kroner og øre. Dette kapitlet skal være en drøftende beskrivelse av dem som inngår i kulturpolitikken rettet mot populærmusikken. Beskrivelsen skal dekke følgende kategorier av virkemidler: støtteordninger, vederlagsordninger og fond, organisasjonsstøtte, innkjøpsordninger, utdanning/voksenopplæring og andre tiltak.

I europeisk sammenheng har Norge et velutbygd offentlig støtte-system med betydelig økonomisk bistand. Norsk kulturpolitikk kjennetegnes dessuten av en aktiv statlig påvirkning av kunst- og kulturlivet og utbredt samarbeid mellom statlige, halvoffentlige og private kulturaktører. *Den nordiske kulturpolitiske modellen* er et begrep blant kulturforskerne (Mangset 1992), som viser til at kulturpolitikken i Sverige, Danmark, Finland og Norge har kulturpolitiske særtrekk som skiller den fra andre europeiske modeller. Foruten betydelig offentlig støtte er likhetspreg, desentralisering og korporativisme slike særtrekk. Ved anledning viser vi til ordninger i andre nordiske land som vi i Norge ofte sammenligner oss med.

Statlige støtteordninger

Musikkverkstedordningen

Musikkverkstedordningen ble etablert i 1991 etter vedtak i Stortinget om å bevilge 5,3 millioner kroner til musikkverksteder hvor det utøves jazz, rock og folkemusikk. Vedtaket var et kompromiss mellom tilhengere og motstandere av et forslag om 13 millioner kroner til rockemusikk alene, framsatt i rockprogrammet. Ordningen skulle innledningsvis eksistere i en prøveperiode på først to og så et tredje år. Etter denne prøveperioden ble ordningen

evaluert og gjort permanent.

Musikkverkstedordningens formål er «å støtte virksomheter som styrker og utvikler aktivitet, utøvelse og kvalitet innenfor rock, jazz, folkemusikk og verdensmusikk». ⁹² Alle organiserte ikke-kommersielle musikkmiljøer innen disse sjangrene kan få støtte. Eksempler på miljøer i målgruppen er:

- bandsammenslutninger/storband/lag
- ikke-kommersielle spillesteder
- musikkorganisasjoner
- musikkråd
- musikkskoler
- andre musikkorganisasjoner/institusjoner

For å få støtte fra MVO bør aktiviteten eller aktivitetsmiljøet omfatte minst 15–20 aktive deltakere. Det stilles også som krav at bandsammenslutninger som søker, skal ha etablert seg i øvingslokaler.

Norsk Musikkråd administrerer og har sekretariatsfunksjon for ordningen. Fra 1994 er styringsgruppen gjort til en enhet som vurderer kriteriene for tildeling og sørger for at tildelingene skjer i samsvar med målsettingene for ordningen. En representant for hver sjanger sitter i styringsgruppen. Derunder er det opprettet fire sjangerutvalg for rock, jazz, folkemusikk og verdensmusikk. Deres oppgave er å vurdere den enkelte søknad innenfor de respektive sjangrene på faglig grunnlag. To av de tre personene i sjangerutvalgene oppnevnes av sjangermiljøene selv, den tredje oppnevnes av Musikkrådet. Sjangerutvalgenes beslutninger er musikkfaglig begrunnet og overprøves ikke av andre. I tillegg kommer et fellesprosjektutvalg, satt sammen av lederne for sjangerutvalgene pluss et ekstra medlem fra rockutvalget. Dette utvalget skal ta stilling til samarbeidssøknader på tvers av sjangrene.

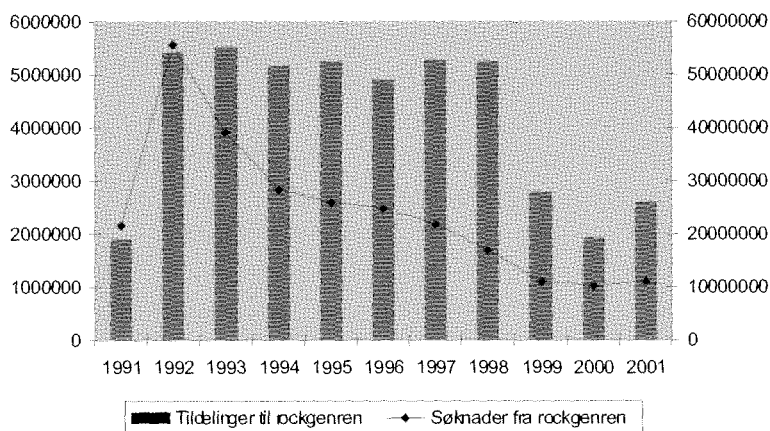
I visse tilfeller kan MVO handle proaktivt ved å støtte tiltak utenom de regulære søknadsprosedyrene, der musikkrådet og sjangerrepresentantene finner at det er et særlig behov i målgruppen.

92 <http://www.mvo.no/Org/Formal> (Juni 2002)

Eksempelvis har et rap/hiphop-arrangement fått støtte fordi MVO ønsket å støtte denne sjangeren, som de mente var underrepresentert i søkerbunken. Utsetting av mobile øvingsrom er et prosjekt som Musikkrådet har initiert med MVO-penger, inspirert av prosjektet «Det plutselige øvingslokale» som ROSA (Dansk Rock samråd) har utviklet. Kort fortalt går prosjektet ut på å utplassere containere fullt utstyrt og lydisolert til bruk for lokale band som står uten øvingslokale. Et forsøksprosjekt er blant annet gjennomført i en bydel i Trondheim. Prosjektet har synliggjort mangelen på øvingslokaler og utløst tiltak mot dette i bydelen og dessuten hatt smitteeffekt til andre bydeler som ønsker egne containere.

Figuren under viser søknadssum i kroner fra rock (høyre akse) og tildelingssum i kroner (venstre akse), fra 1991 til 2001.

Sum tildelinger fra og søknader til Musikkverkstedordningen for rockgenren. i kroner



Både søknadene fra og tildelingene til rocken falt en del fra 1999 til 2001. Fra 1992 til 1999 har tildelingstallene vært stabile og ligget på litt over 5 millioner kroner. Nedgangen i tildelingene skyldes i hovedsak at Norgesnett, som tidligere var et prosjekt under paraplyorganisasjonen Samlet Norsk Rock, fikk overført deler av prosjektmidlene over MVO-potten fram til og med 1998, men får nå sine midler fra Kulturdepartementet gjennom Kultur-

rådet. Årsaken til fallet i det totale søknadsbeløpet i samme periode er at Norgesnett-scenene søkte MVO om midler på ordinært vis, slik at denne søkergruppen også falt vekk i 1999. På denne måten har myndighetene foretatt en «opprydding» i bevilgningene til MVO og Norgesnett. Det har i sin tur gjort samarbeidet mellom Norgesnett og MVO noe svakere.

Turné-, festival- og transportstøtte (TTF-ordningen)

Hovedmålsettingen for TTF-ordningen er å gjøre norsk rock tilgjengelig for flere.

Utgangspunktet for ordningen er at betingelsene for livemusikk og turnevirksomhet har vært ugunstige for den rytmiske musikken, da konsertvirksomheten gjerne foregår på utsiden av etablerte strukturer som konserthus og kulturhus i landet. Ustabilitet i konsertmarkedet og lange strekninger mellom spillestedene gjør det vanskelig og kostbart å turnere i Norge.

Et hovedanliggende for ordningen har derfor vært å bidra til at nettverket av spillesteder blir mer stabilt, og å hjelpe artister og band med transportstøtte.

Turné-, festival- og transportstøtte ble etablert som en prøveordning i 1992 og ble gjort permanent i 1995. Ordningen finansieres gjennom Kulturrådet over en egen post på statsbudsjettet. Tildelingene har ligget på ca. 3,2 millioner kroner pr. år i gjennomsnitt fra 1992, helt til de økte til litt over 4 millioner kroner i 2001. Rikskonsertene var ansvarlig for ordningen fram til 1998. Den ble da administrert av en styringsgruppe på fem personer oppnevnt av Rikskonsertene. I 1999 ble ansvaret overført til Kulturrådet, mens styringsgruppen ble sittende fram til 2000. Fra 2001 har styringsgruppen fått nye medlemmer utvalgt av Kulturrådet. Lederen for ordningen er styremedlem i NRF og har bakgrunn som rockemusiker. De øvrige medlemmene er en NRK-ansatt, en lydtekniker, en tidligere konsertarrangør, en samtidskomponist og en utøver i sjangeren verdensmusikk.

Ordningen består av tre typer støtte: Støtte til innenlands og uten-

lands turné, arrangørstøtte og støtte til festivaler.

Støtte til innenlands- og utenlandsturné

Turnéstøtten til utøverne er delt mellom en innenlands- og en utenlandskategori. For innenlandsturneer er målgruppen særlig artister og band i en etableringsfase, selv om ikke tildelingskriteriene fastslår at innenlandsdelen i utgangspunktet er myntet på det uetablerte sjiktet, mens utenlandsdelen er for det etablerte. Det har likevel vært lagt vekt på de mer etablerte utøverne ved utenlandsturnéstøtte. Generelt for både innenlands- og utenlandsdelen gjelder det at utøvere *«med et personlig uttrykk innen sin sjanger og som står på springbrettet til noe større – kunstnerisk og markedsmessig»* prioriteres.⁹³

Lederen av styringsgruppen peker på at siktemålet med ordningen blant annet er å hjelpe band på veien fram til det kommersielle markedet. Artistene som får støtte til innenlands- og utenlandsturneer, kan være ukjente på markedet eller for folk flest, men de som får støtte, har markedspotensial etter utvalgets vurdering. For utenlandstøtten vurderer styringsgruppen i hvilken grad artisten eller bandet er modent for lansering utenlands. Turnéstøtten kan således forstås som en slags lanseringsstøtte eller etableringsstøtte.

Et lydvedlegg skal følge søknaden og ligger til grunn for vurderingen av kunstnerisk kvalitet. Medlemmene i styringsgruppen skal ha god kjennskap til det rytmiske musikkmiljøet og hva som rører seg av mindre kjent musikk. På den måten gjøres ikke vurderingen utelukkende på grunnlag av innsendt fonogram. Etter vurderingen av den kunstneriske kvaliteten vurderes prosjektets soliditet. Her kan apparatet rundt søkeren spille en rolle for hvorvidt man får støtte eller ikke. Særlig for utenlandstøtten er betydningen av et kompetent apparat rundt artisten eller bandet stor.

Turnéstøtte til innenlands- og utenlandsturné har utgjort den største tildelingsposten av de tre. Sammenlagt har nesten 60 % av det

93 Rikskonsertene. Turné-, festival- og transportstøtte til rock og beslektede musikkformer. Oppsummering 1992-1998

totale støttebeløpet vært turnéstøtte til utøvere fra 1992 til 1998, og med økningen i de totale tildelingene i 2001 økte også turnéstøtten til litt over 60 % av totaltallet. Spesielt stor har økningen i utenlandsturnéstøtten vært (se diagram). Størrelsen på enkelttildelingene til turnéstøtte varierer mellom 20 000 og 150 000 kroner.

Arrangørstøtte

Arrangørstøtte gis til konsertarrangører innenfor rytmisk musikk. Det er ikke nærmere definert hva konsertarrangører er i denne sammenhengen, men brorparten av støttemottakerne er rockeklubber, mens andre mottakere er studentsamfunn og frittstående konsertscener.

266

Arrangører som viser stabil konsertaktivitet, prioriteres. Arrangørens program og programplaner er også viktige elementer i søknadsvurderingen. Mangfold og nyskaping teller. Å ta med band innenfor nye sjangrer som har et utviklingspotensial, kan slå positivt ut. Ellers gjør utvalget en skjønnsmessig vurdering på grunnlag av sin kjennskap til arrangørens kvaliteter. Ordningen skal bidra til geografisk utjevning av konserttilbudet, og for å få støtte er det en «fordel» å arrangere konsert eller festival i distriktene. Konsertserier som ZOOM eller By:Larm har fått flere tildelinger og oppfyller mange av de kriteriene som er nevnt.

Størrelsen på arrangørstøtten har variert, men i gjennomsnitt har den utgjort ca. 20 % av hele ordningens midler.

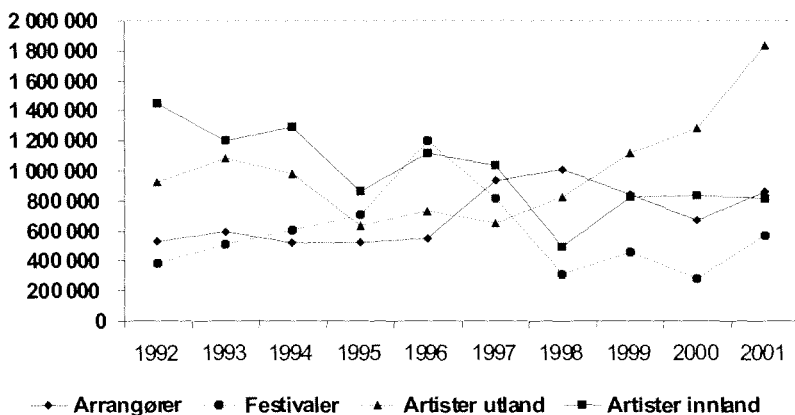
Festivalstøtte

Støtte til festivaler retter seg særlig mot de mindre etablerte festivalene. En særskilt målgruppe er de festivalene som ikke kvalifiserer seg til Kulturrådets øvrige festivalstøtteordning. Festivaler som har stor betydning for det regionale eller lokale musikkmiljøet, har blitt vektlagt. Ordningen har også til hensikt å stimulere festivalaktivitet i distriktene. Rikskonsertenenes oppsummeringsrapport

fra 1999 forteller at rockrelaterte festivaler har blitt prioritert fordi slike festivaler ikke har fått støtte fra andre festivalstøttekilder.

For både arrangører og festivaler vektlegges søkerens profesjonalitet og samsvar mellom program, innhold og aktivitetsnivå. En forutsetning for støtte er at prosjektet er godt gjennomarbeidet og har realistiske ambisjoner.

Transport-, turne- og festivalstøtte i perioden 1992-1998 i kroner



Arrangørstøtten og festivalstøtten brukes hovedsakelig til kjøp av lyd-, scene- og lysutstyr og til artisthonorar. Det gis ikke driftsstøtte. Gjennomsnittlig har festivalstøtten utgjort de siste 20 prosentene av ordningens tildelinger. Størrelsen på enkelttildelinger varierer mellom 5000 og 200 000 kroner for arrangører og festivaler. Tendensen i dag går mot færre store tildelinger på over 50 000 kroner og flere i størrelsesordenen 25 000–40 000 kroner.

I perioden fra 1992 til 2001 har størrelsen på hver enkelt støtteform variert en del, og det innbyrdes forholdet mellom dem har endret seg. Innenlands turnévirkosomhet startet som den største kategorien, men har minnet og blitt forbigått av utenlandsturneer, som på sin side har økt kraftig. Satsingen går altså i retning av utenlandsframstøt. Representanter for utvalget sier at dette ikke skyldes en bevisst satsing, men at det særlig i de to foregående årene har vurdert søknadene om støtte til utenlandsturneer som

de mest interessante. Utenlandsstøtten er dessuten den støtten hvor enkelttildelingene er størst, fordi kostnadene er større. De mindre etablerte bandene har gjerne lavere turnékostnader enn større navn har, og de enkelte støttebeløpene er derfor lavere for innenlandsstøtten enn for utenlandsstøtten. Regnet i antall bevilgninger er fordelingen noenlunde lik mellom innenlands og utenlands turnéstøtte.

Styringsgruppen vurderer som nevnt turnéstøtte etter et sammensatt sett av kriterier, som kunstnerisk egenart, markedspotensial og støtteapparat. I en viss grad oppfatter utvalget seg som et hjelpeapparat for uetablerte og uoppdagede band, slik at disse kan oppdages av blant annet platebransjen. På den andre siden spør styringsgruppens leder seg om det er riktig at en statlig ordning skal hjelpe markedet med å oppdage nye band.

I 1998 skrev styringsgruppen for ordningen en oppsummeringsrapport hvor blant annet ordningens samspill med markedet for livemusikk ble problematisert (trykt i januar 1999). Erfaringene fra utøverstøtten var at arrangører enkelte ganger fikk artister til honorarer langt under markedspris, og at enkelte artister turnerte mer enn det var etterspørsel etter i markedet. Disse erfaringene forteller at man selv med relativt små, men uheldige beløp kan forstyrre balansen i livemarkedet.

Styringsgruppen for TTF-ordningen ser dessuten en potensiell fare for at strukturen av spillesteder kan bli for stabil. Vil for eksempel de store årlige rock-, pop- og bluesfestivalene stadig få støtte og presse nyskapende og mer ad hoc-pregede arrangementer ut av markedet? Setter de tradisjonelle rock- og popfestivalene og konsertstedene en norm for hva en god festival eller et godt konsertsted er? I så fall kan systemet virke uheldig sjangerekskluderende. Styringsgruppen aner allerede en uønsket avstand til nye sjangermiljøer innen rockens beslektede musikkformer. Hiphop-, elektronica- og tekno-utøverne mangler på sin side ofte et organisert apparat som hjelper dem inn i søkerbunkene.

Nye satsingsområder

Det er fremmet forslag om at nye satsingsområder for TTF-ordningen bør være kompetansheving, særlig i forhold til managementapparatet og artistutvikling (showcases eller promoteringsjobber). Forslaget er særlig begrunnet i at slik kompetanse er viktig for utenlandspromotering og -lansering.

Fond og innkjøps- og vederlagsordninger

Fond for lyd og bilde

Norsk Kassettavgiftsfond skiftet navn til Fond for lyd og bilde 1. januar 2001. Navneskiftet gjenspeiler digitaliseringen av lyd- og bildemediene de siste årene. Kassettavgiften på uinnspilte video- og lydkassetter falt bort i 2000, men fondets ansvarsområde er det samme. Stortinget fastsetter de økonomiske rammene for FFLB uten at fondet baseres på en ny avgift. De økonomiske rammene har i de siste årene ligget rundt 25 millioner kroner.

269

Formålet med fondet er:

...å gi rimelig godtgjørelse til rettighetshavere som bor og hovedsakelig har sitt virke i Norge for den lovlige kopiering til privat bruk som skjer fra videogrammer og fonogrammer, og for å fremme produksjon og formidling av innspillinger i lyd og/eller bilde foretatt i Norge.⁹⁴

Fondet for lyd og bilde begrunnes både kulturpolitisk og opphavsrettlig (Berkaak 2000). Mie Berg Simonsen (1999) betegner det som et *kulturpolitisk fond*, ulikt fond som er hjemlet i særlover. Samtidig skal det tas vederlagshensyn ifølge vedtektene til fondet. Fordelingen av midlene skal altså komme de gruppene til gode som rammes av kopiering (Grønnestad 1999). På denne måten er fondet en mellomting mellom et vederlagsbasert fond og et kulturpolitisk fond (Møller 2000). Det kan være noe av årsaken til at populærmusikkens representanter mener pop og rock får urettmessig lite penger ut av fondet. På den ene siden skal det tas vederlagshensyn (rock og pop står for en stor del av inntjenin-

gen til fondet), men samtidig skal fondet følge kulturpolitiske målsettinger som sjangermessig og geografisk spredning og base-res på kunstnerisk skjønn. Dessuten er fondet representativt for det som kan kalles et særnorsk kulturpolitisk trekk (Arnestad 1991), nemlig den kollektivistiske og solidariske måten å godtgjøre for bruken av kunstnernes verk på framfor den individualistiske vederlagstanken hvor vederlagsbyråene mottar eller krever inn vederlag og deler den videre ut til sine enkeltmedlemmer.

Fondet utgjøres av et styre oppnevnt av Kulturdepartementet og seks fagutvalg som sitter i en søknadsrunde om gangen. Medlemmene i fagutvalgene kan foreslå av rettighetshavernes organisasjoner, men oppnevnes av styret. Fagutvalgene er fonogram/kunstnere, musikk, fonogram/produsenter, scene, tekst og video/film. For musikk vil det si representanter fra FONO, Gram Art, IFPI, Norsk komponistforening, Norsk musikerforbund, NOPA og Norsk Rockforbund.

Et hovedargument for større tilstedeværelse fra populærmusikken i fagutvalg og styre er at det er den musikkformen som sørger for størstedelen av inntektene fra avgifter og vederlag, og at det derfor er rettferdig at sjangeren er representert på en måte som svarer til dette, eller at den i alle fall fortjener mer å si.⁹⁵ Fondet har til tider vært en arena for tautrekking mellom sjangerrepresentanter, selv om konfliktene har vært sterkere uttalt i den offentlige debatten enn i fagutvalgene (Møller 2002).

Blant populærmusikkrelaterte formål det kan søkes støtte til, er: fonogram, turné, konsert, komponering og tekst til musikk. Fondet er hovedsakelig et produksjonsfond. Støtte til fonogram gitt til kunstnere/musikere innenfor pop/rock/blues var på ca. 1,2 millioner kroner i år 2000. Støtte til fonogram gitt til produsenter var på ca. 3,1 millioner kroner (Møller 2002). På oppfordring fra målgruppen ble det opprettet en pott for markedsføringsstøtte, og et eget utvalg tar seg av prosjektstøtte til markedsføring av fonogrammer. Det er særlig musikerne som har påpekt at markeds-

95 Forum for Rock Rockrapport s. 28
www.ballade.no «Bred enighet om kulturfond» 06.03.2002 Tekst: - Red.

føringsformål burde støttes mer av FFLB (samme sted).

Prosjektstøtte til markedsføring av fonogrammer er en av de postene som erstatter Lanseringsstipendiet som ble avsluttet i 2000. Lanseringsstipendiet ble gitt som en enkelt årlig sum på mellom 500 000 og 750 000 kroner til en norsk artist eller gruppe som var moden for utenlandslanseringer. På bakgrunn av evalueringen av ordningen i 2000 bestemte styret å avslutte den og heller sette av midler til prosjektstøtte til markedsføring. Til dette formålet setter styret selv av penger, og i 2002 gikk 350 000 kroner til markedsføring av musikk og to like store beløp til markedsføring av film/video og scenekunst. For å få støtte trenger ikke prosjektet ha fått støtte gjennom fondets øvrige poster. Det er nok at prosjektet som skal markedsføres, er i fondets målgruppe.

Da fondet ble evaluert, ble støttemottakere spurt hvor stor betydning støtten fra FFLB hadde for deres prosjekt. 92 % svarte at støtten hadde stor eller svært stor betydning for realiseringen av prosjektet. Informantintervjuer av populærmusikere peker på at det er når bandet eller artisten er i ferd med å etablere en posisjon i markedet, at fondet spiller en særlig stor rolle (samme sted). I en generell oppsummering av fondets betydning for musikk- og filmfeltet sier Møller:

Ser vi dette i lys av forholdet mellom den kulturpolitiske tankegangen og vederlagstanken, kan vi si at fondet har størst betydning for dem som tro-
lig har minst rettigheter (de som er orientert mot kunstlivets egne kriteri-
er), og minst betydning for dem med størst rettigheter (de som er orientert
mot salg og publikumsoppslutning) (Møller 2000:76)

Ifølge evalueringen er altså betydningen størst i de minst kommersielt orienterte musikkartene og noe mindre for «de kommer-
sielle».

Fond for utøvende kunstnere

Fondsloven sier at den som bruker et opptak av utøvende kunst-
neres prestasjoner offentlig, skal betale en avgift for dette. Med

disse avgiftene ble Fondet for utøvende kunstnere etablert i 1957. Til forskjell fra den rene vederlagstanken, hvor den som har spilt inn opptaket, får vederlag for hver gang opptaket blir framført offentlig, gikk man i fondsloven inn for en solidarisk og kulturpolitisk løsning, som skulle gi alle profesjonelle, norske utøvere adgang til å søke støtte fra fondet.⁹⁶

FFUK er en kulturpolitisk ordning og ikke en vederlagordning. Brukere av opptak må betale vederlag til GRAMO for hver gang opptaket framføres offentlig. Norske innspillinger vernes etter åndsverkloven, mens en stor del av opptakene som framføres offentlig, er ikke-vernede opptak. Dette er opptak som ikke har vern etter åndsverkloven, hvilket i hovedsak vil si amerikanske innspillinger. Etter en endring i fondsloven kommer fondets inntekter heretter fra ikke-vernede opptak. Som kulturfond er FFUK en kollektiv ordning som alle profesjonelle utøvende kunstnere kan søke støtte fra, og samtidig et kulturpolitisk virkemiddel. Fondet skal sikre bredde i uttrykksformer og fremme tilgangen til levende utøverprestasjoner innenfor alle sjangrer og utøverkategorier overfor landets innbyggere.

Kort om vederlag for offentlig framføring av fonogrammer

Avgiften (til FFUK) og vederlaget (til GRAMO) skal ligge på samme nivå, slik at det ikke skal «lønne seg» for den avgiftspliktige å bruke det ene framfor det andre. På denne måten får altså norske utøvere vederlag via GRAMO hver gang deres innspillinger blir benyttet i radio eller på et diskotek eller lignende. Rettighetshaverne som representeres ved GRAMO, skal selv forhandle om vederlagets størrelse. Samtidig har disse utøverne – og også alle de andre profesjonelle utøverne som lever av å være musikere, sangere, skuespillere, dansere osv. – muligheten til å søke fondet om støtte til prosjekter, stipender, reiser osv.⁹⁷

Organisering og økonomi

96 Hentet fra www.ffuk.no/Om_Fondet.html

97 Hentet fra www.ffuk.no/Om_Fondet.html

Fondet hadde totale inntekter i 2000 på kr 22 062 655. Av dette ble til sammen kr 18 019 458 bevilget til formålene (se beskrivelse nedenfor).

Fondets styre oppnevnes av Kulturdepartementet. Styret rapporterer at det har behandlet 2092 søknader om støtte, og at dette er en økning fra fjoråret på 164 søknader. De disponible midlene har ikke økt, og antallet søkere som får avslag på sine søknader, øker. Normalt utgjør summen av tildelingene 10 % av søknadssummen.

Formål det kan søkes støtte til, er:

Innspilling av fonogram

Det kan søkes støtte til innspillinger som foretas i Norge, og hvor det hovedsakelig deltar musikere som bor og jobber her i landet. Fondet fullfinansierer ikke innspillinger, og det gir støtte kun til prosjekter som er sikret å komme i handelen. Det gis ikke støtte til innspilling av demo-CD. Det er imidlertid kjent at noen av innspillingene brukes som «visittkort», altså utgivelser som i hovedsak brukes for promotering (Grønnestad 1999). De samlede bevilgningene i kategorien innspilling er på 4 547 298 kroner. 1 078 000 av disse har gått til rock/pop i 2001, fordelt på 16 innvilgede søkere. Pop/rock er den største mottakeren blant sjangrene, med knapp margin til jazz/blues.⁹⁸

Prosjektstøtte

Fondet gir støtte til prosjekter hvor det deltar profesjonelle utøvere. Dette kan være konsertstøtte, turnéstøtte, produksjon og visning av danse- og teaterforestillinger e.l. Prosjektstøtte fra Fond for utøvende kunstnere gis som underskuddsstøtte. Bevilgede midler fra fondet skal garantere for honorar til profesjonelle, utøvende kunstnere som bor og hovedsakelig har sitt virke i Norge, og som deltar i prosjektet det er søkt støtte til. Støtte gis etter et kunstnerisk skjønn innenfor alle sjangrer. Til sjangeren «pop/rock-musikere» innvilget styret 18 søknader, som totalt ga en sum på 380 000 kroner.

98 Opplysninger fra fondets leder

Reisestøtte

Foruten stipender har fondet etter søknad ytt utøvende kunstnere støtte med beløp inntil

kr 8 000 til kortvarige reiser med kunstfaglig formål. Det var avsatt totalt 80 «reisestøtter» à kr 8 000, til sammen kr 640 000 i 2000. Nesten hele beløpet går til musikk.

Kurs-/seminarvirksomhet

Det er gitt støtte til seminarer, kurs og annen studievirksomhet der utøvende kunstnere har deltatt som instruktører, og til kurs som holdes for profesjonelle utøvere. Ca. 400 000 gikk til denne posten i 2000. Fondet opplyser at søkningen fra populærmusikkfeltet er liten, men kan ikke slå fast hvorfor.

Stipender for videreutdanning

Utvøvende kunstnere ytes også støtte ved bevilgning av stipender til videreutdanning. Stipendene utlyses en gang i året og tildeles etter personlig søknad.

I 2000 ble det utdelt 116 stipender à kr 20 000.

Orkester-/korpsstipender

Videreutdanningsstipender à kr 18 000 til musikere ansatt i seks offentlig støttede orkestre og sju korps.

Stønad

Stønaden er fastsatt som et fast beløp for alle stønadmottakere og ble med virkning fra 01.01.99 hevet fra kr 15 000 til kr 18 000 pr. år. Stønaden blir utbetalt i rater hvert kvartal. Samlet er det i 2000 utbetalt stønad til utøvende kunstnere med kr 958 500.

Debutstøtte

Fondet har gitt utøvende kunstnere økonomisk støtte også på andre felt. Til debutkonserter er det bevilget tilskudd i form av underskuddsgaranti, som hovedregel med beløp inntil kr 11 000 pr. konsert. Totalt var det i 2000 satt av kr 66 000 til dette formålet.

Rolf Gammleng-prisen

Prisen gis som en påskjønnelse til utøvende kunstnere «som på en fortjenstfull måte har medvirket ved innspilling av fonogrammer». Æresprisene med et beløp på til sammen kr 280 000 ble i 2000 fordelt med et antall av ni priser til solister og

studiomusikere. Vedtak om prisvinnere ble gjort av et enstemmig styre på grunnlag av forslag fra Norsk Musikerforbund og FONO.

Søknadsvurdering

Fondet skiller mellom skapende (komponister, forfattere osv.) og utøvende kunstnere. Midlene skal gå til sistnevnte, men produsenter kan søke på vegne av kunstnerne (Grønnestad 1999). Som «utøvende kunstnere» gjelder de profesjonelle musikkutøverne. Med «profesjonell» menes at man må ha det utøvende kunstneryrket som hovederhverv.

Søknadene blir behandlet etter en skjønnsmessig vurdering, hvor det kunstneriske innholdet blir lagt vekt på, men for søknadsbehandlingen ber ikke styret om manus, kopier av kontrakter, videoer, CD-er eller lignende. Det legges vekt på utøvernes kvalifikasjoner og profesjonalitet, men sjelden på sjangertilhørighet. Det skal legges vekt på en geografisk spredning av støtten. Søknaden vurderes også med hensyn til realiserbarhet og antall publikummere som prosjektet vil nå ut til.

Norsk kulturfond

Norsk kulturfond disponeres av Norsk kulturråd. Pengene til fondet bevilges av Stortinget og var på 225,3 millioner kroner i 2001. Under det som kort og godt kalles «Rådet» i Kulturrådet, finnes elleve fagutvalg for de ulike kunstområdene, herunder også et fagutvalg for musikk og et fagutvalg for festivaler. I 2001 gikk 50,2 millioner kroner av kulturfondet til musikk. Musikk er dermed den kunstformen som får nest mest, etter litteratur.

I 2001 gikk 21,4 millioner kroner av musikkmidlene til musikkfestivaler gjennom en egen ordning der midlene tildeles av fagutvalget for festivaler. Denne festivalstøtten er ikke den samme som TTF-ordningens festivaldel, som ligger under en annen post i statsbudsjettet.⁹⁹ Post 74 i statsbudsjettet er midler som settes bort enten til selvstendige komiteer under Kulturr

ådet (for eksempel TTF-ordningen) eller til andre instanser (for eksempel Musikkrådets MVO).

Til rock og pop gikk 3,2 millioner kroner i 2001. Det vil si mer enn fem ganger det som kom festivaler til gode gjennom TTF-ordningen i 2001.

Det kreves at søkere til festivalstøtten skal ha eksistert i minst tre år og ha en lokal forankring. Med lokal forankring menes blant annet at festivalen skal ha mottatt støtte fra enten kommune eller fylkeskommune i minst tre år. Dette kravet skal sikre at festivalene som får støtte, er forholdsvis varige og har støtte i lokalsamfunnet. I praksis er det festspill og lignende som får mest, og som er faste innslag i søkerbunkene, men det skal også være rom for at nye festivaler kan bli plukket opp av ordningen. Festivalstøtten fra kulturfondet retter seg mot de varige og store festivalene, som Norwegian Wood, Quart Festivalen og Notodden Blues Festival, mens TTF-ordningens festivalstøtte også støtter nye og små arrangementer. I den grad TTF-støtten kan utløse penger fra fylke eller kommune, kan den også bidra til at festivaler kvalifiserer seg som søkere til festivalordningen.

Frifond

Frifond ble opprettet i 2000. Norsk Musikkråd forvalter musikkandelen, kalt «Frifond Musikk», på 30 % eller 21 millioner kroner. Musikkrådet estimerer at 80 % av søknadene til Frifond musikk er fra band og bandrelatert virksomhet. Antall søknader var omtrent 1000 i 2002, dvs. at 800 band har søkt fondet. Rundt 600 av disse er innvilget i 2002.

Målgruppen for Frifond Musikk er unge uetablerte utøvere. Det er særlig de minst etablerte bandene som utgjør søkermassen, men noe mer etablerte band har blitt vanligere i søkerbunken. Ulikt de nærliggende støtteordningene, som Musikkverkstedordningen og voksenopplæringsmidlene, stilles det ikke krav til søkerne om prosjektorganisering, frammøte, studieplan osv. Det blir heller ikke

99 Post 74 i statsbudsjettet er midler som settes bort enten til selvstendige komiteer under Kulturrådet (for eksempel TTF-ordningen) eller til andre instanser (for eksempel Musikkrådets MVO).

stilt krav om at søkerne må øve i et musikkverksted eller ha tilgjengelige øvingslokaler for å være støtteberettiget.

Det skal skrives en enkel rapport med regnskap når aktiviteten er ferdig. Kriteriene for søkerne er at

1. gruppen er demokratisk oppbygd
2. gruppen driver aktivitet på frivillig basis
3. gruppen arbeider for og med barn og unge under 26 år, og at minst 1/3 av deltakerne i aktiviteten er i denne aldersgruppen
4. gruppen arbeider i lokalmiljøet

Erfaringene til nå er at ordningen har blitt kjent på svært kort tid, og at det er registrert en eksplosjonsartet økning i antallet søknader siden begynnelsen i 2000. Det tyder på at nyheten om ordningen har spredt seg fort i musikkmiljøene, ettersom Musikkrådet ikke har annonsert ordningen sterkere i 2002 enn tidligere. Som nevnt er 1000 søknader registrert allerede pr. april 2002, og alle midlene for hele året er dessuten delt ut. Frifonds styre ønsker likevel ikke periodiske søknadsfrister, men kontinuerlig søknad etter «først til mølla»-prinsippet. Hurtig saksbehandling har vært styrende for avgjørelsen.

Det uorganiserte amatørnivået i populærmusikken er et kulturfelt som hittil få midler har nådd fram til, og som det er vanskelig å skaffe ordentlig oversikt over. Frifond Musikk har etter Musikkrådets vurdering synliggjort et overraskende høyt aktivitetsnivå og stor etterspørsel etter støtte på amatørmusikkplanet. Band som søker Frifond, oppfyller ofte ikke kravene i andre nærliggende ordninger, som Musikkverkstedordningen (krav til antall medlemmer i musikkverkstedet) eller voksenopplæringsmidlene (krav om studieplaner). Det kreves kun et budsjett som viser hva pengene skal brukes til. Musikkutstyr og instrumenter er formål det ofte søkes støtte til. Ordningen er ikke systematisk evaluert ennå, men erfaringene til nå er at støtten stimulerer og oppmuntrer til økt musikkaktivitet hos både nybegynnerband og de noe mer eta-

blerte bandene.

Innkjøpsordningen for nye norske fonogrammer

Innkjøpsordningen for nye norske fonogrammer er en støtteordning for norsk platebransje. Ordningen startet i 1985, i første omgang som en prøveordning over tre år, som så ble forlenget med to år. Innkjøpsordningen ble finansiert av Norsk kulturråd og administrert av Norsk Musikkinformasjon. Fra og med 1. januar 1990 kom ordningen permanent inn på statsbudsjettet som en del av NMIs tildeling. Det ble samtidig gjort en påplussing på budsjettet for å muliggjøre en overgang fra LP til CD.

En innkjøpskomité bestående av representanter fra Rådet for folkemusikk og folkedans, Norsk Komponistforening, Musikernes Fellesorganisasjon, GramArt, FONO, IFPI og NOPA avgjør hvilke fonogrammer som skal kjøpes av ordningen. Komiteen skal velge ut et representativt og kvalitativt godt utvalg fra årets norske produksjoner. Disse blir så kjøpt inn i partier på enten 550 eller 430 eksemplarer. Ca. 400 blir så distribuert til biblioteker, musikk-skoler o.l. i Norge, mens 150 sendes til utenlandske radiostasjoner, utenriksstasjoner, universiteter osv. Langt færre titler blir kjøpt enn det antallet som meldes inn for ordningen. De siste årene har antallet søknader ligget i overkant av 350. Av disse har ca. 60 titler blitt innkjøpt.

Sammenlignet med innkjøpsordningen for bøker er andelen som kjøpes inn av nye fonogrammer, svært liten sett i forhold til hvor mange utgivelser som slippes. Flere har pekt på at dette er et av de tydeligste uttrykkene for kulturpolitiske prioriteringer og nedprioriteringer av musikkuttrykket. Mens innkjøpsordningen for bøker handler for rundt 60 millioner kroner i året, hadde innkjøpsordningen for Norske fonogrammer 4,8 millioner kroner til innkjøp i 2001. Godt over 90 % av alle nye norske bokutgivelser kjøpes inn av innkjøpsordningen for bøker, mens innkjøpte fonogrammer i andel av produksjonen ligger i underkant av 20 %. Antallet eksemplarer som kjøpes inn, ligger på om lag 1000–1500 for bøker, og for plater er det tilsvarende tallet 550.

Så lenge bare 20 % av de innmeldte titlene blir kjøpt inn, er det ikke en støtte produsentene kan kalkulere med å få. Derfor har ordningen liten betydning for om en produksjon blir noe av eller ikke, men dersom en produksjon blir kjøpt inn, vil produsenten kunne finansiere nye prosjekter ved hjelp av inntektene fra "salget".

Det ligger et markedsføringspotensial i det at norske utgivelser blir tilgjengelige for utlån fra norske biblioteker. Særlig betydning har innkjøpene i de mindre bibliotekene, hvor de står for en stor del av utvalget i musikkavdelingene. For de store bibliotekene er ordningen mindre viktig, da de ofte kjøper inn titlene før innkjøpsordningen, som på sin side bare har to innkjøpsrunder i året (Grønnestad 1999).

Organisasjonsstøtte

Fra 1994 har diverse interesseorganisasjoner fått bistand til å bygge en stabil organisasjonsstruktur innenfor populærmusikkfeltet i Norge. Den første organisasjonsstøtten ble gitt til organisasjonsparaplyen Samlet Norsk Rock, som omfattet fire organisasjoner: Aktivt Kvinne Kultur Senter (AKKS), Norsk Rockforbund (NRF), Rockens Interesseorganisasjon (RIO) og Grammofonartistenes forening (GramArt). SNR ble opprettet for å forenkle samspillet mellom kulturmyndighetene og rockeorganisasjonene. SNR var organisasjonenes talerør overfor Kulturdepartementet, og tilskuddene ble kanalisert til SNR og viderefordelt derfra til de fire organisasjonene. Fordelingsnøkkelen mellom organisasjonene avspeilet organisasjonenes størrelse med hensyn til medlemstall, omsetning og kursvirksomhet.

Da SNR ble opprettet, fantes to utøverorganisasjoner: Rockens Interesseorganisasjon og GramArt. Disse hadde opprinnelig overlappende målgrupper og formål. Arbeidsfordelingen mellom de to ble at RIO skulle sikre utøvere på grunn- og mellomplanet tilgang til nødvendig kompetanse for å sikre deres interesser som

utøvere, mens GramArt skulle sikre interessene til de utøverne som hadde plateutgivelser. RIO gikk siden inn i GramArt, og feltet mistet dermed et organisasjonsledd for de minst etablerte gruppene. En slik organisasjon er et savn hos blant annet Musikkverkstedordningen og fondet Frifond (med unge amatørmusikere som målgruppe), som ønsker seg en støttespiller som taler de unge og uetablertes sak overfor kommunale (kulturskolene, fritidsklubbene, skolene), regionale (musikkrådene i fylkene) og statlige kulturmyndigheter.

Samlet Norsk Rock er i dag oppløst, men to av organisasjonene, AKKS og NRF, mottar fremdeles statlig støtte over kulturbudsjettet. Dagens GramArt er ikke lenger støttet av staten. Støtten til rockeorganisasjonene går som driftstilskudd via Musikkrådet og har ligget på til sammen 2,8 millioner kroner de to siste årene. NRF er den største støttemottakeren av de to, med 2 millioner i driftsstøtte i 2001.

Aktivt Kvinne Kultur Senter arbeider spesielt for å styrke kvinners posisjon innenfor rock og annen kultur. Målformuleringen er å "likestille jenter innen rock, da både det norske og internasjonale rockemiljøet er sterkt mannsdominert". Hovedvekten av aktiviteten ligger på kursvirksomhet, hvor det blant annet gis instrumentopplæring og samspill og kursing i musikkteknologi (lydteknikk, samplingkurs osv.). I samarbeid med andre organisasjoner, som Musikkrådet og Norgesnett, har AKKS arbeidet med opprusting av øvingslokaler, og det arrangeres også konserter og turnerter i AKKS' regi.

Norsk Rockforbund er en interesse- og kompetanseorganisasjon for frivillige konsertarrangører innenfor rock og beslektede musikkformer. Medlemmene er konsertarrangører og rockeklubber. NRFs arbeid består blant annet i kursvirksomhet rettet mot konsertarrangører, informasjonsspredning mellom organisasjonsmedlemmene og arbeid med prosjekter som Musikkens Dag og Norgesnett. Hovedtyngden av medlemmene er organisert i tre faste fagråd: Fagråd for Studentarrangører (FaSt), Norsk Bluesunion

(NBU) og Norske Rockfestivaler (NRFE). Fagrådene skal bidra til samarbeid og spisskompetansebygging innenfor sine arrangør-segmenter. Et hovedfokus de siste årene har vært kompetansebygging og erfaringsutveksling mellom konsertarrangører. NRF har arbeidet sjangerovergripende med felles utfordringer for arrangører av konserter og festivaler innenfor så vel jazz og blues som. I dette arbeidet inngår blant annet trykksaken «Feite forestillinger», som forteller «alt om konsertarrangering». Videre holdes kurs og seminarer for medlemsklubber og andre (for eksempel jazzforumet). NRF ønsker i framtiden å øke sin kompetanse på publikumsutvikling, dvs. å forstå de mekanismene som fremmer publikumsoppmøte på konserter, og å samle kunnskaper om hvordan man kan stimulere disse. Tankegangen er beslektet med blant annet det engelske begrepet «audience development» og kan minne om et markedsføringsfag for konsertarrangører (jf. NRFs kurs med blant annet markedsføringens fire P-er, «target marketing», «branding» osv.). Sammen med Norgesnettutgjør NRF et sentrum for kunnskap og kompetanse når det gjelder spillesteder og lokale rockeklubber.

Norgesnettut

Norgesnettut er en forpliktende sammenslutning av selvstendige spillesteder for rytmisk musikk. Norgesnettutets målsetting er å danne et landsomfattende stabilt nettverk av spillesteder for rytmisk musikk til beste for arrangører innenfor ulike sjangrer, artister, publikum og den rytmiske kulturen.¹⁰⁰ Norgesnettut var opprinnelig et prosjekt i en egen komité under Samlet Norsk Rock. Fra 1995 og til og med juni 1999 gikk pengene via SNR, og prosjektet ble også tilført midler fra Musikkverkstedordningen. Fra 1999 har Norgesnettut vært en selvstendig organisasjon som mottar sin støtte fra Kulturdepartementet gjennom Kulturrådet.

Organisasjonen har blant annet som oppgave å forvalte statlige tilskudd på en måte som sikrer et stabilt nettverk av slike spillesteder, til beste for artister, arrangører, publikum og den rytmiske kulturen.¹⁰¹

100 www.norgesnettut.no

101 www.norgesnettut.no

Behovet for en stabil infrastruktur har vært utslagsgivende for det offentliges satsing på spillesteder. Norgesnettets formål er å etablere, utvikle og drive et landsomfattende nettverk av profesjonelt drevne og utstyrte spillesteder for rytmisk musikk. En struktur av spillesteder med høy standard letter turnéarbeidet og senker transportkostnadene ved å "være på veien". Publikum nyter dessuten også godt av bedre lyd, lys og andre scenefasiliteter. Norgesnett og Turné- Transport- og Festivalstøtten har altså delvis samme målsetting om å stabilisere forholdene for livemusikk i landet. De spillestedene som ikke fanges opp i Norgesnett, kan søke om arrangørstøtte fra TTF-ordningen. Det er likevel ingen regel som sier at Norgesnett-scener ikke kan få penger fra TTF-ordningen. Når søkeren er en Norgesnett-scene, vil imidlertid utvalget ta det med i vurderingen av hva som er fornuftig størrelse på støttebeløpet.

Listen på neste side viser hvilke spillesteder som er med i Norgesnett. Den viser dessuten hvor mange arrangementer spillestedet har gjennomført, antall solgte billetter og gjennomsnittsoppmøtet på konsertene.

Uten sammenlignende statistikk, for eksempel antall livebesøk i andre sjangrer, hva konsertarrangører utenfor nettverket omsetter for, eller hvor stor omsetning andre lands livestøtteordninger produserer, er det vanskelig å tolke disse tallene utførlig. Hvis vi likevel skal forsøke å vurdere dem, er det kanskje talende å se på hvor mye penger konsertene kan ha generert inn til arrangørene og bandene. Tenker vi oss en billettpris på 100 kroner i gjennomsnitt, vil årlige inntekter for nettverket være på 70 millioner kroner.

Spillested	Totalt ant. arr.	Totalt ant. bil.	Snitt:
Studentersamfunnet i Alta	38	7 482	197
Kulturhuset USF, Bergen	47	14 063	299
Hulen, Bergen	82	18 888	230
Hovedscenen Sinus, Bodø	53	9 304	176
Studentersamfunnet i Bodø	38	7 682	202
DH-kroa, Bø i Telemark	79	12 460	158
Union Scene, Drammen	44	9 503	216
Luttslotet, Grimstad	84	14 756	176
Brannvakta, Hamar	36	7 890	219
Studenthuset i Halden	103	19 747	192
Galleriet Studenthus, Harstad	63	8 402	133
Arbeidern, Kabelvåg	21	2 964	141
Vaskeriet, Kristiansand	81	21 915	271
Kulturhuset Banken, Lillehammer	86	10 008	116
Tapperiet, Molde	147	28 886	197
So What, Oslo	221	53 640	243
Rocketteller / John Dee, Oslo	426	216 782	509
Verdenssteateret, Sandefjord	86	13 948	162
Studenthuset Meieriet, Sogndal	229	67 841	296
Foken, Sløvanger	236	63 919	271
Checkpoint Charlie	106	21 920	207
Studentkroa SFS, Volda	93	18 789	202
Studenthuset Driv, Tromsø	174	58 417	336
SUM:	2573	709 196	276

Kilde: Årsrapport 2001

Betydningen av nettverket for spillesteder og utøvere

For spillestedene er det viktigste med Norgesnettets nettverket selv, hevdes det fra organisasjonen. Det vil si at den kompetanse- og erfaringsutvekslingen som har skjedd mellom spillestedene, og den som organisasjonen Norgesnettets kan bidra med, er sentral for nettverket. Særlig viktig er det å opprettholde kompetansen og engasjementet i driverstedene. Studentsamskipnader styrer flere av medlemsscenene, og særlig her kan det være vanskelig å holde et jevnt kunnskapsnivå om konsertarrangering, ettersom studentene slutter etter endt studium.

Norgesnettets har et nært samarbeid med NRF om kompetanseutviklingstiltak. De kjøper enkelte kurspakker fra NRF og utvikler noe selv. En merkbar effekt, sies det, er at de nye og mindre spillestedene kopierer arbeidsmetodene til de mer etablerte, for eksempel når det gjelder kontakt og initiativ overfor platebransje, management og bookingagenter. Disse spillestedene har igjen blitt seg mer bevisst fordelene ved å samkjøre release-datoer eller mar-

kedsføringsframstøt med konserter og ser generelt livemarkedet som en viktig markedsføringskilde.

På utøversiden har betydningen av Norgesnettets avgjort vært størst for det mer uetablerte bandsegmentet. De store artistene, som Morten Abel, har med seg eget lyd- og lysutstyr, men for små og mellomstore artister har valget tidligere stått mellom å leie inn eget lydanlegg eller ta til takke med arrangørens ofte sparsommelige PA. Nye, uetablerte band har dessuten vært et bevisst satsingsområde for organisasjonen Norgesnettets. Man har blant annet oppfordret til bruk av lokale supportartister og til "utveksling" av nye band mellom spillestedene i nettverket. Den markedsfordelen medlemmene i nettverket har, kan også gi dem mulighet til å ta lavere billettpriser og derfor også våge å sette opp nye band. Organisasjonen Norgesnettets oppfatter sin rolle, på samme måte som TTF-ordningen, som en hjelperrolle for nye usignede band, på veien mot å bli oppdaget av plateselskapene. I denne forbindelsen samarbeider Norgesnettets med andre ordninger om å oppdage nye band. Et eksempel er prosjektet GO!. Her siteres fra Norgesnettets hjemmeside¹⁰²:

GO! er et samarbeidsprosjekt mellom NorgesNettet, Norsk Rockforbund og Rikskonsertene.

Målet med GO! er å bidra til nasjonale gjennombrudd for band/artister i etableringsfasen, samt å styrke involverte spillesteder og arrangører gjennom avvikling av kurs og seminarer i markedsføring og konsertavvikling. Intensjonen er å gjennomføre prosjektet årlig, og over tid bygge det ut til også å omfatte lanseringstiltak i utlandet.

Samarbeidet bygger opp under det symbiotiske forholdet mellom utøver og arrangør, og det gjør GO! til et unikt prosjekt. Der man tidligere fokuserte på interessekonfliktene mellom utøver og arrangør, fokuserer man nå på den gjensidige avhengigheten av hverandre: Uten arrangør, ingen konsert, uten utøver, ingen konsert.

Høsten 2001 ble GO! avviklet for første gang, og først ut var: Sondre Lerche og dj-duoen Floora.

102 www.norgesnett.no

Hva betyr Norgesnettets for livemarkedet? Nettverket skal virke fremmede og kompensere på markedet for liveforestillinger, sies det, og ikke markedsvidende. Med markedskompensere menes i praksis å kompensere for den geografiske utstrekningen i landet og de ulempene det innebærer for blant annet spillestedene langt nord i landet. Med markedsfremmede menes gjerne det før nevnte målet om å hjelpe markedet med rekruttering av nye band og artister. Med markedsvidende menes urettferdige utslag av ordningen (f.eks. i de større byene, hvor en scene kan få et konkurransefortrinn framfor en annen) og/eller uheldige konsekvenser (f.eks. støtte som kan holde liv i artister eller arrangører som ikke har markedsforutsetninger som blant annet publikumsoppslutning). For å si noe om betydningen for markedet for live-musikk er det nødvendig med en mer grundig undersøkelse av spillestedene i og utenfor Norgesnettets. Men i utgangspunktet ville Norgesnettets kunne stimulere livemarkedet utenfor nettverket like mye som det kunne svekke det, ettersom artistene jo selv står fritt til å legge turneen innom spillesteder som ikke er inkludert i Norgesnettets. Her måtte man også sett på hvor store konkurransefortrinn medlemsscenene reelt har, og hvilken betydning eventuelle smitteeffekter som kompetanseoverføring kan ha.

Den danske ordningen med 14 regionale spillesteder ligner Norgesnettordningen, men en viktig forskjell ligger i måten pengene blir brukt på. Norgesnettets gir ikke driftstilskudd, mens det er dette de danske spillestedene får. Dette tilskuddet anvendes ofte til artisthonorarer, og det vil si at det er utøverne som subsidieres. Utøversubsidiene er viktige for arrangørene, fordi en tariffbestemmelse sier at det skal utbetales et fastsatt minstebeløp i honorar pr. musiker for en spillejobb. Dette gjør det imidlertid vanskelig for uetablerte band å få supportjobber, og det er tilsvarende vanskelig å arrangere konsertkvelder eller showcases med tre–fire ukjente band, da utøverhonoraret alene ville kunne overstige billettsalget. Den norske modellen har tilsynelatende ikke ført til lignende problemer.

Blant aktuelle utfordringer i forbindelse med profesjonaliseringen

av livemarkedet er spørsmålet: Vil det ellers så levende frivillige arbeidet dø ut fordi kravene til spillestedene nå overgår det den frivillige sektoren kan prestere? Norgesnettets representanter tar dette opp i et notat rettet til denne utredningen:

Finnes det modeller der man kan få det beste av to verdener, både frivillig idealisme og profesjonell kompetanse, f.eks. ved at et antall fast ansatte i nøkkelposisjoner legger oppgavene til rette for de frivillige, samtidig som de sikrer stabilitet ved at kompetanse blir på spillestedet? Hvordan kan eventuelt en slik modell finansieres?

Blir arrangørleddets frivilligbaserte driftsformer brukt mot dem i en kulturpolitikk der det er legitimt og ønskelig at kunstnere og utøvere skal kunne drive sin virksomhet som yrke, mens arrangørleddet forventes å drive non-profit uten engang å kunne bygge seg opp en driftskapital som sikrer stabilitet ved konjunktursvingninger og muligheten til en spenstig og offensiv repertoarpolitikk?

Andre tilbud og tiltak

Voksenopplæring i musikk

Norsk Musikkråd gir støtte til voksenopplæring i musikk og konsertarrangering. Norsk Musikkråd er en paraply for 30 landsomfattende musikkorganisasjoner med ca. 200 000 medlemmer og det største voksenopplæringsforbundet i Norge i dag.

Grupper som kan få voksenopplæringsstøtte, er:

1. Musikkgrupper som er medlemmer i NMRs medlemsorganisasjoner (for popmusikk vil det si: AKKS Norge, Norsk Festivalangerforbund og Norsk Rockforbund)
2. Lokale musikkråd eller fylkesmusikkråd som kan stå som arrangør av egne kurs eller kurs i samarbeid med medlemsorganisasjoner
3. Musikkgrupper som har samarbeidsavtaler om kursarrangering med Norsk Musikkråds fylkesavdelinger.

Opplæringen kan være med og uten lærer. For musikkgrupper og band vil det si at øving i samspill er godkjent som voksenopplæring. På samme måte kan kurs og opplæring i konsertarrangering være godkjent. Støtten kan komme på inntil 80 kroner pr. time samspill med lærer og opp til 25 kroner pr. time uten lærer.

Oppsummering

Popbransjen omtales gjerne som en kjede av bransjer og aktører med følgende hovedgrupper: artister og komponister/tekstforfattere, management/bookingbyråer, plateselskaper/forlag og spillesteder/arrangører. Det er særlig ytterpunktene i denne kjeden det har vært satset tyngst på: bandene (både etablerte og mindre etablerte) og livearrangørene (både etablerte og mindre etablerte). Da mye av utøverstøtten har blitt gitt som turnéstøtte, kan vi slå fast at hovedvekten av kultursatsingen i feltet har ligget på det direkte møtet mellom musikken og publikum – live! Det er særlig de mellomstore rockeklubbene og spillestedene som har fått økt kompetanse og på den måten økt sjansene for å overleve og bli en del av den etterlengtede stabile infrastrukturen i bransjen. Tendensen til at det nå tenkes videre i retning av koblinger og samarbeid mellom management, plateselskap og scener, er interessant som en dreining mot å legge større vekt på det markedsføringsmessige i liveopptredenen – mellom showcase og konsert.

Til produksjon og innspilling har populærmusikken fått støtte fra Fond for utøvende kunstnere, Fond for lyd og bilde og Kulturfondet. I disse fondene konkurrerer musikere og komponister fra popbransjen med kunstnere fra flere andre kunstuttrykk. Støtten til produksjon gis til kunstnerne selv, men pengene kan også ha stor betydning for produsenter og plateselskaper. Det etterlyses større satsing på markedsføring og distribusjon fra folk i målgruppen for fondene. Innkjøpsordningen distribuerer et utvalg ny norsk musikk til biblioteker osv., men utvalget er lite, og det er vanskelig å se at dette virkelig bedrer distribusjonen og markedsføringen av plater. Fondet for lyd og bilde har i den senere tid gitt støtte til markedsføring av fonogrammer. I Sverige har Det svenske mu-

sikkrådet støttet slik markedsføring i en tid, og deres ordning kunne kanskje være aktuell å se nærmere på.

For opplærings- og kompetansehevingsformål gjøres det lite i Norge i forhold til i andre land. En del viktig opplæring gjøres innenfor feltet selv, og voksenopplæringsmidlene er en viktig stimulan til dette. Men tilbudet om formell grunnopplæring og høyere utdanning innenfor det rytmiske musikkområdet virker dårligere her i landet enn for eksempel i Danmark, der satsingen på opplæring er langt sterkere. ROSA tildeler støtte til workshops og etterutdanning i tre kategorier: *Workshops og showcases, utland*, er kurs rettet mot profesjonelle, overveiende selvlærte band som har målrettede utenlandske utgivelses- og/eller turnéplaner. *Forestillingsprosjekter* er rettet mot profesjonelle musikere, komponister eller band og omfatter blant annet kursing i komposisjonsferdigheter og sceneopptreden. *Bandutvikling* er rettet mot profesjonelle, overveiende selvlærte band eller orkestre som ønsker å erverve ny kunnskap om innspilling eller sceneopptreden.

Norske band mangler ofte et profesjonelt og kompetent management. Flere har hevdet at innsatsen bør rettes mot å styrke denne lenken i "næringskjeden". Ideen om en utdanning i management-faget har vært forsøkt satt ut i livet før i et samarbeid mellom blant andre rockeorganisasjonene og Bedriftsøkonomisk institutt. En trend er at management, bookingbyråer og plateselskaper har begynt å samarbeide tettere med de litt mindre scenene. Det er ikke lenger bare de store plateselskapene og de store artistene som samkjører utgivelser og turneer i samråd med spillestedene. Organisasjoner som Norgesnett og NRF ser denne trenden som interessant og ønsker å fremme forståelsen av spillestedenes betydning for lansering og promotering av artister.

Populærmusikkens stilling i kulturpolitikken

Deler av støtten fra staten til populærmusikken er avsatt spesielt for rock- og pop-formål, men burde ikke øremerkingen være unødvendig i et kulturpolitisk landskap med så mange støttetiltak for

musikk? En viktig fordel med øremerkede midler har helt klart vært å konsentrere og systematisere innsatsen for eksempel med hensyn til livemusikk og spillesteder. Bedre spillesteder har dessuten også kommet jazz og blues til gode. Et annet argument for spesielt avsatte midler har vært at populærmusikken får svarteper i konkurransen med de etablerte kunstformene i for eksempel kulturfondene. Kulturfondene er bygd opp rundt en diskurs som hører de etablerte kunstformene til. Er for eksempel kulturfondenes operasjonelle definisjoner av begreper som «profesjonalitet», «komponist» eller «opphavsperson» til gagn eller ulempe for populærmusikkens sjanser for å få kulturmidler? Hvor stor betydning har for eksempel formell utdanning for sjansene for å havne innenfor? Kunstfeltet er omgitt av barrierer som gjør at ikke Gud og hvermann kvalifiserer seg til deltakelse i spillet om kunstnerisk kapital (og andre kapitalformer som følger av den, f.eks. økonomisk kapital i denne sammenhengen) (Bourdieu 1991). Kunstskolene og kunstnerutdanningene fungerer blant annet som kvalifiserings- og sertifiseringsinstitusjoner for kunstnere og som deres adgangsbillett til feltet. Hva en kunstner er, har delvis å gjøre med hva de anerkjente kunstutdanningene utdanner og kvalifiserer kunstnere til, og hvor institusjonene for kunstproduksjon rekrutterer arbeidskraften sin fra. Det er her populærmusikken, som opprinnelig motsatte seg alle etablerte definisjoner på kunstnerisk kvalifikasjon, får problemer når den skal delta i spillet om kulturmidler sammen med de etablerte kunstformene.

Hvor prekær er imidlertid denne problematikken? Kanskje bør det undersøkes nærmere i hvilken grad utvalgsarbeidet styres av organisasjonsinteresser og tilhørende tautrekking mellom sjangrenes representanter. Da vil man kunne si noe om hva sjangrenes og kulturuttrykkenes representasjon i ulike styrever og råd betyr for hvor mye støtte som kommer hver sjanger og hvert kulturuttrykk til gode. Foreløpige resultater av samarbeid i fagutvalg viser at de utvalgte samarbeider bra på tross av ulik sjangertilhørighet, men at det delvis skyldes at styrene er påpasselige med hvem de velger i fagutvalgene (Møller 2002).

Kan «Baumols sykdom» ramme populærmusikkfeltet?

Det er mange argumenter for å øke den offentlige støtten til populærmusikkfeltet og mange gode formål som har behov for hjelp. Men som det har blitt understreket fra flere i feltet selv, vil økning i offentlige tilskudd øke kravene til rett innsats på rett plass i popmusikkjeden. Hvis ikke er det mulig å gjøre mer skade enn godt med offentlige støttekroner. Dessuten viser erfaringene fra flere andre statsstøttede kunstsektorer en tendens til lavere egeninntekter og stadig større avhengighet av ekstern støtte. Tendensen til synkende egeninntekter på kulturproduksjon kalles «Baumols sykdom», etter kulturøkonomen William Baumol, som påpekte hvordan kulturproduksjon er vanskelig å rasjonalisere og effektivisere i takt med annen vare- og tjenesteproduksjon. Statlig støtte kan lindre symptomene på sykdommen (for eksempel subsidiere billettprisene), men ikke kurere den. Når tendensen i populærmusikken i Norge går mot økende profesjonalisering og påfølgende fordyring av produksjonen, er det grunn til å spørre om denne kunstformen er den neste som får Baumols sykdom, og hvordan dette kan unngås med statens hjelp.

Litteratur

- Arnestad, G.: *System under press?* Fonds- og vederlagsordninger på kulturområdet i Norge Rapport 10/1991
- Berkaak, O.A. og Ruud E.: *Sunwheels – historier om et rockeband* Universitetsforlaget Oslo 1994
- Berkaak, O.A.: *Evaluering av norsk Kassetavgiftsfond internasjonale lanseringsstipend for musikere/artister 1988–1998*, notat nr. 37. Norsk kulturråd. 2000
- Bourdieu, P.: *Några egenskaper vid felten* Kultur och Kritik Daidalos.1991

- Branstad, A.: *Rock og statlige støtteordninger – en tilnærming til emnet musikk og samfunn* HVE-Rapport 6/1998
- Grønnestad, D.: *Distribusjon og markedsføring av norske fonogrammer i de smale genrene* Norsk kulturråd Arbeidsnotat nr.29/1999
- Mangset, P.: *Kulturliv og forvaltning* Universitetsforlaget. Oslo 1992
- Møller, G.: *Evaluering av Fond for lyd og bilde*. Norsk kulturråd Notatserien 47/2002
- Ohrem, S. og Bergsgard N.A.: *Ungdom, musikk og statlig støtte – en evaluering av musikkverkstedsordningen*. Telemarksforskning rapport nr. 78/1994
- Simonsen, M.B.: *Kunstnere I Norge – en oversikt over politikk, økonomi, juss og organisering*. Ad Notam Gyldendal. Oslo 1999

Andre kilder:

- DNA's Forum for rock – Rockprogram 1991
- Fond for lyd og bilde. Årsmelding 2000
- Kulturrådet. Tildelingsoversikt for TTF-ordningen
- Kulturrådet. Årsrapport 2001
- Musikkrådet. Tildelings- og søknadsoversikt
- Norgesnettet Årsrapport 1999 og 2000
- Norgesnettet Budsjettøknad 2003
- Norsk Rockforbund Årsmelding med regnskap 2001
- Rikskonsertene Turne-, festival- og transportstøtte til rock og beslektede musikkformer.
- Oppsummering 1992–1998
- Samlet Norsk Rock. Budsjettøknad 1995

Internettkilder

- NRFs hjemmeside <http://www.norock.no/>
- Gramarts hjemmeside <http://www.gramart.no/>

Norgesnettets hjemmeside <http://www.norgesnett.no/>
Kulturrådets hjemmeside <http://www.kulturrad.no>
Fondet for Lyd og bilde under Kulturrådes hjemmeside <http://www.kulturrad.no>
Norges Musikkråds portal <http://www.musikk.no>
Dansk Rock samråd hjemmeside <http://www.rosa.org/> 08.05.02
Den svenske statens musikkråd <http://www.skap.se/>

Ballade.no

«Det minst rocka kulturrådet» 15.03.02 Tekst: Stein Andreassen
NRF

«Frifond-midler for 2001» 19.04.2001 Tekst: Redaktør Arvid
Schanke-Knutsen

«Super statlig satsning på frivillige organisasjoner!» 02.05.2002
Tekst: Stein Andreassen NRF

«Gramo fikk pengene» 13.06.2001 Tekst: Redaktør Arvid Schan-
ke-Knutsen

«Tar Giske hansken?» 28.09.2001 Tekst: Halvard Kaasa

«Bred enighet om kulturfond» 06.03.2002 Tekst: - Red.

«Fred og fordragelighet, tross alt» 09.10.2001 Tekst: Arvid Skanc-
ke-Knutsen

«Misnøye med Norsk kulturråd» 20.02.2001 Tekst: - Red.

«Ta ballen, Giske ...» 06.02.2002 Tekst: Glenn Erik Haugland

POPULÆRMUSIKKFELTETS ORGANISERING

293

Omtrent 30 år etter at rock slo gjennom som musikkform i Norge, ble den første organisasjonen på dette musikkfeltet dannet, nemlig Norsk Rockforbund-NRF fra 1982. Rock og populærmusikk har vært preget av en ikke-institusjonell tradisjon, de 'tunge', faste institusjonene på musikkområdet var stort sett etablert da rock og beslektede musikkformer vokste fram på 1950-tallet, og dessuten kan det vel sies å eksistere en viss motsetning mellom det faste, formelle og institusjonaliserte som har preget den klassiske musikken, på den ene siden og populærmusikkens, og særlig rockens, preg av opprør, dynamikk og forandring på den andre. Jazzens og rockens spesifikke organisasjoner har vokst fram rundt klubbmiljøer og festivaler, samtidig som disse musikkformene også har en plass innenfor de bredere interesse- og bransjeorganisasjonene på musikkområdet.

I denne oversikten over populærmusikkens organisasjonslandskap skal jeg først ta opp de organisasjonene som er rettet spesielt inn mot disse musikkformene: Norsk Rockforbund, Norgesnett, AKKS og Norsk Viseforbund, og dernest redegjøre for disse orga-

nisasjonenes tilknytning til bransjeorganisasjonene Norsk Musikk-råd og Norsk Musikkinformasjon. Deretter skal jeg se på vederlagsbyråene, d.e. forvaltningsorganisasjonene som krever inn vederlag, først og fremst TONO og GRAMO, i forhold til populærmusikkfeltet. Disse organisasjonene fordeler vederlag for bruk av vernet musikk eller musikktekster, dels til individuelle rettighets-havere, dels til ulike fond og/eller interesseorganisasjoner for ulike aktører eller aktørgrupper på populærmusikkfeltet. Ettersom populærmusikken, og ikke minst rocken, omfatter både artister, band og produsenter med høye omsetnings- og 'lyttetall' og samtidig en stor andel som har vanskelig for å slå gjennom, og som så vidt klarer seg, finnes det kimer til konflikter og interessemotsetninger som viser seg blant annet når det gjelder fordeling av vederlagsmidler. Samtidig skaper den sterke markedsposisjonen for deler av populærmusikken lett et inntrykk av at markedet fungerer tilfredsstillende for feltet som helhet og gjør andre tiltak overflødige.

Innslaget av klubbmiljøer, festivaler, turnévirkosomhet og band er stort på populærmusikkfeltet, og dette gir, i tillegg til det formaliserte organisasjonslivet, grunnlag for en uformell organisering med mindre stabile og mer fleksible nettverk mellom ulike aktører. Sist del av artikkelen tar opp enkelte sider ved dette.

Sjangerorganisasjoner

Da **Norsk Rockforbund-NRF** ble dannet i 1982, tok det sikte på hele rockfeltet som sitt arbeidsområde, idet formålet var "å fremme norsk rock" (Bjørknes 1998, s. 75). I en viss forstand illustrerer NRFs historie også rockens utvikling i forhold til den norske offentlighet: fra å være et noe kaotisk felt utenfor 'det gode selskap' til å bli en anerkjent musikkform også i forhold til offentlig politikk.

På 1980-tallet var Norsk Rockforbund preget av liten organisering, mange jern i ilden og uklare mål, og fram til 1985 hadde NRF verken noe eget sekretariat eller noe lønnet personale. En

forbundsleder ble ansatt i hel stilling i 1987, for øvrig var det lite midler, og arbeidet manglet kontinuitet. Det ble satt i gang flere artistrettede tiltak, som NRF-Kassettproduksjon, bandbusser og bandpakker. Fra 1986 til 1989 drev Forbundet NRF-Bandservice, som var en blanding av management, promokontor og demohjelp for rockeband, med blant annet en liste over norske band som ble samlet i en Artistkatalog. Fra 1988 til 1994 utga Forbundet musikkavisen Rock Furore, som skulle ha hele det rockinteresserte Norge som nedslagsfelt. Avisen skulle konsentrere seg om norske, ukjente band som hadde behov for å profilere seg, og først i 1993 begynte den også å skrive om utenlandske band. Rock Furore var et vellykket, men dyrt tiltak. Avisen gikk inn i 1993 og ble erstattet av et mer nøkternt medlemsblad, Kurer (Bjørknes, 1998).

Norsk Rockforbund tok også initiativ til å opprette et Norsk Rockarkiv, på linje med de arkivene som fantes for klassisk musikk (i Norsk Musikkinformasjon fra 1978) og for viser og jazz (i Norsk Jazzarkiv fra 1979 og Norsk Visearkiv fra 1982). Tiltaket fikk ikke gjennomslag på Kulturdepartementets budsjett (søkt om i 1992), og arbeidet med å registrere alle norske band, som hadde pågått mer og mindre kontinuerlig, ble da gitt opp både av administrative og økonomiske grunner.

I 1985 inngikk NRF den første avtalen med TONO og har siden stått for innbetaling av TONO-vederlag på vegne av sine medlemmer eller medlemsklubber.

På begynnelsen av 1990-tallet etablerte NRF også distriktskontorer, først for Nord-Norge i 1992 og så på Vestlandet og i Østlandsområdet i 1993. Målet var å få bedre kontakt med rockeklubber utenfor det sentrale Østlandsområdet, der de fleste holdt til. Dessuten skulle distriktskontorene administrere og betjene utplasserte band-busser, NRF Turneservice. I bussene var det lyd- og lysutstyr tilstrekkelig for forholdsvis store konsertproduksjoner. Denne virksomheten ble stort sett drevet for arbeidstiltaksmidler, og ettersom slike lønnstilskudd ble trappet ned, opphørte

denne virksomheten innenfor NRF. Den ble videreført under Samlet Norsk Rock (se nedenfor).

I 1983 fikk Norsk Rockforbund for første gang en grunnstøtte over statsbudsjettet på 73 000 kroner (fra Kulturdepartementets Ymsepost, kap. 323, Musikkapitlet). I 1986 ble det i NRF diskutert om Forbundet skulle melde seg inn i Landslaget for norske ungdomsorganisasjoner, noe som kunne ført til flere statsmidler på kort sikt. Flertallet gikk imidlertid inn for at NRF skulle knytte seg til Norges Sang- og Musikk råd (nåværende Norsk Musikkråd) og fortsatt sortere under 2. kulturkontor i departementet. Begrunnelsen var at rock først og fremst er en kulturytring og ikke en fritidsaktivitet (Bjørknes, 1988).

Statstøtten til NRF økte til 983 000 kroner i 1991, og i årene 1986–1988 fikk Forbundet også 403 000 kroner til forskjellige prosjekter, det meste til NRF-Bandservice fra Norsk kulturråd. I 1992 ble NRF godkjent som voksenopplæringsinstitusjon i Norsk Musikkråd, og opplæringsvirksomhet ble et satsingsområde for Forbundet. Kurs for medlemsklubber kom i gang, med blant annet egen håndbok som undervisningsmateriale. Fra 1992 har NRF fått sin driftstøtte fra Norsk Musikkråd:

1992:	975 000 kroner
1993:	1 002 500 kroner
1994:	1 300 000 kroner
1995:	2 125 088 kroner
1996:	1 477 000 kroner
1997:	1 300 000 kroner
1998:	1 300 000 kroner

(Kilde: Bjørknes, 1988, s. 78, 92, 102)

Etter hvert ble NRFs arbeidsområde snevret inn, og mot slutten av 1990-tallet var Forbundet blitt nærmest en ren arrangørorganisasjon, idet artistrettede tiltak (som distriktskontorer, turnéservice og musikkavis) var opphørt og driften var kommet inn i faste former (Bjørknes, 1988).

Landsmøtet er NRFs høyeste organ. Det avholdes hvert annet år,

og representanter for medlemsklubbene har stemmerett. Landsmøtet velger et landsstyre på 7 medlemmer og ellers representanter til forskjellige råd, verv og prosjekter (Bjørknes, 1998). I dag har NRF en fast administrasjon i lokalene i Torggata i Oslo på 2,7 stillinger (NRF, 2001), og virksomheten faller grovt sett i to: dels interessepolitisk arbeid i forhold til rammebetingelsene for musikkformen og medlemmene, bl.a. forhandlinger om TONO-avgifter for medlemsklubber og i 2001 arbeid rundt momsreformens negative effekter, dels arrangørutvikling ved å samle inn og spre kunnskap om konsertdrift i videre forstand. Dette er NRFs største og mest markerte virkeområde. Forbundet driver opplærings- og kursvirksomhet for ulike typer arrangører, først og fremst blant sine medlemmer, men i den senere tid også for andre. I 2001 holdt Forbundet 22 kurs for medlemsklubber og 6 kurs for klubber tilsluttet Norsk Jazzforum. I tillegg arrangerte NRF 11 kurs i 'Service-Sikkerhet-Produksjon' i samarbeid med Norgesnett og Rikskonsertene innenfor prosjektet 'GO!2001' (NRF, 2001a). Dette innebærer at kurs- og opplæringsvirksomheten ble mer enn fordoblet fra 2000 til 2001 (NRF, 2002–2006). I tilknytning til kursvirksomheten har NRF også skrevet og utgitt en (fag)bok om en rekke praktiske sider ved det å drive arrangørvirksomhet (NRF, 2001b).

Norsk Rockforbund betegner seg i dag som en interesse-, kompetanse- og samarbeidsorganisasjon for frivillige konsertarrangører innefor rock og beslektede musikkformer, der til sammen 188 blues- og rockeklubber, studentsamfunn, festivaler samt en del rockeverksteder over hele landet er medlemmer (NRF, 2001). Det er det høyeste medlemstallet NRF noen gang har hatt, og det representerer en økning på 26 klubber/medlemmer fra året før. Hovedtyngden av Rockforbundets medlemmer er organisert i tre faste fagråd: Norsk Bluesunion (fra 1997), Norske Rockefestivaler (fra 1998) og Fagråd for studentarrangører (fra 2000). **Norsk Bluesunion (NBU)** ledes av et eget råd, består av 73 bluesklubber og arrangerer jevnlig 'unionsmøter' med faglige seminarer. NBU har stått for et eget talent- og rekrutteringsprosjekt, Union Blues Band, med konkurranse og påfølgende turné, og har et medlems-

blad, Blues News, som kom med fem utgivelser i 2001. Norsk Bluesunion har 70 % sekretariat/leder, betalt av NRF. **Norske Rockefestivaler (NRFE)** har egne samlinger og flere prosjekter under utvikling, bl.a. rundt ny teknologi for billettsalg, fellesinnkjøp av diverse infrastruktur og sikkerhet. NRFE drives helt på frivillig basis. **Fagrådet for studentarrangører (FaST)** har også egne samlinger og har fra 2002 fått penger fra NRF til et 30 % sekretariat.

Norsk Rockforbunds inntekter var i 2001 på vel 3,5 millioner kroner, som fordelte seg slik:

Driftstilskudd Norsk Musikkråd	2 037 677 kroner	58 %
Norsk kulturråd	30 00 kroner	1 %
Prosjektilskudd	944 891 kroner	27 %
Div. egeninntekter	459 057 kroner	13 %
Renteinntekter	30 088 kroner	1 %
	3 501 713 kroner	100 %

(Kilde: NRF, 2001a)

Av egeninntektene utgjorde medlemskontingenter 28 % og inntekter i forbindelse med kursvirksomhet 64 % i 2001.

En sak som var blant NRFs prioriterte oppgaver på 1980-tallet, et arkiv for norsk rock, er nylig tatt opp igjen i en noe videre ramme. Det er foreslått opprettet et **Institutt for norsk populærmusikk** av en gruppe utgått fra Lydarkivkonferansen i Bergen 2000 (Innstilling, 2002). Gruppen har hatt representanter fra blant annet NRF, Rikskonsertene, NRK-Platearkivet og Norsk Musikkinformasjon og foreslår at et slikt institutt skal ta hånd om og bevare de samlingene av, med og om norsk populærmusikk som allerede finnes hos enkeltpersoner og organisasjoner, registrere nytt materiale i form av utgivelser, konserter osv. og forskjellig slags dokumentarisk stoff og ellers være et studie- og forskningssted med spisskompetanse innenfor populærmusikk. Det foreslås 'friske' statlige midler til dette, i form av et etableringsbudsjett på 3 millioner kroner og et årlig driftsbudsjett på 4,3 millioner kroner (Innstilling, 2002, s. 25).

Sammenfatningsvis kan det sies at Norsk Rockforbund har utviklet seg fra en bred og ufokusert interesseorganisasjon til en mer eller mindre 'ren' arrangørorganisasjon med stor vekt på kurs- og opplæring. I dag strekker denne virksomheten seg utover rockfeltet, i det Forbundet også gir kurs for konsertarrangører på flere musikkfelt. Men samtidig kan Norsk Rockforbund, gjennom virksomheten innenfor de ulike fagrådene, også betraktes som en paraplyorganisasjon over mer vidtfavnende og uformelle nettverk på rockens område.

Norsk Rockforbund samarbeider tett med **Norgesnett** når det gjelder arrangørvirksomhet, idet NRF står for praktisk kunnskap og tilretteleggelse av konserter og liknende arrangementer og Norgesnett står for spillesteder og utstyr. Norgesnett er utgått fra Samlet Norsk Rock-SNR, som ble etablert i 1993 som en paraplyorganisasjon for de organisasjonene som da var aktive på rockområdet (Norsk Rockforbund-NRF, GramArt og AKKS). SNR skulle være et bindeledd mellom utøvere og arrangører på den ene siden og det offentlige, i form av departement, Storting og etablerte institusjoner, på den andre (Norsk kulturråd, 1996). Støtte fra politiske miljøer og det offentlige, ikke minst fra Arbeiderpartiet og Stortingets kulturkomité, var sterkt medvirkende til at SNR ble dannet, idet disse aktørene ville ha en samlet organisasjon fra rockemiljøene å forholde seg til. I vedtektene heter det at SNR skulle ha som mål å skaffe penger til rock og "å gi norsk rock sin rettmessige plass som en av vår tids ledende kultur- og ytringsformer" (Bjørknes, 1998, s. 110).

Det tyngste tiltaket innenfor Samlet Norsk Rock var Norgesnett, opprettet som et 5-årig prøveprosjekt av Stortingets kulturkomité i 1995. Norgesnett skulle imøtekomme behovet for ikke-kommersielle fremførings- og øvingslokaler rundt i Norge, tilpasset rockens behov og ut fra den ekspertise rockemiljøene selv hadde. Et viktig mål var det å arbeide for kontinuitet: at arrangører som ble med i Samlet Norsk Rock, skulle holde sin virksomhet oppe på et visst nivå.

SNR var en aktiv organisasjon på siste halvdel av 1990-tallet. Fra

1994 til 1998 fikk den i alt 10 millioner kroner i grunnstøtte og 11 millioner kroner i prosjektstøtte over Kulturdepartementets budsjett (Bjørknes, 1998). I dag er Samlet Norsk Rock nedlagt, om ikke formelt, så i alle fall i praksis, muligens fordi tilknytningen til politikken og det offentlige skapte sterke spenninger i forhold til det musikkfeltet den skulle være paraplyorganisasjon for. Gjennom vedtak i Stortinget i juni 1999 har imidlertid Norgesnettet fortsatt som en selvstendig organisasjon med det formål "å etablere, utvikle og drive et landsomfattende nettverk av profesjonelt drevne og utstyrte spillesteder for rytmisk musikk. Organisasjonen har som oppgave å forvalte statlige tilskudd på en måte som sikrer et stabilt nettverk av slike spillesteder, til beste for artister, arrangører, publikum og den rytmiske kulturen" (Norgesnettet, 1999). Norgesnettets medlemmer er de enkelte spillesteder, som med en representant hver utgjør organisasjonens høyeste organ, ledermøtet (generalforsamlingen). Ledermøtet holdes minst en gang i året og velger et styre på sju medlemmer.

Norgesnettet har tre heltidsansatte og er samlokalisert med Norsk Rockforbund i Oslo. Statstilskuddet i 2001 var på til sammen 5 662 500 kroner, mens andre driftsinntekter (leie/avsetning fra spillesteder) utgjorde 1 821 200 kroner. I 2001 var 24 spillesteder medlemmer i Norgesnettet. Det ble i alt avviklet 2573 arrangementer med et samlet publikumsbesøk på 709 196. I all hovedsak har spillestedene tilbudt konserter innenfor pop/rock, jazz, elektronika, litteraturarrangementer og film. Det å utvikle fremføringsscener så vel som øvingslokaler ligger til Norgesnettets oppgaver, og i 2001 hadde 16 spillesteder også lokaler til å øve i.

AKKS (tidligere Aktivt Kvinnekulturelt Senter) ble etablert i Oslo i 1982 og var altså en av organisasjonene bak Samlet Norsk Rock. I dag har AKKS også avdelinger i Bergen, Stavanger, Trondheim og Tromsø, med ledere i halv stilling. AKKS' hovedformål er å rekruttere jenter til musikkbransjen, og organisasjonen beskriver seg selv som et knutepunkt mellom utøveren og musikkbransjen. Musikkopplæring er kjernen i virksomheten, AKKS tilbyr fem hovedkurs (grunnkurs i gitar, bass og slagverk samt vokal

og samspill) ved siden av kortere kurs, seminarer o.l. I løpet av 2001 omfattet dette 450 elever fordelt på 93 kurs eller seminarer innenfor både tradisjonelle musikkformer og mer moderne musikkuttrykk. Samme år administrerte AKKS i underkant av 20 øvingslokaler i de byene der det er avdelinger, og arrangerte 20 konserter eller arrangementer over hele landet (AKKS, 2001). AKKS fikk i 2001 ca. 830 000 kroner i driftsmidler gjennom Norsk Musikkråd. I tillegg søker organisasjonen prosjektmidler fra Musikkverkstedordningen (se kapitlet om støtteordninger).

Norsk Viseforbund ble stiftet i 1975 som en uavhengig organisasjon for utøvende visesangere og andre viseinteresserte med det formål "å styrke norsk visetradisjon og visesangen i Norge på et bredt, folkelig grunnlag". Både enkeltpersoner, klubber, grupper og institusjoner er medlemmer i Norsk Viseforbund, og i 2001 besto medlemsmassen av 35 klubber eller institusjoner, 1412 klubbmedlemmer og 65 enkeltpersoner. Norsk Viseforbund har to regionfora, Østnorsk Viseforum og Nordnorsk Viseforum, og et varierende antall medlemmer ellers i landet. Norsk Viseforbund er, som Norsk Rockforbund, tilsluttet Norsk Musikkråd og får det alt vesentlige av sine inntekter herfra, i form av driftsstøtte og voksenopplæringsmidler. I 2000 lå de samlede inntektene på 706 595 kroner (Norsk Viseforbund, 2001).

Bransjeorganisasjoner

Det er særlig to bransjeorganisasjoner som er interessante i forhold til populærmusikk/rock, den ene – Norsk Musikkråd – fordi den i dag kanaliserer statlige midler til Norsk Rockforbund, AKKS og Norsk Viseforbund, og den andre – Norsk Musikkinformasjon – fordi den i fremtiden kan komme til å bidra med en sterkere infrastruktur også på populærmusikkfeltet.

Norsk Musikkråd-NMR ble etablert i 1976 og er en paraplyorganisasjon for 30 landsomfattende musikkorganisasjoner med så vel profesjonelle som amatører som medlemmer. 19 fylkeskontorer

og vel 300 lokale musikkråd er tilknyttet NMR. I 2001 meldte to store organisasjoner, Norges Musikkorpsforbund og Norges Korforbund, seg ut av NMR, mens tre nye, mindre organisasjoner kom til: GramArt, Korpsnett Norge og Norsk Sangerforum. Medlemstallet i NMR sank som en følge av dette, og organisasjonen er 'slanket' med 12–14 årsverk.

NMR er i første rekke et studieforbund med opplæring innenfor musikkområdet som hovedoppgave, og dernest et samarbeidsorgan for musikk- og kulturorganisasjoner som har musikkopplæring, musikkutdanning, musikkinformasjon eller musikkformidling som vesentlige arbeidsområder (vedtekter, § 2). Rådet er en arena der aktører fra mange deler av musikkområdet møtes, særlig i tilknytning til de støtteordningene som NMR administrerer (se kapitlet om støtteordninger). NMR står bak et nytt samarbeidsorgan på populærmusikkfeltet, SARK-Sammenslutningen av Rytmske kompetansesentre, som formelt ble stiftet i 2002. Pr. i dag er seks6 rytmiske sentre med i SARK, og alle er del av, eller tilknyttet, et av NMRs fylkesmusikkråd. Formålet er å skape kontakt og utveksle erfaringer og å medvirke til kompetanseheving innenfor rytmiske musikk gjennom å dra nytte av de ressursene som finnes i NMRs medlemsorganisasjoner og andre rytmiske miljøer (SARK, 2002).

Landsmøtet er Norsk Musikkråds høyeste myndighet og holdes annet hvert år. Medlemsorganisasjonene sender delegater til landsmøtet i forhold til sin størrelse, og disse delegatene velger NMRs styre. Norsk Musikkråd har dessuten et ledermøte, som består av ledere for medlemsorganisasjoner og fylkesråd, og som er et rådgivende kontakt- og debattorgan for NMR. I 2000 hadde NMR statlige tilskudd på til sammen 71 288 781 kroner, inkludert støtteordningene som NMR administrerer. Voksenopplæringsmidler står for den største posten (41 883 043 kroner). Disse midlene kommer fra Utdannings- og forskningsdepartementet, mens driftstilskuddet (1 507 000 kroner) bevilges fra Kulturdepartementet (Norsk Musikkråd, 2001).

Norsk Musikkinformasjon, NMI, ble startet i 1978 etter initiativ fra Norsk Komponistforening og med støtte fra Norsk kulturråd, og fra og med 1982 er NMI finansiert over Kulturdepartementets budsjett. I 1994 ble forvaltningen lagt til Rikskonsertene sammen med de øvrige musikkorganisasjonene under Ymse-posten i Kulturdepartementets budsjett. Ved omorganiseringen av departementet i 1999 er forvaltningen plassert hos Kulturrådet.

NMIs viktigste funksjonsområder er:

- 1 deponering av originalpartiturer, systematisering og arkivering av dokumentasjonsmateriale om komponister og verk
- 2 kopiering og produksjon av stemmesett, noter og versjoner av verk
- 3 informasjonsvirksomhet omkring komponistene og verkene (Berkaak, 2001, s. 16)

Som en konsekvens har NMI landets største arkiv av norsk samtidsmusikk, med i alt i overkant av 10 000 deponerte verk av vel 350 komponister, hvorav vel 200 nålevende. Fra 1985 og til og med 2001 har NMI administrert Innkjøpsordningen for nye norske fonogrammer, men dette skal Kulturrådet overta i løpet av 2002.

Norsk Musikkinformasjons inntekter var i 2001 på 16 888 227 kroner. Driftsstøtten fra staten utgjorde vel 41 % av dette, driftstilskuddet for innkjøpsordningen for fonogrammer vel 36 %, mens egeninntektene lå på nærmere 19 % av de samlede inntektene (Norsk Musikkinformasjon, 2001).

NMI ble evaluert i 2001 (Berkaak, 2001), og rapporten anbefaler at NMI løsrives fra Norsk Komponistforening og utvikles til en organisasjon for hele musikkbransjen ved at dokumentasjonsarbeidet legges til Norsk Musikkksamling ved Nasjonalbiblioteket, at produksjonsdelen går inn som en del av sekretariatsarbeidet i Norsk Komponistforening, mens informasjonsarbeidet utvikles både i kvantitet og kvalitet, til en "aktiv og utfordrende formidling og promovering", "for hele spekteret av norsk musikk", dvs.

også populærmusikk/rock (Berkaak, 2001, s. 76).

Evalueringen er et viktig grunnlag for de endringene som styret i Norsk Musikkinformasjon nå arbeider mot, og det synes i alle fall å være enighet om at NMIs arbeidsområder må utvides til også å omfatte pop og rock. Oppbyggingen av nettavisen Ballade.no er et konkret resultat så langt. Hvordan NMI ellers vil eller kan utvikles til en effektiv formidlingsorganisasjon for hele den norske musikkbransjen både nasjonalt og internasjonalt, er ennå under vurdering. Selv om den nylig fremlagte innstillingen om etablering av Institutt for norsk populærmusikk, der en vesentlig del vil bestå av et arkiv for norsk rock, konkluderer med at dette bør bli en stiftelse i egne lokaler (Innstilling, 2002, s. 22), kan det være rimelig også å vurdere slike arbeidsoppgaver i lys av den rollen NMI i fremtiden kan og vil komme til å spille for og i norsk musikkbransje.

Forvaltningsorganisasjoner for vederlagsmidler

Forvaltningsorganisasjonene, også kalt vederlagsbyråer, krever inn vederlag på vegne av opphavsrettighetshavere for bruk av vernet musikk, musikktekster eller noter, dvs. slik musikk m.v. som opphavsmenn ifølge åndsverksloven har enerett på. Det er to 'rene' forvaltningsorganisasjoner for innkreving av slike vederlag på musikkområdet, TONO og GRAMO. Disse to organisasjonene omfatter ulike rettighetshavergrupper: TONO dekker komponister, tekstforfattere og musikkforlag, mens GRAMO dekker produsenter og utøvende kunstnere. I tillegg får rettighetshavere på musikkfeltet også opphavsrettsbaserte vederlagsmidler fra KOPI-NOR og NORWACO. Disse forvaltningsorganisasjonene bygger på en eller flere paragrafer i lov om opphavsrett til åndsverk m.m. Beregningen av vederlagsmidler er basert på anslått eller faktisk bruk av musikk i ulike medier, og satsene er forhandlet fram mellom opphavsrettsgrupper og brukere eller distributører.

Det finnes også vederlag som er kulturpolitisk begrunnet, og som altså ikke har sitt grunnlag i opphavsrettslovgivningen. Det er først

og fremst Bibliotekvederlaget, som blir behandlet nedenfor, og Fond for utøvende kunstnere, FFUK, som er basert på en avgift for bruk av ikke-vernet musikk og blir behandlet i kapitlet om støtteordninger.

Vederlagsmidler fordeles videre fra forvaltningsorganisasjonene, dels til individuelle rettighetshavere og dels til ulike fond og/eller interesseorganisasjoner.

TONO er den eldste forvaltningsorganisasjonen av dette slaget. Den ble startet i 1927 og krever altså inn vederlag på vegne av komponister, tekstforfattere og musikkforlag ved kringkasting og annen offentlig fremføring av vernet musikk. Ved utgangen av 2000 hadde TONO 9904 rettighetshavere som medlemmer (i form av enkeltpersoner og organisasjoner). Rettighetshavere som har vederlagsinntekter over et visst nivå i løpet av de siste 3 årene, og som er medlemmer av NOPA og/eller Norsk Komponistforening (se nedenfor), utgjør TONOs andelshavere. Ved utgangen av 2000 hadde TONO 322 slike andelshavere. De har stemmerett i TONOs organer, og det er blant dem at styremedlemmer og andre tillitsvalgte rekrutteres.

TONO krever også inn vederlag for utenlandske rettighetshavere til musikk spilt i Norge. Disse midlene går til søsterselskaper i andre land, samtidig som TONO mottar vederlagsmidler for sine rettighetshavere for vernet musikk spilt i utlandet. Den norske avdelingen av NCB-Nordisk Copyright Bureau ligger til TONO. NCB ivaretar rettighetshaveres mekaniske rettigheter, det vil si innspillingsrettigheter. Alle som vil gjøre musikk fysisk tilgjengelig gjennom innspillinger på CD-er, kassetter, plater o.l. betaler vederlag til NCB. Dette kalles lisensiering, og disse vederlagsmidlene fordeles gjennom TONO.

TONO krever inn og viderefordeler vederlag i henhold til et system der flere forhold teller. Grunnlaget er antall minutter et verk spilles, dernest kategoriseres musikken i tre nivåer i forhold til verkets musikalske kompleksitet, og dessuten er det en gradering i forhold til hvor eller i hva slags kanal eller medium musikken er fremført. Begrunnelsen er at 'kompleks musikk' (d.e. slik musikk som har krevd mye arbeid) skal ha høyere vederlag enn 'enkel

musikk', og at den musikken som er fremført i en kanal med høye lyttertall, skal ha høyere vederlag enn den som har hatt lave lyttertall (musikk i en riksdekkende kanal skal for eksempel ha mer vederlag enn musikk i en lokalradiokanal).

TONOs system for beregning av vederlag har vært revidert flere ganger, sist i 2001. Kategoriene som rangerer musikkverk etter kompleksitet, er ofte oppe til diskusjon, blant annet fordi de etter manges mening forfordeler den seriøse musikken eller kunstmusikken på bekostning av populærmusikken, og fordi det kan skapes et inntrykk av kompleksitet gjennom fyldige partiturer, som i praksis betyr lite. På den annen side gir klassifisering etter fremføningssted ofte populærmusikken en fordel, ettersom den ofte spilles i kanaler med høye lyttertall.

TONOs bruttoinntekter i 2000 var nærmere 200 millioner kroner og steg i 2001 til ca. 260 millioner kroner (Aftenposten 11.4.2002). Økningen skyldes blant annet større inntekter fra utlandet. I 2000 var fordelingen av vederlagsmidlene i grove trekk slik:

Utenlandske rettighetshavere	68 000 000 kroner
NOPA (se nedenfor)	3 754 234 kroner
Norsk komponistforening (se nedenfor)	3 754 234 kroner
Norsk Musikkforleggerforening (se nedenfor)	834 274 kroner
Stipend til norske rettighetshavere	5 000 000 kroner
Fordeling blant individuelle rettighetshavere	58 000 000 kroner
(Kilde: TONO, 2000)	

GRAMO ble etablert i 1989 med det formål å forhandle om, innkreve og fordele vederlag til produsenter og utøvende kunstnere når deres lydinnsplinger blir kringkastet i Norge. Fra og med 2001 har GRAMO krevd inn vederlag for all offentlig fremføring av innspilt musikk.

Også GRAMO opererer med ulike typer medlemskap eller medlemmer. Ordinære produsent- og utøvermedlemmer er slike som

også er medlem i en interesseorganisasjon (se nedenfor), og de har stemmerett i GRAMOs organer. I 2001 hadde GRAMO 3027 ordinære utøvermedlemmer og 248 ordinære produsentmedlemmer. I tillegg kommer tilsluttede medlemmer blant både utøvere og produsenter, slik at GRAMO i 2001 hadde til sammen 7770 medlemmer.

GRAMO graderer vederlagsmidlene i forhold til antall medvirkende i en fremføring eller produksjon, slik at det for eksempel betales høyere vederlag til en solist enn til et medlem av en gruppe eller et ensemble. GRAMO praktiserer ikke noe skille etter musikksjanger eller musikkens kompleksitet, men vederlagets størrelse står også for GRAMOs rettighetshavere i forhold til fremføringsstedenes eller kanalenes lyttertall.

I 2001 lå brutto vederlagsinntekter innkrevd av GRAMO på 61 530 000 kroner. Vederlagsmidlene fordeles i prinsippet likt mellom en produsentsektor og en utøversektor, og i 2001 var beløpene slik:

Produsentsektoren	23 800 000 kroner
Utøversektoren	24 307 000 kroner

Fra utøversektoren ble vel 43 %, dvs. 10 546 000 kroner, utbetalt som individuelle vederlag til rettighetshavere, mens tilsvarende tall for produsentsektoren var 82 % og 19 519 000 kroner (GRAMO, 2001). Grunnen til at en større andel av midlene i produsentsektoren betales ut individuelt, er at det er enklere å identifisere produsentrettighetshavere enn utøvere. I gjennomsnitt ble det i 2001 utbetalt vel 4000 kroner til i alt ca. 10 500 rettighetshavere. Den høyeste enkeltutbetalingen lå på vel 100 000 kroner, mens den tallmessig største gruppen rettighetshavere (2566) fikk utbetalt mellom 10 000 og 20 000 kroner.

Vederlagsmidler som ikke er avkrevd eller utbetalt innen 3 år, går til kollektive tiltak innenfor hver sektor, i alt vesentlig i form av organisasjons- og prosjektstøtte som organisasjoner og rettighets-

havere søker om.

KOPINOR representerer rettighetshavere til opphavsrettlig beskyttede verk ved kopiering og andre former for sekundærbruk, i alt 21 rettighetshaverorganisasjoner og blant dem 4 organisasjoner på musikkområdet: Norsk Komponistforening, Norsk Musikkforleggerforening, NOPA og Ny Musikk komponistgruppe. Utbetalte vederlag til musikksektoren i 2000 var:

NOPA/Tekstforfatterfondet	1 378 145 kroner
Komponistens Vederlagsfond	3 444 040 kroner
Norsk Musikkforleggerforening	1 613 940 kroner

(Kilde: KOPINOR, 2001)

NORWACO forvalter opphavsrettigheter for medlemmer i 33 organisasjoner av opphavsmenn, utøvende kunstnere, fotografer og produsenter og krever inn vederlag for videre sending av radio- og fjernsynskanaler i kabelnett, hoteller, bedrifter og institusjoner, for opptak av kringkastingsprogrammer for undervisningsbruk og medieovervåking og for utnyttelse av norske spillefilmer ved video- og satellitt distribusjon. Fra musikkfeltet er FONO, Gramart, IFPI-Norge, NOPA, Norsk komponistforening, Musikkernes Fellesorganisasjon, Norsk Musikkforleggerforening, Norsk Tonekunstnersamfunn, Ny Musikk komponistgruppe og TONO medlemmer av NORWACO. I 2000 krevde NORWACO inn 109,2 millioner kroner i vederlag. Til musikkområdet (musikkavtalen) ble det i alt utbetalt eller viderefordelt 8 019 314 kroner (NORWACO, 2000, s. 20).

BIBLIOTEKVEDERLAGET er kulturpolitisk begrunnet og består av en avgift pr. side/eksemplar av bokstammen i norske biblioteker. Avgiften fastsettes gjennom forhandlinger mellom staten og representanter for interesse- eller vederlagsorganisasjoner på litteratur- og musikkfeltet. Bibliotekvederlag til musikk var i 2001 slik:

NOPA/Tekstforfatterfondet (se nedenfor)	800 000 kroner
Komponistenes vederlagsfond	

(se nedenfor)

2 394 526 kroner

(Kilde: Den norske forfatterforening/Kulturdepartementet)

Med utgangspunkt i de tallene som forvaltningsorganisasjonene rapporterer, kan man anta at anslagsvis vel 234 millioner kroner vederlagsmidler gikk til musikkfeltet som helhet i 2000. Uten en grundig analyse av regnskap og tildelinger er det ikke mulig å anslå hvor mye av dette som kan sies å tilfalle populærmusikken. Det lar seg heller ikke gjøre å anslå hvor stor andel av vederlagsmidlene som utbetales til individuelle rettighetshavere, og hvor mye som kanaliseres inn i 'kollektive tiltak' (som stipendmidler, prosjektstøtte o.l. som er gjenstand for søknad). Men det ligger en pekepinn i det faktum at de fondene på musikkområdet (se nedenfor) som forvalter vederlagsmidler 'kollektivt', har relativt lite midler til rådighet i forhold til de mange vederlagsmillioner som år om annet kanaliseres til dette feltet. Uansett går en langt større andel av vederlagsmidler direkte til individuelle rettighetshavere på musikkområdet enn tilfellet er på litteratur- og billedkunstområdet.

309

Fond

Det er fire fond, dannet av ulike rettighetshavergrupper på tvers av forvaltnings- og interesseorganisasjoner, som administrerer og fordeler vederlag på musikkområdet. I alle disse fondene går midlene til 'kollektive tiltak', dvs. at ingen utbetaler individuelle vederlag.

Komponistenes Vederlagsfond er dannet av interesseorganisasjonene Norsk Komponistforening og NOPA (se nedenfor). Fondet skal bruke sine midler "til støtte for aktive komponister, understøttelse av eldre komponister og komponisters etterlatte, tilskudd til foreninger og organisasjoner som har som hovedformål å arbeide for å fremme samtidsmusikk". Fondet forvalter midler fra KOPINOR og Bibliotekvederlaget, og inntektene var i 2001 på 5 371 893 kroner. Det deles ut stipend og utstyrs- og organisasjonsstøtte (Komponistenes Vederlagsfond, 2001).

Det Norske Komponistfond skal bruke sine midler "til støtte for komponister som bor og hovedsakelig har sitt virke i Norge, deres etterlatte og andre formål til fremme av norsk tonekunst". Dette fondet forvalter vederlagsmidler fra TONO og NCB, og inntektene var i 2001 på 6 984 065. Vel 4 millioner kroner ble delt ut som støtte til bestillingsverk fra komponister, og 1,6 millioner kroner gikk til organisasjoner (Det Norske Komponistfond, 2001).

Norsk Musikkfonds midler skal brukes "til støtte til fremføring av samtidsmusikk, promoteringstiltak for samtidskomponister og deres musikk, samt støtte til andre tiltak til fremme av norsk, skapende tonekunst". Norsk Musikkfond styres av representanter for Norsk Komponistforening, NOPA og Norsk Musikkforleggerforening og får sine inntekter fra KOPINOR, i 2001 i alt 858 381 kroner. Samme år ble det delt ut 53 stipender på til sammen 715 000 kroner. I 2002 har Norsk Musikkfond innledet et samarbeid med Det Norske Komponistfond, Komponistenes vederlagsfond og Tekstforfatterfondet under samlebetegnelsen 'Musikkfondene' (Norsk Musikkfond, 2001).

Tekstforfatterfondet gir støtte til tekstforfattere eller tiltak som gjelder kulturell virksomhet på tekstforfatternes område. Fondet mottar vederlagsmidler fra KOPINOR og Bibliotekvederlaget, og i 2001 var inntektene på til sammen 4 633 297 kroner. Tekstforfatterfondet deler primært ut stipend etter søknad fra rettighetshavere (Tekstforfatterfondet, 2001).

Interesseorganisasjoner

Det finnes interesseorganisasjoner for ulike aktørgrupper på musikkområdet, eller for ulike ledd i musikkens næringskjede, om man vil. Mange enkeltpersoner er medlem i flere av disse organisasjonene, enten fordi organisasjonene dekker samme felt (f.eks. samme type opphavsrett) eller fordi samme person har flere funksjoner. En del av disse interesseorganisasjonene mottar og fordeler vederlagsmidler, men i varierende grad og på forskjellige måter. Organisasjonene er også i varierende grad representert i styrer og

sammenhenger der vederlagsmidler blir innkrevd og/eller prinsipper for viderefordeling blir bestemt (som styrene i TONO og GRAMO). I forhold til både pengestrømmer og representasjon er det derfor en viss spenning, og til tider konflikt, mellom ulike aktørgrupper eller organisasjoner (f.eks. mellom produsenter og utøvere, mellom norske og utenlandske produsenter og mellom ulike utøvergrupper eller organisasjoner).

NOPA, Forening for norske komponister og tekstforfattere, ble etablert i sin nåværende form i 1983, men er i realiteten den eldste interesseorganisasjonen av denne art på musikkfeltet, med forløpere tilbake til 30-årene, da TONO-systemet ble innført. NOPA har komponister og forfattere av tekster til musikk innenfor den populære sjangeren, såkalte populærautører, som medlemmer. Pr. 1.3.2002 hadde NOPA 511 medlemmer. NOPA er en medlemsorganisasjon i TONO, på linje med Norsk Komponistforening. I tillegg til TONO er NOPA tungt representert på musikkfeltet (bl.a. i Komponistenes vederlagsfond, Tekstforfatterfondet, KOPINOR, Nordisk Populærautørunion, Bibliotekvederlaget, NORWACO, Norsk Musikkfond, Det Norske Komponistfond – NOPA 2001/2002).

311

NOPA forvalter vederlagsmidler hovedsakelig fra TONO, Komponistenes Vederlagsfond, Det Norske Komponistfond og Tekstforfatterfondet. Samlede inntekter i 2001 var 6 068 733 kroner. Samme år ble 1 880 807 kroner delt ut til medlemmer i form av stipender og ulike former for prosjektstøtte (NOPA, 2001/2002).

GramArt, Grammofonartistenes Forening, er en interesseorganisasjon for norske plateartister og ifølge vedtektene "en ideell organisasjon som skal ivareta grammofonartisters og utøveres/opphavs-
menns interesser og rettigheter. Organisasjonen skal virke [...] både på amatør og profesjonelt plan [...] (og kan) på vegne av medlemmene inngå bindende kollektive avtaler for sekundærbruk av fonogrammer og andre typer lydbærere"(vedtekter, § 2). GramArt ble dannet i 1989, og etableringen hadde mye av sitt grunnlag nettopp i populærmusikkfeltet, eller mer presist: i en oppfatning

om forfordeling av vederlagsmidler til andre musikkjangrer eller felter i forhold til populærmusikken: "Man så at størsteparten av GRAMOs inntekter ble generert av artister med utspring fra sjangerne rock, pop og underholdningsmusikk. Tidligere hadde man også sett at utøvere og komponister fra disse sjangerne ikke fikk sine interesser ivaretatt der hvor midler til musikk fordeles, og man var engstelig for gjentakelser" (www.gramart.no). I 2001 har GramArt 1883 medlemmer innenfor alle musikkjangrer, hvorav en del hadde etableringsmedlemskap uten stemmerett. Samme år ble det bestemt å endre GramArts vedtekter (nye vedtekter gjelder fra 2002) og å melde GramArt inn i Norsk Musikkråd (GramArt, 2001).

GramArt er representert i GRAMOs styre og utøversektor og er på denne måten med på å bestemme hvordan vederlagsmidler skal fordeles. GramArt er også representert i NORWACO og har innstillingsrett til styret i Fond for Utøvende Kunstnere, se kapitlet om støtteordninger. En stor del av det daglige arbeidet i GramArt består i å gjennomgå artistkontrakter, både når det gjelder management, plateproduksjon og publisering, og antallet medlemmer som har henvendt seg til GramArt om kontraktspørsmål, har steget.

I 2001 hadde GramArt en samlet inntekt på 4 806 846 kroner. Inntil 2000 hadde GramArt rundt 800 000 kroner i driftsstøtte fra Kulturdepartementet. Det meste av inntektene ellers er vederlagsmidler fra GRAMO og NORWACO og brukes til drift og medlemsrettede tiltak (GramArt, 2001).

NORSK ARTISTFORBUND (NA) ble stiftet i 2000 av en gruppe medlemmer i GramArt og er den eneste interesseorganisasjonen som er spesifikt rettet inn mot populærmusikkfeltet. Styret i NA signaliserer at NA "skal være et forum for turnerende og skrivende artister innen populærmusikk og som har krav på vederlag og utbetalinger fra Gramo, Tono og liknende organisasjoner, eller som etter en helhetsvurdering ansees som egnet for opptak i foreningen" (www.norskartistforbund.no). Forbundet er landsom-

fattende og skal "fremme medlemmenes økonomiske, faglige og ideelle interesser overfor offentlige myndigheter, fonds og andre foreninger der medlemmenes interesser blir behandlet" (§ 2 i NAs vedtekter). Det er opprettet fire distriktskontorer. Fellesnevneren for de medlemmene NA vil rekruttere, er at deres musikk vanligvis havner i en ufordelaktig kategori i Tono-systemet, og NA arbeider særlig for å få representanter i styrene til forvaltnings- og fondsorganisasjoner. NA er tatt opp som medlem i GRAMO, og et flertall i Stortingets kulturkomité går inn for at NA skal ha innstillingsrett til styret i Fond for utøvende kunstnere, på linje med MFO og GramArt. Norsk Artistforbund har i dag 250 medlemmer (www.norskartistforbund.no). Driften dekkes av medlemskontingenter, Forbundet mottar ikke vederlagsmidler pr. i dag.

MFO, Musikernes fellesorganisasjon, Forbundet for utøvende kunstnere og pedagoger, er tilsluttet Landsorganisasjonen i Norge. MFO ble etablert 1.1.2001 som en sammenslutning av tidligere Norsk Kantor- og organistforbund, Norsk Musikerforbund og Norsk Musikk- og Musikkpedagogforening og organiserer musikere og andre som arbeider i nærstående yrker. Formålet er å opprette tariffavtaler og avtaler om vederlag for bruk av medlemmers prestasjoner og å yte medlemmene veiledning, bistand og retts hjelp i faglige spørsmål og tvister, ved siden av mer generelle, kulturpolitiske målsettinger. Enhver yrkesutøver som har inntekt av musikk eller andre nærliggende yrker, kan tas opp som medlem (MFO, 2001). Forbundet har ca. 6000 medlemmer, hvorav ca. 5000 er yrkesaktive (MFO, 2002a). Medlemsmassen er ikke inndelt etter musikkart eller sjanger, og det er derfor ikke mulig å si hvor stor andel som hører til populærmusikken. Men anslagsvis er ca. 1500 medlemmer frilansmusikere, og forbundet regner med at en stor andel av dem er utøvere på populærmusikkfeltet. Avtale- og kontraktsforhold er viktige arbeidsområder i MFO, både når det gjelder forhandlinger og utvikling av kontrakter og juridisk assistanse i rettsapparatet. Det finnes ingen nøyaktig oversikt over hvor mange slike saker MFO håndterer år om annet, men mange gjelder utøvere innenfor populærmusikk og skyldes for en stor del dårlige avtaler og/eller uklare kontraktsforhold. MFO mottar vederlagsmidler fra GRAMO og NORWACO, i 2001 1 596 342 fra GRAMO og 710 107 kroner fra NORWACO. Midlene plasseres i Norsk Musikkforbunds Vederlagsfond og brukes til medlemsrettet arbeid, som juridisk bistand og forskjellige informasjons tiltak.

FONO, Foreningen Norske Plateselskaper, skal arbeide til beste for norsk fonogramproduksjon og til fremme av fonogrammet som kulturmedium. FONO skal også fremme medlemmenes interesser overfor andre organisasjoner, foreninger og offentlige myndigheter (www.fono.no). Medlemmer er norske fonogram-utgivere eller plateprodusenter som har utgitt minst to fonogrammer, og som har en viss kontinuitet i produksjonen. FONO har 90 medlemmer eller medlemsbedrifter, av den hører minst 60 til populærmusikkfeltet.

FONO mottar vederlagsmidler fra GRAMO og NORWACO og er blant annet representert i begge disse organisasjonene.

IFPI-Norge representerer utenlandske plateprodusenter i Norge. Foreningen har eksistert i 60 år og er en norsk avdeling av den internasjonale interesseorganisasjonene for plateprodusenter. IFPI-Norge har 19 medlemmer (www.ifpi.no) og mottar vederlagsmidler fra GRAMO og NORWACO.

Norsk Musikkforleggerforening er en interesseorganisasjon for norske musikkforlag, som ble startet i 1936, i kjølvannet av TONO. Foreningen har 17 medlemmer og mottar vederlagsmidler fra TONO og KOPINOR.

Den norske Impressarioforening er en sammenslutning av ca. 50 små og store impressariobyråer med stabil eller kontinuerlig virksomhet. Omkring halvparten av medlemmene driver også managementvirksomhet. Foreningens drift dekkes av medlemskontingenter.

International Music Management Forum ble etablert i Norge i 1992, som en del av en internasjonal organisasjon som startet i 1992. Det er ca. 2000 medlemmer internasjonalt og 17 medlemmer i Norge. IMMF vil gjøre managementleddet mer profesjonelt, både gjennom formell opplæring og gjennom mer uformelle nettverksdannelser, og styrke artistenes stilling blant annet i spørsmål om opphavsrett og kontraktforhold. IMMF-Norge skal sette i gang et internasjonalt opplæringsprogram, tilpasset norske forhold, for etablerte og potensielle medlemmer, ettersom det er kommet nye managementselskaper i kjølvannet av norske artisters suksess i utlandet. IMMFs drift dekkes av medlemskontingenter og frivillig arbeid (Brydøy, 2002).

Oversikt over populærmusikkens formelle organisasjonslandskap

SJANGERORG.	BRANSJE- org.	FORVALTN org.	FOND	INTERESSE org.
Norsk Rockforbund	Norsk Musikkråd	TONO	Komponistenes Vederlagsfond	NOPA
Norges- nett	Norsk Musikkinn- formasjon	GRAMO	Det Norske Komponistfond	GramArt
AKKS		KOPINOR	Norsk Musikkkfond	Norsk Artistforbund
Norsk Viseforbund		NORWACO	Tekstforfatter- fondet	MFO - Musikernes Fellesorg.
		Bibliotek- vederlaget		FONO
				IFPI-Norge
				Norsk Musikk- forleggerfor- eining
				Den Norske Impressario- forening
				International Music Management Forum

Litt om populærmusikkfeltets uformelle organisering

Ut fra det tilgjengelige materialet er det ikke mulig å legge fram særlig mye konkret og nøyaktig om populærmusikkfeltets uformelle organisering, ut over å peke på det faktum at den finnes og antakelig i større grad enn på mange andre musikkfelt. Det ligger i sakens natur, dvs. i populærmusikkens 'fremføringsformer' når det gjelder 'levende musikk', der det finnes betydelige innslag av turnévirkosomhet og festivaler og så vel musikalsk som sosial aktivitet i tilknytning til klubbmiljøer og mer ad-hoc-pregede arrangementer. Det er dessuten en stor mengde mer og mindre profesjonelle band i virksomhet rundt i landet, og de fanges ikke opp av noen formell organisasjon. I mange slike miljøer er det relativt høy "turn-over", i den forstand at nettverkenes deltakere antakelig endres relativt ofte, noe som kan ha med både alder og livsfase

å gjøre. Trolig er det til enhver tid mange unge eller yngre mennesker innenfor slike nettverk, og deres deltakelse og engasjement endres antakelig etter hvert som de etablerer familie eller på andre måter går inn i 'nye' livsfaser. Høy "turn-over" skyldes trolig også at det nedlegges mye frivillig, ubetalt innsats på dette feltet.

Norsk Rockforbunds 'annet ansikt' ligger nettopp i rollen som (formell) paraply over mer uformelt pregede nettverk innenfor de tre fagrådene Norsk Bluesunion, Norske Rockefestivaler og Fagrådet for studentarrangører, mens Norsk Musikkråd, særlig gjennom støtteordningene Frifond og Musikkverkstedordningen, fungerer som en arena for de mange uorganiserte band og grupper på dette feltet. Forbindelsen mellom et formelt organisasjonsapparat og mer uformelle nettverk eller løsere faglige strukturer kan være problematisk, ettersom det kan være vanskelig å forene det formaliserte og stabile med det improviserte og ad-hoc-pregede. I forhold til det kulturpolitiske feltet ligger en formalisert organisasjonsstruktur åpenbart bedre an enn et uformelt nettverk, først og fremst fordi slike strukturer tilfredsstiller de kravene til ansvarlighet og forutsigbarhet som følger med for eksempel offentlige tilskudd. Dersom populærmusikkfeltet skal styrkes i den statlige kulturpolitikken, ligger det derfor en stor utfordring i å bygge opp tilfredsstillende muligheter og prosedyrer for å kanalisere midler til lite formaliserte og skiftende nettverk (jf. også Arnestad, 2001).

Litteratur

Aftenposten (2002): *Norske artister tjener millioner i utlandet*, 11.4.2002.

AKKS (2001): *Årsrapport AKKS Norge, 2001*.

Arnestad, Georg (2001): *System eller improvisasjon? Norsk Jazzforum og regionale jazzsenter fem år etter*. Ei utgreiing for Norsk Jazzforum, Sogndal/Oslo, 15. mars 2001.

Berge, Kjartan (2002): *Musikkbransjen er i endring, store muligheter åpner seg*. www.ballade.no, 2.4.2002.

Berkaak, Odd Are (2001): *Seriøs og beskyttet*. En evaluering av Norsk Musikkinformasjon. Notat nr. 42, Norsk kulturråd, 2001.

Bjørknes, Trond (1998): *Stairway to Heaven?* Organisering og integrasjon av norsk rock fra 1982 til 1998. Hovedoppgave, Institutt for administrasjon og organisasjonsvitenskap, Universitetet i Bergen, 1998.

Brydøy, Eivind (2002): *Opplysninger*, 8.5.2002.

Det Norske Komponistfond (2001): *Melding om virksomheten i Det Norske Komponistfond for perioden 1. januar – 31. desember 2001*.

Gramart (2001): *Årsmelding 2001*.

GRAMO (2000): *Årsmelding 2000*.

Innstilling (2002): *Innstilling om etablering av Institutt for norsk populærmusikk*. 27.2.2002.

Komponistenes Vederlagsfond (2001): *Melding om virksomheten i Komponistenes Vederlagsfond for tiden 1. januar – 31. desember 2001*.

KOPINOR (2001): *Årsmagasin 2001*.

MFO-Musikernes Fellesorganisasjon (2001): *Vedtekter gjeldende fra 1. januar 2001*.

MFO-Musikernes Fellesorganisasjon (2002): *MFO, en kort orientering, 2002*.

NOPA (2001/2002): *Årsberetning*.

Norgesnett (1999): *Årsrapport 1999*.

Norgesnett (2000): *Årsrapport 2000*.

Norgesnett (2001): *Årsrapport, årsregnskap 2001*.

Norsk kulturråd (1996): *Improvisasjon sett i system – om etablering av Norsk Jazzforum*. Utgreiing frå ei arbeidsgruppe oppnemnd av Norsk kulturråd. Rapport nr. 4, 1996.

Norsk Musikkfond (2001): *Årsmelding og regnskap for 2001*.

Norsk Musikkinformasjon (2001): *Årsmelding for 2001*.

Norsk Musikkråd (2001): *Melding for virksomheten for Landsmøteperioden 1999–2001*.

Norsk Rockforbund-NRF (2001a): *Årsmelding og regnskap, 2001*.

Norsk Rockforbund (2001b): *Feite forestillinger – hvordan arrangere vellykkede forestillinger*. NRF, 2001.

Norsk Rockforbund-NRF (2002–2006): *Strategisk plan 2002–2006*.

Norsk Viseforbund (2001): *Årsrapport 2001*.

NORWACO (2000): *Årsmelding 2000*.

SARK (2002): *Vedtekter for Sammenslutningen av rytmiske kompetansesentre (SARK)*.

Tekstforfatterfondet (2001): *Tekstforfatterfondets årsmelding for 2001*.

TONO (2000): *Årsmelding 2000*.

PLATEBRANSJEN OG MUSIKK- PRODUKSJON I NORGE

Hva kjennetegner norsk musikkproduksjon? Spørsmålet lar seg ikke besvare på noen enkel måte. Fonogrammet (plater, kassetter, CD-er m.v.) kan imidlertid sies å være det viktigste mediet for nyskaping og formidling av musikalske uttrykk i det forrige århundret. Deler av norsk musikkproduksjon er internasjonale i sin orientering. Andre deler retter seg i hovedsak mot et norsk marked. Et hovedinntrykk er at en overveiende stor del av aktivitetene (med hensyn til både plateinnspilling og turnévirkosomhet) opprettholdes på grunnlag av det som noe enkelt kan kalles musikalsk idealisme. Den "kommersielle terskel" innenfor feltet er svært høy. Behovet for støtteordninger på et kunstnerisk grunnlag er slik sett like relevant innenfor dette feltet ("populærmusikk"/ pop, rock) som innenfor andre sjangrer.

Tidligere forskning/forskningsmetode

Dette bidraget baserer seg på kvalitative intervjuer med et tjuetalls informanter i bransjen. Siktemålet med undersøkelsen er å si noe om situasjonen i bransjen med utgangspunkt i intervjuer med

et utvalg sentrale aktører. Spørsmålet om relevans for denne utredningens mandat har vært avgjørende i den forstand at framstillingen har som siktemål å formidle synspunkter fra sentrale aktører i norsk musikkbransje i forhold til de utfordringene bransjen står overfor. Jeg har også lagt vekt på å gi en kritisk vurdering av disse synspunktene med hensyn til eksisterende organisering og de støtteordningene som finnes i dag. Av plassgrunner gis det ikke rom for å gå inn på en historisk beskrivelse av utviklingen av norsk plateproduksjon i denne sammenhengen.

Fra før finnes dessverre lite relevant forskning som kan danne grunnlag for en slik beskrivelse. Norsk forskning som går inn i problemstillinger relatert til musikkindustri og musikkproduksjon, er så godt som fraværende. Den internasjonale musikkindustrien er en bransje dominert av sterke multinasjonale økonomiske interesser. Samtidig er spørsmålet om "kommersialitet" i denne sammenhengen ekstremt sammensatt. Det er ikke slik at pop- og rock-feltet med tilgrensende sjangrer utgjør noe entydig "kommersielt" landskap i motsetning til andre sjangrer. Mytene om pop- og rockartisters suksess står i skarp kontrast til de økonomiske realitetene for de flestes vedkommende. Roger Valstad, som har jobbet som musikalsk produsent for noen av Norges mest suksessrike artister på 70-, 80- og 90-tallet, blant dem Åge Aleksandersen, Dum Dum Boys og Tre Små Kinesere, uttrykker det slik: "Folk flest har nok liten anelse om hvor mange timer som kan gå med til en profesjonell musikkproduksjon. Men det som er sikkert, er at ingen industriarbeider ville ha godtatt en slik timelønn." (Personlig intervju 16.5.02.)

For de fleste artisters vedkommende drives aktivitetene i all hovedsak på tross av usikre inntjeningsmuligheter. Dette gjelder også artister som allmennheten (mediene) gjerne oppfatter som suksessrike så vel kunstnerisk som med hensyn til platesalg. Forskning som går inn i vilkårene for musikkproduksjon, eller som studerer de kreative prosessene fra idéstadium til ferdig produkt, er definitivt mangelfullt. Som musikkforskeren Krister Malm (1982:49) med rette påpeker:

Considering the fact that sound recordings have been in existence for over one hundred years and have been an important mass medium since the 1920s, surprisingly little research has been done on them. Few attempts have been made to summarize what is known about the general importance of sound recordings in society as a whole and the world of music in particular.

Eksempler på nyere forskning som forsøker å beskrive fonogram-mets samfunnsmessige betydning og lydmedienes teknologiske utvikling i en historisk ramme, er Théberge (1997) og Kittler (1999). Det finnes også noe forskning som drøfter musikkindustriens strukturelle oppbygning og maktstrukturer, bl.a. Burnett (1990 og 1996) og Negus (1992 og 1999). Britiske Sarah Cohen (1991) har pekt på populærmusikkens betydning i relasjon til lokalpolitiske strategier og virkemidler. Hun diskuterer blant annet hvordan offentlige støtteordninger for populærmusikk i Liverpool har hatt som målsetting å stimulere den lokale økonomien. "Liverpool's goals, according to Cohen, have been to keep successful local bands in Liverpool, to make the local music industry more profitable, and to use the local music scene's success to regenerate other areas of local economy." (Kruse:195)

Akademisk populærmusikkforskning er i stor grad dominert av sosiologiske innfallsvinkler, men av en karakter som dessverre i liten grad bygger på egentlige sosiologiske undersøkelser av musikkens produksjon eller resepsjon relatert til kvalitative data. Den mest framtrædende forskeren i dette landskapet har vært britiske Simon Frith. Friths sosiologiske analyser bygger imidlertid i all hovedsak på hans egne erfaringer og synspunkter som musikkinteressert fan og forsker, og særlig på hans bakgrunn som musikkritiker i britiske aviser og tidsskrifter (Lindberg et. al. 2000:237–239). Populærmusikkforskningen kjennetegnes for øvrig av en sterk tendens til sirkulasjon av et begrenset antall teorireferanser (spesielt Frith, Middleton, Tagg, Walser og noen få andre). Det må generelt bemerkes at det ikke er noe påviselig grunnlag for å hevde at "populærmusikk" har en annen betydning som trigger av gruppepsykologiske eller sosiologiske prosesser enn en hvilken som

helst annen type musikk, eventuelt klassifisert som "kunstmusikk", "klassisk musikk" eller "samtidsmusikk", til tross for at det finnes få sosiologiske undersøkelser av disse sjangrene som fokuserer på deres effekt primært som "identitetsmarkører".¹⁰³

Grunnlaget for dette bidraget er som nevnt kvalitative intervjuer med aktører i bransjen. Jeg har lagt vekt på å intervjuer både representanter for store internasjonale og små uavhengige (indie) plateselskaper, selskapenes organisasjoner, musikkprodusenter og dessuten musikere med noe ulik sjangermessig plassering. Jeg har videre forsøkt å velge eksempler ("case"-studier) som kan fange opp en viss grad av geografisk spredning eller ulikhet (bl.a. Oslo, Bergen, Trondheim og Tromsø). Kvalitative data baserer seg på en detaljert undersøkelse av et forholdsvis lite antall enheter, jf. Wadel (1991), Hammersley og Atkinson (1996) og Fossåskaret et al. (1997). Ved fortolkningen av slike data kan en likevel forvente å komme fram til et helhetlig og forholdsvis detaljert bilde av det som undersøkes. Intervjuene har gjennomgående vært åpne og ikke basert på noen form for spørreskjema. Spørsmålene har vært bredt anlagt, og det er lagt vekt på å gi intervjuobjektene anledning til å få fram det de mener er vesentlige momenter i sammenhengen. Innenfor rammene av denne rapporten er det ikke plass til noen systematisk gjennomgang av intervjumaterialet eller givelse av alle de temaer som er kommet opp i intervjuene. Jeg har slik sett (i tråd med kvalitativ fortolkningsmetode, jf. Wadel 127–181) kun gjengitt bruddstykker av materialet i den endelige framstillingen. Intervjumaterialet er i noen grad supplert med kvantitative data, i hovedsak statistikk som er innhentet fra bransjens egne organisasjoner.

En generell observasjon er at det er påfallende stor grad av enighet mellom aktørene om en rekke spørsmål som må oppfattes som sentrale for denne utredningen. De fleste av dem jeg har vært i kontakt med, er for eksempel av den oppfatning at begrepet "populærmusikk" er u håndterlig som begrep. Et begrep som "rytmisk musikk" er ikke stort bedre. Det vi har med å gjøre, er en

103 Et viktig unntak er Georgina Borns (1995) studie av den franske institusjonen IRCAM, som blant annet viser hvordan estetiske valg og preferanser også innenfor kunstmusikk og modernistisk musikk er knyttet til makt og sosiale prosesser.

rekke sjangrer som gjerne har lite med hverandre å gjøre musikalsk så vel som sosialt. Som de fleste informantene påpeker, går rock, country, svenskpop, blues, black metal og elektronika til dels ut fra vidt ulike estetikker og produksjons- og resepsjonsvilkår og appellerer til svært ulike publikumsgrupper. Det er også allmenn enighet om at "populærmusikk" ikke nødvendigvis er "populær" i den betydning at den er preget av stor økonomisk inntjening. Her er det stor forskjell på eksplisitt smale uttrykk (innenfor rock, pop og tilgrensende sjangrer) og musikalske uttrykk som eventuelt når et stort publikum, men heller ikke for de mest "pop"-orienterte produksjoner og artister er veien til økonomisk suksess spesielt forutsigbar. De fleste har også gitt uttrykk for at det bør bli en slutt på at disse sjangrene primært betraktes som "ungdomsmusikk" eller som et "ungdomsfenomen", all den tid (som en av informantene uttrykte det) ungdom i dag gjerne har hørt om og lært om denne musikken (Elvis, Dylan, Stones) fra sine besteforeldre. Derfor blir det spesielt viktig å vurdere vilkårene for musikkproduksjon ut fra andre kriterier enn de rent sosialpolitiske, dvs. at offentlige ordninger i større grad må vurderes i henhold til kulturpolitiske og næringspolitiske strategier enn det som historisk sett har vært tilfellet.

Plateproduksjon og omsetning av fonogrammer i Norge

Den samlede omsetningen av fonogrammer i Norge ble i 2001 stipulert til ca. 1,9 milliarder kroner (inkludert merverdiavgift). Ifølge tall fra Grammofonplategrossistenes Forening (GGF) representerer dette et salg på 12,2 millioner fonogrammer. Den norske andelen av dette utgjør 18 prosent, dvs. 2,2 millioner enheter. I forhold til 2000 utgjør dette en nedgang på 9 prosent i volum og 7 prosent i verdi (i løpende kroner).¹⁰⁴ Tallene gjelder samlet for album CD, MC, LP og minidisk (eksklusiv singler), men omsetningen av CD utgjør tilnærmet den totale omsetningen. De største markedsandelene for 2001 innehas av Universal, EMI/Norske Gram, Sony, Virgin og Warner. Klassisk musikk utgjør 4 prosent

104 Pressemelding fra Grammofonplategrossistenes Forening (GGF), 10.01.02. Tallene er basert på rapportering fra selskapene og inkluderer alle de store internasjonale selskapene samt de fleste betydelige norske.

av den totale omsetningen. Til sammenlikning var den totale omsetningen av fonogrammer i Norge i 1987 9,7 millioner enheter.

Bransjestatistikken (GGF) for mars 2002 viser en nedgang på 22 prosent i verdi og 18 prosent i volum sammenliknet med mars 2001.¹⁰⁵ Singelsalget viser i samme periode en nedgang på 47 prosent i verdi og 21 prosent i volum. Det interessante med denne statistikken (mars) er ellers at den viser visse endringer i markedsandelene, ikke minst som en følge av sammenslutningen av EMI/Norske Gram (inkl. Capitol) og Virgin. Stipulerte markedsandeler for 2002 (YTD¹⁰⁶) beregnet ut fra marsstatistikken er EMI Recorded Music 27,4 prosent, Universal 18,2 prosent, Sony 15,6 prosent, Warner 11,7 prosent og BMG 6,8. En kan ellers slå fast at det ikke lenger finnes noen virkelig store norskeide selskaper. Kirkelig Kulturverksted var i 2001 det største, med en markedsandel på 1,6 prosent, jf. appendiks for mer detaljert statistikk. En kan slik sett si at noen få selskaper dominerer markedet. Dette er imidlertid ikke en helt ny situasjon. Om vi går tilbake til 60- og 70-tallet, kan vi se at noen få selskaper, som Polydor, EMI, Philips, Arne Bendiksen (div. selskaper) og Talent, i stor grad dominerte det norske markedet. Tatt i betraktning det store antallet norske selskaper som finnes i dag, er variasjonen innenfor norsk musikkproduksjon bedre enn den var noen tiår tilbake.

Musikkbransjen har gjennomgående vært en bransje i sterk vekst, ikke minst siden 1960-tallet, da en fikk en sterk stigning i omsetningen av LP-plater. Internasjonalt har salget av fonogrammer steget markant, særlig siden introduksjonen av CD-formatet i 1983. I 2000 nådde den årlige internasjonale omsetningen av CD-er 2,5 billioner eksemplarer (IFPI <http://www.ifpi.org/>). I denne sammenhengen kan det være interessant å nevne at Norge ligger på en 4. plass i verden med hensyn til antall solgte fonogrammer pr. innbygger (ca. 3,2), etter 1) Storbritannia, 2) Danmark og 3) USA. Det som ellers kan være verdt å merke seg, er at Norge skiller seg vesentlig ut i statistikken på et annet punkt, dvs. andelen salg av

105 Deler av forskjellen kan ifølge GGF forklares med at påsken i 2001 var i april, mens den i 2002 var i mars.

106 Year to date.

lokale artister i det nasjonale markedet. Som et gjennomsnittstall i verden for 2000 utgjorde salget av nasjonale artister 68 prosent av den totale omsetningen. (Dette representerer en stigning på 10 prosent siden 1991.) I Norge utgjør denne andelen, som allerede nevnt, kun 18 prosent. De øvrige nordiske land har til sammenlikning omtrent dobbelt så stor andel salg av lokale artister.

Mye er det siste

året sagt og skrevet om de problemene og utfordringene musikkbransjen står overfor. For første gang på mange år opplevde bransjen samlet sett i 2001 en markant nedgang i den totale omsetningen. Ifølge tall fra IFPI International var nedgangen i 2001 på 5 prosent i verdi og 6,5 prosent i enheter. Mye av nedgangen forklares med privatkopiering (brenning av CD-er), nedlastninger via internett og andre medier. Det som imidlertid bekymrer bransjen i større grad enn denne reelle nedgangen, er framtidsutsiktene og endringene som tilgang til musikk gjennom nye formater (som til dels faller utenfor eksisterende vederlag og rettighetslovgivning) medfører. Mye av suksessen med CD-formatet kan forklares med et svært omfattende salg av gamle innspillinger (backkatalog), som også er rapportert å ha gått sterkt ned (20 prosent i 2001, Strauss 2002). Ifølge en artikkel i New York Times er et annet vesentlig problem at fortjenestemarginene er blitt mindre.

Referring to total sales revenue, the head of one major label said: 'The top line is bigger, but the profit margins are shrinking. In 1994, we were making a profit margin of 30 percent. Now we are probably making 10 or 8 percent.' (Strauss 2002:3)

Det har også vært en økende tendens til konsentrasjon av makt og kontroll over markedet (innspillinger og distribusjonsnettverk) i noen få store multinasjonale selskaper, selv om denne tendensen ikke er av ny dato. Ifølge Negus (1992) ble 70 prosent av all innspilt populærmusikk i verden ved inngangen til 90-tallet produsert, omsatt og distribuert av fem selskaper: EMI Music, Polygram, Sony Music Entertainment, Warner Music International

og BMG Music group (1992:1). Siden da er det skjedd ytterligere oppkjøp og sammenslutninger innenfor dette markedet. Delvis er det også et sammenfall mellom eierne av musikkproduksjon og distribusjonsnettverker og ny teknologi (CD-brennere, CD-R-plater, MP3-spillere osv.), som særlig i USA har resultert i at mange artister føler at industrien ikke nødvendigvis vil være i stand til å ivareta artistenes interesser i denne sammenheng.

Samlet sett må det kunne sies at norsk musikkproduksjon er beskjedent sett i forhold til omsetningen av utenlandsk musikk i Norge. Antallet norske fonogramutgivelser ble i 2000 anslått til 362 (MedieNorge, kilde: Norsk Musikkinformasjon). Dette tallet er basert på innmeldte produksjoner til innkjøpsordningen for norske fonogrammer og gir langt fra noe fullstendig bilde eller noen sikker beregning. Tilsvarende tall for 1991 var 168. Det synes likevel vanskelig å beregne antallet utgivelser all den tid det er en nokså flytende overgang fra det som kan kalles private produksjoner (som hvem som helst kan gjøre med dagens teknologi uten nevneverdig investering), og til mer offisielle eller profesjonelle produksjoner.

Plateselskapene i Norge er organisert i to ulike bransjeorganisasjoner, FONO og IFPI. De internasjonale selskapene (tilknyttet IFPI) står for den overveiende største delen av all fonogramomsetning i Norge. De norske fonogramutgiverne (organisert i FONO) står for en forholdsvis liten del av det totale salget, men representerer til sammen det største antallet norske utgivelser. Det er likevel ikke slik at disse selskaperes produksjoner står for den største andelen av salg av norske produksjoner. Et internasjonalt selskap som Virgin (nå en del av EMI Recorded Music) må for eksempel sies å ha satset mye på å produsere norske artister, og selskapet har lyktes med å få fram artister som Morten Abel, Sondre Lerche, Anja Garbarek, Euroboys, D'Sound og Madrugada. Selskapet kan også vise til den største internasjonale salgssuksessen med en norskprodusert artist noensinne,¹⁰⁷ Lene Marlins "Playing My Game" (1999), som pr. dato er solgt i nærmere 2 millio-

107 a-ha sin internasjonale suksess i 1985 og 1986 (Warner Bros.) ble ikke generert med tilsvarende base i Norge.

ner eksemplarer (derav 170 000 i Norge og 400 000 i Storbritannia). For selskapet vil det si en omsetning som trolig nærmer seg 400 millioner kroner om en inkluderer salget av de tre singlene fra platen, bidrag på diverse samlealbum, spillevederlag, publishing osv. (Grøttheim, intervju 23.04.02). Generelt viser statistikk en stigning i salget av norske produksjoner i perioden 1968 til 1994, mens det siden da grovt regnet har vært en generell nedgang (se appendiks, statistikk fra GGF. Det er samtidig usikkert i hvilken grad denne statistikken fanger opp salg i utlandet). Det hører ellers med til dette bildet at EMI Recorded Music etter sammenslutningen har redusert sin stab med 20 prosent. Selskapet har (i henhold til ulike kilder) fått klar ordre fra sine overordnede arbeidsgivere om umiddelbart å kutte alle lokale tapsprosjekter. Andre internasjonale selskaper, blant dem Sony, satser åpenbart langt mindre på nye norske produksjoner i dag enn det de gjorde for noen år siden.

IFPI (den norske grenen av den internasjonale bransjeorganisasjonen) har ca. 20 medlemmer. Det er anslått (Fiskvik, personlig intervju 23.04.02) at disse selskapene står for omtrent 90–95 prosent av alt fonogramsalg og anslagsvis 60 prosent av det som selges av norsk musikk. FONO har 90 medlemmer, som alle i hovedsak jobber med produksjon av norsk musikk. Felles for alle FONO-selskapene er at de er norskeid. Medlemsmassen i FONO har steget sterkt de siste årene, og samtidig kan det fastslås at det er svært varierende hvilke resultater disse selskapene har. Ofte vil resultatene for disse små selskapene kunne svinge kraftig avhengig av en enkelt salgssuksess. Et eksempel på dette er Tylden & Co., som fikk et stort oppsving som følge av Odd Børretzen og Lars Martin Myhres salgssuksess med "Noen ganger er det all right", utgitt i 1995.

Noe generelt kan en si at FONO-selskapenes bæreevne synes å være marginal med tanke på økonomisk resultat. I det store og hele akkumulerer disse selskapene ikke noe overskudd (Andersen, personlig intervju 21.01.02). Blant selskapene med størst omsetning finner vi Grappa, Kirkelig Kulturverksted og Voices of Won-

der. For øvrig varierer omsetning og resultat mye fra år til år, jf. appendiks for resultat og omsetning for perioden 1995–2000 for noen av de største av disse selskapene. Det Trondheimsbaserte selskapet Norske Gram er ikke med i denne statistikken, men anslått underskudd i selskapet innen det ble kjøpt opp av EMI, var i henhold til informerte kilder rundt 11 millioner kroner i 1999 og 25 millioner kroner i 2000. Det må legges til at FONO-selskapene utgir musikk over et bredt sjangermessig spekter, inkl. pop, alternativ rock, folkemusikk, barnemusikk, religiøs musikk, jazz, klassisk musikk m.m. En generell konklusjon vil være at en stor andel av disse utgivelsene må ansees som svært verdifulle fra en kulturell synsvinkel i den forstand at de betyr mye med hensyn til å ivareta bredden i norsk fonogramproduksjon og musikkliv.

Fonogramproduksjon som skapende prosess

329

En sentral problemstilling for drøftingen videre i dette bidraget vil være hvordan man kan stimulere til økt omsetning av norske fonogrammer og styrking av norsk plateproduksjon. At andelen solgte norske fonogrammer i Norge er så lav (18 prosent, dvs. halvparten av andelen i land det er naturlig å sammenlikne seg med), må ansees for å være et betydelig kulturpolitisk spørsmål. Samtidig er dette en problemstilling som i stor grad berører spørsmålet om kvalitet. Eventuelt økt salg av norsk musikk i utlandet (eksport) vil også være nær knyttet til et spørsmål om gode produksjoner. Kvalitet måles ikke i antallet produksjoner. Det finnes en del myter om at suksess innenfor "populærmusikk" er basert på markedsføring og tilfældigheter. Alle jeg har vært i kontakt med, er imidlertid enige om at det nytter lite både med markedsføring og med flaks om en ikke i utgangspunktet har et godt produkt. Som administrerende direktør i EMI Recorded Music i Norge, Per Erik Johansen, uttrykker det:

Uten gode artister kan man markedsføre så mye man bare vil, uten å lykkes. Hvis produktet ikke er riktig, er du sjanseløs. Jeg pleier å si at det investeres altfor lite i skapelsen av produktet. (Personlig intervju, 18.04.02)

En hovederfaring er at det innenfor pop, rock og tilgrensende sjangrer finnes en høy grad av musikalsk (les eventuelt estetisk) bevissthet omkring den musikken som produseres. Siden 1960-tallet har "plateinnspillingen" ikke lenger bare vært en måte å "ta opp" og formidle musikk på. Den kreative prosessen i platestudio har også vært en motor for musikalsk utvikling og nye måter å komponere på, som igjen har ført til at "innspillingene" har blitt den viktigste referansen for musikklytting, men også for konsertaktiviteter og "levende" musisering. Pop- og rockartister har i stor grad ledet an i utviklingen når det gjelder å ta i bruk ny teknologi og å utnytte studioets muligheter. Graden av finpussing med tanke på musikalske detaljer, eksperimentering med klang, instrumenters plassering i lydbildet, osv. har siden The Beatles' "Stg. Pepper" (1967) vært langt mer gjennomarbeidet for pop-/rock-produksjoner enn musikkproduksjoner i andre sjangrer. Samtidig er det muligens slik at den vanlige lytter (eller eksperter fra andre sjangrer) ikke er klar over hvor mye arbeid som kan være lagt ned i en musikkproduksjon. Musikkprodusentens rolle er betydelig i denne sammenhengen. Musikkproduksjon handler om arbeid med lyd som medium. Det er en prosess hvor det kontinuerlig foretas en rekke konkrete musikalske "slik eller slik"-valg i prosessen fram mot det ferdige produktet.

Det vil føre for langt å gå i detaljer om kriteriene for god musikkproduksjon i denne sammenhengen. Et par eksempler kan likevel trekkes fram for å belyse betydningen av profesjonalitet og den spesialkunnskapen produsenter har på området. Lene Marlins utgivelse "Playing My Game" (Virgin 1999) er som nevnt den største internasjonale salgssuksessen for en norsk produksjon noensinne, med 2 millioner solgte CD-album. Det er hevet over tvil at Lene Marlin er et usedvanlig musikalsk talent innenfor sin sjanger, og hun skriver også alle låtene sine selv. Samtidig er det vanskelig å tenke seg en slik internasjonal suksess uten en svært profesjonell produksjon. Produsent Hans Olav Grøttheim (pr. i dag A&R-direktør for Virgin og EMI i Norge) følte at Marlin var et fantastisk talent, men uttrykker også at "det er ingen tilfeldighet at dette ble

en bra produksjon" (personlig intervju 23.04.02). Grøttheim var sammen med Jørn Dahl produsent for plata, og de brukte ett år på heltid til produksjonen. Som Grøttheim uttrykker det: "det finnes ikke en tone på den plata som ikke er gjennomtenkt, for å si det sånn. [...] For alt vi vet, kunne en idiot ha produsert henne, hvordan det hadde blitt, vil vi selvsagt aldri få vite." (ibid.) Den underliggende kvaliteten er Lenes stemme og kvaliteten på hennes materiale (sanger/tekster), men det er liten tvil om at Grøttheims erfaring som produsent har bidratt til å få fram disse kvalitetene på en særegen måte. Produksjonen ble også mikset og mastret i "state of the art" profesjonelle mastringsstudioer i London.

Grøttheim (36) begynte selv sin karriere i tenårene som produsent og lydtekniker ved Ungdommens Hus i Tromsø. Siden tok han lydteknikerutdannelse i London og arbeidet også i flere år som produsent for popfenomenet Boy George, innen han kom tilbake til Norge blant annet for å etablere Disclab studio i Oslo. Grøttheim mener generelt at utstyr i toppklassen og høy grad av profesjonalitet på produksjonssiden er en forutsetning for å kunne nå ut på det internasjonale popmarkedet. Han har i mange år også hatt en nærmest forskningsmessig innstilling til "alt som kommer ut av globale hitlåter". Om dette sier han blant annet:

Jeg kjøper alt jeg kommer over av virkelig store globale hits og forsker på disse fra et rent lydteknisk synspunkt. Jeg legger alt inn på harddisk i mitt eget studio og studerer frekvensspektre, energi i forskjellige frekvenser, osv., det vet jeg ikke om så mange som gjør. Det som kjennetegner alle globale hits, er at det er usedvanlig bra produksjoner. Det hender selvsagt at mer hjemmesnekrede ting kan slå an, men det er faktisk veldig sjeldne unntak. (ibid.)

En annen musikkprodusent som har arbeidet mye med ulike norske artister helt siden 1970-tallet, bl.a. Dum Dum Boys, Tre Små Kinesere og Åge Aleksandersen, men også med jazz og folkemusikk, er Roger Valstad. Valstad produserte de tre første platene til Dum Dum Boys, som alle fikk spellemannspriser. Disse produksjonene tok fra tre til fem måneder, men med ganske intensivt

arbeid i disse periodene. Valstad understreker spesielt betydningen av pop-/ og rockproduksjon som skapende aktivitet.

Den menige mann aner ikke hvor mye arbeid som kan ligge bak en produksjon. Den største forskjellen på popmusikk og eventuelt jazz, klassisk musikk eller kunstmusikk er at svært lite er skrevet ned. Produsentens oppgave er også å ta tak i låtmaterialet, og en bearbeider det sammen med artisten. Etter hvert som en låt tar form, så skapes det nye ideer hele veien. (Personlig intervju 16.05.02)

Som prosess er arbeidsmåten muligens ikke spesielt ulik måten for eksempel en skulptør eller billedkunstner kan tenkes å jobbe på fram mot en større utsmykning eller utstilling, i den forstand at man holder et intenst fokus både på helhet og på små detaljer. Valstad mener imidlertid det har skjedd en forverring av vilkårene for musikkproduksjon spesielt de siste par årene. Han ser klart en tendens til at plateselskapene har mindre penger og derfor er mindre villig til å satse på nye produksjoner enn tilfellet var på 90-tallet. I stedet velger de å gi ut stadig flere "best of"-samlinger. Han peker også på at billigere digital opptaksteknologi og mer allmenn tilgang til den har ført til at produsentens rolle – og den kreative prosessen den representerer – i mange tilfeller er blitt redusert. Slik han ser det, blir mye av musikken mer ensrettet og mindre interessant som en følge av økt bruk av ferdigproduserte (samplede) lydkilder. Bruk av ferdigprodusert lyd via computer og datamaskiner går til dels på bekostning av kreativ bruk av mikrofoner og akustikk. Når musikere selv i større grad gjør sine preproduserte demoproduksjoner, forsvinner også noe av studioets funksjon som kreativ møteplass mellom musikere, teknologi og produsent. Det er ellers hans hovedinntrykk at artister må selge et sted mellom 50 000 og 60 000 eksemplarer av hver produksjon for å kunne oppnå en alminnelig årsinntekt. Det er det ytterst få populærartister i Norge som gjør. Valstad peker på to hovedproblemer som en følge av dette.

- a) Siden selskapene har dårligere økonomi, er resultatet at det satses min-

dre på nye produksjoner og på nye artister. Det finnes mange rundt omkring i landet som er ganske kreative, og som har mye fint materiale liggende, men som aldri vil få mulighet for å komme noen vei.

- b) Selskapene ser i stigende grad ut til å måtte tenke større enn Norge for å få tilbake kostnadene sine. Dermed mister vi også det norske språket, og det er veldig betenkelig. (Personlig intervju 16.05.02)

Mange produsenter arbeider uavhengig av eller på oppdrag fra plateselskaper og musikere (slik som Valstad). Det finnes også eksempler på at musikere selv har finansiert sine produksjoner for seinere å selge rettighetene til å utgi det ferdige produktet videre til et plateselskap. Et eksempel på en produksjon som ble finansiert på denne måten, hvor den ferdige tapen seinere ble leaset til et selskap (Norsk Plateproduksjon v/Ivar Dyrhaug), er Dance With a Strangers første utgivelse "Dance With a Stranger" (Norsk Plateproduksjon 1987). I utgangspunktet var ingen norske eller utenlandske selskaper villige til å satse på noen produksjon med bandet. Utgivelsen skulle imidlertid vise seg å bli en av de desidert største suksessene i norsk pop/rock i siste halvdel av 80-tallet. Platen ble produsert av Bjørn Nessjø i Trondheim, som jobbet i ett og et halvt år med produksjonen sammen med bandet. For å greie å finansiere dette måtte musikerne i bandet ta opp private lån på over 100 000 kroner hver (personlig intervju, Frode Alnæs, 27.05.02).¹⁰⁸

Ved siden av de store selskapene finnes det også eksempler på små (indie) selskaper som jobber på helt andre måter. Den såkalte "Bergensbølgen" i norsk pop har de siste to årene generert mye presseomtale i både inn- og utland og slik sett også skaffet kulturbyen Bergen mye gratisreklame. Som det heter i artikkelen "Popstad Bergen" på kultursiden i Svenska Dagbladet 23.09.01:

Det är inte bara dramatikern Jon Fosse och Edvard Grieg som satt Bergen på den internationella kulturkartan. Nu börjar finkultur-ens småsyskon, popmusiken och klubbkulturen, visa framfötterna också. (Eriksson 2001:11)

108 For å dekke underskuddet fra sin første store turné måtte bandet ellers straks dra på ny turné som backingmusikere for Bjørn Eidsvåg. (Alnæs 27.05.02, som ut fra sine erfaringer i bransjen vil betegne pop/rock-sjangeren som en "diskriminert kunstform".)

I en artikkel i britiske The Guardian gis følgende karakteristik blant annet av det samme miljøet:

Sweden and Norway in particular are spawning some of the most exciting music to be heard our way in years. [...] I think it's some kind of musical Viking era, a thousand years too late. (Simpson 2002:1)

Mye av denne oppmerksomheten, som omfatter et miljø med en rekke band og artister, blant dem Röyksopp, Annie, Ralph Myerz and the Jack Herren Band, Bjørn Torske og Kings of Convenience, skyldes aktivitetene til plateselskapet Tellé, drevet av 25 år gamle Mikal Telle i Industrihuset på Møhlenpris. Miljøet og selskapet, som har et markant innslag av musikere opprinnelig fra Tromsø, har også trukket til seg utenlandske band, fra så vel Finland som Japan. Mye av det som er skrevet om dette miljøet i pressen, har et sterkt lokalpatriotisk eller romantiserende preg (siden vi snakker om fanperspektiver og et visst sus av subkultur),¹⁰⁹ og en må derfor trekke fra noe "hype" for å få et mer realistisk bilde av hva dette dreier seg om.

Mikal Telle driver i dag (mai 2002) en rekke ulike plateselskaper (labler) som alle er sortert under selskapet Mitell. Flere av artistene fra dette miljøet har imidlertid forsvunnet til andre selskaper når det er blitt snakk om større utgivelser. Röyksopp ble gitt ut på det britiske indie-selskapet Wall of Sound, mens Kings of Convenience først fikk kontakt med indie-selskapet Kindercore innen de gikk videre til selskapet Source, hvor alt materialet ble spilt inn på nytt med en produsent i Liverpool.

Jeg startet mitt plateselskap for å promotere vennene mine og hjelpe dem et hakk videre. Alle disse artistene har vært med i dette miljøet. Det dreier seg om til sammen kanskje 10–15 ulike prosjekter. Det vi driver med, handler slik sett kanskje ikke om å være en del av musikkbransjen, men om å være en del av en musikkscene hvor vi har et stort nettverk. (Mikal Telle i personlig intervju 16.4.02)

109 Se for eksempel artikkelen "Ble bønnfalt om å underskrive platekontrakt", Håkon Moslet i Dagbladet, 29.12.01.

Den internasjonale oppmerksomheten rundt miljøet kom i stor grad etter at Tellé i 2000 ga ut en samleplate. Den ble så lisensiert til Wall of Sound og distribuert internasjonalt. Men som Mikal Telle uttrykker det: "Vi har hatt litt problemer med Wall of Sound, så hvor mange eksemplarer den har solgt internasjonalt, vet jeg faktisk ikke." (ibid.) Slik sett kan man si at et selskap som Tellé er drevet på rent idealistisk basis. Selskapet har i liten grad tegnet kontrakter eller sikret seg rettigheter til sine utgivelser, slik at det har blitt sittende igjen med lite og ingenting når artistene har forsvunnet til andre selskaper. Selv har Mikal Telle kunnet ta ut en månedslønn på ca. 8000 kroner, som i all hovedsak har gått med til å dekke private lån knyttet til aktivitetene (personlig intervju 16.4.02). Samtidig opplever selskapet å få en god del forespørsler fra produsenter av reklamefilm o.l. som kan være interessert i å kjøpe musikken til sine formål (publishing-avtaler). Et band som Ralph Myerz and the Jack Herren Band har fått en slik avtale med Volkswagen, mens Røyksopp angivelig skal være sponset av Levi's. Det er ellers all grunn til å ta salgstall som sirkulerer i pressen når det gjelder ulike artisters salg i innland og utland, med en klype salt. Generelt er omtale av salg lekket til pressen fra ulike selskaper å betrakte som en del av markedsføringen. Det synes samtidig vanskelig for et slikt miljø å få etablert kontakter både i forhold til offentlige støtteordninger og lokalt næringsliv, ikke minst grunnet manglende sosiale eller kulturelle nettverk og eventuelle møtepunkter mellom disse miljøene.¹¹⁰

Sannsynligvis er utgivelsene fra Tellé eksempler på utgivelser som ikke ville ha blitt satset på av de tradisjonelle norske og utenlandske plateselskapene. I denne sammenhengen kan det nevnes at et elektronikaband som Røyksopp i all hovedsak jobber med computere. Synthesizere brukes ikke lenger i denne typen musikkproduksjoner. En bør likevel være forsiktig med å tro at såkalte indieproduksjoner og utgivelser er basert på liten grad av musikalsk eller profesjonell kompetanse. Røyksopps Torbjørn Brundtland har for eksempel solid lydutdanning, men det som kjennetegner slike "underground"-miljøer, er gjerne at graden av eksperimen-

110 Dette var noe av konklusjonen etter å ha overvært et møte mellom Tellé-miljøet, Bergen kommune, Bergen næringsfond, lokal presse og konsertarrangører, initiert av den lokale rockeorganisasjonen BRAK, Grieghallen, Bergen 16.04.02.

tering foregår mer kompromissløst enn hva som er tilfellet med produksjoner initiert av de store plateselskapene. Tilsvarende eksempler finnes i Bergen innenfor det såkalte black metal-miljøet, hvor mange produksjoner har oppnådd stor oppmerksomhet og salg på et internasjonalt nisjemarked. Produsent Pytten i Griegallen studio, som siden 80-tallet har produsert alt fra kor, salmer og folkemusikk til metal-band som Burzum og Enslaved, sammenfatter sin filosofi slik:

Det viktigste for meg blir å få tak i en musikalsk idé. Finnes det en god musikalsk idé, handler produksjonen om å rendyrke den. Slik sett jobber jeg alltid ut fra et musikalsk fokus. Jeg har aldri klart å sitte og tenke på om musikken skal bli salgbar eller ikke, når jeg jobber med den. (Personlig intervju 25.01.02)

Musikkprodusenter jobber, som denne drøftingen viser, på ulike måter. De fleste aktører i bransjen er imidlertid enige om betydningen av å satse på gode produksjoner. Pop- og rockfeltet med tilgrensende sjangrer skiller seg positivt ut fra andre sjangrer når det gjelder graden av eksperimentering og kreativ vektlegging av selve musikkproduksjonen. Faktorer som tid og økonomi vil imidlertid alltid sette rammene for denne virksomheten. Svært mange norske produksjoner er preget av at det har manglet både tid og ressurser til å gjøre en god produksjon. Musikken som presenteres i form av et ferdig produkt, vil alltid være et resultat av den kreative kompetansen og innsatsen som er lagt ned i samspillet mellom musikere og produsent. Det er ikke slik at lange og dyre produksjoner nødvendigvis blir vellykkede, men det er vanskelig å tenke seg at norsk musikkproduksjon vil kunne hevde seg i konkurransen med utenlandske produksjoner (også på det norske markedet) om det ikke satses mer på produksjoner av høy profesjonell kvalitet med norske musikere.

Endringer i rammevilkår for artister og bransje

Et annet aspekt som krever en drøfting i denne sammenhengen, er de rammevilkårene som plateselskaper, men også markedet generelt, gir for artister som har satset på en profesjonell karriere. Et

hovedinntrykk er at det er svært stor forskjell i mulighetene for økonomisk inntjening for såkalte "populærartister". I motsetning til hva mange tror, og hva man gjerne kan få inntrykk av i medie-ne, er realiteten at det er ytterst få som synes å tjene gode penger på virksomheten. Det kan være mange årsaker til dette, og jeg vil i det følgende belyse noen av dem.

En kan generelt si at de plateartistene som gjør det veldig bra i Norge – og da snakker vi om dem med et salgstall på over 80 000 – trolig kan greie å skaffe seg en årsinntekt av en forholdsvis alminnelig størrelsesorden (rundt 300 000 kroner). Noen få, men de kan sannsynligvis telles på en hånd, kan tjene mer enn dette. For de fleste artisters vedkommende drives aktivitetene i all hovedsak til tross for usikre inntjeningsmuligheter. Turnévirk-somhet med band er ofte svært kostnadskrevende, og i mange tilfeller blir det svært lite igjen etter at utgifter til reiser, utstyr, booking, lyd og eventuelle innleide musikere og crew er betalt. Nettohonorarer for musikere er lave sammenliknet med andre yrkesgrupper og har ikke beveget på seg på mange år. Unntaket vil være enkelt-artisten med et stort navn, som kan kreve et stort honorar for å stille opp med et forholdsvis enkelt opplegg, f.eks. seg selv og en sangmikrofon eller kassegitar.

Det er videre et hovedinntrykk at forholdene, spesielt de siste par årene, har blitt verre enn de har vært tidligere. En musiker som har vært aktiv i bransjen i lang tid, Jørn Hoel, sier følgende om dette:

For å si det slik, i disse dager er ikke denne bransjen spesielt hyggelig. Særlig hvis vi sammenlikner med 90-tallet. I perioder hvor man jobber mye, kan man klare seg rimelig greit, men om jeg skal ha mange musikere med meg, blir regnestykket ikke spesielt hyggelig lenger. (Personlig intervju, 22.05.02)

Hoel mener at markedet er blitt langt vanskeligere, også fordi det er ytterst få norske artister som selger mer enn 20 000 plater. De aller fleste selger langt mindre, oftest kanskje kun en tiendedel av

dette. Dette står imidlertid dårlig i forhold til hvordan de fleste platekontrakter ser ut. Det er ikke uvanlig at selskapene vil inngå en totalkontrakt med artisten, som gjerne innbefatter en såkalt "break-even-deal". For de store selskapene som velger å satse på en artist, vil det ofte si en "break-even" på 50 000 solgte fonogrammer før artisten i det hele tatt kan få noe utbetalt. Det er også vanlig at kontrakter vil forutsette at artistene må finansiere halvparten av en eventuell videoproduksjon og halvparten av en TV-annonseringskampanje selv. En profesjonell videoproduksjon vil ofte komme på ca. 400 000 kroner. En 2–4 ukers annonsekampanje på TV 2, dvs. et halvt minuts videoinnslag, koster fra 1 million kroner og oppover, ofte rundt 1,5 millioner kroner. I verste fall kan artistene bli sittende igjen med stor gjeld til selskapet om ikke salget går som forventet. Et problem for de fleste FONO-selskapene (Andersen, personlig intervju 21.01.02) er at de ikke vil ha noen mulighet til å betale en slik annonsekampanje. Dermed blir det også vanskelig å nå ut til markedet med produktet.

Med et dekningsbidrag pr. solgte plate på ca. 50 kroner, som er et realistisk tall, vil det si at selskapet må selge 10 000 plater for å dekke inn en annonsekampanje på en halv million eller 20 000 for en annonsekampanje på en million. Det sier seg selv at de fleste selskapene ikke greier dette. (Andersen, personlig intervju, 21.01.02)

Et konkret eksempel som kan illustrere hvor stor forskjellen er mellom artister med stor økonomisk suksess og dem som ligger noe lavere enn dette, kan også gis. En artist som må sies å hatt brukbar suksess i norsk sammenheng, så vel kunstnerisk som salgsmessig, er Unni Wilhelmsen. Wilhelmsen ble faktisk oppdaget og signert til selskapet Polygram etter sin aller første liveopptreden noensinne, ved utestedet Smuget i Oslo. Hun tegnet da en platekontrakt på tre utgivelser, som seinere ble utvidet til fire. Det kan legges til at hun var en av tre som var så heldig å få en slik kontrakt med selskapet det året (blant 1500 som årlig forsøker seg med å sende inn demotaper e.l.). Hun brukte mye tid på å sette seg inn

i forholdene rundt kontraktskrivingen og kan i ettertid si at kontrakten "slettes ikke var verst" (personlig, intervju, 22.04.02) i forhold til det som ofte er vanlig i slike tilfeller. Hun fikk til og med svært positiv hjelp med å få en god kontrakt av A&R-direktøren i sitt eget selskap, som da var Ole Evenrud. Ut over inntekter fra salg av de to første platene fikk Wilhelmsen også en "publishing deal" for disse to i innland og utland, som ga henne en utbetaling på 1,8 millioner kroner. Denne avtalen inkluderte at hun ikke ville få utbetalt vederlagspenger som komponist til sine egne låter de neste 10 årene, med mindre innspilte vederlagsmidler ville overstige dette beløpet. Til sammen fikk hun utbetalt et avtalemessig forskudd på 2 millioner kroner. Det ga henne midler til å starte et aksjeselskap, hvor hun de første årene kunne ta ut en personlig inntekt på 200 000 kroner.

Hennes to første plater solgte henholdsvis 25 000 og 40 000 eksemplarer, som er ganske mye i norsk pop/rock-sammenheng. Hun var også langt framme i mediebildet og fikk til dels svært rosende kritikker både for framføring og, ikke minst, for sine egne svært særpregede låter. Etter den andre utgivelsen forelå konkrete planer for utenlandslansering, sågar med fastlagt dato for USA-utgivelse. På dette tidspunktet ble imidlertid Polygram kjøpt opp av Universal, noe som resulterte i at personene som skulle arbeide nettopp med hennes utgivelse, mistet jobben eller forsvant fra selskapet. Resultatet var at planlagte utgivelser i USA, Tyskland, Sverige og Storbritannia uteble. Den tredje plata, som ble produsert i New Orleans av den verdenskjente amerikanske produsenten Malcolm Burn, var kvalitetsmessig sett virkelig vellykket, men solgte ikke mer enn 13 000 eksemplarer. Dette ble derfor et tapsprosjekt hvor hun ikke fikk utbetalt noen penger fra selskapet. Før dette hadde Polygram for øvrig laget en video som kostet 400 000 kroner, som på en måte ble tilskrevet "artistens utgiftskonto", uten at artisten var spesielt involvert eller begeistret for dette prosjektet. Både Wilhelmsen og selskapet mente imidlertid at kvaliteten på videoen var så dårlig at de ikke ville bruke den. Alt i alt vil det si at det opprinnelige forskuddet var det hun fikk å leve av over en periode på flere år. Ut over dette har hun så å si ikke tjent

penger på turnévirkksomheten. Alle de første turneene kostet henne penger. Til tross for fulle hus ble hun etter at musikerne hadde fått sine honorarer og alle regninger var betalt, sittende igjen med et underskudd på 50 000 kroner etter en større turne i 2000. Om dette kan hun blant annet fortelle:

Det er nesten umulig å tjene penger på en slik turné i Norge om en skal reise med fullt band. Å reise rundt i Nord-Norge er nærmest et økonomisk selvmord. [...] Det verste for meg var likevel at nettopp nøkkelpersonene som skulle jobbe med min utgivelse, begynte i andre jobber eller fikk sparken i forbindelse med Universals oppkjøp av Polygram, hvilket medførte at planlagte utgivelser forsvant, selv om disse allerede hadde en fastlagt dato. (Personlig intervju, 22.04.02)

Wilhelmsen understreker at hun ikke bebreider noen bestemt eller selskapet for dette, men synes det er rimelig å peke på hvor avgjørende det er med personlige kontakter – og særlig hvor lett disse kan forsvinne – i platebransjen. Innenfor en annen type forretningsvirkksomhet ville man, slik hun ser det, sannsynligvis ha lagt en noe bedre plan for hvordan man skal utnytte den eksisterende varebeholdningen ved et eventuelt oppkjøp. Rent konkret ville Wilhelmsen ikke hatt råd til å dra på turné i 2001 om hun ikke etter søknad til Fond for lyd og bilde hadde vært så heldig å få økonomisk støtte til dette. ”Jeg skulle gjerne ha vist regnskapene mine til alle i Kulturrådet, musikerråd, Storting og regjering, ja alle som vil se. Og særlig publikum, som ut fra framstillinger i mediene er så fulle av myter om hva pop- og rockemusikere tjener,” sier Wilhelmsen, som i alle sine år som artist har hatt en langt lavere inntekt enn sin mor, som er i ”vanlig jobb”.

Dette eksemplet illustrerer mange av problemstillingene for norske musikere og norsk platebransje. Det ene er at kunstnerisk kvalitet (hvor Wilhelmsen definitivt må kunne sies å ha en høy faktor innenfor sin sjanger) ikke uten videre faller sammen med kassasuksess. Det andre er at mytene om ”populærartisters” inntekter ofte ikke tåler en virkelighetsbeskrivelse. For det tredje viser ek-

semplet hvor stor avstanden faktisk er mellom dem som tjener store penger, og artister som ligger bare litt under dette sjiktet. Omsetningen av Lene Marlins første utgivelse er allerede omtalt i dette bidraget. Ifølge presseomtale i VG tilsier Marlins publishing-avtale med EMI Publishing en utbetaling på 14 millioner kroner for hvert album hun utgir (Hansen 2002:42–43). En kan vel også tenke seg at artister som Sissel Kyrkjebø, Morten Abel, Herborg Kråkevik og D.D.E. kan ha kommet rimelig godt ut, uten at det foreligger noe forskning omkring dette. Andre artister kan melde at de er "sviktet av plateselskapet" på grunn av nedgang i platesalget, blant dem Vibeke Saugestad (Bakke, Grønneberg, Moslet 2002:45).¹¹¹ Et selskap som Kirkelig Kulturverksted (pr. i dag det største norske plateselskapet) har måttet kutte i antallet årlige utgivelser fra 16 til 11, bl.a. grunnet en markert nedgang i salget gjennom faghandel. Selskapet har også kuttet kraftig i drift og antall ansatte. "Årsaken til at vi kan fortsette å eksistere, er at vi har svært velvillige eiere, som er Aschehoug forlag," forteller selskapets direktør Erik Hillestad (personlig intervju 26.05.02). Selskapet har eksistert siden 1974 og har utgitt over 270 norske produksjoner.

Sigbjørn Nedland, som har fulgt svært nøye med i internasjonal så vel som i norsk plateproduksjon i over 30 år, som musikkjournalist i NRK og delvis som musikkprodusent, er av den oppfatning at stadig færre produksjoner vil ha mulighet til å gå med overskudd slik markedet er blitt i dag. Han mener videre at en aktiv kulturpolitikk burde legge mer vekt på å støtte originale og genuint norske uttrykk enn det som er tilfellet i dag. På mange måter føler han at det er en tendens til at man i Norge tenker for snevert i forhold til sjangergrenser som pop, rock, folkemusikk

111 Et annet moment som berører forholdet mellom artist og plateselskap, er at ikke alle kontrakter er spesielt ryddige når det gjelder å ivareta artistenes rettigheter. Særlig synes det å være et problem at kontrakter gjerne sier lite om arbeidsområder, dvs. hva artistene egentlig kan forvente seg av selskapene med hensyn til markedsføring, promosjon osv. Det er også vanlig at selskaper inngår ulike former for totalavtaler med artistene, som i mange tilfeller tilsier at artistene må fraskrive seg deler av framtidige vederlagspenger til selskapet (ved å inkludere en del som forlagskontrakt) for å få i stand en avtale. "Jeg kan ikke beskrive denne sammenblandingen av to ulike juridiske områder som noe annet enn svineri," sier Tore Hansen, artist og daglig leder i organisasjonen Norsk Artistforbund (personlig intervju 29.01.02). Samtidig er konklusjonen etter flere domsavgjørelser at det ikke finnes noen unnskyldning for utøvere i å si at de har skrevet under på en dårlig kontrakt, ifølge daglig leder Jan Erik Haglund i GramArt, som bare det siste året har hjulpet 456 norske artister med spørsmål om avtaler og kontraktsforhold (personlig intervju, 22.05.02). Berge (2001) har skrevet en spesialoppgave ved Juridisk fakultet, UiO, som belyser ulike juridiske forhold ved platekontrakter.

eller jazz. Om dette uttaler han blant annet:

Generelt må en kunne si at Norge er bra på teknisk kvalitet og svært bra på musikk-kvalitet. Det vi ofte ikke er like bra på, er originalitet. Jeg tror en større satsing på egen originalitet og kreativitet ville ha styrket norsk musikkbransje. Kanskje er det større grunn til å støtte en utgivelse som er genuint lokalt særpreget, enn en veldig amerikansk-klingende produksjon fra Norge. Slik sett kunne det være på sin plass å tenke en mer aktiv kulturpolitikk innenfor dette området. (Personlig intervju 13.05.02)

342

En rekke andre faktorer som berører økonomiske forhold i platebransjen, burde ellers ha vært diskutert, men dette vil også kreve mer omfattende forskning omkring disse forholdene. Et par andre sentrale momenter må likevel trekkes fram som en avrunding av denne drøftingen. Ved siden av det som allerede er nevnt om prisene for TV-annonsering, er det en generell oppfatning at mediene (særlig TV og radio) er svært lite bevisste i sin rolle med hensyn til den plassen og behandlingen som vies til norsk musikk (jf. artikkel av Maasø i denne utredningen). Mange artister (og plateselskaper) oppfatter det som et stort problem at det ikke er mulig å få spilletid i disse mediene med mindre man allerede har satset stort på annonsekampanjer eller er inne på VG-lista. På den annen side må man nærmest allerede ha et stort navn og ha oppnådd mye oppmerksomhet dersom selskapene skal være villig til å satse på slik promotering.

Et annet hovedproblem, som svært mange har pekt på, er distribusjon og tilgangen til distribusjonsnettverk. Butikkssalget av fonogrammer i Norge er pr. dato sterkt dominert av i hovedsak to store kjeder: Hysj Hysj-kjeden (inntil konkurs i juni 02) og Platekompaniet. Ifølge ulike kilder er det vanlig at selskapene må betale butikkjedene forholdsvis store summer for reklameplass i butikkvinduer og for annonsering i butikkene. Som en gjenytelse forhandles det om rabattavtaler mellom selskapene og kjedene. Dette favoriserer de store selskapene, mens mindre selskaper vil ha problemer med å få utstilt sine varer eller gjort dem tilgjengelige for salg i butikkene. Fagkjedens innvirkning på salg av utvalgte

produksjoner er betydelig i den forstand at de jevnlig lanserer kampanjer for enkelte artister, sannsynligvis i overensstemmelse med rabattavtaler med enkelte selskaper. Flere har også pekt på det nære forholdet mellom de to største mediebedriftene i TV- og avismarkedet i Norge, NRK og VG, og Grammofonplategrossistenes Forening (GGF) med hensyn til den plassen VG-lista (utarbeidet av GGF med utgangspunkt i salg rapportert hos et utvalg plateforretninger) får for det totale bildet av hva som skjer på dette markedet. Det finnes få alternativer til den massive dominansen som VG-lista gir i et forholdsvis lite medieland som Norge.¹¹² Samlet sett er dette faktorer forårsaket av konkurranse i markedet, men det er også faktorer som må betraktes som delvis konkurransehemmende i den forstand at distribusjon og promosjon av fonogrammer i stor grad kontrolleres av et begrenset antall aktører.

Utfordringer for bransjen og eventuelle støtteordninger

Det er en reell fare for at profesjonell norsk fonogramproduksjon de nærmeste årene vil bli kraftig redusert på grunn av manglende økonomisk bæreevne. Spesielt gjelder dette satsinger på genuine norske produksjoner, et område som allerede er i sterk krise. I første omgang rammer dette musikere, som vil få større problemer med å gi ut plater. I andre omgang ser en at nedgangen også rammer selskapene. Det gjelder spesielt de små, men også de store internasjonale selskapene synes å ha vesentlig mindre ressurser til å kunne satse på norske produksjoner enn det som var tilfellet bare noen få år tilbake. Samtidig må det betraktes som positivt at det vokser fram alternative nettverk (ikke minst grunnet en mer allmenn tilgang til ny og revolusjonerende teknologi, opptaksutstyr, Internett osv.) som kan fungere som en motsats til de store multinasjonale selskaperes forsøk på å kontrollere både markedstilgang, produksjon, omsetning og distribusjonskanaler for "populærmusikk" så vel som annen musikk. Årsaken til at de store internasjonale selskapene satser mindre på produksjon av norsk musikk, har sammenheng med at fortjenestemarginene er blitt

112 Tore Hansen i Norsk Artistforbund anmeldte i 2001 VG-lista til Konkurransetilsynet med utgangspunkt i at den ikke tar hensyn til salg utenfor faghandelen. (Hansen, brev av 8.6.01)

mindre (risiko), men muligens også med manglende vilje til å tenke i nye retninger.

Fonogrammer må betraktes som kulturbærere av stor kulturell verdi, på linje med litteratur og andre kunstuttrykk. Det blir for enkelt å ensidig betrakte pop og rock og andre "populæruttrykk" som "kommersiell musikk" i denne sammenhengen, all den tid det innenfor disse sjangrene finnes en rekke uttrykk som i all hovedsak ser dagens lys på grunnlag av rent kunstneriske ambisjoner. Videre viser denne delundersøkelsen at norske "populærartister" inntekter ofte er lave, og at de på ingen måte samsvarer med mytene om hva artister innenfor disse sjangrene tjener. Disse mytene er fundert på medienes fortellinger om store internasjonale popstjerners luksusliv.

Det finnes ingen statsansatte "populærartister", slik det finnes offentlig ansatte musikere (eller i stor grad offentlig støttede musikere) i såkalte "seriøse" sjangrer, dvs. orkestermusikere, teatermusikere, komponister eller utøvere innenfor opera, kor og korps (inkl. Forsvarets musikkorps). Tradisjonelt støttes "populærartister" også i liten grad av sponsorer fra privat næringsliv, siden støtte til disse sjangrene ikke har vært forbundet med noen høy grad av sosial og kulturell status. Det synes derfor særdeles viktig at det arbeides med å videreutvikle vederlagsordningene for disse sjangrene. Særlig synes det å være nødvendig å etablere en vederlagsordning som kan kompensere for en svært akselererende privatkopiering av fonogrammer (CD), foruten ordninger som kan sikre opphavs- og utøverrettigheter i forhold til spredningen av musikk i digitale medier, på linje med den tidligere kassettagiften.¹¹³ Det bør også foretas en kritisk vurdering av teleoperatørenes inntog og rolle på dette markedet.¹¹⁴ En kan samtidig tenke seg at en økende tendens til oppkjøp av forlagsrettigheter (for

113 Møller (2001:85) peker i en evaluering av Fond for lyd og bilde på at "fondet har mistet sin betydning for de grupper som kanskje har de største rettighetene i fondet, og vise versa". Dette synes spesielt beklagelig for norske "populærartister", som i større grad enn offentlig støttede musikere er prisgitt eksistensen av gode vederlagsordninger for å kunne opprettholde en inntekt de kan leve av, og dermed også sin virksomhet.

114 Et spørsmål som bør utredes i en slik sammenheng, er i hvilken grad teleoperatørene med rette kan ta seg betalt for musikkdistribusjon (tellerskritt, nedlastning via mobiltelefon osv.) uten at det gis kompensasjon til komponister/musikere. Området reiser spørsmål av ny karakter og krever mer omfattende forskning. Det samme gjelder i hvilken grad plateselskapene kan formidle musikk til nye digitale medier uten artistenes samtykke i avtaleregulerte forhold.

musikk) kan bli et framtidig problem for ivaretagelse av norsk kultur og norske rettigheter på musikkområdet, selv om det ikke er slik i dag.

Ut fra den reelle situasjonen for norsk plateproduksjon og "populærartisters" situasjon kan en se behov for en styrking av både vederlagsordninger og midler forvaltet i kulturfond. Det vil imidlertid være uheldig (ikke minst for den profesjonelle delen av bransjen) om forvaltning i fond skal gå på bekostning av utbygging av vederlagsordningene.¹¹⁵

Som en samlet vurdering må det sies å være en viktig kulturpolitisk oppgave å sikre den framtidige eksistensen av norsk fonogramproduksjon. For "populærsjangrene" vil dette sannsynligvis ikke kunne skje uten økt økonomisk støtte til norske produksjoner. I en slik sammenheng kunne det også være et alternativ å vurdere særlige ordninger som støtte til utbredelsen og ivaretagelsen av bruken av norsk(e) språk. Andelen omsatte norske fonogrammer (18 prosent) er for lav i forhold til land det er naturlig å sammenlikne seg med. Det bør være en kulturpolitisk målsetting å øke denne andelen, men dette vil sannsynligvis ikke kunne skje uten en omfattende grad av nytenkning og økt støtte til gode prosjekter (produksjoner) innenfor disse sjangrene. Turnéstøtte og direkte støtte til musikere og fonogramproduksjoner bør opprettholdes og utvides i forhold til dagens eksisterende ordninger.

Det bør vurderes å opprette en ordning som kan gi støtte til "populærartister" på et rent kunstnerisk grunnlag til større produksjoner, gjerne med sikte på produksjoner som kan nå ut over Norges grenser. Det blir imidlertid helt avgjørende at det finnes personer med høy sjangerspesifikk kompetanse i de utvalgene som eventuelt skal vurdere slike søknader dersom en slik ordning skal ha positiv effekt.¹¹⁶ I tillegg til dette bør en kunne tenke seg sti-

115 Et problem med vederlagsordninger er imidlertid at de tradisjonelt i svært stor grad har blitt etablert og utformet på "kunstmusikkens" premisser. De ivaretar fortsatt i marginal grad uttryksformer basert på improvisasjon og muntlig tradering, mens pop og rock gjerne kommer bedre ut grunnet tilskrivelsen av en "opphavsmann" i klassisk forstand.

116 Bare på den måten kan et begrep om kvalitet operasjonaliseres, jf. Bjørkås (2001:44) om betydningen av å konkretisere debatten om "kvalitet" ved å knytte den til sjangerspesifikke vurderinger: "En kvalitetsdebatt om kunst må ha et verk, en hendelse, en stilart eller lignende som sin gjenstand."

pendordninger og reisestipender for spesielle prosjekter. Det er videre betimelig å reise spørsmålet om ikke ordningene samlet sett kan gjøres mer ryddige og oversiktlige, av hensyn til både søkerne og offentligheten.

En gradert (lavere) moms er et næringspolitisk og kulturpolitisk tiltak som bør kunne vurderes for fonogramproduksjon generelt. Det synes i dag å være for stor avstand mellom behandlingen av fonogrammer og behandlingen av bøker i vurderingen av deres kulturelle betydning.

346

Et tiltak som vil kunne være et viktig incitament for å bevare noe av mangfoldet i norsk fonogramproduksjon, er en utvidelse av innkjøpsordningen for fonogrammer. Dagens innkjøpsordning, som er på 6,2 millioner kroner årlig, dvs. ca. 4,8 millioner kroner til netto innkjøp, er urimelig liten. (Til sammenlikning er innkjøpsordningen for bøker på 60 millioner kroner.) Det er også sannsynlig at ordningen vil kunne fungere enklere ved innkjøp av et større antall titler. I dag må de fleste fonogrammer som vurderes, avvises til tross for at mange av dem gjerne holder et godt kvalitetsmessig nivå. Som et forslag til tiltak kunne en tenke seg en utvidelse til innkjøp av i alle fall 60 prosent av dagens antall innsendte utgivelser (som de siste årene har ligget rundt 350) og en utvidelse av antallet innkjøpte eksemplarer til 1000 eller 1500.¹¹⁷ Tiltaket vil sannsynligvis ha liten påvirkning på det samlede antallet produksjoner ("produksjon for innkjøp", som har vært et av argumentene mot bokordningen) all den tid verdien av et slikt innkjøp ligger langt under "break-even"-utgiftene ved fonogramproduksjon. Om dette likevel skulle føre til stor økning i antallet utgivelser, er det enkelt å sette et tak for antallet utgivelser som kjøpes inn. Hovedargumentet for en slik utvidelse av ordningen er at fonogrammet som en viktig kulturbærer i større grad enn hva som er tilfellet i dag, bør finnes tilgjengelig i offentlige samlinger, ved biblioteker og skoler (utdanningsinstitusjoner), samtiddig som ordningen vil kunne bidra til å styrke selskapenes økonomi i noen grad.

¹¹⁷ Det synes spesielt viktig å øke antallet innkjøp pr. utgivelse, siden dette kan stimulere til kvalitativt bedre produksjoner, framfor å stimulere til stor økning i antallet produksjoner, selv om det siste for så vidt også vil være positivt. Salget av fonogrammer vil uansett reguleres av markedsmekanismer.

De norske medienes (inkl. NRKs) noe lemfeldige behandling av norsk "populærmusikk" oppleves som et stort problem for de fleste aktørene i bransjen (jf. også Maasø i denne utredningen). I denne sammenhengen er vel neppe offentlig lovgivning veien å gå, men kulturpolitisk nytenkning blant journalister og beslutningstakere på dette området er også et tiltak som muligens kan foreslås – det har sågar den fordel at det ikke nødvendigvis vil være kostnads-krevende.

Litteratur

Bakke, Sven Ove, Anders Grønneberg og Håkon Moslet 2001. "– Sviktet av plateselskapet." *Dagbladet*, 8.03.02:45.

Berge, Øyvind 2001. *Platekontrakten – eksklusive overdragelser av rettigheter til eksemplarframstilling og spredning*. Oslo: Institutt for rettsinformatikk, Universitetet i Oslo.

Bjørkås, Svein 2001. "Forvaltning av kvalitet i kunsten." I Lund, Mangset og Aamodt (red.), *Kunst, kvalitet og politikk*, 42–74. Rapportserien 22. Oslo: Norsk kulturråd.

Born, Georgina 1995. *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.

Born, Georgina and David Hesmondhalgh (red.) 2000. *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.

Burnett, Robert 1990. *Concentration and Diversity in the International Phonogram Industry*. Göteborg: Department of Journalism and Mass Communication, University of Gothenburg.

Burnett, Robert 1996. *The Global Jukebox. The International Music Industry*. London: Routledge.

Cohen, Sarah 1991. *Rock Culture in Liverpool. Popular Music in the Making*. Clarendon Press: Oxford.

Eriksson, Karoline 2001.

"Poptad Bergen." *Svenska Dagbladet*, 23.08.01:11.

Fossåskaret, Erik, Otto Laurits Fuglestad og Tor Halfdan Aase (red.) 1997. *Metodisk feltarbeid. Produksjon og tolkning av kvalitative data*. Oslo: Universitetsforlaget.

Frith, Simon 1996. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

Hammersley, Martyn og Paul Atkinson 1996. *Feltmetodikk. Grunnlaget for feltarbeid og feltforskning*. Norsk oversettelse. Oslo: Ad Notam Gyldendal.

Hansen, Espen A. 2001. "Lene Marlin får 14 mill. pr. plate ... bare som låtskriver", *VG*, 15.01.02:42–43.

Hansen, Tore 2001. Brev fra Norsk Artistforbund til Konkurransetilsynet, Oslo, 8.06.2001.

Kittler, Friedrich A. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford University Press.

Kruse, Holly 1998. "Fields of Practice. Musical Production, Public Policy, and the Market." I Swiss, Sloop og Hermans (red.) *Mapping The Beat. Popular Music and Contemporary Theory*, 187–201. Oxford: Blackwell.

Lindberg, Ulf, Gestur Gudmundsson, Morten Michelsen og Hans Weisethaunet 2000. *Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers. The Fields of Anglo-Saxon and Nordic Rock Criticism*. Nordisk Institut: Universitetet i Århus.

Malm, Krister 1982. "Phonograms and Cultural Policy in Swe-

den." I Kurt Blaukopf (red.) *The Phonogram in Cultural Communication*, 43–75. Vienna: Springer.

Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

Moslet, Håkon 2001. "Ble bønnfult om å underskrive platekontrakt", i Dagbladet, 29.12.01, <http://www.dagbladet.no/kultur/2001/12/29/303413.html>

Møller, Geir 2002. *Evaluering av Fond for lyd og bilde*. Norsk kassetavgiftsfond. Oslo: Notatserien 47. Norsk kulturråd.

Negus, Keith 1992. *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Arnold.

Negus, Keith 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.

Simpson, Dave 2002. "Hey, hey, we're the Vikings", *The Guardian*, 24.01.02. <http://www.guardian.co.uk/0,358,4341775,00.html>

Strauss, Neil 2002. "Behind the Grammys, Revolt in the Industry", *New York Times*, February 24, 3.

Théberge, Paul 1997. *Any Sound you can Imagine: Making Music. Consuming Technology*. Hanover: Wesleyan University Press.

Wadel, Cato 1991. *Feltarbeid i egen kultur. En innføring i kvalitativt orientert samfunnsforskning*. Flekkefjord: Seek A/S.

Personlige intervjuer sitert i teksten:

Alnæs, Frode, musiker, 27.05.02.

Andersen, Erling, representant for FONO, 21.01.02.

Fiskvik, Sæmund, direktør, IFPI, 23.04.02.

Grøttheim, Hans Olav, musikkprodusent, A&R-direktør for Virgin og EMI i Norge 23.04.02.

Haglund, Jan Erik, daglig leder, GramArt, 22.05.02.

Hillestad, Erik, platedirektør, Kirkelig Kulturverksted, 26.05.02.

Johansen, Per Erik, administrerende direktør, EMI Recorded Music, 18.04.02.

Hansen, Tore, daglig leder, Norsk Artistforbund, 29.01.02.

Hoel, Jørn, musiker, 22.05.02.

Nedland, Sigbjørn, musikkjournalist, NRK P2, 13.05.02.

Pytten, musikkprodusent, Greighallen studio, 25.01.02.

Telle, Mikal, platedirektør, Mitell, 16.04.02.

Valstad, Roger, musikkprodusent, 16.5.02.

Wilhelmsen, Unni, musiker, 22.04.02.

Appendiks

1 Totalsalg av fonogrammer i Norge 2001 fordelt på kategorier.

2 GGF bransjestatistikk, markedsandeler, desember 2001.

3 GGF bransjestatistikk, markedsandeler, mars 2001.

4 Resultateter og omsetning, 1995–2000, FONO-selskaper.

5 Totalsalg album i volum. Norske produksjoner 1988–2001.

1 Totalsalg av fonogrammer i Norge i 2001 fordelt på kategorier
Salg av album fordelt på kategorier Periode 2001
Volum i 1000 enheter, verdi i millioner kroner (ut fra lager, ekskl. mva)

Kategori	Volum			Verdi		
	1000 x	Tot %	Andel	Mill. kr	Tot %	Andel
Int.:						
CD	8891		94 %	686		96 %
MC/LP	28		0 %	1		0 %
DCC/MD	0		0 %	0		0 %
PREMIUMS	1		0 %	0		0 %
KLUBB/REA	581		6 %	26		4 %
TOTAL	9502	78 %	100 %	713	79 %	100 %
Norsk:						
CD	2019		92 %	153		96 %
MC/LP	20		1 %	1		0 %
DCC/MD	0		0 %	0		0 %
PREMIUMS	61		3 %	2		1 %
KLUBB/REA	88		4 %	4		2 %
TOTAL	2188	18 %	100 %	159	18 %	100 %
Klassisk:						
CD	471		90 %	27		92 %
MC/LP	1		0 %	0		0 %
DCC/MD	0		0 %	0		0 %
PREMIUMS	39		7 %	2		6 %
KLUBB/REA	11		2 %	1		2 %
TOTAL	522	4 %	100 %	30	3 %	100 %
Priskl:						
CD lav	492		4 %	16		2 %
CD mid	1443		13 %	69		8 %
CD full	9446		82 %	781		90 %
MC/LP lav	5		0 %	0		0 %
MC/LP mid	15		0 %	0		0 %
MC/LP full	30		0 %	2		0 %
DDC/MD lav	0		0 %	0		0 %
DCC/MD mid	0		0 %	0		0 %
DCC/MD full	0		0 %	0		0 %
Lavpris	496		4 %	16		2 %
Midpris	1458		12 %	70		8 %
Fullpris	9475		78 %	783		87 %
Klubb	655		5 %	31		3 %
Premiums	102		1 %	3		0 %
Rea	26		0 %	0		0 %

(Kilde: IFPI/GGF)

2 Markedsandeler, salg av fonogrammer i Norge, desember 2001
(Kilde: GGF)

3 Markedsandeler, salg av fonogrammer i Norge, mars 2002
(Kilde. GGF)

Markedsandeler Periode: Mars 2002

Mars 2002 Nøkkeltall

Markedsandeler

Bransjerapport

4 Resultater og omsetning, 1995-2000, FONO-selskaper (tall i 1000 kroner) (Kilde: FONO)

Resultater før skatt, FONO-selskaper 1995-2000

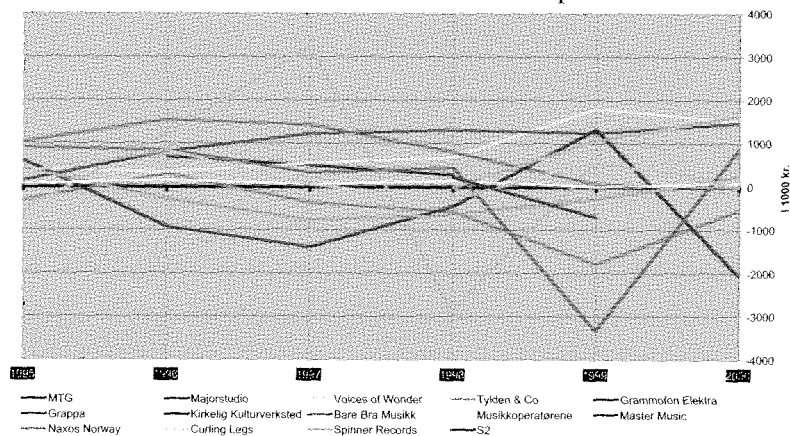
	1995	1996	1997	1998	1999	2000
MTG		700	500	280		
Majorstudio	-314	297	-366	-575	-1780	-543
Voices of Wonder	408	340	540	686	1803	1522
Tylden & Co	-536	1220	3237	-2870	554	99
Grammofon Elektra	139	812	1235	1310	1244	1471
Grappa	1047	1546	1434	806	62	-1
Kirkelig Kulturverksted	605	-920	-1384	-444	1339	-2057
Bare Bra Musikk	430	-282	-773	-635	-270	234
Musikkoperatørene	60	149	57	139	17	80
Master Music	906	846	324	444	-3325	864
Naxos Norway				-16	1078	1638
Curling Legs					9	5
Spinner Records	327	841	51	-277	599	5
S2				233	-690	
SUM	3072	5549	4855	-919	640	3317

Omsetning, FONO-selskaper 1995-2000

	1995	1996	1997	1998	1999	2000
MTG				3800		
Majorstudio	5871	6717	6095	8171	3947	6301
Voices of Wonder	8063	10826	12868	15697	20009	18312
Tylden & Co	6748	12156	21090	8131	12939	11101
Grammofon Elektra	2988	2962	3632	3009	2939	3669
Grappa	18453	23577	15366	14767	15492	12118
Kirkelig Kulturverksted	18207	16797	15327	18976	30902	20391
Bare Bra Musikk	1858	1688	2002	3900	1060	993
Musikkoperatørene	4271	8100	8922	9481	10495	11410
Master Music	14451	14665	15279	14493	3612	9306
Naxos Norway				0	8077	12255
Curling Legs					798	999
Spinner Records	1130	1473	873	487	1835	743
S2				1778	2305	
SUM	82040	98961	101454	102690	114410	107598

Resultat i % av omsetning:	3,74 %	5,61 %	4,79 %	-0,89 %	0,56 %	3,08 %
----------------------------	--------	--------	--------	---------	--------	--------

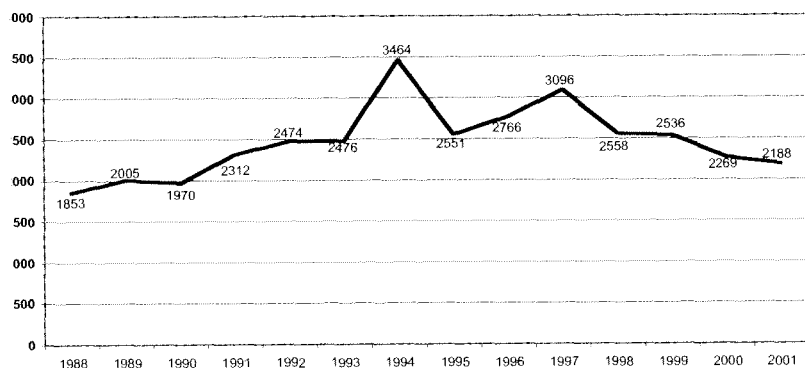
Resultat før skatt, norske selskaper



(Kilde: FONO)

5 Totalsalg album i volum. Norske produksjoner 1988–2001
(Kilde: GGF)

Årsomsetning album i volum av norske produksjoner
Alle tall i tusen



ROLLEN TIL RADIO OG TV I FORMIDLING AV POPULÆR- MUSIKK

Television can do much to improve
the musical taste of the nation.

– Sir Thomas Beecham,
The London Times, 1936

En kan spore en spenning mellom medienes bidrag til musikalsk mangfold kontra konsentrasjon langt tilbake i historien. En tilsvarende spenning finner vi i den rollen radio og TV spiller i formidling av musikk i dag. I dette kapitlet skal særlig tre forhold relatert til dette belyses nærmere:

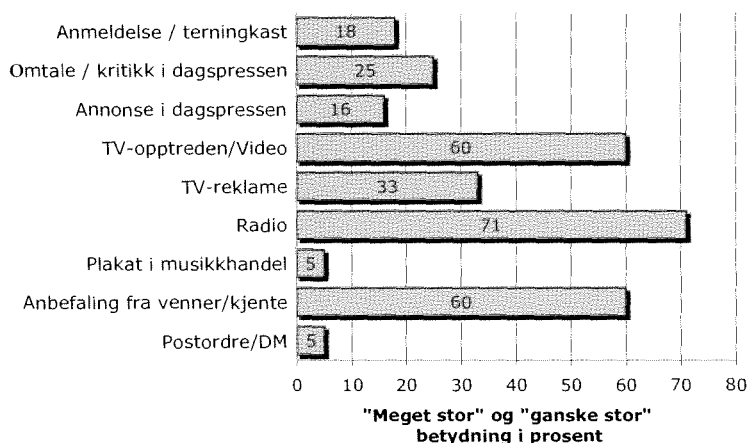
- 1) Tilgjengeligheten av populærmusikken i radio de siste par tiårene,
- 2) Betydningen av formatering i radio, og 3) Betydningen av TV-reklame for musikk.

Innledning og avgrensning

Populærmusikk er grunnleggende sett mediert, gjennom mikrofoner og annen teknologi, gjennom ulike lagringsmedier som vinyl og CD-er og gjennom massemedier som radio og fjernsyn.

Både medierende teknologier og formidling gjennom massemedier har siden populær-musikkens fremvekst som fenomen derfor vært intimt forbundet med utvikling av stil, sjangrer og spredning av musikken til publikum (se for eksempel Frith 1996, 1997). I denne delrapporten vil jeg se nærmere på noen faktorer ved radio og fjernsyn som formidlere av populærmusikk til publikum. Andre medier kunne også trekkes inn, som aviser og magasiners omtale og anmeldelse av populærmusikk og popstjerner, betydningen av "hitlister" for spredning og salg, det tiltakende bytteforholdet og den tiltakende synergien mellom film- og populærmusikk-industrien gjennom såkalte "sound tracks" og "pop scores" (jf. Smith, 1997, Kassabian, 2001) og ikke minst Internett sine nye muligheter til distribusjon og kopiering av populærmusikk. Begrensningen til radio og TV skyldes blant annet et behov for å begrense diskusjonen, og at det er vanskelig å overskue og studere betydningen av Internett i spredningen av musikk. Den viktigste grunnen er likevel betydningen av radio og fjernsyn som auditive (og audiovisuelle) medier: Mens en kan få og spre informasjon om artister, trender o.l. gjennom skriftmedier og samtaler, er det kun radio og TV (ved siden av "live"-konserter og musikkkanlegg) som kan formidle populærmusikk *som klingende musikk*.¹¹⁸

Figur 1 Informasjonskilder ved kjøp av musikk



118 Her er det derimot allerede i ferd med å skje viktige endringer, siden for eksempel nettaviser og musikkmagasiner på web, Gnutella-baserte søke-motorer o.l. i tiltakende grad sprer hele låter eller lydklipp av artister og sanger. VG.no innførte for eksempel lydklipp på VG-lista i 2001 (jf. VGs årsrapport 2001: 20), som også Hit40.no, Trøndertoppen (www.adressa.no/kultur/trondertoppen) og flere andre lister har gjort. I tillegg kommer alle radiostasjoner som også finnes på web, der NRK.no ifølge NRKs årsrapport har det største nettradiotilbudet i Europa.

Kilde: MMI 1995. Figuren viser resultater av en intervjuundersøkelse i et landsrepresentativt utvalg voksne over 15 år. En må dermed ta forbehold om intervjuobjektens selvinnsett i hvilke faktorer og informasjons-kilder som er av betydning for de valgene de faktisk foretar. Figuren er gjengitt med tillatelse av FONO, som hadde bestilt undersøkelsen av MMI.

Iblant blir artister, sanger og hele sjangrer populære nesten uten at de er spilt i massemedier som radio og fjernsyn. I skrivende stund (april 2002) ligger den svenske musikeren Björn Rosenström på 3. plass på VG-lista med en låt som er spilt inn i 1996, og som sakte, men sikkert er blitt "kulthit" på konserter og etter hvert har krøpet inn på salgslistene uten innledende hjelp av radio eller TV. Det samme gjelder en av Norges mestselgende artister gjennom tidene – Sputnik – som har solgt om lag 2 millioner fonogrammer (primært kassetter) med marginal spilletid på radio og TV. I den internasjonale forskningen på dette området er det likevel enighet om at fjernsyn og spesielt radio spiller en sentral rolle i formidling og spredning av populærmusikk til publikum og for de valgene publikum gjør av egne fonogramkjøp. Å bli bestselgere uten radio- og TV-eksponering er derfor uhyre sjelden.¹¹⁹

Som resultatene fra en MMI-undersøkelse gjengitt på figur 1 viser, mener også norske platekjøpere selv at radio og fjernsyn er de viktigste mediene for de kjøpevalgene de foretar. Samtidig viser svarene at anbefalinger fra venner og kjente er like viktig som TV-opptredener, og at kun radio vurderes som en viktigere informasjons-kilde.

I denne rapporten er det interessant å vurdere både den betydningen radio og TV har for musikken vi hører i vår daglige mediebruk, og den betydningen mediene har for musikkindustrien i form av de kjøpene publikum foretar. Å gi en presis vurdering av forholdet mellom mediebruk og kjøpevaner er derimot ikke mulig på grunnlag av det materialet som er tilgjengelig.

Tar en utgangspunkt i folks musikkpreferanser (slik de kommer

119 Se for eksempel Lull et. al 1992, Bennett et al. 1993, Barnard 1989, Barnes 1990, Berland 1990, Burnett 1990, 1996, Frith 1990 og Rothenbuhler og McCourt 1992.

til uttrykk i MMI 1995), synes det iallfall ikke å være snakk om noen fullstendig overlapping mellom det folk sier de liker å høre på, og det de kjøper. Undersøkelsen viser for eksempel at andre populærmusikalske sjangrer enn "pop" og "rock" er viktige i folks hverdag: "Lett underholdnings-musikk" og "viser/ballader" er de sjangrene som er likt av flest (henholdsvis av 72 % og 71 %), etterfulgt av "pop" (69 %),¹²⁰ mens pop og rock dominerer omsetningen av fonogrammer. Mediene kan altså også ha en viktig rolle i formidling av en variasjon av populær-musikalske sjangrer, ikke minst blant grupper som ikke selv er storkjøpere av plater, og i forhold til stilarter som ikke utgjør noe stort marked i forhold til omsetningen av fonogrammer.

Tidligere forskning på norske forhold

I en norsk sammenheng finnes det uhyre sparsomt med forskning å bygge på som belyser medienes rolle i formidling av musikk generelt og populærmusikk spesielt. Hans Fredrik Dahl (1999) er blant dem som fremhever betydningen av medienes rolle i formidling av musikk historisk sett, men uten å kunne basere dette på et fylldig kildemateriale. Det synes likevel klart at radioen siden den ble utbredt, sannsynligvis har hatt en vesentlig rolle i å formidle musikk i allmennhet. Dahl (1999:82) fremhever for eksempel at jazzen spredte seg i Norge i mellom-krigstiden gjennom kringkastingen. I Norge var plate-salget lavt og besøkene fra utenlandske band sjeldne, slik at en kan «regne med at den nye musikkens spredning i særlig grad kom til å skyldes radioen» (ibid). Dahl fremhever at radio-musikken utjevnet forskjellene i tilbud i befolkningen og hevet den musikalske "standard" i landet generelt (1999:359). Med denne utjevningen kunne en også spore tendenser til konsentrasjon, ved for eksempel en «omlegging av notesalget bort fra det brede og differensierte repertoaret og mot en konsentrasjon om enkelte numre, fortrinnsvis de som kringkastingen hadde "lansert"» (1999:359).¹²¹

120 Som ventet varierer musikkpreferanser og kjøpevaner mye mellom ulike aldersgrupper, og også en del mellom kvinner og menn. Rock skiller seg ut som signifikant mer likt av menn (60 % vs. 54 % blant kvinner), og er også signifikant bedre likt i aldersgruppene 15-24 år (83 %)

121 Selve populærmusikkens andel av radiomusikken var på denne tiden beskjeven. Spredningen av dansemusikk og slagere på denne tiden henger derfor sannsynligvis i større grad sammen med den samtidige spredningen av grammodonen blant publikum (Dahl 1999: 260).

Forskning som spesifikt drøfter medienes rolle i formidling og spredning av musikk i den senere tid, er begrenset til et par hovedoppgaver: Håbergs (1992) undersøkelse av hvordan musikk kan være uttrykk for en lokal identitet i en lokalradio, og Tovsrud Knutsens (2000) studie av formaterings-praksisen i Petre og P4. Førstnevnte er mindre relevant for denne rapporten, både fordi den omhandler situasjonen før den store omveltningen i 1993, og fordi den har et lokalt perspektiv. Knutsens arbeid er derimot av stor interesse, fordi det beskriver utviklingen av formatering i to av de viktigste radiokanalene på 1990-tallet. Dessverre har ikke Knutsen hatt anledning til å gå nærmere inn på det konkrete *resultatet* av formateringspraksisen, f.eks. i form av undersøkelser av spillelister over tid (bortsett fra en svært kort redegjørelse for én ukes spillelister). Selv om denne studien er et pionerarbeid, gir den derfor et begrenset innblikk i selve det populærmusikalske repertoaret som formidles til publikum, og eventuelle endringer i sjangermangfold o.l. som følge av formateringspraksisen.

I tillegg til dette finnes det noen få interne arbeidsdokumenter, f.eks. *Forum for norsk musikk*s rapport om radio-formatering (1999) og isolerte (og ikke offentlig tilgjengelige) undersøkelser av private analysebyråer som MMI og Gallup. Interne arbeidsdokumenter av den første typen søker i liten grad å belegge sine funn vitenskapelig eller på en slik måte at det er mulig å tolke funnene kritisk. Dette gjør dem vanskelige å bruke som kildemateriale, utover de interessante perspektivene som reises, slik også avisdebatter o.l. gjør.¹²² Når det gjelder den andre typen undersøkelser, har det med ett unntak (MMI 1995) ikke lyktes å få tak i undersøkelser av relevans for denne rapporten. Det følgende er derfor basert hovedsakelig på analytiske og teoretiske perspektiver fra internasjonal forskning, beskrivelsen av norsk formateringspraksis i Knutsen (2000) og enkelte andre tilgjengelige norske kilder, bearbeiding av tilgjengelig statistikk og dessuten enkelte egne empiriske undersøkelser av begrenset art gjort for denne rapporten.

122 I arbeidet med denne rapporten er A-teksts base over sentrale norske aviser gjennomgått fra januar 1990 frem til april 2002. I tillegg har Ballade.no søkbare artikler, som inneholder flere relevante saker knyttet til prosjektet. Dette materialet er primært brukt for å finne frem til ulike debatter om medienes rolle i formidling av musikk, og som utgangspunkt for videre datainnsamling (f.eks. om utviklingen av TV-reklame for musikk og radioformatering). Følgende søkeord har dannet utgangspunkt for videre søk: radio og format, formatering, reklame og TV, musikk og reklame, musikkprodusent, platebransjen og VG-lista.

Populærmusikk i radio: et kort historisk sveip

I NRK fra 1950-tallet og fremover var *nyere* sjangrer og stilarter innenfor populærmusikken lenge henvist til spesial-programmer og til sporadiske og enkeltstående programmer og konsert overføringer. Som figur 2 viser, var likevel andelen etablert underholdnings- og danse-musikk rundt 1950 relativt stor: 37,5 % av sendingene. En lytterundersøkelse i 1953 viste også at gammel dansemusikk var blant de mest populære tilbudene (Dahl 1999:182). Med fremveksten av nærradioene etter dereguleringen av radio i 1981 fikk populærmusikk derimot en helt annen rolle. Utover på 1980-tallet ble ikke bare populærmusikk en viktig del av sendeskjemaene, men helt essensiell i konkurransen mellom de ulike radiokanalene. Med den økte segmenteringen av radio ble musikk en effektiv måte å signalisere en kanalidentitet og en profil på overfor lyttere. Helt sentralt her er måten musikk ikke bare signaliserer fellesskap og identitet på gjennom det en spiller. Minst like viktig for radiokanalene var det å signalisere identitet og profil gjennom den musikken en *ikke* spilte, som mange har påpekt tidligere (se for eksempel Barnes 1990, Rothenbuhler & McCourt 1992, Vogel 1999, Knutsen 2000, Røe 2000).

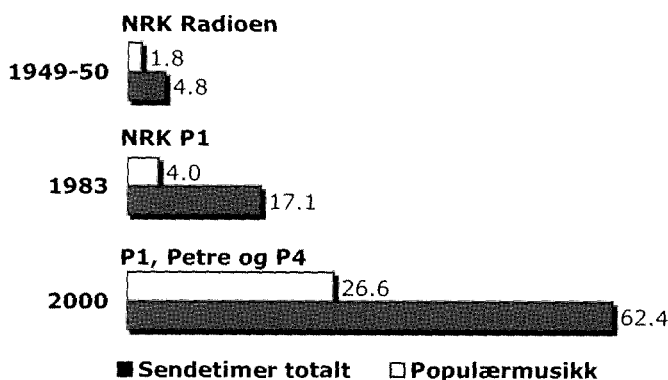
361

At musikk i mediene har hatt en slik skillende funksjon før nærradioene begynte å utnytte dette for å skape kanalidentitet, bærer kringkastingshistorien også bud om: «Ingenting fram-kallade så många upprörda lyssnarbrev i radioens barndom som jazzen,» skriver Höijer (1998:52) om Sverige Radios historie. På samme måte har nye musikksgangrer også i Norge satt i gang noen av de voldsomste debattene og de heftigste reaksjonene fra lyttere gjennom historien: først i radioen (se for eksempel Dahl og Bastiansen 1999), senere i fjernsyn (Bastiansen 1991).

Siden 1993 har radiotilbudet i Norge eksplodert. Med P4 og Petre ble det fire landsdekkende kanaler, i tillegg til 425 nærradioer (jf. Eurostat 2001, Røe 2000). Dette er en radikal endring i løpet av få år, for tidligere var P1 var den eneste landsdekkende kanalen (NRK P2 ble etablert fast i 1984 og hadde begynt prøvesendinger

noen år før). De tre landsdekkende kanalene med størst markedsandel (P1, P4 og Petre) har i dag derfor nesten 10 timer mer *populærmusikk* per dag enn det totale antallet sendetimer i radio per dag i 1983 (se figur 2). I disse tre største kanalene var andelen populærmusikk samme år nesten 43 %. I 1983 utgjorde «annen» musikk (dvs. alt annet enn «seriøs» musikk) til sammenlikning 26,6 % av sendingene i P1. Antallet timer populærmusikk i radioens tre største kanaler ble dermed mer enn seksdoblet på få år.

Figur 2 *Populærmusikk i riksdekkende radio timer per dag*



Tallene er stipulert på bakgrunn av statistikken gjengitt i Dahl (1999:59), i NRK årbok 1983, Allmennkringkastingsrådets rapport for 2000 og NRKs årsrapport for 2000. Tallene for 1949–50 angir «underholdnings- og dansemusikk». I NRKs årbøker på 1980-tallet skilles det mellom «seriøs musikk» og «annen musikk». På figuren har jeg *anslått* at populærmusikken utgjorde 90 % av «annet»-kategorien. Popmusikkandelen må derfor tas med en god klype salt. Tallene for 2000 er beregnet ut fra kategorien «lett, pop og rock» for P1 og P4 og «ungdom – musikk» i Petre (som er formatert for populær-musikk). NRKs årbøker for 1981 og 1982 viser at sendetimer og «annen musikk» er på samme nivå som i 1983. NRK radioens samlede tilbud (digitale kanaler inkludert) er mer enn tidoblet siden 1983 og var i 2000 drøyt 98 000 timer årlig (jf. NRKs årbok 1983 og NRK årsrapport 2000).

En tilsvarende økning har det selvsagt ikke vært i lyttetid, all den tid døgnet fremdeles har like mange timer som før og det gir liten mening å høre flere radiokanaler samtidig. I snitt hørte alle over 9 år 2 timer og 15 minutter på radio i 2000. Om en kun regner med hverdager (da lyttingen er markant høyere), hørte vi 151 minutter. Det er nesten like mye som gjennom-snittlig tidsbruk til TV-seing (163 minutter i snitt for seere over 12 år).¹²³ Anslagsvis utgjør populærmusikk dermed om lag en time av den gjennomsnittlige radio-lyttingen på hverdager, mens lytting på fonogrammer utgjør om lag 45 minutter.¹²⁴ Radioen er med andre ord i omfangsmessig forstand det klart viktigste mediet for formidling av populærmusikk: For lyttere i Norge har det aldri vært så gode muligheter for å høre populærmusikk i mediene som de siste få årene.

Det betyr derimot ikke det samme som at vi i dag har et større *mangfold* av sjangrer, sanger og artister enn tidligere i mediehistorien. Et stridstema innenfor musikkindustrien i Norge på 1990-tallet (bl.a. med en heftig avisdebatt i 1998) er om den såkalte radioformateringen som vant gjennom på 1990-tallet, har ført til mindre mangfold. Nedenfor vil jeg først drøfte kort formatering som praksis og deretter trekke inn enkelte funn som i noen grad kan belyse den nevnte antakelsen om redusert mangfold.

Formatering i radio

Formatering innebærer at musikkvalget i den enkelte kanal gjøres av en sentral musikk-redaksjon, og at programledere og journalister automatisk følger de valgene som er gjort for deres program eller programflate. Da formatering ble tatt i bruk på 1990-tallet i Norge, tok en samtidig i bruk dataprogrammer for å holde orden på repertoar og spillelister, mens en i andre radiokulturer tidligere for eksempel hadde brukt hullkortsystemer eller kasser med fargekoder på platene som var valgt ut (se for eksempel Barnes 1990 og Vogel 1999). Sentralt i formaterings-praksisen er at det gjøres *overordnede valg* av *musikkprofil* ut fra ønsket om å nå en målgruppe

123 Jf. Gallup TV-meterpanelet, NRK og MedieNorge (www.medienorge.uib.no).

124 Jf. MedieNorge (www.medienorge.uib.no) og Statistisk sentralbyrå (SSB).

med en ønsket profil ut fra alder, kjønn og andre demografiske kjenne-tegn. For å oppnå dette er det visse typer musikk lytteren skal forbinde kanalen med, og andre former som *ikke* skal forekomme. Sist, men ikke minst innebærer formatering at det settes opp spillelister med ulik "rotasjon", dvs. hvor ofte et visst antall sanger skal repeteres daglig, fra to–tre ganger daglig til en gang ukentlig eller sjeldnere.¹²⁵ Begrepet formatering betegner altså dels *typen* musikk og programmer på en kanal ("Top 40", "AC" osv.), dels *fremgangsmåten* ved valg av musikk (se for eksempel Berland 1993).

De fleste radiokanalene formaterer kanalen ukentlig. Mens en rekke sanger ligger mer eller mindre fast i basen, skiftes de mest spilte sangene oftere ut, før de eventuelt tas inn i materialbanken for sanger med lavere rotasjon. Med bruk av data i formateringen kan en videre få programvaren til å foreslå spillelister på bakgrunn av de kriteriene og variablene en har matet inn i dataprogrammet. Det er likevel viktig å understreke at de endelige (og innledende) valgene er gjort av mennesker, og at verktøyet kun er et hjelpemiddel til å gjennomføre formateringen.

I mange land er det en større grad av segmentering eller fragmentering av radio i forhold til lyttergrupper enn i Norge. Det betyr også at formatene og musikkprofilen er snevrere definert. Eksempelvis finner en i land som USA formater som *GU 18* (jenter under 18 år) så vel som for eksempel en rekke ulike varianter innenfor "country"-formater (se for eksempel Barnes 1990, Berland 1993, Vogel 1999, Knutsen 2000). I dag er alle de store radiokanalene i Norge formatert, dvs. NRK P1, Petre, NRKs distrikts-sendinger, P4 Radio Hele Norge og Radio 1-kjeden.¹²⁶ Selv om en del formater er *løse* definert i Norge enn for eksempel i USA,

125 For å gi noen konkrete eksempler så besto Petres spillelister i år 2000 av A-lista (20 låter som repeteres to-tre ganger om dagen), B-lista (12 låter repetert én gang per dag), C-lista (12 låter repetert én gang per dag) og Dance-lista (12 låter repetert én gang per dag). I tillegg er musikk med lavere rotasjon kodet for å brukes i spesielle programmer eller til å komme innimellom de nyere A-, B- og C-listene, f.eks. R-lista ("Recurrent" 1-5 år gamle låter fra tidligere A-, B- og C-listen), G-lista ("Gold", med låter som er eldre enn 5 år) og Norsk lista (Norskspråklig eldre enn 1 år). P4s spillelister er enklere organisert, primært etter utgivelsesår og tidsepoke. Her består spillelistene av A-lista (20 låter som spilles tre ganger per dag), B-lista (30 låter én gang per dag) og C-lista (30 låter hver annen dag). Jf. Knutsen (2000).

126 Kun NRK P2 er et unntak. Kanalen har til gjengjeld en liten markedsandel av den totale radiobruken og også en svært beskjeden andel populærmusikk.

har radioen likevel gjennomgått en radikal innsnevring av musikkprofilen for hver enkelt kanal sammen-liknet med situasjonen før 1993.

De tre største formaterte kanalene – P1, P4 og Petre – har en markedsandel på 84 % av radiolyttingen (på hverdager). De hadde en andel populærmusikk på henholdsvis 36 % (P1), 51 % (P4) og 39 % (Petre) i den siste tilgjengelige statistikken.¹²⁷ Fordi disse kanalene er de viktigste med hensyn til den daglige radiobruken til folk flest, tar den videre diskusjonen utgangspunkt i dem. Først drøftes P1 og P4, som sammen står for om lag 3/4 av radiolyttingen i 2000.

“Adult Contemporary”-trenden i radio

Det er ikke gjort tidligere studier av formateringen i P1, med unntak av *Forum for norsk musikk*s interne arbeidsrapport (FFNM 1999), mens P4 tidligere er drøftet av Knutsen (2000). Likevel kan en slå fast at både P4 og P1 i stor grad kan sees som avarter av den trenden som også har hatt sterkest gjennomslag internasjonalt de siste par tiårene: *Adult Contemporary*-formatet (AC-formatet).¹²⁸ Denne typen formater retter seg mot en voksen målgruppe med en stor andel musikk som var populær da de voksne lytterne var tenåringer.¹²⁹ P4 har om lag 1000 aktive “internasjonale” populærmusikklassikere i sitt formateringsbibliotek, foruten en base på noen hundre norske låter, mens P1 har om lag 3000 sanger til sammen (Knutsen 2000 og FFNM 1999). I tillegg tilføres det stadig nye låter som passer inn i kanalenes musikkprofil på for eksempel A- og B-listene med sterk rotasjon.

Hovedmotivasjonen for at AC-formater har hatt slik utbredelse i de senere år, er at det er det overlegent mest suksessfulle formatet

127 Ifølge MedieNorge (www.medienorge.uib.no), NRK forskningen og Norsk Gallup.

128 Se for eksempel Knutsen (2000), Bennet et al. (1993) om AC-trenden for øvrig og FFNM (1999) om profilen i P1.

129 P1 har 30+ som målgruppe, mens P4 siden de begynte sine sendinger, har gått fra 25-50 år som erklært målgruppe til 20-50 år. Med denne utvidelsen kan en si at kanalen har fått et mer *Hot AC*-preg, som i større grad enn AC-formatet har dagsaktuelle hiter. Jf. Knutsen (2000) og FFNM (1999).

kommersielt sett: Det er nemlig lettere å forutsi at voksne lyttere vil høre på klassiske hiter, enn for eksempel å forutsi hva som vil bli morgendagens bestselgere blant tenåringer.¹³⁰ Dermed er det også enklere å forhåndsselge et gitt antall lyttere til annonsører. Dessuten er denne målgruppen langt mer kjøpesterk enn for eksempel "jenter under 18 år", og dermed mer verd for annonsører. At P4 satset på dette formatet, er dermed forståelig ut fra rent økonomiske motiver. P1 har ikke hatt et tilsvarende økonomisk imperativ, men har indirekte også et press på seg for å ha høye og stabile lyttertall for å skape legitimitet.

I sammenheng med denne rapporten er det viktig at AC-profilen til både P4 og P1 har en "konserverende" profil *innebygd* i selve formatet: Dels betyr andelen eldre "hiter" at det blir mindre plass for ny musikk, dels betyr den sjangermessige profilen en generell dragning mot kjente og etablerte stilarter. Med andre ord vil kanalene foretrekke nye sanger som passer overens med et "gammelt" musikals uttrykk og musikkidiom. I så måte kan verken P1 eller P4 sies å stimulere til innovasjon og spredning av ny musikk og nye musikkformer.

Gitt at det til enhver tid produseres langt mer musikk enn det noen kanal kan (eller vil) ha i sitt aktive bibliotek, og at musikkformateringen per definisjon innebærer at musikk som *ikke* passer inn sjangermessig i kanalenes profil, heller ikke kommer med på spillelistene, så ligger det et kraftig imperativ for artister og plateselskaper i å tilpasse seg de attraktive radio-formatene. Sporadiske eksempler gjengitt i pressen viser også at dette helt konkret medfører remiksing av låter for å tilpasse seg kanalene bedre.¹³¹ Den tilpasningen som skjer til radioformater i beslutningsprosesser og stadier *for* dette ("signing" av artister, valg av låter å spille inn og promotere, osv.), er vanskeligere å dokumentere. Likevel er det hevet over enhver tvil *at* formaterings-praksisen i radio også har betydning for en rekke produksjonsmessige og musi-

130 Flere studier viser dessuten at publikum foretrekker "gamle" hiter fremfor "nye" (Barnes 1990: 45).

131 For eksempel er DeLillo og Bertine Zetlitz blitt mikset om for å passe inn i formatet til P4. Jf. Knutsen (2000: 64). Spillelister for 18 uker i 2000 (på Petre) viser dessuten at svært mange artister figurerer med en "radio mix" av sine låter.

kalske valg utover i selve radioredaksjonene.¹³² En viktig del av arbeidet til både artister og andre aktører i musikkindustrien er nettopp å forsøke å forutsi hva "portvakter" og beslutnings-takere på senere stadier i produksjonsskjeden vil gjøre (jf. for eksempel Rothenbuhler og McCourt 1992). Dette har også blant annet ført til at en ny yrkesgruppe konsulenter dukket opp på slutten av 1990-tallet i Norge (såkalte "independent promoters"), som blant annet tilrettelegger lanseringer av plater, promoterer musikken overfor radiokanalene og pleier forholdet mellom musikk-produ-senter i radiokanalene, annonsørene og plateselskapene (se også Knutsen 2000:65)

Med en rimelig stor andel gammel voksenpop i P1 og P4 er det grunn til å være på vakt for de konserverende føringene dette har for populærmusikkfeltet. Her vil det for eksempel være ønskelig med mer forskning som kan følge utviklingen av kanalenes musikkprofil og repertoar over tid, for å få et klarere bilde av om denne typen formatering er et hinder for innovasjon og fører til en sjangermessig homogenisering eller konsentrasjon, slik for eksempel Rothenbuhler og McCourt (1992) og andre forskere hevder.¹³³ Som Barnes (1990:45) skriver, er formatert radio grunnleggende konservativ. Sett i et lengre perspektiv er det for eksempel faretruende med en for stor dominans av AC-formater for den norske populærmusikken, fordi det i liten grad stimulerer til norsk nyproduksjon, iallfall ikke i forhold til nye sjangrer og musikkformer.

Det er imidlertid en vurderingssak om bidrag til innovasjon og spredning av ny musikk skal oppfattes som en ønskelig eller nødvendig kulturpolitisk forpliktelsene for kanaler som P1 og P4. Både den innledende rapporten fra MMI og en rekke lytter-undersøkelser (jf. for eksempel Knutsen 2000) tyder på at både P1 og P4 er godt likt av sitt publikum, og at de i stor grad får musikken de setter pris på. Dette er jo nettopp et hovedpoeng med formatering: å skape en forutsigbar musikkprofil som bringer lytterne (og spesielt *annonsørene*) tilbake dag etter dag.

132 Se for eksempel Frith (1986 og 1987) for generelle perspektiver på forholdet mellom indus-

133 Se for eksempel studier referert i Rothenbuhler og McCourt (1992) og en diskusjon av dette i Burnett (1990).

Petres profil

Petre har en ganske annen formateringsprofil enn P1 og P4. Kanalen har en hovedmålgruppe lyttere i alderen 18 og 30 år (Knutsen 2000).¹³⁴ Petre er strengt formatert i primetime (mellom kl. 6 og 18), men ikke i den forstand at det følger et av de internasjonalt etablerte formatene slavisk. En kan likevel si at profilen minner om en blanding av formatene *Urban Contemporary* og *Charts Hit Radio* (CHR), med en vekt på nyere rock og populærmusikk (Knutsen 2000:88). De mest spilte sjangrene i 1999 var for eksempel pop (24,5 %), dance (15,6 %), alt. rock (14,4 %), house (10,1 %) og Soul (7,3 %).¹³⁵ Dette året var om lag 3/4 av musikken av nyere dato (dvs. fra årene 1995–1999). Kanalen skiller seg derimot fra for eksempel Radio 1-kjeden, Energy og andre kanaler med en tydelig CHR-profil ved at det er mindre vekt på etablert popbasert hitliste-musikk i Petre, og ved at kanalen har som erklært målsetting å være “trendsettende” fremfor “trendbekreftende” (jf. Knutsen 2000). Kanalen har en lavere andel norsk musikk enn P1 og P4 (se figur 8 nedenfor). Fordi disse kanalene vektlegger eldre musikk, har de likevel et langt større materiale å velge blant enn Petre, som i stor grad baserer seg på nye utgivelser. Vekten på nytt materiale medfører også at det er flere musikkprodusenter ansatt til å foreta formateringen i Petre. Her er det en redaksjon på seks som foretar valgene, mens for eksempel musikken i P4 er foretatt av to personer (jf. Knutsen 2000).

Det siste tydeliggjør et poeng ved den nye formateringen som har vokst frem. Mens den enkelte programleder og journalist tidligere kunne velge musikk, f.eks. spesielt tilknyttet et tema i en spesiell sending, er beslutningsprosessen i dag sterkt sentralisert. Et titalls personer velger med andre ord musikken på de kanalene som utgjør brorparten av det tilbudet lytterne hører på. Disse personene har derfor en betydelig makt over formidlingen av populærmusikk til det norske folk. Selv om dette selvsagt ikke betyr at de bare spiller den musikken de selv liker, er for eksempel valget av ny musikk basert på musikkprodusentenes magefølelse for hva som er “hit”-materiale. Ofte siles artister bort etter ett eller to minut-

134 I dag har kanalen fått avleggeren mPetre, som sendes digitalt og over FM i om lag 17 byer. Kanalen retter seg mot et yngre tenåringspublikum (Knutsen 2000: 49).

135 Jf. sjangeroversikten i Allmenkringkastingsrapporten for dette året (1999: 25).

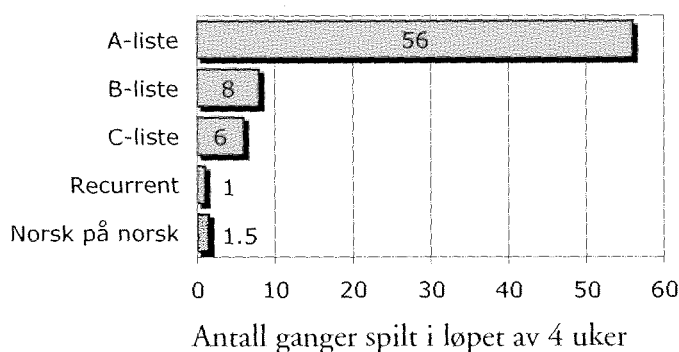
ters lytting.¹³⁶ Dermed er det – som med all annen makt-konsentrasjon – verd å være oppmerksom på den faren for konsentrasjon dette innebærer, og *muligheten* for en uheldig ensretting av musikken ut fra musikkprodusentenes alder, kjønn og personlige preferanser.¹³⁷ Til forskjell fra de subjektive valgene som programledere tidligere gjorde, får nemlig musikk-produsentenes valg i dag ganske andre konsekvenser for det totale radiotilbudet.

Radiospilling i år 2000

Innenfor rammene av denne rapporten har det ikke vært mulig å gjøre en større empirisk undersøkelse. Nedenfor gjengis likevel noen resultater av enkelte undersøkelser av spille-statistikken for de ti største radiokanalene (samlet) i år 2000,¹³⁸ samt enkelte analyser av et utvalg spillelister som er gjort tilgjengelig av NRK Petre-redaksjonen. Resultatene her vil i liten grad være gjenstand for grundig drøfting, men kun kommenteres kort. Dette må med andre ord leses som en ansats til videre studer, og som en kursivering av noen interessante trekk ved resultatet av formaterings-praksisen. Aller først følger en figur som er gjengitt i FFNM (1999), og som illustrerer konsentrasjonen rundt visse sanger på A-lista i P1.

Som figuren viser, får sanger på A-lista en svært høy spillefrekvens

Figur 3 *Spillefrekvens på NRK P1s lister*



136 Jf. Knutsen (2000) og Rothenbuhler og McCourt (1992) om tilsvarende aspekter i amerikansk radio.

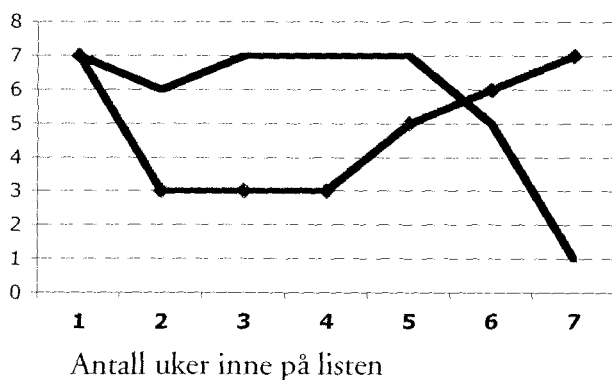
137 Ifølge Knutsen (2000) har Petre blant annet av den grunn søkt en jevn kjønnsfordeling blant musikkprodusentene, mens begge de som formaterer musikken i P4, er menn.

138 Kanaler er NRK P1, P2, P3, NRKs distriktskanaler, Sami Radio, Alltid Klassisk, Metro, mPtre og P4-Radio Hele Norge.

sammenliknet med andre sanger. Det samme mønsteret gjelder for de andre formaterte kanalene. Ser vi for eksempel på Petres spillelister, får vi dessuten et inntrykk av hvor stor utskiftingen er på A-lista i denne kanalen.

Kilde: Intern arbeidsrapport for *Forum for norsk musikk* (FFNM 1999). Figuren viser hvor ofte hver låt repeteres på de ulike listene i NRK P1 i løpet av en fire ukers undersøkelsesperiode. «Recurrent» er en betegnelse for låter som har vært inne på A/B/C-listene tidligere. P4 har for eksempel kategoriene «Recent recurrent» (opptil 1 år gamle) og «Older Recurrent» (1–5 år gamle), jf. Knutsen (2000:86).

Figur 4 7 uker på Petres A-liste



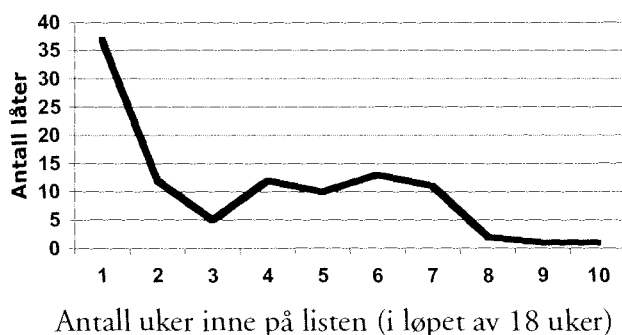
Figuren er beregnet på bakgrunn av spillelister fra NRK Petre mars/april 2000 og 2002.

I 2000 lå en låt gjennomsnittlig 3,5 uker på Petres A-liste, mens tallet er økt til 4,9 uker i 2002. Vi lytter med andre ord mer på færre låter. Hvorvidt dette kun er en variasjon mellom de to undersøkelses-periodene eller er uttrykk for en endring, er umulig å si noe om uten videre datamateriale. Som kurven viser, er det uansett ganske forskjellige profiler på spillelistene i denne perioden i 2002 sammenliknet med i 2000. I 2002 ligger altså flere låter lenger på listene, som gir mindre rom for andre. I 2002 er det dermed 15 % færre låter inne på lista enn samme periode to år

tidligere. Hvis dette er representativt for Petrelista de to årene, viser det altså en tydelig konsentrasjon om færre (potensielle) "hitter" i 2002, og det viser også at hver låt i snitt får om lag 1,5 uke lengre spilletid enn i 2000. En låt som har ligget 7 uker på Petres A-liste, vil være spilt om lag 100–150 ganger.

I 2000 har jeg hatt tilgang til flere ukers materiale fra Petre. Nedenfor er derfor materiale for 18 uker behandlet (i tillegg til materiale ovenfor er det meste fra siste kvartal). Også i dette utvalget er gjennomsnitts-lengden 3,5 uker per låt i snitt i 2000. Fordi dette er et mer langvarig materiale, er det låter helt oppe i 10 uker på lista. Lengst ligger store internasjonale stjerner, f.eks. Janet Jacksons *Doesn't Really Matter* (som er nr. 3 på GRAMOs liste over de mest spilte låtene i 2000, se nedenfor). Figuren viser også en annen trend enn figuren ovenfor: Den relative andelen nykommere (første uke på lista) er *dobbel*t så stor som i materialet fra mars/april. Om dette skyldes sesongvariasjoner, f.eks. med flere nykommere på høsten, eller tilfeldigheter i det mindre utvalget, er vanskelig å si uten videre undersøkelser.

Figur 5 Antall uker på Petres A-liste 2000



Figuren er beregnet på bakgrunn av A-lista til Petre i løpet av 18 uker i 2000. Av 360 mulige "slots" disse ukene ble det spilt 104 forskjellige låter (dvs. 0,3 låt per ledig "slot").

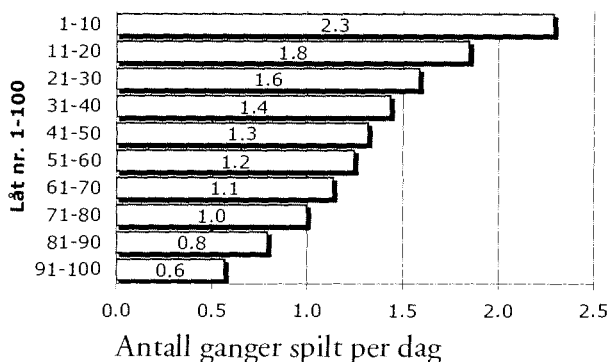
En undersøkelse av hovedtendenser i B- og C-lista 18 uker i 2000 viser videre at låtene her har henholdsvis 3,1 og 3,6 ukers varighet

på spillelistene. Disse slipper dermed gjennom en høyere andel låter per ledig "slot" på listene enn A-lista, men repeteres til gjengjeld i en lavere rotasjon (hver på 12 låter som spilles én gang per dag).

En må være varsom med å trekke for sterke konklusjoner ut fra et såpass lite materiale som ovenfor. Det er med andre ord behov for mer forskning for å styrke eller svekke funnene. *Sannsynligvis* antyder figurene ovenfor likevel tendenser som har gyldighet utover det materialet som er undersøkt, fordi programmerings—praksisen er sterkt rutinisert fra uke til uke (jf. Knutsen 2000).

For året 2000 har jeg hatt tilgang til GRAMOs lister over topp-100-sangene på radio og over de 52 mest spilte norske sangene (som er blant de 260 mest spilte sangene totalt). Disse listene viser ikke overraskende at en del låter spilles med en svært høy repetisjon. 12 låter er spilt mer enn to ganger per dag gjennom hele året, og 76 sanger er spilt mer enn én gang per dag. Selv på topp-100-lista ser en merkbar konsentrasjon rundt noen hitlåter. Eksempelvis er låt nr. 1 spilt *ti ganger oftere* enn sang nr. 100 på topplista for år 2000: Den norske hiten til Opus X er altså spilt hele 3,3 ganger i snitt hver dag gjennom hele året på de største kanalene, som utgjør 88 % av markedsandelene for radiolytting i Norge.¹³⁹

Figur 6 *Daglig eksponering i år 2000*
(De 1000 mest spilte sangene)



Kilde: GRAMO.

139 Daglig antall spillinger er vel å merke konstruert i håp om å gi et mer "pedagogisk" referansepunkt enn det samlede antallet ganger for hele året. Langt mer sannsynlig enn at hver låt spilles like mange ganger per dag gjennom hele året, er det selvsagt at de repeteres tyngre innenfor en periode på fra noen uker til 3-4 måneder.

Blant de ti mest spilte låtene dette året er to av norske artister: a-ha og Opus X. Blant de 50 hyppigst spilte er det seks norske. Og i alt 12 norske artister spilt mer enn én gang per dag i 2000 (dvs. over 365 spillinger). 8 av de 52 mest spilte norske sangene har norsk tekst/sang, men den mest spilte av disse kommer først på 134. plass. Blant de øverste 150 på lista er det 24 norske artister, altså om lag 1 av 6.¹⁴⁰ Av de 52 mest spilte norske sangene har hver femte artist flere enn én hitlåt med på lista.¹⁴¹ Tilsvarende er det hele 16 artister med to låter inne på topp-100-lista.¹⁴² Det er altså også på denne korte topplista tendenser til konsentrasjon rundt enkelte stjerner, selv om det ikke er noen av de norske artistene som har tre sanger inne på lista over topp-253-låtene.¹⁴³

Selv om det har vært for omfattende å underkaste GRAMOS spillelister en sjangermessig vurdering innenfor dette prosjektet, synes det ved et relativt raskt overblikk å være relativt få sjangrer representert blant de mest spilte radiolåtene. Det er en overveien- de konsentrasjon av "melodiøs listepop", som sannsynligvis har vært på ulike kanalers A-liste samtidig.

Med en høy rotasjon av denne typen A-liste-musikk, samtidig som mye plass innimellom fylles opp av tidligere bestselgere, er det sannsynligvis relativt lite rom mellom disse to gruppene til andre nyutgivelser uten samme bestselgerpotensial. En sammenliknende analyse av A-listene ville kunne avdekke mer om graden av overlapping mellom de ulike formatenes hyppigst repeterte sanger. Fordi jeg ikke har hatt tilgang til dette eller til mer detaljerte lister enn GRAMOs samleliste for dette året, er det vanskelig å komme til bunns i disse og tilsvarende spørsmål.

140 Disse er (i synkende rekkefølge) Opus X, a-ha, Reset, Bertine Zetlitz, Briskeby, M2M, Eskimo, Doctor No, Silje Nergaard, Voodooobeats, Lene Marlin, Espen Lind, Morten Abel, Suma, Anneli Drecker, Sissel Kyrkjebø, Bigbang, Ice, Unni Wilhelmsen, Jørn Hoel, Stray, Sane, The Getaway People og Dj Howard.

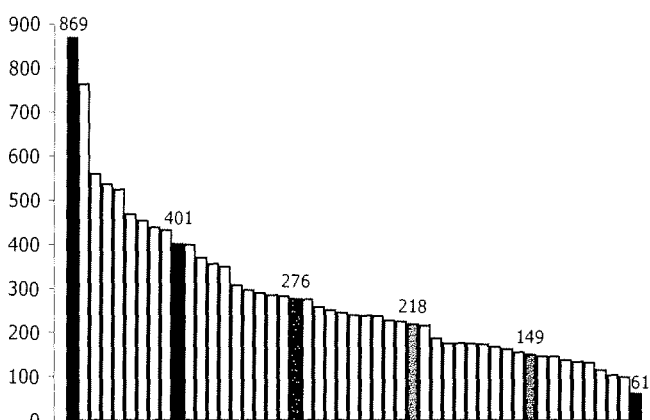
141 Disse er a-ha, Anneli Drecker, Briskeby, Espen Lind, Jahn Teigen, Lene Marlin, M2M, Morten Abel, Stray, Tor Endresen og Voodooobeats.

142 De 16 artistene på topp-100-lista er: A1, All Saints, Backstreet Boys, Britney Spears, Craig David, Darude, Destiny'S Child, Gabrielle, M2M, Macy Gray, Madonna, Ricky Martin, Robbie Williams, Sisqo, Sonique og Westlife.

143 Fordi jeg ikke har internasjonale artister "dårligere" enn plass nr.100, vet jeg ikke om det er noen av de artistene som har to hiter blant de 100, som også har en låt til blant de 253. Sannsynligheten er likevel høy for at en av de store "cross over"-stjernene, som blir likt i "flere leire", har en låt eller to til her (f.eks. Madonna eller Robbie Williams).

En indikasjon om en begrenset sjangerfordeling får en muligens ved å sammenlikne de 38 nominerte artistene eller låtene til *Spellemann-prisen* i de kategoriene som omfatter populærmusikk det samme året: Kun 5 av de nominerte artistene dette året er blant de 50 mest spilte norske artistene på radio. Ingen av dem som er nominert innenfor "smalere" sjangrer i populærmusikken, får stor spredning gjennom radio, f.eks. "hardrock", "danseorkester", "viser/viserock" og den sammensatte kategorien "dance/hip hop". Ikke engang Hergborg Kråkvik (valgt til årets spellemanndette året) er blant de 253 mest spilte artistene i GRAMOS statistikk, selv med 200 000 solgte album (ifølge Universal og Aftenposten). Det kan altså si noe om manglende sjanger-mangfold på radio, men kan selvsagt også si noe om Spellemann-prisens utvalgsriterier og kategorier (som. har vært utsatt for kritikk).

Figur 7 Antall eksponeringer på radio i år 2000 for de 49 hyppigst spilte norske sangene



Låt nr 1, 10, 20 osv. er markert i synkende rekkefølge

Kilde: GRAMO.

Låt nr. 1 er spilt om lag 13 ganger hyppigere enn låt nr. 49 på den "norske lista" (som altså er nr. 253 på lista over alle sanger på radio i 2000).

Norskandel

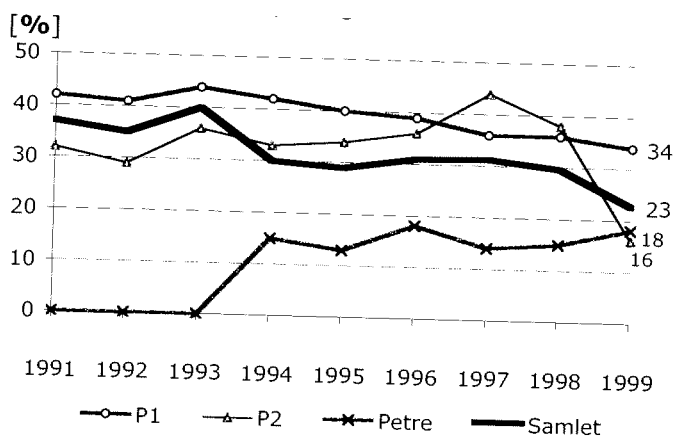
Andelen norsk musikk i radio har vært et stridstema siden 1930-tallet (jf. Dahl 1999:266 f) og er også i dag en kilde til bekymring for norsk musikkliv. På GRAMOs lister over de 100 mest spilte sangene er to av tre sanger fra USA eller Storbritannia. Norge er det tredje største opprinnelseslandet på lista, med 15 sanger. Deretter følger Tyskland med fire og Sverige med tre. De øvrige ti nasjonene har til sammen 16 sanger på topp-100-lista. I 2000 toppte en norsk sang listene (Opus X: «Loving You Girl»), mens også a-ha («Summer Moved On») er på ti-på-topp-lista.¹⁴⁴ Som figuren ovenfor viser, er det etter disse et kraftig sprang ned til den tredje mest spilte norske sangen: Opus X er spilt mer enn dobbelt så ofte på radio som låt 3 (Reset: «Calling You»). Ingen norske artister på 100-på-topp synger på norsk.

375

Ser en på NRK radios norskandel på 1990-tallet, så har den vært jevnt synkende. Selv om andelen norsk musikk i NRK er blitt mindre, har den derimot økt svakt i P4. P4s nylig publiserte årsrapport viser at norskandelen i P4 er gått opp fra 16 % i 1999 til 24 % i 2001. Dette er likevel langt unna deres tidligere erklærte målsetting om en norskandel på 40 % (jf. FFNM 1999). Dessuten er det sannsynlig at en stor andel av denne økningen er i form av "gamle popskatter" som tas inn i AC-biblioteket. P1 er dermed fremdeles den kanalen som har klart høyest andel norsk musikk. Når det gjelder figuren ovenfor, er det verd å merke seg at en del av Petres norskandel skyldes at kanalen har samsending med P1 om natten. Hvor stor andel norsk musikk det er i den formaterte prime time i Petre, finnes det ingen statistikk for.

144 a-ha har faktisk mer spilletid enn Opus X, fordi låten deres er lengre.

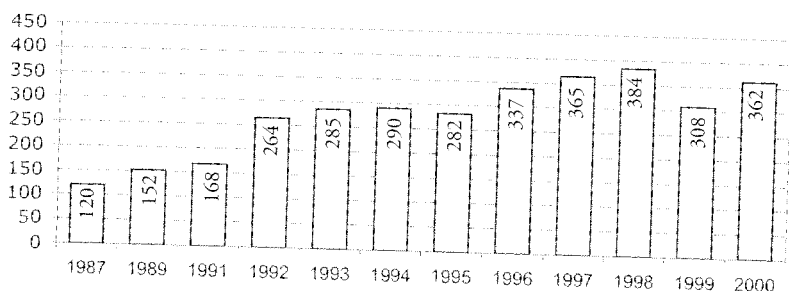
Figur 8 Andel norske utøvere i NRK Radio P1, P2 og Petre



Kilde: MedieNorge, Gallup og NRK. Tallene for Petre gjelder fra 1993.

376

Figur 9 Antall norske fonogramproduksjoner

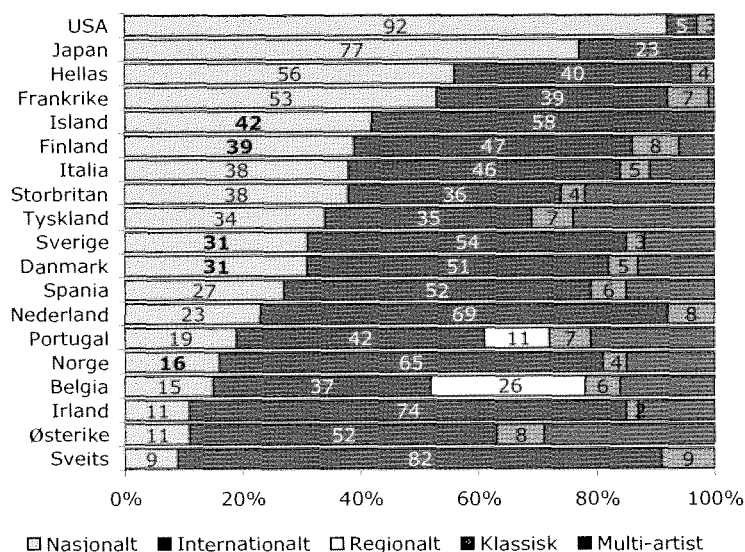


Kilde: Norsk musikkinformasjon og MedieNorge. Tallene gjelder de fonogrammene som er påmeldt til innkjøpsordningen for fonogrammer.

Som figur 9 viser, har antallet norske plateutgivelser steget i løpet av 1990-tallet. De fleste av disse utgivelsene er imidlertid "nisje-preget" musikk, og bare halvparten er innenfor sjangrene i populærmusikken (Grønnestad 2000). Med andre ord ble det utgitt om lag 130 norske populærmusikkplater i 2000, og rundt regnet 1/3 av disse når altså opp på lista over de 253 mest spilte låtene på norsk radio.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Her må det tas forbehold i forhold til norske artister som lanseres internasjonalt, f.eks. a-ha. Hvor stor del av lista over de mest spilte norske låtene på radio i 2000 som er av denne typen, er usikkert.

Figur 10 Fonogramreportoar i 1999. Prosent av markedsverdi



Kilde: Eurostat (2001).

Til sammenlikning lanseres det om lag 2000 internasjonale titler i Norge hvert år. Med samleplater og eldre utgivelser som relanse- res, er tallet på utgivelser omkring 8000 (Grønnestad 2000:34). Om en går ut fra at de fleste internasjonale titlene var innenfor populærmusikk, var anslagsvis 6–7 % av de nye populærmusikk- utgivelsene i Norge i år 2000 norske. Relativt sett spiller de nor- ske kanalene som er drøftet ovenfor, altså en stor andel norsk po- pulærmusikk i forhold til de platene som produseres. Om en der- imot sammenlikner med den spilletiden som blir gitt nasjonal musikk på radio i *andre* land, og andelen nasjonalt salg der, kom- mer ikke Norge spesielt godt ut. På bakgrunn av EU-statistikk ligger for eksempel Norge nesten på jumboplass i salget av nasjo- nal musikk (se figur 10). Her må en likevel huske at Norge ligger helt oppe på 4. plass i fonogramkjøp per innbygger, slik at det er mulig antallet nasjonale platekjøp per innbygger ikke er så mye lavere enn gjennomsnittet i andre land. Om dette har jeg derimot ikke funnet sikker statistikk.

Det er også interessant å merke seg at den nasjonale andelen musikk i Danmarks radio og Sveriges radio er merkbart høyere enn i Norge: henholdsvis 35,8 % i DR og 34 % i SR (FFNM 1999). Til sammenlikning var norskandelen i NRK i 1999 samlet på om lag 24 %.

På grunn av den lave andelen kjøp av norsk musikk og den relativt lave andelen norsk musikk på radio (sammenliknet med mange andre land) har enkelte innenfor musikkbransjen tatt til orde for en liknende kvoteordning for nasjonal musikk som den som finnes i Frankrike og Canada. Selv om jeg ikke vurderer det som innenfor mitt mandat å foreslå kultur- eller medie-politiske tiltak, vil jeg likevel nevne et par momenter som kan være relevante i en slik diskusjon.

P1 og P4 har høyest norskandel i dag. Dette henger sannsynligvis i stor grad sammen med deres *Adult Contemporary*-profil, der de spiller en stor andel "gammel" norsk populærmusikk (og følgelig har et helt "skattkammer" av gamle plater å velge blant). En eventuell kvoteordning vil sannsynligvis gi ytterligere føringer i retning av AC-formatet dersom hver enkelt kanal (og ikke for eksempel NRK samlet) skal underlegges en kvotering. Dessuten vil det kunne føre til en del "skinnmanøvrer" for å høyne norskandelen, f.eks. å sende norske produksjoner på svært "ukurante" tidspunkter på døgnet.¹⁴⁶ Petres relativt beskjedne norskandel blir som nevnt trukket opp en del allerede av de nattlige samsendingene med P1.

Om en for eksempel skal kunne fylle 50 % av sendetiden med norsk populærmusikk (som i Frankrike), vil det etter mitt skjønn enten måtte produseres flere norske plater av høy kvalitet eller medføre en av tre ting: 1) en kvalitetssenking, 2) en enda sterkere repetisjon av hver enkelt utgivelse eller 3) en økt andel "gammel" norsk populærmusikk.

Å innføre en streng kvoteordning for norsk musikk kan i verste

146 TV 2 har for eksempel hatt en "kunstig" høy andel egenproduserte norske programmer, etter som de har sendt hele morgenflaten (*God Morgen, Norge*) i reprise samme formiddag.

fall føre til gamle «Radio Luxemboug»-tilstander, hvor ungdom tyr til utenlandske radiokanaler eller musikk-videokanaler for å få med seg det som skjer av ny og interessant populærmusikk av høy kvalitet. Norge er et lite land, og selv om det finnes artister på et høyt internasjonalt nivå både innenfor populærmusikk, jazz og andre sjangrer, er det etter mitt skjønn vanskelig å se for seg at noen norskprodusert musikkform skal kunne fylle 50 % av døgn-kontinuerlige sendinger uten at det får en av de nevnte konsekvensene. Dersom dette scenarioet er plausibelt, er det dessuten vanskelig å se for seg at en kvoteordning med en høy andel norsk musikk vil gagne det norske populær-musikkmiljøet i særlig grad på sikt (annet enn å gi enkelt-artister økt inntekt i form av økte vederlag fra TONO og GRAMO).

Kanskje vil det være et bedre virkemiddel å gi kanaler med enn allmennkringkastings-forpliktelse strengere krav om en bred og kvalitativ høy journalistisk dekning av det norske populærmusikkfeltet enn tilfellet er i dag? Dete gjør for eksempel svensk radio og fjernsyn både bedre og i større grad enn NRK i dag (og TV 2s og P4s journalistiske dekning av populær-musikk er nesten ikke engang verd å nevne). Kanskje kan en også håpe på at en *ørliten andel* av sendeflatene også innenfor prime time i de formaterte radiokanalene gjøres "formatfrie", f.eks. for å stimulere program-ledere til noe større selvstendig journalistisk behandling av populær—musikkfeltet? Selv om noen få programledere i dag får anledning til å gjøre *ett* (sic.) selvstendig låtvalg i løpet av et program (jf. Knutsen 2000) – og det finnes uformatert radio *utenfor* prime time – kan det i det minste "sukre" en potensiell homogeniseringspille om det "løsnes" litt på den stramme formateringspraksisen. Selv om ingen av disse tiltakene nok vil føre til noen endring i *kvantitative* termer, vil det likevel kunne heve den kvalitative, kritiske og journalistiske behandlingen av populær-musikk, gjøre det mulig for publikum å orientere seg om eksisterende og ny norsk populærmusikk og dermed også gi publikum en bedre mulighet til selv å velge å kjøpe norske plater.

Rollen til TV i formidling av populærmusikk

Med fragmenteringen av lytting i mange radiokanaler på 1990-tallet er TV i dag i større grad et tradisjonelt massemedium enn radio, i den forstand at det samler flere seere samtidig. Dekningen av populærmusikk i TV er lav (med unntak av musikkvideokanaler): Musikk utgjør samlet kun 2–3 % av sendetiden gjennom 1990-tallet, om en ikke inkluderer populærmusikk brukt i filmer og serier, vignetter, bakgrunns-musikk o.l. (se for eksempel Allmennkringkastings-rapportene for 1996–2000) Populærmusikk har kun unntaksvis vært dekket i egne musikkprogrammer gjennom 1990-tallet, slik som *U:musikk* (se også Augestad 1996). I dag er populær-musikk sporadisk dekket også i programmer med kultur- og underholdnings-nyheter, som *Stereo* (NRK) og *Abso-lutt* (TV 2), foruten i faste hitliste-programmer som *VG-lista Top 20* på NRK.

Verken TV2 eller NRK har altså hatt vedvarende spesialprogrammer med et journalistisk fokus på populærmusikk, slik for eksempel Sveriges Television (SVT) har hatt med *Musikbyrån* (SVT 1) og *Pop i fokus* (SVT 2). Med tanke på den rollen populærmusikk spiller i hverdagslivet til publikum, spesielt tenåringer og unge voksne, er det betenkelig at allmennkringkasterne NRK og TV2 i så liten grad vier denne delen av populærkulturen en kritisk og journalistisk oppmerksomhet. Denne typen spesialprogrammer går dessuten inn i det generelle mønsteret på 1990-tallet, der programmer innenfor kunst- og kulturfeltet er skjøvet utenfor prime time (se for eksempel Syvertsen 1997), slik at enkeltstående musikkdokumentarer o.l. får en relativt beskjeden publikums-spredning.¹⁴⁷

Der en kan hevde at TV har en viktig rolle i spredning av populærmusikk, er derfor først og fremst gjennom brede underholdningsprogrammer, i nisjekanaler og i reklame for musikk.

For å ta underholdningsprogrammer først, så har populærmusikk

147 I skrivende stund arbeider NRK Fjernsynet med en bredt historisk anlagt serie om norsk rock og pop, som muligens også signaliserer en økt vektlegging av populærmusikk utover dette enkeltstående prosjektet. Det kan derimot også sees som en del av den nevnte *Adult Contemporary*-trenden, der en fokuserer på tidligere populær musikk.

vært en viktig ingrediens i de store underholdningsshowene til NRK på fredager og lørdager siden midten av 1980-tallet (Brophy 1998, Maasø 2002). Etter hvert som TV2 har søkt å erobre seere i helgen, er blandings-magasiner med en god andel populærmusikk blitt viktigere også her.¹⁴⁸ Plate-selskaper og artister får her en verdifull eksponering for mange lyttere (jf. Aftenposten 5.8. 2000, 8.10.2001), samtidig som artistene er en viktig og rimelig ingrediens i programmene for TV-kanalene. Terskelen for å slippe til i slike brede underholdningsprogrammer er derimot høy, slik at det i liten grad er mulig for andre enn etablerte artister å oppnå spredning gjennom denne typen TV-programmer.

I tillegg finnes det flere underholdningskonsepter med populærmusikk som viktig ingrediens, slik som *Retro* og *Beat for Beat* (NRK). Felles for disse er at de er uttrykk for den samme "AC-trenden" som i radioens "Adult Contemporary"-profil. Disse programmene bidrar derfor iallfall i beskjeden grad til å formidle nyere populærmusikk til seerne.

Musikk har spilt en vesentlig rolle i flere nisjekanaler spesielt rettet mot unge, utbane seere. Metropol TV, som sluttet å sende vinteren 2002, hadde for eksempel lenge faste livekonserter flere ganger i uka med *Metropol Live* og *Box*, der en rekke norske band fikk slippe til ved mikrofonen. Kanalen hadde også langt fyldigere journalistisk dekning av populærmusikk enn NRK og TV2, f.eks. med daglige sendinger fra Quart-festivalen mens den pågikk. Fordi Metropol hadde en begrenset distribusjon (i Oslo gjennom ete-ten og i de største byene via kabel), har kanalen likevel hatt en begrenset betydning for formidlingen av norsk populær-musikk i landet for øvrig.

Et visst nisjepreg har også musikkvideokanaler, som MTV, VH-1 og ZTV. Disse har aldri hatt en høy rating, sammenliknet med NRK, TV2, TVNorge og TV3. Likevel skal en ikke undervurdere betydningen av musikkvideo generelt og MTV spesielt. Musikkvideo har åpenbart hatt en vesentlig innflytelse over hele populær-

148 Det finnes også flere eksempler på magasinprogrammer med en stor andel populærmusikk i TV3 og TVNorge siden disse begynte å sende i 1988.

musikkindustrien siden MTV ble lansert i 1981, og er da også behørig drøftet i en rekke tidligere studier (se for eksempel Goodwin 1993, Schwichtenberg 1992, Kaplan 1988 og Frith 1990).

Om ikke norske seere hører og ser mye populærmusikk daglig på musikkvideokanalene, har disse kanalene likevel en sentral funksjon på minst to områder: Dels gir kombinasjonen av musikk og bilde et "kraftig" uttrykk, som for eksempel er velegnet til å formidle det performative og visuelle ved musikken (dans, "image" osv.), og som dessuten ofte fester seg sterkere i publikums minne enn musikk en kun hører. Dels er kanalene en viktig referanse "internt" i musikkindustrien, slik at for eksempel spillelister og trender på MTV virker indirekte inn på de valgene platebransjen tar, så vel som på musikkprodusenters valg i forhold til radioformatering. Slik sett har MTV også innflytelse på annen mediert spredning av populærmusikk. Her er det dessuten viktig å løfte blikket og se på betydningen utenfor Norge: Ikke minst i USA fikk MTV en vesentlig betydning blant annet på grunn av et svært geografisk oppsplittet radiomarked. Sammenliknet med radio ble MTV i en helt annen grad et medium som nådde ut til mange samtidig (Frith 1988), og i den forstand viktig som trendsetter. Selv om flere i bransjen i Norge fremhever radio som et viktigere medium, er det likevel tydelig at kanalen også er en vesentlig referanse her, og at det er viktig å få spilletid på MTV for å bli en storselger.¹⁴⁹

Et annet vesentlig poeng ved musikkvideo, som andre har trukket frem tidligere, er at det med utbredelsen av musikkvideo i første halvdel av 1980-tallet fulgte en fordyring av produksjons-kostnadene i forhold til tidligere. Dette betød igjen at terskelen ble hevet for den enkelte artist: Plateselskapene valgte å satse mer på de store artistene, og det ble vanskeligere for hver enkelt artist å nå gjennom (se for eksempel Frith 1988, 1992, Lull 1992, Berland 1993). Ikke minst har dette hatt betydning når det gjelder plate-

149 Sony Music fremhevet for eksempel at «Loving You Girl» av Opus X, som var den hyppigst spilte låten på norsk radio i år 2000, ble «vist 15 ganger i uken på MTV! Dette har ikke skjedd norske artister siden Lene Marlin og Briskeby» (www.Sonymusic.no/Opusx/). Flere i bransjen har kritisert MTV Nordic for å spille for lite norsk musikk og dermed gjøre det vanskelig for norske artister å nå ut til et stort publikum med musikken (se for eksempel www.ballade.no/), som også tyder på at dette vurderes som en vesentlig kanal.

bransjens satsing på artister som kunne selge på et *internasjonalt* marked, sammenliknet med artister med en lokal eller regional appell.

Musikkvideo er likevel kun kostnadskrevende under selve produksjonen av videoen. Etter- hvert har plateselskapene sågar begynt å motta et vederlag for selve spillingen av musikken på musikkvideokanalene (Frith 1988:96). Helt annerledes er det med reklame: Her betaler ikke bare plateselskapene for produksjon av en eller flere reklamespoter, men for hvert minutt disse sendes. Til slutt vil jeg gå nærmere inn på betydningen av reklame, før kapitlet oppsummeres.

Reklame for musikk på TV

Reklame for musikk er ikke nytt i en internasjonal sammenheng. De første som så potensialet av dette var Decca, som rundt 1930 begynte en massiv markedsføring av sine artister i aviser og på plakater (Frith 1992:57 f). Som Frith skriver, er platebransjen interessant sammenliknet med en rekke andre bransjer: Når først "break-even"-grensen er nådd, akkumuleres gevinsten raskt. Kostnadene i selve reproduksjonen av platene er liten sammenliknet med den opprinnelige kostnaden for en original eller "master". Dermed blir det mer kostnadseffektivt å selge mye av én tittel enn å sikre jevnt salg av mange titler (se også for eksempel Burnett 1990). Deccas markedslogikk fra 1930-tallet fikk derfor gjennomslag i platebransjen generelt fra 1960-tallet og fremover: Reklame-kostnadene ble satt til hva det enn måtte koste å sikre store salg, skriver Frith (ibid). Det betød igjen at kun de største selskapene hadde råd til å ta den risikoen dette innebar, og hadde den nødvendige kapitalen tilgjengelig for å markedsføre artistene bredt. Dessuten betød det at en i større grad baserte seg på "stjerne-systemer", som vi også kjenner fra film, som øker sjansene for salg ved at en satser på allerede populære artister.

I norsk sammenheng har det vært en radikal utvikling i de senere år i forhold til den markedsførings-logikken Frith beskriver. Før 1993 var markedet for reklame for musikk kun noen få millioner årlig.¹⁵⁰ Absolute Music, og andre samleplater, hadde så vidt be-

gynt med TV-reklame rundt 1990, men det var først høsten 1993 at det store vendepunktet kom. Denne høsten markedsførte EMI for første gang en norsk enkeltartist gjennom TV-reklame. I løpet av noen måneder solgte Trine Reins *Finders Keepers* 185 000 eksemplarer og ga EMI et tjuetalls millioner i gevinst (ifølge Dagens næringsliv 18.11.1994). 1994 ble derfor året "alle" (som hadde råd) ville prøve å gjenta EMIs suksess. Fra å utgjøre en ubetydelig andel av totalbudsjettet for reklame i TV 2 steg omsetningen av reklame for musikk med 800 % fra 1993–1994, og utgjorde om lag 5 % av totalomsetningen for kanalen dette året (ibid.).

Flere oppslag i pressen i perioden fra 1994 til 1998 tydet på en voldsom vekst på dette markedet.¹⁵¹ De siste årene har det derimot vært stille om denne siden av musikkindustrien i pressen. Dermed er det ikke allment kjent hvilken enorm kostnadsekspløsjonen det har vært de siste årene. Etter at den første "boomen" i reklamebudsjettene for musikk hadde dabbet noe av i 1997, har igjen markedet eksplodert. Mens TV-reklame utgjorde 158 millioner kroner i 1997, var omsetningen drøyt 433 millioner kroner i 2001, en økning på 174 %. I dag utgjør dermed reklame for musikk nesten 10 % av hele reklamemarkedet i fjernsyn i Norge (som i løpet av perioden etter 1995 også har vokst mye).

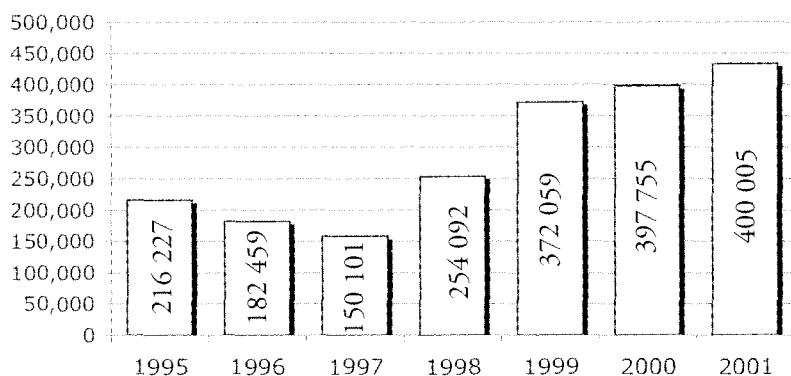
Omfanget av reklame for musikk på TV blir kanskje enda bedre illustrert ved å sammenlikne reklameomsetningen med omsetningstallene for hele platebransjen i Norge: Mens den samlede omsetningen av fonogrammer utgjorde om lag 1,9 milliarder kroner i 2001,¹⁵² brukte altså platebransjen dette året 433 385 millioner på TV-reklame alene: altså om lag 23 % av det *hele platebransjen* i Norge omsatte for (fra de store plateselskapene til butikken på hjørnet).

Figur 11 *Reklame for musikk i norsk TV (i 1000 kr)*

150 Det har ikke lyktes å få eksakte tall fra tiden før 1995, utover tall anslått i pressen.

151 Jf. Aftenposten 02.11.1994, Dagens næringsliv 18.11.1994, Aftenposten 24.04.1995, Dagbladet 04.01.1996, Dagbladet 06.01.1996, Dagbladet 04.11.1997, Aftenposten 08.01.1998 og Dagens næringsliv 10.10.1998.

152 Kilde: Grammofon-plategrossistenes Forening (GGF). Tallene er et estimat av den totale omsetningen i Norge (inkl. merverdiavgift) både for GGFs medlemmer og de øvrige aktørene. Selv organiserer GGF alle de store internasjonale selskapene og de fleste av de største norske.



Kilde: ACNielsen Reklame-Statistikk. Tallene gjelder brutto annonsepriser før eventuelle rabatter o.l.

I 2001 utgjorde TV-reklamen 98 % av all reklame for musikk (resten var fordelt på avis, radio, ukeblad, fagblad, plakat og kino). Musikkindustrien har dermed i løpet av mindre enn et tiår snudd radikalt om i forhold til de informasjons-kanalene de benytter for annonsering av musikk. Fordi TV er den mest kostnadskrevenende av de nevnte kanalene, er også totalforbruket på reklame gått i været.¹⁵³ Frith (1978) stipulerte for om lag 25 år siden at utgiftene til reklame da utgjorde om lag 6 % av kostnadene i forbindelse med en plateproduksjon. Selv om det ikke er tilgjengelig tall som viser utgifter for en tilsvarende produksjon i Norge i dag, må annonseringens andel nødvendigvis ha skutt skyhøyt i taket, all den tid reklamebudsjettene utgjør nær 1/4 av hele fonogramomsetningen.

Slik jeg ser det, betyr det nødvendigvis en forsterking av de tendensene som tidligere er trukket frem i forhold til innføringen av musikkvideo i populærmusikkindustrien. For det første er det helt klart at den økte vekten på reklame fordyrer produksjonen og i så måte forsterker tendensene til økt satsing på "megahiter" og superstjerner med minst mulig sannsynlighet for å mislykkes. For det andre gagnar denne strategien de største selskapene, som har råd til å ta risiko, har ressurser til å gjennomføre det og har det største stjernene (og antatt sikreste salgssuksessene) i sin stall.

153 Det er med andre ord klart at TV-kanalene – spesielt TV 2 – har tjent mest på endringen i musikkindustrien i de senere år (hvilket kanskje ikke akkurat virker som et sterkt insentiv for å øke kanalens egen dekning av ny populærmusikk?).

I 2001 står de fem største forbrukerne av TV-reklame for over 63 % av pengebruken på TV-reklame.¹⁵⁴ TV-reklame er med andre ord en strategi som primært de største har råd til. Samtidig finnes det noen uhyre få unntak her: Showtime Records er kanskje det fremste, med countryartisten Heidi Hauge. Da selskapet ikke fikk noen distributører til å ta inn platene til Heidi Hauge – bortsett fra bensinstasjonen Shell – inngikk de en reklameavtale med TV3 (jf. www.ballade.no, 03.09.2001). Etter en langvarig reklame-kampanje tok de fleste store grossistene inn platene til Hauge, og platene *Country Girl*, *Country Rose* og *Country Time* solgte alle til gullplate i 2001.

Det er dessverre ingen tilgjengelige studier av forholdet mellom salgstall og TV-reklame i Norge, annet enn den selvrapporterte atferden vist til på figur 1 fra tiden før reklame tok virkelig av. Det er uansett klart at musikkindustrien *selv* har en formening om sammenhengen mellom salg og TV-reklame – noe som i det minste påvirker viktige beslutninger som blir tatt innenfor plateindustrien (som om ikke de nevnte reklamebudsjettene alene skulle fjerne all tvil). Direktøren i Virgin Records Norge, Per Eirik Johansen, sier det for eksempel slik:

Ta en titt på VG-lista over Norges mest solgte album. Denne uka [...] er det bare fire album blant de 20 mest solgte som ikke er tv-annonser. Det er klart tv er et ekstremt viktig og gjennomslagskraftig medium. Å få vise musikken vår på tv er kjempeviktig for oss i plateselskapene. Og dermed også for artistene. (Ballade.no, 5.11.2001).

Konklusjon

På grunn av den mangelfulle forskningen på dette området hittil er det nødvendig med mange forbehold i en konklusjon om radioens og fjernsynets rolle i formidling av populærmusikk. Det trengs derfor langt mer forskning om en skal ha håp om noe mer enn (mer eller mindre) velfunderte spekulasjoner. Om jeg likevel

154 De fem selskapene er i synkende rekkefølge etter forbruk: Universal Music AS, Sony Music, Norske Gram AS, Warner Music Norway, Norsk Emi AS.

skal våge noen slike, synes formateringspraksisen i radio og fremveksten av TV-reklame for musikk å ha et sterkt *potensial* for å bidra til konsentrasjon om relativt få artister og, kanskje enda viktigere, om et fåtall etablerte sjangrer. Gjennom den stadige repetisjonen av enkelte populære artister i radio er det blant annet fare for at det såkalte Matteus-syndromet vil prege formidlingen og omsetningen av populærmusikk: «*For den som har, han skal få, og det i overflod. Men den som ikke har, skal bli fratatt selv det han har*» (Matt. 13,12). Her er det i det minste viktig å være på vakt overfor “onde” og “gode” sirkler, som over tid vil være selvforsterkende.

På grunn av de enorme kostnadene forbundet med TV-reklame gagnar dette åpenbart de største selskapene og artistene og allerede etablerte stjerner. En kan iallfall fastslå at den økonomiske *terskelen* for å nå ut til publikum for nye norske artister er radikalt hevet siden midten av 1990-tallet. Den populære *Adult Contemporary*-trenden i radio bidrar videre til en konsentrasjon om nye og gamle stjerner, til at nye populærmusikkformer per definisjon ikke slipper til i disse kanalene, og til at nye artister kun slipper til så lenge de passer sammen med etablerte og kjente stilarter innenfor AC-formatet. Fordi AC-formatet er iboende konservativt, er det en fare for at den delen av populærmusikken som slipper til på de mest utbredte radiokanalene, i løpet av noen år vil lide av en “sjangerhomogenisering” og “artistforgubbing” (for å si det noe spissformulert).

Vi hører dermed mer på et lite knippe låter i dag enn før, og det er fare for at dette vil forsterkes ytterligere. *Samtidig* er det viktig å ikke glemme at vi i dag *kan* høre mer populærmusikk i mediene enn noen gang tidligere i vår historie, og at radioen er vår viktigste kilde til populærmusikk i hverdagen. Vi trenger ikke gå mer enn et par tiår tilbake for å oppdage den rivende utviklingen som har vært: “Radio Lux” er derfor ikke lenger engang kjent som begrep blant dagens unge. Dessuten har populærmusikken flere ganger tidligere utviklet seg *på tross av* mediene, som med utbredelsen av punk og rap.

Forslag til videre forskning

Det som er overkommelig å utforske i løpet av ett månedsverk, kan ikke yte denne viktige delen av vår populærkultur og mediekultur noen som helst rettferdighet. Til det er det dessverre gjort for lite tidligere forskning. Dermed er det desto viktigere å signalisere behovet for mer kunnskap på dette feltet. Noen forhold som vil kunne være interessante å undersøke videre, er sammenhengen mellom salgstall og spredning av musikken i radio og TV. Spesielt vil det være interessant å se nærmere på forholdet mellom TV-reklame og salg. Videre trengs det studier av mediernes rolle sammenliknet med *andre* kanaler av betydning: Betydningen av store kjeder som Platekompaniet og de lave prisene de kan holde, vil for eksempel være av interesse. I Norge er gjennomsnittsprisen på CD-er høyest i Europa, nest etter Island. Med en pris som i 1999 var 27 kroner høyere enn gjennomsnittet i EU-landene (jf. Eurostat 2001:97), har kanskje lavpriskjedene større potensiell innflytelse på platesalget i Norge enn i land med lavere pris?¹⁵⁵

Det vil også være av stor interesse å undersøke betydningen av Internett i spredning av populær-musikk, som en ny mulighet til auditiv og audiovisuell formidling av musikk. Hittil har (forståelig nok) musikkbransjen vært mest bekymret for piratkopiering og eventuelle negative effekter på platekjøp o.l. I tillegg til slike perspektiver vil det være interessant å undersøke nye og eventuelt andre spredningsmønstre som følge av ny teknologi. Hvordan brukes for eksempel søkemotorer og nedlasting av piratkopiert musikk, og fører dette til andre valg og større sjangermangfold enn en får gjennom radio og fjernsyn? Hvordan tar nettaviser og andre aktører på web i bruk musikk i sine reportasjer, hitlister o.l.? Hører nettbrukere på dette, og hvilken innflytelse har det eventuelt over senere valg av musikk en kopierer eller kjøper? Her er det med andre ord også viktig å undersøke forhold som eventuelt fremmer større mangfold og økt innovasjon, og som kan virke modererende på eksisterende makthierarkier og tendenser til konsentrasjon i musikk-industrien.

155 Frankrike har den laveste gjennomsnittsprisen på CD-er i Europa, med 70 kroner i 1999 (jf. Eurostat 2001: 97). Samtidig har landet den strengeste reguleringen av andelen nasjonal musikk i radio, med minst 50 % fransk musikk. Hvorvidt det er gjort studier av sammenhengen mellom medieregulering, prissetting, salg og spredning i mediene her, har det ikke lyktes å bringe på det rene, men det ville i høyeste grad være interessant lesning.

Dessuten er det fremdeles sparsomt med kunnskap om den rollen mediene har spilt i spredningen av populærmusikk historisk sett i Norge. Betydningen av slik forskning blir ikke mindre med utfordringen fra nye medier. Tvert imot kan en gjennom slike studier finne ut mer om medienes særtrekk og om musikkindustriens tilpasning til disse, som igjen kan hjelpe oss til i større grad å forstå og kanskje forutsi utviklingen i fremtiden. Ikke minst ville en historisk studie av repertoarpolitikken i radio være interessant, for å få et klarere og mer velfundert inntrykk av hvilke konsekvenser formateringen fra 1990-tallet av har hatt for sjangermangfold, utvalg o.l. sammenliknet med situasjonen tidligere.

Litteratur

ACNielsen (2002) «Reklamestatistikk».

Allmennkringkastingsrådets rapporter (1996–2000).

Augestad, Kate (1996) «Musikkprogram: Zap-av til TV-musikken», i *Norsk medietidsskrift* vol. 3 nr. 1, s. 101–104.

Barnard, Stephen (1989) *On the radio: music radio in Britain*. Milton Keynes: Open University Press.

Barnes, Ken (1990) «Top 40 Radio: A Fragment of the Imagination», i S. Frith (red.) *Facing the music: essays on pop, rock and culture*. London: Mandarin.

Bastiansen, Henrik G. (1991) «“Herr. Kringkastingssjef!” – Et serperspektiv på innføringen av fjernsynet i Norge 1960–1963», i H. G. Bastiansen et al. (red.) *Om filmimport, seerbrev, kilder og 60-åra*. Oslo: NAVF.

Bennett, Tony, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd og Graeme Turner (1993) *Rock and popular music: politics, policies, institutions*. London: Routledge.

Berland, Jody (1990) «Radio space and industrial time: Music formats, local narratives and technological mediation», i *Popular*

music vol. 9 nr. 2. (1993) «Radio space and industrial time: The case of music formats», i T. Bennett (red.) *Rock and popular music: politics, policies, institutions*. London: Routledge.

Brolinson, Per Erik og Holger Larsen (1981) *Rock... Aspekter på industri, elektronikk & sound*.

Falköping: Scandinavian University Books, Esselte Studium.

Brophy, Mick (1998) «These Guys Do it Right: First class sound from the top of Europe», i *Live Sound International* vol. 7 nr. 2, s. 62–65.

Burnett, Robert (1990) «*Concentration and diversity in the international phonogram industry*». Doktoravhandling ved Institutionen för journalistik och masskommunikation, Göteborgs universitet.

Dahl, Hans Fredrik (1999) *Hallo – hallo!: kringkastingen i Norge 1920–1940*. Oslo: Cappelen.

Dahl, Hans Fredrik og Henrik G. Bastiansen (1999) *Over til Oslo. NRK som monopol 1945–1981*. Oslo: Cappelen Forlag.

Ellerbæk, Thorkild og Jens Franck (red.) (1999) *Formatering og musikformater i radio*. Århus: Forlaget Ajour.

Eurostat, European Commission (2001)

Statistics on audiovisual services. Data 1980–1999. Luxembourg: Office for official publication of the European Communities.

FFNM (*Forum for norsk musikk*) (1999) «Formatering: Arbeidsgruppe formatering og radioandeler». *Internt arbeidsnotat*.

Frith, Simon (1986) «Art versus technology: the strange case of popular music», i *Media, Culture & Society* vol. 8, s. 263–279. (1987) «The Industrialization of Popular Music», i J. Lull (red.) *Popular Music and Communication*. London: Sage. (1990) «Video Pop: Picking Up the Pieces», i S. Frith (red.) *Facing the music : essays on pop, rock and culture*. London: Mandarin.

Frith, Simon og Andrew Goodwin (red.) (1990) *On record: rock,*

pop, and the written word. London: Routledge.

Frith, Simon (1996) «Music and identity», i S. Hall og P. Du Gay (red.) *Questions of cultural identity*. London: Sage.

Goodwin, Andrew (1993) *Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture*. London: Routledge.

GRAMO (2000) «Radiostatistikk 2000».

Grønnestad, Dag (2000) «Fonogrammer», i N. Bjørnstad (red.) *MedieNorge 1999: Fakta om norske massemedier*. Bergen: NOR-DICOM og Fagbokforlaget.

Håberg, Olav (1992) *Nærradio-musikk eller nærmusikk-radio?* Hovedoppgave ved Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo.

Hirdman, Anja (1995) *TV-reklam i Sverige 1990 och 1995. Maskulinitet, femininitet och etnicitet*. Stockholm: Konsumentverket, 1995/96: 43.

Hirsch, Paul M. (1990 [1972])

«Processing fads and fashions: An organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems», i S. Frith og A. Goodwin (red.) *On record: rock, pop, and the written word*. London: Routledge.

Höijer, Birgitta (1998) *Det hörde vi allihop! Etermedierna och publiken under 1900-talet*. Värnamo: Fälth & Hassler.

Jantzen, Christian og Jørgen Stigel (1995) *Reklamen i Dansk landsdekkende TV*. København: Statsministeriets Medieutvalg.

Kaplan, E. Ann (1988) *Rocking around the clock: music television, postmodernism, and consumer culture*. New York: Routledge.

Kassabian, Anahid (2001) *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge.

Knutsen, Heidi Tovsrud (2000) *Musikk i en ny mediesituasjon: en studie av musikkpolitikk i radiokanalene Petre og P4*. Hovedoppga-

ve ved Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo.

Lewis, George (1992) «Who do you love? Dimensions of musical taste», i J. Lull (red.) *Popular music and communication*. Newbury Park, Calif.: Sage Publications.

Lull, James (1992) *Popular music and communication*. (2. utg.). Newbury Park, Calif.: Sage Publications.

Maasø, Arnt (2002) «“This Goes to Eleven”: “High” and “Low” Sound in Television», i S. Ericson og E. Ytreberg (red.) *Fjernsyn mellom høy og lav kultur*. Kristiansand: Høgskoleforlaget.

McCourt, Tom og Eric Rothenbuhler (1997) «SoundScan and the consolidation of control in the popular music industry», i *Media, Culture & Society* vol. 19, s. 201–218.

MedieNorge (2002) Diverse statistikk, jf. www.medienorge.uib.no

MMI (1995) *Markedsundersøkelse om musikkpreferanse og kjøp av musikk*. Oslo: Markeds- og Mediainstituttet A.S.

NRKs Årsrapporter 1980 – 1983. Oslo: Norsk rikskringkasting.

Peterson, Richard A. og David G. Berger (1990 [1975]) «Cycles in symbol production: The case of popular music», i S. Frith og A. Goodwin (red.) *On record: rock, pop, and the written word*. London: Routledge.

Røe, Knut (2000) «Radio», i N. Bjørnstad (red.) *MedieNorge 1999: Fakta om norske massemedier*. Bergen: NORDICOM og Fagbokforlaget.

Rothenbuhler, Eric og Tom McCourt (1992) «Commercial radio and popular music: Processes of selection and factors of influence», i J. Lull (red.) *Popular music and communication*. Newbury Park, Calif.: Sage Publications.

Ruud, Even (1997) *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.

Schwichtenberg, Cathy (1992) «Music Video: The Popular Pleasures of Visual Music», i J. Lull (red.) *Popular music and commu-*

nication. Newbury Park, Calif.: Sage Publications.

Smith, Jeff (1998) *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*. New York: Columbia University Press.

Stigel, Jørgen (2000) «Reklamen og dens betydning for TV 2», i H. Bruun et al. (red.) *TV 2 på skærmen – analyser av TV 2's programvirksomhed*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.

Sullivan, Gary L. (1990) «Music Format Effects in Radio Advertising», i *Psychology & Marketing* vol. 7 nr. 2, s. 97–108.

Syvertsen, Trine (1997) *Den store TV-krigen. Norsk allmennfjernsyn 1988–96*. Bergen: Fagbokforlaget.

Tortzen, Anne (1992) «Unge, musik og radio», i *MedieKultur* nr. 18.

Vogel, Karsten (1999) «Formatering og musikformater i radio», i T. Ellerbæk og J. Franck (red.) *Radio for journalister*. Århus: Forlaget Ajour.

Wallis, Roger og Krister Malm (1990 [1984]) «Patterns of change», i S. Frith og A. Goodwin (red.) *On record: rock, pop, and the written word*. London: Routledge.

Ytreberg, Espen (2000) 'Programskjemaarbeid i NRK Fjernsynet: Beslutningsprosesser i et maktsentrum. Nasjonal rapport for det nordiske prosjektet' «Scheduling in Nordic public service television». Oslo: Institutt for medier og kommunikasjon, IMK-rapport nr. 40.

APPENDIKS

Litt om 'LIVEMARKEDET' – konsert- og turnévirkosmhet på populærmusikkfeltet

Selv om populærmusikk grunnleggende sett er mediert (jf. kapitlet Om Rollen til radio og TV i formidling av populærmusikk), er både utvikling og opplevelse av disse musikkformene også nær knyttet til den 'levende' fremføringen, til artister og band i direkte kontakt med et publikum. Nettopp i utfoldelsen overfor et 'levende publikum' har populærmusikk, og særlig rock, utviklet mye av sin egenart. Det er også slik at lansering eller formidling av mediert og 'levende' musikk i stigende grad 'samkjøres' fra management eller artisters og plateselskapers side, fordi dette er distribusjonsformer som kan utfylle og forsterke hverandre, i forhold til både publikumsinteresse og opplevelse og når det gjelder plateselskapers satsing og oppbygging av artisters karriereløp. En hovedmålsetting i etterkrigstidens norske kulturpolitikk har dessuten vært å gjøre ('levende') kultur tilgjengelig for flest mulig, uavhengig av geografi og bosted. På populærmusikkfeltet går da også størsteparten av de statlige midlene nettopp til distribusjon av den

'levende' musikken, fra Rikskonsertenes virksomhet, etableringen av Norgesnett, innføringen av TTF-ordningen og faste driftstilskudd til Norsk Rockforbund, som har konsertarrangører av forskjellig slag som medlemmer (se kapitlene Om kulturpolitikk og populærmusikk og Populærmusikkfeltets organisering).

Konsert- og turnémarkedet på populærmusikkfeltet er imidlertid et uoversiktlig område som det, ut fra tilgjengelig kunnskap, ikke er mulig å si noe presist og utfyllende om. De grunnleggende rammebetingelsene er de samme her som på andre områder, f.eks. scenekunst: små spillesteder med lite (potensielt) publikum kombinert med høye produksjonskostnader og særlig transportkostnader. Anslagsvis finnes det mellom 250 og 300 spillesteder på landsbasis, dvs. lokaler der det er en viss aktivitet gjennom hele året.¹⁵⁶ Norsk Rockforbund har ca. 170 arrangører som medlemmer, og i tillegg finnes et antall arrangører utenfor Forbundet, blant annet i byer med et markedsmessig gunstig grunnlag for konsertvirksomhet. Det er store geografiske forskjeller både når det gjelder forekomsten av spillesteder og arrangører, og med hensyn til kostnader ved konsert- og turnévirksomhet, og det finnes ingen anslagsvis oversikter over antallet solgte billetter eller publikum totalt, verken på landsbasis eller for ulike regioner, fylker eller lokalsamfunn. Grensene mellom det profesjonelle og det mer amatørpregede kan være vanskelige å trekke; både spillesteder og arrangørleddet er preget av mye frivillig arbeid, noe som generelt sett har medført høy "turn-over" og lite kontinuitet. Det er også få norske artister på pop- og rockområdet med et publikumsgrunnlag som er tilstrekkelig til at konserter og turneer gir en rimelig nettolønn.

Festivaler er blitt en stadig viktigere kanal for den levende musikken. I 2001 fikk 8 festivaler for rytmisk musikk (av i alt 41 festivaler/festspill) midler fra Norsk kulturråds tilskuddsordning for musikkfestivaler, mens 14 festivaler på populærmusikkfeltet fikk støtte fra TTF-ordningen.¹⁵⁷

156 Opplysningene bygger på samtaler med Terje Haakonsen, Norgesnett og Trond Bjørknes, Norsk Rockforbund, der ikke annet er nevnt.

157 Opplysninger fra Norsk kulturråd.

Aktiviteten på 'livemarkedet' har gått i bølger, fra mange konserter eller turneer og arrangører først på 1980-tallet og til en ny aktivitetstopp og en viss konsentrasjon på arrangørsiden første halvdel av 1990-årene, da konsert- og turnévirkosomhet ble økonomisk 'drivbart' på en annen måte enn tidligere, blant annet gjennom TTF-ordningen og Norgesnett. Det har også vært sjangervariasjoner i denne utviklingen; samtidig som mange arrangører har falt fra, har det for eksempel vært betydelig rekruttering av arrangører på bluesområdet. I dag er det mange som ser en tredje 'gullalder' for 'livemarkedet' i nær framtid, basert på et stort talenttilfang og de strukturer som er bygd opp i form av spillesteder og arrangørnettverk. Nye samarbeidsformer og -tiltak ser også ut til å kunne utvikle seg innenfor bransjen (jf. omtale av 'GO! 2001' nedenfor). Det er også tatt initiativ til å utvikle managementledet, som har vært svakt (Brydøy, 2002).

Rikskonsertene, som er den sentrale statlige formidlingsinstitusjonen for musikk, ansatte i 1992 en konsulent for rock og beslektede musikkformer ut fra den erkjennelsen at "rock er på linje med andre musikkformer en fullverdig kunstnerisk uttrykksform" (Rikskonsertene, 1992). Konsulenten skulle være bindeledd mellom Rikskonsertene og rockemiljøer, blant annet for å informere rockemiljøene om forskjellige støtteordninger og for å innlemme rock m.v. i Rikskonsertenenes forskjellige konserttilbud. Inntil 2000 administrerte Rikskonsertene TTF-ordningen (se kapitlet Om Kulturpolitikk og populærmusikk). Da ble den overført til Norsk kulturråd, og konsulentstillingen i Rikskonsertene ble omgjort til en produsentstilling for disse musikkformene.

Rikskonsertene organiserer sine konserter på forskjellige måter, og turneene kan bestå av egne produksjoner, samarbeidsproduksjoner eller innkjøpte produksjoner. En spesiell ordning, Musikantbrukordningen, gir støtte til musikere som har en ferdig produksjon, og som har noe grunnfinansiering til en turné (Rikskonsertene, 2000). Årlig har Rikskonsertene fra to til fire populærmusikkrelaterte offentlige turneer og dessuten fra fire til seks jazzrelaterte turneer som til dels grenser inn på sjangrer som elek-

tronika eller pop. I tillegg sendes det hvert år ut en rekke populærmusikkrelaterte skolekonsertprogrammer til barne- og ungdomsskoler over hele landet (Gaarder, 2002). I 2000 var 36 av totalt 266 produksjoner (dvs. 14 %) og 994 av 6861 konserter (15 %) for barnehager og skoler innenfor pop/rock og viser. Samme år ble det laget 5 av i alt 79 (6 %) offentlig konsertproduksjoner innenfor pop/rock og viser, med 60 av i alt 316 (19 %) konserter (Rikskonsertene, 2000). Rikskonsertene samarbeider med forskjellige spillesteder og arrangører, innenfor både Norgesnett, Norsk kulturhusnettverk og studentsteder, rockeklubber, festivaler og andre. I 2001 ble prosjektet 'GO! 2001' gjennomført i samarbeid med Norsk Rockforbund og Norgesnett. Målet var "å bidra til nasjonale gjennombrudd for band/artister i etableringsfasen, samt å styrke involverte spillesteder og arrangører gjennom avvikling av kurs og seminarer i markedsføring og konsertavvikling" (GO! 2001). Samarbeidsprosjektet fortsetter i 2002. Intensjonen er å gjøre det til et årlig prosjekt og over tid bygge det ut til også å omfatte lanseringstiltak i utlandet.

Norgesnett er etablert nettopp "for å danne et landsomfattende, stabilt nettverk av spillesteder for rytmisk musikk" (Are Branstad s. 21), og målet er å øke antallet medlemmer eller spillesteder med to–fire pr. år. Medlemskapet fungerer i grove trekk på den måten at Norgesnett investerer i og installerer utstyr i spillesteder, som betaler en viss leie som i hovedsak går til vedlikehold av utstyret.

Utfordringene framover når det gjelder distribusjon av 'levende musikk', er knyttet til flere forhold. Et grunnleggende problem ligger i det faktum at det i Norge er en rekke spillesteder med lavt publikumspotensial som samtidig krever høye reisekostnader. Dertil kommer at konsert- og turnémønsteret har endret seg de siste årene, fra 5–6 dagers turneer hovedsakelig basert på bil som transportmiddel til 2–3 dagers turneer konsentrert til helger og i stor grad basert på flytransport mellom spillestedene. Dette høyner transportkostnadene betraktelig, og fra aktører i bransjen er det kommet forslag om en reiserefusjonsordning (Ballade, 2002).

I samarbeidsprosjektet GO! legger man for øvrig vekt på å komme tilbake til de lengre turneene.

Det ligger også en utfordring i å gjøre bransjen mer profesjonell, gjennom å samle erfaring og bygge opp spisskompetanse i et samarbeid innenfor, og mellom, de enkelte ledd og aktørgrupper: aktører/management, arrangører og spillesteder.

Kilder/litteratur:

Ballade (2002): *www.ballade.no*, mai 2002.

Brydøy, Eivind (2002): *Opplysninger*, 8.5.2002.

GO! (2001): *Pressemappe*, GO! 2001.

Gaarder, Helge (2002): *Opplysninger i brev av 7.5.2002*.

Rikskonsertene (1992): *Rock*. Brosjyre, 1992.

Rikskonsertene (2000): *Årsrapport 2000*.

Utredninger fra Norsk kulturråd

Norsk kulturråd utgir utredninger i to skriftserier:

Rapporter: Her utgis hovedsakelig sluttrapporter fra utrednings- eller evalueringsprosjekter av et visst omfang, og som har potensielt bred interesse for norsk kulturliv.

Notater: Her utgis arbeider av mindre omfang eller av mer foreløpig karakter.

Noen utgivelser er ikke lenger å få tak i.

Rapportserien

- Rapport nr. 29: Bergljot Baklien og Unni Krogh: *Evaluering av Mosaikk – et program under Norsk kulturråd*, 2002
- Rapport nr. 28: Anne-Britt Gran: *Mosaikk – når forskjellen forener*. En evaluering av programmet for kunst og det flerkulturelle samfunn, 2002
- Rapport nr. 27: Georg Arnestad: *”Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt...”* Om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne Norge, 2001
- Rapport nr. 26: Halfdan W. Friehow: *Den edle hensikt – helliger den midlene?* En utredning om statens innkjøpsordninger for litteratur, 2001
- Rapport nr. 25: Geir Vestheim: *Ni liv*. Om legitimitet og overlevingsevne i innkjøpsordningane for norsk skjønnlitteratur, 2001
- Rapport nr. 24: Anton Fjeldstad: *Å sette pris på bøker*. Om prissystema i ein del vesteuropeiske land, 2001,
- Rapport nr. 23: Nils Asle Bergsgard og Sigrid Røyseng: *Ny støtteordning – gamle skillelinjer*. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst, 2001, 139 sider.

- Rapport nr. 22: Christian Lund, Per Mangset, Ane Aamodt: *Kunst, kvalitet og politikk*. Rapport fra Kulturrådets årskonferanse 2000.
- Rapport nr. 21: Cecilie Wright Lund: *Kritikkens rom – rom for kritikk?* Kulturstoffets rolle i dagspressen, 2000, 139 sider.
- Rapport nr. 20: Pernille Haugen: *Litterær mediedebatt 1998, 2000*, 187 sider.
- Rapport nr. 19: Jorid Vaagland, Halvor Fauske, Hilde Lidén, Roel Puijk og Hanne Riese: *Kulturpolitikken og de unge*, 2000, 344 sider
- Rapport nr. 18: Ellen K. Aslaksen og Christian Lund: *Grenseløs utkant?* Norsk kulturliv mellom sentrum og periferi, 2000, 129 sider.
- Rapport nr. 17: Sigrid Røyseng: *Operadebatten*. Kampen om kulturpolitisk legitimitet, 2000, 147 sider
- Rapport nr. 16: Ellen K. Aslaksen: *Teater ut til bygd og by?* Scenekunstformidling på 90-tallet - to forsøksprosjekt og to tenkemåter, 2000, 106 sider.
- Rapport nr. 15: Tom Eldegard: *Kunstnere og trygd*. Om konsekvenser av kunstnernes arbeids- og lønnsvilkår for de pensjons- og trygdeytelser de oppnår, 1999, 84 sider.
- Rapport nr. 14: Jørgen Langdalen, Christian Lund og Per Mangset (red.): *Institusjon eller prosjekt – organisering av kunstnerisk virksomhet*. Rapport fra kulturrådets årskonferanse 1998, 1999, 128 sider.
- Rapport nr. 13: Anne-Britt Gran: *uLike barn leker best*. En evaluering av prosjektet "Teater for alle", 1999, 111 sider.
- Rapport nr. 12: Svein Bjørkås: *Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere*, 1998, 148 sider.
- Rapport nr. 11: Per Mangset: *Kunstnerne i sentrum*. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet, 1998, 280 sider.

- Rapport nr. 10: Knut Løyland: *Produksjon av nynorsk litteratur*. En vurdering av noen statlige virkemidler, 1997, 75 sider.
- Rapport nr. 9: Per Mangset: *Kulturskiller i kultursamarbeid*. Om norsk kultursamarbeid med utlandet, 1997, 362 sider.
- Rapport nr. 8: Ellen Aslaksen: *Ung og lovende*. 90-tallets unge kunstnere - erfaringer og arbeidsvilkår, 1997, 167 sider.
- Rapport nr. 7: Odd Skaarberg: *Evaluering av prosjektet «Aktiv musikk for alle»*, 1996, 109 sider.
- Rapport nr. 6: Georg Arnestad & Per Mangset (red.): *Kulturfeltet i storbyene*. Rapport fra en konferanse i Trondheim 19.-20. juni 1995, 1996, 111 sider.
- Rapport nr. 5: Einar Harboe, Advokatfirmaet Bugge, Arentz-Hansen & Rasmussen: *Kunstneresskatte- og trygde-forhold*, 1996, 90 sider.
- Rapport nr. 4: *Improvisasjon sett i system - om etablering av Norsk jazzforum*. Utgreiing frå ei arbeidsgruppe oppnemnd av Norsk kulturråd, 1995, 62 sider.
- Rapport nr. 3: Lidvin M. Osland og Per Mangset: *Norwegian Cultural Policy. Characteristics and Trends*, 1995, 21 sider.
- Rapport nr. 2: Gunnar Danbolt og Åse Enerstvedt: *Når voksenkultur og barns kultur møte*. En evalueringsrapport om de kulturformidlingsprosjekter for barn som Barnas Hus, Bergen, har satt i gang, 1995, 134 sider.
- Rapport nr. 1: Mie Berg Simonsen: *Evaluering av Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge*, 1995, 90 sider.

Notatserien

- Arbeidsnotat nr. 47: Geir Møller: *Evaluering av Fond for lyd og bilde (Kassettaavgiftsfondet)*, 2002.

- Arbeidsnotat nr. 46: Odd Are Berkaak: *Fri for fremmede*. En evaluering av signalprosjektet Open Scene, 2002.
- Arbeidsnotat nr. 45: Rikke Gürgens: *Tegn i tiden – minoritetskultur eller ren kunst?* Evaluering av Det norske Tegnspråkteater, 2001.
- Arbeidsnotat nr. 44: Shanti Brachamachari (ed.): *New Stages*. Conference at Norsk kulturråd, February 2001.
- Arbeidsnotat nr. 43: Jorunn Spord Borgen: *Møter med publikum*. Formidling av nyskapende scenekunst til barn og unge med prosjektet LilleBox som eksempel. 2001
- Arbeidsnotat nr. 42: Odd Are Berkaak: *Seriøs og beskyttet*. En evaluering av Norsk musikkinformasjon, 2001, 85 sider
- Arbeidsnotat nr. 41: Anne-Britt Gran: *Produksjon og formidling av opera og ballett i Norge*. Rapport fra konferanse i Haugesund mars 2000, 2000, 96 sider.
- Arbeidsnotat nr. 40: Jöran Lindvall: *Utredning om norsk arkitekturmuseums utveckling*, 2000, 116 sider.
- Arbeidsnotat nr. 39: Eivind Smith: *Inhabil eller inkompetent?* Om kravene til habilitet i Norsk kulturråd. 2000, 40 sider.
- Arbeidsnotat nr. 38: Lars Marius Ulfrstad: *Evaluering av Kritikerakademiet*. 2000, 61 sider.
- Arbeidsnotat nr. 37: Odd Are Berkaak: *Evaluering av Norsk Kassetavgiftsfonds internasjonale lanseringsstipend for musikere/artister 1998 - 1998*, 2000, 84 sider
- Arbeidsnotat nr. 36: Ellen Os: *Klangfugl - kulturformidling med de minste*. Rapport fra et forprosjekt i regi av Norsk kulturråd, 2000.
- Arbeidsnotat nr. 35: Kristin Ellefsen, Christian Lund, Ane Aamodt (red.): *Rom for kunst*. Rapport fra dagsseminar i regi Norsk kulturråd, 2000.

- Arbeidsnotat nr.34: Svein Bjørkås: *Danse med ulver*. En analyse av virksomheten ved Nye Carte Blanche Danseteater AS 1996-1999. 1999, 29 sider.
- Arbeidsnotat nr.33: Jørgen Langdalen og Per Mangset (red.): *Kultursektor i endring*. Rapport fra et forskningsseminar om kommunal kultursektor, 1999, 66 sider.
- Arbeidsnotat nr.32: Halvor Fauske og Roel Pujik: *Ungdommens kulturmonstring og andre kulturtiltak for barn og unge – et kommuneperspektiv*, 1999, 95 sider.
- Arbeidsnotat nr.31: Anne Wiland: *Skjønnheten og utstyret. Produsjonsnettverk for elektronisk basert billedkunst*. Innstilling fra arbeidsgruppe oppnevnt av Norsk kulturråd 1997, 1999, 54 sider.
- Arbeidsnotat nr.30: Anton Fjeldstad: *Norsk kulturråds innkjøpsordning for ny norsk faglitteratur for barn og ungdom 1996–1998 – ei evaluering*, 1999, 45 sider.
- Arbeidsnotat nr.29: Dag Grønnestad: *Distribusjon og markedsføring av norske fonogrammer i de smale genrene*, 1999, 79 sider.
- Arbeidsnotat nr.28: Anton Fjelstad: *På ramnevengar til utlandet? MUNIN og faglitteraturen 1996-1998*, 1998, 36 sider
- Arbeidsnotat nr.27: Halvard Vike og Erik Henningsen: *Evaluering av "Nasjonalt nettverk for dokumentasjon av barns kultur*, 1998, 31 sider.
- Arbeidsnotat nr.26: Jorid Vaagland: *Norsk kulturråds innkjøpsordning for samtidskunst og kunsthåndverk*, 1998, 68 sider.
- Arbeidsnotat nr.25: Nils Asle Bergsgard, Erik Henningsen og Joar Sannes: *En evaluering av prøveprosjektet "Alternativ musikkundervisning" ved Dissimilis Kultur- og Kompetansesenter*, 1998, 60 sider.

- Arbeidsnotat nr.24: Hilde Rudlang: *Barn og unges boklesing - en kunnskapsoversikt*, 1998, 44 sider.
- Arbeidsnotat nr.23: Einar Økland: *Lynnesvågar - ein toddel kystkultur*, 1998, 14 sider.
- Arbeidsnotat nr.22: Sigurd Allern, Nils Asle Bergsgard og Bryn-julv Eika: *Evaluering av tidsskriftet Kulturnytt*, 1997, 48 sider.
- Arbeidsnotat nr.21: Arnfinn Åslund: *Bjørnstjerne Bjørnson og norsk kulturpolitikk*, 1997, 15 sider.
- Arbeidsnotat nr.20: Øivind Danielsen: *Kommunale og fylkeskommunale utgifter til kulturformål 1991-95*, 1997, 48 sider.
- Arbeidsnotat nr.19: Ellen Aslaksen: *Flerkulturelle tiltak i kultursektoren*, 1997, 46 sider.
- Arbeidsnotat nr.18: Mie Berg Simonsen: *Musikkdilla. Evaluering av et samarbeidsprosjekt mellom Norsk kulturråd, NRK og Rikskonsertene*, 1997, 36 sider.
- Arbeidsnotat nr.17: Aslaksen, Bjørkås, Mangset, Rønning: *Om St meld nr 47 (1996-97) "Kunstnarane"*, 1997, 30 sider.
- Arbeidsnotat nr.16: Erling E. Guldbrandsen: *Evaluering av Oslo Sinfonietta*, 1997, 89 sider.
- Arbeidsnotat nr.15: Georg Arnestad og Ove Osland: *Fritidskulturlivet i Norge - ein forstudie*, 1997, 63 sider.
- Arbeidsnotat nr.14: Nils Asle Bergsgard: *Kunstskeleforsøket for barn og unge, 1994-96. En oppsummering av erfaringer*, 1997, 30 sider.
- Arbeidsnotat nr.13: Ellen K. Aslaksen: *Evaluering av Kulturdepartementets utstillingstipend for billedkunstnere, kunsthåndverkere og frie fotografer, og Norsk kulturråds debutant- og utyrstyrstøtte*, 1997, 43 sider.
- Arbeidsnotat nr.12: Jon Bing: *Rettslige aspekter ved elektronisk formidling av materiale fra arkiv, museum, bibliotek, universitet og visse andre institusjoner*, 1996, 24 sider.

- Arbeidsnotat nr. 11: Georg Arnestad og Lidvin M. Osland: *Norsk kulturråd og det frivillige kulturlivet*, 1996, 10 sider.
- Arbeidsnotat nr. 10: Ellen Aslaksen, Svein Bjørkås og Per Mangset: *Kunstnerkår og kunstner politikk*. Tre prosjektbeskrivelser, 1996, 43 sider.
- Arbeidsnotat nr. 9: Viggo Vestel: *Evaluering av «Oslo Groove Company»*, 1996, 38 sider. Arbeidsnotat nr. 8: Jon Bing: *Gjenbruk av Norsk rikskringkastings arkivmateriale*, 1996, 11 sider.
- Arbeidsnotat nr. 7: Arvid O. Vollsnæs: *Fonogramproduksjon og -distribusjon i Norge*, 1996, 54 sider.
- Arbeidsnotat nr. 6: Geir O. Rønning: *Evaluering av opplæringsprogrammet KULTUR OG REISELIV*, 1995, 37 sider.
- Arbeidsnotat nr. 5: Knut-Arne Futsæther: *Kartlegging av programinnholdet i P4*, 1995, 21 sider.
- Arbeidsnotat nr. 4: Knut-Arne Futsæther: *Kartlegging av programinnholdet i nærradioer*, 1995, 78 sider.
- Arbeidsnotat nr. 3: Geir H. Moshuus: *Kulturentreprenører i det flerkulturelle Norge*. En evaluering av Internasjonalt Kultursenter og Museum, 1995, 47 sider.
- Arbeidsnotat nr. 2: Geir R. Johansen: *Evaluering av BIT 20 Ensemble*, 1995, 34 sider.
- Arbeidsnotat nr. 1: Geir O. Rønning (red.): *Evaluering av prosjekter i Norsk kulturråd*, 1995, 27 sider.