

Forord

Dette er en masteroppgave som handler om det norske folkemusikkfeltet. Det geografiske forskningsområdet er begrenset til fylkene: Hordaland og Sogn og Fjordane. Jeg skal prøve å belyse noen forandringer som har inntruffet på dette feltet fra ca 1970-tallet og frem til i dag. Det er også meningen å prøve å forklare hvordan og hvorfor disse forandringene kan ha foregått.

Blant mange bidragsytere må spesielt informantene nevnes. Alle informantene som er blitt spurt, har vært velvillig til å stille opp. Takk til Eiliv Olsen for å ha gitt et solid grunnriss for oppbygningen av denne masteroppgaven, og dessuten bidratt med konstruktive tilbakemeldinger på tekstutkast. Professor Britt Unni Willhelmsen (HIB), Professor emeritus Jan-Petter Blom (UIB), Sigbjørn Apeland (UIB), Magnar Sundt (LFS) og Jorun Hagen (LFS) har også vært betydningsfulle bidragsytere.

Til sist vil jeg takke Jonas Langeby for god hjelp til korrigerings av tekst og innhold, og Finn Vabø for inspirasjon, og mange gode samtaler om folkemusikkfeltet.

Innhold

FORORD	1
INNHold	3
KAPITTEL 1.....	5
1.1 INNLEDNING.....	5
1.2 HVORFOR BRUKE BOURDIEUS TEORIER?	7
KAPITTEL 2.....	9
TEORETISKE PERSPEKTIVER	9
2.1 PIERRE BOURDIEU.....	9
2.2 GRUNNLAGET FOR BOURDIEUS TEORIER OM FELT, HABITUS OG KAPITAL	9
2.3 FELT, HABITUS OG KAPITALBEGREPET	10
2.3.1 <i>Sosialt felt</i>	10
2.3.2 <i>Kapital</i>	11
2.3.3 <i>Symbolsk kapital</i>	12
2.3.4 <i>Kulturell kapital</i>	12
2.3.5 <i>Sosial kapital</i>	13
2.3.6 <i>Habitus</i>	14
2.4 INNVEDINGER MOT Å BRUKE BOURDIEUS BEGREPER I OPPGAVEN	14
KAPITTEL 3.....	16
METODISKE PERSPEKTIVER	16
3.1 UTVALG AV INFORMANTER	16
3.3 KVANTITATIV METODE	19
3.3.1 <i>NSDstadt</i>	22
3.3.2 <i>Gjennomføring av undersøkelsen</i>	23
3.4 KVALITATIV METODE.....	25
3.4.1 <i>Gjennomføring av intervjuene</i>	25
3.4.2 <i>Tolkning og analyse</i>	26
3.4.3 <i>Tolkningsmetode</i>	27
3.5 HISTORISK METODE	27
3.5.1 <i>Forskerens rolle ved bruk av historisk metode</i>	28
3.5.2 <i>Hvordan bruke historiske kilder?</i>	29
3.5.3 <i>Kildegransking</i>	29
KAPITTEL 4.....	31
4.1 FOLKEMUSIKKENS FELT	31
4.2 FOLKEMUSIKKFELTET SETT I ET HISTORISK PERSPEKTIV	33
4.3 DEN ELEKTRONISKE REVOLUSJON	37
4.4 FOLKEMUSIKKBØLGEN PÅ 70 – TALLET	39
4.5 SIGBJØRN BERNHOFT OSA SOM EKSEMPEL PÅ HVORDAN EN UTØVER KAN BENYTT SIN HABITUS PÅ TO ULIKE FELT.....	40
4.6 TRADISJON OG DIALEKT	41
4.7 INSTITUSJONER INNENFOR DET GENUINE FOLKEMUSIKKFELTET	45
4.7.1 <i>Spelemannslaget</i>	46
4.7.2 <i>Landslaget for Spelemenn</i>	51
4.7.3 <i>Kappleik</i>	52

4.8 DET INSTITUSJONALISERTE FOLKEMUSIKKFELTET	56
4.8.1 Barnehage	56
4.8.2 Grunnskole	57
4.8.3 Kulturskole	60
4.8.4 Videregående skole	62
4.8.5 Folkehøyskole.....	62
4.8.6 Høyere utdanning.....	63
4.9 MEDIA	65
4.10 REKRUTTERING.....	67
4.10.1 Kjønnfordeling.....	69
4.10.2 Hvordan kommer rekruttene i kontakt med folkemusikkfeltet?.....	72
4.10.3 Hva gjør det vanskelig å drive med folkemusikk?.....	73
4.10.4 Hvilke utøvere søker sammen i mindre grupper?	74
4.11 KLASSEINDELING OG SMAK	75
5. AVSLUTNING	78
5.1 SYMBOLSK OG KULTURELL KAPITAL PÅ FOLKEMUSIKKFELTET FØR OG ETTER FOLKEMUSIKKINSTITUSJONENE	78
5.2 FOLKEMUSIKKFELTET I FREMTIDEN	80
5.3 FORANDRINGER I INSTRUMENTENE	83
5.4 SPRÅKET I FOLKEMUSIKKEN.....	84
5.5 REFLEKSJONER OVER EGEN FORSKNING	86
5.6 VIDERE FORSKNING	87
LITTERATUR	89
VEDLEGG.....	94

Kapittel 1

1.1 Innledning

Jeg har i mange år vært, og er fortsatt elev av en eldre, erfaren og aktiv hardingfelespiller. Denne felespilleren er svært anerkjent og er regnet for en av nåtidens største tradisjonsbærere på Vestlandet. Han er innehaver av betydningsfulle verv og æresmedlemskap innen de fleste folkemusikkrelaterte organisasjoner og lag på Vestlandet, og ellers i landet. Han har også vært engasjert som lærer innen flere folkemusikkutdanningsinstitusjoner rundt om i landet. Gjennom ham har jeg også fått mulighet til å knytte et stort og svært betydningsfullt kontaktnettverk av autoriteter og institusjoner som har tilført meg mye kunnskap om folkemusikkfeltet. Dette kontaktnettverket består blant annet av kjente og dyktige utøvere, akademikere, lærere og ellers personer med tilknytning til institusjoner innenfor mitt fagområde.

For ca fem år siden kom jeg, via tilfeldige bekjenskaper, i kontakt med folkemusikkfeltet. På denne tiden var jeg preget av min bakgrunn fra rockemiljøet, og hadde en del negative fordommer mot folkemusikk. Etter hvert som jeg fikk større innpass på feltet, gjennom blant annet å lede et spelemannslag, ble folkemusikken en større del av mitt interesseområde. Det at folkemusikken i den senere tid er blitt nærmest en livsstil, har for meg gjort det svært inspirerende å skrive denne oppgaven.

I det spelemannslaget jeg er tilknyttet hadde det foregått et generasjonsskifte, ca fem år før jeg begynte. Perioden før dette generasjonsskiftet hadde, ifølge de andre medlemmene, båret preg av et hierarki hvor de eldste bestemte alt og styrte laget etter sine egne ideologier og behov. Etter å ha vært medlem i laget i ca to år, ble jeg tilbudt vervet som formann. Jeg hadde liten erfaring med administrasjon og ledelse, men tok i mot utfordringen. Situasjonen nå var at hele styret ble byttet ut samtidig, uten overlapping av tidligere styremedlemmer som kunne sikret kontinuitet i styrets tidligere arbeidsrutiner. Siden jeg i denne perioden var med i valgmennden i laget, hadde jeg en viss påvirkning med henhold til utvelgelse av styremedlemmer. Det nye styret bestod av medlemmer i alderen 25-30 år som jeg visste var aktive innen blant annet, administrasjon og pedagogisk virksomhet.

Jeg hadde en visjon om å bygge opp laget med henhold til økonomi, struktur på øvingene og dessuten heve det utøvende nivået. Det arbeidet jeg begynte på den gangen skulle vise seg og bli en lang prosess som fortsatt pågår, og som så langt har gitt gode resultater i forhold til de målene jeg hadde. Dette arbeidet har også gitt meg inspirasjon og utfordring på flere områder. Jeg har kommet tettere inn på folkemusikkfeltet, og lært mye om både mennesker, musikk og administrasjon. I denne perioden har jeg også vært i gang med en musikkpedagogisk utdanning. Dette har gjort det lettere å finne metoder som kan prøves ut for å gjøre laget bedre rustet til å hevde seg både i folkemusikkmiljøet, og ellers i miljøer tilknyttet kunst og kultur.

I perioden da jeg var fersk i laget, dukket det opp for meg et spørsmål: Hva med lagets fremtidige eksistens? Det var jo ingen nye utøvere som meldte seg inn i laget. De som stakk innom forsvant fort igjen, og viste seg aldri mer i laget. Hva var grunnen til det? Hvordan kunne en øke rekrutteringen av nye og helst yngre medlemmer til laget? Hvordan kunne en beholde nye medlemmer i laget? Disse spørsmålene inspirerte meg til å skrive en oppgave om rekruttering. Rekrutteringsspørsmålet ble etter hvert utvidet til å gjelde flere fenomener på folkemusikkfeltet.

I utgangspunktet var det min hensikt å lage en kvantitativ oppgave som skulle ta for seg rekruttering til spelemannslag i Hordaland og Sogn og Fjordane. Inspirasjonen til dette fikk jeg gjennom å lese Dagfinn Bachs kvantitative undersøkelse "*Musikklivet i Norge*" (Bach 1989). Dette er en undersøkelse som i hovedsak kartlegger institusjonelle musikkaktiviteter i alle fylkene i Norge på slutten av 1980- tallet. Siden jeg ville begrense oppgaven til kun å omhandle rekruttering, var denne undersøkelsen tenkt som en *hypotesetesting*. Spørsmålene ble utformet for å prøve å fremskaffe data som kunne belyse noen hypoteser jeg laget ut i fra nevnte rekrutteringsproblematikk. For å prøve å få flere perspektiver på de dataene som kom frem av undersøkelsen, skulle intervjuer også inngå som en del av oppgaven. Etter hvert som arbeidet gikk fremover, oppdaget jeg flere sammenhenger som var interessante, men ikke lot seg bearbeide gjennom kvantitativ metode, og det ble da naturlig for meg å bruke Pierre Bourdieus teorier om felt, habitus og kapital som hovedredskaper for å belyse feltet. Den kvantitative tilnærmingen, og til en viss grad bruk av historisk metode, har dermed fått en underordnet rolle som redskaper til avdekking av empiritilfang til hovedproblemstillingen.

1.2 Hvorfor bruke Bourdieus teorier?

Begrunnelsen for å bruke Bourdieus teorier som hovedperspektiv i oppgaven, er at han er opptatt av hvordan sosiale og mentale strukturer kan være med på å forme samfunnet og maktforholdene som finnes innenfor, og på tvers av ulike samfunn. En av Bourdieus grunntanker er at kulturen som et menneske vokser opp innenfor, er avgjørende for hvilke valg og muligheter det enkelte menneske opplever at det har. For eksempel kan smaken til hvert enkelt menneske, altså vår evne til å definere hva som er bra og hva som er dårlig, hva som er stygt og pent osv, være avgjørende for hvilke sosiale posisjoner en inntar i løpet av livet. Bourdieu prøver gjennom sine teorier å forklare, blant annet, hvordan vi er til stede i verden, og hvorfor vi velger det ene fremfor det andre og hvem eller hva som gjør at vi tar de avgjørelsene vi tar. I den sammenheng bruker han begreper som *kapital*, *habitus* og *sosialt felt*¹ som redskap til å prøve å forklare hvordan og hvorfor enkelte forhold på et felt er slik de er.

Bourdies hovedspørsmål er: Hvorfor er ting som de er? Hvorfor skjer kulturelle og sosiologiske prosesser slik de gjør?

Min problemstilling er som følger:

Hvordan kan Bourdieus teorier om felt, habitus og kapital belyse holdninger og handlinger innen folkemusikkmiljøer i Hordaland og Sogn og Fjordane?

Med holdninger menes i denne sammenhengen hvordan menneskene på feltet oppfatter virkeligheten, og hvilke meninger de gjør seg ut i fra denne virkelighetsoppfatningen. Meninger og smak kan være en del av et menneske sine holdninger. Holdninger kan derfor sees på som et grunnlag for hvilke handlinger en utfører. Handlinger kan da være hva menneskene på feltet faktisk foretar seg i fysisk forstand. For eksempel dersom noen velger å benytte noter som redskap til å lære folkemusikk, kan dette si noe om vedkommende sin holdning til noter og musikkteori i forbindelse med folkemusikk. I dette tilfellet, at noter kan være et nyttig redskap for å lære folkemusikk. Handlingen ut i fra denne holdningen blir at vedkommende spiller etter noter.

Det er opp igjennom tidene gjort flere forsøk på å definere folkemusikk. Hver definisjon har forankring innen en spesiell tidsepoke. Sosialantropologen Jan-Petter Blom har laget følgende

¹ Disse begrepene blir nærmere forklart i kapittel 2.

definisjon av folkemusikk: *Folkemusikk er en del av det totale musikkinventaret i et samfunn, det vil si et sett av musikalske normer (sjangre, former og utførelser) som har en spesiell verdi (1) i kraft av å være tradisjon, (2) i kraft av særpreg som gjør utøverne til bærere av det som vitner om etnisk, nasjonal og lokal identitet og uten hensyn til yrke, klasse, alder eller kjønn, og (3) som direkte og/eller indirekte blir kontrollerte av individ og grupperinger som deler disse verdiene.* (Blom i Aksdal [et.al] 1989: 10)

Når det gjelder å definere *folkemusikkmiljøet* i Hordaland og Sogn og Fjordane, så omfatter dette i utgangspunktet alle mennesker og institusjoner som har tilknytning til folkemusikk i disse to fylkene. Folkemusikkmiljøet er i denne sammenhengen altså feltet der holdninger og handlinger utspiller seg. I denne oppgaven velger jeg å begrense folkemusikkmiljøet til de mennesker og institusjoner som i en eller annen sammenheng har en relasjon til hardingfelespill. Dette kan være utøvere, folkemusikkvitere, institusjoner, felemakere eller de som produserer og lytter til hardingfelemusikk. Denne avgrensingen forklarer også hvorfor jeg i problemstillingen bruker ”folkemusikkmiljøer” i ubestemt flertall.

Kapittel 2

Teoretiske perspektiver

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for Pierre Bourdieus begreper: *Felt*, *habitus* og *kapital*. Jeg begynner med en generell del som omfatter Bourdieu og grunnlaget for hans teorier, deretter kommer en kort presentasjon av de begrepene som er aktuelle for denne oppgaven.

2.1 Pierre Bourdieu

Den franske kultursosiologen Pierre Bourdieu (1930 – 2002) benytter seg av flere vitenskapelige metoder innenfor sin forskning. Han integrerer både sosiologi, filosofi, antropologi og skjønnlitteratur i sine arbeid. Han er også påvirket av Maurice Merleau-Ponty og hans kroppsfenomenologiske filosofi.

Bourdieu prøver med en sosiologisk teorivinkling å beskrive synlige og usynlige maktstrukturer i samfunnet. Søkelyset rettes blant annet mot hvordan overklassen dominerer middelklassen og underklassen med å gi visse fenomen mer verdi enn andre fenomen, samt de strategier og spill overklassen bruker for å oppnå, hegne om og utvikle disse fenomenene. I kraft av dette prøver han også å belyse hvordan og hvorfor klassene er relatert til hverandre slik de er. Begrepene kapital, habitus og felt er sentrale forskningsmessige redskaper Bourdieu benytter.

2.2 Grunnlaget for Bourdieus teorier om felt, habitus og kapital

Boken: *Distinksjonen - en sosiologisk kritikk av dømmekraften*, er en bok om estetikk og sosiologi. Boken bygger på undersøkelser fra 1970-tallet der temaet er smak, makt og klassetilhørighet. På grunnlag av datamaterialet fra undersøkelsene, dokumenterer Bourdieu mønstre i livsstil. Han hevder at man kan dele samfunnet inn i ulike klasser: Den borgerlige, den folkelige og den intellektuelle. Hver klasse har sin smak, og smaken eller våre estetiske valg er med på å opprettholde klassetilhørigheten samtidig som man distanserer seg fra de andre klassene. Smaken

kan være en god markør for hvilken klasse en tilhører og har, i følge Bourdieu, en samfunnsmessig funksjon i den grad at den dreier seg om å beherske symbolske og kulturelle koder. Et kunstverk får for eksempel mening og blir interessant bare for dem som har kjennskap til den koden kunstverket er kodet etter. Slik kan smaken være med på å opprettholde blant annet politiske og økonomiske interesser. Samfunnssklassene reproducerer seg selv blant annet ved å prøve å verne om den smaken som er gjeldene innenfor klassene. I noen tilfeller kan man bli ”født inn i en klasse” fordi foreldrene ofte er forbilder for barna. Nærmiljøet barna vokser opp i, kan derfor være preget av den enkelte klasses smak.

Til enhver klasse av posisjoner svarer en type habitus (eller en type smak), som er blitt frembrakt av den sosiale betingingen som knytter seg til de tilsvarende betingelsene. Og via de ulike formene for habitus og deres evner til å frembringe egenskaper svarer det en systematisk helhet av goder og egenskaper, som er forbundet med hverandre ved et stilmessig slektskap. (Bourdieu 1995: 8)

Personer som prøver å modifisere smaken for å nå en høyere klasse, kaller Bourdieu for sosiale strebere. Et eksempel på dette kan være dersom en folkemusikkutøver tar høyere utdanning og tilegner seg kulturell kapital i form av eksamenspapirer som gir vedkommende en høyere tittel, og dermed også tilgang til en høyere klasse innen en akademisk institusjon.

2.3 Felt, habitus og kapitalbegrepet

2.3.1 Sosialt felt

Sosialt felt kan forstås som et felt hvor en avgrenset gruppe mennesker og institusjoner kjemper om noe som er felles for dem. (Broady 1991:17)

Et sosialt felt må være besatt av spesialiserte agenter og institusjoner. Begrepet agent skal oppfattes som det å handle og ikke et redskap som utfører noe for andre. Bourdieu velger å bruke *agent* i stedet for *aktør* fordi han mener aktør assosieres med scenekunst, og det er ikke denne type spill han ønsker å undersøke.

Agenten (for)handler om *posisjoner* i sosiale rom/felt og ikke roller som mennesket er tildelt eller skaffer seg. Agenten opptrer med utgangspunkt i visse habitus innen felt som i seg selv er system av relasjoner mellom posisjoner, som igjen er avhengig av agentenes symbolske kapital. (Marthinsen 2003: 119)

I tillegg er det en rekke andre karakteristikk som kjennetegner et sosialt felt: Det må være en spesifikk art av verdier som utgjør grunnlaget for trosforestillingene i feltet. Det vil si mennesker

som er disponert med spesifikke disposisjoner. Altså; musikkspesialister av et eller annet slag. Spesifikke investeringer: Dette kan være kunnskaper om musikkfakta eller felebygging. Spesifikke innsatser i spillet som foregår på feltet. Man tar for eksempel stilling til om en er villig til å bruke en fele som er billigere og raskere å produsere, men samtidig utelate hardingfelens karakteristiske utseende, og dermed frigjøre tid slik at felemakeren kan produsere flere og billigere instrument. Spesifikke gevinster. For eksempel symbolsk anerkjennelse som felemaker, og til slutt kanskje det viktigste, at det som står på spill er noe som er felles for alle deltakerne. I dette tilfellet; om liten rekruttering til felemakeryrket vil føre til redusert rekruttering av hardingfeleutøvere. En mer fullverdig definisjon av et sosialt felt blir dermed: *Et system av relasjoner mellom posisjoner besatt av spesialiserte agenter og institusjoner som kjemper om noe som er felles for dem.* (Broady 1991: 266)

Når man undersøker et felt må man konstruere det system av relasjoner som forbinder posisjonene, skille ut de dominerte og de dominerende posisjonene og dessuten separere hvilke tilganger som er knyttet til hvilke posisjoner, kartlegge hva slags type av investeringer og innsatser som kreves av agentene og hvilke strategier de har til rådighet. Man må undersøke agentenes habitus og dessuten fastslå feltets relasjoner til andre felt. Det er dette jeg vil gjøre i kapittel 4.

Feltet må være relativt autonomt, altså selvstendig. Det betyr at det i tillegg til å ha sine egne spesialister, institusjoner og verdihierarkier også må inneholde mekanismer som sørger for at spillet som tar til på feltet forblir hellig og ukrenkelig for agentene og institusjonene som tar del i spillet. Når et sosialt felt er autonomt kan man si at det eier sin egen spesifikke og innebygde logikk.

2.3.2 Kapital

Dette begrepet kan tolkes som verdier, tilganger eller ressurser i forhold til et marked.

Med marked forstår vi alle typer ordninger som sikrer at det skjer bytte mellom kjøper og selger.

(Sander: www.kunnskapssentret.com)

2.3.3 Symbolsk kapital

Alt som av sosiale grupper gjenkjennes som verdifullt og tilkjennes verdi. (Broady 1991:17)

Bourdieu opererer med forskjellige former for kapital. For eksempel: *Økonomisk, kulturell og sosial kapital*.

Disse tre kapitalformene kan fremstå som symbolsk kapital dersom de av en gruppe mennesker gjenkjennes og erkjennes som aktverdig, sannferdig og hederverdig. Denne kapitaltypen søker altså gyldighet og må, dersom den skal kunne eksistere, legitimeres innenfor et felt. Bourdieu bruker denne type kapital for å belyse at visse mennesker, institusjoner, eksamener, titler, kunstverk og vitenskapelige arbeid kan tilkjennes fortrolighet, aktelse og prestisje. Den symbolske kapitalen er altså en overordnet form av økonomisk, kulturell og sosial kapital.

Symbolsk kapital er en form de ulike kapitalformene antar når de er innarbeidet og erkjent som legitime i et felt. (Marthinsen 2003: 133)

Symbolsk kapital innebærer at det finnes, et spesielt kodet talespråk eller kroppsspråk som tilkjennes verdi når det blir dekodet. Holdninger og uskrevne regler kan også være en del av den symbolske kapitalen.

Symbolsk kapital er et relasjonelt begrep. For eksempel: En folkemusikkundervisningsinstitusjons gode rykte kan bare bli regnet som symbolsk kapital hvis det finnes et marked for slike tilganger. Det vil si mennesker som er disponert for å oppfatte at å være elev ved denne institusjonen har en verdi i seg selv. Det må altså være en relasjon mellom de menneskelige disposisjonene og verdiene eller tilgangene.

For at kapitalen skal fungere som symbolsk kapital må ressursene det er snakk om, kunne operere i et marked. (Broady 1991:171)

2.3.4 Kulturell kapital

Den form for symbolsk kapital som dominerer i samfunn der skrivekunsten og utdanningssystemet har vunnet utbredelse. (Op. Cit.: 17)

Hvis man holder seg til tesen om at det kun er de tilganger som det finnes et marked for som utgjør kapital, blir kulturell kapital den delen av den symbolske kapitalen som er mest etterspurt på feltet.

Symbolske tilganger utgjør kulturell kapital om de av mange eller alle grupper i samfunnet (og spesielt av den dominerende klassen) oppfattes som mer verdifulle enn andre arter av symbolsk kapital. (Op. Cit.: 171)

Kulturell kapital har blitt til fordi de symbolske verdiene kan lagres blant annet som titler (for eksempel en professor), eksamener, institusjoner, lover og forordninger. Kulturell kapital må derfor sees i lys av skrivekunstens, trykkeriteknikkens og institusjoners og utdanningssystemers utvikling.

Skrivekunsten tillater at de nedarvede kulturelle ressursene bevares og akkumuleres i objektivert form, og utdanningssystemet utrunder agentene med de kunnskaper og disposisjoner de behøver for å tilegne seg disse ressursene. Samfunn uten skrivekunst og uten utdanningssystem kan ikke bevare sine kulturelle ressursene på annen måte enn i kroppsliggjort tilstand (Op. Cit.: 173)

Institusjonalisering fører med seg mer kulturell kapital fordi innen en institusjon er det nødvendig med arbeidstitler, regler og ikke minst kapital i objektivert form. Altså trykt tekstmateriale i form av for eksempel bøker, forskningsrapporter og notater. Slike trykte kilder er med på å videreføre institusjonene i objektivert form.

Kampene som utspiller seg på et felt er derfor, i følge Bourdieu, kamper om hvem som skal ha definisjonsmakt på feltet.

2.3.5 Sosial kapital

Den kulturelle kapitalen kan være materielle ressursene innenfor institusjoner, som for eksempel tekst og teori, eksamener og titler. Den sosiale kapitalen lar seg derimot ikke uttrykkes slik.

Den sosiale kapitalen er så å si uoppløselig forankret i de bånd som forener individene i en gruppe med hverandre. Nærmere bestemt tenker Bourdieu seg at individene i en gruppe (familien, slekten, en krets av elever fra samme eliteskole etc.) hver og en på sin side inntar posisjoner, akkumulerer kulturell og økonomisk kapital og knytter kontakter, som til sammen utgjør en slags ressurs, den sosiale kapitalen, som alle medlemmene i gruppen kan dra fordel av. (Broady 1991: 177)

Sosial kapital kan være et kontaktnettverk mellom agenter på et felt. Agentene benytter seg av hverandres tilganger og kapitalinnhav, og utveksler og genererer kunnskap som er aktuell innen feltet.

Kapital har sin verdi i relasjon til et visst felt, innen feltets begrensning. (Marthinsen 2003: 142)

2.3.6 Habitus

System av disposisjoner som tillater mennesker og handle, tenke og orientere seg i den sosiale verden. Habitus kan betraktes som kroppsliggjort symbolsk kapital. (Broady 1991: 17)

Habitus kan altså forstås som et system av disposisjoner. Disse disposisjonene muliggjør menneskelig handling, tenking og orientering i den sosiale verden. Habitus er en av kapitalens eksistensformer. Den kulturelle kapitalen er institusjonalisert og objektivert, men kan også være kroppsliggjort som habitus. Dette kan være ens utdanning, smak, vurderingsevne og distingveringsevne og ikke minst språklige kompetanse.

Selv om kroppsliggjort kapital er habitus er ikke nødvendigvis det motsatte tilfelle: At habitus alltid er kapital. Her gjelder de samme markedsmekanismer om tilbud og etterspørsel som for symbolsk kapital. Alle mennesker er utstyrt med en habitus men det er markedet som avgjør om denne habitusen kan fungere som kapital. Habitus kan altså være kapital kun hvis den er etterspurt på markedet. Habitus er dermed også et relasjonelt begrep.

Strategiene kommer fram i møtet mellom den habitus mennesker bærer med seg og de sosiale omstendigheter de møter. (Op. Cit.: 231)

2.4 Innvendinger mot å bruke Bourdieus begreper i oppgaven

Jeg kan ikke påstå at å bruke Bourdieus begreper i oppgaven er den eneste fremgangsmåten til å forklare de ulike forholdene på folkemusikkfeltet. Det finnes naturligvis andre vitenskapelige metoder. Jeg kunne for eksempel valgt å gjøre en ren kvantitativ undersøkelse ut ifra klassisk sosiologi hvor forskningen til dels dreier seg om å dele et samfunn inn i kategorier med spesielle kjennetegn, og ut i fra dette danne grunnlag for forskningen.

(se Østerberg 1977). Det viktige for meg er imidlertid at Bourdieus modeller er dynamiske og relasjonelle og egentlig mer praksisnære, slik at man lettere kan se sammenhenger mellom ulike variabler som for eksempel kjønn, alder og bosted.

Begrepene er ikke på noen måte entydige, og må forstås relasjonelt – ingen av dem kan stå alene uten forståelsen av de andre. Det fruktbare med dem er at de gjør det mulig å diskutere det som vanligvis kalles samfunn som ulike sosiale felt med sine spesifikke og tidsbundne distinksjoner. (Marthinsen 2003: 118)

Forskningsprosjektet som boken ”*Distinksjonen*” bygger på, er gjort i Frankrike der klasseinndelingen nok er mer markant enn i Norge. I forhold til de franske utdanningsinstitusjonene, og da spesielt med tanke på de franske eliteskolene, er det et system som nærmest ”reproduserer ulikheter” (Marthinsen 2003: 133). Det er ikke dermed sagt at det ikke finnes klasseinndeling her i landet. Den er kanskje bare mindre markant, eller kanskje i enkelte tilfeller skjult. Man kan for eksempel ta den økonomiske situasjonen i Norge: De rike blir rikere, mens de fattige blir fattigere. Dette kan igjen føre til at vi får et classeskille innen musikkundervisning, fordi musikkundervisning koster penger. Man benytter seg av økonomisk kapital for å erverve kulturell kapital. For de som ikke har tilgang på økonomisk kapital, kan det i denne sammenhengen bli vanskelig å skaffe seg den kulturelle kapitalen som blant annet en kulturskole kan gi. Dette kan igjen påvirke rekrutteringen til hardingfeleutøvere.

Inf 4: [...] Men eg ser at i disse dagar so e da jo knallharde budskjettforhandlingar i kommunane og monge dei snakkar om å dobble eigenandelen. Og då kan det bli slek at det er berre dei som har god rå som kan senda borna sine i kulturskulen. (l. 45-47)

Kapittel 3

Metodiske perspektiver

Dette kapitlet er delt i fire deler. Først kommer en forklaring om utvalg av informanter. Deretter forteller jeg hvordan jeg har benyttet kvantitativ metode. Videre kommer det en redegjørelse for bruken av kvalitativ metode, og til slutt litt om historisk metode.

3.1 Utvalg av informanter

Spelemannslag

Jeg har tatt for meg fire spelemannslag i Hordaland og Sogn og Fjordane, i tillegg til seks enkeltinformanter fra de samme to fylkene. Disse fylkene er de eneste i landet som har et fylkeslag. Det vil si at det finnes en overordnet administrasjon over lokallagene som har som oppgave å ivareta lokallagene sine interesser i et riksdekkende perspektiv, både kulturpolitisk og i sammenheng med markedsføring og kursvirksomhet. Hordaland og Sogn og Fjordane var også de første fylkene i landet som fikk folkemusikk inn i kulturskolen, og i høyere utdanning. Disse faktorene gjorde de utvalgte fylkene best egnet for mitt forskningsområde.

Utvalgsmetode som er brukt er et *ikke-sannsynlighetsutvalg*, eller *skjønnsmessig utvalg*. Det vil si at forskeren selv velger ut de informantene han vil bruke (Hellevik:1997). Begrunnelsen for å bruke denne metoden, er at jeg som agent på feltet har et visst kjennskap til de fleste lagene i disse fylkene. Informantlagene er valgt ut i fra følgende kriterier:

- At laget har, eller har hatt en god rekruttering.
- At laget deltar hyppig på kappleik.
- At laget har hatt mer enn 50 medlemmer på medlemslisten.
- At det finnes kulturskole i nærmiljøet.

Begrunnelsen for disse kriteriene hadde i utgangspunktet forankring i det opprinnelige forskningsspørsmålet om rekruttering, men de er like aktuelle for den nåværende problemstillingen.

1. informantlag

- Er geografisk forankret i Sogn og Fjordane.
- Laget har 80 medlemmer på medlemslisten.
- 30 av disse medlemmene er aktive i spill.
- Musikalsk leder i laget er også lærer i kulturskolen på stedet.
- Laget er inndelt i flere grupper etter alder og nivå.

Dette informantlaget ble valgt fordi laget har avlet frem mange dyktige utøvere de siste 30 årene. Laget er også kjent for å vinne kappleiker og en opplæring som gir gode resultater. Jeg var derfor interessert i å undersøke lagets metoder for å oppnå høy symbolsk kapital på folkemusikkfeltet.

2. informantlag

- Er geografisk forankret i Hordaland.
- Laget har 103 medlemmer på medlemslisten.
- 10 av medlemmene er aktive i spill.
- Musikalsk leder er også lærer i kulturskolen på stedet.
- Laget er inndelt i grupper etter alder og nivå.

Jeg valgte dette laget fordi det finnes flere folkemusikkutdanningsinstitusjoner i nærområdet. Jeg ville prøve å finne ut om slike institusjoner som formidler kulturell kapital kan påvirke spelemannslagets kapitalinnhav².

3. informantlag

- Er geografisk forankret i Hordaland.
- Laget har 34 medlemmer på medlemslisten.
- 7 av medlemmene er aktive i spill.
- Musikalsk leder er ikke lærer i kulturskolen på stedet.
- Laget er ikke inndelt i grupper.

Historisk sett har dette laget vært et ganske aktivt lag med henhold til rekruttering. Vedkommende som var musikalsk leder i laget, var også lærer i kulturskolen. I den siste tiden har øvingene ikke

² Jeg tenker for eksempel på at overlevering av slåtter kan foregå via noter og klassisk musikkorientert språk, og generelt at ens habitus blir formalisert i form av eksamener og vitnemål.

vært regelmessig på grunn av at de fleste av de aktive medlemmene har nådd en alder hvor de begynner å ta høyere utdanning. Dette gjør at medlemmene er mer geografisk spredt. Når laget har øving, er det medlemmene selv som bytter på å være musikalske ledere.

4. informantlag

- Er geografisk forankret i Hordaland.
- Laget har 74 medlemmer på medlemslisten.
- 5 av medlemmene er aktive i spill.
- Musikalsk leder er ikke lærer i kulturskolen på stedet.
- Laget er i noen enkelte sammenhenger inndelt i grupper.

Dette laget er litt spesielt fordi medlemmene er spredt over et ganske stort geografisk område. Dette kan gjøre det vanskelig for medlemmene å møte på øving. En annen grunn til at medlemmene vanligvis ikke møtes, er at de fleste medlemmene er profesjonelle utøvere. Laget blir da nedprioritert til fordel for andre aktiviteter. Det som fungerer med dette laget, er juniorspelemannslaget som er satt sammen av elever fra kulturskolene i alle kommunene. Det er denne gruppen jeg kommer til å konsentrere meg om.

Individuelle informanter

Utvelgelsen av disse ble gjort etter følgende kriterier:

- Vedkommende må sees på som en agent på feltet.
- Vedkommende må ha sitt virke i Hordaland eller Sogn og Fjordane.
- Vedkommende må være involvert i pedagogisk virksomhet innenfor feltet.
- Vedkommende må være involvert i institusjonell virksomhet innenfor feltet.
- Vedkommende må være folkemusikkutøver.

Disse kriteriene utelukker en del agenter som opptrer på feltet, blant annet de som ikke er utøvende og de som bare er utøvende. Jeg mente å ha holdbar begrunnelse for å søke slike agenter i lagene: Hvis deres habitus var forankret i lagets pedagogiske, institusjonelle og utøvende kapitalinnhav, kunne disse informantene kanskje ha refleksjoner rundt lagets holdninger og handlinger generelt, og spesielt til lagets eventuelle rekrutteringsproblematikk.

Informantene er også valgt ut etter *skjønnsmessig utvalg*. I utgangspunktet hadde jeg planlagt å intervju fem informanter. Fire av informantene skulle være musikalsk leder for de lagene jeg foretok spørreundersøkelsen i, og den femte var tilknyttet *Rådet for folkemusikk og folkedans*. En av informantene var ikke lenger musikalsk leder for det eksisterende spelemannslaget, så jeg valgte da i tillegg å intervju vedkommende som hadde overtatt denne jobben. Denne personen tilfredstilte også kriteriene for utvelgelse av intervjuobjekter, slik at det totale antallet til slutt ble seks informanter.

Siden alle informantene tilfredstiller kriteriene som nevnt ovenfor, ser jeg ingen grunn til å presentere dem nærmere. Informantene er gjort anonyme, og er blitt tildelt et nummer: Informant 1, 2, 3, 4, 5 og 6. Nummeret symboliserer kun rekkefølgen jeg foretok intervjuene i, og har ingen symbolsk eller praktisk betydning i oppgaven. Informantsitater er skrevet i kursiv. Alle sitatene har også en henvisning til linjenummer. Eksempel: (1 200 – 211). Dette betyr fra linje 200 til 211 i det transkriberte intervjuet.

Oppgaven er basert på kvantitativ og kvalitativ metode. Det teoretiske grunnlaget for den kvantitative metoden er basert på Ottar Helleviks bok *"Sosiologisk metode"* (Hellevik 1997), og Kristine Engers introduksjonshefte til NSDstadt (Enger 2000). NSDstadt er et dataprogram for behandling av kvantitative data. Dette programmet har også vært en vesentlig del av denne metoden. Den kvantitative delen av oppgaven ser jeg på som en del av det empiriske grunnlaget som skal bidra til å generere kunnskaper som kan behandles kvalitativt.

Når det gjelder det teoretiske grunnlaget for den kvalitative metoden, er Steinar Kvaales bok *"Det kvalitative forskningsintervju"* sentral. (Kvale 2002)

3.3 Kvantitativ metode

Kvantitativ metode går ut på å samle inn opplysninger fra et større antall enheter og deretter overføre disse til tabeller eller diagrammer. Enheter kan være personer som avgir sine svar i en spørreundersøkelse. Før jeg gikk i gang med spørreundersøkelsen, foretok jeg en pilotundersøkelse. Meningen med pilotundersøkelsen var å teste ut noen hypoteser (se nedenfor), for å se om spørsmålene var formulert slik at de kunne gi mest mulig eksakte og entydige svar, og for å utforske hvordan undersøkelsen praktisk burde gjennomføres.

Eksempler på noen av hypotesene jeg ville teste ut:

- Veien til hardingfelen kan gå igjennom klassisk fiolinopplæring.
- Grunnskolelærere har liten kompetanse i folkemusikk.
- Folkemusikkutøvere har kommet i kontakt med folkemusikken gjennom familien.

Hypotesene kan eksemplifiseres med *årsaksmodeller* (Hellevik 1997). En årsaksmodell skal prøve å beskrive relasjoner mellom variabler. Man setter variabelen man tror påvirker lengst til venstre, og variabelen man mener blir påvirket lengst til høyre. Her er eksempel på noen enveis årsaksmodeller med hypoteser hentet fra forarbeidet til pilotundersøkelsen.

Hypotese: Veien til hardingfelen kan gå igjennom fiolin.

enveis påvirkning



Årsaksmodeller kan gå i positiv og negativ retning. Om denne årsaksmodellen gir en positiv eller negativ bekreftelse, er avhengig av leserens synspunkt. Hvis klassisk fiolinopplæring kan føre til økt rekruttering til hardingfele er dét for mange en positiv retning. Det er derimot også noen som vil si at de som begynner med å spille fiolin, aldri vil bli dyktige hardingfelespillere. Da vil retningen for dem være negativ.

Det blir aldri hardingfelespill med en slik håndstilling. (Sigbjørn Osa. Sagt til en klassisk skolert fiolinist som skulle lære å spille hardingfele). (Haugan 1990:12)

Hypotesene som er referert ovenfor er eksempler på faktorer som kan undersøkes ved hjelp av Bourdieus teorier.

Veien til hardingfelen kan gå igjennom klassisk fiolinopplæring:

Her snakker vi om en pedagogisk struktur som har forandret seg over tid. Klassisk skolering var svært sjelden gjeldende før folkemusikken ble institusjonalisert.

Grunnskolelærere har liten kompetanse i folkemusikk:

Grunnskolen kan ha sammenheng med folkemusikkfeltet fordi lærerne har mulighet til å formidle folkemusikk. Lærernes kapitalinnhav avgjør i hvilken grad folkemusikk blir formidlet i grunnskolen.

Folkemusikkutøvere har kommet i kontakt med folkemusikken gjennom familien:

Denne hypotesen har med Bourdieus teori å gjøre: Det miljøet man vokser opp i, har betydning for hvilken habitus man tilegner seg.

Pilotundersøkelsen ble utført i Bergen Juniorspelemannslag som består av elever ved Bergen Kulturskole i alderen 7 – 15 år. Siden Bergen Kulturskole selv ikke har et tilbud om lagspill³, har to av foreldrene til hardingfeleelevene startet Juniorspelemannslaget. Den første tiden ble laget ledet av foreldrene som selv spiller hardingfele. I 2004 begynte læreren som underviser elevene på kulturskolen å være med på øvingene. Denne læreren har bakgrunn fra klassisk fiolin.

Jeg tok kontakt med lederne i Juniorspelemannslaget for å høre om jeg kunne sende dem spørsmålene til gjennomsyn. Dette ble gjort for å avklare om jeg måtte ha foreldrenes tillatelse for å gjennomføre undersøkelsen. Gjennomføringen av undersøkelsen ble etter avtale gjort ved personlig fremmøte på en øving. Grunnen til dette, var at jeg var redd for å ikke få inn alle besvarelsene hvis jeg hadde sendt dem i posten.

Pilotundersøkelsen ble en nyttig erfaring for videreutviklingen av spørreskjemaet. Noen spørsmål ble korrigert, andre ble fjernet fordi de gikk mer på administrasjon og driften av laget. Disse spørsmålene ble flyttet til et eget skjema som ble rettet mot styreleder i laget (se vedlegg s. 98). Dette skjemaet er blitt brukt for å innhente informasjon om informantlagene. Jeg bruker denne informasjonen blant annet i avsnitt 3.1 der jeg punktvis presenterer de fire informantlagene.

Eksempel på spørsmål som ble korrigert:

Hvor lenge har du vært med i laget?

Mindre enn et år 1-3 år 3-5 år 5-7 år 7-10 år 10-15år over 15 år

³ Med lagspill menes ensemblespill.

Dersom et medlem hadde vært med i laget i tre år, kunne vedkommende svare på både alternativ 1-3 år og 3-5 år. Dette var ett av flere spørsmål som ble korrigert for å øke undersøkelsens *reliabilitet*. Med reliabilitet menes her nøyaktighet i forhold til hvordan jeg skal klare å sikre at spørsmålsformuleringen gir informanten mest mulig entydig forståelse av hva det spørres om, og dermed også et mest mulig entydig og korrekt svar. De nye kategoriene ble endret til: 1-3 år, 4-6 år osv.

3.3.1 NSDstadt

NSD er en forkortelse for norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste. NSDstadt er et dataprogram der en kan legge inn svarene fra undersøkelsen og deretter behandle dem digitalt. Grunnen til at jeg valgte dette dataprogrammet var fordi det er et enkelt og oversiktlig program som passet til dette formålet. Det å bruke et slikt program er vesentlig arbeidsbesparende når en skal benytte kvantitative data fra et større antall informanter. For at jeg skal kunne si litt om hvordan jeg brukte dette programmet, må jeg forklare en del uttrykk og begreper.

Enheter: ”De objektene som et datamateriale inneholder informasjon om” (Egner 2000:8).
I dette tilfellet er det de som har svart på spørsmålene i undersøkelsen.

Univers: Er et utvalg av enheter som forskeren plukker ut i fra når han bestemmer hvem som skal være med i undersøkelsen.

Variabler: Er spørsmålene i undersøkelsen.

Åpne spørsmål: Dette er spørsmål uten svaralternativ. Enhetene blir bedt om å selv skrive inn svaret. Slike spørsmål er ikke egnet for behandling i NSDstadt. Derfor er disse spørsmålene blitt brukt kvalitativt. Svaret på disse spørsmålene er likevel skrevet inn i NSD under *enhetsdokumentasjon*. Dette har blitt gjort for å knytte svaret til den enkelte enheten.

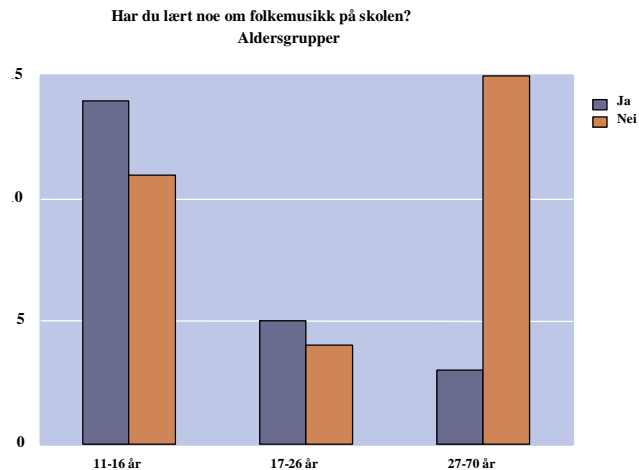
Kategorier/verdier: Dette er svaralternativene i en variabel. Jo flere verdier en variabel har, jo mer nyansert kan målingen bli.

Måling: Kan være et resultatet som fremkommer av en tabell eller et diagram. Resultatet har sammenheng med hvilken verdi hver enhet har fått ut i fra svarene som er avgitt i de ulike variablene i undersøkelsen.

I NSD-stad kan man blant annet lage frekvenstabeller og krystabeller. En frekvenstabell brukes for å få opplysninger om hvordan alle enhetene har svart på en variabel. For eksempel hvor mange enheter som har lært noe om folkemusikk i grunnskolen. En krystabell brukes for å se sammenhengen mellom to variabler. En bruker da én avhengig og én uavhengig variabel. En uavhengig variabel er det vi vil finne ut noe om. Den avhengige variabelen er den vi sammenligner med. For eksempel hvis en vil se

sammenhengen mellom de som har fått undervisning i folkemusikk på skolen og deres alder.

Variabelen ”har du lært noe om folkemusikk på skolen?”, blir da den uavhengige variabelen. Alder blir den avhengige.



Når det gjelder alder, er den delt inn i tre grupper: 11-16 år: Dette er den aldersgruppen som gikk, eller hadde mulighet til å gå i kulturskolen da undersøkelsen ble foretatt. Aldersgruppen 17-26 år er de som har eller har hatt mulighet til å gå i den kommunale musikkskolen da de var yngre. Aldersgruppen 27-70 år er de som ikke har hatt mulighet til å få opplæring i musikkskolen.

Programmet lager de grafiske diagrammene selv, etter at de aktuelle variablene er blitt valgt fra en liste med alle variablene som er lagt inn for den enkelte undersøkelsen. Programmet knytter automatisk variablene sammen med enhetene.

3.3.2 Gjennomføring av undersøkelsen

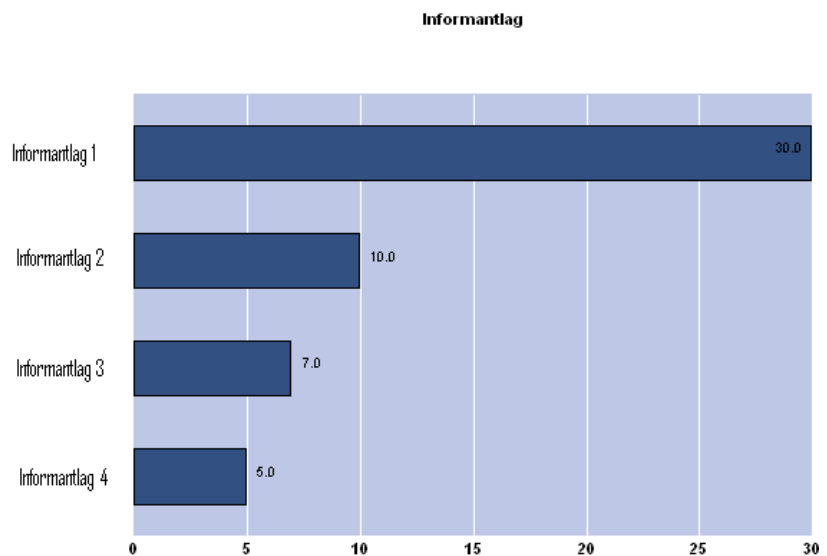
Jeg har tatt for meg de medlemmene som var aktive i lagene i 2005. Med aktive menes de som har hatt mer enn 50 % oppmøte i siste semester. Opplysninger om hvem som har vært aktive, har jeg fått enten fra styreleder eller fra musikalsk leder i lagene.

Planen var å møte opp på øvingene i alle lagene og gjennomføre undersøkelsen, slik at jeg var sikker på å få alle svarene med meg igjen. Dette fungerte i to av lagene. Møtet med disse lagene ga meg nok et tettere forhold til dem enn til de to andre. Her har jeg prøvd å være på vakt for ikke

å ”favorisere” ett eller flere lag, altså drive forskerpåvirkning (Alvesson og Sköldberg 1994).

Grunnen til at oppmøte ikke fungerte i de to andre lagene, var at medlemmene som kom innunder kategorien ”aktive”, ikke var på øving hver gang. Etter en samtale med musikalsk leder i lagene, ble vi enig om at jeg skulle sende spørreskjemaene i posten med svarporto.

Dette fungerte dårlig da det tok nærmere tre måneder før alle svarene kom tilbake. Tallene i diagrammet over viser antall svar fra de fire lagene. Dette er også antall aktive medlemmer da undersøkelsen ble foretatt.



Spørsmålene som er stilt, er i hovedsak rettet mot utøvernes forhold til institusjoner, men også hvordan utøvere er blitt rekruttert inn på folkemusikkfeltet. Formålet med en slik undersøkelse var å kartlegge hvordan fire spelemannslag i Hordaland og Sogn og Fjordane opplever folkemusikkundervisningen i grunnskolen (spørsmål 14 og 15: Vedlegg s.96), hvordan utøvere kommer i kontakt med feltet og litt om utøvernes holdning og interesse for folkemusikken (Se vedlegg side 95-97).

I følgeskrivet som fulgte med spørsmålene (vedlegg s. 94), hadde jeg listet opp følgende spørsmål:

- Hvordan kommer nye medlemmer i kontakt med spelemannslagene?
- Hva må til for å få medlemmer til å trives i et spelemannsmiljø?
- Hva må til for å beholde medlemmer i et spelemannslag?
- Hvorfor er det noen lag som rekrutterer mer enn andre?
- Vil rekrutteringen øke ved å styrke markedsføringen av folkemusikken?

Dette var ment som en introduksjon til spørsmålene i undersøkelsen for å prøve å få informantene til å reflektere litt over innholdet før de begynte besvarelsen.

3.4 Kvalitativ metode

Den kvalitative metoden i denne oppgaven består av intervjuer og forskning ved bruk av historisk tekstmateriale. Først tar jeg for meg intervju som metode. Deretter vil jeg gjøre rede for noen teoretiske perspektiver angående intervju. Historisk metode kommer jeg tilbake til i avsnitt 3.5.

3.4.1 Gjennomføring av intervjuene

To av intervjuene ble gjennomført hjemme hos informantene. Ett intervju ble foretatt på arbeidsplassen til informanten. To intervjuer ble foretatt på andre avtalte steder, og ett intervju foregikk som telefonintervju. I utgangspunktet kunne jeg gjennomført alle intervjuene som telefonintervju, men jeg føler at personlig fremmøte gir en nærmere kontakt med informanten. Det ene telefonintervjuet ble valgt av hensyn til informantens tids- og arbeidspress. Samtidig gjorde geografiske avstander sitt til at dette ble det raskeste og mest praktiske alternativet. På den tiden av året ville det tatt meg ca 6 timer å kjøre hver vei.

Det ble gjort lydopptak av alle intervjuene. Jeg satte grensen til 15 – 20 minutters intervju. Dette på grunn av at transkribering er et tidkrevende arbeid. Jeg tror også at dersom man setter en grense, må informanten og intervjueren være presise og effektive.

Ett tusen sider med transkripsjon er vanligvis for mye å håndtere. Materialet er for omfattende til at det er mulig å få noen oversikt over det, og til at det er mulig å foreta noen dybdetolkning av det som ble sagt.

Analysen vil være for tidkrevende og vil mest sannsynlig gi et overfladisk produkt som også vil fremstå som uferdig på grunn av eksterne tidsbegrensninger. (Kvale 2002: 113)

Nå var det likevel to intervju som varte over 25 minutter. Jeg valgte her å la informantene fullføre emnet fordi at det i begge tilfellene kom noen refleksjoner mot slutten som jeg oppfattet som svært relevante for min forskning.

Som intervjuform har jeg valgt *det halvstrukturerte intervju*. Det vil si at det finnes et tema og noen spørsmål som er bestemt på forhånd. Under intervjuet er det, dersom informanten kommer inn på et interessant tema, mulighet til å spinne videre på dette ved å stille oppfølgingsspørsmål (Kvale 2002). Selv om jeg hadde planlagt hva jeg skulle spørre om, så jeg at det var behov for å justere spørsmålene underveis. Noen ganger kom informanten inn på tema som jeg mente kunne

være av interesse. Da fortsatte jeg i det sporet informanten var inne på for ikke å miste denne informasjonen.

Alle informantene fikk etter telefonsamtale, tilsendt spørsmål og beskrivelse av masteroppgaven i posten. To av informantene hadde forberedt seg godt. To av informantene hadde lest det jeg hadde sendt, men hadde ikke gjort noe forarbeid. En informant møtte uforberedt. En slik situasjon stilte desto større krav til meg som intervjuer. Men når jeg selv er en agent på folkemusikkfeltet og kjenner feltets koder, begreper og derigjennom innebygde logikk, følte jeg likevel at dette intervjuet frembrakte verdifull informasjon med tanke på problemstilling. Jeg anvender derfor like mye informantuttalelser fra dette intervjuet som fra de andre intervjuene.

3.4.2 Tolkning og analyse

Alle intervjuene er transkribert så ordrett som mulig ut i fra informantens dialekt. Baktanken med dette var i høyest mulig grad å bevare det autentiske i informantuttalelsene. Noen av sitatene som er hentet fra intervjuene er likevel omskrevet fra talespråk til et mer lettlest skriftspråk, for å gjøre det lettere å lese. Under transkripsjonen har jeg kun tatt hensyn til ren tale. Alle informantene har fått i oppgave å snakke om det samme temaet. Likevel er deres habitus med på å bestemme hvordan de oppfatter et fenomen.

Selv om jeg i kraft av å være en agent på feltet opplevde at samtalene var vellykkede, behøver ikke dette nødvendigvis være tilfelle. Her kan Peik Gjøsund og Roar Husebys modell om ”budskapet” være et redskap til å forklare:

1. Det du *mener* å si.
2. Det du *virkelig* sier.
3. Det den andre *hører*.
4. Det den andre *tror* han eller hun hører.
5. Det den andre mener å *svare*.
6. Det du tror den andre *svarer*.

(Gjøsund og Huseby 1998:64)

Dette er en modell som skal prøve å si noe om budskapet i en kommunikasjon. Et eksempel er når intervjueren mener at han uttrykker seg klart og tydelig, men informanten oppfatter ikke spørsmålet som entydig og må spørre om intervjueren kan presisere.

Intervj.: ”Hvor mange elever er det på hardingfele i kulturskolen?”

Informant: ”I alle kommunane i X.?”

Intervj.: ”ja”

Informant: ”Det e ganske mange – 100 - Alle kommunane i X. har eit hardingfeletilbod”.

I en slik situasjon kan det være mindre problematisk å uttrykke seg uklart fordi informanten ber om en presisering. Men dersom informanten tror han oppfatter spørsmålet, men ikke gjør det, og intervjueren ikke oppfatter at informanten ikke har forstått spørsmålet, kan en likevel stå i fare for å svekke intervjuets gyldighet. Med gyldighet menes intervjuets relevans for forskningen og oppgaven. (Kvale: 2002)

3.4.3 Tolkningsmetode

Som tolkningsmetode velger jeg å bruke Kvales *ad hoc meningsgenerering*.

Dette er en metode å tilnærme seg empirien på ved hjelp av ulike analyseteknikker.

Jeg har brukt noen av disse teknikkene i forbindelse med analysen av både den kvalitative og den kvantitative empirien: Da jeg analyserte intervjuene, prøvde jeg å *legge merke til mønstre som gikk igjen*, og dessuten *sammenligne svar informanter gav på samme spørsmål fra intervjuguiden (se vedlegg s. 101)*. I forbindelse med spørreundersøkelsene prøvde jeg å *finne relasjoner mellom variabler* og i tillegg *avdekke mellomliggende variabler*. (Kvale 2002: 135-136)

3.5 Historisk metode

Historisk metode blir viktig i denne oppgaven fordi forklaringen på hvorfor enkelte fenomen er slik de er, kan forstås gjennom et historisk perspektiv. Holdninger og handlinger som utspiller seg på feltet slik det fremstår i dag, har opphav tilbake i tid. Metoden kan i så måte brukes til å strekke linjer, og se sammenhenger mellom fenomener i ulike tidsepoker på folkemusikkfeltet.

Historisk metode omfatter blant annet hvordan en kan benytte historiske kilder til å øke sin forståelse av fortiden. Historiske kilder kan være spor, levninger, produkter av fortiden som fremdeles eksisterer og kan observeres (Blom og Helle 1997, Dahl 1991). Med historiske kilder menes i denne sammenhengen tekster som omhandler folkemusikkfeltets fortid. Meningen med å forske i historiske kilder er blant annet for å finne ut mer om menneskers forhold til andre

mennesker. Historisk kildeforskning prøver også å avdekke mønstre eller strukturer som har skapt endringer over tid, og som kan bidra til å øke forståelsen av nåtiden, og kanskje også fremtiden. Et eksempel på en slik struktur er spørsmålet om *tradisjon* (se avsnitt 4.4). Slike strukturer kan i noen tilfeller binde mennesker til å følge et fast mønster som det kan være vanskelig å komme ut av. Eller sagt på en annen måte: Mønstrene kan hindre brytning med tradisjonen. Men i Bourdieus relasjonelle perspektiv kan tradisjonen endres dersom habitus er sterkere enn de sosiale betingelsene. Kanskje denne brytningen også oppnår popularitet på deler av feltet. For eksempel det å benytte utradisjonelle instrumenter i samspill med tradisjonelle. I ytterste konsekvens kan dette være å forkaste fenomener som historisk sett er blitt tilkjent symbolsk kapital. Tradisjonsbrudd kan derfor være med på å omdefinere den symbolske kapitalen, og derigjennom lage grobunn for nye tradisjoner.

3.5.1 Forskerens rolle ved bruk av historisk metode

Det er jeg som utformer spørsmålene som stilles til teksten. Det er disse spørsmålene som avgjør hvilke opplysninger jeg får hentet ut av teksten. Utformingen av disse spørsmålene er knyttet til min habitus og tidsepoke.

Forfattere utforsker fortiden og fremstiller den i lys av sine egne og andres forskningsresultater.

(Blom og Helle 1997: 7)

Det er viktig her at jeg prøve å holde avstand til teksten, og forsøker å se teksten som en objektiv kilde. En annen fare er at jeg tolker teksten feil på grunn av min manglende bakgrunnskunnskap om teksten.

Det kan føre på farlige veier å tolke bilde- og språkkilders meningsinnhold ut fra en umiddelbar forståelse, uten kjennskap til særegenhetene i språk- og bildebruk i opphavssituasjonen. Derfor er det viktig for tolkningen at opphavsbestemmelsen av kilden er så presis og kjennskapet til opphavsmiljøet så inngående som mulig.

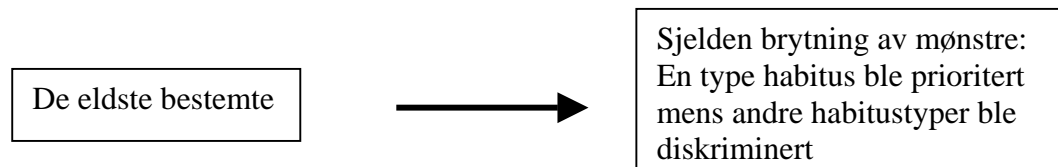
(Op. Cit.: 40)

Som tidligere nevnt er jeg en agent på folkemusikkfeltet. Jeg mener å kjenne til noen av feltets kontekstuelle og kulturelle betingelser. Det er ikke dermed sagt at jeg er rustet til å tolke historiske tekster om eldre folkemusikkfelt på en forsvarlig måte. Men som styreleder i et spelemannslag, og som formidler av symbolsk og kulturell kapital ved å drive utøvende og pedagogisk virksomhet på feltet, innbefatter en slik rolle også å ha god kjennskap til feltets tradisjoner og historie. Slik sett hevder jeg å kunne unngå upresise tolkninger av tidligere tiders folkemusikkfelt.

3.5.2 Hvordan bruke historiske kilder?

Man studerer ofte historisk materiale ut i fra *arbeidshypoteser* og *årsaksmodeller*. I dette tilfellet kan en slik hypotese være: *Folkemusikkfeltet fra 1900 - 1990 var preget av et sterkt makthierarki der de eldste bestemte hvilke habitustyper som skulle få være på feltet*. Hvis man setter denne hypotesen inn i en modell, som vist under, får man en årsaksmodell (se side 19).

Årsaksmodell:



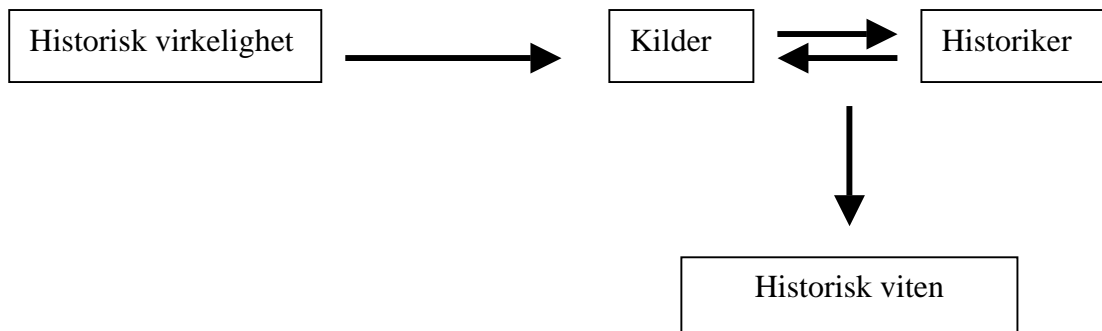
Det finnes flere typer kilder. Den hovedkategorien jeg kommer til å benytte i oppgaven er *meddelende kilder*. Dette er kilder som formidler et bevisst budskap. For eksempel skrift og talte ord. Talte ord kan være muntlig overlevering mellom generasjoner. Skriftlige historiske kilder oppstår ofte ut i fra talte ord. Dette gjelder absolutt for folkemusikkfeltet fordi det historisk sett har vært et felt der skriftlige kilder ikke har vært særlig utbredt.

3.5.3 Kildegransking

Kildegransking går i første omgang ut på å oppspore og avgrense relevante kilder. Deretter må forskeren kunne tid- og stedfeste kilden, samt finne ut mest mulig om opphavspersonen. Når man har gjort dette, må man se på innholdet. Man må tolke teksten for å prøve å få tak i opphavsmannens mening med budskapet. Tilslutt må man prøve å bestemme kildens gyldighet. Er det beretning fra en førstehåndskilde eller annenhåndskilde? Hvis det finnes flere uavhengige beretninger som går ut på det samme, kan dette være med å styrke historiens gyldighet. Man kan også prøve å finne ut om det er flere kilder som har påvirket hverandre, og til sist finne ut hvem andre som har benyttet denne kilden i sin forskning. Hvis en eller flere autoriteter har benyttet samme kilde, kan denne forløpig anses som pålitelig.

Kildegransking er en samlede betegnelse på det historikeren gjør når han fra kilder dels henter ny viten om fortiden, dels prøver om den viten han sitter inne med, er holdbar. I praksis glir de forskjellige fremgangsmåtene og grepene i kildegranskingen sammen i kombinasjoner som varierer fra historiker til historiker og fra gang til gang. (Op. Cit.: 37)

Den danske samfunnsforskeren H.P. Clausen (1963) har laget en modell som viser hvordan en genererer kunnskap ut i fra den historiske forskningsprosessen.



Man kan ikke gå tilbake i historien, så historiske holdninger og habituser er tapt for alltid. Det er derfor opp til meg hva jeg får ut av kildene. Denne kunnskapen vil, som tidligere nevnt, bære preg av min habitus.

Man må huske på at konklusjoner trukket ut i fra historiske kilder i noen sammenhenger må anses for å være midlertidige resultater inntil noen kommer frem til en mer troverdig konklusjon som stemmer overens med samtidens forskningsmetoder. (Blom og Helle: 1997)

Kapittel 4

4.1 Folkemusikkens felt

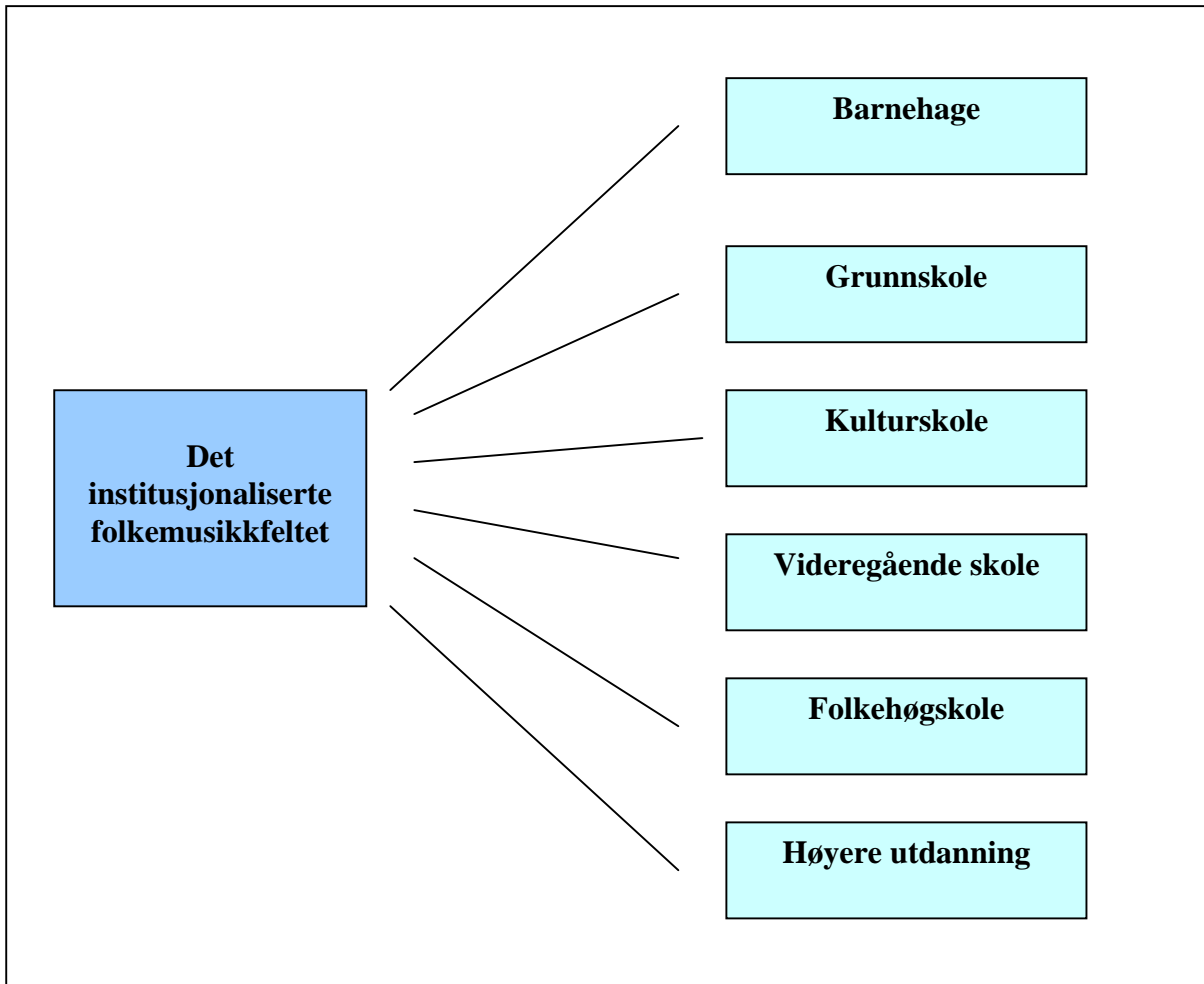
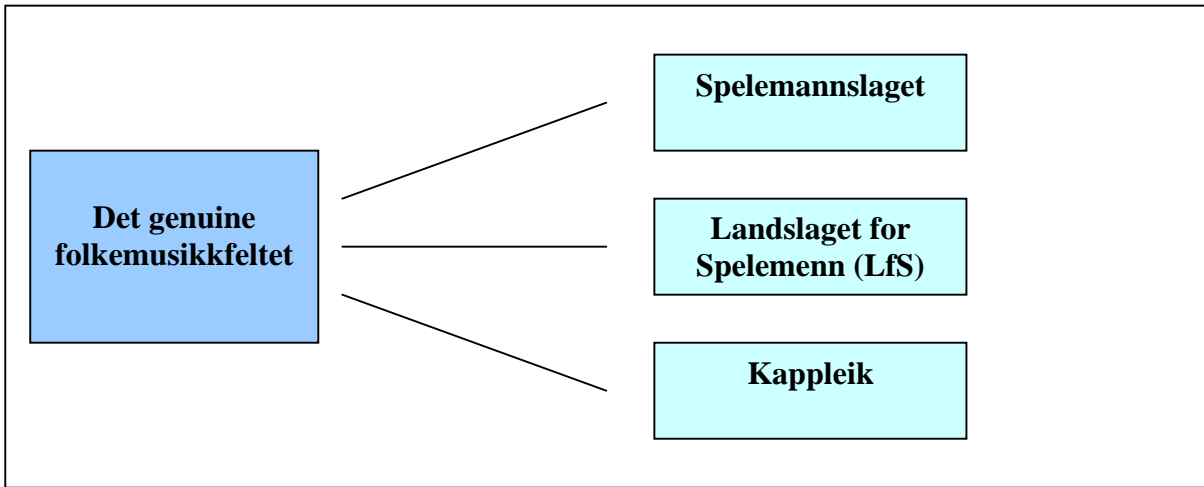
Folkemusikkfeltet består av flere delfelt. I dette kapitlet deler jeg folkemusikkfeltet inn i to hoveddeler som jeg har valgt å kalle: Det ”*genuine folkemusikkfeltet*”, og det ”*institusjonaliserte folkemusikkfeltet*”. Det genuine folkemusikkfeltet består i denne sammenhengen av agenter som er opptatt av å ivareta eldre tradisjoner. Med en institusjon menes en organisert forordning som ofte innebærer ett system med normer og verdier, for eksempel norsk grunnskole (Se modell nedenfor). Agenter på det institusjonaliserte folkemusikkfeltet kan også være opptatt av å fremme eldre folkemusikktradisjoner, for eksempel en barneskolelærer som gløder for å fremme norske slåtttradisjoner i musikkundervisningen. På en annen side er det ikke gitt at det institusjonaliserte folkemusikkfeltet har agenter som inkluderer norsk folkemusikk i sin habitus. Dette er nettopp noe av grunnen til at jeg velger belyse folkemusikkfeltet som flere delfelt og hvordan disse feltene påvirker og således kan forandre hverandre.

Spelemannslag, Kappleik og Landslaget for Spelemenn (LfS) er viktige institusjoner på det genuine folkemusikkfeltet. Det er ikke dermed sagt at spelemannslag, kappleiker og LfS *ikke* er opptatt av å utvikle og fornye folkemusikken, men dette er tre institusjoner som har røtter tilbake til tidlig på 1900-tallet. Dette gjør at disse agentene har en lengre historie tilbake i tid enn det jeg velger å kalle det institusjonaliserte folkemusikkfeltet. Det genuine folkemusikkfeltet blir presentert og drøftet, delvis gjennom historisk metode.

Det institusjonaliserte folkemusikkfeltet er i denne sammenhengen først og fremst knyttet til relevante undervisningsinstitusjoner som er blitt etablert siden midten av 1970-tallet. Jeg tenker da spesielt på Ole Bull akademiet på Voss. Mange av disse institusjonene er også en del av andre felt. Disse institusjonene blir presentert i avsnitt 4.4.

Spørreundersøkelsen er for det meste anvendt i forhold til det som har med rekruttering, grunnskole og kulturskole å gjøre. Intervjuene er benyttet hovedsakelig i forhold til det som har med grunnskole, kulturskole, barnehage, høyere utdanning og spelemannslag å gjøre. Historisk metode er, som tidligere fortalt, først og fremst brukt i forbindelse med det genuine folkemusikkfeltet.

Modeller som viser institusjoner fordelt på to delfelt.



4.2 Folkemusikkfeltet sett i et historisk perspektiv

Folkemusikkfeltet generelt er et felt som opp i gjennom tiden ikke har hatt de helt store tilstrømningene av rekrutter. Fra gammelt av er folkemusikken blitt betraktet som bøndernes musikk. På Vestlandet er det hardingfelen som har vært det dominerende folkemusikkinstrumentet. Under pietismen på 1700-tallet ble hardingfelen og dens musikk sett på som Djevelens verk, og mange feler ble derfor brent. Under denne perioden var det en slags ”skjult rekruttering” til hardingfelespill. Noen gjemte bort feler og spilte på dem når ikke ”pietismens håndhevere” så eller hørte dem. Opplæring måtte også foregå i all hemmelighet.

(Bjørndal og Alvær 1985, Ofsdal 2001)

Folkemusikk-Noreg har tvillaust misst mange verdifulle instrument og spelemannstalent på vegen mot himmelsk frelse. (Stubseid 1998:26)

I eldre tider foregikk rekrutteringen stort sett innad i familien. Slåttespillet gikk i arv fra far til sønn⁴. Med få unntak har det ikke vært kvinnelige utøvere på Vestlandet før den kommunale musikkskolen begynte å gi tilbud om opplæring på hardingfele. Folkemusikkfeltet har båret preg av å være et mannsdominert felt. Grunnen til dette kan være at kjønnsrollene var mer markant i eldre tider. Kvinner hadde sin plass i hjemmet og kunne ikke forlate barn og husarbeid for å spille til dans.

Når kvinnene er så usynlige i spelemannshistoria, kjem det nok ikkje berre av at dei var så få; dei vart ikkje heilt rekna med heller. (Engeset 2006)

Det fantes nok kvinnelige utøvere før også, men man hørte sjelden om dem. Siden folkemusikkfeltet i tillegg var et mer eller mindre skriftløst felt, er ikke historier om kvinnelige utøvere skrevet ned heller. Men det finnes unntak:

Dei to eldre systrene til Samuline, Ingeborg fødd 1790, og Synneve, fødd 1791, var og felespelarar. Når Samuline skulle ut på speling var mannen hennar sur og gretten. Han likte ikkje sjølv å skulle stelle huset og passe ungane. (Engeset 2006)

Frem til 1960-årene gjorde spelemannsmiljøet ingenting for å rekruttere utøvere eller vekke interesse for folkemusikk. Hvis en ville lære å spille måtte en selv ta kontakt, men det var ikke alltid så enkelt. Det var flere grunner til dette. For det første var det ikke så mange spelemenn å lære av. Den geografiske avstanden var også stor. Men kanskje den viktigste grunnen for at spelemennene

⁴ Slåttespill er musikkstykker for hardingfele. Ordet *slått* kommer av gammelnorsk for ”å slå” frem toner - slå fidlu. (Bjørndal og Alvær 1985: 104)

ville ha slåttene for seg selv, var at de var redd for konkurranse. Mange spelemenn hadde sitt eget territorium og hadde derfor monopol på spillejobber innenfor dette området. Hvis andre spelemenn mottok betaling for å spille innenfor dette området, kunne det i verste fall bli rettssak av det (Bjørndal og Alvær 1985).

Går man tilbake i tid, foregikk opplæringen kun som mesterlære, fra mann til mann. Da det på 1930-tallet begynte å dannes spelemannslag, var det kun de beste utøverne som fikk være med: Altså de utøverne som hadde den best egnede symbolske kapitalen. Utvelgelsen ble foretatt av utøvere med høy status på feltet. Disse spelemennene som lærte i fra seg slåtter var innehavere av en høy symbolsk kapital.

For å være læremester måtte en være godkjent av det øvrige spelemannsmiljøet. Det er vanskelig å si akkurat hvordan denne godkjenningen foregikk, men etter som man kan lese i bøker som omhandler folkemusikkfeltets historie, så var det de eldste spelemennene med høyest symbolsk kapital som var læremestere, og som følgelig kunne godkjenne yngre spelemenn som læremestere (Bjørndal og Alvær 1985). Selv om spelemannsyirket den gang ikke hadde særlig høy status, var bryllupsspill likevel sett på som en aktverdig jobb. Markedet kunne derfor noen ganger tilkjenne en spelemann symbolsk kapital etter hvor mange bryllup han hadde spilt i. Han oppnådde altså en kjendisstatus, noen ganger uavhengig av tekniske kompetanse (Bjørndal og Alvær 1985).

En annen faktor som var av avgjørende betydning var økonomi. En læresvenn hadde mulighet til å betale med arbeid eller i bytte mot varer dersom svennen hadde liten økonomisk kapital. Det var verre å skaffe seg instrument. Det var få felemakere og få læresvenner som hadde råd til å kjøpe seg en fele. Derfor var det noen som laget seg fele selv. Et eksempel på dette er Halvor Sørsdal som laget fele av en sigareske (utstilt på Arne Bjørndals samling i Bergen).



Halvor Sørsdal: Arne Bjørndals samling [et.al] 1993, s. 16.

Det å være spelemann var som oftest en attåttnæring en hadde ved siden av en primærnæring, som for eksempel jordbruk.

På 1800-tallet var de store markedene en møteplass for spelemenn.

Lærdalsmarknaden og *Røldalsmarknaden* var noen av de største på Vestlandet.

Markedene kunne gjerne vare i 8-10 dager og det ble god tid til å bytte eller selge slåtter. Dette var én av kanalene de yngre utøvere brukte for å få kontakt med de eldre, slik at de fikk lære seg nye

slåtter og utvide sitt sosiale kontaktnettverk. Betalingen for opplæring kunne enten være arbeid, penger eller brennevin. En kan kanskje si at markedene var en del av datidens synlige opplæringsinstitusjoner.

På markedene, slik som i bryllaupa, kunne dei dyktige spelemennene skaffe seg ei god innkome ved hjelp av fela. Dette var også den beste skulen dei kunne gå i om dei ville lære slåttspel frå fleire landslutar (Bjørndal og Alvær 1985: 73).

Disse møteplassene ga utøverne mulighet til å tilegne seg både symbolsk og sosial kapital, ofte i bytte mot arbeid, varer og i enkelte tilfeller økonomisk kapital.

Noen læresvenner bodde på gården til læremesteren i perioder. Da perioden var slutt, kom det en annen læresvenn og overtok. En kan kanskje i vid forstand kalle dette en form for organisert opplæring. En av informantene kaller dette ”den gamle spelemannskulen”.

Inf. 3: Min måte å lære på, som då er min måte å lære i frå seg på, er då den gamle spelemannskulen der ein besøkte spelemenn. Det var jo ikkje musikkskule då eg vaks opp. So det var då å besøke spelemenn, eldre spelemenn. [...] I heimegrenda mi so var me tre ungdommar. X1 var fem år eldre enn meg. Og X2 som var ett år eldre enn meg. So vi var då kan ein seie i hermeteikn ein ”liten musikkskule” som me dreiv sjølv med støtte utav foreldre og elles interesserte.

(l. 3-9)

Da det gjaldt betaling i form av penger kunne det enten være betaling pr. time eller betaling for en enkelt slått. Noen slåtter kunne være mer verd enn andre. Dette var gjerne anerkjente slåtter som var regnet for å være ”mesterstykker”, som for eksempel *Fanitullen* og *Dei tre budeiene på Vikaffjell*⁵. Det ble sett på som svært aktverdig å gå i lære hos en utøver som hadde slike mesterslåtter på repertoaret. Med denne type slåtter på repertoaret, kunne en utøver styrke sin symbolske og sosiale kapital på feltet. Han kunne få innpass til bryllupsspill og etter hvert egne elever.

Mesteparten av spelemennene var fattigfolk, så felespill og opplæring kunne være en god biinntekt. Derfor var de, som tidligere nevnt, redd for konkurranse. Det gjaldt å verne om sitt kapitalinnhav og prøve å forhindre at andre spelemenn lærte det samme repertoaret og fikk innpass i det samme sosiale nettverket, og således sosial kapital. I ekstreme tilfeller var det noen spelemenn som pleide å forvise seg om at det ikke var noen som satt og lyttet når de øvde. Slik lytting ble kaldt for ”å stjele spill” (Bjørndal og Alvær 1985: 175). Den økonomiske situasjonen, og forholdet til symbolsk og

⁵ Dette er slåtter som regnes for individuelle soloslåtter. Dvs. at hver utøver har sin egen versjon. Dette gir frihet til improvisasjon og bruk av virtuose teknikker, hvor noen av disse improvisasjonene blir sett på som bedre enn andre og dermed kopiert av andre utøvere.

sosial kapital som regjerte på feltet på denne tiden, førte til at rekrutteringen bevisst ble holdt nede. (Bjørndal og Alvær 1985, Stubseid 1998 og Ofsdal 2001)

Folkemusikkfeltet har historisk sett båret preg av et sterkt hierarki der de eldste spelemennene har regjert og vernet om feltet med sine konservative holdninger. Spesielt bør det nevnes hvordan en så på fremførelsen av musikken. Mange utøvere så på slåttemusikken som en hellig kulturarv som ikke måtte forandres på. På slutten av 70-tallet falt de fleste av disse agentene på feltet i fra. Noen døde og noen måtte trekke seg tilbake på grunn av alderdom. Man fikk et generasjonsskifte der nye agenter på feltet så den kulturelle kapitalen som minst like verdifull som den symbolske. Dette var kulturell kapital i form av utdanning, pedagogisk innsikt og musikkteoretisk språk. Bærerne av den kulturelle kapitalen hadde vært på feltet i lengre tid, men de hadde ikke med sin habitus klart å bli maktinnehavere på feltet før de gamle agentene falt fra.

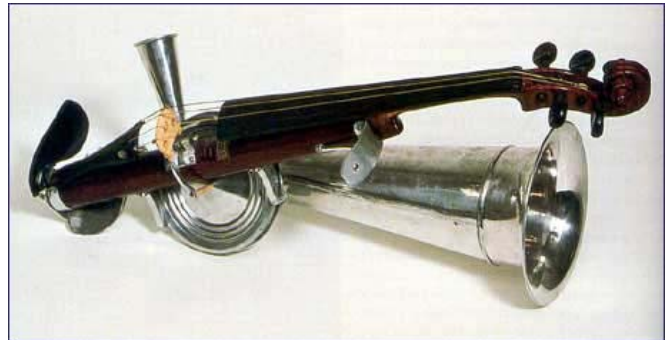
Finn Vabø og Oddmund Dale er døme på spennvidda i musikkutfoldinga i Fjellbekken.⁶ Dei har ulik spelestil og temperament. Den første er ein "sleppe-seg-laus-spelemann", men med alt under kontroll. Den andre er meir innertervend. Han legg vekt på korrekt framføring, men er varsam med å gje musikken personleg påverknad. (Myklebust 1982: 178)

Sitatet over er et eksempel på at det fantes personer på feltet som ville videreutvikle musikken og prøve å tilføre folkemusikken som helhet flere musikalske elementer, som for eksempel flerstemt spill, utvidet form og mer temperert spill. Dette var ikke så lett før generasjonsskiftet fordi de gamle spelemenns habitus var sterkere enn de yngre agents habitus. Dette gjorde at utviklingen i forhold til spillestil og hvilken spillestil som var ansett som verdifull, gikk senere enn i dag.

⁶ Fjellbekken er et spelemannslag som ble startet i 1929 i Bergen. Dette er et av landets eldste spelemannslag, hvor mange av folkemusikkfeltets mest kjente agenter har vært medlem. Blant annet Arne Bjørndal og Sigbjørn Bernhoft Osa. I dette laget har jeg vært styreleder siden 2003.

4.3 Den elektroniske revolusjon

I førindustriell tid var musikken uatskillelig fra utøveren. Musikken var med andre ord en del av utøverens kroppsliggjorte kapital – hans habitus. Dette forandret seg mot slutten av 1800- tallet. Det eldste opptaksmediet som har blitt tatt i bruk for å bevare musikk er Edisons fonograf fra 1877. For å kunne spille inn



Trompetfele:
<http://en.wikipedia.org/wiki/violin>

feleslåtter på dette opptaksmediet, måtte utøveren spille på en spesiell fele som var påmontert en lang tut for å få sterk nok lyd (se bilde). Noe som gjorde situasjonen svært uvant for utøveren. Voksrullene⁷ hadde også begrenset med innspillingstid, så hvis det var lange slåtter, måtte utøveren spille fortere enn normalt med den konsekvens at teknisk vanskelige passasjer ble ”slurvete” spilt (Kvifte 2000). Alle disse momentene gjorde sitt til at disse opptakene var av dårlig lydmessig kvalitet. Kvaliteten på enkelte av disse opptakene kan ha gjort at mange fikk et dårlig inntrykk av den norske folkemusikken på denne tiden.

For øvrig brakte denne grønne reiseradioen med seg klare holdninger til visse typer av musikk: en klar front mot opera og folkemusikk – det ble kategorisert som gnål og gnikk. (Ruud 1997: 17)

I 1931 gikk NRK på luften med *Folkemusikkhalvtimen*. Den gangen var det Eivind Groven som var programleder. Nå kunne det norske folket høre folkemusikk uten å være tilstede når den ble fremført. Utøverens kroppsliggjorte kapital kunne nå lagres, hentes frem igjen, og dermed utforskes på en helt annen måte enn før. Man kunne sammenligne flere opptak og prøve å finne tekniske detaljer i det utøvende som gikk igjen, eller var typisk for en bestemt utøver. Dette gjorde at noen utøvere prøvde å ”kopiere” spillet til enkelte utøvere som var innehaver av høy symbolsk kapital på folkemusikkfeltet. Et eksempel på dette kan være en del tekniske detaljer som blant annet Sigbjørn Bernhoft Osa brukte i sine tolkninger av musikken. (Se avsnitt 5.2).

I 1952 fikk NRK en buss med mobilt opptaksutstyr. Bussen inneholdt blant annet en *magnetofon* (spolebåndopptaker) som var lettere å frakte med seg. Dette gjorde det lettere å gjøre opptak, og gav vesentlig bedre kvalitet på opptakene. Dette ble på mange måter en revolusjon fordi utøvere kunne spille på sin egen fele, og vedkommende kunne ta den tiden han trengte. Nå var det Rolf Myklebust

⁷ Voksruller er det første opptaksmediet for lyd.

som hadde overtatt jobben som programleder etter Eivind Groven. For å få et mer autentisk inntrykk av hvordan folkemusikken virkelig hørtes ut, tok han det mobile opptaksutstyret med seg, og møtte utøverne i sitt vante og naturlige miljø. Dette var et ledd i Rolf Myklebusts innsamling av norsk folkemusikk. Til tross for bedre opptaks kvalitet og mer autentiske opptak, var ikke folkemusikken enda særlig vel ansett hos befolkningen (Myklebust 1982).

[...] Ingen av dei eldre informantane mine (som for meg var folkemusikkutøvarar) identifiserte seg med "folkemusikk". For dei var det noko fjernt, og til dels stygt, som anten var vage minne om "gamle dagar" eller radioprogram frå Telemark og Hardanger. (Apeland: 1998: 31)

Etter hvert ble båndopptakeren tilgjengelig for alle. Alle voksrulloptakene ble spilt over på lydbånd og ble av mange spelemenn brukt sammen med nyere innspillinger til å lære å spille.

Informant 2 har følgende kommentar:

Inf 2: Eg lærte etter lydband. Og sjølvstapt var det mykje rart eg fekk inn med strøkmønster⁸ og sånt for eg kunne ikkje noko mønster. (l. 5-7)

Det at mange utøvere på 1950- tallet begynte å lære etter lydbånd, førte sannsynligvis til at musikalske elementer som blant annet form, frasering og ornamentikk ble forandret og utviklet i forhold til musikkens opphav. Slåttene fikk et mer personlig preg. Noe som var et ledd i forandringer i tradisjonsprosessen i folkemusikken. Det at musikken nå ikke lenger var avhengig av utøveren, gjorde at enkelte utøvere, som levde av å spille, fikk større konkurranse på folkemusikkfeltet. Den kroppsliggjorte kapitalen som før var uatskillelig knyttet til utøver, var nå tilgjengelig for en vesentlig større del av befolkningen.

Den tilgjengeligheten kan ha bidratt til at folkemusikken generelt begynte å oppnå større aktelse blant befolkningen utenfor folkemusikkfeltet. Det var spesielt på 1970- tallet at folkemusikken igjen ble sett på som noe nasjonalt og særnorsk, altså anerkjent som symbolsk kapital av folk og felt som ikke hadde direkte tilknytning til folkemusikkfeltet. Som et resultat av dette dukket det på denne tiden opp flere grupper av musikere og skuespillere som begynte å bruke folkemusikken i forbindelse med andre musikkjangre; teater og film og litteratur. Et eksempel på dette er Ivar Medaas som dro folkemusikken inn på både revyscenen og i TV-programmer i NRK. Jeg mener at denne begynnende statusforandringen av norsk folkemusikk på 70-tallet kan sees på som de første synlige bevegelser mot en anerkjennelse av folkemusikk som kulturell kapital. Jeg reflekterer videre rundt denne påstanden utover i dette kapitlet og videre i kapittel 5.

⁸ Strøkmønster er hvordan en utøver fraserer musikken. Strøkmønsteret bestemmer blant annet betoningen. Dette kan variere fra dialekt til dialekt (se avsnitt 4.4).

4.4 Folkemusikkbølgen på 70 – tallet

På begynnelsen 1970-tallet begynte det norske folket og interessere seg mer for sin egen genuine kultur. Bakgrunnen for dette var blant annet studentopprøret i Paris i 1968 og folkeavstemningen om norsk medlemskap i EEC (EU) i 1972. Den store mobiliseringen på nei-siden førte med seg en stor kulturell aktivitet (Aksdal, Klemet mfl. 1998: 37). Fra midten av 70-tallet fikk folkemusikken også større aksept av ”mannen i gaten”, mye takket være Sigbjørn Bernhoft Osa. Osa stilte i 1973 opp i Holmenkollen på Ragnarokkfestivalen og spilte sammen med rockegruppen Saft. Denne opptreden førte til at folkemusikken oppnådde større aksept og ble til inspirasjon for andre musikere på andre felt som igjen påvirket deres felt. I dag finnes det mange artister og grupper som spiller moderne musikkjangre med inspirasjon fra den tradisjonelle folkemusikken. En kan si at deres sjanger er en fusjon mellom folkemusikk og for eksempel rock.

Da Trønder-bandet Gåte i 2002 slapp sitt debutalbum, Jygri, var de utfordrere i det norske rockelandskapet. Deres modernisering av den norske folkemusikktradisjonen var et prosjekt som hadde mange muligheter til å gå galt. Skepsisen kunne komme fra to sider, både bunadskledd og skinnjakkekledd.
(<http://www.gaate.no/norsk.html>)

Dette sitatet viser at det til tross for større aksept for fusjoner mellom folkemusikk og rock, fortsatt finnes kritikere på feltet som kan ha problemer med å akseptere en slik fusjon. Noen ganger kan det være at artistene selv er mer skeptiske enn publikum.

- Hvis det var noen i folkemusikkmiljøet vi tenkte at *ikke* ville like oss, så var det Knut Buen. Han klager litt på lydnivået, men liker arrangementene våre. Det var stort for ham å bli så godt mottatt av publikum, oppsummerer Gåtes felespiller Sveinung Sundli.
(<http://fredag.dagbladet.no/fredag/2003/06/27/372349.html>)

Sitatet over kan være et eksempel på at media, som vist i avsnitt 4.7, innehar stor symbolsk kapital. Knut Buen er en agent som mange på folkemusikkfeltet ser opp til, og erkjenner som en utøver som er forkjemper for eldre tradisjoner. Dét at han deltar på en scene sammen med et rockeband med deres publikum, er en anerkjennelse av musikken til Gåte. Når media går ut med denne anerkjennelsen, vil de kanskje påvirke folkemusikkfeltet i retning av at musikken til Gåte er godkjent som en del av feltet.

Man skal ikke undervurdere symbolikken i det faktum at Gåte har samarbeidet på scenen med norsk folkemusikks største personlighet og ledende tradisjonsforvalter, Knut Buen. Dette samarbeidet fortsetter på Iselilja med at Gåte lager storslagen rock av Buens egen Kjærleik. Der skriver Buen; «..Kjærleik er å vilja vel.» Iselilja etterlater ingen tvil om at Gåte vil både rocken og folkemusikken vel!
(<http://www.warnermusic.no/artister/gate/>)

4.5 Sigbjørn Bernhoft Osa som eksempel på hvordan en utøver kan benytte sin habitus på to ulike felt

Sigbjørn Osa kom fra en velstående familie og begynte tidlig å spille hardingfele. Etter som faren så at han utviklet seg raskt, sendte han Osa til Tyskland for å studere fiolinspill. Faren, som selv var kunstmaler, mente at det ikke gikk an leve av folkemusikken. Skulle han bli musiker, måtte han lære å spille klassisk musikk. Han oppnådde toppkarakter på den avsluttende eksamen. En kan her si at Osa vekslet inn økonomisk kapital med kulturell kapital. Eller det som Bourdieu kaller en konverteringsstrategi. Man benytter seg av en type kapital for å skaffe seg en annen type kapital uten at det første kapitalinnehavet går tapt.



Sigbjørn Bernhoft Osa (1910-1990). Foto utlånt fra Ole Bull Akademiet.

Versto & Kaasa 1997: 87

Etter et studieopphold i Tyskland reiste Osa til Bergen og ble 1. fiolinist i Bergen filharmoniske orkester. Osa følte seg ikke komfortabel med å være med i et slikt orkester fordi han ikke fikk utfolde seg som han ville. De sosiale betingelsene var altså sterkere enn hans habitus, så han rømte feltet og flyttet tilbake til Voss for å satse alt på hardingfelen.

Selv om Osa til slutt rømte feltet betyr ikke dét at hans habitus *ikke* ble forandret. Etter alle årene med klassisk fiolinspill hadde Osa fått forankring i to felt: Det tradisjonelle folkemusikkfeltet og det klassiske musikkfeltet. Da Osa senere begynte som hardingfelelærer tok han med seg litt fra hvert felt og det ble på en måte dannet et nytt felt. Et felt som viste større aksept for å benytte seg av enkelte ”klassisk skolerte” teknikker til å uttrykke folkemusikk. I dag er det flere utøvere som viderefører noe av spillestilen som Osa innførte. Et eksempel på dette er gruppen som er nevnt i sitatet under.

Med inspirasjon fra den ”gamle hardingfeletrioen” – Sigbjørn Bernhoft Osa, Eivind Groven og Alfred Maurstad, har dei tre (Håkon Høgemo, Einar Mjøsnes og Sigrid Moldestad) teke hardingfeletrioen med seg inn i det 21. hundreåret. (Mokleiv 2006)

Einar Mjøsnes har vært elev av Osa og har gjort hans spillestil til sin egen.

Einar Mjøsnes er i dag fylkesmusikker og knytt til Ole Bull Akademiet. Han er tvillaust den spelemannen som har mest av Sigbjørns spelstil. (Stubseid 2003: 120)

På sytti og åttitallet fikk folkemusikken også innpass i offentlige undervisningsinstitusjoner. Politikerne bevilget penger til opplæring og etter iherdig innsats fra Sigbjørn Osa, ble Ole Bull-Akademiet på Voss åpnet i 1977. Osa var selv lærer og underviste etter sine egne prinsipper som han hadde tatt med seg fra de to feltene. Han tok i bruk virtuose, klassiske teknikker som aldri før hadde vært brukt i slåttemusikken. Dette kan være et av de første stegene som ble tatt for å danne en fusjon mellom folkemusikkfeltet og det klassiske musikkfeltet.

4.6 Tradisjon og dialekt

I dette avsnittet vil jeg prøve å gjøre rede for begrepene *tradisjon* og *dialekt*, fordi disse begrepene er mye anvendt i ulike sammenhenger på feltet.

Tradisjon er en kontinuerlig forhandling om normer innenfor et folkemusikkfelt. I noen tilfeller vil dette være å forhandle om å definere den symbolske kapitalen. Tradisjon har vært og er fortsatt et emne på folkemusikkfeltet som mange strides om å definere. Personlig mener jeg at det bør finnes flere definisjoner av ordet *tradisjon*. Tradisjon må defineres ut i fra konteksten. I noen tilfeller kan tradisjon fortelle noe om hendelser og holdninger i forhold til tid, om overlevering mellom generasjoner, om prosesser som er i kontinuerlig forandring, og i noen sammenhenger forteller tradisjon noe om geografisk tilknytning.

[...] Omgrepet er difor sterkt lada, noko som gjer at dei som vel å bruka det vitskapeleg heile tida må definera det utifrå det spesifikke arbeidet der ordet vert nytta. (Apeland 1998: 46)

Ulike tidsepoker, har hatt ulike normer. En kan si at ulike tidsepoker har hatt sin type habitus. Alle disse tidsepokene har satt spor etter seg slik at det i noen tilfeller er mulig å finne spor etter gamle normer i de moderne.

[...] Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt. Det er tradisjonen sitt liv. For tradisjonen er ikkje som eit manglebrett eller ein tresko, som vi kan gjøyma på museum slik han var for 300 år sidan, og fremleis er. Vi veit korleis ein slått var i 1850 og i 1908 og i 1950. Han er omvølt og omrigga, han er ikkje lik seg som han var. Likevel er det same slått. Difor skal vi ikkje gråta over tradisjonen, han lever vidare som han alltid har gjort, og vert omskapt og omforma i ein variasjon utan like. Tradisjonen er ein organisme som ikkje kan stengjast inne i ein fastlegen form, han vil alltid sprengja dei grensane han lever innanfor, og søkjer nye former og virkemiddel. (Bjørndal og Alvær 1985: 203)

Voss. I kappleikssammenheng ville det si at utøveren fikk trukket poeng for dårlig tradisjon (Apeland 1998).

Det er i vår samtid vanskelig å finne noe begrunnelse for hvorfor noen områder har lav status, mens andre har høy status i forhold til tradisjon, men det har mest sannsynlig med å gjøre at høystatusområder i generasjoner fostret opp flere dyktige utøvere enn for eksempel i Bergen. Utøvere som kom fra disse ”tradisjonsrike distriktene” var innehaver av symbolsk kapital, noe utøvere fra byen verken hadde, eller kunne oppnå på denne tiden.

I byene på 17- og 1800-tallet hadde den skolerte kunstmusikken begynt å få et solid fotfeste. Denne musikken ble av mange, og spesielt av rike borgere sett på som kulturell kapital. Dette gjorde at folkemusikken av enkelte i byene ble sett på som mindreverdig. Det var med andre ord en form for klassesamfunn mellom by og land der folk i byene tilkjente den skolerte kunstmusikken mer verdi enn folkemusikken. Dette slo som sagt tilbake på utøvere som kom fra byen. Det var med andre ord ikke markert for deres habitus.

Utover 17- og 1800-tallet fikk byer og bredbygder et delvis skolert musikkliv, der ensemblemusikk overtok funksjonene tradisjonsmusikken hadde hatt til dans og i seremonier. (Sæta 2003: 69)

Tradisjon kan også være knyttet til tekniske og musikalske elementer i musikken. Dette kan være frasering, taktart, ornamentikk osv. Det er dette vi kaller for dialekter i spillet: Vestlandsspill, Telemarkspill osv. Disse elementene i musikken er direkte knyttet til et geografisk område. Det var blant annet slike elementer i musikken de eldre utøverne prøvde å verne om.

I 1992 ble det satt ned en nemnd med fem personer som skulle vurdere rubrikken for slåtteform og tradisjon. Resultatet var at denne rubrikken ble fjernet fordi denne nemnden mente at koblingen mellom slåtteform og tradisjon var uheldig. Slåtteform og tradisjon underbygget høystatus og lavstatus på folkemusikkfeltet. Dette gikk på bekostning av verdier som individualitet, kreativitet og bygger på et tradisjonsbegrep der slåtter oppfattes som kulturgjenstander snarere enn strukturen og grammatikken som kjennetegner en dialekt. En dialekt kan derfor sees på som et språkssystem i forhold til et annet (Sandøy 1985: 16).

En dialekt kan i denne sammenhengen defineres som et system med noen faste regler som man spiller etter, omtrent som i klassisk skolert formlære. Som i talespråket, forandrer også dialektene i spill seg etter svingninger i ”motene”. En mote kan ha opphav i en bestemt tidsepoke og kan være påvirket av ulike geografiske områder. En mote sier også noe om en persons habitus. Dette kan

sammenlignes med klesmoter. Det er få som henger igjen i motene fra 50-tallet. Hvis det finnes noen, er det enten eldre folk som vokste opp på denne tiden og som ikke vil modifisere sin habitus, eller noen unge som søker det ”alternative” eller spesielle. Det vil alltid finnes mennesker som har sans for normer som hører fortiden til. Slik ivaretas også tradisjonen i forhold til moter fra tidligere tider.

Mykje av tradisjonsdyrkinga er knytt til førestillingar om generasjonsskilnader. Der autentiske vert knytt til høg alder. Stilistiske element som kjennest gamle vert favoriserte. Utifrå mine egne røynsler frå folkemusikksamling, veit eg at eldre menneske utan vidare vert rekna for mogelege tradisjonsbærarar. At det moderne ikkje berre vedkjem dagens unge, men har røter som i tid strekker seg lenger tilbake i tid enn dei eldste nolevande kan vitna om, fekk eg røynta, då eg freista å få mormor mi til å syngja ”religiøse folketonar” eller barneregler. Ho var fødd i 1903, oppvaksen i ei lita bygd på Sør-Vestlandet. Far hennar var fødd så tidleg som i 1860, så eg rekna med at ho hadde ein viss kunnskap om det eg var ute etter, sjølv om eg ikkje hadde høyrte henne syngja slike ting. Men reaksjonen hennar var langt frå positiv då eg antyda at foreldra hennar, som var så gamle heilt sikkert song på ”den gamle” måten. Ho svara om lag slik: ”foreldra mine var moderne og opplyste. Dei var ikkje interessert i det gamle”. (Apeland 1998: 109)

Dette sitatet forteller litt om hvordan vi har en tendens til å sette generasjoner i sammenheng med fenomener eller moter, eller hvordan vi noen ganger tillegger en bestemt generasjon en type habitus. Det er ikke alltid dette stemmer overens, noe dette sitatet viser.

Et annet eksempel er to utøvere fra Hardanger som har fattet stor interesse for gamle hardingfeler. Disse felene har en helt annen klang, og krever en helt annen spilleteknikk enn en moderne hardingfele. Eller som en av utøverne sier: ”Å spille på ei slik fele, er et heilt anna fag”. I 2006 gav disse utøverne ut en CD⁹ der de spilte på, blant annet, *Jaasta fela* fra 1651. Dette er et eksempel på unge utøvere som fatter interesse for, og ivaretar gamle moter. Det er også et eksempel på at kapitalbegrepet er dynamisk. Selv om enkelte fenomener og holdninger mister sin verdi i en periode, kan de ved et senere tidspunkt bli ansett som kapital. Dette er fordi feltet også forandrer seg. Kapital, habitus og felt kan altså være i dynamisk relasjon til hverandre.



Jaastad fela:
Aksdal og Nyhus 1989: 22

⁹ CDén heter Rosa i botnen (2005). Utøverne er Knut Hamre og Benedicte Maurseth.

4.7 Institusjoner innenfor det genuine folkemusikkfeltet

Folkemusikkfeltet er et mer eller mindre autonomt felt. Feltet har egne utdanningsinstitusjoner som drives av agenter på feltet, både utøvende og akademiske agenter. Det foregår også hele tiden en reproduksjon av agenter hvis de har etterspurt kapital. Da tenker jeg først og fremst på teknisk kompetanse, pedagogisk innsikt og kunnskaper innen musikkteori, administrasjon og relevant historikk. Denne reproduksjonen av agenter skjer blant annet, ved enten institusjonalisert opplæring, eller ved at en elev oppsøker en utøver, eller ”tradisjonsbærer”, som noen på feltet velger å kalle det.

Bourdieu skiller i tillegg mellom to typer felt: Produksjonsfeltet og konsumentfeltet (Apeland 1998: 23). Produksjonsfeltet er det feltet som i dette tilfellet produserer musikk, stiller til arrangementer eller utdanner folkemusikkutøvere eller folkemusikkvitere. Felemakere hører også til under dette produksjonsfeltet. Konsumentfeltet er de som lytter til folkemusikk, er publikum på arrangementer, kjøper feler eller på annen måte viser interesse for feltet.

Selv om dette er to typer felt betyr ikke det at disse feltene er atskilt. Folkemusikkfeltet er lite, så de fleste agentene finnes på begge disse feltene.

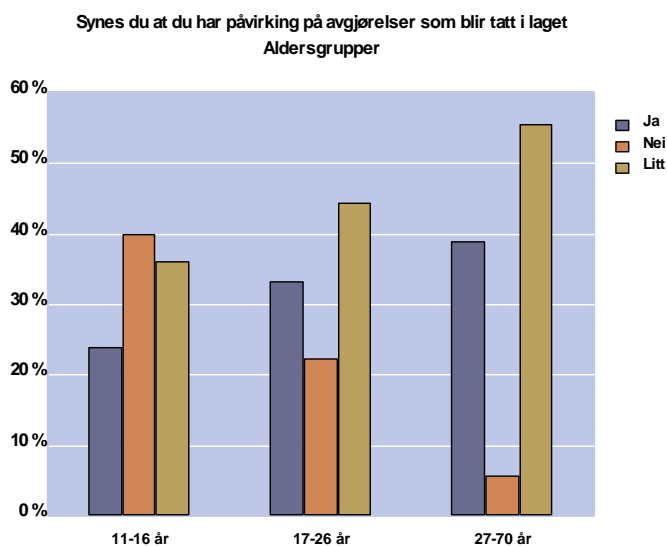
[...] Dessuten er det knapt mogeleg å skilja mellom produksjons- og konsumentfelt når det gjeld norsk folkemusikk. Sjølv om nokre utøvarar byrjar å bli populære hjå eit større publikum, er utøvarar, publikum, og jamvel forskarar del av det same miljøet. Ikkje skjeldan kan same personen gå inn og ut av alle desse tre rollene. (Apeland 1998: 121)

I det følgende vil jeg prøve å se på disse feltene atskilt for å lettere få øye på hvordan de er relatert til hverandre og derigjennom muligens påvirker hverandre.

4.7.1 Spelemannslaget

De fleste spelemannslag er satt sammen av flere grupper. Det vanligste er Hardingfele/felegruppe, dansergruppe og kvedargruppe¹⁰. I mange lag blir disse gruppene igjen delt inn i undergrupper etter alder eller teknisk nivå.

Dette diagrammet viser hvordan medlemmene selv opplever sin egen påvirkningsfaktor i laget. En kan se at påvirkningsfaktoren øker med alderen. Dette er kanskje et naturlig fenomen med tanke på erfaring og kunnskap. En ser tydelig at innenfor aldersgruppen 27-70 år finnes den høyeste påvirkningsfaktoren.



Utfordringen for mange spelemannslag er

når det foregår et generasjonsskifte. De eldre dominerer feltet, og de yngre bare henger med uten å ha noe særlig innflytelse. Dette har vært praksisen i mange spelemannslag. Det som skjer når de yngre generasjoner ikke får innflytelse, er at utviklingen på en måte står stille helt til de eldre faller fra. Når dette generasjonsskifte skjer brått, det vil si at flesteparten av de eldre forsvinner innen et kort tidsrom, står de yngre igjen og kanskje ikke helt vet hva de skal gjøre. De er vant til den eldre generasjonens måte å drive laget på, og vet ikke helt hvordan de skal drive laget videre: Dette fordi de ikke har fått innsyn i hvordan forrige generasjon drev laget, og har dermed ikke fått utviklet sin egen styringsform. En kan si at de sosiale betingelsene har vært sterkere enn deres habitus, men de har likevel valgt å bli værende på feltet. På dette tidspunktet rår det ofte stor usikkerhet i laget om hvordan laget skal opprettholdes og videreutvikles. Faren er at noen forlater feltet fordi at den nye styringsformen ikke samsvarer med deres habitus.

Frå midten av 1980-åra har krafta også gradvis gått ut av ei rekkje av dei eldre organisasjonane, ikkje minst dei som er knytt til dei historisk viktige folkerørslene, utanom idretten. Og organisasjonsdifferensieringa flatar ut, ein har kanskje nådd eit metningspunkt eller til og med eit *vendepunkt* med omsyn til frivillig organisering. (Arnestad 2001: 21)

¹⁰ En kvedargruppe er en gruppe som synger folkesanger, unisont eller flerstemmig.

Sitatet over prøver å si noe om at det ikke er like lett å drive en frivillig organisasjon i dag. Det kan være mange grunner til dette, men slik jeg selv opplever det, sett fra min posisjon som styreleder og utøver i et spelemannslag, så kan det i noen tilfeller ha med et større fritidstilbud å gjøre. Utøverne kan velge mellom flere tilbud. Et annet motiv for å nedprioritere det frivillige organisasjonslivet er av rent økonomiske årsaker. Det er vanskelig å få fatt i *ildsjeler*. I dag vil man helst ha betaling for å yte tjenester. Hvis man tenker seg en undervisningssituasjon innenfor institusjon, som for eksempel kulturskole, så bytter man kulturell kapital mot økonomisk kapital. Dette gjør at mange av de tidligere ildsjelene prioriterer institusjonene fremfor å drive "veldigighet".

I følge eldre aktører på feltet, var det en større "*lagsånd*" i spelemannslagene før (muntlig informasjon fra Finn Vabø mars 2006). I det ligger det at medlemmene skal være pliktoppfyllende og møte på øvinger og delta på kappleiker selv om de ikke alltid har særlig utbytte av det. En skal strekke seg langt for lagets beste og underkaste seg styrets meninger og smak, og rette seg etter styrets vedtak. På årsmøtet hvor medlemmene har stemmerett, bør medlemmene stemme for styrets forslag. Dette høres kanskje drastisk ut, men i følge generasjonen mellom forrige og den nåværende er dette slik mange agenter har opplevd det. "Å vise lagsånd" kunne dermed innebære å undertrykke ens habitus hvis man ikke var enig med styrets vedtekter.

I møte mellom mennesker fra ikke-sammenfallende felt kan de ulike personers habitus la seg tillempes slik at de føler seg "hjemme" i selskap med hverandre. På samme måte kan det oppstå gnisninger der en ikke finner seg til rette pga ulike væreformer og preferanser. Hvis de sosiale betingelsene er sterkt i favør av den ene væremåten, vil den andre oppleve et større press mot tilpassning, eller måtte velge å kjempe eller flykte. Habitus både fostres av de sosiale betingelsene, og skaper dem samtidig. (Marthinsen 2003: 120)

Informanten berører også problematikken med å undertrykke eller modifisere deres habitus.

Inf 1: *Men tradisjonen ville jo da selvsagt som opplæringen i Fjellbekken den gangen var, at jeg skulle holde kjeft, så jeg holdt meg jo til det da. Men da jeg begynte å gå i Fjellbekken så var det jo slik at jeg satte meg nederst ved bordet. X1 øverst, og så X2 på venstre side og X3 på høyre, så kom X4 og så kom jeg og snek meg inn der. (l. 28-32)*

Opplæringen i spelemannslagene var også preget av dette makthierarkiet. Utøvere uten pedagogisk innsikt og uten sans for forandring av musikalske elementer var ofte ledere.

Inf 1: [...] Det første jeg skulle spille vare en bruremarsj. "Fjellbrura". Da var det full pakke med dobbeltgrep¹¹ og alt i fra første vek¹², så så jo jeg at dette var en grusomt tungvint måte å gjøre det på. En annen opplevelse som jeg hadde i løpet av første året i Fjellbekken, var en situasjon hvor X1 skulle lære en detalj av X2. Det var et stykke ute i slått, og X2 var ute av stand til å gå inn akkurat på det punktet der X1 ikke oppfattet detaljene med fingrene. Jeg visste at jeg var i stand til å forklare dette med ord akkurat hva X1 ikke oppfattet og hvordan det kunne gjøres. X2 var ute av stand til å sette ord på det. Akkurat der og da skjønte jeg at der var mye kjappere løsninger. (l. 18-26)

Å besitte en bestemt habitus innebærer å mestre en praksis i form av muligheter og begrensninger innenfor et avgrenset sosialt rom, et felt. (Marthinsen 2003: 120)

I den senere tiden har andre pedagogiske prinsipper fått innpass i de fleste spelemannslag.

I et spelemannslag som består av en gruppe, sier det seg selv at en ikke kan tilfredsstillere alle nivåer like bra. Hvis en tilpasser nivået til de viderekomne sin habitus, vil ikke nybegynnere med sin habitus ha en sjanse til å følge med. Sannsynligheten for at de forlater feltet er i følge en av informantene ganske stor.

Inf 2: Eg vil mykje før spele lenge med dei som gruppe, og at dei på ein måte får eit sug etter å vere med i det store spelemannslaget. Ein gong har eg tatt dei for tidlig inn, og det var etter press frå foreldre so tykte eg var so og so kul og stilte so og so store krav at dei var meir enn god nok til å vere med i spelemannslaget. Eg sa te dei at det har eg lite tru på, men eg bøgde av for presset, og to tredjedelar av dei slutta. Dei sat der som noke toskar. Dei hadde ikkje tjangs eigentleg. Sia har eg aldri høyrte noke om at ein skal ta dei inn. Det verste ein gjære det e te å... altså dei veit med seg sjølv at å sitte å føle at du er den dårligaste blant gjengen. Det e ein frøkteleg dårleg følelse. Det er mykje betre at dei har spelt nok melodiar slik at dei føler at... jøss dette greier vi jo like godt som disse gamlingane her. (l. 88-96)

¹¹ Dobbeltgrep = å spille to toner samtidig. Dette kan i noen tilfeller være vanskelig for nybegynnere, fordi man ofte bruker to fingre samtidig.

¹² Vek = del. En slått med tre vek er det samme som at den har tre deler. A – B – C .

Utdrag fra et av intervjuene under viser noe av det samme. Hvis en skal drive opplæring med sikte på god rekruttering, er det helt nødvendig å dele seg inn i grupper der utøverne har noenlunde lik habitus, altså drive differensiert opplæring.

Inf 6: [...] *Me har prøvd å skilja av då, at dei må ha eit visst nivå for å få væra med elles så blir det berre...*

Intervj.: *Hvordan foregår den utvelgelsen?*

Inf 6: *Da e jo disse lærarane som har dei i musikkskulen. Da e jo dei som kjenner dei best for, dei ser dei kvar dag og har kanskje vært med dei i fleire år. Dei ser liksom an nivået. De gjer til at det er nokelunde likt nivå på dei som e med for elles så blir da noken som gjer det veldig bra, og so noken som ikkje får med seg noken ting og so kjeder dei seg, dei som e flinke, for dei får ikkje utfordringar. Dei som ikkje e fullt so flinke, dei sitter jo bare der... og føler seg... "ikkje flinke". (l. 24-31)*

I et spelemannslag med 20 medlemmer, vil det altså være 20 ulike personligheter med 20 mer eller mindre ulike habituser i forhold til felespill.

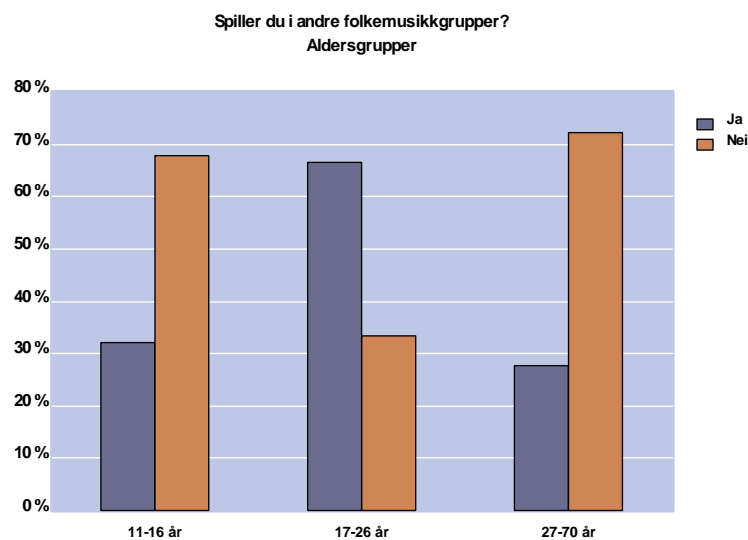
Noen av disse habitussene kan fungere som en del av lagets samlede kapital. Eksempler på dette kan være utøvere som mesterer ulike dialekter i spillet, Utøvere med administrativ kompetanse eller utøvere som på grunn av sin anerkjennelse gjør at laget også kan høste større anerkjennelse. Andre habituser kan være av mindre betydning i forhold til lagets samlede kapital fordi det er snakk om en type kapital som ikke er etterspurt på feltet, eller kan omsettes i en annen type kapital. Det kan for eksempel være at utøverne rett å slett ikke spiller godt nok til at spillet deres kan anses som kapital.

Det er også eksempler at dyktige felespillere slutter i et spelemannslag. De opplever at den differensierte opplæringen ikke samsvarer med deres habitus. Enten spiller slike utøvere bare for seg selv, eller så søker de sammen og starter egne grupper. I et spelemannslag er det som oftest 10 – 30 utøvere som spiller sammen. Mange av utøverne som ikke finner seg til rette i et spelemannslag, søker sammen i mindre grupper. Mange av disse utøverne holder på med folkemusikkutdanning av høyere grad, der de lærer musikkteori innen komponering og arrangering. I vår samtid ser en at slike grupper i enkelte tilfeller kan bli en fusjon mellom folkemusikk og andre sjangere. Det kan se ut til at situasjonen for folkemusikkutøving er på vei til å bli utøvd i mindre grupper, slik som for eksempel innen rock og jazz. En av grunnene til at spelemenn gikk sammen for å spille i lag på begynnelsen av 1900-tallet, var at det da ble høyere lyd av musikken. Dette var nødvendig, spesielt når danselag skulle arrangere dans i store lokaler. Etter hvert som den elektroniske revolusjon gjorde seg gjeldene på folkemusikkfeltet, ble forsterkeranlegg tatt i bruk, og det kunne da være nok med en eller to spelemenn.

At spelemannslaget kunstneriske og pedagogiske retningslinjer ikke samsvarer med enkelte utøveres habitus, kan være én av grunnene til at mindre grupper er blitt mer populært den siste tiden. Noen vil gjerne noe mer enn å bare spille slåttene på tradisjonelt vis. På en annen side har det også blitt mer vanlig i spelemannslag å lage arrangementer med flere stemmer og samspill med andre instrumenter. Dette er etter hvert blitt populært blant de yngste også. Denne type grupper har også fått innpass på de tidligere nokså lite dynamiske retningslinjene for kappleik. Grunnen til dette kan være at yngre agenter etter hvert begynner å slippe til som arrangør for kappleikene: Folkemusikkfeltet preges også av kulturell kapital (se avsnitt 5.2.1).

Inf 5: *Dei teke jo vidare utdanning på Ole Bull-akademiet, Raulands-akademiet, Musikkhøgskulen og då vert den sosiale biten som spelemannslag skal tilby, den verte prioritert ned i forhold til andre aktivitetar. Og da gjere til at dei forventar at spelemannslaget skal ve noko meir enn ein sosial aktivitet. (l. 25-30)*

Vi ser at det er i aldersgruppen 17-26 år vi finner flest utøvere som spiller i andre grupper. Dette kan ha sammenheng med at utøverne er kommet opp på et høyere teknisk nivå og har tilegnet seg et større spekter av slåttrepertoar og kunnskap. De er også inspirert av andre grupper som dannes. Gruppespill er som nevnt ovenfor en del av endringene i tradisjonsprosessen på folkemusikkfeltet.



I et spelemannslag kan vi finne agenter med ulike tilganger på kapital. Kjente og dyktige utøvere, folkemusikkvitere med akademiske titler, musikkprodusenter, felemakere etc. Disse agentene er samtidig relatert til posisjoner i andre felt som igjen kan gi ytterlige sosiale forbindelser som spelemannslaget kan ha nytte av. Den sosiale kapitalen bygger på det som en gruppe sammen har bygget opp av kapital, men også hva den enkelte agent klarer å utvikle (Marthinsen 2003: 137). Den sosiale kapitalen kan både være en ressurs og et redskap til å bygge opp ytterligere symbolsk kapital. Sosial kapital kan i likhet med den symbolske kapitalen kun eksistere og ha verdi hvis den kan omsettes til noe som erkjennes som verdifullt.

Kapitalens verdi er aldri konstant. Den endrer kontinuerlig verdi på grunn av ytre krefter i markedet. For eksempel dersom et spelemannslag er flink til å spille til dans, men ikke så flink til konsertspill. Dersom konsertspill blir mer populært på feltet, kan dette spelemannslaget stå i fare for å tape sin tidligere prestisje i forhold til dansespill. Hvis dette spelemannslaget fortsatt skal kunne beholde sin posisjon på feltet, må lagets habitus som helhet ”omskoleres” til å kunne yte det som resten på feltet anser som verdifullt: I dette tilfellet konsertspill. Dette er å omdefinere den symbolske kapitalen. Folkemusikkfeltet er som andre felt, dynamiske med tanke på samlet kapital, fordi det blant annet er relasjonelt til andre felt. I dette tilfellet er det konsumentfeltet som påvirker og dirigerer produksjonsfeltet.

4.7.2 Landslaget for Spelemenn

Med opprettinga av LfS går folkemusikken over frå å verta ein del av nasjonalbyggingsdiskursen til å verta eit sjølvstendig *kulturelt felt*. (Apeland 1998: 65)

LfS ble stiftet 30. juni, 1923 i Bergen. I 1928 tok LfS initiativ til å stimulere oppbyggingen av lokallag rundt om i landet. Fra denne perioden og frem til i dag er det på medlemslisten til LfS over 5000 medlemmer fordelt på 150 lag. (Arnestad 2001)

Denne institusjonen har siden den ble startet vært en hovedorganisasjon for alle på folkemusikkfeltet. Noen av oppgavene til LfS er å arrangere Landskappleik, Landsfestival for gammeldans, administrere medlemskontingent for spelemannslagene, arrangere kurs og seminarer med aktuelle tema og arrangere *Folkelarm*, en folkemusikkfestival i Oslo. LfS arrangerer i dag også mange instruktør- og dommer kurs. Dette er mest for å sikre at det foregår en kontinuerlig overlevering av folkemusikkens kapital. LfS hyrer gjerne inn unge instruktører som har bakgrunn fra folkemusikkutdanningsinstitusjoner.

Med LfS er institusjonen oppretta som samlar ekspertane, som utformar stridsspørsmåla, som lagar sagde og usagde reglar for kva som gjev status, og som sjølv premierer dei som måtte ha gjort seg fortjent til det. Med *Spelemannsbladet*, som vart oppretta i 1941, vart feltet si stilling styrka med eit organ som var talerøyr for LfS sin ideologi, og som batt miljøet saman. (Op. Cit.: 66)

LfS er med andre ord med på å opprettholde og videreføre folkemusikkfeltets ervervede kapital, men også å tilføre folkemusikkfeltet kulturell kapital, og kan således regnes som en sentral agent på feltet.

4.7.3 Kappleik

Meir enn noko anna er det nettopp kappleikane, særleg Landskappleiken, som er varemerket til Landslaget for Spelemenn (LfS), skipa i 1923. (Arnestad 2001: 11)

Kappleik er et felles arrangement for alle som er en del av folkemusikkfeltet, og er en av de viktigste arenaene på feltet. Kappleiken har siden 1896 vært den eneste arenaen på feltet der agenter fra hele landet er blitt samlet. I de siste 30 årene, og kanskje spesielt de siste 10 årene, har kappleikene fått konkurranse fra andre arrangementer innen folkemusikk. Likevel er det fortsatt Landskappleiken som trekker flest utøvere og publikum.

På kappleiken foregår møter på tvers av generasjoner - mellom rekrutter og agenter som har vært på feltet i lengre tid. Kappleikene er med på å dra rekrutter inn på folkemusikkfeltet på et tidlig stadium og enten inspirere dem til videre utvikling, eller få dem til å forlate feltet alt etter som om deres habitus stemmer overens med de ulike former for habitus som allerede finnes og dominerer på feltet.

De som blir betydningsfulle agenter er de personer som skaffer seg posisjoner som andre tvinges til å forholde seg til, de som uttaler seg med en forventning om at andre skal lytte, ta del og kanskje si imot.

(Broady 1998: 366)

Innenfor kappleiksarenaen er det ofte utøvende autoriteter som inntar slike maktposisjoner.

En autoritet blir den som best behersker instrumentet, storspelemann, som vi sier. Slike storspelemenn blir gjerne normgivende innenfor sitt område. På kappleiker topper de listene, og de blir et forbilde for unge nybegynnere. (Haugan 1990: 33)

Noen eksempler på slike ”storspelemenn” fra Hordaland og Sogn og Fjordane kan være Sigbjørn B. Osa, Finn Vabø og Håkon Høgemo.

Kappleiken er en slags folkemusikkmesse der gode resultat kan skaffe deg betalte jobber. Gode plasseringer gir ein god attest/CV som i alle fall kan brukast for å dokumentere faktisk kompetanse – sjølv om det ikkje fører med seg formell pedagogisk kompetanse. (Sundt: 2006)

Kappleiken er slik sett et eksempel på en arena som blant annet gjør det mulig å konvertere symbolsk kapital til økonomisk kapital.

Dommere

Kappleiksdommerne fra 1950 – 1990-tallet tilkjente altså tradisjon mer verdi enn for eksempel tekniske kompetanse (se side 39). Et eksempel på dette var en utøver fra et distrikt utenfor Bergen som gikk i lære hos en spelemann fra Bergen som regnes for å være en av de største autoritetene på folkemusikkfeltet i Hordaland. Det hendte at læresvennen oppnådde høyere poengsum på kappleiker enn sin læremester fordi han hadde bedre tradisjon enn læremesteren. Dommerne premierte altså geografisk tilknytning mer verdi enn utøverens tekniske kompetanse (Muntlig informasjon fra Finn Vabø mars 2006).

Et annet eksempel på dommervurdering er en utøver som etter hvert ble en meget kjent artist i media. Selv om artistkarrieren ikke hadde så mye med folkemusikk å gjøre, oppnådde denne spelemannen ofte høyere poengsum enn sin læremester som hadde vært en autoritet på folkemusikkfeltet i lang tid. Dette kan ha noe med å gjøre at det å være kjendis, altså være en del av det mediale bildet, blir av alle grupperinger i samfunnet sett på som verdifullt. En kjendis er med andre ord eier av kulturell kapital, nettopp fordi han er kjendis.

I dommerskjemaet for ”*spel hardingfele*” på kappleik, står det at dommeren skal trekke poeng hvis han mener spillet er ”fiolinistisk”. I denne sammenhengen regnes *fiolinistisk spill* for å bære preg av begrenset harmonisering, begrenset ornamentikk, vibrato, og frasering med lange buestrøk som gir mer legato. Spørsmålet om bruk av fiolin i hardingfeleopplæring er blitt aktuelt fordi dette er mye brukt i en del kulturskoler. Noen steder er dette en av forskjellene på de som får begynnerundervisning i kulturskolen, og de som får begynnerundervisningen utenfor en institusjon. For eksempel privatundervisning hos en utøver.

Går man tilbake i tid var dommerne de agentene med høyest symbolsk, og i noen få tilfeller kulturell kapital. Altså de som selv var dyktige utøvere, hadde spilt i flest bryllup og/eller hadde musikkteoretisk kunnskap. Disse agentene tilhørte den høyeste og mest respekterte klassen på feltet og dette gav disse agentene en så høy autoritet at deres vurderinger ble uten videre godtatt av de med mindre kulturell kapital på folkemusikkfeltet.

I dag fungerer det ikke alltid slik. Etter generasjonsskiftet preges miljøet og derigjennom dommerpanelet av agenter med mer kulturell kapital. Mange av de yngre utøverne har også en mer pedagogisk opplæring, gjerne med elementer fra andre musikkfelt.

Å være dommer er for mange yngre en utakknemmelig jobb. Man skal ofte vurdere noen som er både eldre og bedre utøvere enn en selv. Disse utøverne har kanskje også et større symbolsk

kapitalinnehav. Dette fører ofte til at yngre agenter vegrer seg for å være kappleiksdommer. Det som ofte skjer er at arrangøren bruker de agentene som er tilgjengelige, og bruker disse som dommere. Det kan i mange tilfeller være personer som selv ikke er utøvende og som ikke er innehavere av den rette kompetanse som kreves i denne sammenhengen. Dette kan være tilfelle fordi arrangørene mer eller mindre styres av sitt sosiale nettverk når de velger dommere. Dette kan få konsekvenser for konkurransen: Soloutøvere eller lag som dommerne har et forhold til, for eksempel på grunn av geografisk tilknytting eller dialekt, oppnår gjerne en høyere poengsum. Utøvere og lag som i lengre tid har oppnådd høye poengsummer erverver seg høy aktelse og prestisje på feltet. Disse lagene og utøverne blir tilkjent høy symbolsk kapital. Høy symbolsk kapital kan igjen være døråpner for høye poengsummer ved neste kappleik. Lagets plassering kan dermed bli reproduisert år etter år selv om laget rent utøvende sett ikke har fortjent det.

For å prøve å opprettholde en viss balanse mellom dommernes og utøvernes kapitalinnehav, arrangeres det nå dommerkurs med erfarne dommere som instruktører. Dette kan kanskje være med på å tilføre nye dommere mer kulturell kapital, blant annet i form av et standardisert språk, og kanskje styrke deres objektive vurderingsevne. Planen er at dette skal føre til økt rekruttering av nye dommere og dermed gjøre feltet selvforsynt med denne type resurser.

Arrangører

De som arrangerer kappleiker er som oftest en del av feltet. Landslaget for Spelemenn avgjør hvilket lokallag som skal være med-arrangør for Landskappleiken. Når det gjelder Fylkeskappleik er det fylkeslagene som inviterer lokallag til å være arrangør.

Innenfor folkemusikkfeltet er det som sagt mange agenter med ulik habitus og kapital. Et felt skal kunne være selvforsynt med ressurser, men ettersom tiden går påvirkes feltet av andre felt, og folkemusikkfeltet forandrer seg i takt med samfunnet forøvrig. Da oppstår det situasjoner hvor folkemusikkfeltet i perioder ikke er selvforsynt med resurser, og det ikke finnes den rette sorten kapital blant aktørene. Da må kappleiksarrangøren leie inn medhjelpere fra andre felt. Dette kan være lydteknikere, personer med IT-kunnskap, økonomiansvarlige og frivillige som kan hjelpe til med for eksempel kafédrift. For at folkemusikkfeltet hele tiden skal være mest mulig selvforsynt med resurser, arrangeres det kurs i for eksempel IT, lydteknikk og regnskapsføring. Dette for hele tiden å opprettholde feltets selvstendighet og derigjennom innebygde logikk.

Kritikere/publikum

Å arrangere kappleik er mye basert på at lokallagene stiller opp frivillig. Men uansett så er et slikt arrangement også et økonomisk spørsmål. Billetinntekter er en vesentlig del av de samlede inntektene. På denne måten kan en si at publikum er med på å avgjøre kappleikens eksistens. Et gjennomført arrangement gir større sjanse for god publikumtilstrømning neste gang. Et godt arrangement som publikum og deltakere husker, kan også tilføre arrangørlaget høyere status på folkemusikkfeltet.

Blant publikum er det også meninger om hvem av utøverne som presterer best. Her spiller sosiale forbindelser en sentral rolle. Hvis publikum kjenner utøveren eller hvis utøveren er fra samme distrikt, blir dette tilkjent verdi. Utøvernes habitus er også viktig. Hvis publikum føler at utøvernes habitus stemmer overens med deres egen, i form av dialekt og musikalske elementer i musikken, tilkjenner de denne utøveren mer verdi i form av applaus og positiv omtale. Dette kan igjen virke inn på dommeravgjørelsen fordi dommerne på en måte føler seg ”presset” til å gi høye poengsummer til publikumsfavoritter, ellers kan dommerne bli upopulære.

Dommerne skal dømme mest mulig objektivt ut i fra de gitte retningslinjene. Samtidig befinner de seg i en menneskelig sammenheng der de er utsatt for påvirkning fra publikum. De gir uttrykk for anerkjennelse, eller mangel på det, via applausen. Dommerne på sin side påvirker publikum via utøver. Det siste er en mer langsiktig effekt. Slik kan vi snakke om en gjensidig påvirkning mellom dommer og utøver, og mellom utøver og publikum. (Haugan 1990: 34)

Egne refleksjoner over kappleiksarenaen.

En tanke som har slått meg er at folkemusikk Norge, når det gjelder kappleik, kanskje er i ferd med å forandre struktur.

Kappleiker har lenge vært basert på dugnadsinnsats blant medlemmer i arrangørlaget. Dette har fungert så lenge det fortsatt finnes noe igjen med den såkalte ”lagsånden”.

I fremtiden er det en mulighet for at kappleiker må arrangeres på helt andre premisser, kanskje slik festivaler og konserter innenfor andre musikkfelt arrangeres. Jeg tenker da på sponsorer, høyere deltakeravgift og høyere pris på inngangsbillett. Muligheten for å benytte profesjonelle arrangører kan også bli aktuell. Det kan være agenter innenfor folkemusikkfeltet som spesialiserer seg på nettopp dette.

Kappleiksarenaene har også i nyere tid blitt mer liberale overfor bruk av noter, fusjonering og derigjennom nyskaping. Man kan kanskje si at denne delen av det genuine folkemusikkfeltet har

begynt å ta mer hensyn til kulturelle kapitalverdier. Det at både symbolsk og kulturell kapital begynner å bli en naturlig del av kappleiksarenaen, tror jeg kanskje er en av de faktorene som bør videreutvikles i takt med motene på feltet, nettopp for å opprettholde kappleikens popularitet i fremtiden.

4.8 Det institusjonaliserte folkemusikkfeltet

Folkemusikkorganisasjonane har gjennom mange års iherdig arbeid, parallelt med ei pedagogisk utvikling som har gått frå utdanning av ”nordmenn” til ”lokalmenneske”, sytt for at ”folkemusikken” i dag har sin plass på alle nivå frå barnehage til universitetsnivå. (Apeland 1998: 91)

4.8.1 Barnehage

Når det gjelder å skape holdninger utenfor hjemmet i tidlig alder er barnehagen kanskje den viktigste institusjonen. Dersom barn kommer fra et hjem der folkemusikk ikke er en naturlig del av familielivet, har kanskje barnehagen mulighet til å gi barn det første møte med folkemusikken. Det kan være gjennom sang og dans. I Stortingsmelding nr. 30 2003-2004 ”Kultur for læring” står det at barnehagealderen gir erfaringer med betydning for hele barndommen, ungdomstiden og voksenlivet (St.meld. nr. 30: 102). Dersom barn i barnehagealder får møte folkemusikken, er muligheten tilstede for at noen av barna lar denne musikken bli en del av sin habitus.

Inf 4: *Det å skape litt holdningar og interesse i barnehagealder trur eg er viktig. Unni Løvlid hadde jo eit prosjekt her i barnehagane for nokre år sia. Ho reiste rundt og hadde med seg nokre ekstra hjelparar. Eg var ein av dei. Vi reiste rundt å spelte og fortalde om fela og så hadde vi litt dans, og sjølvst song heile tida. Borna fekk kvar sin CD som Unni hadde sunget inn. Og det var utruleg å sjå... dei har jo ikkje komme i noke alder so dei har nokre holdningar, formeining om atte dette her e folkemusikk i da heile, men det er å få dette inn som ein naturleg del av deira musikk, det trur eg e uhyre viktig. [...] Ein må ikkje tenkje på at dei skal begynne å spele sjølv, men det e å byggje opp ein interesse og ein holdning slek at dei ikkje blir avskoren frå å vite kva folkemusikken e for noke. Det trur eg kanskje e noke av det viktigaste rekrutteringsgrunnlaget. (l. 200-211)*

I dette sitatet viser informantene at noen barnehager tar folkemusikken på alvor. Det å leie inn profesjonelle instruktører selv i barnehagen er i tråd med ”Den Kulturelle skolesekken” (St. nr 38 2002-2003) (se avsnitt 4.4.2). Dersom målet er at disse barna skal gjøre folkemusikken til en del av

sin egen habitus, kan det være en fordel om disse holdningsskapende tiltakene følges opp når barna kommer i skolealder.

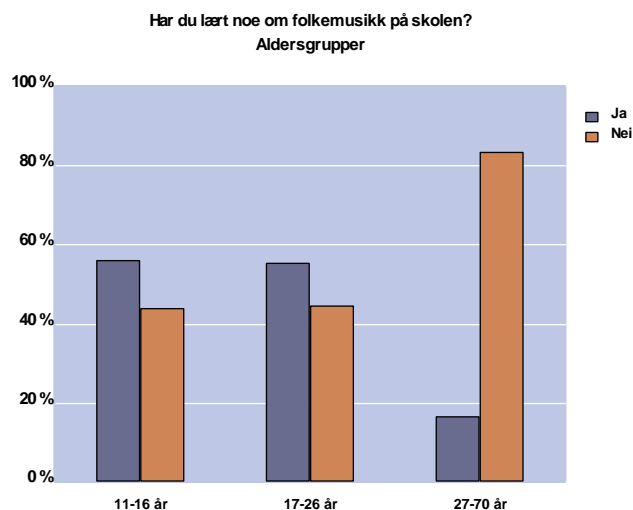
4.8.2 Grunnskole

Ikkje i nokon av dei delane av skoleverket som blir omfata av rundspørjinga (grunnskolen, musikkskolar, vidaregåande skolar m/musikkfag, folkehøgskolar, distriktshøgskolar og lærarhøgskolar) har folkemusikk og folkedans ein fast, sjølvskreven plass innafor undervisningsopplegget.

Ved dei fleste skolar blir det ikkje – i alle fall ikkje medvete og systematisk – gitt noko opplæring i eller opplæring om folkemusikk og folkedans. (Utgreiing om folkemusikk og folkedans i skoleverket Rff. 1982: 10)

Dette sitatet fra 1982 viser at folkemusikken den gangen ikke var særlig prioritert i grunnskolen. I grunnskolen er det i første omgang læreplanene som bestemmer hva som skal formidles av norsk folkemusikk. Deretter er det skolens maktstrukturer som bestemmer hvordan undervisningen skal legges opp og hva som skal vektlegges.

Skolen kan ha stor innflytelse når det gjelder å utvikle elevenes habitus i forhold til folkemusikk. Lærernes og rektors habitus påvirker elevenes habitus. Her spiller også kampen mellom ulike felt som musikkinstusjoner, politikere og skole inn. Hvis en ser tilbake på læreplanene opp i gjennom tidene, er ikke folkemusikk nevnt før i M87, og først i L97 har folkemusikken fått



plass i undervisningen. Her er det maktstrukturer på tvers av flere musikkinstusjoner som er avgjørende for om elever i grunnskolen skal få kjennskap til folkemusikk eller ikke. Når en ser på diagrammet over, ser en klart en mulighet for at L97 kan ha hatt en innvirkning på undervisningen i folkemusikk.

Den relative betydningen av opplæring i familien og opplæring på skolen (med en effekt og en varighet som avhenger sterkt av sosial bakgrunn) varierer med i hvilken grad de ulike kulturelle virksomhetene er anerkjent av skolen og undervises i der. (Bourdieu 1995: 45)

Fra 2003 ble den *kulturelle skulesekken* etablert etter forslag fra kultur- og kyrkjedepartementet. Bakgrunnen for den kulturelle skulesekken er blant annet en konsekvens av at kulturpolitikken på 1970- og 1980-tallet hadde en regional dreining. Med den kulturelle skulesekken ville man etablere

en helhetlig kunst og kulturformidling i grunnskolen. Den kulturelle skulesekken er forankret i den generelle delen i L97 og har som mål å stimulere til samarbeid mellom skolen og profesjonelle kunst og kulturformidlere. Dette er noe av essensen i dette tiltaket. Barn i grunnskolen skal få et kulturtilbud med profesjonelle utøvere og skal inkludere *alle* kunst- og kulturuttrykkene. Dette gir barn i grunnskolen en mulighet til å tilegne seg både symbolsk og kulturell musikkorientert kapital.

Dette er også et økonomisk spørsmål. Derfor gis det penger fra overskuddet til Norsk Tipping til dette formålet. Som vi ser nedenfor har denne bevilgningen økt de siste årene.

2003	2004	2005
60 mill. kr	120 mill. kr	180 mill. kr

(Stortingsmelding nr. 38. 2002-2003: 7)

Den overordnede målsettingen med den kulturelle skulesekken er:

- Å medvirke til at elever i grunnskolen får et profesjonelt kulturtilbud.
- Å legge til rette for at elever i grunnskolen skal få tilgang til, gjøre seg kjent med og få et positivt forhold til kunst- og kulturuttrykk av alle slag.
- Å medvirke til å utvikle en helhetlig innlemming av kunstnerlige og kulturelle uttrykk i realiseringen av skolen sine læremål. (St. meld. nr. 38 2002-2003: 9-10)

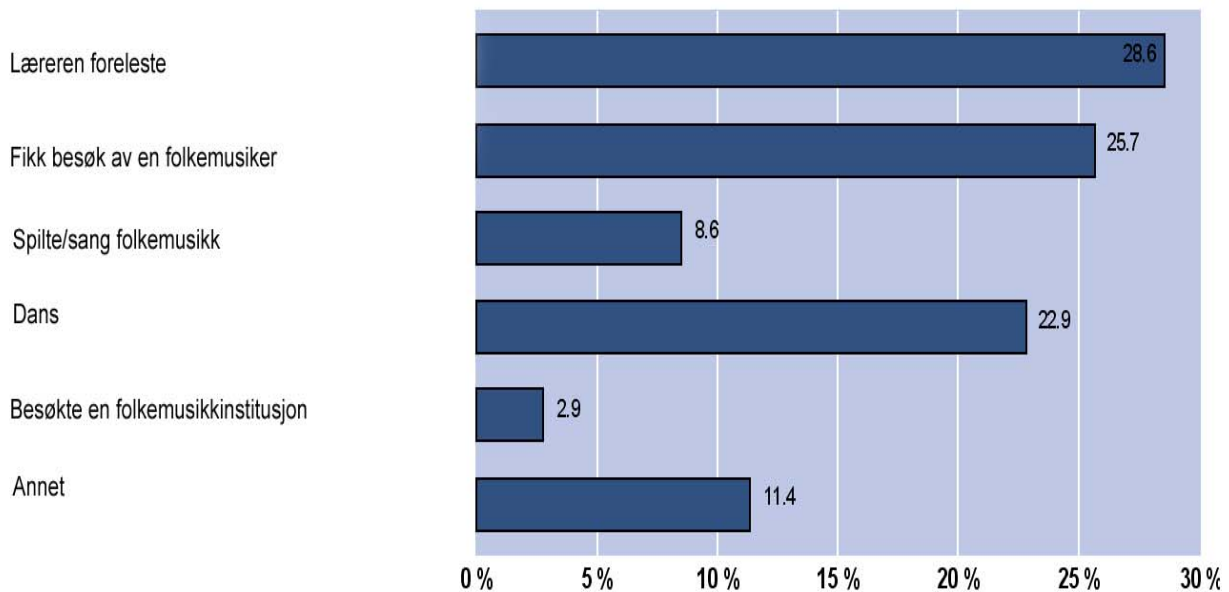
En realisering av disse målsetningene vil altså kunne gi elever i grunnskolen en mulighet til å innlemme både symbolsk og kulturell kapital i sin habitus.

I denne stortingsmeldingen står det også at musikkinstitusjoner som får fast statlig støtte, har plikt til å produsere forestillinger for barn og unge.

Inf 3: *I forfjor og no i haust i gjøno den kulturelle skulesekken har me hatt eit opplegg i dans for 5. klassingane på Voss. Det e ho X som e danselærer, og eg som spelemann. Og da e eigentleg eit veldig bra opplegg for å få søkja interesse for både musikken og dansen. (l. 88-91)*

I sitatet over forteller en av informantene hvordan det lokale folkemusikkmiljøet har laget et opplegg for grunnskolen i sitt nærmiljø. Dette er profesjonelle utøvere som ellers er lærere ved Ole Bull Akademiet. Dette viser ett eksempel på hvordan folkemusikkfeltet kan være med på å påvirke elever i grunnskolen. Dersom en ser på diagrammet under, kan en se at overraskende mange har hatt besøk av en ”folkemusiker”. Dette kan muligens være et resultat av L97 som gir rom for folkemusikkundervisning og dessuten den kulturelle skulesekken.

Hvordan foregikk folkemusikkundervisningen i skolen?



En kan se av diagrammet at forelesning er den mest vanlige undervisningsformen. Dette kan skyldes flere ting. Forelesning kan være en undervisningsform som er enkel å gripe til når lærerens kapitalinnhav som utøver ikke samsvarer med emnet som det skal undervises i. Det kan også ha noe med økonomi å gjøre. Å ta elevene med på en folkemusikk institusjon, eller å leie inn eksterne lærere koster penger. Det er her den kulturelle skulesekken kan bidra økonomisk og med tilrettelegging for bruk av profesjonelle utøvere.

Den vesle kunnskap som fagfolk i vanleg musikkmiljø har om folkemusikk, er det liten grunn til å ta serleg alvorleg. Dei fleste aktive folkemusikk-utøvarar ser på denne slags studerkammer-lærdom med stor forakt. (Magne Myhren i Bjørndal 1985: 114)

Dette sitatet fra 1982 viser en agent som ikke bare snakker for seg selv, men utaler seg også på vegne av "de fleste aktive folkemusikkutøvere". Hvilket grunnlag vedkommende har for å kunne gi en slik uttalelse sier ikke kilden noe om, men sitatet kan kanskje likevel si noe om kapitalforståelse. Det vil i dette tilfellet si at personer utenfor feltet ikke alltid kjenner de nødvendige "kodene" som må til for å eksempelvis formidle folkemusikk på en riktig måte sett fra agenter på folkemusikkfeltet sin side. Slike koder kan for eksempel være kroppsliggjort kapital i form av tekniske elementer i det utøvende: Altså forståelsen av en slått er ikke innlemmet i ens habitus.

Med tanke på rekruttering er det ofte i skolen det begynner. Mange idrettslag og musikkorps deler jevnlig ut informasjon om sitt felt. De har også tilknytning til skolen ved at de benytter skolens lokaler til å utøve sine aktiviteter. På denne måten blir veien kort til disse feltene.

Folkemusikkfeltet har ikke tradisjoner for å rekruttere på denne måten. Folkemusikkfeltet har stort sett holdt seg for seg selv i sine egne lokaler og har ikke vært en naturlig del av offentlige skolebygninger, slik som for eksempel idrettsaktiviteter og musikkorps.

Store lag som korps, orkester og kor øver oftest i offentlige bygg, som skular, samfunnshus og bedehus.

Mindre ensemble, som pop-/rockeband og einskilde folkemusikklag nyttar oftare private lokale.

(Bach 1989: 15)

4.8.3 Kulturskole

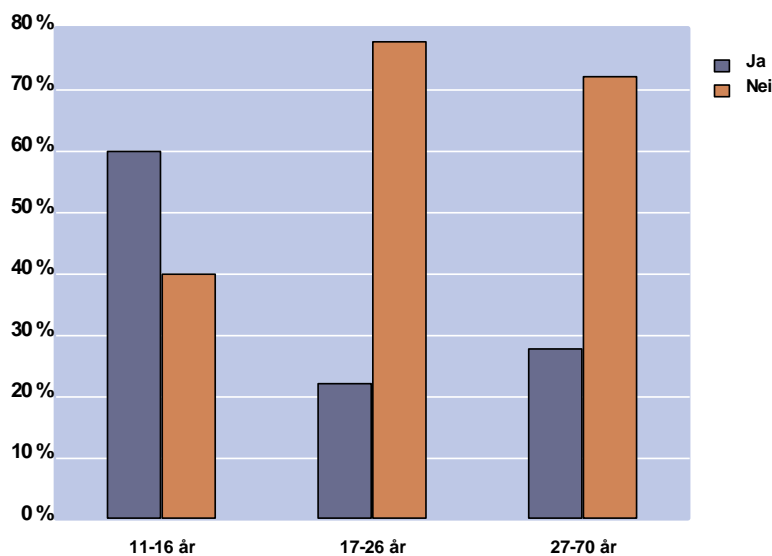
Kulturskolene er lovfestet som et kommunalt ansvar. Lovparagrafen trådte i kraft 1. juli 1998.

På Vestlandet er det hardingfelen som dominerer innen folkemusikk. På Østlandet er det fiolin eller flatfele som er mest utbredt. Etter at kulturskolen begynte å gi undervisning på hardingfele, er det blitt vanlig å benytte fiolin i begynneropplæringen. Det er flere grunner til dette. Å gå til

anskaffelse av en hardingfele kan være både vanskelig å kostbart. En fiolin er enkel å få tak i og vesentlig billigere på grunn av masseproduksjon. Den har færre strenger å stemme og den kan fåes i mindre utgaver som passer til barn.

En av informantene sier at slåttemusikken kan være lettere å få tak på enn den klassiske. Derfor lar han fiolinelevne spille litt folkemusikk først. Noen konverterer til å spille folkemusikk, mens andre kun vil spille klassisk. Han mener at det er viktig at elevene blir presentert for begge stilarter slik at de selv kan ta et valg.

Spilte du fiolin før du begynte å spille hardingfele?
Aldersgrupper

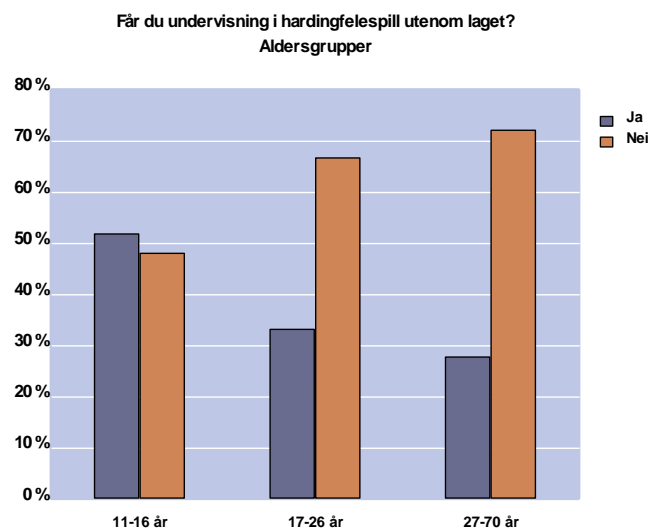


Inf 4: [...] Det er klart at det finnes elever i kulturskolen som seier at dei er ikkje interessert i å spele folkemusikk, dei vil heller spele andre ting, so eg underviser jo litt på klassisk fiolin for dei som vil. Men eg seier at dei må jo gjerne lære å krype før dei kan gå og lære å gå før dei kan springe, so slåttespelet er ofte enklare å få noko dreis på før dei kan lese notar skikkeleg og lære klassisk. (l. 63-67)

Når det gjelder aldersgruppen 17-26 har disse hatt begrensede muligheter for opplæring i kulturskolen mens aldersgruppen 27-70 år ikke har hatt noen mulighet til opplæring i kulturskolen. Det er ikke dermed sagt at dette er grunnen til at de ikke har spilt fiolin før de begynte å spille hardingfele, men det kan være en mulig årsak.

Diagrammet viser at i aldersgruppen 11-16 år er det flest utøvere som får undervisning i hardingfelespill utenom laget. Dette kan ha en sammenheng med kulturskolen.

Alle informantene fremholder at kulturskolen er noe av det viktigste som har hendt på folkemusikkfeltet de siste 10 årene. De hevder at kulturskolen sørger for at rekrutteringen til hardingfeleutøvere opprettholdes. Kulturskolen er også med på å bygge opp et ungt miljø for folkemusikkutøvere.



På slutten av 80-tallet økte det politiske engasjementet for kulturskolene. Først da opplæring på hardingfele kom inn i kulturskolene på begynnelsen av 90-tallet, ble det bedre kår for folkemusikken (Vollsnes 2001). Dette førte også til at rekrutteringen ble mer organisert. Staten bevilget penger til å ansette lærere til å undervise på hardingfele og kulturskolen gav skoleelever et tilbud gjennom standard søknadsskjema som deles ut til alle grunnskoleelever. I Følge LfS sine medlemslister har rekrutteringen til folkemusikkmiljøet økt siden kulturskolen ble startet. Når det gjelder spelemannslag er det størst økning i de så kalte ”juniorspelemannslagene”. Dette er spelemannslag for elever som går, eller har gått i kulturskolen. Et juniorspelemannslag består av én, eller flere grupper. Når det gjelder driften av disse lagene, varierer det litt fra lag til lag. I en av kommunene i Sogn og Fjordane er det avgangselever fra hvert kull som danner et lag, slik at det blir flere små lag. Medlemmene i disse lagene spiller sammen til deres habitus gjør det naturlig å inn i det store laget. I en kommune i Hordaland blir juniorspelemannslaget drevet av medlemmer i det

lokale spelemannslaget som holder på med høyere utdanning innen folkemusikk. Dette kan være med på å tilføre rekruttene både symbolsk og kulturell kapital.

Man ser her at kulturskolens rolle på folkemusikkfeltet fører til en mulig endring av elevenes habitus og kapital fordi kulturskolen underviser etter pedagogiske metoder som er mer kulturell kapitalorienterte enn ”den gamle spelemanskulen” (se side 34). Dette ervervede kapitalinnehavet tar elevene med seg videre inn på andre deler av folkemusikkfeltet.

4.8.4 Videregående skole

Det som er spesielt med videregående skoler som har folkemusikk som studieretning, er at dette er såkalte *landslinjer*. Det vil si at skolen tar imot studenter fra hele landet. Opptak til disse linjene blir bestemt ut i fra utøvende opptaksprøver og karakterer fra ungdomsskolen. Dette bidrar sterkt til at ulike dialekter i spillet fusjonerer. Derfor kan en slik videregående skole med på å utvikle nye dialekter i spillet på tvers av geografiske områder. Man henter det man liker best fra forskjellige dialekter og tar det inn i sin egen.

I dag finnes det to slike skoler. En i Valle og en på Vinstra. Disse skolene bruker egne læreplaner i tillegg til den sentrale læreplanen. Disse skolene gir elevene også sitt første vitnemål i forbindelse med folkemusikk. Elevenes kroppsliggjorte kapitalinnehav blir konvertert fra symbolsk til kulturell kapital.

4.8.5 Folkehøyskole

Noen folkehøyskoler har folkemusikk som studieretningsfag. På en slik institusjon kan mindre ensemble dannes, også fusjoner mellom ulike musikksjangre fordi ensemblespill er obligatorisk. Det ser man av sitatet nedenfor som er hentet fra hjemmesiden til Voss folkehøgskule. På denne skolen kan vi se at folkemusikkfeltet og andre musikkfelt kan møtes. Dette kan føre til at elevene får kontakt med andre musikkfelt som igjen kan påvirke og videreutvikle deres habitus.

Undervisninga er ikkje sjangerbestemt. Vi tek utgangspunkt i din eigen musikk. Vi ynskjer at du skal utvikla forståing og kunnskap om ulike musikkstilar. Dette skjer gjennom ensemblespel og ved å gå på konsertar. Du får arbeide med rytmiske musikkformer og improvisasjon. Med vår plassering på Voss synest vi dessutan at det er rett at du lærer noko om norsk folkemusikk. Dette skjer gjennom eit seminar på Ole Bull Akademiet, som er ein sentral norsk folkemusikkinstitusjon. Vi utfordrar deg til å integrere og forme denne musikken i di eiga retning! Vi har også elevar som arbeider med andre sjangrar, til dømes korps eller klassisk. Du samarbeidar då med korps og symfoniorkester på Voss. (<http://www.voss.fhs.no/default.aspx?m=39&amid=68>)

Sitatet nedenfor er et eksempel på en utøver som muligens kan ha hatt nytte av å spille sammen med andre musikere på folkehøgskolen, fordi han i dag både spiller med symfoniorkestre og mer moderne musikkjangre.

Felespilleren holdt selv lenge på tradisjonene, men et opphold på Toneheim folkehøyskole forandret innstillingen hans til norsk folkemusikk. Jeg spilte bare tradisjonell slåttemusikk fra jeg var fem til jeg ble atten år. Da begynte jeg på folkehøyskole og møtte andre musikere. Jeg ble eksotisk på den skolen fordi jeg drev med noe sært, og mange ville spille med meg, forteller Ljones. (Istad 2006: 46)

Utøveren det her er snakk om heter Anders Ljones, som og var verdens første diplomstudent på hardingfele fra Norges Musikkhøgskole.

Anders Ljones har også nye samarbeid med komponister på trappene, ved siden av at han vil satse i verdensmusikk-genren med den nye gruppe Anders Ljones Band. Når diplomkonsertene er unnagjort flytter den unge utøveren til London, der han skal arbeide for å nå det unge publikummet.

(<http://www.ballade.no/nmi.nsf/home/ballade?opendocument&url=http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2004042211561822749828>)

4.8.6 Høyere utdanning

[...] som eit tragisk døme på kor liten innsikt såkalla universitetsfolk hadde i emnet folkemusikk, var den tilsetjing som skjedde ved Arne Bjørndal-samlingane sist i 1960-åra. Ei fagleg inkompetent nemnd sytte for å gje ein musikk-granskar som var enno meir inkompetent, denne stillinga.

(Magne Myhren i Bjørndal 1985: 114)

Sitatet over forteller litt om hvordan enkelte utøvere ser på folkemusikkvitere. Nå er dette skrevet for over 20 år siden, så mye har forandret seg siden den gang. I dag er det kanskje ikke lenger så sterke motforestillinger mot folkemusikkvitenskap som da. Grunnen til dette kan være at det er opprettet vesentlig flere stillinger innen slike institusjoner enn før. Aldri har så mange tatt en slik utdanning heller, men helt fritt for slike holdninger er det enda ikke.

Det å ha opparbeidet seg et navn som beskriver en vel ansett utøver eller institusjon kan ses på som symbolsk kapital. Et eksempel på dette er en folkemusikkutdanningsinstitusjon som plukker ut kun de beste utøverne og tar dem opp som studenter. Utøverne som har vært studenter ved denne institusjonen blir mest etterspurt fordi de blir innehaver av både symbolsk og kulturell kapital.

Kulturell kapital eies av mennesker som for eksempel lager teorier og refleksjoner om musikkpedagogikk og musikkens betydning, eller av institusjoner som skoler og universiteter, museer etc. Denne kapitalen kan vi finne igjen i lærebøker, forelesninger osv. (Olsen 2005: 116)

Eksempler på kulturell kapital i denne sammenheng kan være eksamener fra vel ansette høyskoler og universitet, god kjennskap til noter og musikkteori, evnen til å uttrykke seg med et presist fagspråk i tale og skrift. I dette tilfellet må man skille mellom kunnskap i folkemusikk og kunnskap om folkemusikk (Blom 1987).

Kunnskap i folkemusikk representerer det utøvende og kan i noen tilfeller representere symbolsk kapital. For eksempel dersom en utøver har vunnet mange kappleiker, og deltatt på arrangementer som regnes for å være prestisjefylte, og at vedkommende ellers har klart å opparbeide seg et navn og et rykte for å være en dyktig utøver som mange vil engasjere.

Kunnskap om folkemusikk kan være folkemusikkvitere som har avlagt eksamener ved høyskoler/universitet og er innehavere av kunnskap på et teoretisk plan og representerer dermed kulturell kapital. Disse agentene trenger ikke å være utøvende. Denne type kapital har blant majoriteten på folkemusikkfeltet enda ikke oppnådd å bli definert som symbolsk kapital. Det er fortsatt det utøvende som blir tilkjent mest symbolsk kapital. Noen aktører befinner seg i et ”mellomforhold”. Det vil si at de er vel ansette utøvere, samtidig som de er innehavere av akademiske titler og pedagogisk innsikt. Innenfor folkemusikkfeltet vil deres utøvende evner være utslagsgivende for om de skal bli tilkjent symbolsk kapital. Innenfor sitt akademiske felt vil deres akademiske titler gjøre at disse agentene blir tilkjent kulturell kapital.

Innenfor et felt som ikke har tradisjon for å benytte skriftlige kilder, lagres de symbolske tilgangene i individenes habitus og kan i noen tilfeller bringes videre til neste generasjon i møtet mellom mennesker. Folkemusikkfeltet har historisk sett vært et slikt felt. Noen ganger bringes fortsatt den symbolske kapitalen videre i form av mesterlære innen folkemusikkopplæring. Den symbolske kapitalen blir da i denne situasjonen ikke objektivert, fordi en lærer direkte av den som er bærer av denne kapitalen, og som ikke har den noen andre steder enn i kroppen. Denne læringsformen kan også sees i lys av Maurice Merleau-Ponty sin kroppsfenomenologi. Merleau-Ponty hevder at kroppen som subjekt kommer først. Vi handler og erfarer gjennom kroppen, og da kommer den kroppslige erfaringen før refleksjonen.

På folkemusikkfeltet finnes det ikke så mange som er innehaver av høyere akademiske titler. Det første professoratet ble opprettet i 1990 ved Norges Musikkhøyskole. Etter dette har det kommet noen få til. Men likevel ser en spesielt i skriftlig materiale som utgis på feltet, at når en med en høyere akademisk tittel skriver noe, blir dette noen ganger, av aktører som ikke er innehaver av slike titler, referert til som ”det riktige” innenfor folkemusikk.

I skolesammenheng har det tradisjonelt vært *den kulturelle kapitalen* som betyr mest, og den er fremfor alt knyttet til skrivekunst. Det vil si at den som har innsikter og kunnskaper om feltet, og på dette grunnlaget kan formulere seg klart og overbevisende, eier viktig kulturell kapital, og blir derfor hørt. (Olsen 2005: 116)

4.9 Media

Men hva om mediene kommer inn bakdøra og endrer selve miljøet, altså ikke tradisjonsstoffet, ikke tradisjonsbæreren, men tradisjonssituasjonen, selve tradisjonsprosessen, og kan dette eventuelt i annen omgang skape nye betingelser som igjen påvirker musikken og dens plass i kulturlivet på den måten at hele grobunnen for denne type musikkutøvelse vil utarmes? (Bjørndal 1985: 118)

Som vi så i avsnitt 4.5.3 kan medial kjendisstatus bli ansett som kulturell kapital. Media er også en av maktinnehaverne på folkemusikkfeltet, selv om de ikke alltid assosierer seg med det. Media kan skape det bildet de vil av folkemusikken. Det som blir publisert kan være avgjørende for folkemusikkfeltets eksistens med tanke på holdninger, publikumstilstrømning, plateutgivelser og rekruttering. Rekruttering er avhengig av at de potensielle rekruttene får et balansert bilde av feltet. En kan på en måte si at de som har maktposisjoner i media, har også til en viss grad makt innen folkemusikkfeltet. Dersom en journalist liker det han ser og hører, altså at omgivelsene stemmer overens med hans habitus, kan dette resultere i god omtale. Dette kan komme feltet til gode i form av gode holdninger blant utenforstående, større publikumstilstrømning på arrangementer, økt platesalg og kanskje økt rekruttering. Innenfor mediefeltet er det også maktstrukturer som avgjør hva som kommer ut gjennom kanalene. Dersom en redaktør interesserer seg for folkemusikk, kan dette komme folkemusikkfeltet til gode. Og motsatt dersom hans habitus ikke samsvarer med aktiviteten på feltet.

Inf 2: *Kanskje spelemannslaget var populært på ein måte. Dei hadde vore med på fjernsynsprogram og forskjellig sånne ting, slik at ein var på ein måte litt annerkjende lokalt her som eit brukbart lag allereie på 70-tallet og so vann vi første landskappleiken i seksogsytti. Og det var nok til at ein fekk fleire med i laget. (l. 43-47)*

Media er også styrt av markedets tilbud og etterspørsel. Media skriver om det som de tror selger og da står ikke folkemusikk fra det genuine folkemusikkfeltet høyt i kurs. Dette fikk jeg selv merke da jeg skulle drive PR for et folkemusikkarrangement i Bergen. Ingen av de store mediene som NRK og Bergens Tidende var interessert i et folkemusikkarrangement. De sa at de valgte selv ut det som de mente var interessant. Med andre ord: Genuin folkemusikk er uinteressant.

Under et ”tradisjonskurs” på Lillehammer i regi av Landslaget for Spelemenn, sa en av foreleserne, som selv var journalist, at han opplevde folkemusikkfeltet som et ”lukket felt”. Med dét mente han at det var vanskelig for en utenforstående å komme i kontakt med dette feltet. Når han oppsøkte et folkemusikkmiljø, følte han seg på en måte oversett. En av informantene hadde noen refleksjoner som går i en annen retning enn det foreleseren ovenfor hevder om folkemusikkfeltet.

Inf 4: *Eg trur at vi har ein veldig god lokalavis. Monge klagar på pressa i dag. Eg skjønner ikkje heilt det. Det har vel litt med eins eigen holdning med å forsyne pressa med stoff. Her i Nordfjord har vi ein glimrande lokalavis som dekker ting som skjer innanfor folkemusikken. [...] Slik at dei har vore ein del fokusert i lokalavisa og det trur eg e ein slik smitteeffekt som eg i alle fall håper at skal ha litt betydning. So dar e jo marknadsføring på den måten, og eg trur kanskje monge spelemannslag kunne være flinkare til å opparbeide seg eit positivt forhold til lokalavisene. [...] Eg trur at vi må være litt imøtekommen. På årsmøte i Fjelljom for ein tre fire år sida, so vedtok vi at vi skulle gi lokalavisa ”Fjordingen” spelemannslaget sin pressepris. Vi møtte opp på kontoret til Fjordingen og overrakte pressepris og ga dei litt ros for dei får alltid kjeft for ting dei gjære, men kanskje sjeldnare ros. (l. 113-128)*

I dette sitatet sier informanten litt om folkemusikkfeltets forhold til pressen. I dette tilfellet har agenter på feltet opparbeidet seg et positivt forhold til pressen. Noe som slår tilbake i form av positiv medieomtale av feltet.

Media kan også ha funksjon som brobygger mellom flere musikkfelt. Eksempler på dette er at blant dagens musikkjangre er det flere utøvere som fusjonerer folkemusikk og rock. Hvor vidt en kan kalle denne fusjonen det ene eller det andre er forløpig et åpent spørsmål. Et spørsmål som imidlertid dukker opp er om det er folkemusikken som henter inspirasjon fra rocken, eller om det er rocken som henter inspirasjon fra folkemusikken?

Det er veldig spennende å få en ny vinkling på folkemusikk. Det får vi fordi vi har tung rock med i musikken, så får vi vinklet folkemusikken på en ny måte, samtidig som vi og får vinklet tungrock på en ny måte, i og med at vi tar folkemusikken inn i tungrocken... så blir det litt nyskapende musikk.

(<http://www.lumsk.no/no/film.htm>: 2006)

Sitatet er hentet fra et intervju med bandet ”Lumsk”. Dette bandet er satt sammen av musikere med bakgrunn fra tungrock, klassisk, progrock og folkemusikk. Når disse fire musikkjangrene smeltes sammen, kan media, dersom de ikke er en del av dette feltet, få problemer med å ”sette merkelapp” på musikken.

I medias forenklete verden blir Lumsk ofte avfeid som en kopi av Gåte. Med pressens trang til å sette merkelapp, er det enklere å bare kalle Lumsk «Gåte-aktig» enn å beskrive musikken selv.

(<http://www.underdusken.no/html/2005/02/3994.php>: 1996)

Sitatet over kan fortelle noe om et fenomen som kan oppstå når media prøver å kommentere forandringer på folkemusikkfeltet. Disse ”merkelappene” blir ofte gjeldende både innenfor og utenfor feltet. Kanskje mest utenfor.

Hvis merkelappen er feil, kan dette være uheldig for folkemusikkfeltets status. Et annet fenomen som jeg tidligere har omtalt, er når enkelte utøvere blir ”tatt hånd om” av media. I denne sammenhengen kan media bidra til å gi folkemusikken status på samme måte som den klassiske musikken. En slik status er avhengig av utøveren. Eksempler på slike utøvere kan være Sigbjørn Osa, Knut Buen og Annbjørg Lien. Men klassisk musikk regnes som kulturell kapital uavhengig av utøveren. Dette er ikke nødvendigvis tilfelle med folkemusikken. Hvis folkemusikk skal bli tilkjent kulturell kapital, må musikken altså bli fremført av den rette utøveren. Altså en som er blitt kjent gjennom media. Det er med andre ord utøverne som blir tilkjent kulturell kapital, ikke musikken i seg selv.

Den norske folkemusikkens *ikon* siste tiåret heiter likevel korkje Fjølgl, Blåmann, Blåmann eller Kvarts. Ikonets namn er Annbjørg Lien. Ei ung, vakker hardingfelespelande jente frå Sunnmøre er det mange i dag forbind med moderne, norsk folkemusikk. (Arnestad 2001: 115)

4.10 Rekruttering

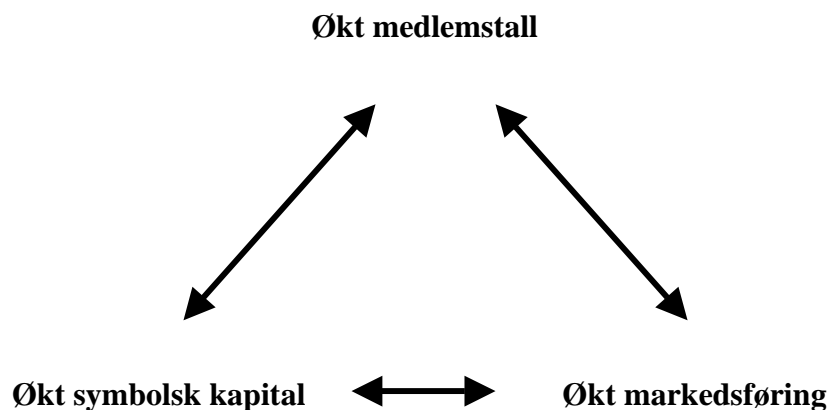
Rekruttering er betegnelsen på den prosess som finner sted når et samfunn eller sosialt system skaffer seg nye medlemmer. (Flaa [et.al] 1987: 51)

Folkemusikkmiljøet har i lang tid vært et miljø som har måttet klare seg selv både økonomisk og med henhold til rekruttering. I følge en undersøkelse gjort av Dagfinn Bach (1989) var det, den gang, de folkelige musikkformene som kom dårligst ut når det gjaldt offentlige tilskuddsordninger.

Etter samtale med studierektor Jørn Oftedal ved Norsk Musikkråd Hordaland (oktober 2004), fikk jeg vite at det ble iverksatt tiltak etter at undersøkelsen til Bach ble publisert. NMR, har satset mest på å bevilge penger til instruktørkurs for å sørge for å rekruttere læremestere med pedagogisk innsikt. Det er et faktum at selv om opplæringen på hardingfele fortsatt foregår ved mesterlære, så er mye av opplæringen i våre dager mer pedagogisk rettet i forhold til klassisk skolering. Noe av grunnen til dette kan være at folkemusikken er blitt institusjonalisert og fusjonert med andre felt.

Landslaget for Spelemenn er som tidligere nevnt en fellesorganisasjon for folkemusikkfeltet. Noen av lagene er aktive lag som har mer eller mindre jevn rekruttering, enten fordi de er flinke å

markedsføre seg, blant annet ved å delta på kappleik, eller at det er et lag som har opparbeidet seg anerkjennelse og et godt rykte gjennom lang tid. Andre lag er tenkt mer som en interesseorganisasjon, eller *særlag* som LfS kaller det (for eksempel norsk Lur og Bukkehornlag). Rekrutteringen skjer gjerne da ved at noen, som oftest innenfor folkemusikkmiljøet, oppdager dem helt tilfeldig. Etter hvert som medlemstallene øker i disse særlagene, får også disse større anerkjennelse, eller symbolsk kapital og medlemstallene øker ytterligere. En kan kanskje hevde at det finnes en sammenheng mellom økt markedsføring, økt symbolsk kapital og økte medlemstall.



Rekruttering er en viktig del av reproduksjonsprosessen på feltet. Man kan skille mellom to typer rekrutter: 1) De som kan bli en del av feltet, uansett hvilke tilganger de besitter, eller 2) de som er nødt til å være i besittelse av spesielle tilganger eller en spesiell type kapital. Sistnevnte gjelder som oftest for institusjoner. For å bli rekruttert inn i en institusjon, må man i noen tilfeller tilfredsstille de krav som institusjonen setter for at nye agenter skal få innpass. Dette kan for eksempel være kulturell kapital i form av eksamenspapirer. Disse institusjonene fylles av agenter med den best egnede kapitalen, mens den utelukker de som ikke er innehaver av slik kapital. Institusjonene rekrutterer med andre ord til seg den kapitalen de har behov for.

I noen tilfeller rekrutterer institusjonene for hverandre. Elever som begynner på et studium på en videregående skole, er kanskje i besittelse av symbolsk kapital, men ikke i besittelse av den kulturelle kapitalen som kreves av en institusjon på høyskolenivå. Da er det den videregående skolen sin oppgave å prøve å utruste eleven med den rette kulturelle kapital slik at de kan bli rekruttert videre i systemet. Selv om det er blitt opprettet mange folkemusikkutdanningsinstitusjoner de siste 20 årene, er det likevel på enkelte av disse institusjonene få plasser. Dette fører til at de med den best egnede kapitalen får monopol på de

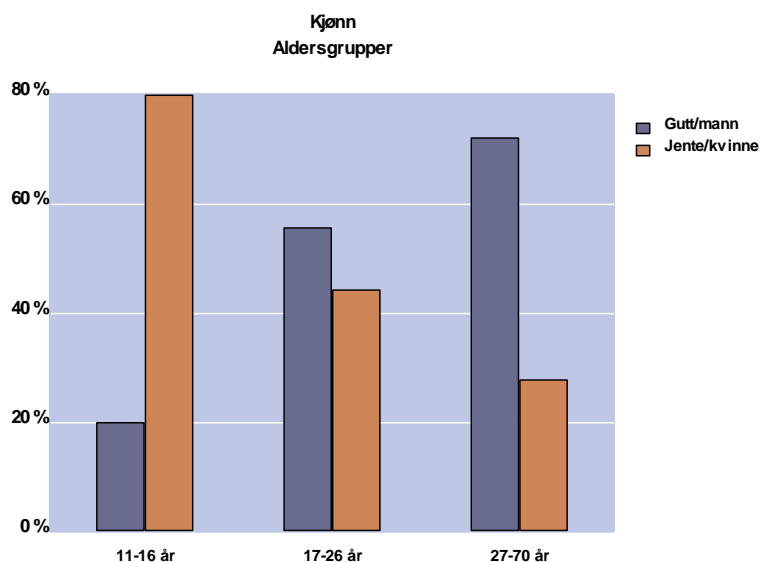
ledige plassene. Dette kan være med på å skape et klassesille der de med høyest kulturell kapital er vinnerne.

Institusjonene rekrutterer som sagt til seg de agentene som er innehaver av de tilgangene som institusjonen har behov for. I noen tilfeller kan det hende at agentene på institusjonen må ”omskoleres”, eller modifisere sin habitus. Dette kan for eksempel være dersom en institusjon innfører et nytt studietilbud, og institusjonens ledelse vil at noen av de ansatte skal undervise i dette faget fremfor å ansette nye.

Dette er gjort, blant annet ved Bergen Kulturskole. Der er det en klassisk skolert fiolinist som underviser på hardingfele. Denne læreren har, som mange andre på folkemusikkfeltet forankring i to felt. Det klassiske feltet og folkemusikkfeltet. Når en agent er i besittelse av tilganger som gjør at vedkommende kan undervise innenfor to felt, er dette resurssparende for institusjonen, og derfor kanskje det mest naturlige valget dersom økonomien er trang. Dette er også et eksempel på hvordan kulturskolene kan tilføre feltet mer kulturell kapital.

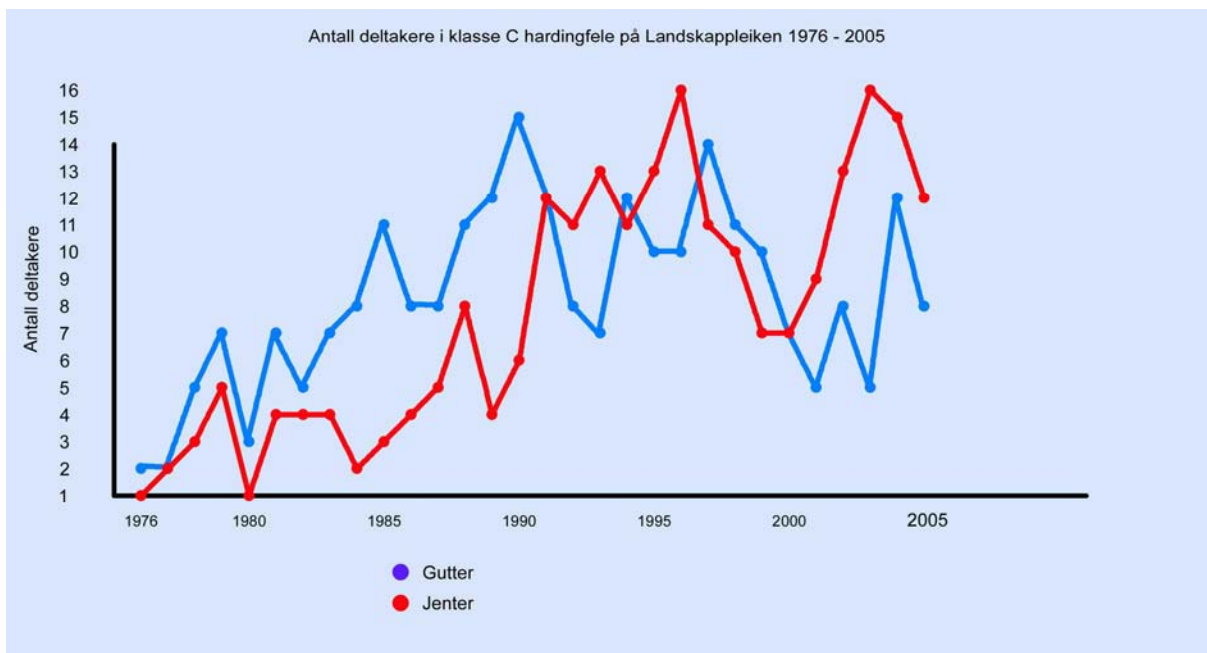
4.10.1 Kjønnsfordeling

Dette skjemaet viser at kjønnsforskjellene er motsatt i dag i forhold til før. Det ser ut til at også her er det forandring før og etter kulturskolen. Det er langt flere utøvende jenter på hardingfele nå. Selv om denne forandringen er et faktum, er det ikke dermed sagt at det er bare oppretting av folkemusikk i kulturskolen som har gjort denne forandringen. Flere kvinnelige utøvere som Annbjørg Lien er ofte i media. Dette kan også være en medvirkende årsak.



Men no får dei og sine ”show-woman”! Det nye i dag er dei mange unge og dyktige jentene som står fram på arenaen. Kanskje er det slik at unge kvinner egner seg best til å formidle tradisjonell folkemusikk i ei moderne innfatning som appellerer til eit flyktig publikum, som i større grad enn nokon gong før kan velje og vrake i all verdens musikalske uttrykk. Ein del folkemusikkarar, særleg dei unge jentene, har lykkast med å ta kulturopenheiten i det seinmoderne samfunnet på alvor. (Arnestad: <http://www.ballade.no/nmi.nsf/home/ballade?opendocument&url=http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001112310353541132982>)

Bach hevdet (Bach 1989) at vi ville få en større kvinnedominans utover på 1990-tallet. Statistikken her viser at han kan ha hatt rett. Nå er dette riktignok et resultat fra fire lag på Vestlandet, men hvis en ser på deltakerlistene til Landskappleiken, ser en at andelen av kvinnelige utøvere har steget etter at folkemusikken kom inn i kulturskolen.



Diagrammet over forteller blant annet to ting. 1) At deltagelsen i klasse C hardingfele generelt har økt for begge kjønn. 2) At rekrutteringen av jenter, spesielt etter 2000, har økt mer enn gutter. Klasse C er aldersgruppen 12 – 18 år. Etablering av kulturskoler på 1990-tallet kan sannsynligvis være en medvirkende årsak til denne økningen av utøvere. Grunnen til at kurven er noe ujevn, har trolig med hvor Landskappleiken geografisk sett er arrangert. Dersom den arrangeres på Østlandet hvor fiolinen er dominerende, er det en mulighet for at dette trekker ned antall deltakere på hardingfele.

Hos Landslaget for Spelemenn er kvinnene faktisk overrepresentert, med fire av fem kvinnelige styremedlemmer. (Steen: 2005: 3)

I 2002 ble Randi Skeie valgt til leder for LfS. Dette er første kvinnelige leder siden LfS ble startet i 1923. En av grunnene til at andelen kvinnelige aktører har økt på folkemusikkfeltet, er trolig fordi det er blitt lik tilgang på kulturell kapital for begge kjønn. Ingen

folkemusikkundervisningsinstitusjoner prioriterer det ene kjønnet fremfor det andre. Hvorfor andelen kvinner er dominerende hos enkelte folkemusikkinstitusjoner, er vanskelig å si. På Ole Bull akademiet i 2004 - 2006 var kjønnsfordelingen blant studentene seks kvinner og fire menn.

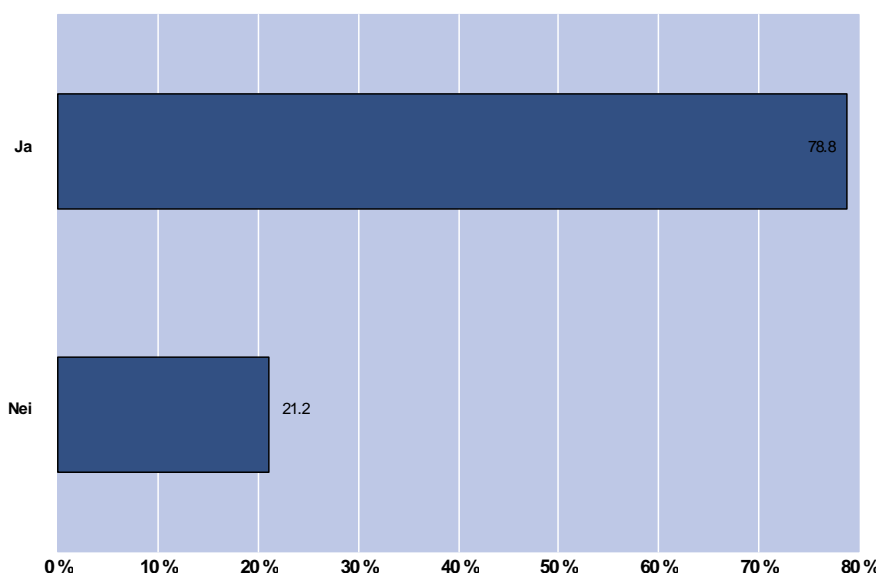
På det årvisse folkemusikkseminaret for ungdom på Mo i Sunnfjord sist sommer var det 42 deltakere i alderen 11-19 år. 40 av disse var jenter. 95 pst. For nokre år sidan var det nesten ikkje jenter i det heile.

(Arnestad: <http://www.ballade.no/nmi.nsf/home/ballade?opendocument&url=http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001112310353541132982>)

I eldre tider foregikk

rekrutteringen stort sett innad i familien. Når en ser på diagrammet kan en fortsatt se at flesteparten har noen i slekten som spiller. Selv om dette ikke nødvendigvis er avgjørende for rekrutteringen, tror jeg at det har en viss betydning. Maktstrukturer innad i familien kan også være en årsak. En informant har svart at hun begynte å spille fordi foreldrene ville det.

Har du noen i slekten din som er eller har vært med i folkemusikkmiljøet?



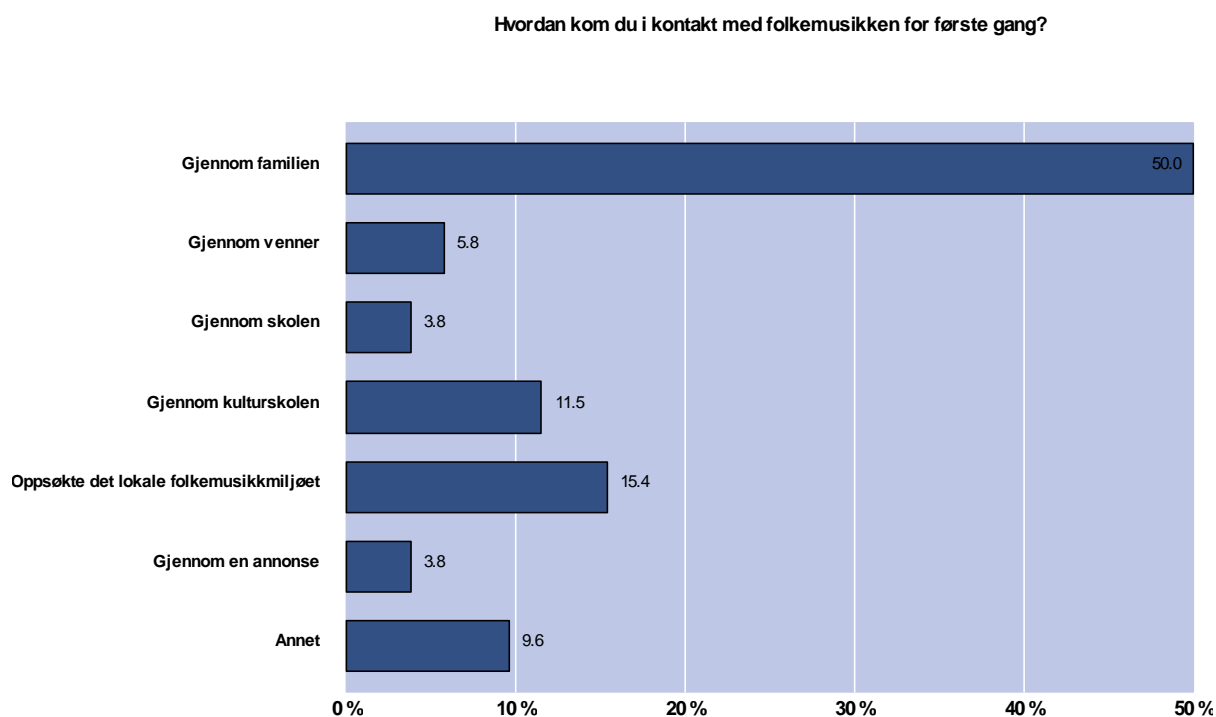
I moderne samfund er de to hovedkilder til habitusdannelse, familiens og uddannelsessystemets sosialisering. Begge giver anledning til en lang række forskellige og socialt differensierede habituser.

(<http://www.leksikon.org/print.php?n=5044>)

Et annet viktig faktum er at kjønnsrollemønsteret innad i familien ikke lenger er så markant som i eldre tider da kvinnene måtte gjøre det meste av husarbeidet. Denne utjevningen kan bidra til at mange kvinner, i tillegg til lik tilgang på kulturell kapital gjennom utdanning, har mulighet til å tilegne seg en annen type habitus.

Sidst, men ikke minst prages habitusen af ens køn, som også er en forskelserfaring: Som pige er man ikke dreng, som dreng ikke pige. Uddannelsen, dens længde og dens art giver yderligere habitusforskelle, som bygges oven på dem fra den primære sosialisering i familien. (<http://www.leksikon.org/print.php?n=5044>)

4.10.2 Hvordan kommer rekruttene i kontakt med folkemusikkfeltet?

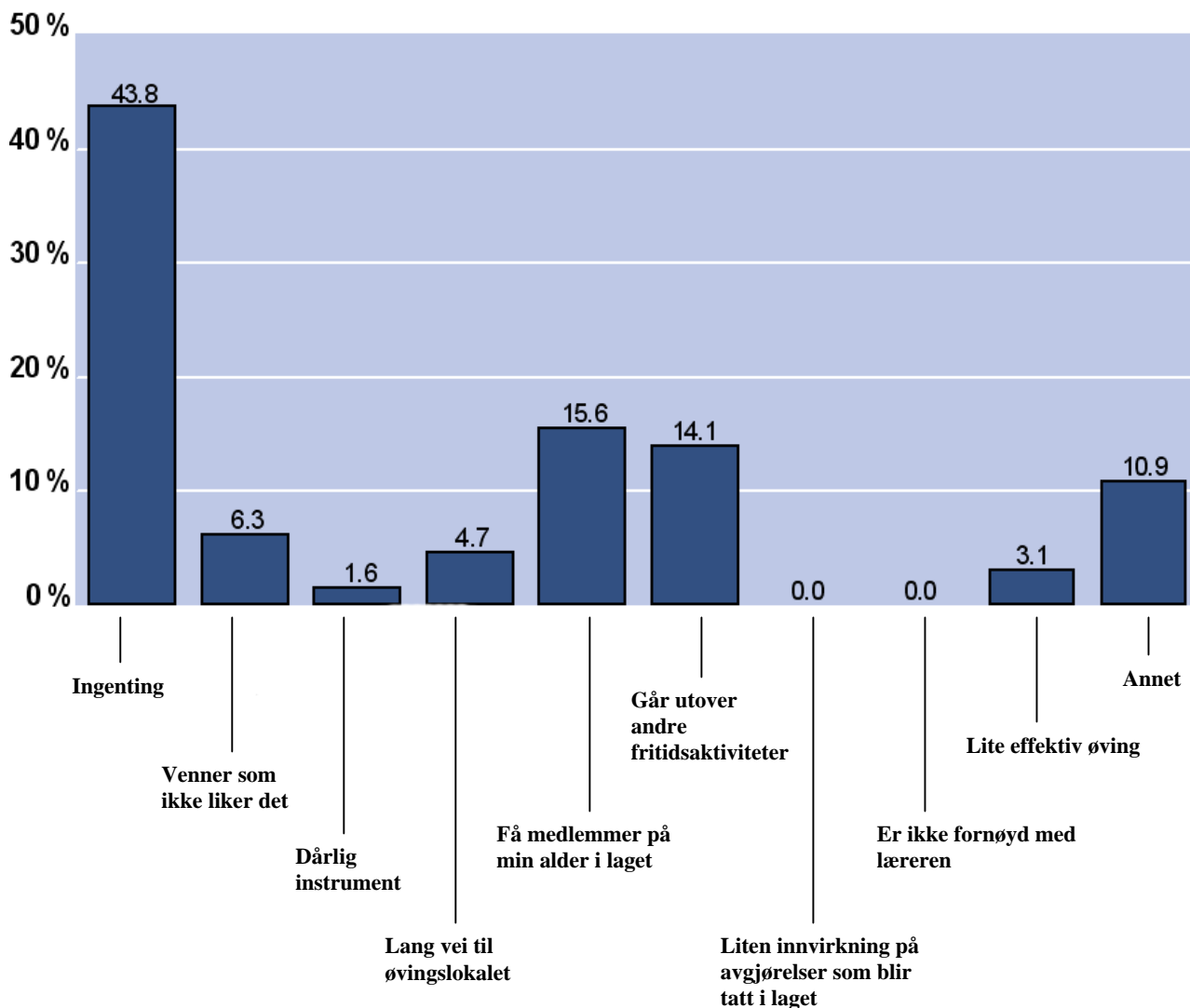


Ifølge undersøkelsen, er familien fortsatt den viktigste kilden til rekruttering. Det at utøvere første gang får kjennskap til folkemusikken gjennom familien, kan tyde på at folkemusikkmiljøet fortsatt er et snevert miljø. Selv om folkemusikken i dagens mediesamfunn har fått mer plass enn noensinne, har folkemusikken svært liten plass i forhold til andre musikkjangere.

Dagens ungdom får mye av sin kjennskap til musikk gjennom media og Internett (Langeby 2005). Hvis en ser på ”topp 10 lister” eller søker med fildelingsprogrammer på Internett, ser en at folkemusikk knapt eksisterer i disse kanalene.

Etter svarene å dømme, er det for eksempel få utøvere som har kommet i kontakt med folkemusikken gjennom skolen. Det er blant annet lærerens habitus som er avgjørende for i hvilken grad elevene skal få kjennskap til folkemusikk (se avsnitt 4.4.2).

4.10.3 Hva gjør det vanskelig å drive med folkemusikk?



Dette diagrammet presenterer flere variabler under spørsmålet: ”Hva gjør det vanskelig å drive med folkemusikk?” Jeg kommenterer her kun tre av variablene: ”Ingenting”, ”Få medlemmer på min alder i laget” og ”Går utover andre fritidsaktiviteter”.

Det at 43,8% av informantene mener at det ikke er noe som gjør det vanskelig å drive med folkemusikk, viser at det her kanskje har vært en endring i folk flest sine holdninger overfor folkemusikk. Dette kan igjen ha utspring av tidligere kommenterte agenter som Sigbjørn Bernhoft Osa, Annbjørg Lien, Knut Buen, Gåte og Håkon Høgemo, som via media, er med på å knytte folkemusikkfeltet opp mot andre musikkfelt som består mer av populærmusikk.

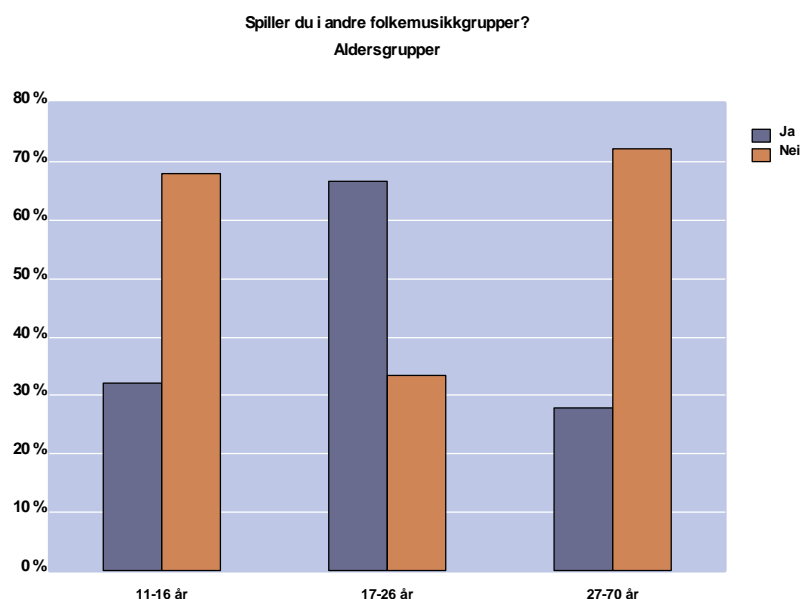
Inf. 4: Folk flire ikkje og ler utav dei som spelar folkemusikk lenger, slik som det dessverre var i ein periode etter krigen og opp i gjøno. (l. 167-169)

En del av rekrutteringen er kunsten å beholde rekruttene i laget. Dersom laget ønsker større rekruttering, må en sørge for at laget blir et sted hvor utøvere virkelig vil være. Laget må med andre ord kunne gi det beste tilbudet i forhold til andre aktiviteter.

I følge diagrammet innbefatter dette, når det gjelder de yngste, å trekke til seg flest mulig på deres egen alder, og prøve å ”konkurrere” ut andre fritidsaktiviteter ved å prøve å gi et bedre tilbud. I denne sammenhengen tror jeg det er lettere å beholde de eldre enn de yngre, fordi det finnes flere fritidstilbud for yngre.

4.10.4 Hvilke utøvere søker sammen i mindre grupper?

Dette diagrammet viser hvor mange som spiller i andre folkemusikkgrupper enn spelemannslaget. Spørsmålet er satt opp med alder som avhengig variabel. En ser da at aktiviteten er størst i aldersgruppen 17-26 år. Dette kan ha sammenheng med at noen av disse utøverne holder på med høyere utdanning innen musikk. Innenfor disse



utdanningsinstitusjonene kan det være lettere å komme i kontakt med andre utøvere og dertil danne grupper. De yngre aldersgruppene er også vokst opp i et samfunn som har mer å tilby av aktiviteter enn hva som er tilfelle med aldersgruppen 27-70 år. Samtidig er media flinkere til å synliggjøre at slike grupper finnes. Dette kan også være en inspirasjon til å bruke sin sosiale kapital til å søke sammen i nye grupper for å tilfredsstille sin habitus og benytte og videreutvikle sitt kapitalinnhav.

4.11 Klasseinndeling og smak

Hvis en tenker seg at folkemusikkfeltet er inndelt i ulike klasser, kan en beskrive klassene som folkemusikkvitere med akademisk utdanning innen feltet, utøvere, og personer med interesse for folkemusikk som verken er utøvere eller har noen form for utdanning innen feltet. Innenfor disse klassene er det selvsagt hierarkier. For eksempel innen klassen for folkemusikkvitere med akademisk utdanning finnes det ulike titler med ulik grad av prestisje og autoritet. Utøvere tilkjennes aktverdighet avhengig av grader av kompetanse og kulturell kapital.

Smak er noe som har betydning for blant annet hvilke tradisjoner som til en hver tid skal være gjeldene på feltet. Smak er et subjektivt anliggende som står i relasjon til en persons habitus. Smaken kan således ha forskjellig betydning innenfor ulike klasser. Et eksempel på dette kan være ulike dialekter i felespill. I Valdres liker de fleste *Valdresspill*. På Vestlandet er det *Vestlandsspill* som blir sett på som mest aktverdig, og av de fleste agenter, ”den beste dialekten”.

Inf 1: *Kan hende at tradisjonene i fremtiden ikke nødvendigvis kommer til å være fullt så sterkt geografisk forankret som det de er nå. For eksempel en som var i Fotlandsvågen og spilte, X satt som liten gutt å så på fjernsynet og så plutselig Hauk Buen spilte, så fikk han... slik vil jeg bli... Så tror jeg på en måte at det er ikke gitt at han da vil følge mors gener som kom fra Ulvik eller Granvin. La oss si det var fra Granvin da. At han ikke nødvendigvis føler en tilknytning til å begynne å spille Granvinsslåtter eller å spille Haugesundsslåtter, det var der han bodde... at det var magert musikktilfang. Det kunne jo hende at han da hadde begynt å spille Telemarkspill for det var jo Hauk Buen som inspirerte ham.*

jeg tror det kan være slik at vi vil få større grupper med utøvere som utøver musikken på et relativt høyt nivå, men som ikke har den gammeldagse geografiske forankringen for musikken sin... det tror jeg (l. 142-152).

Dersom denne utøveren lærer fra seg ved mesterlære, vil eleven ta opp i seg læremesterens spillestil og ettersom folkemusikken bærer preg av den enkelte utøvers habitus og kreativitet vil det dannes en ny gren av ”hoveddialekten”. På denne måten forandrer dialekten, og dermed også tradisjonen seg igjennom generasjonene. Vestlandsspill i våre dager er preget av jevne buestrøk, ofte med nedstrøk på eneren i takten, mye bruk av doble grep som skaper harmonier. Spillet er temperert i forhold til den diatoniske skalaen vi kjenner, og instrumentene er stemt nær opp til kammertonen 440Hz. Hvordan dette er om 10 – 20 år er vanskelig å si noe om, men hvis en følger den historiske utviklingen som har vært de siste 100 årene, vil dialektene bli endret.

Inf 1: *Siden jeg var så gammel da jeg begynte å spille, så tenkte jeg at jeg vil jo ikke bli noe slik topp utøver eller noen slik tradisjonsbærer, fordi at som sørlending, så har jeg jobbet med helt annet stoff. Og da var det Vestlandsspill jeg ble glad i, og liker det fortsatt. Synes det er mer melodisk enn spillet i Agder. (l. 57-61)*

Innenfor folkemusikkfeltet er det en selvmotsigelse som går igjen alle steder: Mange mener at folkemusikken skal forandre seg hele tiden. Neste generasjon legger til noe nytt samtidig som de fjerner noe av det gamle, og det ses på som en god ting når utøvere tillegger sine egne tolkninger av musikken. Dette har også mange forfattere av folkemusikkliteratur skrevet i bøkene sine. (Bjørndal 1985, Bjørndal og Alvær 1985, Aksdal og Nyhus 1998, Ofsdal 2001)

Men hvis nå noen forandrer litt på en slått eller lager sine egne arrangementer, er det garantert at noen sier at musikken spilles feil eller at ”det er ikke slik den slåtten er”. Dette hører en også fra de samme personene som sier at forandring og personlig utfoldelse er en del av folkemusikken. Slike selvmotsigelser er noe som kan skape litt usikkerhet blant rekrutter.

Når man er rekrutt, har man som utøver ikke opparbeidet seg så mye sosial kapital. Det sosiale nettverket begrenser seg mer eller mindre til de andre elevene i kulturskolen eller i spelemannslaget. Et resultat av dette kan være at rekrutten ikke har så stor kjennskap til alle ulike tradisjoner, dialekter og moter som finnes på folkemusikkfeltet. Vedkommende godtar det som læreren presenterer. Etter hvert som rekrutter blir eldre, drar på kappleik og kommer i kontakt med andre felt og øker sin tekniske og kunnskapsmessige kompetanse og horisont, blir de ofte mer eksperimentelle. Det å utvide sin kompetanse og horisont kan i denne sammenhengen ha med å gjøre at man benytter opparbeidet sosial kapital for å erverve symbolsk kapital. For eksempel dersom en utøver vil lære et *mesterstykke*, kan vedkommende ta kontakt med en av de anerkjente utøverne som han oppigjennom tiden har knyttet kontakt med, og lære denne slåtten av ham.

De fleste agentene på feltet er inneforstått med at spillet varierer fra generasjon til generasjon. Hele folkemusikkfeltet er i kontinuerlig forandring. Dette skjer sakte over lang tid, men forandringen/utviklingen vil hele tiden være tilstede. Som tidligere beskrevet på side 38 har ikke vestlandsspillet alltid vært slik det er i dag. Likevel finnes det alltid noen som ikke helt klarer å finne seg til rette med at denne utviklingen er et faktum. Dette gjelder stort sett en del av de eldre agentene på feltet. De blir på en måte en ”motpol” til den utviklingen som hele tiden foregår på feltet. Deres habitus stemmer ikke lenger overens med feltet når feltet forandres. Dette kan kanskje for noen være hemmende. For eksempel dersom noen av agentene som danner en motpol til det ”utradisjonelle” eller moderne, er dommere på en kappleik, så vil de kanskje sørge for at enkelte utøvere som spiller ”utradisjonelt” ikke oppnår høye poengsummer, og dermed heller ikke prestisje. Dette kan kanskje hemme de agentene som er forkjempere for å utvikle en spillestil. En slik motpol kan kanskje i noen tilfeller også være positiv. For eksempel for å hindre at utviklingen går for fort, og kanskje kommer ut av kontroll. Med det mener jeg at det å forandre tradisjonen blir et mål i seg

selv. Dersom forandringen ikke kommer av indre kunstnerisk motivasjon, men som resultat av kommersielle betingelser, kan dette kanskje føre til at denne type folkemusikk blir gjenstand for en mote med kort levetid.

Når kultur blir handelsvare, vil kravet om fornying og utvidelse av vareutvalget høres stadig oftere. Dette gjelder også for folkemusikken. (Sæta 2003: 63)

Igjen ser man at Bourdieus begreper er dynamiske. Feltet, habitus og det som anses for å være kapital forandrer seg i takt med hverandre.

***Inf. 2:** [...] Men musikken, den vil overleve altso. Det er eg ikkje i tvil om. Berre ta den klassiske musikken ikkje sant. Den e jo ein god del bygd på gamle dansar som e ute. Men musikken lever, og det vil den nok...Den har ein eiga kraft i seg som nok aldri vil gå av mote... trur eg. (l. 126 – 129)*

5. Avslutning

I denne oppgaven har jeg funnet flere mønstre som går igjen. Det viktigste funnet er kanskje at institusjoner på folkemusikkfeltet etter 1970 formidler kulturell kapital i større grad enn før. Jeg har blant annet sammenlignet utøvernes habitus før og etter institusjonene på 1970-tallet, og funnet relasjoner mellom variabler som for eksempel: Alder og kulturelt kapitalinnhav. Mellomliggende variabler har i denne sammenhengen blant annet vært kulturpolitiske avgjørelser i forbindelse med kulturskole og annen folkemusikkutdanning.

5.1 Symbolsk og kulturell kapital på folkemusikkfeltet før og etter folkemusikk institusjonene

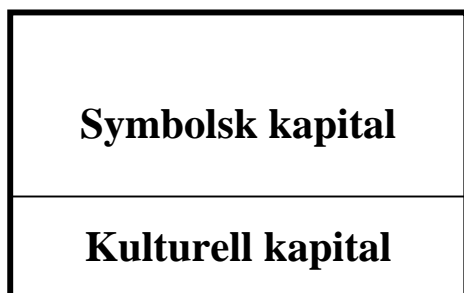
Etter generasjonsskiftet på 70-tallet har hardingfeleopplæringen blitt mer organisert og strukturert. Mange av agentene som opererer på feltet har tatt i bruk det standardiserte musikkpråket vi kjenner fra den klassiske musikken. Musikkteori og notasjon er også som følge av de nåværende lærernes habitus og kulturelle kapitalinnhav blitt mer vanlig.

Snart fann eg ut at notane var ei nyttug hjelperåd berre ein nytta dei med ei viss skjønsemd. (Magne Myhren i Norsk Folkemusikkklags skrifter nr. 5 1990: 42)

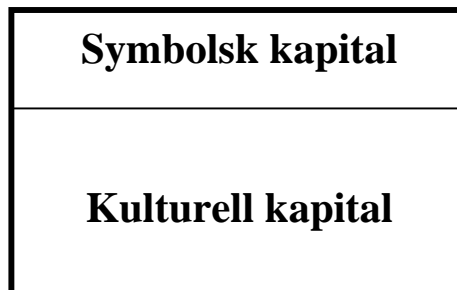
Utøverne er også mer eksperimentelle når det gjelder toneart, form og improvisasjon. Felles for mange av dagens utøvere er at de har bakgrunn som stammer fra flere ulike musikkpedagogiske felt. Musikken er blant annet blitt mer temperert og bruken av flere stemmer har gitt slåttemusikken et bredere polyfont lydbilde. Det nåværende feltet innbefatter en bredere kapitalsammensetning med blant annet mer kulturell kapital.

Modell som muligens illustrerer fordelingen av symbolsk og kulturell kapital på feltet før og nå

Før institusjonene



Etter institusjonene



Den kulturelle kapitalen som institusjonene har tilført folkemusikkfeltet har blant annet ført til en profesjonalisering av utøvere. Det vil i denne sammenhengen si at flere utøvere har utøvende folkemusikk som yrke. Dette har også resultert i at folkemusikken er blitt mer kommersialisert. Man må betale for undervisning og konserter. Kulturell kapital har også ført til at folkemusikken er blitt beskyttet av selskaper som TONO. Mange utøvere komponerer og arrangerer folkemusikk. Dersom de skal kunne leve av musikken, er de avhengige av å ha opphavsrett til musikken de produserer. Det er lettere for utøvere å beskytte musikken når den kan transkriberes på noter eller bevares ved hjelp av elektroniske eller digitale medier.

Kulturell kapital på feltet har også ført til et større kontaktnettverk innad på feltet og på tvers av andre felt. Dette kan blant annet være på grunn av distribuering av flere bøker og tidsskrift om folkemusikk. Flere akademiske titler fører også til at det gis ut flere fagbøker om feltet. Noe som er med på å reprodusere, opprettholde og videreutvikle den objektiverede kapitalen. Internett er også et viktig kontaktpunkt, og kanskje den viktigste informasjonskanalen. LfS har høsten 2005 ansatt en person i 50 % stilling for å drive med informasjonsarbeid. Dette innbefatter blant annet oppdatering av LfS sin nettside.¹³

En skriftlig kilde som har vært sentral i denne oppgaven er ”Arnestadrapporten”. Det er flere av organisasjonene på feltet har gått sammen om å få en utenforstående forsker (Georg Arnestad) til å prøve å gi en oversikt over hele folkemusikkfeltet. Han har trukket linjer mellom organisasjoner, institusjoner og utøvere på feltet. Også linjer fra andre felt som påvirker. For eksempel media,

¹³ www.folkemusikk.no

kulturpolitikk og andre musikkfelt. Bakgrunnen for denne utgreiingen er at organisasjonene på feltet har registrert at feltet har forandret seg og vil derfor ha en forskningsbasert utgreiing som kan legges frem for blant annet politikerne.

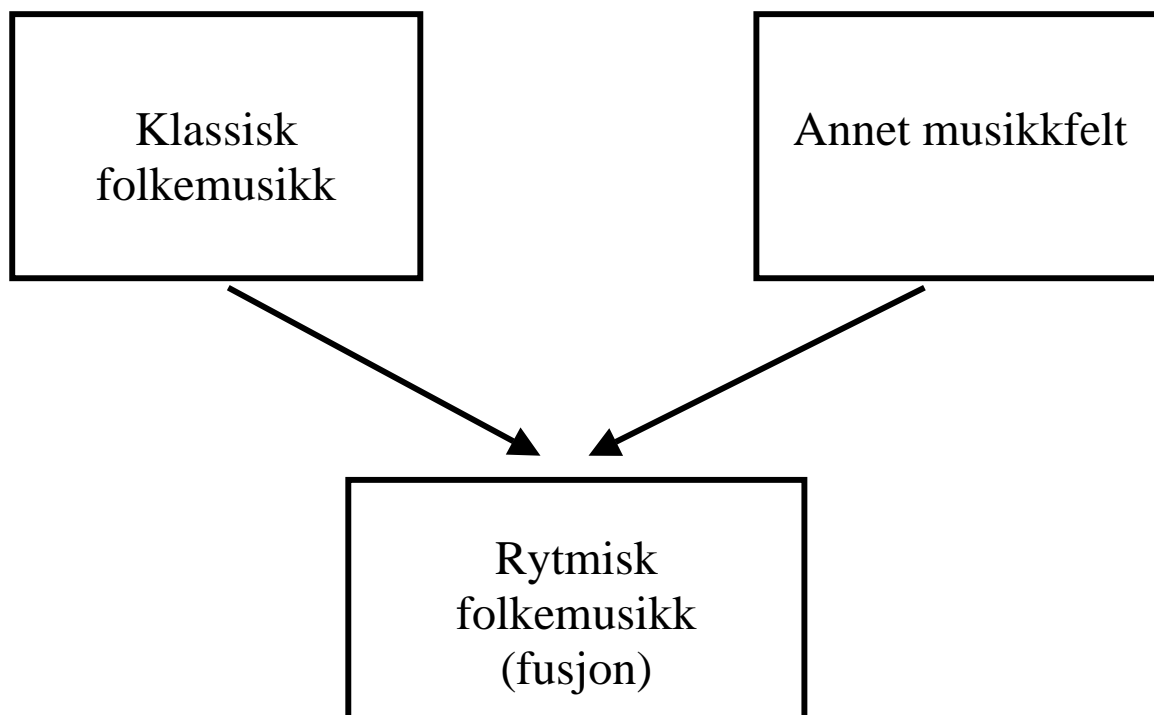
Endringane i landskapet er noko av bakgrunnen for at organisasjonane på feltet har bede om ei utgreiing. Dei føler og at den positive utviklinga har gått dei nasjonale kulturstyresmaktene "hus forbi", og at feltet ikkje har den kulturpolitiske anerkjenning og dei nødvendige løyvingane som det fortener. (Arnestad 2001: 28)

Arnestadrapporten trekker linjer tilbake i folkemusikkfeltets historie for å prøve å belyse hvorfor endringene på feltet er som de er. Dette er noe av det samme jeg har gjort i denne oppgaven, men ved hjelp av et teoretisk perspektiv.

5.2 Folkemusikkfeltet i fremtiden

En tanke som har slått meg, er at det finnes en mulighet for at vi en gang i fremtiden kanskje må dele folkemusikken inn i to grupper som en kan kalle *Klassisk folkemusikk* og *rytmisk folkemusikk*. Dette fordi at selv om folkemusikken forandrer seg, så vil det alltid være noen som vil ivareta den genuine folkemusikken. Siden denne musikken også vil forandre seg, velger jeg å definere den genuine folkemusikken som musikk som fremføres med de eldste folkemusikkinstrumentene uten bruk av akkompagnement fra andre, "mer moderne", instrumenter. Også at det som fremføres holder seg innenfor stilarter som for eksempel *halling*, *rudl*, *gangar*, *springar*, *pols* eller *marsj* som regnes for de eldste stilartene på Vestlandet.

Rytmisk folkemusikk velger jeg å definere som musikk som fremføres sammen med instrumenter fra andre musikkfelt, også at flere stilarter og musikksjangre blandes. *Crossover* kan være én betegnelse på denne type musikk. Det kan være vanskelig å definere disse to retningene innen folkemusikken, fordi det alltid vil være utøvere som beveger seg i grenseland mellom disse definisjonene. Et annet moment er at mange utøvere ikke vil plasseres i sjangerbestemte båser. Meningen med å skille mellom disse retningene er kùn for å vise at det har vært en utvikling og en forandring av folkemusikken. Spesielt etter den "*elektroniske revolusjon*" som begynte så smått på midten av 1900- tallet (se side 36). Et annet poeng med å skille mellom disse retningene er for å vise at folkemusikken, kanskje via media, har fått innpass på andre felt. Dette kan muligens være et resultat av at elektronikk og digitalteknikk er blitt en naturlig del av de fleste musikkfelt.



En annen viktig forandring er at hardingfeleopplæringen har funnet veien inn i offentlige institusjoner. Som følge av dette er undervisningen blitt mer organisert og strukturert. Denne forandringen er et resultat av ulike kamper på feltet. Jeg har de siste seks årene selv vært en del av dette feltet og har som formann i Spelemannslaget Fjellbekken her i Bergen kanskje vært en av dem som har kjempet nettopp for å få mer struktur på opplæringen og begrunne hvorfor en velger én opplæringsmetodikk fremfor en annen. Med struktur menes i denne sammenhengen blant annet krav om forberedelse til øving, bruk av øvingsplaner og planlagt og begrunnet pedagogisk tilrettelegging for innøving av slåttematerialet.

I sitatet nedenfor forteller professor Sven Nyhus at nettopp institusjonalisering, men også media kan ha bidratt til å styrke opplæringen med det resultat at utøverne i dag når et høyere teknisk nivå enn før.

Du har vore i folkemusikkmiljøet i 30 år. Kva endringar har det vore?

Mykje har endra seg, og eg kan sjølv sagt ikkje kome inn på alt her. Men ein ting har eg lyst til å nemne, og det er at dei unge som spelar fele er mykje dyktigare enn me var. Dei verte fortare flinke, tidligare mogne, og dei har mykje betre instrument. Årsakene kan vere så mange, og eg trur at fleire ting har verka inn: Betre skulegang/musikk-kunnskap (notelære), dei høyrer meir musikk gjennom plater, kassetar og media, og opplæringa som ein del av lokallaga innan Landslaget for Spelemenn har drive i mange år, betyr ein del. Men i det heile treng me nok å styrkje opplæringa på lokalhald. (Sven Nyhus i Spelemannsbladet nr. 5 1984)

Selv om folkemusikkfeltet utad kan virke som et mer lukket felt enn enkelte andre musikkfelt, er samarbeidet likevel blitt bedre de siste årene, både innad og utad. Noen ganger kan ulike felt slå seg sammen for å jobbe mot et felles mål for så å bli skilt når målet er nådd. Et eksempel på dette kan være at det nasjonalt politiske feltet som er med på å bevilge penger til folkemusikkfeltet.

Politikerne vinner tillit og stemmer innen folkemusikkfeltet ved å bevilge penger til å gjennomføre ”prosjekter” som svarer til folkemusikkfeltets målsetning. De to feltene har likevel to forskjellige mål. Målet til folkemusikkfeltet er å få økonomisk støtte til å gjennomføre prosjekter som for eksempel kanskje kan medvirke til å øke rekrutteringen og dermed produsere og opprettholde feltet. Målet for politikerne er å vinne tillit, god omtale og flere stemmer.

Det kan også være at flere ulike musikkfelt mobiliseres for et felles mål som kan være mot et annet felt av ikke-musikalsk karakter. Her kan det for eksempel være jazzfeltet og folkemusikkfeltet som slåss for mer økonomisk bevilgning til kultur. I en slik sammenheng kan noen former for kapital være et ”våpen”.

Dei to siste åra har Samstemt (eit samarbeid mellom organisasjonane innan folkemusikk, jazz og rock) lagt fram felles satsingspakkar overfor staten for dei rytmiske sjangrane. [...] Tilbakemeldinga frå politikarane var heilt eintydig; dei kom med sterke oppmodningar til miljøet om å gå saman som pressegruppe og legge fram felles tiltaksplanar. (Folkemusikk.no: februar 2006: 3)

Et annet var eksempel under OL på Lillehammer i 1994 da den ”norske tradisjonen” skulle vises frem til hele verden. Da kunne folkemusikkfeltets kapital virke som et middel til å fremheve den norske folkemusikken i media, øke økonomiske bevilgninger fra det offentlige, kanskje skape mer aksept blant befolkningen generelt og muligens, som et resultat av dette, øke rekrutteringen til feltet (Ofsdal 2001).

5.3 Forandringer i instrumentene

Hardingfelen har gjennomgått en del tekniske forandringer de siste 400 årene. Spørsmål som da dukker opp er om det er instrumentets tekniske utforming som har skapt forandringer i musikken, eller om det er påvirkning fra andre felt som har forandret instrumentet å oppnå et spesielt lydideal (Haugan 1990). I denne sammenhengen kan det nevnes at trioen Sigrid Moldestad, Einar Mjølunes og Håkon Høgemo har november 2005 gitt ut en CD der tradisjonelle slåtter er blitt arrangert for tre femstrengs hardingfeler. Hardingfeler med fem spillestrenger er den siste tiden begynt å bli en ny trend på feltet. Ut i fra dette, kan en også kanskje si at felemakerne til dels er med på å forandre musikken, og derigjennom også feltet. Kombinasjonen av forandringer i instrumentene og impulser fra andre felt, kan være med på å danne et nytt felt.

For eksempel er dagens hardingfele et nokså annerledes instrument enn det som ble brukt i første halvdel av forrige århundre. Den er større, og gir kraftigere tone. Buen man bruker er lenger. Det er klart at denne utviklingen har noe å si for hvordan slåttene klinger – ellers hadde vel ikke utøverne og felemakerne sett noe poeng i en slik utvikling. (Kvifte 1991: 102)

I dag er det mange spelemannslag og kulturskoler som leier ut hardingfeler. Enkelte av disse instrumentene kan være i dårlig forfatning. Av egen erfaring vet jeg at det ikke er særlig motiverende å spille på et dårlig instrument. Det gir både tonale og tekniske begrensninger. Selv om undersøkelsen viser at det er bare én enhet som synes det er vanskelig å drive med folkemusikk på grunn av dårlig instrument, tror jeg likevel at dette er grunnen til at flere slutter med folkemusikk. Det er ikke alltid elevene selv er klar over at de har et dårlig instrument. Dette merker en først når en får et godt instrument i hendene og dét er det få av rekruttene som har hatt. (Haugan 1990)

Å få kjøpt en hardingfele er per i dag ikke noe problem, men hvis rekrutteringen til hardingfelespill fortsetter å øke kan det likevel i fremtiden bli vanskelig fordi rekrutteringen til felemakeryrket er i ferd med å avta. Mange av dem som lager gode instrumenter i dag begynner å nærme seg pensjonsalder. Et annet fenomen som har gjort seg gjeldene innenfor felemakeryrket, er at stadig flere utøvere vil ha spesialtilpassede instrumenter. Dette kan være instrumenter som er kopier av de eldste hardingfelene: Hardingfeler med flere strenger, eller hardingfeler som er tilpasset andre musikkjangre, som for eksempel klassisk musikk. Dette gjør at felemakeryrket må utvikle seg i takt med forandringer i motene på feltet. Nye moter kan skape etterspørsel etter nye og annerledes instrumenter, og annerledes instrumenter kan være med på å forandre musikken.

5.4 Språket i folkemusikken

Språket har forandret seg på folkemusikkfeltet. Standardisert fagspråk som brukes innen klassisk skolering var for de fleste folkemusikere nærmest bannlyst til langt inn på 90-tallet.

En av grunnene til dette fenomenet kan være relatert til folkemusikkinstusjonene og deres kulturelle kapital. Folkemusikken og dens miljø ble før sett på som noe som skulle leve og videreføres som et kroppslig fenomen blant folket, ikke på en institusjon.

Hardingfelemiljøet hadde før 1970-tallet ofte sitt eget interne språk som også kunne variere innenfor flere geografiske områder. Dette språket kunne til en viss grad fungere innad i hardingfelemiljøet, men problemene meldte seg da en på 70 og 80-tallet begynte å bruke hardingfelen sammen med andre instrumenter innen rock, jazz og klassiske stilarter. Skulle en spille sammen med andre, var det viktig å kunne kommunisere, eller ”å kunne snakke samme språk”.

[...] –Eg meiner at dei kunne einast om til dømes eit felles notasjonssystem for folkemusikk på ei slik samling. Då slepp dei å finne opp kruttet fleire gongar [...]. (Hytta: <http://www.mic.no/nmi.nsf/home/ballade?opendocument&url=http://www.mic.no/nmi.nsf/doc/art2003070214333346111238>)

Eksempler på slikt internt språk er navnet på strengene på hardingfelen. Innen hardingfeleterminologien kalles strengene for kvint, kvart, ters og bass. En som er klassisk skolert vil kanskje tenke seg at bassen er grunntonen, og de andre strengene er stemt i intervall i forhold til grunntonen, eller ”bassen”. Slik er det ikke. En hardingfele kan stemmes på mange måter, men grunnstemmingen i forhold til kammertonen 440 Hz er:

H – E – H – F#. Oversatt til hardingfeleterminologi er F# kvinten, H er kvarten, E er tersen, og den dypeste H er bassen. Ut i fra dette skulle en tro at H er grunntonen. Dette stemmer heller ikke. De fleste hardingfeleslåtter spilles i E- dur fordi dette er den naturlige grunntonen med denne stemmingen. Dersom man tenker seg at E er grunntonen stemmer heller ikke intervallene som strengene har navnet sitt fra.

Grunnen til at det er slik er trolig noe som henger igjen fra renessansen da en brukte instrumenter som *viola da gamba* og *viola d'amore* (Aksdal 1982: 57). Disse instrumentene kunne være stemt i åpen stemming.

Åpen stemming er en måte å stemme et strengeinstrument på. [...] Hensikten er at man kan spille en akkord uten å måtte holde ned noen bånd. Vanlig stemt er de åpne strengene på gitaren E A D G H E, som ikke er noen naturlig akkord. En vanlig åpen stemming er D A D F# A D, som tilsvarer akkorden D. Naturlig nok kalles den type stemming for *åpen D stemming*. (http://no.wikipedia.org/wiki/%C3%85pen_stemming)



Gambe: <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2002/HER-2002grumbt-bettzieche.html>

På disse instrumentene stemte intervallene ut i fra den dypeste tonen. Derfor fikk strengene navn etter hvilke intervall de representerte ut i fra grunntonen. Det finnes en teori på at dette er opphavet til navnet på hardingfelens spillestrenger. (Aksdal og Nyhus 1998)

Her er vi igjen inne på tradisjonsbegrepet. Det er vanskelig å bryte opp i uttrykk som forrige generasjon benyttet. Likevel ser en i dag at flere er begynt å bruke navnet på fiolinen sine strenger på hardingfelestrengene. Altså E - A - D - G. Dette kan ha med å gjøre at utøveren enten har spilt fiolin før, eller at vedkommende har hatt en lærer som spiller fiolin. Dette kan også henge sammen med utøverens kontaktnettverk. For eksempel innen folkemusikkutdanningsinstitusjoner der det foregår møte mellom ulike musikkteoretiske terminologier. Eller sagt med andre ord: Den kulturelle kapitalen er mer gjeldene i folkemusikkens språk nå enn tidligere. Det samme gjelder all form for notasjon av musikken. Spørsmålet om notasjon i folkemusikk har i lang tid vært, og er fortsatt en kamp på feltet. Begrunnelsene for å ikke benytte notasjon er mange. En begrunnelse er at notene ikke kan gjengi de nøyaktige tonehøydene og de rytmiske særegenhetene i folkemusikken (Kvifte 2000: 6). En slik motstand mot noter og musikkteori kan føre til at noen agenter blir utestengt fra feltet: Med et kulturelt kapitalinnhav kan man ikke regnes for å være en ansett agent på folkemusikkfeltet, fordi en representerer ikke det genuine i folkemusikken.

Det er ikke dermed sagt at folkemusikkfeltet har kvittet seg fullstendig med sitt interne språk. Det lever fortsatt ved siden av det mer "standardiserte". Om det interne "folkemusikkspråket" noen gang vil forsvinne helt, er det på det nåværende tidspunkt umulig å svare på, men forandringen vil nok trolig fortsette i retning av et standardisert musikkspråk.¹⁴

¹⁴ Eksempler på musikkteoretisk språk innen folkemusikkterminologien finner man på dommerskjema for kappleik (se vedlegg side 104).

5.5 Refleksjoner over egen forskning

Jeg mener i denne oppgaven å ha vist et system av relasjoner som forbinder posisjonene på folkemusikkfeltet. Jeg tenker da spesielt på institusjonene og deres agenter. Jeg har skilt ut de dominerende og de dominerte posisjonene og separert hvilke tilganger som er knyttet til hvilke posisjoner. Et eksempel på dette er generasjonsskiftet på folkemusikkfeltet der kulturell kapital ble mer akseptert og i noen tilfeller er et krav i dag. Jeg tenker da spesielt på opptak til høyskole. Jeg har prøvd å kartlegge hvilke typer investeringer og innsatser som kreves av agentene og hvilke strategier de har til rådighet. Jeg har også undersøkt agentenes habitus og prøvd å fastslå feltets relasjoner til andre felt.

Når det gjelder det teoretiske perspektivet så håper jeg at jeg til en viss grad har, ved hjelp av Bourdieus teorier, lykkes med å belyse noe av dynamikken og relasjonene på folkemusikkfeltet. Andre teoretiske perspektiveringer ville selvsagt ha kunnet vise andre sider ved feltet, men jeg har valgt én vei og prøvd å følge den så godt jeg har kunnet.

Det at jeg forsker på et felt jeg selv er en del av, kan kanskje synes kritikkverdig. Muligheten for at min habitus vil ”skinne igjennom” i teksten vil alltid være tilstede. Et annet moment er at siden jeg selv er agent på feltet, kan enkelte fenomener bli for dårlig forklart fordi de oppleves som en selvfølge for meg, men ikke nødvendigvis for leser.

Når det gjelder de metodiske perspektivene har jeg i denne oppgaven valgt både kvalitativ og kvantitativ metode. Etter at jeg forandret problemstillingen, så jeg at ikke alt det kvantitative materialet ble relevant. Jeg har derfor prøvd å ikke ”presse” alt det kvantitative materialet inn i oppgaven, men prøvd å bruke kun det som jeg har ansett for å ha betydning for problemstillingen.

Intervjuene kunne også vært gjort annerledes. Spesielt med henhold til utvelgelse av intervjuobjekter. Jeg kunne for eksempel også intervjuet personer som ikke hadde tilknytning til kulturskolen, og dermed kanskje fått vinklet denne delen fra en annen side. Elevene i kulturskolen kunne også vært intervjuet for å få et kvalitativt perspektiv på hvordan de oppfattet lærernes undervisningsmetoder. I følge informanter og litteratur så er det mye som tyder på at lærere i grunnskolen ikke fyller kravet til kunnskaper, verken om eller i folkemusikk. For å verifisere denne

påstanden kunne jeg også intervjuet lærere i grunnskolen. Dette hadde selvsagt resultert i flere intervjuer og mer arbeid. En undersøkelse om grunnskolens forhold til folkemusikkfeltet ville være interessant for videre forskning. Jeg håper likevel at den informasjonen jeg har hentet ut av de ulike kildene, har kunnet være med på å belyse mitt forskningsspørsmål.

5.6 Videre forskning

I denne oppgaven har jeg ved hjelp av Bourdieus teorier om felt, habitus og kapital prøvd å belyse hvordan det indre livet i noen spelemannslag i Hordaland og Sogn og Fjordane har forandret seg siden 1970-tallet. Jeg kan ikke se noen grunn til at disse lagene må innstille sin drift så lenge kulturskolen eksisterer.

Intervj.: Hvordan foregår rekrutteringen til Juniorspelemannslaget? Er det andre ting enn gjennom kulturskolen?

Inf. 6: Nei, alle som er med der er ein del av kulturskolen. Eg kan ikkje tenkja meg att nokon hadde komme på å byrja å spele fele viss dei ikkje var medlem i musikkskulen. (l. 61-65)

Derimot når det gjelder spelemannslag som ikke har samarbeid med kulturskolen, er det en mulighet for at disse lagene i fremtiden enten må, som helhet, modifisere sin habitus eller forlate feltet. Det kunne vært interessant å forske på hvilke konkrete forandringer et spelemannslag uten jevn rekruttering kan foreta for å beholde sin plass på feltet, altså et aksjonsforskningsprosjekt. En tanke som har slått meg er at det i fremtiden kanskje finnes et marked for organisering av kontakt og samarbeid på tvers av ulike folkemusikklag, landsdeler, institusjoner og andre musikkfelt. Dette er kanskje noe spelemannslagene kunne ta mer inn i sin virksomhet, spesielt spelemannslagene i byene. Her er det større gjennomtrekk av studenter enn på landsbygdene. Jeg tror at et spelemannslag i fremtiden ikke kan basere seg på noe lagsånd. Man kan heller ikke forvente at utøvere i fremtiden skal ha tilknytning kun til ett lag/miljø. Spelemannslagene må kanskje legge opp driften med tanke på stor gjennomtrekk av medlemmer. Det er viktig for spelemannslagene sin eksistens at de legges opp etter utøvernes ønsker og behov. Dette fordi utøverne i dag har flere tilbud å velge i enn før.

Et annet forskningsspørsmål som kunne vært interessant å stille er om det i fremtiden vil finnes et marked for alle utøverne som tar folkemusikkutdanning gjennom institusjoner? Hva ville i så fall feltets innslag av kulturell kapital ha å si for folkemusikken og feltet som helhet? Og til slutt: Vil

folkemusikkfeltet fortsette å påvirkes av andre felt og således forandres? Eller vil feltet nå, mer eller mindre, stå stille en stund, slik det hadde gjort i flere generasjoner inntil det gamle bondesamfunnet gikk i oppløsning på begynnelsen av 1900-tallet?

Jeg mener folkemusikkfeltet fortsatt er, og vil i tråd med andre felt det er relatert til, være i endring. Jeg tror også endringsfaktorene vil være, som vist i denne oppgaven, tilføring av nye kapitaltyper på feltet og dessuten stadig nye fusjoner med stilarter fra andre musikkfelt, slik at kulturell kapital er i kontinuerlig endring. Hvordan og hvorfor disse endringene skjer mener jeg kan være relevante forskningsspørsmål å stille i en videre kulturell analyse av folkemusikkfeltet.

Folkemusikken har forlate den intime tømmerstua og har hamna på dei store scenene.
(Folkemusikk.no juni 2005: 9)

Litteratur

- Aksdal, Bjørn (1982): *Med Piber og Basuner, Skalmeye og Fiol*. Trondheim: Tapir.
- Aksdal, Bjørn & Sven Nyhus (1989): *Fanitullen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aksdal, Bjørn, Anders Klemet Buljo, Andreas Fliflet & Anton Løkken (1998): *Trollstilt – Lærebok i tradisjonsmusikk*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag ASA.
- Alvesson, M. & K. Sköldberg (1994): *Tolkning och reflektion*. Lund: Studentlitteratur.
- Apeland, Sigbjørn (1998): *Folkemusikkdiskursen. Konstruksjon og vedlikehold av norsk folkemusikk som kulturelt felt*. Hovudfagsavhandling i etnomusikkologi. Griegakademiet – institutt for musikk. Universitetet i Bergen.
- Arne Bjørndalssamling, Spelemannslaget Fjellbekken, Hordaland Folkemusikklag (1993): *Halvor Sørdsdal*. Bergen: Grafisk Hus a.s.
- Arnestad, Georg (2001): "Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt...". *Om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne Noreg*. Oslo: Norsk Kulturråd.
- Arnestad, Georg (2005): <http://www.ballade.no>
Denne artikkel: <http://www.ballade.no/nmi.nsf/home/ballade?opendocument&url=http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2001112310353541132982>: (Lest 2006)
- Bach, Dagfinn (1989): *Musikklivet i Norge*. Sogndal: Vestlandsforskning.
- Bjørndal, Arne (1985): *Arne Bjørndals hundreårsminne*. Bergen: Forlaget Folkekultur.
- Bjørndal, Arne & Brynjulf Alvær (1985): *Og fela ho lét-*. Bergen: Universitetsforlaget AS.
- Blom, Jan-Petter. (1987): "Folkemusikk og folkedans i høgskolesystemet" i *Norsk Folkemusikklagsskrifter nr. 3*. Trondheim: Norsk Folkemusikklag: 1, s. 44-48.
- Blom, Kari & Knut, Helle (1997): *Historie – hva, hvordan, hvorfor?* Bergen: Fagbokforlaget.
- Bourdieu, Pierre (1995): *Distinksjonen – En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Broady, Donald & Mikael, Palme (1991): *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författerskap och den historiska epistemologin*. Stockholm: HLS Förlag.
- Broady, Donald (red.) (1998): *Kulturens felt*. Uddevalla: Daidalos AB.
- Børhaug, Kjetil, Anne-Britt Fenner & Laila Aase (red.) (2005): *Fagenes begrunnelser*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.

- Clausen, H.P (1963): *Hvad er historie?* København.
- Dahl, Ottar (1991): *Grunntrekk i historieforskningens metodelære*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Egner, Kristine (2000): *NSDstadt. Innføring i bruk av programmet*. Bergen: Norsk Samfunnsvitenskapelig datatjeneste.
- Engeset, Bergljot (2006): [http://home.online.no/~ahaugen/Heimesider/ Bergljot.html#anchor1018032](http://home.online.no/~ahaugen/Heimesider/Bergljot.html#anchor1018032): (Lest 2006)
- Flaa, Paul, Rolf Gabrielsen, Dag Hofoss, Finn Hoven Holmer & Rolf Rønning (1987): *Innføring i organisasjonsteori*. Oslo – Bergen – Stavanger – Tromsø: Universitetsforlaget AS.
- Folkemusikk.no (2006): "Samstemt har gitt resultat". *Folkemusikk.no* 3. februar, 2006, s.3. Forfatter er ikke oppgitt.
- Folkemusikk.no (2005): juni. Forfatter er ikke oppgitt.
- Gjørund, Peik & Roar Huseby (1998): *To eller flere. Basiskunnskaper i gruppepsykologi*. NKS-forlaget.
- Haugan, Anne Svånaug (1990): *Hardingfeleopplæring*. Notodden: Buen Kulturverkstad.
- Hellevik, Ottar (1997): *Sosiologisk metode*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hytta, Anne (2003): <http://www.mic.no>
Denne artikkel: http://www.mic.no/nmi.nsf/home/ballade?opendocument&url=http://www.mic.no/nmi.nsf/doc/art2_003070214333346111238: (Lest 2006)
- Istad, Guro (2006): "Nyskapende tradisjon" i *Bergens Tidene*: 2006: 15. mars.
- Jørgensen, Harald (1982): *Sang og musikk, et fags utvikling i grunnskolen fra 1945 til 1980*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Karlberg, Rolf (1992): "Generasjonsskifte i norsk folkemusikk – et tidsskille?" i *Norsk Folkemusikklag skrift nr. 7*. Rauland: Norsk Folkemusikklag. 1992: 1, s. 145 – 151.
- Kilnes, Kamilla (2003): <http://www.underdusken.no/html/2005/02/3994.php>: (Lest 2006)
- KUF (1996): *Læreplanverket for den 10-årige grunnskolen*. Oslo: Nasjonalt læremiddelsenter.
- Kvale, Steinar (2002): *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Kvifte, Tellef: (1991): "Institusjonalisering av folkemusikkopplæring" i *Norsk Folkemusikklag skrift nr. 6*. Trondheim: Norsk Folkemusikklag. 1991: 1, s. 101 – 105.
- Kvifte, Tellef (2000): *Musikkteori for folkemusikk*. Oslo: Norsk Musikkforlag A/S.

- Kaasa, Halvard & Astrid Versto (1997): *Hardingfela*. Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag AS.
- Langeby, Jonas (2005): *Preferansebygging. Beskrivelser av hvordan internettaktive ungdommer bygger opp og argumenterer for sine musikkpreferanser*. Masteroppgave i musikkpedagogikk ved Griegakademiet, Høgskolen i Bergen.
- Marthinsen, Edgar (2003): *Sosialt arbeid og symbolsk kapital i et senmoderne barnevern*. Dr. polit.- avhandling. Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994): *Kroppens fenomenologi*. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Mokleiv, Kjersti (2006): ”-Eit trehoda hardingfeletroll”. I *Bergens Tidene* 2. mars 2006.
- Myhren, Magne (1990): ”Notar som pedagogisk hjelp for ein spelemann” i *Norsk Folkemusikkklags skrifter nr. 5*. Trondheim: Norsk Folkemusikklag. 1990: 1, s. 42-43.
- Myklebust, Rolf (1982): *Femti år med folkemusikk*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Olsen, Eiliv (2005): ”Musikkens rolle i danningssammenheng – et diskursivt perspektiv” i Børhaug, Kjetil. [et.al] (red.), s. 115-133.
- Ofsdal, Steinar (2001): *Norsk folkemusikk og folkedans – en veiledning for lærere*. Oslo: Aschehoug & Co.
- Ruud, Even (1997): *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sander, Kjetil (2006): www.kunnskapssentret.com: (Lest 2006)
- Sandøy, Helge (1985): *Norsk dialekt kunnskap*. Oslo: Novus Forlag.
- Spelemannsbladet (1984): ”folkemusikken må kome på offensiven” i *Spelemannsbladet* 1984:5 s.3. Forfatter er ikke oppgitt
- Steen, Knut (2005): ”Damene dominerer i LfS”. I *Folkemusikk.no*: 2005: 2, s. 3.
- Stortingsmelding nr. 30 (2003-2004): *Kultur for læring*.
- Stortingsmelding nr. 38 (2002 -2003): *Den kulturelle skulesekken*.
- Stubseid, Gunnar (1998): *Frå spelemannslære til akademi*. Bergen: Forlaget Folkekultur.
- Stubseid, Gunnar (2003): *Sigbjørn Bernhoft Osa. Spelemannen - slåttane - sogene - samtida*. Bergen: Eide forlag.
- Sundt, Magnar (2006): ”Kappleik i endring – del 1” i *Spelemannsbladet* 2006: 2, s. 8-9.
- Sæta, Olav (2003): ”Folkemusikken må jo fornye seg – men hvordan?” i *Norsk Folkemusikklag, skrift nr. 17*. Oslo: Norsk Folkemusikklag. 2003: 1, s. 63-84.

Utgreiing om folkemusikk og folkedans i skoleverket (1982): Oslo: Rådet for folkemusikk og Folkedans.

Vollsnes O, Arvid (red.) (2001): *Norges musikkhistorie bind 5. Modernisme og mangfold*. Oslo: H. Aschehoug & Co.

Von Ommeren, Clas (2004): "Hva er nå egentlig en strategi?" i *Folkemusikk.no*: 1, s. 2.

Østerberg, Dag (1977): *Sosiologiens nøkkelbegreper og deres opprinnelse*. Trondheim: J.W. Cappelens Forlag a-s.

Internettadresser

<http://www.lumsk.no/no/film.htm>: (Lest 2006)

<http://www.gaate.no/norsk.html>: (Lest 2006)

<http://fredag.dagbladet.no/fredag/2003/06/27/372349.html>: (Lest 2006)

<http://www.warnermusic.no/artister/gate/>: (Lest 2006)

<http://www.kunnskapssentret.com>: (Lest 2006)

http://no.wikipedia.org/wiki/%C3%85pen_stemming: (Lest 2006)

<http://www.leksikon.org/print.php?n=5044>: (Lest 2006)

<http://www.tono.no/page?id=3>: (Lest 2006)

<http://www.voss.fhs.no/default.aspx?m=39&amid=68>: (Lest 2006)

<http://en.wikipedia.org/wiki/Violin>: (Lest 2006)

<http://www.ballade.no/nmi.nsf/home/ballade?opendocument&url=http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2004042211561822749828>: (Lest 2006)

<http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2002/HER-2002grumbt-bettzieche.html>: (Lest 2006)

Oppslagsverk

Berulfsen, B. & D. Gundersen (1991): *Fremmedordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Hellevik, Alf (2000): *Nynorsk ordliste*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Vogt, J. & I. E. M. Eikeland (1981): *Svensk-Norsk blå ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Fonogrammer

Maurseth, Benedicte og Knut Hamre: *Rosa i Botnen* (2006) Grappa Musikkforlag as.

Moldestad, Sigrid, Einar Mjølvsnes og Håkon Høgemo: *Gamalnymalt* (2005) NORCD.

Annen litteratur som har hatt betydning for oppgaven

Bach, Dagfinn (1989): *Musikklivet i Hordaland*. Sogndal: Vestlandsforskning.

Bourdieu, Pierre (1992): *Texter om de intellektuella*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag.

Jelmert, Jon (1996): *Opplæring i hardingfelespel*. Osterøy: Osterøy Sogelag.

Ranheim, Ingar (1998): *Landslaget for Spelemenn 1973 – 1998*. Fagernes: Valdres Trykkeri.

Sørtdal, Halvor (1979): *Med danse og slåttespel i vestlandstradisjon*. Bergen: Norsk Skjemaforlag L/L.

Thomsen, Kjell 1979: *Norsk Kappleiksøge og andre hendingar i norsk folkemusikksøge*
Stord: S. Botnens Boktrykkeri.

Turøy, Anne Kristine Wallace (1998): *"Det må vel være viktig at du skal trene opp øret"*.
Hovedfagsavhandling i musikkpedagogikk, Høgskolen i Bergen avd. for
lærerutdanning Musikkseksjonen/Griegakademiet.

Vedlegg

1. Følgjeskriv til spørsmål i spelemannslag

Svar på spørsmåla skal inngå som data i ein mastergradsoppgåve ved Høgskulen i Bergen avdeling for lærarutdanning/Griegakademiet. Denne oppgåva skal ta føre seg rekruttering i folkemusikkmiljøet. Det finst mange ulike måtar å gjere dette på, så nokon "facit" kan ikkje oppgåva koma med, men målet er snarare å få kunnskap som kan nyttast til å rekruttere nye utøvarar i framtie.

Kva vil eg finne ut av?

- Korleis kjem nye medlemmer i kontakt med spelemannslag?
- Kva må til for å få medlemmer til å trives i eit spelemannsmiljø?
- Kva må til for å behalde medlemmer i eit spelemannslag?
- Kvifor er det nokon lag som rekrutterer meir enn andre?
- Vil rekrutteringa auke ved å auke marknadsføringa av folkemusikken?

På grunn av oppgåva si avgrensing, har eg vald å konsentrere meg om dei aktive utøvarane i nokre utvalde spelemannslag i Hordaland og i Sogn og Fjordane. Spørsmåla er anonyme og det skal ikkje gå an å spore det enkelte medlem. Namn på laget og alder på medlem er berre til bruk under bearbeing av data. Meininga med denne undersøkinga er ikkje å kartlegge den enkelte utøvar eller det enkelte laget, men å bidra med data som kanskje kan fortelja noko om trivsel, interesse og engasjement i folkemusikkmiljøet.

mvh

John Haugen

2. Spørsmål til medlemmer i spelemannslag

1. Lag:

2. Alder:

3. Kjønn: Gut/mann Jente/kvinne

4. Kor lenge har du spelt hardingfele?

Mindre enn eit år 1-3 år 4-6 år 7-9 år 10-12 år 13-15 år over 15 år

5. Spelte du fiolin før du byrja å spele hardingfele?

Ja Nei

6. Viss ja, kor lenge har du spelt fiolin?

Mindre enn eit år 1-3 år 4-6 år 7-9 år 10-12 år 13-15 år over 15 år

7. Kor lenge har du vore med i laget?

Mindre enn eit år 1-3 år 4-6 år 7-9 år 10-12 år 13-15 år over 15 år

8. Øver du utanom fellesøvingane i laget?

Ja Nei

9. Får du undervisning i hardingfelespel utenom laget?

Ja Nei

10. Spelar du i andre folkemusikkgrupper?

Ja Nei

11. Har du nokon i slekta di som er, eller har vore med i folkemusikkmiljøet?

Ja Nei

12. Korleis kom du i kontakt med folkemusikken for fyrste gong?

Gjennom familien	Gjennom venar	Gjennom skulen	Gjennom kulturskulen
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Oppsøkte det lokale folkemusikkmiljøet	Gjennom ein annonse	Anna.....
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

13. Kvifor byrja du å spele hardingfele? (Sett gjerne fleire kryss)

Nokon i familien spelar	Nokre av venene mine spelar	Det er vanleg i mitt nærmiljø
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Eg hadde lyst	Fekk eit tilbod gjennom skulen/kulturskulen	Anna.....
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

14. Har du lært noko om folkemusikk på skulen?

Ja Nei

15. Viss ja, på kva for ein måte? (Sett gjerne fleire kryss)

Læreren foreleste	Fekk besøk av ein folkemusikar	Spelte/song folkemusikk	Dans	Besøkte ein folkemusikk-institusjon
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Anna.....

16. Kva synes du gjer det vanskelig å drive med folkemusikk?

(Sett gjerne fleire kryss eller kommenter om nødvendig)

Ingenting	Vener som ikkje liker det	Dårlig instrument	Lang veg til øvingslokalet	Få medlemmer på min alder i laget
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Går utover andre fritidsaktiviteter/skule/studium	Liten påverknad på avgjerdsler som vert teke i laget		Er ikkje nøgd med læreren/musikalsk leidar	Lite effektiv øving
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Anna.....

Kommentar.....

.....

.....

17. Har du, eller har du hatt eit styreverv i laget?

Ja	Nei
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

18. Viss ja, kor lenge har du hatt eit styreverv?

Mindre enn eit år	1-3 år	4-6 år	7-9 år	10-12 år	13-15 år	over 15 år
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

19. Tykkjer du at du har påverknad på avgjerdsle som vert teke i laget?

Ja	Nei	Litt
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

3. Spørsmål til styreleiar i spelemannslag

20. Kor ofte har laget øving?

Ein gong i veka

Fleire gongar i veka

Annan kvar veke

Ein gong i månaden

21. Har laget ein målretta øvingsplan?

Ja

Nei

22. Viss ja, blir denne planen fylgt?

Ja

Nei

Til ein viss grad

Planen er en berre eit hjelpemiddel til å strukturere øvingane. Den er ikkje bindande.

23. Har laget øvingsseminarer utenom ordinær øving der ein har spesielle tema eller der ein øver inn eit spesielt repertoar?

Ja

Nei

24. Har laget ein fast musikalsk leiar eller er det fleire som deler på dette ansvaret?

Fast musikalsk leiar

Fleire av medlemmene delar ansvaret

Laget leier inn ein utanifrå

25. Kor mange medlemmer har laget på medlemslista?

26. Kor mange av medlemmene er aktive?

Følgeskriv til informanter

Denne oppgåva skal ta føre seg rekruttering i folkemusikkmiljøet. For å avgrensa datamengda har eg konsentrert meg om nokre utvalde spelemannslag i Hordaland og Sogn og Fjordane.

Med dette intervjuet ynskjer eg å finna ut kva erfarne utøvarar og læremeistarar meiner om rekruttering til folkemusikkmiljøet.

Intervjuet skal spelast inn på band og vare i max 20 min.

Det utskrivne intervjuet sendes tilbake til gjennomsyn der informanten kan rette opp evt. misoppfatningar.

mvh

John Haugen

Spørsmål til intervju

1. Kva for bakgrunn har du for opplæringen du driver med?
2. Korleis mener du ein kan rekruttere nye medlemmer til spelemannslagene?
3. Korleis ser du på fremtida med tanke på rekruttering

DOMMARSKJEMA FOR KAPPLEIKAR I SPEL

Kappleik.....

Stad:..... Dato:.....

Klasse:

Namn:.....

Adresse:.....

Lag:.....

Dommar:.....

Slått 1:

Poeng	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	Sum
Teknikk														
Innhald														

Slått 2:

Poeng	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	Sum
Teknikk														
Innhald														

Poengsum for 2 slåttar:

Trekk for einsidig slátteval (0-1 p):

Samla poengsum:

Om poeng:

Resultatlista blir sett opp i rangert rekkefølge med plassiffer og poengsummar.

Når ein vurderer eventuelt opprykk til kl. A, er 114 poeng nedre grense for opprykk (min 38 p. pr. dommar, 19 pr slått).

Grunnlag for poengsetting:

1. Teknikk (spelhandverket)

a) Tone og klang:

Klår / uklår, fast / laus, frigjort / bunden

b) Melodifigurar og utsmykking:

Velforma / uklår tonegang

c) Reinleik:

Reine / ureine grep

d) Takt, rytme og tempo:

Takt / utakt, presis / upresis inndeling, høveleg / forsert /
for seint tempo

2. Innhald (kunstnarleg heilskap)

- e) Tonalitet: Ekte / tvilsam
- f) Rytmask liv, eller livlaust: Organisk / mekanisk rytme, med rytmask nerve / tamt
- g) Forming av slåtten: Karakterfast / -laus, fantasifull / mekanisk
- h) Foredrag og dâm: Hugskapande / trøyttande, variert / monoton, djervt

Merknader _____

Rettleiing om bruken av dommarskjemaet for spel

Grunnlaget for poengsettinga

Teknikk

Dommaren skal her dømme kvalitetar i sjølve spelhandverket: Ein skal vurdere fingertame og bogeføring og samordninga av desse teknikkane som middel til å fremje musikalsk kvalitet *innafør ramma av tradisjonell folkemusikalsk tonekjensle og klangideal*. Dommaren skal ikkje leggje særskilde ”fiolinistiske” krav til grunn, men dømme teknikken på resultatet. Det er særst viktig at ein i dømninga tek omsyn til skilnader mellom speldialektar, mellom slåttetypar og einskilde slåttar *slik at ein ikkje stiller dei same krav til t.d. dobbeltgrep, bordunspel, likringar (føreslag, etterslag, trillar) og tonalitet jamt over*.

Dommaren må leggje vekt på at slåttane vert spela med den takt og rytme dei bør ha etter tradisjonen. Ein viss fridom i høve til den strenge dansetakta kan tolast når det ikkje vert spelt til dans, *så framt grunndraget i slåtten og rytmen ikkje går tapt*. Det er viktig at spelmannen finn det tempoet som kler slåtten og som høyrer heime i tradisjonen. Dommaren må ha verdidimensjonane under punkta a) – d) i tankane når spelhandverket skal vurderast.

Innhald

Dommaren skal her vurdere spelmannen si formgjeving og formidling av *folkemusikalsk stoff*. *I dette uttrykket ligg det at spelet skal vera i samsvar med grunnleggjande prinsipp i tradisjonen*. Det må vurderast i kva mon ein slått vert slik spela at han står fram som ein heilskap og kan gje ei kunstnarleg oppleving.

Dommaren skal verdsetje spel som gjev slåtten melodisk karakter og rytmisk nerve og honorere spelmannen si evne til å variere og/eller gje slåtten eit personleg preg, slikt dette vert handsama i kvar einskild tradisjon. Dommaren må ha verdidimensjonane under punkta e) – h) i tankane når innhaldet i spelet skal vurderast.

Slåttevalet

Kapleikføresegnene seier at utøvarane skal leggje vinn på å syne rikdomen i slåttetilfanget. Dersom utøvarane ikkje spelar to slåttar i ulik rytme eller av ulik karakter (ulik klang, intensitet m.m), skal han få 1 poeng trekk pr. dommar.

Framgangsmåtar

Dommaren dømmer teknikk og innhald kvar for seg og set **X** i dei rubrikkane som høver. Samla poeng for kvar slått vert ført under *Sum* til høgre for rubrikkane og lagt saman. Etter eventuelle trekk for einsidig slåtteval, kjem ein fram til samla poengsum.

Ein rår til at dommarane fører notat så langt råd er ved til dømes å streka under dei adjektiva under punkta a) – h) som måtte høve. Ein rår og til at dommarane skriv merknader, slik at dei

lettare i fellesskap kan utarbeida ei meiningsfylt og god vurdering *for kvar einskild deltakar* som har krav på det.

Landslaget for Spelemenn har utarbeidd eigen blankett for vurdering frå dommarane i spel. Til blanketten høyrer det med ei rettleiing for dommarane.

NB! :

Dommarskjemaet er kvar einskild dommar si eige: eit arbeidsdokument som ikkje er meint for utdeling eller framsyning til andre. Det er dommarane si samla vurdering og resultatlista som er det offisielle resultatet av dømninga. Eventuell offentleggjering av dommaruttalene må ikkje gjerast utan samtykke både frå den einskilde utøvar og frå alle dommarane.