

MOTIVASJONER I MUSIKK

En sosiologisk studie av drivkrefter hos musikere



Kolbjørn Melbye

Masteroppgave i sosiologi
Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi

Universitetet i Oslo

Høst 2007

FORORD

Under arbeidet med denne oppgaven har jeg fått god hjelp av mange kloke hoder. Jeg vil rette en stor takk til min veileder, Oddrun Kristine Sæter, for god hjelp, støtte og oppmuntring. En stor takk rettes også til Per Even Melbye, for nyttige innspill og korrekturlesning. I tillegg vil jeg takke May Sande for korrekturlesning og mange oppmuntrende ord. Jeg har også hatt stor nytte av de mange samtaler jeg har hatt med alle gode venner og bekjente underveis i arbeidet med oppgaven. Mange ideer har dukket opp på denne måten. Sist, men ikke minst, vil jeg takke Elinor for å ha vært så forståelsesfull og hjelpsom mens jeg har skrevet, for øvrig på hennes PC store deler av tiden.

Oslo, 15. september 2007

Kolbjørn Melbye

*”Du unnselige
Som lar ditt blikk falle
Som ikke eier kraften
Du betvilende
Som lar din puls knuse
Som ikke kjenner motet
Du bevisstløse
Som stirrer inn i mørket
Som ikke øyner håpet
Mot deg retter jeg mitt sinne
Det som kommer fra den andre
Den som fortsatt bærer lyset”*

Ukjent

Sammendrag

I denne masteroppgaven undersøker jeg hvilke elementer som trekker visse mennesker mot en tilværelse som musiker. Oppgavens problemstilling lyder: *Hvilke drivkrefter ligger til grunn for å velge å bli musiker?* Underveis reises spørsmål omkring kunstens funksjon, kunstnerroller og maktforhold innad i musikkfeltet. Oppgaven bygger på kvalitative metoder, og analysene baserer seg på personlige intervjuer med aktive musikere i Oslo-området. Intervjuene er foretatt ved to av hovedstadens musikkskoler, henholdsvis Norges Musikkhøgskole (NMH) og Nordisk Institutt for Scene og Studio (NISS). I tillegg analyseres personlige intervjuer med aktive musikere uten musikkskolebakgrunn, samt et intervju med en tidligere elev ved Paul McCartney-skolen LIPA.

Oppgaven peker, på tross av mytene omkring musikere som avvikere, mot et vidt spekter av motivasjoner og tilpasningsforhold blant aktive musikere. Det later til at musikkmiljøet rommer et mangfold av levesett og typer, både besatt av tilpasningsorienterte realister og av grenseoverskridende anarkister. Musikk er i hverdagen til visse musikere ikke kun ansett som kunst, men som et levebrød med åpenbar tilknytning til realiteten. Visse musikere passer imidlertid inn under det som omtales som den klassiske, karismatiske kunstnerrollen. De ønsker og klarer ikke å være en del av de tilrettelagte samfunnsstrukturer. Andre benytter de samme strukturene aktivt i sine prosjekter.

Blant grunnleggende drivkrefter pekes det på elementer som kreativitet og teknikk. Hos flere musikere oppleves forholdet mellom kreative og tekniske prosesser som motstridende. Oppgaven reflekterer over disse forholdene, i tillegg til å kaste lys over estetiske og sosiale motivasjoner. Mikro- og makroperspektiv benyttes for å kartlegge drivkreftene blant musikere. I mikroperspektivet brukes en fenomenologisk tilnærming, mens makroforholdene i musikkfeltet, samt musikkfeltets forhold til andre felt, belyses gjennom Bourdieus teorier om smak, makt og feltenes logikk. Et av oppgavens funn peker mot at drivkrefter hos musikere avhenger av musikertype, fokus og sjangervalg.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	11
Om musikk, kunst og akademia	11
Mikro- og makroperspektiv	11
Mikroanskuelsen	12
Mikro- makroanskuelsen	12
Oppgavens utvikling	15
Bakgrunn for valg av tema	15
Oppgavens tidlige stadier	17
Fra kreativitet til drivkrefter. Mot en problemstilling	19
2. Problemstilling og innledende begrepsavklaring	22
3. Teoretiske perspektiver	26
Presentasjon	26
Musikksosiologi og kultursosiologi	27
Kultursosiologi	27
Musikksosiologi	28
Musikkfeltet forstått gjennom Bourdieus teori om sosiale felt	31
Felt	33
Om smak som våpen	33
Musikkfeltet: subfeltene vandring	36
Kategorisering og typeinndeling i musikkfeltet	38
Tabell 1. Musikkfeltet i makroperspektiv	42
Avsluttende kommentar	43
4. Metode og praktisk gjennomføring	44
Om intervju og observasjonsstudie	44
Personlige intervjuer	45
Observasjonsstudie	46
Informantene	47
Valget av informanter	48
By og land	48

Musikkskoler	49
Etiske spørsmål	51
Forholdet mellom subjekt og objekt	51
<u>5. Analyse</u>	53
Musikeren	53
Informantene om musikkens funksjon	54
Informantene om bakgrunnen for å bli musiker	56
Intervju1-6	57
Musikeren som avviker	70
Kunstnerrollen i lys av rådende diskurser	72
Musikeren og kreativitet	75
Kreativitet i dagens samfunn	76
Hva er kreativitet?	77
Informantenes syn på kunst og kreativitet	79
Kan kreativitet læres?	84
Musikere og teknikk	86
Forholdet mellom kreative og tekniske motivasjoner	87
Musikk som vilje og forestilling	89
Tekst og musikk	92
Oppsummering av personlige drivkrefter fordelt på musikertyper	93
Sosiale og strukturelle drivkrefter	95
Sjangere, smak og konkurranse	95
Musikeren og publikum	102
Avslutning	106
<u>6. Konklusjoner</u>	107
Drivkrefter i musikk	107
Estetiske og sosiale motivasjoner: På tross av forskjellene	109
Litteratur	111
Andre kilder	114

1: INNLEDNING

Denne masteroppgaven omhandler drivkrefter hos musikere. Med forankring i sosiologien vil jeg ta for meg forskjellige elementer som leder visse mennesketyper mot å bli aktive musikere. Før jeg går gjennom oppgavens utvikling, bakgrunn for valg av tema og problemstilling, vil jeg reflektere litt rundt forholdet mellom kunst og akademia ut fra et filosofisk perspektiv. En vitenskapelig studie bør kunne leses ut fra forskjellige anskuelsesperspektiver.

OM MUSIKK, KUNST OG AKADEMIA

”Klokskap er noe kaldt og for så vidt dumt. Troen, derimot, er en lidenskap. Man kunne si: Klokskapen skjuler bare livet for deg. Klokskapen er som kald, grå aske som skjuler gløden” Wittgenstein (1996: 108).

I løpet av denne oppgaven kommer jeg til å referere til forhold som *kunst og kommersialisme, kreativ og teknisk, estetisk og sosial* i omtale om spenninger innad i musikkmiljøet. Jeg vil i det følgende kort gå gjennom utgangspunktet for slike typer inndelinger ut fra et filosofisk livsanskuelsesperspektiv. Jeg kommer også inn på hvordan jeg oppfatter denne delingen som en likhet mellom musikkfeltet og det akademiske felt. Til tross for at mange, som Wittgenstein, liker å sette kunnskap og kunst opp mot hverandre, kan det hevdes å være likhetstrekk i hvordan vi forholder oss til dem.

Mikro- og makroperspektiv

Ettersom jeg selv har vært aktiv musiker og låtskriver¹ i 15 år, kan jeg ganske bestemt si at jeg kjenner tankegangen og væremåten til en kunstnertype bedre enn tankegangen til en akademiker. Jeg kan også si at jeg kjenner musikkmiljøet og musikkfeltet som helhet bedre enn det akademiske felt og miljø.

¹ Jeg benytter meg gjennomgående av begrepet ”låtskriving” i denne oppgaven. Unntaket er når jeg omtaler komposisjonselevene ved NMH. De benytter ikke selv begrepet ”låter” om egen musikk. Når det gjelder låtskriving vil jeg understreke at det ikke kun innebærer tekster og nedtegning av noter, men snarere all type musikkmakeri.

Når det er sagt, vil jeg påpeke at jeg under arbeidet med denne oppgaven har funnet en rekke likhetstrekk ved de to nevnte felt. Mange motivasjoner, kreative orienteringer og strukturelle inndelinger synes overlappende mellom musikkfeltet og det akademiske felt. Jeg skal forsøke å underbygge og eksemplifisere dette gjennom en anskuelse av verden ut fra inndelingen *makro* og *mikro*. I et slikt skille legger jeg i hovedsak vekt på hvilket eksistensielt erkjennelsespunkt personen eller gruppen har. Å se *på* verden er ikke det samme som å se *i* verden.

Mikroanskuelsen

En person eller en gruppe som ser verden i mikroperspektiv, tar automatisk en rekke eksistensielle spørsmål for gitt, eller overser dem av hensiktsmessige årsaker.²

En politiker ser verden ut fra et mikroperspektiv. Jeg understreker at jeg her snakker ut fra et livsfilosofisk ståsted.

Politikeren opererer yrkesmessig som om han var kastet til jorden. Når han reiser seg sier han: ”Jeg ble kastet til jorden. Nok om det. La oss nå finne ut hvordan vi kan organisere oss.”

Det er åpenbart nyttig at politikere av hensiktsmessige årsaker velger bort de store eksistensielle spørsmål i sine forøk på å organisere mennesker på best mulig måte. Mitt poeng er at denne tenkemåten skiller seg radikalt fra den kunstneriske tenkemåte.

Mikro – makroanskuelsen

Det akademiske felt innehar elementer av både mikro- og makroanskuelse. Å bygge kunnskap gjennom å studere elementer av den konkrete verden slik den fremstår for oss, er et mikroperspektiv. De aller fleste grener innen academia benytter denne tankegangen. Den stadige søken etter kunnskap og nyvinninger bærer frukter. Vi forstår mer om mye. Men man kommer ikke nærmere det endelige spørsmål om livet i et eksistensielt perspektiv.

² Det er viktig å bemerke at jeg her ikke snakker om mikro- makroperspektiv i sosiologisk forstand, selv om likheter kan trekkes. I denne sammenheng er mikro- makrobegrepene ment i forstanden livsanskuelse.

Imidlertid har akademia filosofien. I filosofifaget er det nettopp dette spørsmål som står i sentrum. En slik anskuelse har makroperspektiv. Det samme har kunsten. Det å komme til erkjennelsen at man ikke kan vite noe om livet og verden i sin helhet, fører med seg et helt nytt perspektiv. Her er det selve verden, selve livet som blir forsøkt forklart.

Musikkfeltet har også denne todelingen innad mellom mikro og makro. Kommersialismens musikk kan sies å være representant for det førstnevnte. Her er den økonomiske verden og det konkrete sentralt. De estetiske verdier er ikke drivkraften. Jeg skal ikke bevege meg inn i en estetikkdebatt her, men velger å la det være med det faktum at visse typer og sjangere innen musikk blir sett på som mer estetisk orienterte enn andre. Noe musikk berører kunsten i større grad enn annen.

Schopenhauer (1988) beskriver kunsten som en mulighet til å avdekke tilværelsens grunnbetingelse; viljen. Det finnes imidlertid mange nivåer innenfor kunsten. Ikke alle kan være genier. Schopenhauer inndeler eksempelvis forfattere inn i stjerneskudd, planeter og fiksstjerner. De første gir øyeblikkelig effekt, men blir også straks borte. De andre er langt mer bestandige, og kan forveksles med fiksstjerner av ikke-kjennere. Derimot har de imidlertid bare lånt lys. Den tredje gruppen har eget lys og er uforanderlige. De tilhører hele verden. Men nettopp fordi de står så høyt, behøver lyset deres mange år før de blir synlige for jordboeren (Schopenhauer 1997: 9-10). Den store kunsten er altså vanskelig tilgjengelig, ikke opplagt. Dette gjelder i flere tilfeller også store vitenskapelige oppdagelser.

Nå kan det imidlertid virke som om det skillet jeg antyder er så enkelt som at en makroanskuelse er overlegen en mikroanskuelse. At det er slik at en musiker eller vitenskapsmann som velger bort de eksistensielle spørsmål beveger seg på grunnere vann.

Dette er ikke direkte mitt poeng. Åpenbart ikke. En hverdagsfilosof kan i vel så stor grad som en makroanskuer bli den aller største. En poet behøver ikke skrive om verden, livet og døden for å bli husket i hundre år. Det dreier seg rettere sagt om en erkjennelse av seg selv og omverdenen. Den enkleste teori, poesi, filosofi eller musikk kan være den som sier det vi trenger å høre. I så måte er det ikke tilstrekkelig å lage denne todelingen jeg her har valgt å gjøre. Men poenget er

heller ikke å skape en uttømmende inndeling som skal forklare alt. Anskuelsesinndelingen av makro og mikro har kun tjent som et bakenforliggende grunnskille for inndelinger jeg vil benytte senere i oppgaven. Jeg vil legge til et sitat av Wittgenstein (1996) i denne sammenheng:

”Musikken fremstår for mange, med sine få toner og rytmer, som en primitiv kunst. Det er imidlertid bare overflaten som er enkel. Den korpus som muliggjør tolkningen av det manifeste innholdet, besitter den helt grenseløse kompleksitet vi finner antydning i andre kunstarters ytre, og som musikken fortier. Den er i en viss forstand den mest raffinerte av alle kunstarter” Wittgenstein (1996: 31-32).

Hos Wittgenstein er det kraften i det usagte som gjør musikken så sterk. Det er nettopp gjennom språkløsheten at verden slik den framstår beskrives. Mangelen på språket kan ikke erstattes i noen form innenfor akademia, kanskje med unntak av matematikken. Like fullt beskriver matematikken en mikroanskuelse. Uansett hvor stor grad eller skala den opererer i, vil den fortsatt være forankret i den konkrete verden.

Det må ikke forstås slik at jeg anser kunstfeltet som mer høyverdig enn det akademiske felt. Som nevnt finner jeg flere likhetstrekk mellom dem. Både vitenskap og kunst har storhet på sine gitte områder. Å sammenlikne feltene yter for øvrig begge urett. Det må heller ikke forstås slik at jeg opphøyer en makroanskuelse av verden framfor en mikroanskuelse. Begge har sin spesifikke nytte for menneskeheten.

Hva jeg med dette har forsøkt å få fram, er synliggjøringen av en grunnleggende tosidighet innad i musikkmiljøet i forkant av oppgaven, slik den framstår. Forholdet mellom kunst og kommersialisme peker mot et anskuesskille i forholdet mikro- makro. I tillegg har jeg villet få fram at musikkfeltet deler dette skillet med det akademiske felt. Ved å nærme meg det akademiske felt gjennom sosiologistudiet har jeg sett spor av de samme maktkamper og motivasjoner, men også skylappvirksomhet og fordreining av fokus. I begge felt ønsker mennesket å utvide sine horisonter. Det overordnede målet er å strekke seg stadig lengre, stadig høyere. Vi har innen begge felt dannet rammer, regler og strukturer som skal fungere forenkling og hjelpende. I mange sammenheng er også utfallet slik, men i atter andre ender de som

begrensninger. Det bør til enhver tid finnes en bevissthet rundt forholdet mellom å se *på* verden og å se *i* verden. Klokskap er utvidende, men klokskap er også ignoranse og tap av nuets sannhet.

Spørsmål som dreier seg rundt livet og verden slik den framstår vil for alltid være uløste. Døden er det eneste svar. Derfor kan kunsten og filosofien, gjennom å forsøke å forklare opplevelsen av levd liv, være det nærmeste vi kommer svar på spørsmål livet i seg selv er for smalt til å besvare. Musikk er kunst. Musikk har fulgt mennesket så langt tilbake som vi kan lete. Det finnes spor av urmennesket i all musikk. Det språkløse i musikkens verden bør i seg selv være grunnlag nok til at en sosiolog vil ønske å undersøke den. Gjennom å være en utenomspråklig tilnærming til verden, kan musikk vise mer om menneskers samhandling enn noen annen sosial aktivitet.

OPPGAVENS UTVIKLING

Bakgrunn for valg av tema

Denne masteroppgaven har under tiden jeg har jobbet med den gått gjennom flere forandringer. Både problemstillingen og hovedfokuset har blitt vurdert og revurdert opptil flere ganger under arbeidet. Jeg vil innledningsvis gå gjennom noen av trinnene i utviklingen som har gjort at oppgavens innhold fremstår slik det gjør i dag.

Mitt utgangspunkt var å kartlegge oppfatninger om kreativitet. Jeg ville intervjuere musikere om deres syn på hvilke elementer som fremmet og hemmet deres kreative egenskaper. Ved å skille mellom indre/ personlige og strukturelle trekk, ville jeg kartlegge hvordan musikere oppfattet sine kreative spillerom. Bakgrunnen for temavalget var at jeg selv som aktiv musiker og låtskriver gjennom en årrekke hadde forundret meg over hvordan jeg gikk ut og inn av kreative perioder. Disse periodene syntes å gå i bølger uten noen spesiell logikk.

For å gi et bedre bilde av min interesse for temaet kreativitet vil jeg kort oppsummere min løpebane som musiker. Jeg vil her legge hovedvekt på hvordan jeg har opplevd tilnærmingen til undervisning innen musikk.

Min musikalske ”karriere” startet da jeg som syvåring tok privattimer hos pianolærer. Jeg lærte noter og å spille klassiske stykker over en periode på syv år. Tenårene viste seg imidlertid å bli en rask sorti til hva jeg følte som en kjedelig og overstrukturert tilnærming til musikken. Derimot førte samme periode, basert på min store interesse for popmusikk, til at jeg på egenhånd lærte meg grunnleggende gitarakkorder med intensjon om å starte et band. Etter flere år som gitarist, vokalist og låtskriver, valgte jeg å forsøke meg på den private musikkskolen NISS³. Skolen er rettet mot pop og rock, og baserer seg etter eget sigende på kreativitet, og som de på sine nettsider selv sier det:

*”Vi ser det som en av våre fremste oppgaver å skape et inspirerende og utviklende miljø som gir personlig og faglig utvikling hos hver enkelt student. ”*⁴

Selv satt jeg under tiden på NISS med en følelse av å være bundet opp i et teoretisk basert regelverk, som i mine øyne ikke kunne fungere som grunnlaget for en såkalt kreativ utdanning. Misnøyen fikk meg imidlertid til å tenke gjennom hva jeg selv ville valgt som retningslinjer for en slik type skole. På samme tid fattet jeg interesse for disse strukturene jeg selv så på som en brems for mine ytelser som musiker.

Det var med disse ideene i bakhodet jeg tok til med sosiologistudier året etter. En av grunnholdningene jeg møtte på NISS var at ”man skal lære reglene for så å kunne bryte dem.” Dette synes, objektivt sett, som en fornuftig tankegang. Likevel fortonet denne holdningen seg for meg som begrensende. Jeg ville velge fritt, ta egne beslutninger for hvordan jeg ville arbeide. Mitt inntrykk var at min klasse var delt i synet på dette.

Etter å ha fullført de to årene denne utdanningen strakk seg over, har jeg fortsatt min karriere som aktiv musiker i Oslo, også etter at jeg ble heltidsstudent ved UiO. I ettertid vil jeg si at jeg finner store likheter ved læringsforholdene ved NISS og ved universitetet. Det skal ikke forstås slik at jeg motsetter meg ideen om teoretisk oppbygning i forkant av egen produktivitet. En sosiologisk oppgave ville for eksempel vært umulig å gjennomføre uten innføring i klassisk og nyere teori,

³ Nordisk institutt for scene og studio.

⁴ Hentet fra www.niss.no. Hentet i september 2006.

samt metode. Mitt inntrykk er snarere at læringsinstitusjoner vektlegger fastlagte strukturer og teori på en måte som lett skaper skylapper og skepsis til nye tankemåter.

Hovedpoenget forekommer meg snarere å være at rommet for stimulans av en persons kreative sider ikke er det samme som for utvikling av teknikk og kunnskap innenfor feltet. Dette betyr, slik jeg forstår det, ikke at det er et motsetningsforhold mellom kreativitet og struktur, men at egenskapene kan operere uavhengig av hverandre. Et barn tegner mennesker uten å ha kjennskap til anatomiske grunnprinsipper, en teknisk rettet musiker kan spille i vei uten å være kreativ. Det er med disse oppfatningene som bakgrunn jeg ønsket å studere musikkfeltet med fokus på kreativitet.

Oppgavens tidlige stadier

Da arbeidet med oppgaven tok til, møtte jeg imidlertid raskt en del problemer. Først og fremst fikk jeg tidlig tilbakemeldinger om at mitt fokus i for stor grad gikk i retning av psykologien.⁵ Å studere fremmende og hemmende elementer innen kreativitet, ble ikke sett på som en sosiologisk oppgave.

Til tross for disse typer innspill, ønsket jeg likevel å benytte dette temaet. For å møte sosiologien på halvveien, forsøkte jeg å jobbe ut fra en antakelse om at kreativitet er sosialt betinget. Innenfor kreativitetsforskningen har det sosiale blitt stadig mer vektlagt.⁶

Jeg hadde lagt merke til at omtale av kreativitet som regel syntes å ta utgangspunkt i individet. I dagens reklamefokuserede verden kan vi ikke unngå å møte begrepet kreativitet. Nær sagt alle sosiale settinger, det være seg organisasjoner, idrettsgrupper og kulturinstitusjoner ønsker å trekke kreative krefter inn i sitt arbeid. Egne kurs sørger for opplæring i kreativitet. Egenskapen omtales som attraktiv innen nærmest ethvert samfunnsfelt. Kreativitet er kort sagt i vinden.

⁵ Disse kommentarene ble fremlagt under oppgaveseminaret.

⁶ Jfr. Kaufmann (2006: 22) Tradisjonell kreativitetsforskning kritiseres i dag for å legge for stor vekt på enkeltindividet.

Med utgangspunkt i et skille mellom individuelle/ personlige og strukturelle/ sosiale trekk, ville jeg på dette tidspunktet forsøke å lede studien mot at sistnevnte skulle veie tyngst. Jeg ønsket å underbygge tyngden av det sosiale i kreativiteten ved, blant annet, å vise hvordan musikere bygger nytt materiale ved å ta utgangspunkt i noe foreliggende. De fleste musikkjangere har sine interne regler for hvordan en låt eller et stykke bør være. Med mindre musikeren har som mål å skape noe som verden aldri har hørt maken til, vil vedkommende på et eller annet nivå være låst innenfor rammene av noe allerede eksisterende. Det er viktig å påpeke at dette er en vinkling jeg nå har gått mer vekk fra.

Under planleggingen av det kommende feltarbeidet, forsto jeg at innfallsvinkelen jeg hadde falt ned på var feilslått. Jeg hadde startet oppgaven i feil ende. Til tross for grundig lesning av tidligere kvalitative forskningsprosjekter, hadde jeg gått i en elementær felle; å trekke konklusjonene før jeg hadde begynt. Jeg hadde vært så opptatt av å kunne trekke sosiologiske konklusjoner ut av temaet, at jeg hadde bestemt meg for hvordan utfallet måtte bli for å holde oppgaven flytende. Et annet problem ved situasjonen på det tidspunktet var at jeg slett ikke ønsket å komme til konklusjoner som pekte mot at kreativitet burde ses hovedsakelig som begrenset av sosiale strukturer. Jeg så denne antakelsen som et angrep på den skapende kunstners muligheter, noe jeg ikke ønsket å forfekte.

For å få prosjektet tilbake på riktig vei, var jeg nødt til å nullstille meg i forhold til forventninger og mulige tolkningsmuligheter. Jeg startet minnearbeidet⁷ på nytt, denne gang uten å planlegge hvordan utfallet ville bli etter feltstudien og intervjuene. Intervjuguiden ble i denne prosessen forandret til å dekke flere spørsmål enn kun dem som gikk direkte på kreativitet. Jeg ønsket å komme inn på dem jeg snakket med på en dypere måte ved å stille spørsmål som gikk på deres valg og motivasjoner som musikere.

Da jeg startet intervjuene og observasjonsstudiene i 2006, følte jeg meg sikrere på at jeg ville kunne innta en forholdsvis åpen forskerrolle, slik utviklingen hadde gått. Jeg var fortsatt i hovedsak interessert i musikernes oppfatninger om det å drive med kreativt arbeid, men denne

⁷ Jfr. Widerberg (2001)

gang hadde jeg ikke gjort meg opp en mening om hva de skulle svare. Jeg visste derimot hvordan jeg selv som musiker så på spørsmålene.

Selve feltstudiet forløp uten store problemer, med unntak av at jeg i begynnelsen raskt forsto mine begrensninger som intervjuer.⁸ Da jeg startet transkriberingen av intervjuene og bearbeidingen av felldata, gikk det opp for meg at svarene jeg hadde fått ledet min nysgjerrighet i flere retninger.

Fra kreativitet til drivkrefter. Mot en problemstilling

Etter at store deler av intervjuene var overstått, så jeg at musikere så på bearbeidingen av egen kreativitet kun som en av flere drivkrefter i sitt virke. Da jeg forsøkte å kategorisere noen grunntyper av musikere, innså jeg at de jeg hadde plassert under samme type ofte vektla samme hovedfokus. Denne oppdagelsen ledet meg til å ta til med en kartlegging av de forskjellige motivasjonene musikerne la til grunn for sine veivalg innad i miljøet og musikken. Det er flere årsaker til at jeg valgte denne løsningen.

For det første var langt fra alle jeg snakket med spesielt opptatt av spørsmålet om kreativitet. Noen så på den kreative delen av musikkarbeidet som taus kunnskap⁹, rettere sagt et ikke-tema for språklig forklaring. Andre latet ikke til å være drevet av det kreative i det hele tatt. I ettertid ser jeg ikke dette som spesielt overraskende, da fokuset på egen skaperevne varierer fra person til person. Dessuten har mennesker forskjellige måter å forholde seg til musikk på. Fokuset varierer med grunnmotivasjonene. Dette kan jamnføres med sosiologiske studier av ulike kunstnerroller (Mangset 2004), som jeg trekker fram i analysene.

For det andre begynte jeg å se at jeg hadde tatt med mye av min egen innstilling inn i undersøkelsen, for deretter å ta det for gitt at alle ville dele denne måten å tenke på. Selv er jeg

⁸ Mer om dette i metodekapittelet

⁹ Begrepet taus kunnskap blir benyttet av flere teoretikere innen sosiologien. Jeg begrepsdefinerer det i denne sammenheng etter Polanyi (2000). Polanyi argumenterer for hvordan vitenskapelige modeller og teorier er delkunnskap som kun får mening i forhold til en større helhet som aldri selv fullt ut kan gjøres eksplisitt. Polanyi kan slik plasseres i en hermeneutisk tradisjon hvor taus kunnskap, forstått som livsverden og tradisjon, ikke oppfattes som hinder, men som mulighetsbetingelse for vitenskapelig kunnskap.

som musiker meget opptatt av låtskriving og kreativitet. Mitt hovedanliggende er å forsøke å komponere og skrive musikk som får mennesker til å føle noe. I møte med andre musikere forsto jeg at denne motivasjonen ikke er den eneste for å ønske et liv som musikanter. Tvert imot er det nettopp forskjellene innen musikertyper som samlet sett danner et rikt kunstfelt, der styrker, svakheter og motsetninger blandes og blir ett.

Mitt første spørsmål var: *Hvordan forholder musikere seg til arbeid med kreativitet?*

I spørsmålet lå et ønske om å kartlegge de forskjellige utfordringer den enkelte måtte ta stilling til under skapelsesprosessen. Tyngden i spørsmålet lå i begrepet kreativitet. Hva jeg imidlertid forsto, var at spørsmålet måtte ses fra flere sider. En musiker må forholde seg til musikkfeltet innad. I tillegg står han/hun som en deltaker i musikkfeltet overfor samfunnet i sin helhet. I mellomrommet mellom de to må musikeren forholde seg til kunstdebatten, som setter estetiske verdier opp mot kommersielle og øvrige samfunnsstyrte krefter. Det var med andre ord åpenbart for meg at spørsmålet om den individuelle kreative standpunkt var avhengig av hvilke valg og posisjoneringer musikeren valgte innad i feltet¹⁰.

Innad i musikkfeltet tar den enkelte stilling til musikk sjanger. Hver enkelt sjanger synes å inneha sine egne regelverk og idealer. Disse synes igjen å være bestemmende for musikerens syn på egen stilling. Visse sjangere blir av samfunnet for øvrig sett på med ærbødig respekt. Andre anses i mindre grad som akseptable, noe som lett kan føre til at utøvere innen disse ses som avvikere. Becker (1963) gir en detaljert beskrivelse av musikerrollen som en avvikerrolle. Det bør i den sammenheng nevnes at hans observasjoner bygger på intervjuer med hovedsakelig en type musikere. De fleste er underholdningsmusikere som spiller på puber og restauranter. Flere av musikerne han snakker med forklarer at denne formen for jobbing blir ansett som lite attraktiv innad i musikkmiljøet. Like fullt utvises det forståelse for valget å ta slike oppdrag av overlevelseshensyn. Det største problemet for en musiker, pekes det på, er valget mellom penger eller kunst (Becker 1963: 83).

¹⁰ Jeg benytter meg her av begrepet *felt* slik Bourdieu (1995) beskriver det. ”Et felt er ikke døde strukturer, men et spillerom som kun eksisterer i og med at det finnes spillere som går inn i det” (Bourdieu & Wacquant 1995: 36).

Også i min undersøkelse har disse temaene fått en sentral plass. Musikerroller, musikksjangere og forholdet mellom kunst og kommersialisme er alle med som avgjørende faktorer for hvordan musikeren definerer seg selv og sitt virke. Det later til at de som ser det som en nødvendighet å kunne leve av musikken, gjerne senker sine krav til kunstnerisk integritet. Samtidig kan en hobbymusiker i større grad velge å sette kunsten i høysetet, uten fare for å ødelegge sin økonomiske fremtid. Dette er imidlertid, som vi skal se, ikke en regel uten unntak.

2: PROBLEMSTILLING OG INNLEDENDE BEGREPSAVKLARINGER

Etter å ha funnet ut at musikere har en rekke forskjellige motivasjoner for å spille, ønsket jeg å sikte meg inn på en problemstilling som kunne dekke flere av disse motivasjonene. Jeg ville ta for meg måter å forholde seg til det å drive med musikk på. Spørsmålet måtte dreie seg om drivkrefter.

Opgavens problemstilling lyder:

Hvilke drivkrefter ligger til grunn for å velge å bli musiker?

La oss først se nærmere på begrepene i problemstillingen. Jeg vil operasjonalisere disse, og se på noen mulige tolkninger.

Musiker: Jeg opplever begrepet *musiker* som særdeles ladet i utgangspunktet. Begrepet musiker oppfattes som en tittel, en profesjon. I denne oppgaven er ingen av respondentene musikere i denne betydningen av ordet. Jeg har imidlertid valgt å gjøre musikerbegrepet videre i denne oppgaven. For det første følte jeg at omskrivningene i det lange løp ville bli kliniske. Jeg benytter meg fra tid til annen av ordene *musikkutøver* og *musikant*, men jeg har etter hvert funnet det mest naturlig å tillate musikerbegrepet på tross av konnotasjonene.

I diskusjoner med venner har mange uttrykt motvilje mot begrepet musiker. Ikke nok med at det refererer til et yrke, det henger også noe stilisert, strukturert og pretensiøst ved det. Kanskje henger det sammen med samtidens rådende diskurs om kunstnertyper. Mer om dette senere. Min tolkning av musikerbegrepet i denne oppgaven er en *person som driver aktivt med musikk*. Jeg tillater meg dermed å innlemme både hobbymusikere og musikkstudenter inn under betegnelsen musiker.

Drivkrefter: I løpet av oppgaven tar jeg i bruk både *drivkrefter* og *motivasjoner* for å beskrive samme fenomen. Hva jeg forsøker å favne med disse begrepene, er elementer som skaper ønsket om å spille musikk.

Når det gjelder problemstillingen i sin helhet, er det på sin plass å kommentere uttrykket ”*velge å bli*.” Uttrykket peker mot det å være *musiker*, som allerede er definert som en aktiv musikktilværelse. Når jeg snakker om å *velge å bli*, er det altså ikke primært øyeblikket der en person finner ut at han/hun har lyst til å lære å spille piano jeg ønsker å favne, selv om det også er et viktig element. Å *velge å bli musiker* henspiller snarere, slik jeg ønsker å formidle det, på prosessen som går fra stadiet der man lærer å spille, til stadiet der man finner noe i musikken som gjør at man ønsker å drive med musikk, være musiker, etter min definisjon av begrepet.

I problemstillingen legges det opp til flere innfallsvinkler. Jeg er for det første interessert i hva som driver visse mennesker til å bli musikere. Tilværelsen som musiker er av mange ansett som kontroversiell og annerledes. Jeg er nødt til å kartlegge noen årsaker til disse karakteristikkenes. Det finnes imidlertid mange typer musikere, og følgelig finnes det også flere forskjellige motivasjoner og karakteristikk innenfor musikken. Altså må jeg se på flere av musikertypene for å kunne danne meg et godt bilde av bredden innad i feltet. Årsakene til at enkeltindivider tiltrekkes musikken er naturligvis mange. Jeg er derfor avhengig av å ta for meg mine informanternes mest omtalte motivasjoner for å drive med musikk. Fremgangsmåten har her vært å merke meg ordene musikerne bruker for å beskrive sine mål. Forklaringene har dannet grunnlag for kategorisering av motivasjoner.

Jeg vil ta for meg de forskjellige gruppene enkeltvis for å kunne danne meg et nyansert bilde av omfanget av drivkrefter i musikkmiljøet. Her har jeg sett det naturlig å hente data både fra mine intervjuer og samtaler, samt fra dokumenterte uttalelser fra anerkjente musikere.

Videre må det forstås slik at problemstillingen ønsker å fange de langtidsvirkende drivkreftene. Jeg er for så vidt også interessert i de tilfellene der informanter beskriver et vendepunkt der de har erkjent at de ønsker å drive med musikk, men hovedvekten legges ikke der. I

problemstillingen ønsker jeg å grave i de prosjekter, mål og ønsker som danner grunnlaget for en mennesketypes valg for å oppnå en viss mening i tilværelsen.

I besvarelsen av problemstillingen har jeg valgt å benytte flere teoriretninger når jeg setter mine informanternes fortellinger i perspektiv. I et filosofisk perspektiv lener jeg meg i hovedsak mot fenomenologien. Dette betyr i praksis at jeg har tatt utgangspunkt i mine respondenters erfaringer og livsverden i analysen. Imidlertid har jeg også beveget meg mot andre teoretiske retninger underveis. Dette til dels for å vise til andre oppfatninger, men også for å skape et bredere teoretisk perspektiv i prosessen mot å trekke fruktbare konklusjoner.

En av kritikkene av fenomenologien er at den mangler begreper om makt- og strukturelementene i det sosiale. Jeg vil forsøke å dekke over disse hullene ved å i tillegg trekke inn en konstruktivistisk strukturalisme, i første rekke representert ved Bourdieus teorier (Bourdieu 1993, 1995a, 1995b). Det vil i flere sammenhenger bli beskrevet strukturelle elementer som mulige årsaker til visse drivkrefter hos musikere. Jeg vil dette skillet tydelig ved å kategorisere mellom personlige og sosiale drivkrefter.

Jeg har allerede i innledningen kommentert en av årsakene til at jeg har valgt denne problemstillingen. I mitt ønske om å kartlegge musikeres syn på egen kreativitet forsto jeg at det regjerer mange forskjellige motivasjoner for å drive med musikk. Jeg falt dermed ned på gitte problemstilling på grunn av mitt ønske om å få et dypere innblikk i musikeres tankegang og veivalg i livet.

I forbindelse med den forestående analysen ser jeg også nødvendigheten av å avklare to andre begreper jeg benytter meg av som betegnelse på drivkrefter i musikk. Jeg drøfter i flere sammenhenger forholdet mellom *kreativitet* og *teknikk*. Jeg skal forsøke å avgrense hvilke egenskaper jeg gir disse begrepene:

Kreativitet og teknikk: Hovedsakelig bruker jeg kreativitetsbegrepet i betydningen *skaperevne*. Ofte kobler jeg også *kreativitet* til *estetisk motivasjon*. En kreativt rettet musiker blir derfor ofte å lese som en musikertype som setter det kontemplative musikkinntrykket i høysetet.

Når det gjelder *teknikk* som motivasjon, er dette en forenklet beskrivelse av en musikertype som legger størst vekt på forståelse av musikkteori, teknisk briljans og struktur i musikken. Visse steder i oppgaven bruker jeg både begrepet *teknikk* og *musikkteori* når jeg beskriver de strukturelt orienterte motivasjonene, mens jeg andre steder kun benytter termen *teknikk*. Slik jeg har definert begrepet, skal *teknikk* referere til både den fysiske teknikken og den strukturelle forankringen i musikkteorien. *Kreativitet* og *teknikk* kan følgelig leses som et eksempel på en makro- mikroanskuelse, eller en sosial- mot en estetisk motivasjon.¹¹ Imidlertid skal vi se at ulikhetene mellom de to drivkreftene ikke nødvendigvis er så store.

Hvilken verdi har det så å kartlegge motivasjoner hos musikere? Sosiologien har en lang tradisjon for å ta for seg forskjellige grupperingers motivasjoner og mål. Å granske musikeres drivkrefter kan bidra til en bredere forståelse av en sosial gruppering. På tross av de naturlige begrensningene i en masteroppgave, kan det belyses noen viktige momenter i en sosiokulturell sfære som i utgangspunktet er svært komplekst sammensatt. I en større sammenheng kan en kartlegging av drivkrefter hos musikere forholdet mennesker og samfunn har til kunst. Gjennom å studere hva som trekker visse typer mot en kunstnerlivsværelse, kan vi avdekke noen av bakgrunnene for menneskers fascinasjon for kunsten.

I det neste kapitlet vil jeg gå gjennom noen av de teoretiske retningene som jeg senere vil benytte for å belyse mine funn i oppgaven.

¹¹ J.fr. Supićić (1987)

3: TEORETISKE PERSPEKTIVER

PRESENTASJON

Det er viktig å forklare bakgrunnen for valg av teoretiske perspektiver. I denne oppgaven omtaler jeg temaer som er beskrevet innen en rekke forskjellige sosiologiske teorifløyer. En avklaring er dermed på sin plass for å rettferdiggjøre det å benytte teorier hentet fra tradisjoner som ofte anses som motstridende. Jeg vil først presentere noen hovedpunkter innen kultursosiologien og musikk sosiologien. Kultursosiologi er en egen kategori innenfor sosiologi, som innledningsvis vil si noen ord om. Deretter følger musikk sosiologien. Denne retningen tar utgangspunkt i debatten omkring musikkens verdi. I dette makroperspektivet på kunst er det forholdet mellom musiker og publikum som står i høysetet. Spørsmålet om det gode mot det slette¹² debatteres med utgangspunkt i både musiker og publikum.

Å kommentere noen grunnlinjer innen musikk sosiologien synes som en naturlig del i en oppgave som omhandler musikk og musikere. Dessuten er refleksjoner rundt estetisk verdi et sentralt tema hos de fleste som driver med områder innen kunst. Videre vil jeg referere til noen strukturrelaterte teorier som omhandler maktforhold og smak. Disse teoriene tar for seg musikkfeltet innad og i forhold til samfunnet som helhet. Konkurransforhold, rettferdiggjøring og posisjonering er reelle elementer for enhver musiker. Teoriene omfatter både individuelle og strukturelle trekk.

Avslutningsvis vil jeg omtale den fenomenologiske teoriretningen. I denne tradisjonen er det hvert enkelt individs kunnskap og forståelse av verden som står i sentrum.

Jeg skal si litt mer om bakgrunnen for å presentere de teoriretningene jeg gjør. I kartleggingen av drivkrefter hos musikere skiller jeg ofte mellom personlige og sosiale motivasjoner. De personlige motivasjonene belyses gjennom fenomenologien, samt noe psykologisk teori. De sosiale drivkreftene belyses tidvis også av disse, i tillegg til mer struktursosiologiske bidrag. Jeg vil i teoridelen konsentrere meg om strukturorienterte og fenomenologiske teorier. Noe

¹² J.fr Schopenhauer (1997)

psykologisk teori blir belyst i senere kapitler, men jeg vil ikke vie disse for stor plass, gitt at dette er en sosiologisk oppgave.

MUSIKKSOSIOLOGI OG KULTURSOSIOLOGI

Kultursosiologien

”Beskrivelser og definisjoner av kunst berører sentrale kontroverser innen kunst og kunstteori. Forsøk på å avgrense kunstpublikum, og derigjennom kunst, involverer uvegerlig sonderinger i forhold til det som er blitt beskrevet som kunstsystemets grunnleggende distinksjon, nemlig skillet mellom kunst og ikke-kunst (Luhmann 2000). Skillet kunst/ikke-kunst er igjen relatert til et annet essensielt omstridt begrep, nemlig begrepet kunstnerisk verdi fordi skillet kunst/ikke-kunst vanligvis markerer en terskel for kunstnerisk verdi. Det «essensielt omstridte» i denne typen grensedragnings kommer for eksempel til uttrykk i de forsøkene som nylig er gjort på å trekke distinksjoner mellom «kunst» (beskrevet som noe nyskapende og overskridende) og «kultur» (beskrevet som noe tradisjonsbærende). Disse bestrebelsene viser med all tydelighet at slike tilsynelatende tekniske og deskriptive begrepspresiseringer indirekte uttrykker kulturpolitiske posisjoner, og ofte er eufemistiske omskrivninger av gamle og problematiske distinksjoner, som skillet mellom «høy» og «lav» kultur” (Danielsen 2006: 10).

Jeg føyer meg i denne oppgaven inn i en tradisjonsrik studie innenfor sosiologien. Både kultursosiologien generelt og musikk sosiologien tar for seg spørsmål om kunstens funksjon og forholdet mellom produsent og konsument. Jeg kan i så måte ikke unngå å ta stilling til noen av disse spørsmålene i oppgaven. Som Danielsen er inne på, defineres kunst forskjellig av ulike mennesker. Kunstnere motiveres dermed også avhengig av deres syn på musikk som kunstform.

Måten jeg vil omtale musikkfeltet på som bestående av både musikerne og konsumentene kan peke mot en oppfatning som ikke ligger langt unna Halls ”*the circuit of culture*”. Hall forfekter en ide om at kulturproduksjon foregår i en naturlig sirkel der elementer kan forandres i alle ledd.

Ideen er at i en sirkel bestående av *produksjon, konsum, regulering, representasjon og identitet*, vil hvert ledd være meningsproduserende, men ikke determinerende for neste ledd (Barker 2004: kapittel 3). Det er for øvrig viktig å påpeke at jeg i denne sammenhengen snakker om kultur som kulturprodukter, ikke som den menneskelige samfunnsproduksjon som helhet. Innenfor kultursosiologien blir kulturbegrepet ofte diskutert på et videre nivå. Dette har jeg av avgrensingsårsaker ikke mulighet til å ta opp i denne oppgaven.

Konseptet om makt er også gjentakende i kultursosiologien. Den marxistiske tradisjonen antyder kulturelle kamper om herredømme, men også smaksmakt slik Bourdieu har beskrevet det. Fiske (1989) beskriver to separate økonomiretninger innen kultur: En finansiell økonomi i produksjon, og en kulturell økonomi i konsum. Der den førstnevnte er opptatt av penger og utveksling av økonomisk gagnende produkter, er den andre først og fremst rettet mot kulturell mening, glede og sosial identitetsskapning. Ifølge Fiske må finansiell økonomi alltid bli tatt i betraktning i kulturstudier. Likevel er disse kreftene ikke determinerende for makten konsumentene har som meningsskapende aktører. Dette gjør at produsentene, både finansielle og kunstneriske, må innstille produktene etter massene og deres meningsskapning.

Hall mener i likhet med Bourdieu at populærkulturen er en arena for kamper om rådende mening. Diskusjonen rundt populærkultur dreier seg snarere om makt enn om estetisk verdi. Dette blir diskutert videre i analysedelen.

Musikksosiologi

Musikksosiologi ble først brukt som begrep av Adorno. Han beskriver musikksosiologien som kunnskaper om forholdet mellom musikklytter som sosialisert individ, og musikken selv (Adorno 1976: 231). Adorno hevder at bruksverdien ved kulturindustriproduksjonen er knyttet til produksjonsmåten, dvs. den økonomiske. Maktkonsentrasjonen medfører en form for åndelig maktutøvelse overfor brukerne, ifølge Adorno. Han hevder at kulturindustrien gjennom å produsere og sirkulere kulturelle former via massemedia, passiviserer og manipulerer publikum. Populærkulturen får skylden for denne passiviseringen. De ”enkle” gledene folket får gjennom

tilgangen til populærkultur gjør dem apolitiske¹³ (Adorno 1976). ”Viten [...] er nå i stand til å gå over i herredømmets oppløsning. Men ansikt til ansikt med en sånn mulighet forvandler opplysning seg i nåtidens tjeneste til totalt bedrag for massene” (Adorno og Horkheimer 1972: 54). Kulturindustrien hindrer utviklingen av autonome og selvstendige individer som vurderer og bestemmer for seg selv. ”Uttrykket industri [...] refererer til standardiseringen av saken selv [...] og til rasjonaliseringen av utbredelsesteknikken, men ikke strengt tatt til produksjonsprosessen” (Adorno og Horkheimer 1991: 68).

Silbermann gjør i ”*the sociology of music*” (1977) beskrivelser av koblingen mellom musikk og sosiologi på følgende måte:

“Music is a social phenomenon. Social because it is a human product, and because it is a form of communication between composer, interpreter and listener. If music can be said to have an effect upon the individual in his social life, then this very relationship makes it a social phenomenon, and that in many ways particularly noticeable in our own time. Firstly as a result of its mission: music is no longer restricted to a small circle of cultivated listeners. Secondly as a result of its constitution: the essence of music has become more and more social. It may be that when we describe music as a social phenomenon, the reader will have the impression that we are merely stating the obvious. But this is not the case: it must be remembered that there still exists many schools of thought which regard art as a free, spontaneous and individual means of self expression, without any social responsibilities, or connection with social realities.” (Silbermann 1977: 60)

Ideen om musikk som sosialt fenomen er av interessant art. Silbermann påpeker her at musikk er sosialt betinget, i størst grad fordi det er et menneskelig produkt som fungerer etter kommunikasjonskoder mellom låtskriver, fremfører og publikum. Supičić stiller seg imidlertid ikke bak Silbermanns forståelse i sin bok ”*Music in Society*” (1987). Supičić hevder at Silbermann feiler på to sentrale punkter: For det første finnes det menneskelige produkter som ikke er sosiale. Og for det andre er ikke musikk nødvendigvis en form for kommunikasjon (Supičić 1987: 80). Derimot mener Supičić at vi må innse at spørsmålet er mer komplekst enn som så. I noen sammenhenger er musikk et sosialt fenomen, i andre ikke. Musikk kan for

¹³ Adornos skarpe skille mellom god og dårlig smak henter inspirasjon fra Schopenhauer.

eksempel være fremført kollektivt, som i stammesamfunnenes ritualbaserte sang og dans. Her er det liten tvil om den sosiale funksjonen, ifølge Supičić. Men musikk kan også fremføres mot passive lyttere, som i kirkekor (Supičić 1987: 90-95). Han velger altså å skille det sosiale aspektet gjennom å innføre skillet mellom aktive og passive forhold til musikken. I tillegg skisserer han to punkter når det gjelder motivasjonen for musikken; sosiale og estetiske motivasjoner. Dette kan linkes mot Adornos kategorisering av musiker og musikklytter. Her skiller han mellom den emosjonelt bevisste, den sjangerbevisste, spesialisten og den underholdningsrettede (Adorno 1976: 11-29).

Supičić formulerer selv to mål for fremtidig musikk sosiologisk forskning:

1) *To examine the relationship of music to diverse global societies as well as to various social groups within those societies.*

2) *To examine how music itself is a social phenomenon, or rather, to examine the social aspects within music* (Supičić 1987: 47-48).

Disse målene virker åpne og vidt dekkende, og de vitner om at musikk sosiologien fortsatt er et ungt studiefelt. Min oppgave kan i hvert fall sies å passe inn under Supičićs ønsker for forskningens framtid. Jeg tar for meg sosiale aspekter ved musikken. Mer utdypet tar jeg for meg så vel personlige som sosiale motivasjoner innad i musikkfeltet. I tillegg kommer jeg inn på påvirkninger disse har på aktører i feltet. Selvsagt mangler vi i denne sammenheng informanter og data fra flere kulturer og sosiale lag, men retningen synes like fullt å peke samme vei som Supičić fordrer.

Det i seg selv er for så vidt intet mål i denne oppgaven. Jeg har vært mer interessert i det å peke på drivkrefter hos musikkutøvere gjennom strukturelle og individuelle aspekter. Om man velger å se menneskers valg gjennom eksempelvis fenomenologisk eller struktursosiologisk linse, utgjør det radikale forskjeller hva gjelder resultater. Ifølge Sartre er mennesket det det *gjør*. Gjennom våre prosjekter skaper vi oss selv (Sartre 1993). Sartre deler menneskelig virksomhet i *prosjekt, faktisitet og situasjon* (Østerberg 1993: 263-264), der prosjektet skal være i stand til å dekke faktisiteten slik at den bare kan erfares indirekte. Mennesket, det intet som får alt til å framtre¹⁴, skaper sin verden ut fra sine prosjekter, hevder Sartre i sin fenomenologisk- inspirerte

¹⁴ Sitat Sartre fra Østerberg (1993: 98)

eksistensialisme. Leser vi derimot musikerens valg ut fra en teori om at hver enkelt aktør er en spiller i et felt som søker etter posisjoneringer, ser situasjonen ganske annerledes ut. Og her er vi ved et kjernepunkt i all forskning. For kanskje er det slik at musikk er så naturlig i mennesket at det i seg selv er pre-refleksivt. Å nedtegne har alltid fulgt oss. Ganske sikkert er det også at det finnes makt og struktur i samfunnet vi lever i. På samme måte som at ungdom tar til seg en viss type musikk for å bekrefte og utvikle hvem man er, trekkes også forskere mot visse teoretikere avhengig av små detaljer som tiltaler dem og deres måte å tenke på. All kunnskap om oss selv og verden dannes på denne måten. Det blir imidlertid lett slik at teorier behandles av leserne som sannheter. Det er ikke foreliggende teorier som fordrer til å bli behandlet slik, men heller senere forsknings måter å benytte dem. Akkurat slik fungerer det også i musikkfeltet, da spesielt innenfor opplæring i musikk. Musikkteorien skaper muligheter, men også et rammeverk som musikeren kan bli slave av. Jeg har opplevd disse mønstrene både som elev ved NISS og som student ved UIO. Dette betyr for øvrig ikke at jeg ønsker å bryte med måtene vi forholder oss til teori eller at jeg har en ny måte å omgå problemstillingen. Dette er derimot en avsluttende kommentar som søker å understreke viktigheten av å behandle menneskelige prosjekter og posisjoneringer på en møysommelig måte.

Avslutningsvis kan det være interessant å nevne et apropos til Adornos musikk sosiologi. Adorno bodde under andre verdenskrig i USA. Det var under denne tiden han ble presentert for jazzen, en stilart han karakteriserte som grunn og uintelligent. Man bør imidlertid huske på at overgangen fra Tyskland til USA på denne tiden må ha innebåret en enorm kulturkollisjon. Således bør Adornos kritikk av datidens nyervervede kommersielle musikkindustri i USA leses med et bevisst historisk perspektiv.

Musikkfeltet forstått gjennom Bourdieus teori om sosiale felt

Jeg vil i det følgende gå gjennom Bourdieus feltteori. Også kapitalterminologien, samt en generell samfunnsteori vil kort bli introdusert. Dette fordi jeg ser det som relevant for min analyse, men også fordi dette er sentralt for å kunne forstå inndelingen av et sosiologisk forskningsfelt som musikkfeltet. I mine analyser benytter jeg i tillegg bidrag fra andre teoretikere,

som Solhjell og Mangset. Imidlertid bygger store deler av disse teoriene på Bourdieu. Følgelig går jeg gjennom disse i denne teoriutredningen.

Bourdieus tilnærming kan kalles en konstruktivistisk strukturalisme. Hans bidrag kan skrives inn i en marxistisk tradisjon gjennom sitt ønske om å avdekke skjulte maktkonstellasjoner i samfunnet. Forståelsen av den økonomiske makt ligger nært opp mot Marx' forståelse der penger og eiendom utgjør resurser for den økonomiske kapital. Imidlertid skiller Bourdieu seg fra Marx på flere punkter. Hos Marx er kapital forenelig med størknet arbeid. Bourdieu hevder at herredømme i moderne samfunn ikke bare handler om kontroll over økonomiske ressurser. Minst like viktig er sertifisering av kunnskap (utdanningskapital) og makten til å definere høyverdig kultur og den gode smak (Sosiologisk leksikon 1997: 39-40).

Gjennom å kjempe interne kamper om gitte felts interne kapital, søker altså aktørene i et felt å posisjonere seg i henhold til pluss- og minuspoler, slik Bourdieu beskriver det (Bourdieu 1995b). Ulikhetene, eller posisjonene, man har i et felt reproduseres gjennom aktørenes *habitus*. Bourdieu definerer habitus som: ” [...] *strukturerte strukturer predisponert til å fungere som strukturerende strukturer* [...]” (Bourdieu 1993: 53). Tre vesentlige punkter må nevnes for å gi en beskrivelse av hvordan habitus fungerer:

”For det første er habitus strukturert; habitus er formet av de omgivelsene individene er vokst opp i. For det andre er habitus strukturerende; habitus utrunder aktørene med en viss handlingskompetanse, og setter de i stand til å forholde seg til verden på kreative og konstruktive måter. For det tredje er habitus kroppsliggjort - kultur gjort til natur”.

(Bourdieu 1993: kap. 3)

Han sier et annet sted: ” [...] *å snakke om habitus er å si at individet og dermed det personlige, det subjektive, er sosialt, kollektivt. Habitus er en sosialisert subjektivitet.*” (Bourdieu & Wacquant 1995: 111)

Det er altså gjennom habitus Bourdieu vil forklare reproduksjonen av ulikheter i det sosiale rom. Det være seg for eksempel klasseforskjell med følgelig høy mot lav status. Selv ønsker imidlertid ikke Bourdieu å snakke om et begrep som klasse: ” *Det finnes ikke klasser, men et system av*

forskjeller [...]” (Bourdieu & Wacquant 1995: 252). Like fullt benytter Bourdieu klassebegrepet i utformingen av teorien om makt gjennom posisjonering i felt (Bourdieu 1993, 1995b).

Felt

Bourdieu beskriver et felt som et nettverk, eller som det indre forholdet av objektive bånd mellom posisjoner (Bourdieu 1995b: 82). *”Et felt er ikke døde strukturer, men et spillerom som kun eksisterer i og med at det finnes spillere som går inn i det”* (Bourdieu & Wacquant 1995: 36). Bourdieu beskriver samfunnet som sammensatt av forskjellige felt, der hvert av disse opererer med sin egen logikk, som igjen kan virke gjennom sin interne kapital. Ethvert felt står i et forhold til maktfeltet, og nettopp dette forholdet er hva Bourdieu hevder bør analyseres i studiet av feltet (Bourdieu & Wacquant 1995: 90). Videre påkaller og aktiviserer hvert felt en spesifikk form for interesse, *illusio*, en innebygd erkjennelse av verdiene i det som står på spill i spillet (Bourdieu & Wacquant 1995: 101). Med dette forstår jeg at det innenfor hvert felt (som musikkfeltet) eksisterer selvproduserende krefter som opprettholder feltet, og i tillegg gir feltet meningspoler, eller noe å strekke seg mot. Å være interessert er å innrømme at det fører frem mot noe som gir mening (Bourdieu & Wacquant 1995: 101).

OM SMAK SOM VÅPEN

”Sosiologien ligner sjelden så mye på en samfunnsmessig psykoanalyse som når den gjør smaken til sin gjenstand” (Bourdieu 1995b: 54).

Å begi seg inn i musikermiljøet er i stor grad noe som gjøres som et resultat av musikalske opplevelser og tilhørighetsfølelse. Jeg har selv gjennom mange år som aktiv musiker i rockemiljøet kjent på det interne maktspeilet i bransjen. Min oppfatning er at det finnes noen hovedveier til å oppnå høy kulturell kapital innen musikermiljøet. Teknisk begavelse og kreativ egenart er i mine øyne de mest benyttede. Kanskje kan man også nevne generell kunnskap innen feltet som et ytterligere punkt.

Jeg finner langt på vei at denne observasjonen stemmer overens med hva Berkaak og Ruud beskriver i *Sunwheels: Fortellinger om et rockeband* (1994). En gitt musikers mangel på det ene egenskapen forsterker gjerne dennes meninger om viktigheten av det andre. Det kan også tyde på at musikere innen stilartene som vektlegger for eksempel teknisk begavelse tungt, har større problemer med å like stilarter som nærmest motsetter seg slike mål. Dette innbyr til en utgreiing om smaksbegrepet. Bourdieu beskriver fenomenet slik:

“Tastes are perhaps first and foremost distastes. The most intolerable thing for those who regard themselves as a possessor of legitimate culture is the sacrilegious reuniting of tastes which taste dictates shall be separated” (Bourdieu 1995b: 57).

Smak er altså først og fremst valg man tar for å ekskludere en annen smak. Han beskriver altså smaksmakt som fungerende bakenfor vår konkrete oppfatning av valgene man tar. Til en viss grad åpner Bourdieu for individuell smak som fri gjennom habitus. Likevel er også habitus ”brikken” i oss som er med på å reprodusere det bestående, altså beholde posisjoneringene. Bourdieu viser til at såkalt høyverdige kunst, eksempelvis klassisk musikk, opera og teater er former som blir omfavnet av dem som besitter høy samlet kapital (kulturell, sosial, økonomisk). Slik det fremstår, benytter de høyt posisjonerte seg av å tillære seg kodene for mer vanskelig tilgjengelige kunstformer i den hensikt å gjøre smaken mindre tilgjengelig for dem som ikke forstår kodene for disse formene. Dette kommer til syne gjennom overklassens elsk til eksempelvis abstrakt kunst og opera. Samtidig vil overklassen sette seg mot de enklere musikk- og kunstformene gjennom å avskrive dem som vulgære og uten dypere innhold.

På samme måte danner lavere kapitalholdere sin egen smak gjennom å omfavne kunstformer i motsatt side av kapitalskjemaet. Dette være seg alt fra elg i solnedgang til dansebandmusikk eller annen form for direkte underholdning. Bourdieu hevder at de av lavere klasser aksepterer de høyere stiltes smak ved å selv hevde at de ikke forstår kodene for disse. Det er også gjennom denne aksepten skapt en reproduksjon av forskjeller mellom høyverdige og lavverdige kunst. De lavere kapitalbesittere tolererer de høyere klassers smak, mens forholdet ikke gjengjeldes den andre veien.

Det hersker imidlertid ikke enighet om disse punktene av Bourdieus teorier. Benthany Bryson (1996) og Michele Lamont (1992) viser begge til undersøkelser som peker mot en mer flerfasettert smaks- og toleranseverden. Lamont har gjennom en komparativ studie sammenliknet forholdene i Frankrike og USA med henhold til klasse og smak. Hun finner for det første at fordelingen av oppfatninger om høy- og lavverdig kunst skiller seg signifikant mellom de to landene. Med dette hevder hun at Bourdieu, som på sin side relaterer smaksforskjellene til sine studier kun utført i Frankrike, ikke har tatt rikelig hensyn til nasjonale forskjeller. Dette viser seg ifølge Lamont først og fremst ved at amerikanere vekt økonomisk kapital langt høyere enn franskmennene. Gjennom dette vurderer amerikanerne salgbarhet tyngre, noe som også får konsekvenser for kunstoppfatningen. Franskmennene legger på sin side mest vekt på kulturell kapital, hvilket gjør dem mer tilbøyelige til å tiltrekkes snevrere kodete kunstformer (Lamont 1992).

Et annet interessant bidrag kommer fra Bryson. Han finner i ”*Anything but Heavy Metal*” (1996) tendenser som peker mot at utdanning øker toleranse for kunst. I dette ligger det at besittere av høy samlet kapital altså er mindre ekskluderende i forhold til smak enn hva tilfellet er for de lavere klasser. Han benytter en klassemessig tredeling i sin undersøkelse, der han hevder å finne at den øverste klassen totalt sett forholder seg klart mest tolerant til andre kunstformer. Han påpeker, i likhet med Bourdieu, at den lavest posisjonerte klassen aksepterer de øvre klassenes kunstsmaak i større grad, men skiller seg fra hans teori når han mener å se at toleransenivået synker med samlet kapital. Han ser at de lavere klasser langt mer er interessert i å omfavne sine valgte kunstformer, danne grunnlag for beskrivelse og legitimering av sin spesifikke smak. Eksempelvis nevner Bryson lavere klasses musikksmak som rap og heavy metal. Her er kodene, og dermed grunnlaget for interessen, sterkere avgrenset enn i høyere klassers sjangere. Bryson antyder at dette henger sammen med at nødvendigheten av å kunne relatere seg til noe kulturelt er viktigere innen lavere klasser.

Dette kan igjen føre til en ny type eksklusjon, nemlig på grunnlag av manglende smak. Det er kanskje nettopp dette Bryson finner tendenser på i overklassens økende musikk toleranse proporsjonalt med utdanning. Nemlig en toleranse på grunnlag av manglende interesse. Dette

gjør dem dus med mellomnivåenes smak og eksklusjonsnivå, men i total disharmoni med lavklassens snevre og høye eksklusjonsnivå (Bryson 1996:886-897).

MUSIKKFELTET: SUBFELTENES VANDRING

I det følgende vil jeg på bakgrunn av disse punktene ta for meg mitt studiefelt, musikkfeltet. En rekke felt står i forhold til musikkfeltet. Først og fremst kan vi si at musikkfeltet står som ett av mange felt innenfor det sosiale rom. Det sosiale rom er Bourdieus betegnelse på samfunnet som helhet. Hvert felt innenfor det sosiale rom opererer med sin egen logikk og er inndelt i forskjellig lenkede subfelt. Musikkfeltet står for det første, slik jeg oppfatter det, i forhold til det politiske og økonomiske felt. Dette gjennom å være en kunstform som aksepteres, integreres og støttes gjennom økonomiske midler.¹⁵ Til sammenlikning kan nevnes en selverklært kunstform som graffiti, som ikke på samme måte anerkjennes, og dermed ikke gis grobunn til å utøve på samme måte. Aksept er med andre ord et viktig element for posisjonering.

Videre står musikkfeltet i sammenheng med kunstfeltet. Feltene deler i stor grad logikken innad gjennom å legitimeres i kulturell kapital. Musikkfeltet kan sees som et underfelt av kunstfeltet som helhet. Likevel kan eksempelet med graffiti igjen benyttes for å bekrefte hvor komplekst sammensatt feltene blir gjennom at denne uttrykksformen ikke nødvendigvis har innpass i kunstfeltet til tross for delt kapitalform. Det samme er selvfølgelig tilfelle innad i musikkfeltet og dets forhold til kunstfeltet som helhet. Visse sjangere innenfor musikkfeltet yter større respekt enn andre. Dette kan understrekes gjennom et eksempel:

Jazzen startet som de svartes musikk i sørstatene i USA. Oppblomstringen av jazz kom gjennom en blanding av blues, marsjmusikk, ragtime og flere stilarter som fra slutten av 1800- tallet dannet dens grobunn. Fra å først være ansett som underklassens musikkform, eksploderte jazzens popularitet både i USA og Europa. De hvite, som tidligere hadde snudd ryggen mot sjangeren, så med ett sitt snitt til å gjøre penger på musikken. Kommersialiseringen av jazz og jazzmusikere førte raskt til at jazzens anerkjennelse steg. En rekke andre sjangere har i senere år fusjonert med

¹⁵ Dette kan også refereres til Solhjell (1995).

jazzen, og per i dag blir jazz kanskje oftere forbundet med høyere klasser enn hva tilfellet var under dens spede begynnelse. (Wikipedia, om jazzens historie¹⁶)

En liknende historie kan tilskrives dagens hip-hop miljø. Denne sjangeren har ekspandert radikalt de siste ti årene. I Brysons undersøkelse fra 1996 kommer det frem at sjangrene middel- og overklassen helst vil unngå å innbefatte seg med er heavy metal, og nettopp rap og hip-hop. I dag kan det se ut til at rap og hip-hop er i ferd med å ta over for rocken i å være ungdommen og de unge voksnes favorittsjanger.

Disse eksemplene viser hvordan nye subfelt innenfor et hovedfelt blomstrer opp gjennom sine egne koder og holdninger, for så å bli tatt opp i hovedfeltet og gjort mer allmenngyldige. Ofte fører denne aksepten inn mot hovedfeltet til en retningsdreining innen sjangeren. Dette fører også ofte til splittelser blant aktørene, noe som igjen kan skape flere nye undergrupper med egne koder. I det hele tatt kan disse eksemplene også vise hvordan musikkfeltet med alle sine delfelt og subfelt til enhver tid måles mot det politiske og økonomiske felt gjennom nettopp nevnte kamper. Disse poengene belyser også det at drivkreftene musikere har for å spille vil forandres med strømningene av legitimeringer innad i musikkfeltet. Vi ser eksempelvis i dag at det finnes langt flere rap og hip-hop-grupper i Norge enn hva tilfellet var for tjue år siden.

Musikkfeltet står også i forhold til utdanningsfeltet, det akademiske felt. Musikk er også et fagfelt, et felt som blir studert og forsøkt mestret gjennom kunnskap. Vi aner gjennom dette konturene av flere skiller innad i musikkfeltet, med henhold til kapitalverdi og doxa. Kunnskap og kompetanse kan inngå i disse, men danner slik jeg forstår det, også en annen kapitalgren i musikkfeltet, da spesielt linket til utdanningsfeltet og smaksfeltet. Kunnskap er et punkt også Bryson (1996) trekker frem som en legitimerende verdi.

Videre står musikkfeltet i forhold til mediefeltet. Det journalistiske felt står i et avhengighetsforhold til musikkfeltet. Det er med andre ord ikke et autonomt felt ved at det ikke kan eksistere uten å ha noe å dekke. Gjennom kommersialisme står imidlertid også musikkfeltet i et slags avhengighetsforhold tilbake til det journalistiske felt. Musikeren, og alle som arbeider

¹⁶ www.wikipedia.com. Hentet i februar 2007.

rundt musikeren, må forholde seg til journalistikken for å bli lagt merke til, og dermed ha mulighet til å videreføre sitt virke.

Denne presentasjonen viser noen av grunnideene i feltteoriene. I analysedelen vil jeg i større grad benytte meg av konkrete tilfeller der disse strukturelle ideene kan benyttes som forklaringsgrunnlag. Det finnes imidlertid flere måter å tolke forhold i musikkmiljøet på. I det følgende vil jeg nå presentere noen grunnholdninger innen en mer individorientert sosiologisk teori, nemlig fenomenologien.

KATEGORISERING OG TYPEINNDELING I MUSIKKFELTET

En fenomenologisk tilnærming.

”Drømmeren, kunstneren og mystikeren lever også i hverdagsvirkeligheten. Et av problemene deres er å tolke sameksistensen mellom denne virkeligheten og de virkelighetsenklavene de har våget seg inn i.”

Berger & Luckmann (2000: 46)

Mennesker er avhengige av en viss grad av forutsigbarhet for å forstå verden vi lever i. Ved å gjenta handlinger, skapes denne forutsigbarheten. Når handlinger gjentas over tid, danner vi typeinndelinger. Vi bestemmer andres type, og handler selv i en typisk forstand (Berger & Luckmann 2000: 69-81).

I den fenomenologiske tradisjonen er det ikke lagt vekt på konkrete analysemuligheter og metodiske anvisninger. Fokuset er derimot rettet mot en teoretisk helhetsforståelse og verdien av ansikt- til- ansikt relasjonen mellom mennesker (Berg Sørensen 1988: 8-10).

Det er først og fremst gjennom Schutz at den filosofiske fenomenologi ble trukket inn i samfunnsvitenskapen. Fenomenologien og dens beslektede metode, hermeneutikken, ble utviklet på 1900-tallet i Tyskland og Frankrike av filosofene Edmund Husserl og Henri Bergson (Andersen & Kaspersen 1996: 198). Husserl hadde påpekt at vi ikke kan forstå vår viten hvis vi ikke er bevisst at vi kategoriserer og typifiserer den som viten. Vi må plassere det vi vet i forhold

til oss selv, subjektet. Denne teorien etterlater imidlertid et spørsmål om hvordan vi på denne bakgrunn kan ha en felles sosial verden. Hvordan kan vi vite at vi vet det samme? Svaret hos Husserl består av tre punkter: For det første er all erfaring og viten en kroppssopplevelse som er en forutsetning for ens plassering i forhold til omverdenen og dermed også andre mennesker. For det andre er viten knyttet til tegn og symboler som er oss tildelt i form av språk og andre koder. For det tredje kan vår viten og våre symboler sies å *være* hele vår forståelseshorisont. Gjennom dem tolker vi verden (Andersen & Kaspersen 1996: 199).

Schutz (1972) stiller seg kritisk til oppfatningen av at mening kun er en indre, subjektiv tilstand. Mening er ifølge Schutz en del av en felles sosial verden. Han hevder at mening må oppleves ut fra de forskjellige verdeneres egne rasjonalitet. Dette kan være den akademiske verden, familielivets verden, fotballens verden eller musikkens verden. De forskjellige verdener preges av bestemte typifiseringer. Når mennesker møtes, er man raskt ute for å forsøke å finne felles mening, felles typifisering.

For å kunne forstå hvorfor mennesker gjør de valg de gjør, er det i denne tradisjonen nødvendig å se på de gjentakende elementene som skaper mening. All menneskelig væren og handling som oppleves gjentakende, tilskrives egenskaper og merkes. Hos Berger & Luckmann beskrives denne prosessen i tidslenken: *Eksternalisering- objektivisering- internalisering* (Berger & Luckmann 2000: 70-81). Jeg skal kort forklare hovedpunktene i lenken ved å eksemplifisere gjennom en hvilken som helst musiker. I eksternaliseringsprosessen spiller og skriver musikeren en ny låt. Når sangen er ferdig skrevet har den i seg selv blitt et objekt, noe utenfor personen som har satt den sammen. Dernest kan den objektiverte sangen spilles for andre mennesker som tar den inn og gjør den til sin egen. Mange musikere beskriver punktet der et album er ferdig innspilt som et spesielt tidspunkt. Det å ferdigstille en slik prosess sammenliknes med å gi slipp på noe som har vært en del av personen over tid. Musikken har blitt til noe eget, et objekt.

Denne lenken av handling og kunnskapsdannelse gjelder ikke kun for objekter, som musikkstykker, men for all menneskelig forståelsesgjøring i samfunnet. Det er i denne sammenheng vi snakker om *typeinndeling*. Begrepet har lang tradisjon innen sosiologien, men konkretiseres av Schutz (1972), som skiller mellom flere grener innen typologier.

Schutz (1972) skiller mellom objekts-, handlings- og symboltypologier. Objektstypologier dreier seg om hvordan vi beskriver og gir fysiske objekter visse egenskaper. Vi har gjennom erfaring lært at for eksempel en potet skal se ut på en spesiell måte, samtidig som vi kan tillegge den en rekke andre egenskaper vi forventer den skal ha. På samme måte gjenkjenner vi handlinger innenfor en typeinndeling. Handlinger kan være verbale og ikke- verbale. Eksempelvis er det å grave i jorda en ikke- verbal handling som vi like fullt kan beskrive når vi ser en person spavende jord (Berg Sørensen 1988: 40). Symboltypologier dreier seg om språklige vendinger eller fysiske gjenstander som tilknyttes typer gjennom å ha blitt forbundet med en symbolsk betydning.

Vi må altså forstå det slik at vår kunnskap om hverdagslivet baserer seg på at vi gjennom erfaring kan inndele handlinger og objekter i typer vi har tillagt gjenkjennbare egenskaper.

Denne inndelingen ser og opplever vi til enhver tid i samfunnet. La meg benytte artikkelen ”Et reisebrev fra øya”, hentet fra Aftenposten fra i fjor sommer som eksempel her:

” [...] Underlige fans. Til rockepublikum å være, agerer indiefansen på underlig vis. Bortsett fra en liten klan som er samlet rett foran scenen, er det ingen som verken hopper eller hyler, rekker knyttede never i været, eller stemmer i til allsang. Hvor enfoldige låtene til Cramps enn måtte være, står de med kontemplerende, lydhøre blikk, og følger intenst med på det som skjer på scenen, som om det var noe viktig man ville gå glipp av dersom man lot tankene vandre et øyeblikk. [...] Av det jeg kan tyde gjennom alt levenet, høres det likevel ut som om det de (Cramps) spiller er noe så prosaisk som blues. Bak den skingrende vokalen og de falleferdige kompene, er det tolvtakters blues de lirer av seg. [...]

Kan det tenkes at indiefolket er her på grunn av musikken? Mens jeg baner meg vei frem til en ølbod, ser jeg ingen som har kledd seg ut i like banduniformer, eller sminket seg for å signalisere tilhørighet med dette eller hint band. [...] ¹⁷

Artikkelen viser mange interessante aspekter som det er verdt å nevne. For det første kan innholdet bygge opp under teorien om musikksmak som maktvåpen.

¹⁷ Artikkelen fra Aftenposten ble først publisert 15.08.06, og ble skrevet av musikkskribent Ihle.

Mer aktuelt i denne sammenheng er hvordan skribenten forundres over publikums rolledistanse.¹⁸ Han reagerer på at konsertgjengerne ikke tar avstand fra musikken når de tross alt ikke viser tegn til hysteriske følelser, noe skribenten tydeligvis er vant med.

Vi kan også notere at skribenten har typifisert bandet som spiller som utøvere av ”*prosaisk blues*”. Uten at han utdyper dette ytterligere, får man som leser inntrykk av at han stiller seg uforstående til at ikke andre publikummere også hører bluesen, og dermed forkaster musikken. Det hele blir til en objektiveringskamp¹⁹, der det er vedhenget av konnotasjoner til en bestemt type som avgjør hva man bør mene. Også Longhurst (1995) tar opp hvordan journalistiske betraktninger av musikkfans ofte karakteriserer lytternes holdninger som feilaktige (Longhurst 1995: 226).

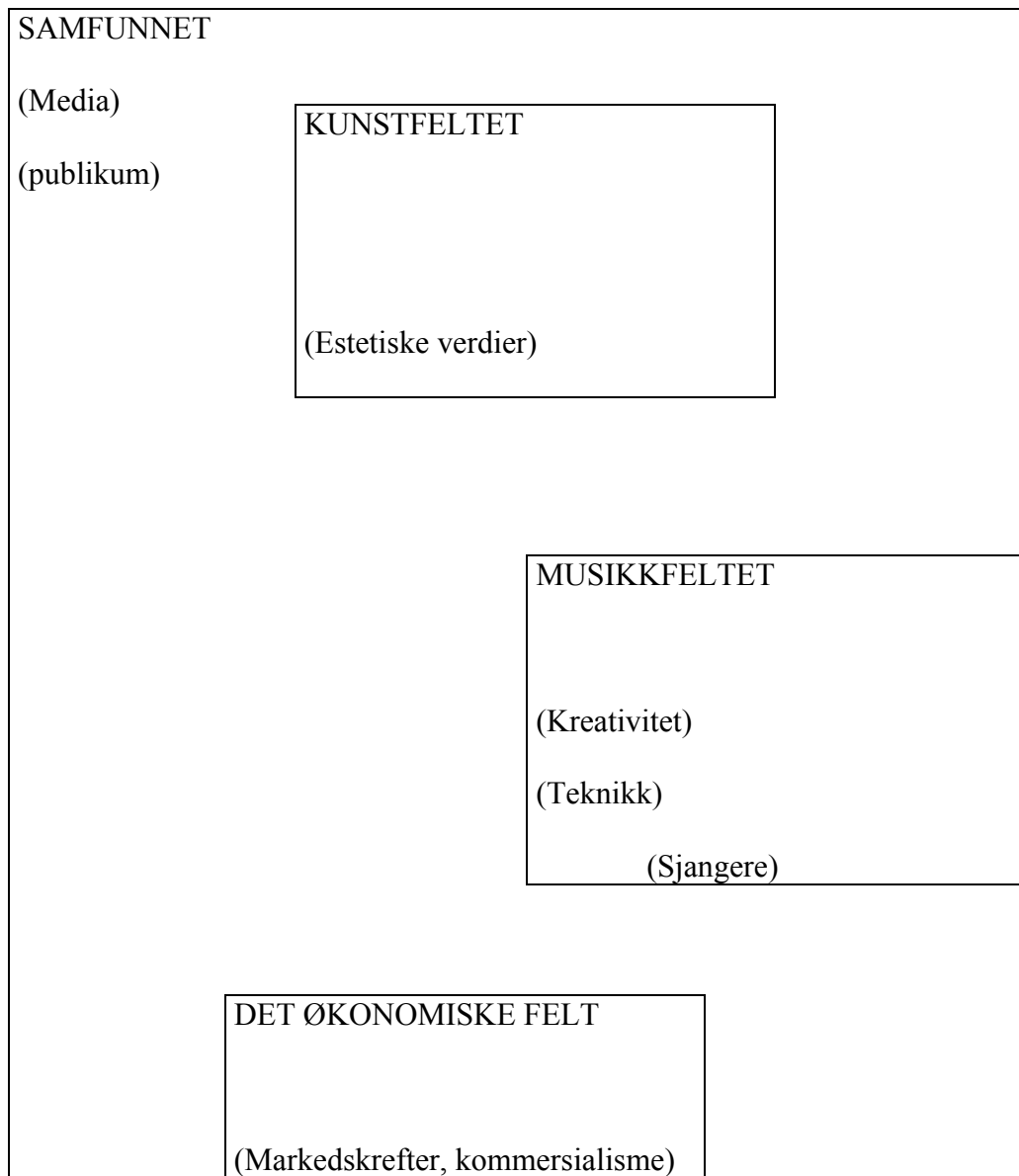
Når jeg har typeinndelt musikere i denne oppgaven, har jeg først og fremst tatt stilling til noen konkrete valg hver enkelt musiker har gjort. Forholdet mellom hverdagsvirkeligheten og: ”[...] *de virkelighetsenklavene de har våget seg inn i*” (Berger & Luckmann 2000: 46) har vært en av linjene jeg har tatt stilling til. I hvor stor grad musikeren linker musikken til hverdagslivet har vist seg å ha stor betydning for hvordan vedkommende tolker sin rolle. Denne veiingen kan sammenliknes med forholdet mellom kunst og kommersialisme.

Jeg har illustrert min oppfatning av hvilke valg og tilhørighetspunkter en musiker står overfor i skjemaet nedenfor.

¹⁸ J.fr Goffmann (1992)

¹⁹ J.fr Skjervheim (1974, 1976)

Tabell 1. Musikkfeltet i makroperspektiv.²⁰



Jeg vil understreke at dette skjemaet (tabell 1) primært har fungert som en skisse for meg i arbeidet med å forstå de forskjellige motivasjonene musikeren forholder seg til. Skjemaet må ikke forstås som en sannhet, men snarere som et verktøy under bearbeidingen av data underveis. Det er heller ikke min intensjon å tolke de enkelte musikere i makroperspektiv. Jeg har snarere benyttet denne inndelingen for å begrunne viktigheten av å dokumentere flere motivasjoner enn kreativitet innad i miljøet.

²⁰ Jeg benytter i denne sammenheng makroperspektivbegrepet i tradisjonell sosiologisk forstand.

Som vi ser av skjemaet, står musikeren som en deltaker i musikkfeltet. Inne i dette rommet må musikeren gjøre seg opp meninger om hvilken eller hvilke sjangere han eller hun knytter tilhørighet til. I tillegg dannes kontakt med de tekniske, musikkteoretiske elementene innenfor musikken. I mange tilfeller veies disse rammene opp mot den kreative skaperevnen i musikken. Musikeren finner også sin posisjon i miljøet ut fra hvordan hver enkelt ønsker å forholde seg til lytteren, og med hvor stor synlighet.

Utenfor musikkfeltet, eller rettere sagt mellom musikkfeltet og samfunnet for øvrig, tas forholdet mellom kunst og kommersialisme inn som et element som skaper motpolarer. Her kan vi oppleve maktkamper om anerkjennelse og aksept, som styres både av musikkfeltet og samfunnet. Det er ofte ulike veier til anerkjennelse, avhengig av hvilke grupperinger man søker den hos. Her er det på sin plass å eksemplifisere:

Våren 2007 har glamourmodellen Lene Alexandra Øien fått mye omtale for sin debutsingel ”*My boobs are ok*”. Det hersker liten tvil om at mye av presseomtalen skyldes nevnte artists tendens til å spille på sex. Like fullt hører vi at singelen har blitt solgt til en rekke land og at salgstallene har vært relativt gode. Øien får skryt utenfor musikkmiljøet for sterk vilje og uredd framferd. Blant kritikere blir imidlertid musikken slaktet som grunn og spekulativ. Kampen mellom kunst og kommersialisme er i dette tilfellet tydelig.

AVSLUTTENDE KOMMENTAR

Jeg har på disse sidene vist noen av de sosiologiske teoriene som benyttes for å klassifisere strukturelle og individbaserte sosiale fenomener. I det kommende kapittelet vil jeg trekke fram mine undersøkelser og se dem i lys av foreliggende sosiologisk teori. Analysene vil til enhver tid måles opp mot perspektiver jeg har presentert her.

4: METODE OG PRAKTISK GJENNOMFØRING

Denne oppgaven bygger i hovedsak på intervjuer gjort med unge musikere i og rundt Oslo.

De fleste av informantene var i alderen 19-30 da intervjuene ble foretatt. Denne seleksjonen har ikke vært bevisst fra min side. Ettersom en stor del av intervjuene ble gjort på musikkskoler fortonet det seg naturlig at informantene var unge. De øvrige informantene kom jeg i kontakt med gjennom bekjente i musikkmiljøet, samt i gangene ved et kompleks av øvingslokaler der jeg selv disponerer et rom.

I ettertid ser jeg at det også kunne vært interessant å trekke inn intervjuer med eldre musikere.

Disse ville kunne se tilbake på et liv innenfor musikken. Kanskje kunne et slikt tilbakeblikk hjelpe til med å bekrefte eller avkrefte noen av drivkreftene de unge musikerne beskriver.

Liknende poeng blir også fremlagt av Mangset (2004). I hans studie av kunstnerroller intervjuer han nesten utelukkende kunststudenter. Mangsets antakelser er at yrkesaktive kunstnere vil kunne ha et annet syn på kunstnerrollen (Mangset 2004: 30).

Imidlertid har jeg brukt biografibøker og intervjuer med anerkjente musikere for å finne tendenser til sammenfallende motivasjoner musikere imellom.

I det følgende skal jeg gå gjennom den praktiske gjennomføringen av intervjuene. Jeg skal også si noe om begrunnelsen for valg av informanter og de etiske spørsmålene knyttet til videreformidlingen av deres tanker. Aller først tar jeg med noen ord om intervju og observasjonsstudier generelt.

OM INTERVJU OG OBSERVASJONSSTUDIE

Jeg hadde bestemt meg i forkant av arbeidet at mine primære studieformer skulle være *intervju* og *observasjon*. I henhold til min problemstilling anså jeg det som mest fruktbart å benytte

personlige intervjuer²¹. På den måten ville jeg kunne komme nærmere inn på menneskene jeg snakket med.

Observasjonsstudiet valgte jeg å ta med for å komme ordentlig inn i miljøene jeg ønsket å hente informanter fra. Ved å oppholde meg ved læringsstedene over tid kunne jeg bli kjent med flere personer, og dermed bidra til å gjøre intervju situasjonene litt mindre kliniske.

I tillegg ønsket jeg gjennom en observasjonsstudie å se miljøet av musikere på en ny måte. Selv om jeg selv har gått på musikk-skole og ellers har mange musikkspillende venner har jeg aldri opplevd feltet fra forskerperspektiv. Jeg trengte rett og slett å se på musikere fra et mer distansert ståsted for å kunne gjøre meg opp nye meninger om dem.

En ytterligere begrunnelse for å gjøre en observasjonsstudie var muligheten det ga for å kunne overhøre andres samtaler og måter å kommunisere på.

Personlige intervjuer

” [...] *Intervju innebærer at forskeren benytter samtaleformen for å få andres muntlige opplysninger, fortellinger og forståelse rundt et gitt tema [...]*”, slik Widerberg beskriver det (Widerberg 2001: 16). Min oppfatning var at jeg med letthet ville kunne snakke på mine intervjuobjekters nivå takket være min musikalske erfaring. Jeg har som nevnt selv vært aktiv musiker i 15 år. Dermed sto jeg ikke i fare for å ikke forstå kodene eller sjargongen i miljøet. Samtidig var det viktig å tenke på respondentenes reaksjon på min kunnskap om feltet. Jeg tenker da spesielt på intervju situasjonen, jamfør Fogs beskrivelse om å fungere som en ”Trojansk hest” (Fog 1998). Det fremsto derfor som viktig for meg å ikke ”buse” frem med mine kunnskaper om musikk, men snarere gi uttrykk for å ha forståelse om begrepene som blir benyttet og ikke mer. Jeg hadde forberedt en intervjuguide som la opp til at informantene skulle få snakke så fritt som mulig om deres oppfatninger om musikktilværelsen. Her føler jeg at min posisjon som ”insider” i miljøet kom til sin rett i og med at jeg ikke hadde problemer med å dele engasjementet til mine respondenter. Den største utfordringen syntes imidlertid å være selve rollen som intervjuer. Jeg opplevde ved flere anledninger en viss tilgjorthet i forhold til det å stadig komme med nye

²¹ Med personlige intervjuer mener jeg om lag timeslange intervjuer med hver enkelt informant. Hvert intervju ble gjort uten andre tilhørere.

spørsmål, og å ofte bytte tema på en noe kunstig måte. Dette syntes enda tydeligere i transkriberingen av intervjuene.

Observasjonsstudie

Observasjonsstudie innebærer at forskeren studerer, registrerer og tolker andres kroppslige og språklige uttrykk og handlinger. Både forskerens og de andres rolle kan være forskjellig utformet i denne prosessen. (Widerberg 2001: 16)

Denne delen av studien var i forkant noe jeg stilte meg mer undrende og kanskje litt skeptisk til. Jeg hadde ingen klar formening om hvordan jeg ville gå fram. Etter å ha lest Albums bok om pasientrollen, (Album 1996) forsøkte jeg å se for meg min situasjon som ”flue på veggen” i forskjellige musikeres nærvær. Dette gjorde dessverre ikke situasjonen lettere. Jeg var i det hele tatt nervøs for det kunstige i situasjonen, der jeg skulle vandre rundt uten mål og mening for å overhøre samtaler og småsnakke med musikkerelever. Dette viste seg heldigvis å være uberettiget. Det forekom meg enklere å presentere meg inn i situasjoner på denne måten. Dessuten ble jeg ofte møtt med nysgjerrige spørsmål, ettersom jeg var ny i gangene.

Ved NISS oppholdt jeg meg i størst grad utenfor skolelokalene, dels fordi dørene åpnes med tilpassede nøkkelkort, noe jeg ikke hadde. Men like mye fordi en stor del av det sosiale miljøet utspiller seg rundt skolen, i kjellerlokalet og i kafeen som ligger i samme bygg. På NMH var det mye på samme måte. Jeg brukte tid på å sitte i kantinen og å gå i gangene før og etter skoletimer. Her småsnakket jeg med elever og lærere. I tillegg overhørte jeg skolerelaterte samtaler og fulgte med på hvordan elevene brukte tiden mellom timene.

Underveis gjorde jeg notater og hadde en minidiskspiller tilgjengelig som jeg leste inn observasjoner på. Jeg har inntrykk av at flere av samtalene jeg hadde under observasjonsstudiet ga vel så mye informasjon som de mer formelle intervjuene. Dette antyder også Widerberg at er tilfelle under flere av sine intervjuer. (Widerberg 2001)

Ellers følte jeg nok at observasjonsstudiet gikk noe greiere på NISS enn ved NMH. Dette springer sannsynligvis ut fra at jeg allerede var kjent med både lokalene og miljøet på NISS. Likevel virket det ikke spesielt inn på resultatene. Jeg kom vel så lett i kontakt med elever fra

NMH. Det dreide seg nok i større grad om tryggheten min ved å kunne vandre rundt i kjente omgivelser ved førstnevnte sted.

Når det gjelder de andre intervjuene jeg foretok var disse i de fleste tilfeller veldig avslappede. Jeg kom i kontakt med informantene ved øvingslokalet jeg selv øver på og gjennom andre bekjente. Disse musikerne var uten unntak utøvere innen pop- og rockesjangeren. Resultatet kan sies å være at svarene de ga i stor grad overensstemte med hva elevene ved NISS svarte. Dette selv om de fleste av disse ikke hadde skolebakgrunn i musikkfag.

Informantene

Informantene jeg har snakket med for å hente data til denne oppgaven representerer et vidt spekter av musikertyper. Første del av intervjuer og observasjonsstudie ble gjort ved musikkskolene NISS og NMH.

Jeg var i forkant av masteroppgaven i kontakt med begge skoler og fikk gjennom dette godkjenning til å intervju både elever og lærere i tillegg til å kunne tilbringe tid på begge institusjoner i observasjonsøyemed.

Valget av nettopp disse to skolene ble tatt av flere årsaker: Begge er situert i Oslo, noe som passet meg best med tanke på min egen plassering. De to skolene er forskjellige på noen sentrale punkter. NISS er en privatskole som først og fremst er rettet mot pop og rock. Skolen har ikke høyskolestatus, men har ved anledninger søkt om dette, og følger dermed i stor grad regulert pensum for musikkhøgskoler. NMH er en statlig skole, som tar inn et langt bredere spekter av musikere, men med dype tradisjoner for klassiske utøvere.

Ved å velge to forskjellige utdanningsinstitusjoner innen musikk, ville jeg dekke et større spekter av musikere, og i så måte også et videre utvalg av tanker om eget virke. Jeg gjorde personlige intervjuer med 3 elever fra hver skole. Alle 3 intervjuer som ble foretatt ved NISS var med musikere innenfor rock- og popsjangeren. Ved NMH fikk jeg gjennomført intervjuer med 2 komposisjonselever og en solist. Videre har jeg foretatt et intervju med en tidligere elev ved

LIPA.²² Jeg kom tilfeldigvis i kontakt med vedkommende ettersom vi deler øvingslokaler i Oslo. Han spiller for tiden i et rockeband, men har også vært innom andre sjangere.

I tillegg har jeg intervjuet 3 aktive musikere uten noen form for utdanning innen musikk. Disse spiller alle i band som faller inn under rock- eller alternativsjangeren.

Til sammen har jeg altså gjennomført 10 personlige intervjuer. Av disse 10 var det 7 informanter som tok del i låtskriving eller komposisjon. Blant disse igjen var det noen som hadde låtskriving eller komposisjon som hoveddrivkraft i musikken, mens andre kun var med i prosessene. 3 av informantene tok ikke del i låtskriving eller komposisjon.

Jeg har også hatt stort utbytte av samtaler med venner og medmusikanter som alle har hatt viktige innspill om musikk og tanker rundt musikkmiljøet. Jeg bruker deres og mine egne tanker for å supplere intervjuene visse steder. Avslutningsvis har jeg også benyttet biografier og annet foreliggende intervjumateriale gjort med anerkjente musikere. Disse foreligger i bokform eller via nettsider. Jeg referer til disse når de blir benyttet.

VALGET AV INFORMANTER

I forbindelse med besvarelsen av problemstillingen er det nødvendig å ha et veloverveid forhold til mitt utvalgs kvalitet. Det er ikke slik at jeg kan trekke konklusjoner på vegne av en hel musikkverden med et utvalg på 10 personlige intervjuer. Imidlertid følte jeg at jeg ville kunne dekke et ganske vidt spekter av musikertyper ved å ta for meg to (tre med den tidligere eleven fra LIPA) forskjellige typer musikkutdanninger i tillegg til uskolerte musikere. Ved dette valget har jeg også dekket musikere innen flere musikksjangere.

By og land

Et annet poeng i forbindelse med kartleggingen av motivasjoner er det geografiske aspektet. Jeg har kun intervjuet musikere som er aktive i Oslo-området. Det er langt fra umulig at drivkreftene som leder mot å spille er ganske forskjellige i by og land. Jeg startet selv som musiker i en liten

²² LIPA: Paul McCartney- skolen i Liverpool. For mer informasjon, se: www.lipa.ac.uk

bygd på Østlandet. Da jeg startet et band, var vi det eneste i vår aldersgruppe. I ettertid kan jeg se at nettopp denne annerledesheten i seg selv var en av hovedårsakene til å starte opp.

I hovedstaden er situasjonen en ganske annen. Imidlertid er det slik at mine informanter også representerer et vidt geografisk spekter. Kun 3 av personene jeg intervjuet har hatt tilholdssted i Oslo hele livet. Dessuten kan det tyde på at annerledesstempelet ved musikere til en grad eksisterer også i storbyen. Kanskje er forskjellene ikke så store, særlig hvis vi tar i betraktning dagens kommunikasjonssituasjon. Internett har ført til at man godt kan sitte i en hytte på fjellet og distribuere musikk til hele verden.

Musikkskoler

Den første ideen om å gjøre intervjuene på musikkskoler kom til av beleilighetshensyn. Jeg ville være sikret å møte en hærskare av musikere til samme tid, på samme sted, dag etter dag.

Et annet poeng er at jeg ville møte personer som virkelig ønsket å holde på med musikk. Det bør være tydelig at personer som velger å tilbringe et år eller mer på praktiske musikkinstitusjoner virkelig ønsker å kunne drive med musikk også etter at skolen er over. Dette temaet har jeg for øvrig hatt mange diskusjoner med både venner og informanter om.

Mange uskolerte musikere synes å ha sterke motforestillinger mot musikkutdanninger. Selv visse av elevene jeg snakket med stilte seg delvis skeptiske til ideen om å skolere seg innenfor sin lidenskapelige interesse. Det kan være flere årsaker til slike holdninger. En av dem kan peke mot ideen om det klassiske kunstnertalentet. Ifølge de klassiske kunstnerbiografier skal kunstneren være autodidakt, altså selvlært (Kris & Kurz 1979: 103). Den antikke kunstners gave skulle være medfødt og ikke påvirket av skolemessig læring. Mange spør seg i så måte om grunnlaget for kunstskoler. Hvis det er slik at den "karismatiske" kunstner har medfødte gaver, hvordan skulle undervisning innen kunst ha noe for seg? (Mangset 2004: 73)

Dette svarer en lærer ved NISS på mitt spørsmål om hvorfor noen velger å gå på musikkskole:

L: "Vi jobber jo nær musikkbransjen. De får oppleve dette på nært hold. Og alle velger nok musikkskole fordi de ønsker å bli flinkere. Men de har kanskje en vag følelse av hva det er å bli flinkere. Det er ikke nødvendigvis å lære flere akkorder. Vi kan jo ikke lære

opp folk til å bli kunstnere. Det kan ingen musikkskole etter min mening. Det er noe som hver enkelt må ha i seg. Vi kan kun tilby det som er rundt.”

Her er svaret musikkhøgskoleeleven E ga meg på samme spørsmål:

E: ”Personlig søkte jeg bare for å se hvordan det virket her. Da jeg fikk plassen ble jeg skikkelig stolt. Men jeg tror nok at de fleste som går her gjør det for å lære mer, bli flinkere. Vi har jo noen av de beste musikk lærerne i landet her. Det kan liksom ikke bli stort bedre.”

Her ser vi et annet poeng ved mitt valg av musikkskoler. Ved å gjøre intervjuene ved to såpass forskjellige læresteder fanger jeg opp noen av de sosiologisk interessante forskjellene. Vi kan spore en viss institusjonell hierarkisering mellom skolene. E's kommentar, og også flere andre informanter, har gitt meg et klart inntrykk av at NMH er en langt høyere ansett institusjon enn NISS. Jeg tenker da både på elevenes opplevelse av å gå på respektive skoler og på holdningen blant utenforstående. Når det er sagt, kan det derimot tyde på at de interne maktkampene²³ blant elever er noenlunde de samme ved begge skoler. Også Mangset (2004) beskriver elevenes interne kamper ved musikkhøgskolen. Han merker seg at elevene rangerer hverandre gjensidig ut fra antatt kunstnerisk kvalitet (Mangset 2004: 239).²⁴

Dette er en beskrivelse jeg også kjenner igjen personlig fra tiden jeg gikk på NISS.

Læreren L understreker at NISS kun kan gi elevene det som er *rundt* selve kunsten. Ingen musikkskole kan lære opp mennesker til å bli kunstnere slik han ser det. A hevder at personer velger NISS for å komme nær musikkmiljøet og i tillegg bli flinkere teknisk.

Derimot ser vi på E's kommentar at det å være elev ved NMH i seg selv henger ganske høyt. Det er tydelig at vi står overfor interne forskjeller skolene imellom.

Jeg har valgt å gjøre intervjuer med uskolerte musikere for å teste om motivasjonene for å drive med musikk virker annerledes hos disse. Hvis så er tilfelle, kan det tyde på at elever ved musikkutdanninger har andre drivkrefter enn uskolerte musikere.

²³ Når jeg her bruker begrepet *maktkamper* er det som en fellesbetegnelse på indre stridigheter, konkurransefølelse og rangering av kulturell kapital.

²⁴ Dette vil bli omtalt ytterligere i analysedelen.

ETISKE SPØRSMÅL

For å bevare anonymiteten til mine informanter har jeg valgt å benytte meg av fiktive navn når jeg refererer til deres uttalelser. Jeg har fulgt anbefalinger fra Silverman (2001) i gjennomføringen av dette. Jeg har navngitt informantene med bokstavene A til L. Fordelingen av informanter er som følger:

A, B og C går eller har gått på NISS.

D, E og F går på NMH.

G, H og I er musikere uten musikkskolebakgrunn.

J er tidligere elev ved LIPA:

Når jeg refererer til meg selv i teksten, bruker jeg bokstaven K.

I tillegg benytter jeg et intervju med L, som er lærer ved NISS.

Jeg gjorde samtlige informanter oppmerksomme på at intervjuene ville bli benyttet i en masteroppgave, og jeg understreket at deres anonymitet ville bli bevart.

FORHOLDET MELLOM SUBJEKT OG OBJEKT

Når jeg tar til på en studie av musikere og musikerfeltet, er det viktig å reflektere litt rundt spørsmålet om objektivitet. Man kan alltid finne fordeler og ulemper ved å være nært knyttet til feltet man skal studere. Jeg tror for min del at det er en stor fordel at jeg studerer et felt jeg i utgangspunktet er meget interessert i. For det første fordi jeg gjennom mange år som aktiv har kunnet danne meg et vidt spekter av ideer omkring hvordan feltet er sammensatt. Jeg går altså inn i det sosiologiske prosjektet med god ballast. For det andre har jeg følt det som fordelaktig i forbindelse med intervjuene jeg har gjort med musikere at jeg kan følge deres sjargong og tankesett. Jeg tror det har vært lettere for dem å kunne uttale seg som musikere så lenge de har sluppet å måtte forenkle sine utgreiinger og termer.

På den negative siden er poenget om at jeg som mangeårig aktiv innenfor feltet kan ha konstruert en del forutinntatte holdninger jeg vil ha problemer med å innse at kontrollerer mine funn. Som Bourdieu sier det i sin samtale med L.J. Wacquant:

”Når jeg leser visse sosiologiske arbeid, blir jeg fortvilet over at de som gjør det

til sitt yrke å objektivere den sosiale verden så sjelden viser seg å være i stand til å objektivere seg selv, og skjønner så sjelden at deres egen tilsynelatende vitenskaplige tale sier mindre om objektet enn om det forholdet de har til objektet.” (Bourdieu & Wacquant 1995: 58)

Jeg vil gjennom å behandle feltet fra flere sider forsøke å unngå dette problemet. Jeg vil se på musikkfeltet fra utsiden, i makroperspektiv, og som deltaker i intervjuene og observasjonsstudiene. Jeg tror heller ikke problemet vil være presserende i mitt tilfelle da jeg i første rekke er interessert i musikeres oppfatning av sine personlige drivkrefter. Gjennom dette vil jeg unngå at mine egne syn skinner gjennom, unntatt i de delene jeg kommenterer at de skal gjøre det. Likevel krever dette at jeg til enhver tid reflekterer over min egen evne til å beholde en objektiv vinkling. Det er ingen tvil om jeg går inn i feltet med en bagasje full av forutinntatte holdninger. Jeg har allerede beskrevet noen av dem i form av mitt syn på utdanning i kreative fag. Det er ikke mulig å unngå en viss forutinntatthet i et slikt prosjekt. Derimot er det mulig å unngå å behandle dem som sannheter. Gjennom å behandle materialet i en hermenautisk utvikling, analyserende og tolkende, forsøker jeg å stadig finne nye vinklinger og forståelser for hvordan motivasjonene må oppfattes.

Slik beskriver Bourdieu det å forske på et felt:

”Det som rettferdiggjør retten til å stige inn i feltet, det er at en sitter inne med et sett av spesielt sammensatte egenskaper. Et av målene for forskningen er å identifisere disse aktive egenskapene, det vil si disse formene for spesifikk kapital. Dermed står en ovenfor en slags hermenautisk sirkel: For å konstruere feltet bør en identifisere de formene for kapital som virker der, og for å konstruere formene for den spesifikke kapitalen, bør en kjenne den spesifikke logikken i feltet. Det er et ustoppelig fram og tilbake i forskningsprosessen som er lang og vanskelig.” (Bourdieu & Wacquant 1995: 93)

Min rolle som forsker i feltet har forandret seg sammen med mine funn.

Det har også blitt tydelig for meg at spørsmålene jeg her reiser kan besvares på flere måter, dette avhengig av synsvinkel og ståsted. Det er åpenbart at forskningsståsted og klar definisjon av begreper er helt sentralt for å kunne trekke noe som helst ut av et vanskelig tema. I tillegg har det gitt meg en erkjennelse av at objektivitet er et relativt begrep. Jeg har i så måte innsett at jeg er nødt til å ta stilling til mine egne antakelser, samtidig som jeg ved å belyse temaene fra flere vinkler søker mot å opprettholde en viss objektivitet.

5: ANALYSE

MUSIKEREN

Musikeren. En kunstner. En formidler av følelser. En brobygger mellom det bevisste og det ubevisste. En forteller av det språkløse språk. For mange en helt, en veileder. En som kan uttrykke det som veldig mange ønsker, men få er i stand til. Det er vel nettopp dette som peker mot kunstnerens overordnede målsetning, uttalt eller ikke; å være nedtegner av opplevelsen av levd liv for dem som ikke selv kan beskrive livet.

Men musikeren er også avvikerer. En utilpass samfunnsborger. Den som gjennom sitt kall har valgt den tornefulle veien. Å være kunstner innebærer å bære livets bør for flere enn seg selv. P.B.Shelley beskrev poeten slik: ”*Poets are the unacknowledged legislators of the world, the hierophants of an unapprehended inspiration; the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present*” ²⁵ (Shelley 1991: 52).

Mange har beskrevet myten om kunstnerskikkelsen. Mang en kunstner har levd myten ut etter alle kunstens regler. I musikken har den tynne linjen mellom genialitet, galskap, visdom og dumskap blitt holdt ved like opp gjennom historien. Mozart hadde øre for det livsbeskrivende, gjenkjennbare i musikken. Historien forteller like fullt om en skikkelse som ikke selv behersket livet særlig godt. I alle fall ikke det livet omgivelsene hadde nedtegnet som et ideal. Samme type fortelling finner vi i vår tid, eksempelvis representert ved Jim Morrison eller Kurt Cobain. Er det et motsetningsforhold mellom kunsten og samfunnet? Spiller det språkløse følelsesregister en rolle i utviklingen av kunstnersjelen? Det kan være mange årsaker til at kunsten ofte rommer avvikere. Kanskje er det nettopp evnen til å se verden fra et annerledes standpunkt som skaper den nødvendige kreative kraften. Kanskje er det kunsten i seg selv som fjerner kunstneren fra omverdenen.

Denne oppgaven peker, på tross av mytene omkring musikk og avvik, mot et vidt spekter av motivasjoner og tilpasningsforhold blant aktive musikere. Det later til at musikkmiljøet rommer

²⁵ Hentet fra teksten ”*A defense of poetry*”, skrevet i 1821. Utgitt første gang i 1840.

et mangfold av levesett og typer, i vel så stor grad besatt av tilpasningsorienterte realister, som av grenseoverskridende anarkister.

Musikk er i hverdagen til visse musikere ikke kun ansett som kunst, men som et levebrød med åpenbar tilknytning til realiteten. Visse musikere passer inn under den klassiske kunstnerrollen. De ønsker og klarer ikke å være en del av de tilrettelagte samfunnsstrukturer. Andre benytter de samme strukturene aktivt i sine prosjekter. Jeg skal ta for meg forskjellige musikertyper og deres drivkrefter i denne delen av oppgaven.

I det følgende vil jeg ta for meg de forskjellige intervjuene som ble gjort under tiden med feltarbeid ved NISS og NMH, samt med de andre musikerne jeg har hatt samtaler med. Jeg har delt opp analysedelen i kategorier av drivkrefter hos informantene. I den første delen tar jeg for meg hva noen av informantene svarer på spørsmål omkring hvorfor de har valgt å drive med musikk. Deretter vil jeg gå nærmere inn på noen av de mest omtalte drivkreftene, og jeg vil analysere disse enkeltvis. Til slutt i analysedelen kommer en oppsummering av funnene.

Aller først har jeg imidlertid valgt å se på hva noen av informantene mente om musikkens funksjon i samfunnet. Jeg relaterte ikke i utgangspunktet spørsmålet til hver enkelts musikktilværelse, men snarere om musikkens funksjon generelt. Likevel er det nok nærliggende å tro at oppfatninger om musikkens funksjon avhenger av musikertype, sjanger, mål og drivkrefter. Jeg har tatt med denne delen helt innledningsvis for å forsøke å plassere musikk som fenomen i samfunnet gjennom informantenes syn. For å forstå betydningen av motivasjonene, er det viktig å ha en ide om hvordan selve produktet, fenomenet, tolkes.

INFORMANTENE OM MUSIKKENS FUNKSJON

Musikkens funksjon kan avhenge av hvordan man tolker forholdet mellom kunst og kommersialisme. Adorno er opptatt av at kommersielle krefter ødelegger for musikk som kunstform (Adorno 1976, Adorno & Horkheimer 1991). Fiske ser, på sin side, ikke faren i at kommersialismen virker fordummende på kunsten, fordi folket vet hva de selv liker (Fiske 1989). Med et mer kontemplativt utgangspunkt kan man også si at musikkens funksjon er å forsøke å

beskrive verden slik den "egentlig" er. Ruud har denne formuleringen: *"I en viss forstand handler musikken om å fargelegge øyeblikk og hendelser i livet med følelser, om å produsere gjenstander og relasjoner til tid og sted slik at verden ikke framstår tilfeldig og uten hensikt for oss"* (Ruud: 1997: 57). Dette kan beskrives som *en* type oppfatning følt av *en* type musikklytter eller musiker. Andre kan ha et mer direkte, kroppslig forhold til musikk, som eksempelvis gjennom et bra "groove." Slik uttalte en lærer ved NISS seg på spørsmål om musikkens funksjon:

L: "Hvilke funksjoner har ikke musikk? Vi har det i hjerterytmen vår, vi har det rundt oss til enhver tid. Musikk er allment. Musikk er et fag, et håndverk. Noe som kan virke litt fritatt fra det magiske, men uansett. Det er også en arbeidsplass og en næring. Det er følelser og stemning. Folk liker å mimre rundt musikk, blir tatt tilbake. Også kan det være terapi for mange. Og selvfølgelig kunst."

L oppsummerer mange av kategoriene jeg har merket meg i arbeidet med oppgaven. Visse musikere vektlegger det kunstneriske mer enn det håndverksmessige. Vi skal også se at noen er opptatt av musikk som yrke og arbeidsplass. Informanten H sier om musikkens funksjon:

H: "Det må være å skape følelser. Å treffe mennesker, og kanskje å forandre personers liv. Men det er jo mye penger i dette også da. Hele industrien er jo mest opptatt av å gjøre kroner. Og det hadde ikke vært meg imot å lage en "hit" jeg kunne levd av."

Det er svært mange av informantene som beskriver det følelsesmessige, estetiske aspektet ved musikk, både som funksjon og som drivkraft. Det er imidlertid interessant hvordan H også trekker inn musikkindustrien. Det virket på meg som han i utgangspunktet ikke var begeistret for de kommersielle kreftene i musikkindustrien. Likevel er det kommersielle en uunngåelig del av musikkfeltet. Det ville dermed ikke være H imot å lage noe som kunne selge, for så å kunne være uavhengig av det økonomiske i sitt forhold til musikken. En annen informant sier dette på samme spørsmål:

D: "veldig generelt; å skape en reaksjon. Noe å reagere på. Det verste er at ingen tenker noe om det. Jeg tror det er litt forskjellig fra person til person.

Jeg tror jeg har en viss forståelse av hvordan mottakerne har det. Jeg lytter mye på musikk selv, pluss at jeg spiller og komponerer. Det er jo en måte å uttrykke seg på dette her. Det kommer kanskje an på hvorfor man lager musikk også.[...] hvis man vil bli kjent først og fremst, så får vel funksjonen annerledes utfall."

På samme måte som H, sier D at musikkens funksjon i hovedsak er å skape en reaksjon. D hevder også at funksjonen kan oppleves annerledes for dem som drømmer om å bli kjente. Han understreker med dette min årsak til å ta opp dette temaet innledningsvis. Synet på musikk er med på å styre drivkreftene hos den enkelte. En av informantene oppsummerer det slik: C:

”Musikkens funksjon? For meg er det bare om musikk er bra eller dårlig. Og at vi har det gøy når vi spiller. Og at noen synes det er ok å høre på.” C tenker altså på samhold og forhold til publikum når jeg spør om musikkens funksjon. Tilhørighet er et begrep som gjerne kan brukes om forhold til musikk. Spesielt blant ungdom er musikksmak og tilhørende image en viktig del av en søken etter egen identitet.

Avslutningsvis vil jeg si at spørsmålet om musikkens funksjon ikke nødvendigvis behøver å være noe enhver musiker har tatt stilling til. Motivasjonene for å spille kan gjerne komme uavhengig av en refleksjon rundt hvilken betydning musikk har på mennesker og samfunn. Jeg skal nå se på noen musikeres begrunnelser for å velge å drive med musikk.

INFORMANTENE OM BAKGRUNNEN FOR Å BLI MUSIKER

Jeg har i denne delen valgt å trekke fram noen utvalgte intervjuer der jeg hovedsakelig har tatt med spørsmål som dreier seg om hvorfor og hvordan hver enkelt har blitt trukket mot musikertilværelsen.

For å forstå musikeres motivasjoner er det essensielt å få fatt i hvilke krefter som i utgangspunktet har ledet dem til å velge musikerrollen. Jeg har snakket med mange forskjellige mennesketyper, og det er tydelig at motivasjonene til de enkelte også bærer preg av forskjeller. Jeg har valgt å trekke fram utdrag fra 6 av de 10 personlige intervjuene i denne delen. De 6 informantene presenterer både ulikheter og visse likhetstrekk i måten de omtaler sine drivkrefter. Av årsak til oppgavens omfang var jeg nødt til å begrense antallet informanter i denne første delen, men jeg vil trekke fram de øvrige intervjuene senere i kapitlet. Det må ikke forstås slik at jeg har veid de utelatte informantene lettere. Informantene jeg presenterer her representerer en variasjon i bakgrunn, kjønn og motivasjoner.

Intervju 1

D er komposisjonselev ved NMH. Han har vært opptatt av musikk siden han som 5-åring begynte å ta pianotimer. Som 14-åring gikk han over til saksofon. Da han begynte på NMH hadde han imidlertid lagt fra seg instrumentene. Han komponerer stykker kun ut fra notene og hevder at han knapt røret et instrument lengre. Et dataprogram spiller av notene han skriver slik at han får en ide om hvordan stykket utvikles. Selv beskriver D musikken sin slik:

”Jeg vil til en viss grad kalle det samtidsmusikk. Det er ganske moderat egentlig. Men jeg prøver å ikke hengi meg helt til de klassiske måter å tenke på.”

Under følger et lite utdrag av intervjuet. Intervjueren er markert med ”K”.

K: Hva tror du får folk til å begynne å skrive musikk?

D: godt spørsmål... det har med noe med det å uttrykke seg. Man begynner med ingenting og utvikler noe ut fra det. Det er det som er litt spennende med det. Å se hva en kan få til fra et blankt ark. Så skal du gi det videre til noen som skal legge siste hånden på det. Sånn blir det jo når man ikke spiller selv.

K: Har du en plan eller et tema når du skriver?

D: ... jeg har ikke en nedfelt bakgrunnsplan om hvordan jeg skal gjøre det. Men man prøver jo alltid å utvikle seg kan man si. Og se det litt an. Det er ikke alltid godt å vite hva folk forventer når de ber deg om å skrive noe. Også prøver jeg alltid å sette meg inn i... når jeg skriver til en bestemt besetning for eksempel. Hva som er vanlig å gjøre. .. Ikke at jeg alltid skal gjøre det som pleier å bli gjort... men altså, jeg synes det er viktig å være bevisst mediet man skal skrive for, for da vet man bedre hvilke muligheter man har... man har noe å ta utgangspunkt fra.

K: når du tenker på ting du har skrevet som du er fornøyd med... hva er det som gjør deg fornøyd med stykker du har skrevet?

D: Vanskelig å svare på altså... hvis jeg skal være helt fornøyd med noe så må det være at jeg har klart å få til akkurat det jeg ønsket å få til. At jeg har en ide om hva jeg vil gjøre og hvis jeg klarer å gjennomføre det tilfredsstillende, så...

K: er det da en fortelling du har eller? Hva kan det være?

D: nei. Det er helt enkle sånne matematiske formler og sånn det. Jeg pleier å ta utgangspunkt i noe konkret. ... og noen ganger tar jeg også utgangspunkt i en større form da, også prøver jeg å få det til å passe da.

Som vi ser oppfatter D komposisjonen både som en reflektert, middelbar og en umiddelbar handling.²⁶ Han beskriver spenningen ved det å starte med blanke ark uten å vite hvilken retning stykket vil ta, samtidig som han sier at det mest tilfredsstillende er å se at et verk har blitt slik han ønsket det ville bli. Selve skriveprosessen later til å være hoveddrivkraft hos D. ” [...] *man begynner med ingenting og utvikler noe ut fra det.* ”

Det aller første svaret han kommer med går på det å uttrykke seg. Å uttrykke seg er et kommunikasjonsrettet begrep som kan referere både til et publikum og til musikken i seg selv. D beskriver skriveprosessen som en utvikling han ikke har fullstendig kontroll på. Når et stykke er ferdig skrevet blir det et objekt i seg selv.

D er opptatt av at musikken hans skal passe til mottakerne, i alle fall når det er snakk om bestillingsverk. Han forklarer at han setter seg inn i hva som er vanlig å gjøre i visse musikalske settinger som utgangspunkt til en skriveprosess. Dette er et interessant svar. Ingen av rockemusikerne jeg snakket med sa noe som liknet på dette. I rockemiljøet synes det langt viktigere å ikke ta hensyn til mottakere når musikken skrives. Nå må det understrekes at D nevner dette i samme åndedrag som han snakker om bestillingsverk. I bunn og grunn lar ikke sjangrene seg sammenlikne i et slikt tilfelle, da det er uvanlig at rock- og popsjangeren skriver for en spesifikk, avgrenset besetning. Imidlertid snakket jeg med rockebandet Mole, som hadde fått i oppdrag å skrive en låt til en samleskive i regi av Rosenborg ballklubb. Gutta i bandet forklarte at de var ukjente med det å skrive bestillingsmusikk, men at de skulle passe på å lage en veldig annerledes fotballsang når de først hadde takket ja.

Forskjellen i nevnte eksempler kan ligge i forholdet mellom musikk og identitet.²⁷ D gir ikke uttrykk for at han har valgt komponistyrket for å på noen måte bekrefte seg selv. Det var i det hele svært få av elevene ved NMH som uttrykte noen ”oss-mot-verden” holdninger, eller annen form for identitetsknyttende holdninger. Tvert imot avslutter D med å si at han lager musikk litt

²⁶ J.fr Østerberg (1993)

²⁷ J.fr Ruud (1997) Mer om musikk og identitet kommenteres i forbindelse med musikk sjangere.

for sin egen del, og litt for musikkens del. D forklarer også at selve prosessen består av enkle matematiske formler. Det later til at D har et teknisk rettet forhold til musikken, rent skapermessig.

Intervju 2

G er gitarist og låtskriver. Hun er selvlært og har aldri tatt noen form for musikkutdanning. Musikken hun skriver befinner seg ifølge henne innenfor pop- rock sjangeren.

K: hvorfor lager du musikk?

G: har ikke noe valg. Jeg må bare gjøre det

K: har du vurdert musikkskole?

G: nei. Jeg kjenner så mange som har gått musikkskole, og av en eller annen grunn har jeg aldri vært misunnelig på dem. Jeg har bare lært meg å spille, og ... så skriver jeg. Det er på en måte nok.

K: vil du oppnå noe med det?

G: Det handler om å prøve å overgå seg selv tror jeg. Jeg vil ikke ha rikdom og berømmelse i alle fall. Det har ingenting med saken å gjøre. Det er å prøve å gjøre noe bedre enn jeg har klart før. Å si noe nytt. Og det å skape den følelsen jeg selv får når jeg hører god musikk.

K: når føler du at du har skrevet en bra låt?

G: når jeg har klart akkurat det. Når teksten stemmer med musikk og det bare passer.

K: hvordan går du fram når du lager en låt?

G: det er nesten som det er noe som sier at jeg må gjøre det. Det bare blir... tekst og musikk på en gang. De gangene det fungerer er det rett igjennom. Ingenting stopper det. Mens når det ikke funker er det de dumme tankene som kommer. Sier at det ikke er bra. Jeg klarer å rote meg inn i de dumme tingene, da... går det ikke. Da må jeg bare gjøre noe annet.

I motsetning til D, som skriver instrumental musikk, later G til å rette hovedfokus mot tekstene når hun lager musikk. Følgelig blir innfallsvinkelen annerledes. I tillegg later hun til å ha et mindre arbeidspreget syn på musikken, da hun forklarer at hun er avhengig av dagsform og

følelse. En annen forskjell mellom de to synes å være at G i langt større grad plasserer seg inn under den klassiske karismatiske kunstnerrollen²⁸. Den karismatiske kunstner er født til kunstner og upåvirket av sosiale omstendigheter. Mangset presenterer en historikk for studien av den karismatiske kunstnerrollen (Mangset 2004: 37-49). Her understrekes det at tolkningen av kunstneren har forandret seg med historiske omveltninger. Like fullt følger beskrivelsen av kunstnerens ”magiske” evner historiens løp. G sier: ”*Det er nesten som det er noe som sier at jeg må gjøre det*” (skrive musikk).

Også når det gjelder motivasjonen for å velge å bli musiker sier G: ”*Har ikke noe valg. Jeg bare må gjøre det.*” Det er, ifølge G, ikke henne selv som har valgt. Det må forstås som at det er en visjon eller en annen kraft som har trukket henne mot musikken. G fremstiller det som at hennes identitet og musikken er nært knyttet. På grunn av hennes store kjærlighet til musikken falt det hele seg naturlig.

Men hva er egentlig motivasjonen i en selvpåført tvang til å bli musiker? Ser vi spørsmålet fra Sartres standpunkt, grunnlegges menneskelig frihet i våre prosjekter (Sartre 1966). Ved å være underbevisst klar over at vi velger våre egne prosjekter, er vi fri ifølge Sartre (Østerberg 1993: 263). Hva som gjør ethvert menneske unikt er våre valg og prosjekter.

Hun sier videre at hun gjennom musikkinteressen ble drevet til å lære å spille gitar. Drivkraften derfra er å stadig forsøke å overgå seg selv, gjøre noe nytt og bedre. Dette overensstemmer med hva D sier i intervju 1. På samme måte som en idrettsutøver til enhver tid presser seg mot å overgå sine rekorder og resultater, ønsker altså musikeren å stadig gjøre noe bedre. En ukjent kamp mot et punkt x.

G er, i motsetning til D, ikke interessert i å drive med musikk som profesjonell. Det bør imidlertid påpekes at popbransjen er langt mer kommersialisert enn arenaen for klassisk musikk. Det er mulig at G understreker at hun ikke vil være en del av denne siden av industrien når hun tar avstand fra å høste berømmelse. Dette peker igjen mot den karismatiske kunstnerrollen. Denne kunstneren står på utsiden av det økonomiske samfunn. I lys av dette er det kanskje ikke så merkelig at de klassiske musikerne syntes å ha et mer nøkternt forhold til sitt virke. Klassiske

²⁸ J.fr. Mangset (2004)

komponister hylles sjelden, i alle fall ikke kommersielt, før lang tid etter sin død. Popbransjen er på sin side mer individorientert og direkte.

Intervju 3

B er pianist/ keyboardist, vokalist og låtskriver. Hun begynte tidlig å spille piano og har i ettertid tatt flere typer musikkutdannelse, senest ved NISS.

K: hvorfor spiller du?

B: veldig vanskelig. Jeg begynte å spille piano tidlig. Har vel bare blitt sånn. Lagde en sang, og så lagde jeg bare flere. Det gir meg et eller annet, men kan ikke helt forklare hva. Det morsomste er når jeg er på vei til å lage en låt og forstår at jeg kommer til å klare det. Det funker. Musikk skaper en stemning hos meg, en følelse. Tror musikk fungerer slik for alle som liker det. Ikke noe mer eller annerledes for musikere enn andre. Man blir kanskje litt mer analyserende av å spille selv.

K: hvorfor musikkskole?

B: bare at jeg hadde lyst til å drive mer med musikk. Ville prøve. Så jeg ikke skulle angre på at jeg aldri prøvde.

Det er mange måter å se på musikk, og jeg tror man får et litt annet syn etter å ha gått på skole. Det å ha lært å bruke stemmen er jeg glad for å ha gjort.

K: har det du skriver og spiller forandret seg?

B: ikke så mye. Men det er en slags utvikling allikevel. Jeg har nok blitt flinkere musikkteoretisk, bruker flere akkorder og sånn. Ellers er det ikke så stor forandring.

B har, i likhet med G, et hobbypreget syn på det å drive med musikk. Hun sier at musikkskolering har gjort henne mer opptatt av det musikkteoretiske, samtidig som hun ytrer interesse for tekstskrivning.

Også B forklarer at hun har blitt musiker tilfeldig. Som hun sier, har hun kun begynt å spille for så aldri å slutte. Hun legger vekt på at hun har lært mye ved å gå på musikkskole. De tekniske detaljer synes generelt sett å være viktigere hos musikere som har hatt en eller annen form for musikkutdanning. I samsvar med dette later det til at musikere som ikke har skolebakgrunn er mindre opptatt av musikkteori og teknisk eleganse. Noen jeg snakket med var nærmest

motstandere av musikkteori og regelverk innen musikk. Internt blir de ekstremt teknikkorienterte musikerne gjerne kalt ”flinkiser”.²⁹ Abbing (2002) kommer med et forslag om en fornyet og utvidet kunstnerrolle (Mangset 2004: 11). Abbing drøfter om disse nye kunstnerrollene kan sies å være alternativer til den karismatiske rollen. Han skiller mellom 4 mer eller mindre nye kunstnerroller. 1: kunstner-forskeren. 2: Den postmoderne kunstner. 3: Kunstner-håndverkeren. 4: Kunstner-entertaineren (Abbing 2002: 298-301). Jeg skal ikke gå gjennom alle typene her nå, men jeg vil utdype dem litt etter hvert som jeg benytter meg av betegnelsene. Når det gjelder B vil jeg nok si at hun ikke umiddelbart passer inn i noen av disse kategoriene. Abbings rolleinndeling sikter i første rekke inn mot mer aktive kunstnere enn B. Samtidig er mitt inntrykk at hun i mindre grad enn G plasserer seg innenfor den karismatiske kunstnerrolle.

I motsetning til G antyder ikke B at hun spiller musikk fordi hun ikke har noe valg. På tross av dette får jeg inntrykk av at deres inntreden som musikere ikke er så ulike. Det dreier seg for begge om noe uforklarlig tiltrekkende ved musikken. Forskjellen mellom deres forklaringer går kanskje snarere på hvordan de har valgt å definere sine roller. Ved å si at hun ikke har noe valg, ikler G seg i høy grad en klassisk kunstnerrolle. Hvorvidt uttalelsen er av strategisk art eller snarere en uttalelse fra viljen direkte, ser jeg meg ikke i stand til å besvare. Min oppgave er heller å merke meg forskjellene i svarene musikerne gir. I denne sammenheng benytter jeg for øvrig viljebegrepet slik Schopenhauer (1988) gjør det. Livet er lidelse fordi viljen, urkraften, Ding an sich, aldri blir tilfredsstilt (Schopenhauer 1988: 176). Schopenhauer hevder at viljen slik den virkelig *er* kommer til syne gjennom kunsten. Kunsten er objektivert vilje på samme måte som at munnen er objektivert sult, kjønnsorganene objektivert begjær.

La oss se på enda et intervju som igjen skiller seg noe fra de andre.

Intervju 4

A er gitarist og låtskriver. Han har spilt musikk i 10 år og går på NISS.

K: Hvorfor spiller du?

²⁹ Mer om begrepet ”flinkiser” i analysen under *forholdet mellom teknikk og kreativitet*.

A: Jeg har en storebror som spilte gitar. Han var ikke veldig god, men det var nok han som fikk meg til å begynne. Vi hørte på samme musikken, og det var vel mest sånn at vi håpet på å bli som dem vi likte. Stå på scenen og spille rock.

K: Hvorfor begynte du på musikkskole?

A: Jeg tror bare jeg tenkte at jeg hadde lyst til å drive med dette så mye som mulig. Det er mye bedre å drive med musikk på heltid enn å jobbe eller gå på annen skole. Drite i alt og bare spille. Også ville jeg jo bli bedre på gitar og sånn.

K: Hvorfor og hvordan skriver du musikk?

A: Hvorfor? Jeg har lyst! Det er bare så fett å komme opp med noe bra. Når jeg hører låta etterpå og tenker at... dette er fett. Jeg vet ikke helt jeg. Ofte er det nesten som det ikke er jeg som lager den engang. Musikken bare er der. Jeg setter meg ned med gitaren og så bare spiller gitaren riffet, og så er den der. Jeg bare sitter og hører på nesten.

K: Hva skal til for at du er fornøyd med en låt du har lagd?

A: altså, jeg vet jo hva slags låter jeg liker selv da. Jeg vet hva som skal til for at jeg digger det. Det er noen ganger det bare klaffer. Når jeg for eksempel har hatt et riff i hodet en stund, og jeg plutselig en dag klarer å gjøre noe med det. Da føles det bra.

K: hva ønsker du å oppnå med musikken?

A: Det beste hadde jo vært å kunne leve av det. Å kunne slippe skiver som folk går og kjøper. Det ville vært det aller beste. Men det er ikke sånn at jeg går og venter på det akkurat. Det får bli hvis det blir. I mellomtida er det mest å ha det gøy. Jeg synes det å stå på scenen og spille gitar er helt utrolig. Ville ikke byttet det bort med noe i verden.

Hos A ser vi at motivasjonen ligger i det å ville bli som sine helter. Han beskriver hvordan han og hans bror delte musikkfasinasjonen fra barndommen av. Han forklarer det hele så enkelt som at han spiller fordi han har lyst. Det kan i A's tilfelle synes som om musikeryrket er en rolle han ønsker å tre inn i på bakgrunn av hvordan han anser denne tilværelsen å være.

Umiddelbart under dette intervjuet fikk jeg en følelse av at A ikke tilslører sin lidenskap for musikk på noen måte. På spørsmål om hvorfor han skriver musikk svarer han: ”*Hvorfor? Fordi jeg har lyst!*” Han svarer flere ganger like enkelt og selvfølgelig på spørsmål rundt dette. A er for øvrig den eneste av mine informanter som sier han går på musikkskole fordi: ”[...] *det er bedre å drive med musikk på heltid enn å jobbe eller gå på annen skole.*”

Denne direkte holdningen passer i grunnen godt inn i rockens mentalitet. Her skal det ikke være noe som ligger mellom drivkraften og musikken. Kun ren lidenskap. Grungerock-bandet Nirvana sier dette i et intervju: *"I encourage everyone not to work. We're only gonna live till we're 70 if we're lucky. So why should we contribute to the sick society?"*³⁰

Videre I samme intervju sier Nirvana:

"It's that feeling of getting onstage and playing to people. The energy just comes out of the amplifiers and into the audience, and they just bounce it back. We just play catch with some vibes. You know, that's all there is. Apart from that I say slack off, man. Play music and smoke pot."

Filosofien at musikken skal være det sentrale punktet i livet synes å passe godt inn på A. Han representerer en holdning som forenkler så mye at den nesten legger opp til å være provoserende. Hovedmotivasjonen hos A forekommer meg å være det å stå på scenen.

Imidlertid er det et punkt som virket særdeles interessant på meg i intervjuet med A. han trekker fram et utpreget mystisk forhold til låtskrivingsprosessen. A sier:

"[...] Ofte er det nesten som det ikke er jeg som lager den engang. Musikken bare er der. Jeg setter meg ned med gitaren og så bare spiller gitaren riffet, og så er den der. Jeg bare sitter og hører på nesten."

Her går A rett inn i den karismatiske kunstnerrollen. På samme måte som G forklarer han hvordan han nesten ikke er tilstede under prosessen. Mens G sier at det er som om noen forteller henne at hun skal skrive, går A enda lengre når han hevder at gitaren spiller riffet.

Kaufmann støtter opp under disse utsagnene i boka *"Hva er kreativitet?"* (Kaufmann 2006).

Her beskriver han at et kjennetegn ved kreative ideer er at de ofte kommer *"av seg selv"* (Kaufmann 2006: 32).³¹ I intervjuet med A vil jeg alt i alt si at holdningen til omverdenen, følelsen av å stå på scenen og opplevelsen av skriveprosessen er de sentrale punktene.

Bastanthen A viser overfor sitt valg å drive med musikk er nærmest en motpol til hva B sier om hennes valg.

Av de forskjellige intervjuene kan vi se mange likhetstrekk, men også en del klare forskjeller. Det later til at de fleste jeg har snakket med beskriver gleden ved å spille musikk som den mest

³⁰ Intervjuet med Nirvana er hentet fra www.youtube.com. Hentet i april 2007. Alle sitatene fra Nirvana på denne siden kommer fra samme intervju.

³¹ Mer om spørsmål om kreativitet i avsnittet *musikk og kreativitet*.

tydelige drivkraften. Motivasjonene innenfor musikken varierer like fullt fra person til person. Hittil har jeg kun tatt med intervjuer med musikere som selv skriver musikk. Mange av disse beskriver tekstskrivning som en vel så sterk drivkraft som musikken. Hos musikerne jeg snakket med som ikke selv skriver, oppfattet jeg andre motivasjoner som mer sentrale. Her følger et eksempel:

Intervju 5:

C er bassist i et rockeband. Han har gått ett år på NISS, og driver nå med musikk ved siden av jobben som snekker.

K: Hvorfor spiller du?

C: Det er fordi jeg kommer fra en musikalsk familie. Foreldrene mine og søsteren min spiller også. Jeg fikk musikk inn med morsmelken, som det heter.

K: Men hva driver deg til å gjøre det fortsatt?

C: Jeg har bandet, og det er det som er viktig nå. Å møte opp med gutta og øve inn nye låter og planlegge konserter og alt det der. Det er som en bedrift nesten.

K: skriver dere låter alle sammen?

C: Nei, ikke jeg. Jeg har aldri prøvd egentlig. Eller har aldri hatt følelsen av at jeg har noe å si. Eller spille for den saks skyld. Jeg har stor respekt for dem som klarer å lage musikk, men det har aldri slått meg som noe jeg har anlegg for. Også er det mest det å spille som betyr noe for meg. Men det er jo sånn da, at alle er med på å få låtene til å bli sånn som de blir. Det hender at jeg forandrer basslinjene, og sånn sett er jo jeg også med på å gjøre at musikken blir sånn den blir.

K: hva er det morsomste ved å spille?

C: nei... vi er en bra gjeng da. Vi synes det er topp å møtes og spille rå musikk. Hele greia er topp kan du si. Det er ikke noe vanskeligere enn det.

Legg først merke til at C, i likhet med A, tar opp familien som årsak til at han ble interessert i musikk: ”Det er fordi jeg kommer fra en musikalsk familie. Foreldrene mine og søsteren min spiller også. Jeg fikk musikk inn med morsmelken, som det heter”.

Likevel kan vi si at C trekker familielenken lengre enn hva A gjorde. C hevder nærmest at han ikke hadde noe valg. ”Det er fordi jeg kommer fra en musikalsk familie” viser ikke til noen form

for personlig motivasjon. Mens A forklarte at han og hans bror sammen fant musikkglæden, vitner C's første uttalelse om et forutbestemt, nedarvet gen han ble tildelt. Man kan bli ledet til å trekke sammenlikning med Bourdieus begrep *habitus* i C's uttalelse. Hos Bourdieu refererer *habitus* til en delvis konform "personlighetsbrikke" som også er pre- innstilt gjennom arv.³²

Videre beskriver C motivasjonen til å spille som den samhörigheten bandet hans gir. Å stå sammen om å prestere noe som kan vises fram, synes som det viktigste. Så lenge C ikke skriver musikk selv, er det naturlig nok det musikalske samholdet som står i sentrum.

C bruker altså familieforhold og sosiale bånd som hovedårsaker til sin musikertilværelse. Dette, samt flere av hans svar, tyder ikke på at C er den mest brennende engasjerte musikeren jeg har snakket med. Han har et særdeles hobbypreget syn på det å spille, og han anser samholdet i gruppa for å være det morsomste ved hobbyen. Hvis vi ser på C ut fra kunstneridealtypene, vil jeg kanskje si at Ellmeiers (2003) "*kulturentreprenøren*" vil være mest passende. Denne typen har blitt framhevet som et alternativ til Abbings kunstnertyper (Mangset 2004: 13).

"*Kulturentreprenøren*" jobber gjerne deltid og kombinerer flere sysler og inntektskilder. C jobber altså som snekker selv. Denne kunstnertypen navigerer strategisk innenfor feltet (Mangset 2004: 13). C beskriver en av drivkreftene som det å planlegge konserter. Ut fra egne erfaringer kan jeg trygt si at konsertplanlegging ligger langt fra den kunstneriske delen av musikken. Den heller i større grad mot reklamebransjen. Likevel drømmer C om en tilværelse der han kan leve av musikken. Han sier om bandet: "[...] *det er som en bedrift nesten.*" Jeg vil også påpeke at C, som den første i denne rekken av intervjuer, ikke selv driver med låtskriving. Jeg vil påstå at C's drivkraft for å holde på med musikken, i større grad enn noen av de tidligere intervjuene, er det sosiale nettverket. Dette underbygger han også selv når han sier at det morsomste ved musikken er *gjengen*. Supičić skisserer 2 hovedkategorier av motivasjoner innen musikk. Disse er:

1) *sosiale motivasjoner*.

2) *estetiske motivasjoner* (Supičić 1987: 116).

I hovedsak går de sosiale motivasjonene på forliggende sosiale rammer, men også elementer som klasse, makt og historie. De estetiske motivasjonene omhandler utvikling innen estetisk dømmekraft og smak innen sosiale grupperinger. (Supičić 1987: 116-118)

³² J.fr. Bourdieu (1995b)

Tar vi utgangspunkt i disse motivasjonene, er det i så fall ingen tvil om at C's drivkrefter heller mot den første gruppen. I seg selv ligger det ikke noe spesielt i å nevne sosiale forhold i musikkmiljøet som drivkraft. De aller fleste jeg har snakket med sier at miljøet er en viktig faktor. Det dreier seg mer om graden av det sosiale i C's tilfelle.

La oss da se på nok et intervju. Denne gang gjelder det en uskolert musiker som beskriver en ganske annen drivkraft enn C.

Intervju 6:

H spiller flere instrumenter og er låtskriver. Han har ikke gått på noen form for musikkskole bortsett fra å ha tatt pianotimer som barn.

K: Hvorfor driver du med musikk?

H: Jeg vet ikke helt egentlig. Jeg tok pianotimer da jeg var liten og så har det bare utviklet seg. Da jeg var i slutten av tenårene møtte jeg noen andre som spilte, og vi begynte å spille i band da. Nå handler det bare om å hele tida overgå seg selv. Jeg har lyst til å lage den perfekte sangen. Jeg har lyst til å spille den ultimate konserten. Ettersom jeg har holdt på en stund nå, blir det sånn at jeg ser alt jeg har gjort i en slags linje. Og jeg vil bare gjøre den lengre. Det handler vel kanskje om å ville sette spor etter seg.

K: hva er viktigst av å spille og å skrive musikk?

H: det blir litt feil å sammenlikne på den måten, for de henger jo sammen. Men jeg tror ikke jeg hadde hatt så brennende forhold til musikk hvis det ikke var for at jeg lagde musikk.

K: hvordan vil du beskrive deg selv som musiker?

H: [...] jeg håper i alle fall jeg kan bli husket som en som lagde bra musikk. Jeg tror jeg er målrettet og har store planer. Også er det ikke noe i veien med selvtilliten. Det tror jeg er viktig i denne bransjen.

H skriver seg inn i en klassisk kunstnerrolle i mye av det han sier. H sier at han jakter på det perfekte, og at han nærmest er tilskuer til sin egen diskografi. Jeg legger også spesielt merke til at H går fra å legge mest vekt på bandet i sine tidlige musikkerfaringer til å kun snakke i jeg- form

om fremtidige mål. H ser sin diskografi fra utsiden, og han drives av å stadig forbedre sine resultater som låtskriver. Denne objektiveringen av egen musikk minner igjen om hvordan musikken av mange beskrives som å leve et eget liv etter den har blitt ferdiggjort. Ikke ulikt slik Berger & Luckmann forklarer menneskelig væren ut fra lenken eksternalisering- objektivering- internalisering. Alt i alt minner ferdigstilte musikkstykker og låter om *typer*, slik Berger & Luckmann omtaler dem: ”*Ved å gjenta handlinger skaper vi forutsigbarhet og typer. Ved å videreføre handlinger som typer, blir de til virkelighet*” (Berger & Luckmann 2000: 69-81).

Det særegne i dette er at de ferdige resultatene blir drivkraften i å spille. På samme måte som G og A sier at de nesten ikke selv vet at de lager musikken, sier H at han er tilskuer til sine ferdige produkter. Musikken går fra å være hans konkrete handling gjennom å fysisk spille instrumentet til bli noe eget ved gjentakelse. Han underbygger også dette ved å si at han ønsker å sette spor etter seg. Hos H kan vi si at den karismatiske kunstnerrollen ligger ganske tykt påført. Han begrunner det å omtale seg selv i store ord med at han: ”[...] *tror det er viktig i denne bransjen.*” Ved denne uttalelsen stikker han for øvrig også inn at han retter seg inn etter strukturen i musikkfeltet. Han ønsker å sette spor, og dermed er han også nødt til å spille spillet strategisk. Til tross for strukturbevisstheten er imidlertid H’s motivasjoner i hovedsak estetisk rettede. H er opptatt av sine sanger, men hans sanger er ikke i seg selv nok for at han skal bli hørt av mange og sette spor etter seg. Følgelig er han nødt til å gjøre grep for å nærme seg et publikum.

Jeg har så langt gått gjennom hva noen av informantene har svart på spørsmål om hvorfor de har valgt å drive med musikk. Før jeg drøfter informasjonen disse informantene ga meg ytterligere, skal jeg gjengi et lite utdrag av et annet intervju jeg gjorde.

Vi skal se på hva læreren ved NISS sier om musikere og deres motivasjoner:

K: hvorfor blir visse mennesker musikere?

L: mangel på sunn fornuft! At de ikke skjønner at de går til et arbeid med dårlig råd, A-etat og jobbing på Rema (latter).

L: Svaralternativ 2: Noen føler de har et kall i livet. At de ikke har noe alternativ. De går ikke til musikken for å bli rike og berømte. Mange ønsker inderlig å fortelle verden noe de brennende ønsker å formidle.

K: du går jo rundt på skolen her og ser på unge musikere dagen lang. Kan du se noen generelle kjennetegn som er spesielt ved dem?

L: sterkt uttrykksbehov! De har noe de vil uttrykke. Sterke individualister. Nysgjerrige. De prøver å oppdage trender og følger med hva som skjer rundt dem. Det er jo positive egenskaper da. Mange føler nok at de famler litt i blinde, vet ikke helt hva de skal...

Flere av svarene overensstemmer i høy grad med hva jeg har funnet. Beskrivelsen av å ikke ha noe valg, hva gjelder det å bli musiker, blir eksempelvis sagt av G. L nevner også uttrykksbehovet. Som jeg allerede har vært inne på beskriver det å *uttrykke seg* både noe individuelt og sosialt. Et uttrykk er en personlig eksternalisering av følelser. I kunstnerisk sammenheng blir det å uttrykke seg også et objekt, eller rettere sagt et produkt av en stemning. Her kommer L også inn på nødvendigheten av å observere verden. En kunstner er en iaktaker eller en videreformidler av abstrakte observasjoner i omgivelsene. Igjen stemmer det med hva flere av informantene sier. ”*Det handler om å uttrykke seg,*” sier eksempelvis D. Når L bruker ordet *kall* om deres motivasjoner, er det noe som gir religiøse undertoner. G sier: ”*Det er nesten som det er noe som sier at jeg må gjøre det.*” A støtter også opp om det religiøse aspektet ved å si: ”*Ofte er det nesten som det ikke er jeg som lager den engang.*” Avslutningsvis skyter L inn: ”*Mange famler nok litt i blinde, vet ikke helt hva de skal...*” Dette kan vi finne igjen, i alle fall hos B, som sier: ”*Det gir meg et eller annet, men jeg kan ikke helt forklare hva.*” G sier: ”*[...] når det ikke funker er det de dumme tankene som kommer. Sier at det ikke er bra.*”

L har selvfølgelig opplevd mange unge musikeres drømmer, frustrasjoner og handlinger etter flere år som lærer ved musikkskolen. Likevel har jeg en forståelse av at L i dette intervjuet omtaler *en* type musikere mer enn andre. Hans omtale passer nok bedre på den karismatiske kunstnerrollen enn for eksempel på kulturentreprenøren. D’s strukturerte forhold til musikk tas i mindre grad opp. Det samme kan sies om C’s bedriftsinspirerte musikktilværelse. Læreren ved NISS bekrefter også, om enn spøkefullt, avvikerrollen mange musikere blir gitt når han forklarer yrkesvalget med mangel på sunn fornuft. Jeg opplevde ikke selv at mange informanter ga uttrykk for å inneha noen avvikerrolle. Det nærmeste vi kommer avvikerrollen blant de allerede nevnte informantene må være A, når han sier: ”*Det er mye bedre å drive med musikk på heltid enn å jobbe eller gå på annen skole.*” Ved dette utsagnet stiller A seg til en viss grad utenfor den vanlige A4 tilværelsen og gjør seg til avviker gjennom rockemyten.

Vi skal se nærmere på et sosiologisk bidrag som plasserer musikeren i en avvikerposisjon.

MUSIKEREN SOM AVVIKER

Becker (1963) gir en beskrivelse av musikere som avvikere. *"Avvik er ikke bestemt av handling, men av reaksjonen fra andre,"* hevder Becker (Becker 1963: 14).

Slik Becker ser det, skapes et gjensidig avviksstempel mellom grupper som definerer sine innholdskoder forskjellig. Dette sier han om musikere:

"I have noted that musicians extend their desire for freedom from outside interference in their work to a generalized feeling that they should not be bound by the ordinary conventions of their society. The ethos of the profession fosters an admiration for spontaneous and individualistic behaviour and a disregard for the rules of society in general." (Becker 1963: 114)

Senere begrunner han nærmere årsaken til musikerens avvikerposisjon:

"Members of all occupations feel the need to justify their work and win the respect of others. Musicians would like to do this but have difficulty finding ways of successfully impressing their worth on customers." (Becker 1963: 156)

Og videre utdyper han: *"People act together (as Mead 1934 has made clear). They do what they do with an eye on what others have done, are doing, and may do in the future."* (Becker 1963: 182)

Langt på vei vil jeg stille meg bak disse uttalelsene. Beskrivelsen av musikerens ønske om å ikke være en del av samfunnets regelverk passer også godt med teorien om den karismatiske kunstnerrollen. Trangen til å rettfærdiggjøre sitt virke bekreftes av D fra NMH:

D: "Det hender jeg får litt sånn: Ja, ja. Hva er det jeg driver med liksom? Det er ganske skjørt det å spille. Og plutselig blir meningen borte noen ganger."

Becker forklarer slike meningskvaler ut fra det faktum at mennesker speiler seg gjennom andre. I musikernes tilfelle er nyttefunksjonen og forholdet mellom kunst og penger de store spørsmålene. Også Bourdieu er inne på dette problemet i en utgreiing om kunstnerens symbolske kapital: *"En*

symbolsk kapital av anerkjennelse er en percipi som forutsetter at deltakerne i feltet tror på den” (Bourdieu 1996: 98).

A fra NISS gir imidlertid et annet syn på seg selv som musiker senere i intervjuet:

A: ”Det trenger ikke å bety en dritt! Jeg spiller musikk og det er det. Folk som ikke spiller sjøl skjønner det bare ikke alltid. Og det synes jeg er helt greit. Det hadde jo ikke vært noe særlig hvis alle drev med det på en måte.”

A beskriver her en holdning Becker også finner i sin studie. Han merker seg at musikere bruker termen *”square”* om *vanlige mennesker*, de som ikke er musikere. Musikerne ser sine evner som en gave som andre ikke er tildelt (Becker 1963: 85-86).

Her til lands blir termen *”A4”* brukt litt på samme måte. Jeg har imidlertid ikke erfaring med at dette uttrykket brukes av musikere om ikke-musikere i Norge. Å være *”A4”* beskriver ofte en *streiting*, en veldig vanlig person.

A sier at han er glad for at folk flest ikke forstår gleden av å spille musikk. Noe av det samme blir påpekt av den uskolerte musikeren I:

I: ” Da vi begynte å spille i band var det alltid oss mot verden. Ingen skjønner oss og vi skjønner ikke dem. Det var kult, det. Men nå er det mest at vi spiller fordi det er gøy.”

Liknende forklaringer kommer fra flere informanter. I så måte kan avvikerrollen Becker beskriver ikke fullt ut sies å passe på mine respondenter. For det første kan det komme av at Beckers informanter besto av jazzmusikere som spilte først og fremst på puber og klubber. Miljøet var ganske lukket og besto hovedsakelig av musikere som spilte for å få økonomien til å gå rundt samtidig som de ønsket å være uavhengige kunstnere. I mitt tilfelle handler det i første rekke om musikere som gjerne vil tone ned sine planer om å leve av musikken.

Som nevnt opplevde jeg først og fremst realistiske uttalelser fra informantene. På tross av at flere ytret et ønske om å kunne leve av musikken på sikt, fikk jeg i liten grad inntrykk av at musikere lot vidstrakte drømmer styre sine liv. Det kan selvfølgelig ha noe med selve intervjusituasjonen å gjøre. Når jeg kommer inn som en forsker, en utenforstående, er det antagelig naturlig å vise en mer realistisk og jordnær holdning. Det er ikke umulig at informantene begrenser sine uttalelser noe i en slik sammenheng. For det første har de ingenting å vinne på å utlevere sine innerste drømmer. For det andre er jeg en fremmed for dem, og de velger kanskje å presentere en høflig og nøktern versjon av seg selv. På den annen side kan det også være tilfelle at denne holdningen

virkelig er den mest fremtredende. Kanskje er det heller fortellingen³³, myten om musikeren som fører til at utenforstående tillegger musikere en mer virkelighetsfjern holdning. I forkant av videre tolkninger kommer vi i så måte ikke utenom å diskutere hva dagens kunstnerfortellinger har å si for aktive musikere. Det er en kjensgjerning at rådende diskurser er med på å forme typene innad i et sosialt felt.

KUNSTNERROLLEN I LYS AV RÅDENDE DISKURSER

Hvordan informantene karakteriserer seg viser mer enn individuelle, personlige variasjoner. Til enhver tid reflekteres samtidens diskurser i individene. Kunstnermyter og roller i samfunnet er også preget av moter, religion og politikk. Det er tydelig hvis vi for eksempel sammenlikner musikerrollen på 60- og 70 tallet med rollen på 80 tallet. Dagens samfunn i Norge er langt på vei preget av en diskurs som nedvurderer den karismatiske kunstnerrollen. Det kan være mange årsaker til dette. For det første har det opp gjennom historien alltid vært slik at merkelapper som ”geni” kun har blitt tildelt mennesker etter sin død. For det andre har nok ideen om janteloven fortsatt godt fotfeste her til lands. Med en gang en kunstner begynner å beskrive seg selv med store ord, er vi raskt ute og setter vedkommende på plass. Det kan også sies at vi ønsker å ha et nærere forhold mellom kunstner og samfunn for øvrig. Alt tyder i alle fall på at musikere er svært forsiktige med å ikle seg den totale karismatiske kunstnerrollen. Kanskje er det slik at nedvurderingen av den karismatiske kunstnerrollen henger sammen med en rådende sekulariseringsprosess. Sekularisering viser til frafall av religion. Et sekularisert samfunn erstatter troen på noe overmenneskelig med erfarings- og kunnskapsbasert tro på mennesket i samfunnet.³⁴ Mangel på religiøs tro kan imidlertid også lede til en sterkere forestilling om menneskets krefter. Vi ser dette blusse opp i form av suksessen til en forfatter som Paulo Coelho eller vår prinsesses engleskole. Slike retninger blir for øvrig møtt med et elsk- eller hatforhold i det sosiale rom. Hovedpoenget er at den karismatiske kunstnerrollen i stor grad bygger på et nærmest overmenneskelig kall, som er svært sårbart for klandrende bedømmelser. For det første er det svært få kunstnere som lykkes i å nå fram med sine mål. Krass kritikk og etterpåklokskap

³³ J.fr Frønes (2001)

³⁴ J.fr. Berger (1967). Innenfor religionssosiologien snakkes det for øvrig mer om en tendens til differensiering innen religiøse bevegelser enn sekularisering, slik Weber (1995) og Berger (1967) spådde. Vi får stadig flere små religiøse bevegelser. Til tross for påviste tendens vil jeg påstå at rådende diskurs innen norske medier og kommunikasjon fortsatt heller mot det sekulariserte.

fra andre hvis vedkommende ikke lykkes, må dermed påberegnes. For det andre innebærer rollen å heve seg over sine likemenn gjennom å tildele seg selv et kall. Det er tydeligvis ikke automatisk aksept for dette i samfunnet.

I lys av disse poengene kan vi konkludere med at musikers måter å definere seg selv og sin plass i samfunnet forandres, og forandres stadig. Dette tatt i betraktning må jeg gå dypere inn på noen av de sentrale drivkreftene som nevnes hos de forskjellige musikerne for å danne et mer helhetlig bilde av grunnmotivasjoner i musikk.

Hos D er det å uttrykke seg *en* viktig drivkraft. Å skape noe fra et blankt ark. Samtidig synes D å være opptatt av det musikkteoretiske. Det å komponere musikk beskrives av D som matematiske formler. Han har også et bevisst forhold til mottakerne av musikken. Dette fordi han ønsker å brødfø seg gjennom sine komposisjoner. G er mer sentrert rundt ideen om å skrive låter. Hos henne er kreativiteten den viktige kraften. B har et vagere syn på sine motivasjoner, men hun vektlegger både uttrykksmuligheten og gleden ved å forbedre seg teknisk som drivkrefter. A ønsker å more seg. Han sier han gjerne vil leve av musikken, men at han i mellomtiden har en god tilværelse som den er. Hans motivasjon for å leve av musikk er å kunne gi ut skiver som folk vil kjøpe. C er først og fremst opptatt av det sosiale i å spille i band, mens H skriver musikk for musikkens skyld. Han har en drøm om å bli husket for ettertiden som en stor låtskriver.

Innenfor alle felt i samfunnet vektlegges menneskers egenskaper ut fra visse kriterier. De fleste er flinke til noe. Noen er flinkere enn andre, men ingen er flinke til alt.

Dette gjelder innenfor alle disipliner. Innen musikk kan teknisk dårlige vokalister like fullt være de beste formidlerne. På fotballbanen kan små, langsomme spillere gjøre opp for svakhetene gjennom et glimrende overblikk. Ofte fører mye av en egenskap til mindre av en annen.³⁵ Når man selv vet at man har begrenset kapasitet på et område, prøver man ofte å kompensere ved å perfeksjonere sine styrker.

I musikkfeltet opplever jeg at noen av drivkreftene informantene peker på, er mer benyttede på veien mot en type anerkjennelse eller mestringsfølelse enn andre. Jeg baserer denne antakelsen på det jeg har funnet etter observasjonsstudiene og intervjuene, samt hva jeg personlig har

³⁵ J.fr. Berkaak & Ruud (1994)

opparbeidet av kunnskap om musikkfeltet. Alt i alt vil jeg si at de primære drivkreftene synes å være: *kreativitet, teknikk, å uttrykke seg mot et publikum, samt sosiale og personlige motivasjoner*.³⁶ Jeg vil i det følgende ta for meg disse punktene grundigere gjennom hvordan informantene beskriver og vektlegger dem.

Jeg skal begynne med å ta for meg drivkraften låtskriving og komposisjon. I flere samtaler jeg hadde opplevde jeg det slik at låtskrivere og komponister hadde et mer direkte, brennende forhold til sine prosjekter enn musikere som ikke selv var delaktige i låtskrivingen. Unntaket var de som var meget opptatte av teknisk og musikkteoretisk dyktighet. Teknisk orienterte musikere fortalte at de kunne tilbringe store deler av dagen på å terpe en skala eller liknende. De uttykte også gjerne et lidenskapelig forhold til instrumentet sitt.

I det følgende skal jeg se nærmere på kreativitet som motivasjon i musikk. Jeg skal gå gjennom begrepet og hva det innebærer, samt trekke inn informantenes ideer om kreativitet. Jeg vil også i denne delen ta for meg teknikk som motivasjon. Dette fordi teknikk på en side kan synes å være en motstridende drivkraft i forhold til det kreative. Samtidig henger teknikk og musikkteori uløselig sammen med komposisjon og låtskriving. Jeg kommer også inn på forholdet mellom tekst og musikk.

³⁶ Jeg vil gjøre det klart at nevnte motivasjoner ikke er nedskrevet i en hensiktsmessig rekkefølge. Jeg ønsker med andre ord ikke å rangere dem.

MUSIKERE OG KREATIVITET

*”The fire is almost out and there’s nothing left to burn
I’ve run right out of thoughts and I’ve run right out of words
As I’ve used them up
I used to feed the fire
But the fire is almost out
And there’s nothing left to burn” (Robert Smith) ³⁷*

Å omtale kreativitet har for meg virket som det aller vanskeligste man kan gjøre i en kartlegging av motivasjoner hos musikere. Kreativitet later til å være basert på taus kunnskap hos de fleste kunstnere. Det dreier seg om et naturlig utløp som unnslipper språkets avgrensede rammer. Schopenhauer beskriver denne språkløsheten ved at det kunstneriske uttrykk er det som makter å tingeliggjøre eller objektivere viljen, den menneskelige urkraft (Schopenhauer 1988).³⁸

Nettopp kreativitet er en av hovedmotivasjonene hos mange musikere. Når utsagn som: ”*det å uttrykke seg/ å skape noe fra blanke ark/ forsøke å skrive noe som får et eget liv*” blir nevnt som drivkrefter hos mange av informantene, viser det viktigheten av den skjøre, men kraftfulle kreativiteten. Kreativitetens skjørhet kommer til syne i ovenfornevnte musiker, Robert Smiths sangtekst. Smith beskriver kreativiteten (og kanskje også begjæret) som en kilde som han ser brenne sakte, men sikkert ut ettersom årene går.

Hos musikere er stor grad av kreativitet en egenskap som høster anerkjennelse. Det synes imidlertid som at anerkjennelsen er avhengig av hvordan kreativiteten kommer til syne. Flere jeg har snakket med sier at de respekterer musikere som besitter egenskapen å lage bra musikk. Dette synes imidlertid å være et tveegget sverd. Hva som regnes som bra musikk er en smakssak, og følgelig blir låtskrivere og komponister vurdert avhengig av mottakeren.³⁹

³⁷ Teksten er hentet fra sangen ”39” fra The Cures album ”*Bloodflowers*” (2000).

³⁸ Det er forøvrig kun de gode kunstverk Schopenhauer betegner som objektivert vilje. (J.fr. schopenhauer 1987)

³⁹ J.fr. Bourdieu (1995b). Mer om dette under *musikeren og publikum*.

Jeg skal her ta for meg kreativitet og musikernes opplevelser av det å skape. Ved å være en slik betydningsfull del av musikken, bør det også være mulig å finne noe konkret om temaet på tross av dets innfløkte karakter.

Jeg vil først se på kreativitetsbegrepet ut fra et generelt, sosiologisk ståsted.

Kreativitet i dagens samfunn

I dagens samfunn kan man ikke unngå å møte begrepet kreativitet. Når sagt alle sosiale settinger, det være seg organisasjoner, idrettsgrupper og kulturinstitusjoner ønsker å trekke kreative krefter inn i sitt arbeid. Egne kurs sørger for opplæring i kreativitet, og egenskapene omtales som attraktive innen nærmest ethvert samfunnsfelt. Kreativitet er kort sagt i vinden. Vi ser i dag at kreativitet som begrep blir benyttet i videre forstand, som beskrivelse på et større sett av egenskaper enn tidligere.

En trend innen sosiologien i dag er forskning på hverdagslivets diagnoser. Dette gjennom å kartlegge innholdet og betydningen av ideer som lykke, det gode liv eller tids- og fritidsklemme. Jeg vil hevde at begrepet kreativitet i dag blir knyttet til en ide om det gode liv. Kreativitet er en egenskap man søker etter hvis man ønsker å bli betegnet som vellykket.

Som et eksempel gjengir jeg her en organisasjons nettside omhandlende et kurs i kreativitet. Jeg understreker at følgende påstand ikke er min:

» **Kreativitet**

En måte å definere kreativitet på er:

Kreativitet er evnen til å skape nye og nyttige resultater

Ordet nyttig kan skiftes ut med vakker, hyggelig, morsom eller andre positive ord.

Kreativitet kan også defineres på andre måter:

Kreativitet er å være i en skapende prosess

Kreativitet er det som gir skaperglede eller tilfredsstillelsen ved å ha løst en oppgave

Kreativitet har derfor både med resultat, prosess og opplevelse å gjøre”⁴⁰

Kreativitet er altså en prosess som har med både personen og produktet å gjøre, skal vi tro organisasjonen. Vi ser gjennom denne nettsiden et typisk eksempel på hvordan kreativitetsbegrepet har blitt linket til en vellykket tilværelse og lykke generelt. Dette gjelder i stor grad i forbindelse med organisasjoner, bedrifter og generell selvutvikling. På sportsnyhetene hører vi til stadighet om kreative fotballspillere og fotballformasjoner. Innen kunsten har kreativitet latt seg kjenne gjennom det å skape noe, eller skaperevnen.

Definisjonene på kreativitet er ikke veldig varierende fra næringslivet via idretten til kunsten, når vi studerer dem komparativt. Skjønt jeg tror vi er nødt til å la de selvoppbyggende kreativitetskursene stå for koblingen mellom kreativitet og lykke. Før vi returnerer til informantenes oppfatninger, må vi først ta for oss noen foreliggende teorier om kreativitetsbegrepet.

Hva er kreativitet?

Først og fremst kan vi si at kreativitet er noe vi forbinder med barn. Alle barn er kreative, i sin lek og i sine assosiasjonsmønstre. Hva er det så som gjør at barns ideer og handlinger kan betegnes som kreative?

Geir Kaufmann viser i boka *Hva er Kreativitet* (2005) til flere trekk ved kreativitet og kreative personligheter. Kaufmann peker på flere grunntrekk ved det kreative. For det første hevder han at en forutsetning må være villighet til å utfordre det bestående. Ikke bare innebærer kreativitet å gå nye veier; ofte blir disse veivalgene ansett som uhørte og latterlige (Kaufmann 2005: 11-12). I tillegg innebærer kreativ handling ofte en usammenhengende og ukonvensjonell utvikling fra ide til mål, ifølge Kaufmann. Man begynner et sted og ender opp et helt annet. Det er med andre ord et essensielt fenomen ved kreativitet å bryte opp etablerte paradigmer, det vil si bestemte måter å

⁴⁰ Hentet fra: www.ipo.no/organisasjonsutvikling/kreativitet. Hentet i september 2006.

definere og nærme seg problemer på (Kaufmann 2005: 16). Kaufmann viser til 3 grunntyper av tenkning. Jeg vil av avgrensningssyn ikke gå nøye inn på hver enkel type, men nøyer meg med å gjengi stikkordene han benytter for å beskrive dem.

Typer av tenkning:

- 1) *Rasjonell- analytisk*: Logisk, systematisk, trinn for trinn, ovenfra- ned, kontrollert, eksplisitt.
- 2) *Heuristisk- intuitiv*: Pragmatisk, snarveier, usystematisk, ovenfra- ned og nedenfra- opp, automatisert, implisitt.
- 3) *Kreativ- innovativ*: Antilogisk, nedenfra- opp, persistent, reversert, bisosiativ. ⁴¹

(Kaufmann 2005: 26)

Av stikkordene vil jeg kun forklare begrepene ”ovenfra- ned” og ”nedenfra- opp” (se fotnote). Disse refererer til en tankes utvikling. Å starte ”*oppe*” beskriver å ta utgangspunkt i begreper, prinsipper, regler eller strukturer, og gjennom logiske slutningsregler bevege seg ”*nedover*” til det konkrete plan for en konklusjon om bestemte saksforhold. Følgelig innebærer ”nedenfra- opp” å starte med en konklusjon eller løsning, ofte uten noe grunnlag, for så å bevege seg ”*opp*” til en betydning.

Kaufmann beskriver altså typisk kreative personer som ustrukturerte, ukonvensjonelle og antilogiske i sin tankegang (Kaufmann 2005: 16,21,30). Valgene blir hos disse tatt i en ”nedenfra og opp” tankegang. I den tradisjonelle forskningslitteraturen er det for øvrig vanlig å skille mellom kun to hovedformer for tenkning. En regelorientert, rasjonellanalytisk form for tenkning som er kontrollert, omstendelig og ressurskrevende, og en mer assosiativ, intuitiv form for tenkning som bygger på forenklinger og skjønnsmessige vurderinger basert på allerede nevnte egenskaper hos kreative personer (Kaufmann 2006: kapittel 1). I denne oppgaven vil jeg også konsentrere meg om en slik todeling ved at jeg bare vil referere til punkt 1 og 3 i analysen av informantene.

⁴¹ Noen av de psykologiske begrepene som tas i bruk behøver naturligvis forklaringer. Imidlertid velger jeg å overse dette siden denne oppgaven dreier seg om sosiologi. Jeg mener likevel det er riktig å gjengi Kaufmanns inndeling, da det bør være mulig å danne seg en ide om forskjellen mellom kategoriene selv uten en klar definisjon av hvert begrep.

Når vi i etterkant reflekterer over Kaufmanns karakteristikk av kreative personer, er det med ett mer tydelig hvorfor vi forbinder kreativitet med barn. Barn er i høyeste grad både ustrukturerte, ukonvensjonelle og uforutsigbare i sine handlinger.

På tross av at vi her har lagt fram noen karakteristikk av kreativitet og kreative personer generelt, på tvers av feltenes grenser, er det mulig at logikken i hvert enkelt felt⁴² danner rammene for hva som anses som kreativt. Jeg vil med andre ord ikke snakke om kreativitet generelt når jeg skal ta for meg kreativitet i musikerfeltet. Imidlertid ser jeg det som viktig å ha nevnt muligheten for forskjeller i kreativitetsbegrepet før jeg tar dette videre til mitt spesifikke forskningsområde. Det viktige i denne sammenheng er heller ikke å omtale alle områder kreativitetsbegrepet kan benyttes på, men å finne en tilfredsstillende beskrivelse av kreativitet innenfor nettopp musikkfeltet.

Informantenes syn på kunst og kreativitet

Først i denne utredningen om mine informanters syn på de kreative prosessene vil jeg trekke fram 2 uttalelser fra informanter med ganske forskjellig forhold til henholdsvis låtskriving og komposisjon. Utsagnene forekommer meg å være av meget interessant art. De to musikerne angriper de kreative kreftene fra hver sin side. Begge uttaler seg om hvordan de lager musikk. J, en tidligere elev ved LIPA, svarer dette på mitt spørsmål om hans forhold til låtskriving:

J: ” [...] Jeg må noen ganger prøve å lure meg selv til å lage låter nesten. For eksempel stemmer jeg om gitaren så jeg ikke vet hvilke akkorder jeg spiller. Så kan jeg spille i vei og tro at jeg lager noe helt nyskapende, da, mens jeg egentlig bare sitter og spiller D og G [...] ”

Komposisjonseleven D ved NMH sier derimot dette:

⁴² J.fr. Bourdieu (1993, 1995b)

” [...]Det (komposisjon) er helt enkle sånne matematiske formler og sånn det. Jeg pleier å ta utgangspunkt i noe konkret. ... og noen ganger tar jeg også utgangspunkt i en større form da, også prøver jeg å få det til å passe [...] ”⁴³

Mens J ønsker å fokusere låtskrivingen på hva han hører, ser vi at D komponerer ut fra *matematiske formler*. Forskjellen kunne ikke vært større. Vi ser i hva J sier at han forsøker å fjerne seg fra sine musikktekniske kunnskaper for å klare å tenke nytt. Flere låtskrivere gir uttrykk for at de tidvis føler seg bundet opp av musikkteknikk og struktur i arbeid med nytt materiale. Dette dreier seg igjen om spørsmål jeg tok opp først i oppgaven angående mikro- makro perspektiv og forhold mellom viljestyrt og ikke- viljestyrt musikkoppfattelse. Her kan det altså late til å være et skille mellom klassisk musikk og pop/ rock. D uttrykker fascinasjon for det faktum at oppbygging av musikk kan overføres til formler. Jeg får ikke følelsen av at D sier dette for å nedvurdere sine komposisjonsegenskaper, men snarere at han med stolthet meddeler at han har forstått en viss kode. Det blir for øvrig i popmusikermiljøer snakket om ”hitformler”, typiske akkordprogresjoner som ofte kjennetegner og gjentas i forevige låter. Imidlertid har det beviselig nok ikke kunnet påvises at en slik formel virkelig fungerer fullt ut, da mang en musiker har forsøkt å følge den eller dem uten å få en ”hit”.

Derimot beskriver den tidligere LIPA- eleven J musikkteorien nærmest som et skummelt spøkelse, noe han for enhver pris må lure sitt hode fra å komme for nært. Tolkningen av musikk blir dermed svært sprikende dem imellom. For å igjen trekke inn Kaufmanns inndeling, vil det være nærliggende å hevde at J’s beskrivelse av låtskriving passer inn i den *kreativ- innovative* tankegang, mens D heller mot en *rasjonell- analytisk* tilnærming til komposisjon.

I det hele tatt kan dette forholdet sies å dreie seg om spørsmålet om estetikk. Diskusjonen om det estetiske og opplevelsesforholdet til kunst har versert i alle år. Geertz (1973) beskriver den estetiske betraktningmåten som det å unndra objektet eller hendelsen sine faktiske omgivelser og betrakte dem isolert slik den fremstår for bevisstheten som ”ren form”. Denne kontemplative tilnærmingen kan føres tilbake til Kants ”interesseløs betraktning” (Berkaak 1989: 66). Det er

⁴³ Denne kommentaren fra D er også gjengitt tidligere i analysen.

også Kants ”interesseløs betraktning” som inspirerte Schopenhauers teori om *viljen* i det kunstneriske uttrykk og betraktningssmåte.⁴⁴

Vi skal dvele litt ekstra ved disse første to utsagnene også av en annen årsak.

I en forlengelse av Bourdieus teorier har jeg allerede vært innom en påstand om at kreativitet fungerer feltspesifikt. Med dette mener jeg at strukturelle, tekniske og sosiale kanaliseringer er med på å bestemme det kreative spillerommet i musikken. Disse kanaliseringene spenner fra musikktekniske egenskaper og begrensninger, til sosial tilhørighetsfølelse. En musikers kreative evner blir med andre ord påvirket av dennes evne til å beherske sitt instrument, men også av reglene og teorien om hvordan instrumentet skal brukes. Den tanken en musiker har i hodet i forkant av å lage en låt er med andre ord ikke nødvendigvis overensstemmende med dennes tekniske evne til å fremføre det. Dessuten blir ideene strukturelt kanalisert gjennom det musikkteoretiske rammeverket. Man er på et eller annet nivå avhengig av å forholde seg innenfor de vegger som eksisterer. En skala har bare så og så mange toner, et piano har bare et visst antall tangenter og så videre. Mot dette punktet kan det kanskje sies at en stor del av samtidsmusikken bryter gjennom atonalitet og flytende rytme. Jeg mener likevel at også denne musikk sjangeren kanaliseres i dette punktet, gjennom instrumentenes naturlige egenskaper og begrensninger. Jeg framlegger dette som et apropos uavhengig av om man forholder seg rasjonelt- analytisk eller kreativt- innovativt til skapeprosessen.

Vi skal se nærmere på hva J sier videre om kreativitet og låtskriving:

J: [...]”Det er litt sprøtt det der med å måtte lure seg sjøl, men det er det som skal til noen ganger. For ofte kan det være sånn at jeg henger meg helt opp da. Ligger liksom hele tida ett hakk foran meg sjøl, eller det jeg skal spille på gitar. Og når jeg spiller så tenker jeg bare: jaja. Typisk. Hørt det før, liksom. Akkurat som jeg egentlig ikke har lyst til å få til å lage en låt.”

Igjen ser vi at J snakker om denne dualismen i sin oppfatning av egen musisering. Han sier altså helt konkret at han *lurer seg selv*, at han *henger seg opp*, og at hans egen kritiker ligger *ett hakk foran*. Kaufmann er også inne på slike problemer hos kreative personer gjennom forholdet overnfra- ned og nedenfra- opp. Når man bytter fra en tankemåte til en annen kan kreativiteten

⁴⁴ J.fr. Schopenhauer (1988)

komme og gå helt plutselig (Kaufmann 2005: 94). Jeg har for øvrig en antakelse om at det også finnes et bakenforliggende *sosialt* element i problemet J beskriver. Dette utdypes ved å se på Meads teori om det sosiale selvet. Mead beskriver hvordan barn utvikler en forståelse av sitt selv ved erfaringen av andre. Han deler selvet i *jeget* og *meget*, der *jeget* er det grunnleggende personlige i ethvert menneske. *Meget* er altså det elementet som formes i barnestadiet gjennom prosessen der barnet oppdager seg selv som et sosialt individ. Dette skjer gjennom opplevelsen av *generaliserte andre*, først ved at barnet imiterer andre og forstår at de igjen erfarer imitasjonen. Senere ved å leke, kopiere andres roller, så gjennom spill (Mead 1962). Vi følger tråden fra Mead et stykke videre. Så lenge barnet kan sanse også sine egne avtrykk, som å trykke på et piano eller tegne figurer i sanden, oppfatter det også sine egne muligheter til å uttrykke seg. I dette forstår jeg det som at kreativiteten er en del av *jeget*, altså noe personlig, samtidig som at oppfattelsen eller persepsjonen av det skapte speiles i *meget*. Meget vil i så tilfelle fungere som en anmelder, eller kritiker til ens egne handlinger i verden. Det er nettopp dette poenget jeg ville fram til i forbindelse med J's utsagn.

Flere av mine respondenter antyder at ens egen kritiske sans i mange tilfeller kan virke ødeleggende på evnen til å være kreativ. Det blir beskrevet som en stemme i hodet som liker å mislike det en selv lager. Ens egen kritiker kommer ofte inn og påpeker, som J sier: ”*jaja. Typisk. Hørt det før,*” eller bare: ”*dette høres virkelig dårlig ut.*”

Vi ser på et par andre uttalelser fra informantene om låtskriving/ komposisjon og kreativitet.

K: Når lager du musikk?

H: Det kan være når som helst og hvor som helst. Jeg kan sitte på toget og plutselig høre en ny ting. Ellers setter jeg meg ned hjemme da. Jeg bestemmer meg ofte for å lage musikk bare for å se hvor det ender.

K: Hvordan går du fram da da?

H: Altså, noen ganger er det som det kommer en låt bare ”beamet” ned. Litt sånn Star Wars stil (latter). Men oftest har jeg en liten greie, det kan være noe jeg har hatt på hue en stund, også jobber jeg for å få noe ut av det. Da blir det mer å trøkke den ut kan du si.

H er, som tidligere nevnt, uskolert musiker. Det første jeg biter meg merke til i hva H forklarer er den siste uttalelsen. Denne mystiske måten å ”motta” musikken stemmer igjen overens med den

klassiske karismatiske kunstnerrollen. Mozart hevdet for eksempel at han ikke kunne forstå hvorfor han ble betraktet som så betydningsfull. Han skrev bare ned hva han ”hørte” (Kaufmann 2005: 32). Likevel forstår jeg det som at disse spesielle tilfellene kun utgjør små øyeblikk hos de fleste låtskrivere og komponister. H sier at han som oftest må ”*trøkke ut*” en låt.

På mitt spørsmål: ”*Når er du kreativ?*” fikk jeg mange forskjellige svar. H sier på sin side at det kan være når som helst og hvor som helst. Et mer vanlig svar var å gå inn på døgnets timer. Flere av respondentene hevder de er mest kreative på natten.

K: Når lager du musikk?

G: alltid på kveldstid. Alltid. Jeg får en ro da som ikke er mulig på dagen.

K: hvorfor det?

G: vet egentlig ikke. Det er noe med at da kan jeg bare sette meg ned og har bare... tid og ... ro. Det er noe med ro.

Liknende argumentasjon benyttes av A når jeg spør ham om det samme:

A: Jeg skriver mest på natta. Det er jo typisk det, ikke sant. Sette seg ned med noen pils og skrive låter og... Men det hender jeg lager ting på morgenen også for den saks skyld. Det kommer jo litt an på moodet man er i ikke sant.

Det kan altså tyde på at det er lettere å finne den rette flyten når verden er stille. På den ene siden kan det dreie seg om den selvvalgte ensomheten som ligger i å være våken når andre sover. På den annen side kan det være det faktum at de fleste har andre nødvendige gjøremål i løpet av dagen som forhindrer dem i å kunne skrive musikk.

Det kan imidlertid også være at disse svarene kommer som et resultat av fortellingen om rockemusikeren. Fortellinger refererer til aktørenes forestilling om forløpenes innhold og struktur (Frønes 2001: 90). Fortellinger er altså kulturelle mønstre satt i system gjennom en forventning av et visst handlingsforløp. Disse benyttes bevisst og ubevisst i enhver sammenheng gjennom at aktører finner likhetstrekk til liknende forløp. Det er liten tvil om at visse fortellinger blir til en del av et miljøes kjerne ved å gjøre seg til en del av nødvendigheten for innpass. Rockemusikeren skal i henhold til myten være en rebell, en person som lever på kant med loven og samfunnets normer (Frith 1980). Å sitte våken på nettene og være kreativ synes som å passe perfekt inn i denne fortellingen.

Som en kontrast til både rockemyten og den karismatiske kunstnerrolle, vil jeg si at begge informantene som studerte komposisjon ved NMH latet til å ha et langt mer teknisk forhold til det å skape musikk. E fortalte meg at han hadde et ønske om å komponere musikk da han var liten. Da han i tenårene begynte å spille fiolin, videreutviklet han etter hvert disse drømmene. Under intervjuet forklarer han hvordan han opplever en slags ”verdensorden” når han får notene til å stemme. E: *”Når jeg for eksempel vet at jeg skal skrive for en strykekvartett, sitter jeg gjerne og hører for meg de forskjellige instrumentene mens jeg skriver inn stemmene. Da er det veldig godt når jeg får høre at det går opp. Det stemmer jo!”*

Igjen vil jeg tolke dette som en sosial motivasjon, slik Supičić (1987) beskriver den. Jeg vil også påstå at komposisjonsprosessen baserer seg på en rasjonell- analytisk fremgangsmåte gjennom en målrettet, viljestyrt struktur. Komposisjon og låtskriving er imidlertid komplekse prosesser, og jeg opplever nok at så skarpe inndelinger som de ovenfornevnte ikke fungerer uttømmende i disse tilfellene.

Kan kreativitet læres?

Alle barn har en innebygd egenskapsom gjør dem kreative. Alternativt kan vi, som jeg tidligere har nevnt, si at barn *mangler* den sosiale speilingen av seg selv som gjør dem kritiske til egne handlinger. Hvis dette er tilfelle, er det dermed slik at visse personer er tildelt en mer kreativ personlighet gjennom eksempelvis habitus? Eller er kreativitet en egenskap som kan læres gjennom trening? Jeg spurte mine informanter om dette. Svarene jeg fikk pekte nok i større grad mot det første alternativet.

Vi skal først se på hva NISS- læreren L mente om spørsmålet:

L: det er det veldig delte meninger om, men jeg tror nok ikke så veldig mye på det.

Kreativitet kan oppmuntres, men ikke gjennom et såkalt kreativitetskurs der man går fra null til hundre. Men man må huske på at alle barn er kreative. De sitter i sandkassen og konstruerer. Så kreativitet er bare noe vi glemmer når vi er voksne at vi hadde. Alle er i utgangspunktet kreative. Menneske er skapt og er medskapere.

L trekker også sammenlikningen mellom barn og kreativitet. I tillegg sier han at vi glemmer disse kreative egenskapene som voksne. Dette kan igjen vise til utviklingen av filtre, eller selvkritisk sans. Holdningen til L er at kreativitet kan oppmuntres, men ikke direkte læres.

Jeg har satt sammen noen av informantenes svar på mitt spørsmål:

K: tror du kreativitet kan læres?

J: Ja, kanskje. Hvis man har noe man vil si, så. Da går det kanskje an å lære seg måter å få det ut på.

G: Til en viss grad, ja. Man kan lære seg noen verktøy. Det å gi slipp på en del filtre. De ufornuftige filtrene. Kreativitet er jo ikke fornuftig. Det er å ikke kalle en spade en spade. Man kan velge å kalle ting... man er lært til å sette merkelapp på ting. Og det å ta de vekk, bli mer kreativ... fri.

D: Ikke som å lære å sykle nei. Det kan stimuleres kanskje.

B: Kanskje. Men jeg vet ikke helt. Noen vil si at det er medfødt, andre ikke. Men du kan sikkert bli fortalt måter å tenke på, måter å utvikle det. Jeg føler i hvert fall at jeg har blitt mer kreativ av å lage mye musikk. Så jeg tror det å være kreativ er noe man bygger ved å være det.

E: Det tror jeg nok ikke. Men det hjelper nok hvis man kan lære seg å ikke være for kritisk.

Vi ser at svarene her er ganske entydige. Kreativitet er ikke en egenskap man lærer som å sykle, slik D påpeker. Derimot synes det også som at det er ganske bred enighet om at de kreative kreftene kan stimuleres, eller gis gunstige groforhold. Alle kommentarene viser egentlig til at temming av den kritiske sansen er veien å gå for å bygge kreativiteten. For som B sier: "[...] kreativ er noe man bygger ved å være det."

Dette gjelder for så vidt innen alt fra oppgaveskriving og diskusjoner, til låtskriving eller annet kreativt arbeid. Noen ganger har man rett og slett mer *tro* på det man gjør enn andre. Som også flere av mine respondenter er inne på kan det avgjørende loddet for hvorvidt en skisse til blir til et musikkstykke eller ikke, være nettopp denne indre stemmes dagsform. I mange tilfeller fungerer denne som en sensor som man aldri helt vet hvor man har.

Det kan, slik det framstår, tyde på at mine informanter har et erfaringsbasert forhold til de kritiske kreftene. Når vi forholder oss til kreativitet slik at den antas ikke å kunne læres, skulle man nærmest tro at låtskriving og komposisjon kun er for dem med talent for det. *Talent* er nok uansett et stikkord her. Å lage spennende, interessant musikk krever nok ofte mange av egenskapene som er nevnt hos kreative mennesker. Det er imidlertid mulig for enhver med kjennskap til musikkteori eller evne til å lage lyd i et instrument å lage et musikkstykke. Dette leder meg til å si noe om en annen drivkraft hos mange i musikkfeltet, som også er en forutsetning for de kreative prosessene, nemlig teknikk.

MUSIKERE OG TEKNIKK

Musikkteori og rammene for teknikk innen musikken synes også å være en sentral drivkraft hos mange musikere. Det forekommer meg imidlertid viktig å understreke en korreksjon i forholdet mellom kreativitet og teknikk som drivkrefter innledningsvis. For det første er det slik at alle musikere er nødt til å forholde seg til teknikk og musikkteori, i det minste gjennom de strukturelle føringene skalaer og tonearter legger på musikken. All musikk kan beskrives gjennom disse, uavhengig av om den som spiller tar stilling til dem. På samme måte vil jeg si at alle musikere også har et forhold til kreativitet, om enn ikke innen låtskriving eller komposisjon. Musikere som ikke selv er med på selve de musikalske skapelsesprosessene har like fullt et forhold til det å spille kreativt. Det er med andre ord mulig å snakke om grad av kreativ teknisk utførelse.

Teknisk briljans er en egenskap som høster anerkjennelse i ethvert samfunnsfelt. Det er også slik i musikkmiljøet. Generelt sett antar jeg at teknikk, slik jeg har definert begrepet, er en viktigere drivkraft hos musikere som har fått undervisning i musikkfag, enn hos uskolerte musikere. Dette synes åpenbart, på samme måte som at en fotograf vil studere fototekniske detaljer i et fotografi i større grad enn en hobbyfotograf. Solisten F beskriver for eksempel at han har blitt mer nøyaktig som musiker etter at han gikk fra rock til klassisk gitar. Han sier videre om det å engasjere seg i de tekniske detaljene:

F: "Å se resultatene av mange timers øving. Det er drivkraften. Å spille og spille, og terpe og terpe, og noen ganger rive seg i håret. Og så en dag kjenne at man har kommet et

skritt videre. [...] man kan utvide repertoaret sitt etter hvert som man blir flinkere. Spille stykker man aldri trodde man ville klare.”

Det er målet om å stadig bli flinkere teknisk som driver F, sier han. Likevel er det ønsket om å kunne beherske mer kompliserte stykker som et resultat av økt teknisk ferdighet, som er målet i drivkraften. Også den uskolerte musikeren I forklarer imidlertid at de tekniske elementene har vært en viktig drivkraft:

I: ”Jeg pleide å være kjent som han flinke, jeg egentlig. Det var alltid sånn at jeg måtte spille noe når det var fest. Det var jo veldig kult. Jeg har ikke fått noe undervisning eller noe sånt. Jeg har nok bare veldig lett for å lære meg tekniske detaljer, hørte på skiver og spilte etter. Men nå er det nok lenge siden jeg ble noe særlig bedre.”

Det kan altså godt være tilfelle at uskolerte musikere også har teknikk som en hoveddrivkraft, selv om det i I's tilfelle kan virke som den har stoppet noe opp. Kanskje har dette med manglende oppfølging å gjøre. Det ser ut som om den sosiale faktoren har vært drivkraft i I's interesse for det tekniske. Å bli betraktet som dyktig av lytterne virker viktig. I er for øvrig ikke låtskriver. Det har forekommet meg at mange oppgir hovedmotivasjoner i enten den kreative eller den tekniske fløyen. Vi skal se videre på noen holdninger til teknikk som motivasjon, denne gangen også i sammenlikning med de kreative drivkreftene.

Forholdet mellom kreative og tekniske motivasjoner

Da jeg startet denne undersøkelsen var jeg, som tidligere nevnt, i hovedsak opptatt av spørsmålet om kreativitet. Intervjuene avdekket at dette spørsmålet vektet forskjellig avhengig av musikernes roller. Hos de teknisk orienterte musikerne var kreativitet ikke et sentralt tema på samme måte som hos de låtskrivingsorienterte. Her synes imidlertid forskjellene å være avhengig av musikkjanger. Jeg opplevde at elevene ved NISS la større vekt på skillet mellom teknikk og kreativitet enn elevene ved NMH. Årsaken latet til å være at elevene ved NMH hadde et mer strukturelt, teknisk forhold til de kreative elementene i musikken. Ved NISS, og også delvis av de uskolerte musikerne, ble forholdet mellom kreativitet og teknikk av visse informanter beskrevet som et motsetningsforhold. Jeg skal vise et eksempel gjennom kommentarer fra to vokalistene fra NISS. Jeg snakket med disse under observasjonsstudien. Den ene av vokalistene er låtskriver og tekstforfatter, mens den andre ikke selv er delaktig i noen skriveprosesser. De tekstforfatterne jeg

snakket med virket gjerne mer brennende engasjerte i å beskrive ønsket om å formidle noe gjennom sine tekster. En tekstforfatter beskriver her det å lykkes under en konsert: *”Det ultimate kicket på konsert er når du bare skjønner at ordene når fram. Du kan synge surt som en ugle, og det gjør ikke noe, for du bare ser at noen har fattet poenget. Det er sinnsykt digg.”*

Her er det tydelig at det viktigste elementet for denne musikeren er formidlingen av tekst og følelse. En annen vokalist som ikke selv skriver tekster, svarer dette på samme spørsmål: *”Det er noen ganger det blir magisk liksom. Når jeg hører at stemmen holder, og at jeg kan bare synge ut. Jeg blir som regel ganske deppa når jeg vet at jeg ikke treffer tonen.”* Sistnevnte ser ut til å legge en teknisk motivasjon til grunn, mens den førstnevnte har en mer estetisk motivasjon, dette gjennom ønsket om å videreformidle de kreative prosessene.

Motsetningsforholdet mellom kreative og tekniske motivasjoner bekreftes også av H når han snakker om opplevelsen av andre musikere.

H: ”Det er så utrolig mange ”flinkiser” der ute. Det irriterer meg litt. Når du går ut og ser unge, norske band, er det typisk en låtskriver som spiller musikken sin, og et par karer som bare lirer av seg en mengde skit, bare for å imponere. Jeg synes det er så talentløst. Har dere ikke noe å si, liksom?”

H kommer her med et meget interessant utspill. ”Flinkiser” er et begrep som er en del brukt internt i musikkmiljøer for å beskrive teknisk orienterte musikere, gjerne på en litt nedlatende måte. Beskrivelsen sier egentlig noe om en musiker som har blitt teknisk orientert på en måte som gjør at det personlige, særegne, er blitt borte. En ”flinkis” vil dermed oftest spille instrumentet mekanisk, som en presentasjon av teknikken, ikke musikken. Jeg er selv godt kjent med flinkisbegrepet fra populærmusikkmiljøet. Jeg vet dessverre ikke om dette er et begrep som brukes også i miljøer for klassisk musikk, men jeg tør, ut fra tendensene jeg har sett, å anta at det nok ikke er så vanlig. Som vi ser, gir H en støtte til andre låtskrivere som prøver å formidle, mens han nesten forklarer det som at ”flinkisene” ødelegger for dette uttrykket. Han beskriver det som *talentløst*. I siste setning bekrefter H flinkisbegrepet når han sier at disse musikerne ikke har noe å si. Han føler at meningen blir borte i teknikken.

Jeg har også denne diskusjonen ganske ofte med venner som er musikere. Vi kommer inn på temaet estetikk mot teknikk når vi hører musikk sammen. Noen er tidlig ute med å beskrive de

tekniske detaljene i låta. Dette kan være med utsagn som: ”Bandet høres ”tight” ut, det er en stødige rytmeseksjon, hør på fraseringen.” Andre lar seg ikke affisere av slike detaljer, men snakker heller om stemningen, fargene, fellefølelsen eller tekstene. Farger tas gjerne i bruk for å beskrive det som ikke kan uttrykkes med tekniske ord, eller som Berkaak sier det: ”[...] estetiske uttrykksformer opprettholder forestillingen om en restkategori i tilværelsen som ligger utenfor det ordinære erfaringsområdet og det konvensjonelle språket; det kulturen tier om [...]” (Berkaak 1989: 75).

I forbindelse med spørsmålet om kreative og tekniske drivkrefter vil jeg også presentere en annen beskrivelse som kan vise noe av det samme skillet. Denne ideen baserer seg på en filosofisk ide om måter å tilnærme seg anskuelsen av kunstneriske uttrykk.

Musikk som vilje og forestilling

Et av de mest grunnleggende skillene jeg har merket meg etter mange år som aktiv musiker, er det som dreier seg om hvordan man tar til seg musikken. Skillet viser i utgangspunktet til det enkle forhold mellom å lytte og å styre. Både hos musikere og hos musikkpublikumet eksisterer denne tosidigheten. Alle har kjent på begge sider av denne eggen, men det er min oppfatning at de fleste har sterkere tilhørighet på en av sidene fremfor den annen. Jeg skal utdype skillet gjennom en historie:

En venn av meg har i en lengre periode vært plaget med tinnitus, eller øresus. I likhet med svært mange som sliter med dette problemet, opplever han det som meget plagsomt. Pipelydene er gjerne mest presserende i innsovningsperioden, noe som fører til redusert søvnkvalitet. En dag fortalte han meg imidlertid at han hadde forsøkt en ny taktikk for å hanskkes med tinnitus. Fremfor å ligge søvnløs og irritere seg over lydene, hadde han forsøkt å lytte til de forskjellige tonene og variasjonene i øresusen. Pipingene fremsto fortsatt som høy og tydelig, men han slapp ved denne metoden å ønske så intenst at den skulle stoppe. Hans vilje var med andre ord skrudd av. Han var blitt en kontemplativ tilskuer til fremførelsen av tinnitus. Nå er det ikke slik at min venn i ettertid anser dette som en ny og bedre måte å hanskkes tinnitus. Han hevder snarere at han

ville miste forstanden hvis han skulle benytte metoden for ofte. Derimot er historien som eksempel overførbar til alle menneskers måte å forholde seg til presenterte uttrykk på.

Schopenhauer (1988) beskriver viljen som den umettelige grunnkraft i alt liv. Viljen er livsdrivkraften som alltid vil ha mer. Men viljen er også et hinder for å ta inn de estetiske verdier i kunsten. For å kunne nyte musikk som refleksjon av viljen, må man innta en kontemplativ, viljeløs posisjon.

Liknende todeling har blitt gjort av pedagogen og tennislæreren Gallwey i hans bok ” *The inner game of tennis*” (1975). Hans bok blir fortsatt brukt innenfor musikkundervisning i forbindelse med utvikling av måter å håndtere kreative og tekniske prosesser.⁴⁵

Gallwey gjør et forenklet skille i den psykologiske prosessen som foregår under et tennisspill. Han skiller mellom ”self 1” og ”self 2” når han forklarer forholdet mellom viljen og det kroppslige. Der self 1 er teoretikeren og den passive viteren, er self 2 det kroppslige, automatiserte jeget som gjør selve arbeidet. Tennislæreren Gallwey opplevde at hans elever var i overkant opptatt av å beskrive eller vite hva sine svakheter i spillet gikk på. Han så i forbindelse med det at elevenes største feil var å fokusere på feilen de gjorde, fremfor å la self 2 være den som styrte spillet. Linken mellom disse ideene er ganske påfallende. Gallwey skiller mellom self 1 og self 2 i sitt forsøk på å forklare forholdet mellom ens eget jeg og kritikeren av dette. Schopenhauers vilje er i stor grad den samme kritikeren, uten at Gallwey refererer til Schopenhauer. Gallweys self 2 refererer til den automatiske handling. En instinktbasert umiddelbarhet som ikke har gått gjennom self 1 og den viljemessige kritikk. Både Mead (1962) og Goffman (1992) viser også til slike skiller mellom det individuelle og det sosiale som er med på å styre situasjoner. Hos Mead står den generaliserte andre for en sosial speiling av jeget. Hos Goffman kan forholdet mellom rolle og rolledistanse til en viss grad også brukes til å forklare samme todeling.

⁴⁵ Dette førte for øvrig senere til at Gallwey også skrev boken ”the inner game of music” (1986). Denne boken høstet imidlertid ikke like gode kritikker.

La oss nå trekke disse ideene tilbake til motivasjoner hos musikere. Som vi har sett, kan det tyde på at musikere synes å forholde seg til en av de to nevnte måtene å tilnærme seg musikk på. Dette kan eksempelvis komme til syne gjennom motsetningsforholdet mellom kreativ og teknisk motivasjon. I praksis kan det igjen sammenliknes med en mikro- og makroanskuelse av selve musikken. Den viljestyrte musikeren har fokus på de tekniske detaljer og strukturen i musikken. Teknisk briljans, groove og musikkteori er sentralt. Utgangspunktet kan sies å være et mikroperspektiv på musikken der man ønsker å dele opp og strukturere. Den ikke-viljestyrte musikeren har et mer oversiktspreget syn på musikken. Teknisk briljans er ofte erstattet med kreativ egenart som viktigste egenskap. Å lytte er viktige enn å styre.

Det er for øvrig ikke slik at skillet er så enkelt som teknikk mot kreativitet.

Mange viljestyrte musikere blir først og fremst motivert av det kreative i musikken og motsatt.

Kjernen i skillet ligger snarere i posisjoneringen av seg selv i forhold til musikken.

En ikke-viljestyrt musiker ønsker å oppnå teknisk briljans for å kunne unngå å måtte tenke, bare lytte. For en viljestyrt musikertype er det å tenke og forstå, fordelen ved å beherske teknikken.

Her følger to kommentarer som blir gitt under mine intervjuer på spørsmål om drivkraften til å spille.

F: for meg har det viktigste ved musikken alltid vært kjærligheten til gitaren. Jeg har spilt gitar siden jeg var 12. Jeg øver minst 2 timer hver dag, og jeg ønsker alltid å bli bedre.

Jeg kan sitte sånn og terpe skalaer, den samme skalaen, igjen og igjen.

Det er ikke det at jeg er helt perfeksjonist, men [...] jeg liker å ha kontroll kan du si. Og det er jo kult å høre en gitarist som kan sine saker da. Kanskje jeg er perfeksjonist egentlig.”

F, som går på NMH, er en meget teknisk orientert musiker. Han ytrer en vilje til å stadig bli flinkere, stadig øke sine egenskaper som gitarist. Som vi ser bruker han ordet *kontroll* for å beskrive drivkraften for å øve.

H: jeg spiller egentlig bare for å få ut musikken som jeg vil ha ut. Det å lage en låt er veldig deilig. Jeg skal aldri påstå at jeg kan spille noe instrument særlig bra, men det er ikke poenget heller. Jeg har lagd låter på piano, gitar, bass og trommer for den saks skyld. Noen ganger når jeg hører gjennom noe jeg har spilt inn, kan jeg tenke at fy flate,

for en dårlig låt jeg har lagd! Men det er rart med det. Ofte er det ganske så ok å ha lagd en dårlig låt også. For jeg har jo lagd den liksom.

H er hobbymusiker og har aldri tatt noen form for musikalsk utdanning. Han karakteriserer seg ikke som en spesielt flink instrumentalist, men han virker like fullt motivert til å holde på med musikk gjennom det å skrive låter. H synes å ha et ganske annet grunnsyn på egen musikkvirksomhet enn F. Han inntar en ukritisk lytterposisjon til sin låtskriving og synes tilfreds med det faktum at han faktisk er i stand til å skrive. Til forskjell fra F later ikke H til å ha et viljestyrt forhold til musikken. Når H sier: ”[...] *fy flate, for en dårlig låt jeg har lagd! Men det er rart med det. Ofte er det ganske så ok å ha lagd en dårlig låt også. For jeg har jo lagd den liksom,*” sier han langt på vei det samme som min kamerat gjør når han beskriver sin nye måte å forholde seg til tinnitus. Drivkraften har gått fra å lytte med en bakenforliggende vilje til å styre, til å lytte kontemplativt.

Disse eksemplene viser til de samme tendensene jeg allerede har vært inne på, men denne gang er de belyst gjennom et livsanskuelsesperspektiv. Jeg har gjennom disse to perspektivene antydnet at det er et motsetningsforhold mellom kreative og tekniske motivasjoner i musikk. Jeg vil avslutningsvis føye til at det også finnes en samhörighet mellom disse drivkreftene. Det finnes eksempelvis teknisk orienterte låtskrivere, her representert ved B: *B: ”[...] jeg tror ikke musikken jeg skriver har forandret seg så mye. Jeg har nok blitt flinkere musikkteoretisk, bruker flere akkorder og sånn. Ellers er det ikke så stor forandring.”* B snakker her om at hun har utviklet de kreative drivkreftene gjennom teknikk. Det er åpenbart slik at teknikk kan virke fremmede på kreativitet, akkurat slik som kreativ tankegang kan virke positivt på teknisk utførelse. Utfordringen ligger nok ofte i å ha en balansegang mellom de to.

Tekst og musikk

I denne delen vil jeg understreke at jeg ikke kan trekke noen linjer mellom instrumental klassisk musikk og pop, rock, hip-hop, visesang og så videre. Det finnes klassisk musikk med tekster, men jeg velger å se bort fra dette her. Ingen av mine informanter ved NMH driver med tekstskriving, og følgelig har jeg lite å vise til fra undersøkelsen.

Tekst og musikk spiller i mange musikkjangere like stor rolle. I visesangen er tradisjonelt tekster det viktigste elementet, i deler av popmusikken er tekster i større grad overskrifter som kastes ut for at publikum skal huske hva sangen heter. En elev ved NISS fortalte meg at han pleide å gå på visekvelder på Herr Nilsen i Oslo. Han begrunnet forkjærligheten for disse konsertene med at det var fint å kunne høre mesteparten av hva som ble sunget. Mens man på en rockekonsert stort sett må ha et ekstremt veltrent øre for å kunne få med seg sangtekster, er visescenen en arena for nettopp dette. Imidlertid er det i mange tilfeller slik at band eller artister knytter til seg fans gjennom tekstene. Ofte kan det være gjennom et spesielt livsfilosofisk eller politisk gjennomgangstema. Variasjonene innen budskap er mange. Flere låtskrivere jeg har snakket med legger mye prestisje i å skrive gode tekster. *J: "Noen ganger er det en bra tekst jeg har som gjør at jeg får lyst til å skrive en låt. Andre ganger har jeg en hel låt klar som jeg må skrive tekst til."* Ordene kan altså inspirere musikken, ifølge J. H har også et brennende forhold til sine musikktekster. *H: "Mange ganger tenker jeg at det er tekstene som er det viktigste for meg i det jeg gjør."* For øvrig forekom det meg vanskelig å få noe konkret ut av informantene om prosessene i tekstskriving. Jeg tror nok uansett at tekster som drivkraft i musikk, som flere andre elementer, synes å variere med musikkjanger. Jeg kommer tilbake til dette etter en oppsummering.

Oppsummering av personlige drivkrefter fordelt på musikertyper

I denne delen har jeg tatt for meg kreativitet og teknikk som drivkrefter hos musikere. Jeg har notert meg at disse elementene er meget viktige hos mange personer innenfor musikkmiljøet. I miljøet i og rundt begge skolene jeg observerte, merket jeg meg at teknisk dyktige musikere høstet høy anerkjennelse internt. Langt på vei vil jeg antyde at teknisk briljans veier tyngre innen anerkjennelse enn kreativ egenart innenfor låtskriving og komposisjon hos skolerte musikere. Det samme synes imidlertid ikke å være like synlig hos uskolerte musikere. Hos dem kan det oftere tyde på at teknisk briljans blir forbundet med det å være "flinkis". Jeg baserer denne antakelsen dels på forholdet mellom hva som blir sagt av informanter i begge fløyer, men også på egne erfaringer som både uskolert (tida før jeg gikk på NISS) og skolert musiker. Dette kan forklares gjennom funnene til Bourdieu (1995b), Lamont (1992) og Bryson (1996) i undersøkelser av forskjellige grupperingers smak. Hvis vi speiler antakelsene i Brysons studie av musikksmak

fordelt på utdanningsnivå, kan vi si at utdanning innen musikk øker interessen for teknisk briljans. Dette forekommer meg likevel ikke å være en dekkende beskrivelse. Musikklyttere uten noe som helst kjennskap til musikkteori vet jo i høyeste grad å verdsette teknisk dyktige musikere. Et tv- program som "Kjempesjansen," der unge musikalske talenter tildeles pengestøtte (for øvrig er det hovedsakelig teknisk orienterte musikere, ikke komponister eller låtskrivere, som vinner), ville ikke bli viet så stor oppmerksomhet hvis ikke den gemene hop satte pris på tekniske vidundere. Et annet poeng er at store kreative egenskaper gjerne overskygger teknisk briljans, også hos utdannede musikere. Beatles er et band det vises mye til i undervisningen på NISS, og selv om de liker å kommentere at Ringo Starr *er* en dårlig trommeslager, framheves alltid bandet som genialt. Mange sier at Bob Dylan ikke kan synge, men det er bred enighet om at han er en stor låtskriver og poet.

Jeg vil heller tro at uskolerte musikeres reduserte fokus på musikkteori og teknikk kan ha sammenheng med musikk sjangere. Jeg vil for det første anta at det finnes flere uskolerte musikere innen pop- og rockesjangeren enn innen klassisk musikk. Dette sier G om rockesjangeren:

K: hvis man kun vil oppnå anerkjennelse i dag, hvilken sjanger tror du man bør velge?

G: hvis man vil slippe lett unna, bør det bli rocken, for der er alt lov. Popen krever gjerne en god stemme. R&b krever grooven, men i rock kan man ha en skranten stemme og spille surt og sånn. Det har bare alltid vært sånn. Det går fort i svingene der liksom.

Hvis dette medfører riktighet, er det ikke vanskelig å forstå hvorfor mange uskolerte, selvlærte musikere sverger til rock. Denne sjangeren har tradisjon for å legge mer vekt på uttrykk og formidling enn musikkteori. Ofte dreier rocken seg også om å motsette seg rådende rammer og regler, noe også Frith og Longhurst påpeker (Frith 1980, Longhurst 1995). Pop, rock og visemusikk er også sjangere som har tradisjon for å romme også mer poetisk rettede aktører. Mens klassisk musikk generelt sett skal formidle sitt fulle uttrykk gjennom musikken, har disse andre sjangrene (og flere) også mulighet til å la hovedbudskapet ligge i tekstene.

Disse perspektivene bringer oss over i den neste delen i analysen av drivkrefter hos musikere. Vi har så langt kommet til at kreativitet gjennom låtskriving og komposisjon, samt teknikk og musikkteori, er sentrale motivasjoner hos musikere. Jeg har vurdert det dit hen at disse punktene

kan kalles *personlige drivkrefter*. Med dette mener jeg at det er snakk om individorienterte motivasjoner i musikken. Vi skal i de påfølgende avsnittene ta for oss det jeg har definert som *sosiale motivasjoner*. Dels legger jeg i dette det samme som Supićić (1987) gjør. Hva jeg søker å beskrive er drivkrefter på bakgrunn av sosiale faktorer, altså som musiker i et sosialt felt, og *overfor* andre sosiale felt. Det dreier seg altså om drivkrefter hos musikere sett i sosiologisk makroperspektiv. Det bør imidlertid påpekes at jeg også i den neste delen vil reflektere over musikkjangere i et mikroperspektiv, i større grad gjennom fenomenologien. Jeg vil komme inn på interne konkurranseforhold, regler i sjangere, forhold til publikum og andre elementer som gjør seg gjeldende i en musikers hverdag. Jeg vil trekke inn informantenes syn på situasjonene, men også uttalte holdninger fra anerkjente musikere.

SOSIALE OG STRUKTURELLE DRIVKREFTER

Sjangere, smak og konkurranse

Motivasjoner i musikk varierer med musikkjanger. Dette kommer blant annet til syne i forholdet mellom kommersielt rettet musikk og mindre tilgjengelige musikkformer. Jeg har allerede nevnt at jeg oppfattet en forskjell mellom musikkstudentene fra NMH og NISS. Flere elementer er med på å skape disse forskjellene. Det skal påpekes at jeg kun oppholdt meg ved de respektive skolene noen få dager. Jeg snakket heller ikke med et voldsomt stort utvalg av elever. Med andre ord kan jeg ikke uten videre hevde å se en holdningsforskjell mellom elevene ved NMH og NISS. Hvis vi derimot ser på noen av fortellingene som henger ved forskjellige musikkjangere, kan vi, på tross av dette, se noen tendenser. Den klassiske komponisten eller solisten blir knyttet til andre fortellinger enn rockemusikeren. De tradisjonelle rollene varierer i det hele tatt ganske mye mellom den klassiske musiker og populærmusikeren. Slik Goffman (1992) beskriver at vi går inn i ferdig konstruerte roller i visse yrker og situasjoner, kan det tyde på at musikkjangere bærer med seg gjeldende rolleidealer. Dette synes igjen å ha en betydning for drivkreftene musikerne har. F, som er klassisk gitarist ved NMH, fortalte meg eksempelvis at han drømte om å reise rundt og opptre i konserthus som solist. A, derimot, hadde ønsket seg en tilværelse på turne med sitt rockeband. Skulle begge få sine drømmer oppfylte, ville antakeligvis de to oppleve ganske forskjellige tilværelser. Ikke nødvendigvis i forhold til livsførsel, men i forhold til miljøet og

rammene rundt. Kodene, sjargongen og grunnholdningene synes å variere med musikk sjanger. Hvis vi ser på de forskjellige sjangrene innen popmusikken, finner vi eksempelvis et vell av koder, hva gjelder image. Vi skal se på noen eksempler.

På samme måte som det forventes av en eiendomsmegler at han eller hun skal være ulastelig antrukket og blid, forventes det at en "trash-metal" rocker skal være langhåret, blek og alvorlig. Vi skaper merkelappene vel så mye for å forstå dem fra utsiden, som for å danne en samhørighet fra innsiden. Vi skal se på hvordan imagebygging kan prege enkeltindividet. Prosessen fungerer på en måte som beskrives godt av Berger & Luckmann (1966) gjennom deres eksternaliseringsprosess. Menneskelig handling, i dette tilfellet imagebygging, blir til et objekt så snart handlingen er utført. Dernest tas den inn og internaliseres av, så vel handleren, som de bivanende. David Bowie velger for eksempel tidlig på 70-tallet å skape et alter-ego som innehar andre verdier enn dem han selv tidligere har fremvist. Han forandrer sitt utseende og uttalte holdning idet han blir til Ziggy Stardust. Personen og imaget som følger ham, dannes og filtreres gjennom media og fans. Når Bowie tar livet av Ziggy senere samme tiår, uttaler han: *"That fucker wouldn't leave me alone for years. That was when it all started to sour. My whole personality was affected. It became very dangerous. I really did have doubts about my sanity. In the end it was either him or me"* (Sandford 1996: 107).

De fleste musikere innen pop og rock står overfor spørsmålet om imagebygging. På 80-tallet resulterte dette i at nær sagt samtlige rockeband gikk på scenen iført teatersminke og høyt hår. Den visuelle effekten syntes å være en nødvendighet innenfor sjangeren. Like fullt virker det som om imagebyggingen hos enkeltindividet balanserer på en skarp egg mellom å skape og å bli skapt. Robert Smith fra bandet The Cure forteller: *"[...] Some nights I've noticed myself performing, like an animal, becoming the persona that exists in the videos. Dispassionate. Which my vanity enjoys, but which is clearly wrong"* (Thompson & Greene 1988: 118).

Det virker som om begge de nevnte eksemplene peker på at imagebygging i musikk dreier seg om flere ting. For det første er musikere bevisste på det å skape en forsterket, kanskje annerledes versjon av seg selv utad. Dette kan ha med å fronte seg kommersielt å gjøre, men også å tildekke sitt virkelige jeg for å beholde noe for seg selv. For det andre sier problemene begge opplever noe om kraften som ligger i imagebygging og identitetsskapelse. Det *jeget* man skaper objektiveres

og forsterkes gjennom andres oppfatning av det. A sier for eksempel når han reiser seg for å gå etter intervjuet: A: ”*Nei, jeg får gå og ta meg en halvliter, vel. That’s rock & roll!*” På den ene siden bekrefter A en del av sin identitet gjennom utsagnet. På den annen side bekrefter han de interne kodene i rockefeltet.

Mens rock og hip-hop er sjangere som i stor grad bygger på det visuelle image, er pop og jazz i midre grad sentrert rundt et samlet, visuelt image.⁴⁶ Dette går i bølger over tid, men per i dag oppfatter jeg det slik at tilhørighet i større grad bygges gjennom image i de to førstnevnte sjangere. Innen klassisk musikk er ikke imagebygging et tema på samme måte. Som et resultat av rockens imagebygging, vil jeg påstå at en informant som A i stor grad har latt seg innlemme i sjangerens koder. Ikke bare har han de visuelle kjennetegnene til en rockemusiker, han har det som en del av sin identitet. Det er tydelig at det sosiale aspektet er blitt en drivkraft hos ham.

Et annet viktig poeng er belønningene innefor de forskjellige sjangrene. Dette er også Mangset (2004) inne på i sin studie av kunstinstitusjoner. Mens rockemusikere skaper overskrifter i aviser verden over, er det kun et fåtall klassiske musikere som blir godt tabloidstoff. Det latet derimot ikke til at mange av mine informanter hadde kjendistilværelse som drivkraft for å spille musikk. La oss se på noen kommentarer som går på musikk og sjanger.

K: Har du noen ide om hvorfor du spiller den musikksjangeren du gjør?

F: Jeg begynte med klassisk gitar ganske seint egentlig. Før spilte jeg mer rock, men så... Jeg begynte å spille etter noter, og da gitarlæreren min ga meg noe jazz og klassisk, ble det veldig riktig. Altså, for meg har det noe med å beherske... Eller jeg finner så mange lag inne i det å tolke klassiske stykker nå.

K: Hvordan... Forholder du deg annerledes til musikk nå enn da du spilte rock?

F: Jeg er mye mer nøyaktig.

Nøyaktighet og perfeksjon er sentrale temaer hos F fra NMH. Jeg tolker ham slik at han fant en dybde og mulighet til å være nøyaktig innen den klassiske musikken som han ikke klarte å glede seg over som rockemusiker. En liknende uttalelse kommer fra G:

K: hvorfor spiller du den sjangeren du gjør?

⁴⁶ Jeg tenker i dette tilfellet på visuelt image i kollektiv forstand. Popmusikken bygger på sin side i stor grad på imagebygging på personnivå. Det finnes selvfølgelig band innenfor popsjangeren som fronter et samlet image, men det er ikke fullt så vanlig at hele grener innen popen drives av kollektiv imagebygging.

G: det vet jeg ikke, og jeg håper aldri jeg finner det ut heller. Det har med hva jeg hører på selv. Og jeg hører på det jeg gjør kanskje fordi jeg kjenner igjen den musikken i meg selv. Det er derfor jeg ikke liker r&b for eksempel. Jeg har overhodet ikke den grooven i meg. Men jeg har den jeg liker. Den fins allerede i meg.

K: hvis man kun vil oppnå anerkjennelse i dag, hvilken sjanger tror du man bør velge?

G: hvis man vil slippe lett unna, bør det bli rocken, for der er alt lov. Popen krever gjerne en god stemme. R&b krever grooven, men i rock kan man ha en skranten stemme og spille surt og sånn. Det har bare alltid vært sånn. Det går fort i svingene der liksom.

G sier altså at rock er den sjangeren som tillater skranten stemme og ustemte instrumenter. Selv manglende musikalitet vil i praksis være en mulighet for å komme seg på banen som rockemusiker. Dette bør kunne forklares med at rocken, i motsetning til klassisk musikk, retter fokuset på *sound*. Vi ser også eksempler på dette hos G der hun sier: ” [...] jeg har over hodet ikke den grooven (r&b) i meg. Men jeg har den jeg liker. Den fins allerede i meg.” *Sound* og *groove* blir også påpekt av Frith i boka ”*Rocksociologi*” som de viktigste elementene i rocken (Frith 1980: 144-148). Frith sier videre om sjangeren rock: ”*Rock har ikke en bestemt musikalsk form, den er et resultat af en stadig skiftende kombination af selvstændigt udviklede musikalske former, og hvis rockens musikkteori ikke er særlig udviklet, så er dens historie til gengæld nærmest overbeskrevet*” (Frith 1980: 144). Det andre interessante poenget i G’s uttalelser er at hun begrunner sin sjangertilhørighet med: ” [...] jeg hører på det jeg gjør kanskje fordi jeg kjenner igjen den musikken i meg selv [...] Den fins allerede i meg.” Hun sier med dette at musikk sjangeren reflekterer noe allerede iboende i henne. I hennes tilfelle er det ikke snakk om et valg for å skape seg en identitet, ifølge G. imidlertid bekrefter hun de strukturelle reglene i musikk sjangre når hun snakker om R & B og pop versus rock.

H har også en klar oppfatning om sjangerforhold, og han viser også til den tidligere antydde koblingen mellom tekst og sjanger:

H: ”Jeg vet ikke helt hvorfor jeg har endt opp innenfor den sjangeren jeg kan plasseres i. Det er nok mange ting som har gjort at det er sånn. Jeg tror jeg driver med litt sånn kunstrokk, og det er vel fordi jeg ikke føler meg så bundet av sjangere egentlig. Likevel fins det jo navn på disse ikke- sjangrene. Jeg synes kunstrokk høres bra ut fordi det virker

litt friere. Tenk om jeg var hip-hoper. Da hadde jeg bare kunnet skrive om damer med svære rumpe og raske biler. Kanskje jeg skal begynne med det forresten... (latter)''

H forbinder sjangere med regelverk som han ikke ønsker å ta del i. Han har derfor funnet ut at begrepet *kunstrokk* ikke virker fullt så determinerende for hva han kan tillate seg. På samme måte som Bourdieu beskriver smak som posisjoneringsredskap (Bourdieu 1995b), har jeg en forståelse av at mange musikere ønsker å plassere seg i det sosiale rom gjennom sin utøvde musikk sjanger og uttrykk. En punkmusiker bør for eksempel holde seg til hovedsaklig tre akkorder hvis han skal kunne kalle seg punker. I tillegg bør ikke lydbildet være for rent. Visse vedheng er sterkt innvirkende på mange stilarter. Eksempelvis er det innenfor black metal''- miljøet to retninger, der den ene er klar på at deres sjanger aldri skal inneha keyboards. Denne siden stiller seg opp imot delen av metal miljøet som aksepterer keyboards. I det hele tatt kan det ofte dreie seg om såkalte objektiveringskamper.⁴⁷ Det foregår med andre ord en konkurranse om å objektivere, sette merkelapp på hverandre, gjennom å benytte sjangerbeskrivende ord på andre artister. Det er dette H gjør når han omtaler hip-hop-kodene slik han gjør. Dette fikk jeg også flere eksempler på under samtaler med musikere. Respondentene er stort sett redde for å bli satt i bås, eller bli integrert i et felts bestemte logikk. ''[...] stilarter falsifiseres i det øyeblikk de blir integrert'' (Berkaak 1989: 288). Likevel bruker musikere mye tid på å forholde seg til felt og subfelt innad i musikkfeltet. Man skal plassere andre i forhold til seg selv, og må også ta stilling til hvilke elementer man selv skal plukke eller ''shoppe'' til sitt eget uttrykk.

Det er, slik jeg har vært inne på, mulig å forfekte en ide om at sjangere og deres interne regelverk fungerer som en drivkraft hos mange musikere. Dette på bakgrunn av at musikk sjangere ofte bærer med seg identitet. Man i kler seg nærmest en identitetstype ved å tre inn i en spesifikk musikk sjanger. Vi skal se på et interessant utspill fra NISS-lærer L. Vi snakker om konkurranse i musikk når han sier:

L: ''Det er gjerne de som er litt avantgarde som setter reglene for retningene i hva som skal gjøres i musikken. Hvem som definerer god smak har med kredibilitet å gjøre. Og det tror jeg er veldig destruktivt i musikk miljøet. For det blir ofte spørsmål om hva som er politisk korrekt, og opp gjennom musikk historien er det gjerne de som er minst politisk korrekt som vinner gjennom. Med en gang vi får et Nirvana ser vi gjerne 10000 band som

⁴⁷ J.fr. Skjervheim (1974, 1976)

forsøker å likne. Det er ikke så veldig fruktbart. Mange musikere hadde nok hatt godt av å tenke mindre på det. Mindre på hva som er god og dårlig smak og heller søke inn i musikken. Og sin egen forskertrang. Ikke høre på alle andre. Kredibilitet er for musikere et veldig destruktivt begrep som hindrer nyvinninger i frykt for å gjøre noe galt.”

L anser *kredibilitet* for å være et destruktivt fenomen i musikken. På den ene siden dreier det seg om maktforholdene i feltet, hvem som får makten til å bestemme hvilke koder som skal gjelde. For det andre dreier det seg om ekskludering av annerledes tankegang, noe som fører til at mange velger å følge allerede oppgatte stier. Vi skal se hva et par andre informanter sier om konkurranseforholdene i musikken:

K: ” opplever du noen form for konkurranse mellom dere som går komposisjon?

D: nei ikke egentlig altså. Det hender at jeg på en måte innbiller meg det for min egen del, for det hender når jeg hører noe som de andre har gjort som man synes er veldig flott... Og så sitter man der med sine egne ting som man på en måte synes er veldig puslete på en måte.”

Det D sier er faktisk det mest vanlige svaret jeg fikk på spørsmålet om konkurranse blant informantene. Ingen av de jeg intervjuet sa at de opplevde noen form for konkurranse internt, verken mellom medelever eller andre musikere. Likevel svarer læreren L dette på mitt første spørsmål om det finnes intern konkurranse på skolen: *L: ”Ja. Absolutt. Og det er et tveegget sverd. For på den ene siden er konkurranse positivt, men på den annen side er musikk et felt der samarbeid er veldig viktig. Så det må ofte jobbes med dette, for ydmykhet og samarbeid er essensielt for å få til noe sammen.”* Jeg vil også si at jeg opplevde mye konkurranse mellom elevene ved NISS da jeg gikk på skolen. En bekjent av meg, som er tidligere elev ved NMH, sier også at disse elementene var tydelige i hans studietid. Mangset (2004) finner samme tendens, ikke bare ved NMH, men ved mange typer kunsthøgskoler i landet. Ved NMH forklares det at konkurransenivået og presset tidvis er så stort at det leder til selvmord blant elever (Mangset 2004: 238-242). Noen elever jeg snakket med, både fra NMH og NISS, sa derimot at det var vanlig med intern kniving på et lekent nivå. Dette ble imidlertid avfeid som ubetydeligheter. J, som ikke lengre går på musikk-skole, fortalte imidlertid at han merket konkurranse mellom aktive band som kjente hverandre godt. *J: ”Det kan være hvem som trekker flest folk til konserter og sånt [...]”*.

Hvorvidt konkurransesituasjonen ved musikkskolene er av ubetydelig art eller ikke, lar jeg i denne sammenheng stå åpent. Det som derimot er sikkert, er at de mest tydelige *karismatisk kunstner-* typene gjerne setter seg på utsiden av enhver form for konkurranse. Disse er: "[...] *fødte kunstnere,*" *upåvirket av sosial bakgrunn, sosiale nettverk og sosiale prosesser (Moulin 1992)*" (Mangset 2004: 10). Musikeren Morrissey underbygger dette sitatet ved å si i et intervju: "*Some people claim that I play alternative music. How can they say that? I'm not alternative, I'm for everyone.*"⁴⁸ Senere i samme intervju sier han (intervjueren er markert x):

X: "How do you feel about being nominated as one out of three for the award: "Living Icon"? M: Surprised, because I don't believe in that sort of competition. This is art, not sports, although I am honoured to be nominated. X: But do you feel it's deserved? M: um, yes."

Morrissey synes å passe meget godt inn under karakteristikkene for en klassisk, karismatisk kunstner. Han vil ikke ta del i sjangerinndelingen, og han motsetter seg konkurranseforholdene i musikkmiljøet.

Jeg skal ta for meg et punkt til i forhold til konkurranse. Jeg vil hevde at intern konkurranse i musikkmiljøet ofte oppstår i kamper om anerkjennelse, eller higen etter kulturell og symbolsk kapital, som Bourdieu beskriver (Bourdieu 1993, 1995b). Tidligere i oppgaven har jeg antydnet at veier til å oppnå anerkjennelse i musikkfeltet går gjennom teknisk briljans og kreativ egenart. I forbindelse med konkurranseperspektivet vil jeg legge til *kunnskap* som en måte å oppnå anerkjennelse. Denne kunnskapen kan ha med musikkteknikk, musikkhistorie, lydteknikk eller annen musikkrelatert informasjon å gjøre. Som et eksempel på dette kan jeg nevne et samtaleemne som ofte kommer opp mellom meg og mine musikervenner. Flere sier at de mistrives når de går inn i musikkforretninger for å prøve utstyr eller kjøpe eksempelvis strenger. Årsaken er at forhandlere i musikkforretninger gjerne får dem til å føle seg komplett blottet for teknisk kunnskap. Til tross for at disse forhandlerne ikke nødvendigvis lyser av autoritet på noen spesiell måte, besitter de likevel en symbolsk kapital gjennom sin kunnskap.

Vi har så langt sett at drivkrefter i musikk synes å være sjangerbestemt, og at interne konkurranseforhold kan virke både fremmende og hemmende på musikerne. De fleste jeg har

⁴⁸ Intervjuet med Morrissey er hentet fra www.youtube.com den 12.5.2007.

snakket med gir uttrykk for å ha god kjennskap til forskjellige sjangeres koder og logikk. De forskjellige felt og subfelts logikk påvirker imidlertid ikke alle musikertyper. Nå skal jeg trekke fram et siste hovedpunkt i kartleggingen av drivkrefter hos musikere. I denne delen skal vi se på forholdet til publikum.

Musikeren og publikum

*”Pene bisen min, snille bisen, kjære vov-vov, kom hit!
Kom hit og snus på en parfyme jeg har kjøpt i byens fineste parfumeri.
Og hunden logrer med halen. Hos disse stakkars dyr er det, tror jeg, et tegn som tilsvarende latter og smil. Den kommer bort til meg og stikker nysgjerrig sin fuktige snute mot parfymeflasken hvor korken er fjernet; så trekker den seg plutselig skrekkslagen tilbake og bjeffer, anklagende. – Å din elendige hund! Hvis jeg hadde gitt deg en pakke med møkk ville du frydefullt ha snust på den og kanskje slukt den i deg. Derfor ligner også du, uverdige følgesvenn i mitt sorgfulle liv, på publikum. Man må aldri gi publikum opphissende, fine dufter, men møkk som er utvalgt med omhu” (Baudelaire 1981: 26).⁴⁹*

Musikeres forhold til publikum kan oppsummeres på flere måter. Sett fra et kunstnerperspektiv til et kommersielt perspektiv kan vi benytte Baudelairens tekst, gjengitt ovenfor. I teksten beskriver han publikum som en enhetlig masse som ikke forstår verdien av virkelig kunst. Massen søker en enkel og tilgjengelig kunst, uten dybde eller utfordring. Dette beskriver Baudelaire som møkk. I denne sammenheng er kunstnerens forhold til publikum basert på estetiske verdier. Kunstneren føler seg misforstått ved at publikum og den øvrige verden ikke forstår de estetiske kodene som ønskes formidlet. Baudelairens fortelling viser også til et eksistensialfilosofisk tema. ”*The crowd is untruth*”, postulerer Kierkegaard. Som en motvekt til massens uvitenhet, er subjektet. ”*I am the truth, and so are you [...]*” (Kierkegaard 1962: 114). Wolfgang von Goethe har følgende karakteristikk av massen i Faust I, dikteren:

⁴⁹ Hentet fra ”Prosadikt” (1981). Gjendiktet av Tore Stubberud.

”Nei, la meg glemme massen - glemme dette uhyre som vil slå vår ånd på flukt! Forskån meg for den sverm som vil besette og suge sjelen mot den dype slukt” (Goethe 1963: 78).

Kjernen i disse beskrivelsene av massen ligger i den tåkeleggende effekten en stor, samlet flokks mening har på individet. Den kommersialiserte kunstverden tildeles av mange denne tåkeleggende effekten. Adorno er blant de hardeste kritikerne av den kommersialiserte kunst innen sosiologien.

I denne sammenheng skal vi ikke dvele for lenge ved kulturkonsumentene alene. Det er derimot forholdet mellom musikeren og publikum som skal belyses. Musikeren er avhengig av publikum. Publikum kan i så måte være med på å forme musikken. Før vi ser nærmere på hvordan mine respondenter uttaler seg om forholdet til publikum vil jeg gå litt nærmere inn på en mulig inndeling av forholdet kunstner- publikum.

Baudelaires bakgrunn for å beskrive hunden og publikum nedsettende kan godt bygge på personlig fremmedgjøring og manglende anerkjennelse. Like fullt kan hans beskrivelse være med på å forklare en side av forholdet mellom kunsten og kommersialismen, det gode og det slette. Forholdet er av innfløkt art. På den ene side søker kunsten å stå på utsiden av den økonomisk orienterte verden.⁵⁰ Den vil reflektere nettopp over samfunnet og livet generelt. På den annen side er kunstneren ikke fullkommen uten publikum. Veien til å kunne leve som kunstner går oftest gjennom å gjøre seg til et salgbart produkt i større eller mindre grad. Forholdet mellom musikeren og publikum kan gå gjennom både kunstfeltet, det politiske felt eller det kommersielle/ økonomiske felt. Et forsøk på å kategorisere dette forholdet er gjort av Solhjell. Han bygger på Bourdieus feltbegrep (Bourdieu 1993,1995b) når han skiller mellom det *eksklusive*, det *inklusive* og det *kommersielle* kretsløp (Solhjell 1995). Jeg skal se kort på denne inndelingen, men nøyer meg med å kun forklare det inklusive kretsløp, da dette ikke later til å ha nevneverdig tilknytning til forholdet mellom musikeres drivkrefter og publikum. Det bør nevnes at Solhjell i første rekke omtaler utstillingskunst gjennom disse kretsløpene. Hans eksempler er hovedsakelig hentet fra billedkunstens verden. Like fullt hevder han at kriteriene fungerer liknende på andre kunstformer (Solhjell 1995: 39). Dette synet deler jeg, i hvert fall når det gjelder musikkfeltet. Tar vi utgangspunkt i Bourdieus feltteorier kan vi si at Solhjell tar for seg

⁵⁰ J.fr. Tabell 1.

forskjellige felts forhold til kunstfeltet. Hans tredeling baseres på hvordan troen på kunstens verdi og kvalitet produseres.

Det eksklusive kretsløp tar den autonome kunst som utgangspunkt. Her er det selve kunsten som står i sentrum, ingen baktanke om kommersialisme eller politikk. De høyeste verdier er knyttet til begreper som individualitet, originalitet, selvstendighet, integritet og risikovilje (Solhjell 1995: 42). Jeg kjenner igjen denne type syn hos noen av de mest kreativt orienterte musikerne jeg snakket med. Når disse verdiene står sentralt, stiller musikeren seg utenfor markedet. Den kommersielle musikkindustrien blir, liknende Baudelaires hund, beskrevet som en uforstående masse. I et av intervjuene jeg gjorde på NISS sier C: ” *Noen ganger har jeg lyst til å spille så høyt og stygt at mange bare går. Det å skru gitaren opp til 11 og bare rive i vei med noe skikkelig fælt kan være utrolig stort. Så er det kanskje en og annen som kommer bort etterpå og synes det var dritfett [...].*”

En måte å se på denne uttalelsen er å koble den til det eksklusive kretsløp. Uttalelsen kan for øvrig også være mer myntet på den generelle rockemyten. Kanskje er det heller livsstilen enn musikken G beskriver. Det å være en rebell innebærer å motsette seg de etablertes holdninger. Å bli ansett som et utskudd fører gjerne med seg en tett, men liten tilhørerskare. G benytter ord som *fælt, høyt og stygt* som beskrivelse på hvordan han tidvis vil høres. Han ønsker nærmest å skremme vekk publikum for å luke ut de få som virkelig forstår. Det later til at hans ønske er et nært, dedikert publikum som synes musikken låter *dritfett*.

Det inkluderende kretsløp er heteronomt, samkjørt med det politiske feltet. Medlemmene er gjerne knyttet til det politiske felt ved å trekke fram kriterier som nasjonalitet, kjønn, bosted, alder og så videre (Solhjell 1995: 40). I all hovedsak bør det inkluderende kretsløp forstås på det kulturpolitiske plan. Det vil si at feltet ikke nødvendigvis påvirker musikernes forhold til sitt publikum nevneverdig.

Det kommersielle feltet er rommet der kunsten gjøres lekker, tilgjengelig og salgbar. Musikere som tar del i dette kretsløpet taper gjerne deler av sin kulturelle kapital innad i musikkmiljøet. Å gjøre seg salgbar kan imidlertid være både et bevisst og et delvis ubevisst valg, og i det store og hele tas avgjørelser om salgbarhet i det økonomiske felt. Kunsten blir her byttet ut med kroner og

øre. Her gjelder ikke lenger kunstnerisk egenart eller utilgjengelighet. Det kommersielle kretsløp er det som flere informanter omtaler med både avsky og snev av beundring. De økonomiske gevinstene i det kommersielle frister mange, og følgelig vil det være noe forlokkende ved det.

De nevnte kretsløpene beskriver først og fremst forholdene *mellom* musikeren og publikum. De tjener altså som bindeledd mellom musikken og folket. Like fullt kan både musikeren og publikum også sies å være innlemmet i den samme grupperingen. De kreative musikerne setter oftest kunsten i sentrum, slik det ekskluderende system beskriver. På samme måte kan vi snakke om et ekskluderende publikum. Koblingen mellom musikeren og musikklytteren, publikum, trekkes også av Supičić. I hans teori kan, som tidligere nevnt, begge grupper inndeles etter å ha henholdsvis *estetiske-* eller *sosiale* motivasjoner (Supičić 1987).

I mine intervjuer ble publikum eller mottakere nevnt som motivasjoner av noen informanter. Jeg skal her gå nærmere inn på hva et par av dem har uttalt.

K: "hvem bestemmer i musikkverdenen?"

G: det er dumt å ikke svare en selv. Så det svarer jeg.

K: er det andre? Hvilke utenforliggende elementer?"

G: publikum. De som hører på. Plateselskaper og alt det der, men jeg mener nå uansett at alt ligger hos en selv.

K: hva er å lykkes for deg?"

G: det har ingenting med verken plateselskaper eller media eller publikum å gjøre. Det ligger i meg selv. En utvikling som bare jeg kan vite om."

G fremhever igjen at hun selv er den hele og fulle drivkraft til å lage og spille musikk. Sett ut fra Solhjells tredeling kan vi si at hun tilhører det ekskluderende kretsløp. Igjen passer dette godt med hva som karakteriseres som den karismatiske kunstnerrollen. Når disse drivkreftene ligger til grunn, blir utenforliggende elementer uviktige.

A: "Vi er jo på en måte entertainere, så det er klart at publikum er viktig. Når jeg står på scenen og det er fullt hus, da skjønner jeg plutselig hvorfor vi øver. Vi har en ganske stor gjeng som hører oss hver gang vi spiller. Du kan vel kalle dem fans. Og vi vil jo gi dem det de vil ha. Så det blir som regel god stemning."

I A's tilfelle ser vi at det ikke er det samme, innadvendte forhold til musikken, som vi ser hos G. Igjen kan vi snakke om en sosial motivasjon for å spille. Til en viss grad kan vi også si at A's

kommentar passer i det kommersielle kretsløp. Han snakker i alle fall om å ville gi publikum *det de vil ha*. Sammenlikningen bør likevel ikke trekkes for langt. Det kommersielle kretsløp viser nok mer til salgbarhet og produktlansering.

Avslutningsvis vil jeg trekke fram et annet element ved forholdet mellom musikeren og publikum. I intervjuene har jeg ved flere anledninger støtt på begrepet *å uttrykke seg* som beskrivelse av en motivasjon. På en side kan begrepet referere til den kreative skapeprosessen. I så tilfelle er ikke nødvendigvis drivkraften sosial. Derimot kan dette også vise til det sosiale forholdet *å uttrykke seg overfor et publikum*. I dette tilfellet beskrives forholdet til publikum som en direkte drivkraft for å holde på med musikk. Det finnes selvfølgelig grader av dette, men i ekstreme varianter kan denne drivkraften bunne i mål om kjendisstatus. Dette kan igjen kobles til det kommersielle kretsløp.

Avslutning

I denne delen av analysen har jeg konsentrert meg om de sosiale og strukturelle motivasjonene i musikk. Det er liten tvil om at de eksisterende rammeverkene i det sosiale rom og i musikkfeltet har innvirkninger på drivkreftene i musikk. Når det gjelder sjangere, vil jeg trekke den slutning at musikere innenfor pop og rock oftere trekkes mot musikktilværelsen på bakgrunn av disse felts logikk, enn hva tilfellet er hos klassiske utøvere. Populærmusikken er i det hele mer individorientert enn klassisk musikk, noe som igjen fører med seg kopiering av livsstiler og holdning. Igjen synes det imidlertid som om den karismatiske kunstneren stiller seg på utsiden av alle disse kodene, uavhengig av sjangertilhørighet.

Med dette avslutter jeg analysen av musikers drivkrefter. I det siste kapittelet vel jeg forsøke å samle funnene, samt å komme til konklusjoner.

6: KONKLUSJONER

I denne masteroppgaven har jeg kartlagt drivkrefter hos musikere. Jeg har tatt for meg forskjellige musikere og musikertypers forhold til eget virke. Jeg vil innledningsvis i dette siste kapittelet oppsummere de mest sentrale elementene jeg fant i intervjuene, samtalen med musikere og den øvrige empirien jeg har benyttet meg av. Jeg vil deretter vurdere forskjellige måter å tolke disse funnene.

DRIVKREFTER I MUSIKK

Noe av det første jeg så etter å ha fullført intervjuene, var at drivkrefter for å bli musiker varierte med musikkjanger. I tillegg til dette syntes det som om musikkfeltet besto av en rekke ulike musikertyper. Jeg målte de forskjellige typene jeg fant opp mot de kunstnertypene som presenteres av Mangset (2004). Imidlertid kunne det virke som at noen av musikertypene jeg intervjuet ikke passet inn under noen av Mangsets kunstnertyper. Dette gjaldt først og fremst de informantene som hadde et meget hobbypreget syn på musikken. Da jeg hadde dannet meg et inntrykk av hvordan forskjellig fokus og holdning påvirket synet på egen musikertilværelse, kunne jeg gå i gang med å kartlegge drivkreftene i musikkfeltet.

Jeg sitter nå igjen med noen grunnskiller innen drivkrefter hos musikere. Det mest tydelige blant disse forekommer meg å være forholdet mellom kreativitet og teknikk. Flere informanter fremstilte disse drivkreftene som motstridende. Jeg har forstått det slik at det som omtales som motstridende elementer i forholdet mellom kreativitet og teknikk, omhandler individets posisjonering som musikk-mottaker. Låtskrivere og komponister så ut til å foretrekke den kontemplative, følelsesbaserte mottakerposisjonen. Deres hovedfokus i musikken dreide seg rundt det språkløse uttrykket, i estetisk forstand. Unntaket var imidlertid de låtskriving- og komposisjonsorienterte musikerne som orienterte seg i musikkskapelsen gjennom musikkteorien hovedsakelig. Disse, i tillegg til de musikerne som la hovedvekt på teknisk briljans, hadde fokuset på det viljestyrte og regelbaserte i musikken.

Til tross for motsetningene mellom disse drivkreftene plasserer jeg dem likevel begge inn under hva jeg omtaler som personlige motivasjoner. Dette krever en forklaring. Jeg har benyttet meg av

Supičićs differensiering mellom esterske og sosiale motivasjoner som en mal for å kategorisere de drivkreftene jeg fant blant musikere. Imidlertid følte jeg at Supičićs to grunnleggende motivasjoner ikke fungerte fullstendig uttømmende i forhold til hva jeg hevdet å finne. Slik jeg ser det må vi heller skille mellom *personlige* og *sosiale drivkrefter* i begrepenes opprinnelige betydning. Deretter kan det være snakk om estetiske og sosiale motivasjoner innenfor hver av disse, da forstått i Supičićs definisjon av begrepene. Dermed kan vi oppleve personlige drivkrefter som ikke nødvendigvis er estetisk motivert, slik som tilfellet kan tyde på i informanten D's tilfelle. Jeg ser det som at D er trukket mot musikken av indre, personlige årsaker, ikke av tilhørighetssøken eller sjangerkodeinteresse. Samtidig ser jeg D som en musiker som i stor grad drives av tekniske drivkrefter i sitt forhold til komposisjon. På samme måte kan vi snakke om sosiale drivkrefter som synes estetisk motivert. Sjangertilhørighet, konkurranseforhold og motivasjon gjennom publikum ble omtalt som sosiale drivkrefter. Innenfor disse er det imidlertid også mulig å snakke om estetiske motivasjoner.

Forsøkene på å typifisere og kategorisere drivkrefter viser for øvrig også noe av svakheten med hele konseptet med å typifisere. Det som bygges er ikke virkelige individer eller individers holdninger, men idealtyper som er ment å kunne kategorisere mennesker ut fra visse holdningstrekk. Typer vil aldri fungere uttømmende, og er heller ikke ment for å gjøre det. Derimot kan avgrensninger som disse bidra som hjelpemidler for å forstå fenomener ved mennesket bedre. Dette synes jeg også har vært tilfelle i denne oppgaven.

Noen funn har overrasket meg underveis i arbeidet. Et av disse dreier seg om den karismatiske kunstnerrollen. Flere informanter har uttalelser som stemmer godt overens med den klassiske kunstnertypen. Det pussige var beskrivelsene av drivkrefter. Ved å ikke ta stilling til noen av koblingene mellom musikkfeltet (eller kunstfeltet) og det sosiale rom, fristiller den karismatiske kunstneren seg fra enhver forventning eller annen type press. I tillegg kan man nesten si at den karismatiske kunstneren er uten i drivkraft i musikken. Det er ikke snakk om motivasjoner ettersom de har et kall. De kunne ikke velge bort å spille musikk. Foruten dette ble jeg overrasket over i hvor stor grad drivkreftene i musikk synes å være ekskluderende overfor utenforstående. Dette gjelder først og fremst de kreative kreftene. Med dette mener jeg å vise til hvor stor grad av medfødt talent som ble ansett for å være avgjørende for kreativiteten. De tekniske drivkreftene

blir ikke omtalt som så umulige å ta del i, selv om talent også her er en naturlig del av grunnlaget hos musikere.

Når det gjelder informantene kan jeg ikke si jeg ble like overrasket over forskjellene mellom elevene ved NMH og de øvrige, mer populærmusikalsk orienterte musikere. En av forskjellene dreide seg om den generelle tanken om musikerrollen. En annen innebar grad av realisme i forhold til framtidig karriere. Flere av populærmusikerne ville ”ta det som det kom,” ikke legge planer om seg selv som musiker i den yrkesmessige forstanden av begrepet. Elevene ved NMH synes snarere å ha bestemt seg for en musikkariere, og realistiske mål var satt opp for å nå dit.

Hva har jeg så egentlig oppnådd gjennom denne studien? Hvordan stiller mine funn seg i forhold til tidligere forskning på området? Til dette vil jeg aller først si at jeg personlig har lært ekstremt mye. Jeg har utvidet mine kunnskaper innen sosiologi og filosofi i tillegg til å ha lært mye om drivkrefter i musikk. Nok om det. I forhold til foreliggende teori rundt temaet vil jeg si at denne oppgaven har en noe annen innfallsvinkel enn mange andre bidrag. Jeg har ikke funnet mye materiale som tar opp motsetningene og likhetene ved kreative og tekniske drivkrefter hos musikere. Flere av drivkreftene jeg skisserer er imidlertid mye omtalt innenfor andre temaer i faget. Mine funn er av omfangsårsaker naturlig nok av begrenset verdi. Likevel føler jeg at oppgaven trekker noen linjer mot nye vinklinger i studiet av musikere og deres motivasjoner.

Estetiske og sosiale motivasjoner: På tross av forskjellene

Mye er blitt sagt om forskjellene mellom både musikertyper og motivasjonstyper i denne oppgaven. Det er blitt slått fast at det finnes et vell av retninger og grunnsyn i bevegelse innad i musikkfeltet. Når det er sagt vil jeg trekke fram en antakelse om en samlet motivasjon. Storparten av denne tekstens innhold har hatt fokuset i musikkfeltet, sett fra et mikroperspektiv i filosofisk forstand. Når vi bytter ståsted og ser på musikkverdenen som en samlet del av en helhet, er ikke drivkreftene nødvendigvis så forskjellige når alt kommer til alt. Jeg skal forsøke å utdype. Når en teknisk orientert musiker ønsker å lære musikkteorien så godt som mulig, er det for å nå til et nytt nivå i musikken. ”*Du må lære reglene for å kunne bryte dem,*” ble det sagt på musikkskolen NISS. En fullstendig beherskelse av teknikk og teori ville innebære en frihet til å la musikken

alene tale gjennom viljen. Musikeren kan igjen falle tilbake i en kontemplativ tilskuerposisjon. Perfeksjonen er oppnådd. Når en estetisk orientert musiker beskriver ønsket om å stadig lage noe bedre, komponere det ultimate, er ønsket den samme friheten. Denne tankerekken tas imidlertid opp og følges i Herman Hesses roman ”*Glassperlespillet*” (1943). I romanen oppnår Josef Knecht en stor visdom og kunnskap innen *glassperlespillet*, et fiktivt spill som kan bli tolket til å henspille på intellektualismen, eller vitenskap om verden generelt. Knecht mister imidlertid troen på glassperlespillet når han innser at det er spillet som spiller ham, ikke han som spiller spillet. I et forsøk på å unnsnippe den intellektuelle borgen han bor i, Elfenbenstårnet, drukner Josef Knecht i et tjern med en gang han kommer ut i den virkelige verden.

I denne historien ligger det, slik jeg ser det, både en mulighet og en begrensning. Hvis vi trekker det tilbake til den teknisk orienterte musikeren kan vi på en side hevde at perfeksjonen aldri oppnås. En fullkommen beherskelse forekommer ikke. Ofte hører vi at personer som regnes som de fremste musikere i verden er de mest kritiske til egne prestasjoner. Målet for perfeksjon kan ikke fysisk nås. Dette likner på hvordan Skjervheim sier at vi aldri kan objektivere oss selv. Med en gang vi forsøker å sette oss selv i en ramme har vi allerede blitt en annen (Skjervheim 1974, 1976). Dermed blir vår oppfattelse av oss selv som en hermeneutisk sirkel vi aldri kan binde sammen: Er det jeg som snakker til speilet, eller er det speilet som snakker til meg? I denne evige rundgangen finnes det imidlertid også en mulighet til å roe perfeksjonismen, stille viljens evige hunger, slik Schopenhauer ville sagt det. Det kontemplative forhold til kunst gir kanskje denne tilfredsstillelsen uavhengig av motivasjonstyper. Og jeg tror det er der alle musikere og musikkelskere har noe til felles. En kjærlighet til musikk som det språkløse språk. En beskrivelse av følelsen man ikke selv kan beskrive.

Helt til slutt vil jeg ta med de avsluttende linjene i John Keats’ dikt ”*Ode on a Grecian Urn*” fra 1819:

*“When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
'Beauty is truth, truth beauty,—that is all
Ye know on earth, and all ye need to know”* (John Keats 1994).

LITTERATUR

- Adorno, Theodor W. & Max Horkheimer (1972): *Opplysningens dialektikk. Filosofiske fragmenter*. Danmark: Nordisk bokproduksjon a/s
- Adorno, Theodor W (1976): *Musikksosiologi- 12 teoretiske forelesninger*. Lund: Bo Cavefors bokforlag
- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (1991): *Kulturindustri. Opplysning som massebedrag*. Oslo: J. W. Cappelens forlag a/s
- Album, Dag (1996): *Nære fremmede. Pasientkulturen i sykehus*. Oslo: Tano forlag.
- Barker, Chris (2004): *Cultural studies. Theory and practice*. Oxford: Sage publications Ltd.
- Becker, Howard (1963): *Outsiders*. New York: Free press
- Berg Sørensen, Torben (1988): *Fænomenologisk mikrososiologi. Interview og samtaleanalyse 1*. Århus: Forlaget Gestus.
- Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas (2000): *Den samfunnsskapte virkelighet*. Bergen: Fagbokforlaget
- Berkaak, Odd Are (1989): *Erfaringer fra risikozonen. Opplevelse, utforming og traderingsmønster i rock & roll*. Doktorgrad i sosialantropologi: UIO.
- Berkaak, Odd Are. Ruud, Even (1994): *Sunwheels: Fortellinger om et rockeband*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjørkås, Svein & Mangset, Per (1996): *Kunnskap og kulturpolitikk. Utviklingstrekk i norsk kulturpolitikkforskning*. Oslo: KULTs skriftserie nr. 56.
- Bourdieu, Pierre (1993): *The field of cultural production*. Cambridge: Polity P
- Bourdieu, Pierre & Loïc Wacquant (1995a): *Den kritiske ettertanke. Grunnlag for samfunnsanalyse*. Oslo: Det Norske Samlaget
- Bourdieu, Pierre (1995b): *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Bourdieu, Pierre (1996): *Symbolisk kapital. Artikler i utvalg*. Oslo: Pax

- Bryson, Benthany (1996) *Anything but Heavy Metal. Symbolic exclusion and Musical dislikes*. American Sociological Review: Vol. 61, NO 5
- Danielsen, Arild (2006): *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Bergen: Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget
- Fiske, J. (1989): *Understanding popular culture*. London: Unwin Hyman.
- Fog, Jette (1998): *Med samtalen som utgangspunkt. Det kvalitative forskningsinterview*. København: Akademisk forlag.
- Frith, Simon (1980): *Rocksociologi*. København: Notabene
- Frønes, Ivar (2001): *Handling, kultur og mening*. Bergen: Fagbokforlaget
- Goffman, Erving (1992): *Vårt rollespill til daglig: En studie i hverdagslivets dramatik*. Oslo: Pax.
- Kaufmann, Geir (2006): *Hva er kreativitet?* Oslo: Universitetsforlaget.
- Kierkegaard, Søren (1992): *Concluding unscientific postscript to philosophical fragments*. Volum 1. Princeton N.J.: Princeton university press.
- Kris, Ernst & Kurz, Otto (1979): *Legend, Myth, and Magic in the Image of the artist. A historical Experiment*. New Haven/ London: Yale University Press
- Longhurst, Brian (1995): *Popular music & society*. Cambridge: Polity press
- Lamont, Michel (1992) *Money, Morals & Manners. The Culture of the French and the American Upper- Middle Class*. Chicago: The University of Chicago Press
- Mangset, Per (2004): *Mange er kalt, men få er utvalgt*. Bø i Telemark: Rapport nr 215, 2004 Telemarksforskning-Bø.
- Mead, George Herbert (1962): *Mind, Self & Society: from the standpoint of a social behaviourist*. Chicago: The university of Chicago press
- Polanyi, Michael (2000): *Den tause dimensjonen: en innføring i taus kunnskap*. Oslo: Spartacus
- Ruud, Even (1997): *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sartre, Jean- Paul (1966): *Væren og intet: i utvalg*. Oslo: Pax
- Sartre, Jean- Paul (1993): *Eksistensialisme er humanisme*. Oslo:Cappelen
- Schopenhauer, Arthur (1997): *Om det gode og det slette*. Oslo: Pax

- Schopenhauer, Arthur (1988): *Verden som vilje og forestilling*. Oslo: Solum forlag
- Schutz, Alfred (1972): *The phenomenology of the social world*. London: Heinemann educational books.
- Silbermann, Alphons (1977): *The sociology of music*. Westport, Connecticut: Greenwood press.
- Silverman, David (2001): *Interpreting qualitative data. Methods for analysing talk, text and interaction*. London: Sage publications Ltd.
- Skjervheim, Hans (1974): *Objektivismen- og studiet av mennesket*. Oslo: Gyldendal
- Skjervheim, Hans (1976): *Deltakar og tilskodar og andre essays*. Oslo: Tanum-Norli
- Supićić, Ivo (1987): *Music in society. A guide to the sociology of music*. New York: Pendragon press.
- Widerberg, Karin (2001): *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt*. Oslo: Universitetsforlaget
- Wittgenstein, Ludwig (1996): *Filosofi og kultur*. Oslo: Cappelen akademisk forlag
- Østerberg, Dag (1993): *Fortolkende sosiologi I*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Østerberg, Dag (1997): *Fortolkende sosiologi 2*. Oslo: Universitetsforlaget.

Andre kilder

Baudelaire, Charles (1981): *Prosadikt. Gjendiktet av Tore Stubberud*. Oslo: Dreyers forlag.

Dalchow, Jørn (2004): *Hjelp, jeg er i popbransjen!* Oslo: Norsk musikkråd.

Gallwey, Timothy (1974): *The inner game of tennis*. New York: Random house.

Goethe, Johann Wolfgang von (1963): *Faust: en tragedie, første del*. København: Gyldendal.

Hesse, Hermann (2000): *Glassperlespillet*. Trondheim: Gyldendal

Keats, John (1994): *The complete poems of John Keats*. New York: Modern library

Sandford, Christopher (1996): *Bowie; Loving the alien*. London: Time Warner.

Shelley, Percy Bysshe (1991): *Selected poetry and prose*. London: Routledge

Thompson, Dave & Greene, Jo-Ann (1988): *The Cure*. London: Omnibus Press.

www.youtube.com

www.wikipedia.com

www.ipo.no/organisasjonsutvikling/kreativitet

www.niss.no

www.lipa.ac.uk

Oppgaven inneholder 36430 ord.

Alle kilder som er brukt i denne oppgaven er oppgitt.

