

Eva Nordli Krøger

HVA ER GOD BARNEMUSIKK?

Seks formidlere om fonogrammer for barn



Masteroppgave våren 2014
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo

FORORD

Det er en fin jobb å skulle høre seg opp på norske barnefonogrammer. Siden arbeidet med masteroppgaven startet har jeg alltid hatt en barnesang på øret på de daglige turene rundt Ekeberg-sletta. Med beundring har jeg opplevd nærheten i Tonje Unstads og Maj Britt Andersens formidling, oppdaget nye lag i Jacob Youngs og Odd Nordstogas arrangementer eller humret av morsomme detaljer i Rasmus Rohdes historier. Med takknemlighet - og vemod - har jeg lyttet til Trond Brønnes kloke tekster og Geir Holmsens smakfulle tonsettinger av disse.

Sangene har hele veien vært til motivasjon for nye skrive- og leseøker. Stor takk til mine seks informanter, for interessen dere har vist og tiden dere har satt av til dette! Og ikke minst, takk for musikken! Dere behersker et håndverk jeg ser opp til, og som jeg er glad for å kunne presentere noen tanker og teorier rundt i denne undersøkelsen.

Veilederen min, Even Ruud, fortjener også en stor takk – for inspirasjon og mange gode råd i skriveprosessen! Og takk til Merete Arnevåg, som stilte til prøveintervju, og til moren min, Marit Nordli, for korrekturlesing og språkvask! Dette har vært gull verd for meg!

Sist, men ikke minst, er det familien min - Carsten, Anders og Carina - som må takkes! Dere har støttet og oppmuntret meg, og ventet tålmodig når timene i skrivestua har blitt lange. Denne masteroppgaven ville ikke blitt ferdig om det ikke var for dere!

Eva Nordli Krøger

Oslo, april 2014

INNHold

KAPITTEL 1 BAKGRUNN OG METODE

1.1.	INNLEDNING	s. 9
1.1.1.	Bakgrunn for valg av tema	s. 9
1.1.2.	Problemstilling	s. 10
1.1.3.	Definisjoner og avgrensinger	s. 10
1.1.4.	Oppgavens oppbygning	s. 12
1.2.	METODE	s. 12
1.2.1.	Fenomenologisk tilnærming	s. 12
1.2.2.	Det semistrukturerte livverdenintervjuet	s. 13
1.2.3.	Forhåndsantagelser	s. 15
1.2.4.	Valg av informanter	s. 16
1.2.5.	Anonymitet og informert samtykke	s. 17
1.2.6.	Presentasjon av informantene	s. 20
1.2.7.	Etiske dilemmaer i intervjusituasjonen	s. 21
1.2.8.	Transkripsjonsprosessen	s. 24
1.2.9.	Analyseprosessen	s. 25

KAPITTEL 2 TEORIGRUNNLAG

2.1.	MUSIKK SOM FORSKNINGSFELT	s. 27
2.1.1.	Musikalsk kvalitet i historisk kontekst	s. 27
2.1.2.	Musikk som objekt og aktivitetsfelt	s. 29
2.1.3.	Forskning på musikk for barn	s. 30
2.2.	MUSIKK SOM KOMMUNIKASJON	s. 32
2.2.1.	Musikk som medfødt kommunikasjonsverktøy	s. 33
2.2.2.	Barns musikalske lek	s. 35
2.2.3.	Å snakke om musikk	s. 36
2.2.4.	Å "være" musikken	s. 38
2.2.5.	Barn og musikken i media	s. 40
2.2.6.	Musikk som markør for hvem vi er	s. 42
2.2.7.	Musikken vi forventes å like	s. 43
2.2.8.	Musikk som et aldersoverskridende språk	s. 44

KAPITTEL 3 FORMIDLINGSUNIVERSET

3.1.	DET ALLMENN MENNESKELIGE OG ALDERSOVERSKRIDENDE	s. 45
3.1.1.	Barnemusikk for hele familien	s. 45
3.1.2.	Barnemusikken i møte med media	s. 46

3.1.3.	”Crossover” i historisk perspektiv	s. 47
3.1.4.	Barn og voksnes følelsesregister	s. 49
3.1.5.	Barnets blikk på tilværelsen	s. 50
3.1.6.	Et kreativt univers	s. 51
3.1.7.	Behovet for et generasjonsperspektiv	s. 52
3.2.	DEN KUNSTNERISKE SIGNATUREN	s. 54
3.2.1.	Artistprofilen	s. 54
	- En særegen stil	s. 54
	- Et troverdig uttrykk	s. 55
3.2.2.	Formidlingen	s. 57
	- Formidlingsgleden og kommunikasjonsøyeblikkene	s. 57
	- Barns deltagelse i musikken	s. 59
	- Barn som konsulenter	s. 59
	- Formidlingsprosessen i studio	s. 61
	- Musikernes rolle	s. 61
	- Atmosfære og nærhet til lytteren	s. 63
3.2.3.	Kvalitet i alle ledd	s. 64
	- Det kunstneriske ansvaret	s. 64
	- Samfunnsansvaret	s. 65
KAPITTEL 4	SANGENE	
4.1.	INNLEDNING	s. 67
4.2.	TEKSTEN	s. 67
4.2.1.	En kanal for mellommenneskelig forståelse	s. 67
4.2.2.	Tekster å speile sitt eget liv i	s. 69
4.2.3.	Å speile et idealsamfunn	s. 70
4.2.4.	Det enkle, nære og hverdagslige	s. 72
4.2.5.	Ønsket om å utfordre	s. 73
4.2.6.	Fiksjon, fantasi og undring	s. 75
4.2.7.	Fortellergrep for barn	s. 76
4.3.	MUSIKKEN	s. 78
4.3.1.	Det ubevisste og umiddelbare	s. 78
4.3.2.	Komposisjonstekniske grep i låter som ”slår an”	s. 78
4.3.3.	Enkelt, men ikke banalt	s. 79
4.3.4.	Musikalske overraskelser	s. 80
4.3.5.	Musikalske grep for å nå barna spesielt	s. 81
4.3.6.	Musikk som bygger opp under teksten	s. 82
4.3.7.	Musikk til filmer	s. 84
4.3.8.	Tilpassing til fonogramformatet	s. 85
4.3.9.	Barnemusikk som sjanger	s. 86

KAPITTEL 5	DRØFTING OG OPPSUMMERING	
5.1.	INNLEDNING	s. 88
5.2.	TROVERDIGHET	s. 88
5.2.1.	Formidling av noe nært og ekte	s. 88
5.2.2.	Inspirert av barna selv	s. 89
5.2.3.	En troverdig samhandlingsform	s. 91
5.2.4.	Autentisitet	s. 92
5.3.	TILGJENGELIGHET	s. 94
5.3.1.	På et nivå barna forstår og får noe ut av	s. 94
5.3.2.	Medias tilgjengeliggjøring av barnemusikk	s. 96
5.3.3.	På sangens egne premisser	s. 99
5.4.	MENINGSUNIVERSET	s. 100
5.4.1.	Relasjonene	s. 100
5.4.2.	Relasjoner i historisk kontekst	s. 101
5.4.3.	Det universelle	s. 101
5.5.	OPPSUMMERING	s. 102
5.5.1.	Funn sett i forhold til valg av informanter	s. 102
5.5.2.	Ønsket om troverdighet	s. 103
5.5.3.	Musikkens tilgjengelighet	s. 104
5.5.4.	Funn sett i forhold til teorigrunlaget	s. 105
5.5.5.	Avslutning	s. 106
	LITTERATURLISTE	s. 109
	DISKOGRAFI	s. 114
VEDLEGG	Vedlegg 1: Informasjonsskriv	s. 117
	Vedlegg 2: Intervjuguide	s. 118
	Vedlegg 3: Meldeskjema NSD	s. 120
	Vedlegg 4: Behandling av personopplysninger	s. 125
	Vedlegg 5: Prosjektvurdering NSD	s. 126

Kapittel 1 – Bakgrunn og metode

1.1 INNLEDNING

1.1.1. Bakgrunn for valg av tema

”Helt krise for barneplatene” lød en overskrift som lyste mot meg da arbeidet med denne oppgaven så vidt var i gang. I Anette Aasheims (2007) artikkel beskrives situasjonen som katastrofal. Det å gi ut barnemusikk på fonogram blir omtalt som en nærmest umulig oppgave på grunn av manglende støtteordninger og en fortjeneste lik null. Resultatet er for lite og for dårlig produksjon av norske barneplater, understrekes det. Det etterlyses en kulturpolitikk som sørger for at barn får det varierte og gode musikktilbud de har krav på.

Artikkelen pekte på noe jeg selv hadde følt på kroppen gjennom to egne CD-utgivelser; det er en tung prosess å gi ut barnemusikk. Riktignok var det ikke det økonomiske eller politiske aspektet jeg hadde bestemt meg for å rette søkelyset mot i denne masteroppgaven. Jeg ville fokusere på *musikalsk kvalitet* og løfte fram synspunkt på hva slags musikk barn trenger og fortjener. Inspirasjonen til dette fikk jeg fra de musikerne og artistene jeg hadde samarbeidet med. Deres profesjonalitet og engasjement imponerte meg. Arbeidet i studio bar preg av et ønske om å sette barnas tanker og følelser i sving, om å begeistre og bevege. Og nettopp dette skulle sette rammen for mitt masterprosjekt. Jeg vil synliggjøre intensjonene og alle de bevisste valgene som kan ligge til grunn for barnemusikken som er utgitt. Jeg mener formidlere av barnemusikk kan gi oss en mer nyansert forståelse av hva slags musikk vi bør tilby barn, fordi det å operere i spenningsfeltet mellom målgruppen og det som skal formidles krever innsikt på mange nivåer. Med utgangspunkt i seks intervjuer, blir vi gjennom denne oppgaven bedre kjent med noen av landets fremste formidlere av musikk for barn. Samtalene dreier seg om barnemusikk generelt og deres egne innspillinger spesielt.

Da dette masterprosjektet nærmet seg slutten, fanget en ny overskrift min oppmerksomhet. Artikkelen ”Den usynlige musikken” (Bjerke 2013a) gir en påminnelse om at vi fremdeles har en jobb å gjøre for at god barnemusikk skal nå fram til målgruppen den er spesielt skrevet for. Profilerte musikere med et trofast barnepublikum gir ut musikk som overses av media, hevdes det i innlegget.

Jeg er glad for denne anledningen til å synliggjøre formidlernes erfaringer og kunnskap, og på den måten bidra til diskusjonen om hva som er god barnemusikk.

1.1.2. Problemstilling

På mange måter handler denne masteroppgaven om "historien bak" den innspilte barnemusikken som foreligger. En historie som forteller noe om intensjonen, motivasjonen og inspirasjonen. Om hva som må til for "å nå fram" til målgruppen og hvilke verdier som ligger til grunn for valgene som tas. Og til syvende og sist handler det om den innspilte musikkens betydning for barna og hvilke potensielle forbedringsmuligheter som ligger der.

«Hvilke kvalitetsvurderinger legger formidlere til grunn for å nå barna med musikken sin?» er oppgavens problemstilling. Den rommer en forventning om at formidlere faktisk *har* et ønske om å nå fram og at de foretar bevisste valg i den hensikt å presentere barn for et produkt de kvalitativt står inne for. Den er også tuftet på en forståelse av *at* barn trenger musikk. Jeg valgte mine informanter ut fra en antagelse om at vi ville møtes i en felles nysgjerrighet på dette feltet, og at en særlig respekt og interesse for målgruppen ville ligge til grunn for samtalen.

1.1.3. Definisjoner og avgrensinger

Formidler defineres gjerne som det å være mellomperson, det å overbringe noe. Sett i forhold til denne oppgavens kontekst handler det om å være mellomledet som bringer et musikalsk budskap videre til barna. Det er vel og merke flere ledd i en slik prosess. I denne oppgaven bruker jeg derfor *formidler* som et samlebegrep for dem som er med å forme det musikalske uttrykket, dvs. artist, musiker, komponist, tekstforfatter, arrangør og produsent. Formidlere av barnemusikk innehar som oftest flere av disse rollene, og jeg har bevisst valgt informanter med bred formidlererfaring. Under metodekapittelet presenteres hver enkelt av dem nærmere.

Barnemusikk brukes i denne oppgaven i betydningen *musikk som er skrevet av voksne for barn*. Denne avgrensningen har vært nødvendig, men også naturlig fordi det er formidlernes egen musikk for barn som er utgangspunkt for samtalen. Informantenes egne innspillinger har fungert som det McCracken omtaler som «prompts» (Ruud 1995) under intervjuene. Utgivelsene har gitt meg anledning til å sette meg godt inn i tekster og

tonespråk før vi møttes til en samtale. Under intervjuene var det et godt utgangspunkt for drøfting av verdier og valg. Det å kunne snakke om konkrete sanger fra fonogrammene har vekket minner hos informantene, og hjulpet meg til å gå i detalj rundt musikken og prosessen.

Musikalsk kvalitet er et omdiskutert begrep. Spørsmålet er om musikalsk kvalitet egentlig kan bedømmes. Et naturlig oppfølgingsspørsmål til oppgavens tittel er ”god for hvem og i forhold til hva?”. En plateutgivelser kan for eksempel betraktes som god eller dårlig i forhold til at den er en del av et pedagogisk konsept, om den treffer målgruppen rent musikalsk og tekstlig, om de tilfører barnemusikkfeltet noe nytt, spennende eller overraskende, målt i forhold til salgstall eller medieinteresse, eller sett i forhold til hva slags musikk foreldre ønsker for sine barn. Kvalitet kan vurderes etter musikkens funksjon, for eksempel å trekke barna sterkere inn i handlingen til en film, eller som smertelindring i helsebringende arbeid.

I denne oppgaven er det formidlernes egne vurderinger rundt hva som er bra og ikke bra som setter rammen. For å gi et grunnlag for forståelse av informantenes innspill, diskuteres også begrepene musikk og musikalsk kvalitet fra et musikkvitenskapelig ståsted. Selv kommer jeg ikke til å analysere eller kvalitetsvurdere formidlernes musikk, det er deres egne refleksjoner som løftes fram og diskuteres. Kvalitet forstås i vid forstand og henviser både til det musikalske materialet og hvordan musikken best kommuniserer med målgruppen.

Fonogram er det innspilte produktet, for eksempel i form av CD eller mp3-fil. Muligheter og begrensninger med hensyn til formatet blir trukket fram underveis. Som jeg kom inn på allerede i innledningen står platebransjen overfor utfordringer der det hadde vært spennende å diskutere musikalsk kvalitet mer inngående. Medieinteressen blir av informantene trukket inn som så vesentlig at den også får oppmerksomhet i denne oppgaven. Men debatten om økonomiske bevilgninger til fonogrammer har jeg valgt ikke å komme inn på, selv om det i aller høyeste grad kan ses i sammenheng med kvaliteten på produktet.

1.1.4. Oppgavens oppbygning

Det er altså informantenes egne historier og kvalitetsvurderinger som løftes fram her. For å kunne gi et fyldig svar på problemstillingen har jeg gjennomført kvalitative forskningsintervjuer med seks profilerte plateartister. Senere i dette kapittelet vil jeg gjøre rede for hvordan jeg har gått fram i undersøkelsen. Jeg begrunner valget av metode, presenterer informantene og forteller om tanker og utfordringer underveis i prosessen.

Kapittel 2 er et teorikapittel der aktuell faglitteratur trekkes fram. Her presenteres teorier om musikk som objekt og aktivitetsfelt, og undersøkelser som fra ulike synsvinkler forteller om musikkens betydning i barns liv. Dette er ment som et grunnlag for drøfting av informantenes innspill og ikke minst som en forståelsesramme for de to dimensjonene jeg har strukturert intervjumaterialet i forhold til.

I kapittel 3 belyses problemstillingen i forhold til informantenes artistprofil og kunstneriske signatur. Her får selve formidlingen, og informantenes tanker om det å ha barn som målgruppe, oppmerksomhet. Kapittel 4 omhandler selve produktet, med andre ord informantenes sanger. Her beskrives og kommenteres tekstlige og komposisjons-tekniske grep og hvilke verdier dette er tuftet på.

I kapittel 5 drøfter jeg empirien etter to overordnede kriterier jeg mener peker seg ut i informantenes innspill, og ser dette samtidig i forhold til de musikkvitenskapelige fagfeltene jeg presenterer i kapittel 2. Avslutningsvis oppsummerer jeg de viktigste funnene.

1.2. METODE

1.2.1. Fenomenologisk tilnærming

Jeg plasserer meg godt innenfor en fenomenologisk tradisjon når jeg i dette prosjektet ønsker å forstå mer om musikkformidling til barn sett i formidlernes eget perspektiv. Fenomenologien ble grunnlagt som filosofi av Edmund Husserl på begynnelsen av 1900-tallet, og interessen for *bevissthet* og *opplevelse* skulle på 60-tallet utvikle seg til også å omfatte menneskers *livsverden* (Tjora 2009, Kvale og Brinkmann 2009). Det dreier seg om den verden vi kjenner og møter i dagliglivet, skriver Brinkmann og Tanggaard (2012), og forklarer forskningsmetoden som å forstå menneskelivet «innenfra» livet selv. Det handler

om bevissthet rundt hvordan fenomener fremtrer for oss fra et førstepersonsperspektiv, ut fra forståelsen av at det er den "virkelige virkeligheten" mennesker oppfatter (Tjora 2009:6).

Intensjonalitet er et viktig begrep i Husserls filosofi. Det refererer til at bevisstheten vår er rettet mot noe som representerer et behov mennesket har. Hvordan ting oppfattes avhenger av betrakterens erfaringsgrunnlag eller verdier (Postholm 2010:42,43). «[...] hovedformålet med fenomenologisk forskning er å forstå meningsfulle, konkrete relasjoner som er til stede i en erfaring i en bestemt situasjon i en spesifikk kontekst», skriver Postholm. Når vi opplever noe er dette en blanding av det som objektivt sett er til stede og det som eksisterer i våre forestillinger, bestemt av hvert enkelt individs oppfatninger og meninger, skriver hun. Bevisstheten representerer virkeligheten mens det som observeres i livsverdenen er et produkt av læring, legger hun til.

En fenomenologisk tilnærming, slik den brukes i kvalitativ forskning i dag, er inspirert av Schützs teorier fra begynnelsen av 70-tallet, og handler om hvordan samfunnsmedlemmer forstår verden rundt seg i interaksjon med andre (Tjora 2009). Jeg lener meg i denne oppgaven mot et *sosialkonstruksjonistisk* ideal, i den forstand at jeg forstår virkeligheten jeg utforsker på basis av ulike sosiale funksjoner og at ulike folk kan ha ulik oppfatning av samme fenomen (jf. Tjora 2009:6). Når det gjelder innspilt barnemusikk tenker jeg med andre ord at ett og samme produkt med stor sannsynlighet oppfattes ulikt av foreldre, anmeldere, barn og musikkvitere, og at det også er variasjon innbyrdes i gruppene. Og nettopp dette har vært en inspirasjonskilde for meg. Jeg har med stor interesse lest faglitteratur og forskningsrapporter, der det gjennom intervjuer og observasjoner, så vel som kognitive forskningsresultater gis forståelse av hvordan musikk oppfattes. Og spørsmålet som hele tiden har ligget bak i min bevissthet er: Hvordan står dette i forhold til formidlernes intensjon?

1.2.2. Det semistrukturerte livsverdenintervjuet

Mitt mål for denne masteroppgaven har altså vært å forstå mer om hvordan formidlere går fram for å nå barna med musikken sin og hvilke valg, verdier og kvalitetsvurderinger som ligger til grunn for dette. Og med ønsket om å løfte fram formidlernes egne historier og oppfatninger ble kvalitativt forskningsintervju som metode et opplagt valg.

Kvale og Brinkmann (2009) forklarer forskningsintervjuet som en profesjonell samtale bygget på dagliglivets samtaler, der målet er å forstå verden sett fra intervju-

personens side. De omtaler intervjuformen som en aktiv erkjennelsesprosess der intervjueren og informanten skaper kunnskap sammen, i et vekselspill mellom de som vet om det som vites, mellom de som konstruerer kunnskap og kunnskapen som blir konstruert.

Nærmere bestemt valgte jeg å ta utgangspunkt i det Kvale og Brinkmann (2009:23) kaller *semistrukturert livsverdenintervju*, der målet er å hente inn beskrivelser om den intervjuedes livsverden, for så å kunne fortolke betydningen. En viktig fordel ved slike dybdeintervjuer er, som Tjora (2009) påpeker, at informanten gis mulighet til å gå i dybden der hvor han eller hun har mye å fortelle, og at man ved å tillate digresjoner fra informantens side kan komme inn på temaet intervjueren ikke hadde tenkt ut på forhånd.

I håp om å skape rom for det uventede, og ikke åpenbare, ønsket jeg å legge til rette for en forholdsvis fri dialog med mine informanter. Samtidig har det vært viktig med et tydelig fokus, slik at samtalen og datainnsamlingen ikke skulle bli retningsløs. Bruscia (Ruud:1995) beskriver et slikt fokus som et slags prismeformet brytningspunkt som samler og fokuserer våre iakttagelser. Dette bildet ble metodisk viktig for meg i det som skulle vise seg å bli seks lange og innholdsrike samtaler med formidlere av innspilt barnemusikk. Slik farger brytes i et glassprisme, så jeg for meg et bredt spekter med uttalelser springe ut fra ett og samme punkt; «*hvordan nå fram til målgruppen?*». Prismemetaforen ikke bare tillot, men også oppmuntret til å gi plass for nyansene i dette.

Sånn skulle selve hensikten med dette prosjektet stå tydelig for meg underveis i prosessen, nemlig å løfte fram hva hver enkelt informant *har på hjerte*, i betydningen *med hva og på hvilken måte* de ønsker å nå fram i sin formidling. For eksempel i forhold til et verdigrunnlag, de rent håndverksmessige sidene av formidlingen eller refleksjoner om barn som mottagere av kunstneriske stimuli.

For å få struktur på samtalen lagde jeg en intervjuguide (vedlegg 2) som belyser problemstillingen fra tre ulike synsvinkler, nærmere bestemt: *målgruppen* (barna), *produktet* (det innspilte materialet) og *selve formidlingen* (med vekt på det relasjonelle). Ut fra glassprismemetaforen ble disse fokusområdene som primærfarger å regne, der informantenes fortellinger og mine tilleggsspørsmål sørget for en mer sammensatt og nyansert koloritt.

For å tydeliggjøre informantenes uttalelser ønsket jeg også å oppfordre dem til å se fokusområdene *i forhold til* noe, fra et annet perspektiv. For eksempel dagens barn i

forhold til formidlerens egen barndom, musikk for barn i forhold til musikk for voksne eller det innspilte materialet i forhold til formidling av barnemusikk fra en scene. Og for å se det hele i et slags metaperspektiv til slutt i samtalen; informantens oppfatninger om rådende holdninger i samfunnet for øvrig. Som i den opprinnelige latinske betydningen av "å konversere" har jeg på denne måten kunnet "vandre rundt" sammen med mine informanter i et mangslungent landskap, der nøkkelordet *formidling* kretset inn og satte en nødvendig avgrensning for fenomenet jeg undersøkte, og der balansen mellom egen interesse av å innhente kunnskap og respekten for intervjupersonens integritet er forsøkt ivaretatt (jf. Ruud 1995:145 og Kvale/Brinkmann 2009).

Jeg slutter meg sånn sett til det sosiologen Max Weber kaller en *forstående samfunnsforskning*, en postmoderne tilnærming, der intervjuet betraktes som et sted hvor kunnskap produseres og relasjonen mellom mennesker og verden er det epistemologiske utgangspunktet (Tjora 2009, Kvale og Brinkmann 2009:71).

1.2.3. Forhåndsantagelser

Mine forhåndsantagelser er preget av erfaringer som mor, musikkpedagog, plateprodusent og musiker, og farget av mine egne oppfatninger om musikkens rolle i barns liv. Som forelder og pedagog har jeg for eksempel ofte reflektert over i hvilken grad musikk kan sette spor eller være utviklende og bevisstgjørende. Jeg antar at de av mine informanter som også innehar en slik rolle har tanker og formeninger om hvor vidt de kan eller vil oppnå noe med musikken utover adspredelse og underholdning.

Et vesentlig poeng for dette masterprosjektet er å få belyst hvilke grep man som formidler tyr til for at musikken og teksten skal kommunisere godt med barn. Min nysgjerrighet rettes derfor mot de formidlerne jeg antar sitter inne med viktig og verdifull kompetanse for å kunne skape, produsere og formidle musikk barn setter pris på og engasjeres av. Min egen kvalitetsoppfatning har nødvendigvis spilt inn i forhold til dette. Jeg har valgt informanter jeg antar har god kjennskap til og respekt for målgruppen, vurdert etter det innspilte materialet som foreligger og det inntrykket jeg har fått av formidleren gjennom offentligheten. Verken salgstall eller spilletid på radioen skulle styre valget av informanter, da dette etter min oppfatning ikke nødvendigvis står proporsjonalt i forhold til kvaliteten på produktet eller formidlerens profesjonalitet.

Som oppgavens problemstilling røper, tror jeg formidlere av innspilt barnemusikk drives av et ønske om "å nå fram" til målgruppen, og at arbeidsprosessen fra idé til ferdig produkt preges av bevisste valg av musikalsk, tekstlig og/eller konseptuell art.

1.2.4. Valg av informanter

Gruppen formidlere av innspilt barnemusikk er relativt begrenset og oversiktlig. I gjennomgangen av hvem som kunne gi interessante innspill til mitt masterprosjekt, var et viktig poeng at ulike roller i formidlingsprosessen ble dekket. Begrunnelsen bygger på en antagelse om at komponist, tekstforfatter, arrangør, produsent og utøver (musiker/sanger) på hvert sitt felt foretar valg som får innvirkning på hvordan det ferdige produktet kommuniserer med målgruppen. Kanskje burde aktører innen lyddesign og coverdesign, eller oppdragsgivere som ser produktet i forhold til en særskilt profil eller konseptuell innpakning, inkluderes i et slikt helhetsbilde. Men min nysgjerrighet til tekstlige og musikalske prioriteringer og artistens formidling av disse skulle sette en nødvendig begrensning i utvelgelsesprosessen.

Det å ha musikkformidling som profesjon ble satt som kriterium, likeså at formidlerrollen kan knyttes til en eller flere innspillinger for barn. Jeg foretok også en *strategisk utvelgelse* (jf. Tjora 2009:69) i forhold til hvem jeg antok ville kunne se problemstillingen i et større perspektiv, slik jeg hadde tatt høyde for i intervjuguiden. Jeg antok for eksempel at en formidler som også har voksne som målgruppe kan si noe interessant om hva som ev. kan eller bør gjøres annerledes for barn, og at formidlere med sceneerfaring har tanker å dele om et innspilt uttrykk versus en levende og spontan dialog mellom scene og sal.

Å skaffe informanter skulle vise seg å bli en langsom prosess. På listen over formidlere jeg ønsket å snakke med stod profilerte artister som på hvert sitt hold er svært opptatt med konsert- og reisevirksomhet, innspillinger og andre kreative prosesser. Dessuten skulle stor geografisk spredning og min egne travle arbeidssituasjon denne perioden føre til at intervjuene ble spredt over flere måneder.

«De ulike datasekvensene vil, etter hvert som de samles inn, ved analysen av datainnsamlingen påvirke den helhetsoppfatningen forskeren så langt har i forskningsforløpet. Denne helhetsoppfatningen får også betydning for hvordan det neste datamaterialet som samles inn blir forstått. Slik foregår denne toveis analyseprosessen i løpet av selve datainnsamlingen.»

May Britt Postholm (2010:105) beskriver her hvordan man danner seg en helhetsoppfatning underveis i datainnsamlingsprosessen. Fordelen ved at prosessen tok lang tid var at det ble god tid til refleksjon mellom hvert enkelt intervju. Formidlernes innspill fikk synke i min bevissthet og skulle vise seg å bli retningsgivende for valget av nye informanter. Utvelgelsen ble *sekvensiell* i den forstand at nye informanter ble valgt på grunnlag av foreløpig analyser av gjennomførte intervjuer. I denne prosessen var ikke min oppmerksomhet bare rettet mot informantene jeg hadde skaffet, men også dem som av ulike grunner ikke ble en del av undersøkelsen. Spørsmålet jeg stilte meg var om nye spennende sider ved problemstillingen ville blitt belyst om jeg foretok et langt mer tilfeldig utvalg informanter, slik det er rom for i eksplorative undersøkelser.

Etter fem gjennomførte intervjuer gjorde jeg opp status og vurderte i hvilken grad forhåndsantagelsene mine var dekket. Alle de ønskede formidlingsformene (tekstforfatter, komponist, sanger/musiker, produsent) var dekket, og jeg hadde god balanse i alder, kjønn og geografisk spredning. Men jeg savnet et tydeligere bilde av det rent musikalske og valgte derfor å foreta et siste intervju. En anmeldelse jeg leste for noen år siden skulle avgjøre valg av siste informant. Jeg ønsket å snakke med komponisten bak en tonsetting noen kritikere mente var for avansert for barn. Han takket ja til en samtale, og mine seks informanter skulle bli formidlere med musikalsk bakgrunn fra vise, soul, jazz, klassisk og folkemusikk.

1.2.5. Anonymitet og informert samtykke

Alle informantene fikk informasjon om prosjektet sammen med forespørselen om de ville delta i studien (vedlegg). De ble bedt om å signere informasjonsskrivet og samtidig krysse av for om de ville være anonyme eller ikke, og jeg var nøye med å informere om at de når som helst kan trekke seg fra undersøkelsen. Forståelig nok følte flere ambivalens i forhold til anonymitetsspørsmålet. Noen ba spesielt om å få anledning til å lese igjennom og godkjenne materialet før det ble offentliggjort, hvilket jeg forsikret om at de naturligvis fikk. Andre ba om å få vente med å undertegne papirene til de så hva dette ble. Redselen for å bli sitert på en måte som kunne sette andre artister i dårlig lys var en tilbakevendende innvending i forhold til å stå fram med fullt navn.

Det er naturlig at intervjupersoner som har brukt av tiden sin og forsynt forskeren med verdifull informasjon, gjerne vil krediteres med navns nevning, som i et journalistisk intervju, skriver Kvale/Brinkmann (2009:90,91). Jeg ville selv satt pris på at navnet mitt ble

offentliggjort i en sånn sammenheng og antok at mine informanter i utgangpunktet var av samme oppfatning. Samtidig er forskningsintervjuet spesielt i den forstand at verken forsker eller informant kan vite hvordan prosjektet utvikler seg. Thagaard (2009:229) gir eksempler på studier der informanter har opplevd det problematisk å bli konfrontert med forskerens perspektiv. «Den fleksibiliteten som preger kvalitative studier, innebærer at det er vanskelig for informantene å vite hva de egentlig samtykker i», skriver hun (ibid, 227).

Sett fra mitt eget ståsted var innvendingen mot å offentliggjøre navnene at informantenes kjendisstatus fort kan styre oppmerksomheten i uønsket retning, at den trekkes bort fra det prinsipielle og generelle. Samtidig er det her snakk om deltagere fra et lite miljø, som hver og en har en relativt tydelig og gjenkjennelig kunstnerisk signatur. Sannsynligheten for at leseren uansett forstår hvem som uttaler seg er med andre ord stor.

«Anonymitet kan beskytte deltagerne, men den kan også frata dem nettopp den stemme i forskningen som kanskje opprinnelig er påberopt dens formål», har Parker (sitert i Kvale/Brinkmann 2009:90) poengtert. For anonymitet kan tjene som alibi for forskeren til å tolke deltagerens utsagn uten å bli motsagt. Sånn sett kan kravet om konfidensialitet lett komme i konflikt med kravet om etterprøvbarehet, at andre skal kunne vurdere om tolkingene mine holder på grunnlag av materialet jeg faktisk har samlet inn.

Informantenes ønske om å få lese igjennom og godkjenne sitater som er aktuelle for oppgaven setter søkelyset på en annen problemstilling, nemlig i hvilken grad formidlerne selv skal involveres i analysen og tolkingen av dataene. De mulighetene som ligger i å trekke veksler på deres profesjon og kunnskap er spennende. Kommentarer og innvendinger fra informantene underveis ville utvilsomt vært til hjelp for å se egne tolkinger i nytt lys og sette meg på sporet av nye innfallsvinkler. Fangen (2010:259) skriver at tilbakemelding fra informantene er en måte å delteste forskningens validitet på, men at det samtidig ikke er gitt at de vi studerer kan validere tolkingen. Hennes innvending er at man vanskelig kan vurdere relevansen til et slikt prosjekt uten å være innforstått med forskerens faglige perspektiv, der målet er å avdekke andre og dypere betydninger. Man skal dessuten passe seg for å trivialisere tolkingen i den forstand at den først er gyldig når alle er samstemte om den, skriver hun. For en tolking bør kunne bryte med informantenes selvforståelse og tilføre noe nytt (ibid).

Forskeren er autoritet på sin tolking ut fra sitt perspektiv, mens informanten er autoritet på sin forståelse av sitt liv, forklarer Chase (sitert i Thagaard 2009:214). Gadamer

understreker at en fremmedgjørende distansering er viktig for kvalitetssikringen av prosjektet (Fangen 2010:249). Samtidig er tilbakemeldinger fra informantene en viktig kilde til nye data og ny innsikt, slik jeg ser det. At de fikk godkjenne og kommentere sitatene jeg valgte å bruke ga meg anledning til å veve inn nye eller korrigerede innspill i analysen. Avgjørelsen om å la dem lese gjennom rapporten før offentliggjøring, og samtidig gi rom for en avsluttende kommentar, føles riktig i forhold til selve hensikten med denne undersøkelsen. Så sent i prosessen ville uansett ikke uttalelsene modifisere mine tolkinge, men den som leser rapporten ville gis anledning til å se mine argumenter i forhold til deltagerens kommentar.

Etter hvert som intervjuene fant sted ble det tydelig for meg at offentliggjøring av informantens navn ville være riktig for oppgaven. Det åpner for, sågar krever, en større grad av medvirkning av informantene underveis i prosessen, og forhindrer at analysen lider av at vesentlig informasjon forsvinner (jf. Tjora 2009:125). Samtidig ble det tidlig klart for meg at anonymiseringsspørsmålet ville bli et tilbakevendende dilemma, eller det Kvale og Brinkmann (2009:87) kaller *usikkerhetsområde*, som vanskelig kan avklares før hver enkelt informant gis et klart bilde av hvordan sitatene deres vil bli brukt. Mitt mål har vært at de kjenner seg igjen i beskrivelsene og ikke føler seg misforstått, feilsitert eller brydd over hva jeg skriver om dem, og at min presentasjon ikke blir ødeleggende for det imaget hver og en av dem har opparbeidet seg som artist.

Da alle samtalene var gjennomført så jeg muligheten for å fokusere på såkalte *idealtyper* (jf. Thagaard 2009:224,227) i materialet jeg hadde samlet inn, og at dette til tross for åpenhet rundt hvem jeg har snakket med, ville hjelpe meg å peke på det mer generelle i informantens uttalelser. Disse "idealtypene" beskriver ikke hver informant spesielt, men tydeliggjør typiske trekk som går igjen i formidlernes utsagn. Jeg gikk gjennom alle intervjuene med det mål for øye å konstruere sammenstillinger av ulike sider ved det å være formidler, og noterte fortløpende beskrivelser som "håndverkeren", "underholderen", "tradisjonsbæreren", "den samfunnsengasjerte" etc. Det å kunne vise til noen typiske "formidlertyper" som informantene samlet sett, og i større eller mindre grad representerer, ga meg også trygghet til å kunne bruke materialet selv om noen skulle vise seg å ville være anonyme likevel. Og ikke minst ble dette et grep som ga meg en nødvendig frihet, i den forstand at materialet lettere kunne tolkes uten at enkeltpersoner føler seg fremmedgjort.

Dette grepet var til hjelp i analyseprosessen, men skulle vise seg å være unødvendig i forhold til anonymiseringsspørsmålet, da alle de seks informantene valgte å stå fram med fullt navn.

1.2.6. Presentasjon av informantene

Rasmus Rohde fra Trondheim har gitt ut tre barneplater med "Rasmus og verden beste band", hvorav alle ble nominert til Spellemann og han mottok prisen for de to første utgivelsene. Han er utdannet musiker og manusforfatter, og begynte sin karriere som artist for barn gjennom Rikskonsertene. I september 2012 intervjuet jeg Rohde på "Verden beste stasjon", på Skansen i Trondheim. CD-ene "Kyssing e hæsli", "Puppan te pappa" og "Gul snø", der han fremfører egne sanger, stod sentralt i samtalen.

Tonje Unstad, visesanger og –komponist fra Liland i Evenes, ga ut sitt første soloalbum på Kirkelig Kulturverksted i 2006. For de to neste utgivelsene har hun mottatt Spellemann, og den siste av disse er hennes første, og så langt eneste barneplate. Unstad har utdannelse i musikkterapi og hennes første erfaring som formidler for barn var skolekonsertturneer for Rikskonsertene. Intervjuet med Unstad foregikk på kafeen "Sånn" i Tromsø i november 2012. Og utgangspunktet for samtalen var barneplaten "Mygga og flua", der hun med unntak av to tekster har skrevet alle visene selv.

Odd Nordstoga er musiker, sanger og komponist fra Vinje i Telemark. Han har gitt ut tilsammen 12 plater og deltatt på flere produksjoner for barn, blant annet for barneprogrammene "Uhu" og "Linus i svingen". Hans største produksjon for barn er platen "Bestevenn" til TV-serien "Vaffelhjarte". Nordstogas musikerkarriere startet med skolekonserter gjennom Rikskonsertene, og hans store gjennombrudd kom med platen "Luring". Nordstoga har mottatt mange priser for sine utgivelser. Intervjuet fant sted på Schous kulturbryggeri i august 2012.

Geir Holmsen er bassist og komponist fra Oslo. Han har vært medlem av en rekke ensembler, blant andre Chipahua, Jon Ebersen Group og Jazzpunkensemblet. Holmsen har komponert, arrangert og produsert musikk til mange av Maj Britt Andersens utgivelser. Han har i samarbeid med Maj Britt Andersen og Trond Brønne mottatt flere priser for sine barneproduksjoner, blant annet Spellemannspris og Teskjekjerringprisen. Intervjuet med

Holmsen fant sted hjemme hos han i Asker i desember 2012.

Maj Britt Andersen, sanger og artist fra Toten, har gitt ut en rekke plater for både barn og voksne. Et langt og produktivt samarbeid med Geir Holmsen og tekstforfatter Trond Brønne startet med Ballongvisa og plateutgivelsen "Har du hørt det?" i 1985, gitt ut under navnet Mabben Max. Andersen er tildelt mange priser, blant annet Spellemannsprisen for barneplaten "Folk er rare" i 1986. Hun har også medvirket på en rekke teater- og TV-produksjoner. Intervjuet med Andersen foregikk på restaurant Trekanten i Asker i januar 2013.

Jacob Young fra Lillehammer er som jazzgitarist kjent gjennom en lang rekke utgivelser og konserter. Han er mye brukt i Oslos jazzmiljø, og har blant annet samarbeidet med musikere som Arild Andersen, Karin Krog, Terje Gewelt, Nils Petter Molvær, Bendik Hofset og Knut Reiersrud. For barn har han komponert musikk til en produksjon for TV, og i 2008 ga han ut barneplaten "Magiske kroker og hemmeligheter" i samarbeid med tekstforfatter Linn Skåber. Intervjuet med Young fant sted hjemme hos han på Grünerløkka i februar 2013.

1.2.7. Etske dilemmaer i intervjusituasjonen

*"Rør æiller verket som lage låten, nei slike ting har vi ittno med.
Men er du stille og følgje takta, så har du tona i ny og ne."
Fra "Spelldåsen" av Alf Prøysen*

Da jeg under intervjuet spurte Maj Britt Andersen om hvilke av sine sanger hun setter aller mest pris på, trakk hun fram "Spelldåsen" som en av de vakreste og klokeste sangene hun vet om. Og hun berømmet Geir Holmsens tonsetting av den, fordi den løfter fram ordene på en helt spesiell måte. Prøysens visdomsord fra denne sangen peker på et etisk dilemma som stod klart for meg gjennom alle intervjuene. I hvilken grad har jeg noe med å "pirke borti" det i formidlerne som er kilden til det kunstneriske uttrykket jeg ønsker deres vurderinger og forklaringer på? Kvale og Brinkmann (2009:81) understreker at etiske problemstillinger preger hele forskningsprosessen, fra tematisering og planlegging til rapportering. For min del var det først under intervjuene jeg begynte å reflektere over nødvendigheten av å finne god balanse mellom mitt ønske om å gå i dybden og respekten for informantenes integritet.

Hvis materialet skal ha verdi som empirisk materiale må det ikke bare bevege seg i overflaten eller i konvensjonelle og abstrakte alminneligheter, skriver Jette Fog (1995).

Intervjuerens oppgave i en forskningssamtale er å komme til bunns i forholdene en presenteres for, og hele poenget med samtalen er å ikke ta noe for gitt, understreker hun. Og når samtalen beveger seg på det planet der den gir mest og best empirisk materiale til forskningen, reises alltid spørsmålet om den andres "urørlighetssone", som Løgstrup har kalt det dype, personlige lag hvor menneskets *motiver* befinner seg (ibid:198 - 200).

Menneskelivet innebærer noen moralske krav til hvordan vi handler, tenker, føler og er på, og for forskeren gjelder det å opparbeide praktiske ferdigheter som setter en i stand til å forstå de konkrete krefter og den sårbarhet som oppstår i spesielle situasjoner, skriver Kvale og Brinkmann (2009). Aristoteles beskrev det å utøve situert skjønn som "phronesis", en intellektuell dyd som handler om å erkjenne og reagere på det som er viktigst i en gitt situasjon og som har det praktiske formål å gjøre oss til gode mennesker. Og en slik form for *klokskap* kan ikke erkjennes ved hjelp av vitenskapelig kunnskap, bare ved persepsjon (ibid).

Mine informanter har en sikker status og jeg var aldri i tvil om at de selv evnet å sette grenser for hva de ville snakke om. Redselen for å trå feil eller for nær handlet mer om å ikke ville ødelegge den gode samtalen, at en pågående intervjustil ville oppleves ubehagelig eller slitsom. At informantene er som elitepersoner å regne medfører intervjutekniske utfordringer, men åpner også for noen muligheter. Kvale og Brinkmann (2009:159) mener det kan være krevende å trenge bak et profesjonelt ytre, fordi personer som er vant til å bli intervjuet kan ha mer eller mindre forberedte "innlegg" som fremmer synspunktene de ønsker å kommunisere. Samtidig er maktbalansen mellom intervjuer og en profesjonell informant på et plan som gjør det mulig å utfordre uttalelsene deres i større grad enn ellers. Samtalen kan sånn sett nærme seg en Sokratiske dialog der idealet er å hente kunnskap i betydningen *episteme*, mener Kvale og Brinkmann (ibid: 56-58). I motsetning til "doxa", der de krav man stiller til faktisk viten eller kunnskap ikke leves opp til, er "episteme" kunnskap som har vist seg gyldig gjennom samtalemessig og dialektisk utprøving, forklarer Kvale og Brinkmann (2009:323). Man legger med andre ord opp til en dialog der det settes spørsmålsteget ved det åpenbare og det legges større vekt på begrunnelser.

Det føltes unaturlig for meg å velge en konfronterende intervjustil. For alt jeg visste kunne dessuten ekspertstatusen vel så gjerne oppfattes belastende. For å skape en trygg atmosfære innledet jeg intervjuene med å fortelle informantene at jeg hadde stor sans for utgivelsene deres og nettopp derfor satt pris på at de ville delta i undersøkelsen. At denne opplysningen kan ha hatt motsatt effekt er noe jeg har reflektert over først i ettertid. Jeg

tenkte ikke på der og da at jeg samtidig kan ha gitt inntrykk av skyhøye forventninger til deres bidrag, og at dette i verste fall kan ha vekket en redsel for å bli "avslørt" eller "avkledd" i forhold til hvor bevisste eller reflekterte de faktisk er. Allerede under prøveintervjuet med en god venninne og kollega som også har gitt ut flere plater, var jeg opptatt av at spørsmålene mine ikke på noe tidspunkt måtte oppleves sånn. Den skjeve maktrelasjonen som tross alt preger et forskningsintervju, ble ekstra synlig overfor henne, som jeg til da hadde hatt så mange jevnbyrdige samtaler med. Som intervjuer sitter jeg med den vitenskapelige kompetansen, jeg bestemmer temaet for intervjuet og beslutter hvilke svar jeg vil følge opp og ikke, og til syvende og sist bestemmer hvordan samtalen skal fortolkes og rapporteres (jf. Kvale og Brinkmann 2009:52,53). For at dette forholdet ikke skal bli dominerende har det vært viktig for meg å skape en så trygg atmosfære som mulig.

Først i etter hvert ble jeg bevisst på at lokaliseringen av intervjuet var viktig i denne sammenhengen. De to første intervjuene foregikk på "mine" områder, prøveintervjuet hjemme hos meg og intervjuet med den første informant på arbeidsplassen min. At sistnevnte i tillegg skulle vise seg å være et urolig sted gjorde det enda mer uegnet som trygg ramme for en samtale. Da jeg etter dette lot det være opp til informantene å velge plassering, valgte alle å invitere meg til steder de selv er godt kjent; hjemme hos seg selv, på arbeidsplassen sin eller en kafe de ofte besøker.

Mitt viktigste bidrag for å skape en god dialog var, slik jeg så det, å vekke tillit ved å være tydelig på hvilke intensjoner som lå til grunn for samtalen. Jeg ønsket å signalisere at det å løfte fram synspunkter om hva slags musikk barn trenger og fortjener var det essensielle for meg. Det at jeg selv har bakgrunn som produsent og utgiver av barnemusikk opplevde jeg som vanskelig i den sammenhengen. Jeg var redd noen skulle mistenke meg for å ha en skjult agenda, at mitt egentlige mål var å stjele idéer fra landets beste formidlere av barnemusikk for så å gi ut den ultimate barneplaten under eget navn. Jeg var også redd for at de skulle tro at mine egne barneplater sto som et slags ideal for meg, eller at de ved å kjenne til disse unnlot å komme med meninger i frykt for å såre meg. Naturligvis kunne jeg forklart at hovedoppgaven i min nåværende jobb som pedagogisk leder ved et museum og opplevelsessenter er å videreformidle kjente artisters innspilte musikk til barn. Men siden dette senteret så åpenbart står i populærmusikkens tegn, og denne stillingen plasserer meg så solid innenfor en pedagogisk kontekst, var jeg igjen redd for at dette skulle signalisere noe i forhold til egne preferanser. Jeg så det som mest hensiktsmessig å fortelle minst mulig om

meg selv. Jeg informerte kun kort om hensikten med prosjektet og ingen ting om det som *ikke* var hensikten. Så kunne jeg ikke mer enn håpe på at de av dem som ev. "googlet" for å finne ut mer om hvem jeg er, stolte på mine ærlige hensikter og åpne innstilling.

Det var viktig for meg å tydeliggjøre overfor informantene at det var nettopp deres assosiasjoner og historier som var av interesse og at jeg ikke hadde noen klare forventninger om hvor samtalen skulle føre oss. Jeg lot dem få god tid til sine resonnementer, og prøvde i minst mulig grad å avbryte. Ofte lot jeg stillhet signalisere at de gjerne måtte utdype det de snakket om. Stort sett var dette et veldig virkningsfullt grep, og jeg tror grunnen er at jeg samtidig utstrålte interesse. Fra de innledende "ufarlige" faktaspørsmålene stilte jeg etter hvert gradvis fler meningsspørsmål, der deres kvalitetsvurderinger ble belyst fra flere sider og i ulik kontekst. For på ett punkt ga jeg meg ikke så lett: Hva gjør barnemusikk til barnemusikk? Hvis det ikke er noen forskjell, slik de fleste informantene i utgangspunktet ga inntrykk av å mene, hvorfor kaller vi det da barnemusikk? Er det ingen kvaliteter som gjør musikken spesielt godt egnet for barn? Til tross for en lyttende intervjustil ble sånn sett samtalen litt konfronterende likevel. Jeg ønsket å komme nærmere en forståelse av om de gjør valg basert på noe ubevisst, noe underforstått, noe som ligger i oss som et slags instinkt. Som en form for phronesis, en klokskap vi opparbeider for å nå målgruppen på best mulig måte.

Med samtalen som metode har man et instrument som ikke behøver å la det første svaret være det beste, skriver Jette Fog (1995). Hun mener det kan være viktig å se verdien i den langsomme prosessen, og bevege seg rundt spørsmålene til en har forstått hva det hele dreier seg om. Poenget er så avgjort å komme bak intervjupersonens overflateutsagn og ikke å reprodusere dem, understreker hun. For det gjelder å spørre på andre og bedre måter til det som ikke er innlysende og det en ikke forstår.

Og dette skulle bli min måte å "følge takta" på, som Prøysen så fint oppfordrer til.

1.2.8. Transkripsjonsprosessen

Kvale og Brinkmann (2009:194) skriver at det ikke finnes noen sann, objektiv oversettelse fra muntlig til skriftlig form. Selv var jeg lenge usikker på hva som ville gi et best mulig utgangspunkt for analysen og brukte en del tid på denne prosessen. Etter å ha skrevet alle intervjuene ordrett ned, gjorde jeg tekstene mer lesbare ved å kutte ned på fyllord, gjentakelser og stotring som er typisk for talespråket, men etter min mening forstyrrende og

distraherende når det samme meningsinnholdet skal leses og tolkes. I tillegg valgte jeg å skrive om alle intervjuene til bokmål. Siden flere av formidlerne i undersøkelsen har lett gjenkjennelige dialekter, ble dette et viktig grep for å fokusere på *hva* som sies, framfor *hvem* som sier det. Jeg la vekt på essensen i det som ble sagt, prøvde etter beste evne å ivareta budskapet og beholdt viktige opplysninger om nyanser i svarene, som for eksempel at de trengte tid på å finne de rette ordene eller at tonefall og kroppsspråk understreket en form for engasjement (jf. Thagaard 2009:225). De opprinnelige transkripsjonene beholdt jeg for å kunne peke på, eller gjengi, det spesifikke i formidlernes utsagn hvis det skulle bli aktuelt.

Ganske tidlig gikk jeg bort fra idéen om å sende transkripsjonen til formidlerne for godkjenning. Kvale og Brinkmann (2009:90,195) skriver at det å sende ordrette transkripsjoner, eller publisere utdrag av intervjuet ordrett, kan såre intervjupersoners verdighet og føre til uetisk stigmatisering. Selv etter å ha bearbeidet tekstene, følte jeg at spriket mellom den skriftlige teksten og samtalen, slik jeg husker den, var stort. Interessante og fine samtaler ble rett og slett fremmede i de skriftlige versjonene. Derfor ventet jeg med å sende ut materiale til informantene til jeg hadde valgt ut hvilke sitater jeg ønsket å bruke og satt dem i riktig sammenheng.

De fleste formidlerne hadde innspill til rettelser, for å tydeliggjøre eller moderere uttalelsene. Noen sitater ble dessuten slettet.

1.2.9. Analyseprosessen

Jeg har valgt *meningskategorisering* (Kvale/Brinkmann 2009:210) som metode, og kategoriene har oppstått underveis i analyseringen. Som første ledd i analyseprosessen dannet jeg meg et helhetsinntrykk og fant essensen i hvert enkelt intervju. Jeg noterte stikkord i transkripsjonene for å få overblikk over hva informantene er opptatt av, og oppsummerte inntrykkene ved å formulere korte sammendrag av informantenes hovedanliggende. De omtalte "idealtypene" jeg tidlig så for meg var til hjelp i denne delen av prosessen, men skulle ikke bli noe jeg brukte aktivt videre.

Å samle stoffet i kategorier skulle vise seg vanskelig. Svarene på oppgavens problemstilling berørte så mange nivåer og nyanser knyttet til informantenes formidlingsprosess at ingen kategorier syntes åpenbare. Inspirert av Malteruds (2011) kommodemetafor, samlet jeg seks foreløpige temaer som pekte seg ut i ulike "skuffer". For å

komme videre i prosessen begynte jeg å skrive litt rundt noen av disse avgrensede temaene. Dette hjalp meg å oppdage to ulike dimensjoner i materialet. En for selve produktet, der jeg samlet alt som hadde med teksten og musikken å gjøre, en annen for informantenes formidlingsunivers, som dreier seg om formidlerens kunstneriske identitet og kommunikasjonen mellom formidlerne og lytterne. Ut fra disse innfallsvinklene ble temaene gjennomgått på nytt, og samlet i til sammen fire underkategorier.

I analyseprosessen har behovet for å "spisse" og begrense materialet ofte meldt seg. Dette ville gitt meg mulighet til å gå dypere inn i noen utvalgte temaer. Til gjengjeld fikk jeg stadig større forståelse for at meningen i informantenes kvalitetsvurderinger nettopp ligger i det fasetterte, og at oppgaven ville blitt dårlig besvart om jeg ikke tok hensyn til dette. For å gi en bred og helhetlig forståelse av informantenes kvalitetsbetraktninger, belyses derfor problemstillingen fra mange innfallsvinkler.

I løpet av analyseprosessen viste det seg også at et tema jeg i utgangspunktet mente ikke svarte på problemstillingen, skulle være aktuelt likevel. Som tidligere forklart mente jeg at medias rolle i synliggjøring av barnemusikk falt på siden av denne oppgavens fokus på musikalsk kvalitet. Til tross for at informantene var bemerkelsesverdig opptatt av dette, oppdaget jeg først sent i prosessen at dette måtte ut av "ikke-bunken" og inn som et viktig punkt i oppgaven.

At det er informantenes historier og verdivurderinger jeg vil løfte fram i denne oppgaven har satt sitt preg på analysen. Jeg har vært opptatt av å gi en troverdig fremstilling, og samtidig sette deres innspill i forhold til uttalelser fra andre aktører i kulturfeltet. Dette for å tydeliggjøre hvorvidt deres betraktninger kan peke i retning av noe generelt og tidstypisk innen formidling av kunst og kultur for barn.

Kapittel 2 - Teorigrunnlag

2.1. MUSIKK SOM FORSKNINGSFELT

2.1.1. Musikalsk kvalitet i historisk kontekst

Både musikkbegrepet og kunstneriske standarder har endret seg gjennom tidene. Antikkens musikk var "musenes kunst", og det å ha kjennskap til det vokale og instrumentale, diktning, fysisk trening og åndelig dannelse ble verdsatt (Lilliestam 2009:20). I middelalderen ble musikk regnet som en av de syv frie kunstene (artes liberales), sammen med aritmetikk, geometri, astronomi, grammatikk, retorikk og dialektikk, som man underviste i kirkene og på de første universitetene. Fram til 1700-tallet stod begrepet musikk først og fremst for den lærde tonekunsten, i motsetning til bøndenes og arbeidernes sanger, danser og instrumentalmusikk, som ble regnet som "ikke-musikk". Siden den gangen har musikkbegrepet blitt gravis utvidet, i første omgang til også å omfatte folkemusikk, og i dag til det Lilliestam (ibid.) kaller "et nærmest uhåndterlig universalbegrep for ulike klingende foreteelser i tid og rom".

Til langt ut i det forrige århundre var debatten om musikalsk kvalitet preget av en "høy – lav" tankegang, der musikk langt på vei var ensbetydende med den vesteuropeiske klassiske musikken – og som noe en måtte ha spesiell kunnskap om for å kunne utøve og glede seg over (Ruud 1996, Lilliestam 2009). Hanslick definerte i 1854 (kunst-)musikk som "tönen bewegte Formen" (klingende former i bevegelse), med andre ord uten koblinger til noe annet utenfor seg selv (Lilliestam 2009). Også Leonard L. Meyer har musikalsk syntaks og vestlig kunstmusikk i fokus når han bruker informasjonsteorien for å si noe om musikalsk kvalitet. Etter hans definisjoner kjennetegnes primitiv (enkel) musikk ved et mindre repertoar av toner, som også har kortere avstand til tonika, og at den i motsetning til kunstmusikken søker umiddelbar tilfredsstillelse, inneholder mange repetisjoner og ikke tåler usikkerhet. Utsatt tilfredsstillelse, avvik og den usikkerheten økt musikalsk informasjon resulterer i er for Meyer av større verdi, og fører med andre ord til økt kvalitet i den musikalske opplevelsen. Han skiller mellom god og stor musikk, der sistnevnte er med å utvikle oss som individer. Meyer skiller altså mellom det sanselige og det syntaktiske aspektet ved å glede seg over musikk, og setter det syntaktisk-assosiative over det sanselig-

assosiative (Ruud 1996).

Sammenhengen mellom kvalitet og kompleksitet ble altså tuftet på et notebasert og verkorientert musikk-syn, og andre (kanskje særlig muntlige) musikkulturer ble lett stemplet som mindre verdifulle (Ruud 1996). Populærmusikkforskeren Simon Frith påpeker at det riktignok ikke bare er innenfor vestlig kunstmusikk at det foregår verdivurderinger. Begrepene godt og dårlig anvendes gjennomgående i hverdagslige vurderinger av musikk (Vestad 2013a). Musikkforsker Charles Keils innspill i debatten om musikalsk kvalitet var at man ikke må overse de strukturelle forhold i musikken som knytter seg til det rytmiske, som swing og groove, og det faktum at det innen noen sjangere skapes rytmisk spenning og intensitet nettopp ved gjentakelse av mindre motiver eller musikalske formler (Ruud 1996). Kvalitet kan dessuten vurderes mot musikkens "sound", med andre ord hvordan de enkelte elementer smeltes sammen til en klanglig helhet (Skårberg 1996:79).

"Kvalitet lar seg ikke erkjenne, fordi den alltid tilkjennes" hevder Hans Fink. Han mener at spørsmål om verdi alltid er et spørsmål om makt, og at visse grupper overtar makten på alles vegne ved å fastlegge hva som er verdifullt. Fundamentalistiske oppfatninger om musikkens verdi hviler på en eller flere overordnede verdier med en særlig privilegert status i forhold til verden, hevder han. Og når aprioriske mål i form av universelt gyldige normer og idealer er kilden til all verdi, blir musikkens følelsesmessige medrivende virkning opplevd som en bekreftelse på et sammenfall mellom "det gode, sanne og rette". Det dreier seg alltid om på hvilken måte noe er godt, mener Fink. Objektive trekk ved det som vurderes må ses i dynamisk sammenheng med opplevelsesmessige, subjektive prosesser (Ruud 1996).

Når John Shepherd drøfter på hvilken måte kulturell makt skapes og opprettholdes tar han utgangspunkt i den makt det representerer å kunne definere "sentrum" og "periferi", eller "same" og "different". Han sier det er et paradoks at et akademisk mindretall har gjort krav på "same", mens de mest alminnelige lyttestrategiene blir henvist til different (Valberg 2011). Barns musikalitet og musisering har ikke passet inn i tilvante forestillinger om musikkens vesen, skriver Valberg (ibid.). Den verkbaserte kunstmusikk-diskursen har forutsatt lyttestrategier forankret i en voksen lytters persepsjon, refleksjon og erfaring. Dermed har ikke barneproduksjoner automatisk fått tre inn i området for det "egentlige" (Valberg 2011). I den grad barn er viet oppmerksomhet har underteksten vært at det som er "different" skal kunne innvies til "same" gjennom dannelsen, skriver Valberg (ibid.). Han

understreker at barns musikalske praksis tilfører fagfeltet verdifulle bidrag om den legges frem på egne premisser (ibid.).

2.1.2. Musikk som objekt og aktivitetsfelt

Varkøy trekker fram musikkfilosofi og musikkestetikk som et grunnskille i synet på musikkens mening. Estetikkbegrepet kan knyttes til måten å se kunst på, mens musikkfilosofien gjerne går noe bredere til verks og forholder seg til musikkens syn sett i sammenheng med generelt verdisyn og livsanskuelser (Vestad 2013b).

Det er viktig å se klart for seg om det legges et rasjonalistisk eller relativistisk musikkensyn til grunn når det argumenteres for musikalsk kvalitet. Med andre ord, i hvilken grad det er trekk ved musikken selv eller forholdene og iakttageren. Relativisten hevder at det ikke eksisterer noen absolutt, at det er den lokale estetiske praksis som til syvende og sist begrunner hvilke kvalitetskriterier vi velger (Ruud 1996). Som metodisk ståsted er relativismen nært forbundet med projektivismen, forklarer Ruud (ibid.) Kvalitet oppfattes ikke her som en egenskap ved gjenstanden selv, men må forstås som projisering av positive, varme følelser. Projektivisme innebærer at kvalitet og verdi henger sammen med en gruppes måte å se det på, noe som igjen avhenger av det individuelle og kollektive humøret (ibid.).

Frede Nielsens teoretiske modell av musikk som "et mangespektret meningsunivers" har vært et viktig bidrag til en fenomenologisk musikkforståelse. Denne illustrerer meningen og betydningen i møtet mellom musikkens ulike meningslag (f.eks i forhold til spenning, følelse, det strukturelle og eksistensielle) og den opplevende personen. Denne korrespondanseteorien legger til grunn en prinsipiell likhet mellom meningssjiktene i musikken og tilsvarende sjikt hos mennesker. Noe i det ene svarer til noe i det andre (Bonde 2009, Ray 2004). Musikkens emosjonelle meningssjikt kan korrespondere med egne følelser, og vi kan føle at grensen mellom subjekt og objekt opphører å gjelde. Folk refererer ofte til slike følelser når de forteller om sterke musikkopplevelser, noe både Even Ruuds (1997) intervjuer med studenter og Johanna Rays (2004) doktorgradsavhandling om skoleelevers møter med musikk viser.

Med begrepene affordance (tjenlighet) og appropriation (tilegnelse) forklarer Gibson musikk som en omgivelse som er tjenlig til forskjellige formål (Bonde 2009:181). Musikk kan brukes for å roe eller oppmuntre, som et personlig uttrykksmiddel, et terapeutisk verktøy eller som et redskap for å oppnå annen kunnskap. Ved hjelp av musikk kan ventetid

forandres fra kjedelig til givende. Musikken kan dessuten gi rom for opplevelse av mestring og av å stole på egne ferdigheter og handlemuligheter.

Også i DeNoras (2000) forskning legges det vekt på at musikken skapes når lytteren gjør den til sin. De tre elementene musikk, individ og situasjon henger alltid sammen og kan aldri betraktes som uavhengige av hverandre, skriver hun. Musikken skaper mennesket og mennesket skaper musikken i en kontinuerlig prosess (ibid.). "As music happens, so do I" forklarer DeNora. Med affordansebegrepet som redskap har hun fokusert på hva musikk tilbyr, innbyr til eller gjør med oss. Hennes nysgjerrighet er rettet mot hva musikk er godt for, framfor hva som er god eller dårlig musikk i seg selv. Hun beskriver for eksempel musikk som selvteknologi, som et redskap for å sette seg selv i stemning, og som et spill til å forstå, utdype og utfordre egne følelser (ibid., Vestad 2013a).

Musikken gis først mening og betydning via erfaringer med den, gjennom for eksempel dans, musisering, komponering eller lytting, understreker også Alerby og Ferm (Ray 2004). Da Christopher Small i 1998 innførte begrepet "musicking" synliggjorde han en ny dimensjon av musikkforståelsen i vestlig musikkforskning; musikk som et dynamisk, sammensatt sosialt fenomen. Med dette forflyttet han musikk fra et substantiv til å være et verb – "to music" – og vektlegger dermed deltagelsen, og relasjonen som knyttes, som det viktige. Han er opptatt av musikkens natur og musikkens funksjoner i menneskers liv, og mener musikalske verk eksisterer for å gi utøverne noe å utøve (Bonde 2009:26,27, Vestad 2013a).

2.1.3. Forskning på musikk for barn

Jeg har i det foregående begrunnet hvorfor en fenomenologisk undersøkelse av "god barnemusikk" bør omfatte mer enn en objektiv vurdering av musikken selv, eller "Das Ding an sich" som Kant formulerte det. Som det kommer fram i kapittel 3 og 4, har formidlerne selv et "mangespektret meningsunivers" i bevisstheten. Teorigrunnlaget jeg trekker fram i dette kapittelet er ment som en tydeliggjøring og et grunnlag å vurdere deres innspill i forhold til.

Innen musikkantropologien ble interessen for barn vekket med John Blackings (1967) feltarbeid blant barn i Venda i Sør-Afrika på midten av 60-tallet. Som den første til å definere barns musikkultur som noe særegent, ut fra kontekst og kultur – og som unik og kompleks, vekket han nysgjerrighet for å se kulturelle likheter og ulikheter. Interessen for et "universelt

barn” oppstår, samtidig som barns musikk skulle studeres for å forstå sentrale trekk ved repertoaret og stilen i samfunnet (Campbell 2010).

Fra begynnelsen av 80-tallet bringer Jon Roar Bjørkvold inn nye perspektiv på barns bruk av musikk. Med bantu-ordene ”ngoma” og ”sikia” retter han oppmerksomheten mot barns helhetssansing, mot barn som musiske mennesker. Bertil Sundin (1995) synliggjør tilsvarende hvordan musikk og bevegelse henger sammen for småbarn. De lytter med hele seg og skiller ikke reaksjonen på musikk i lytting, dans, sang, lek og bevegelse fra hverandre, skriver han. Musikken setter igang bevegelse i form av dansing, hopping, løping eller vugging, og bevegelsene setter også igang musikk. Barn begynner å synge når de gynger og leker, eller når de ser verden bevege seg fra et bilvindu (Sundin 1995).

Når det i denne oppgaven løftes fram hvilke kvalitetskriterier som legges til grunn for å ”nå fram” til barna med musikken, er det viktig å ha det musiske, helhetssansende barnet i bevisstheten. Barnet som lytter med hele seg og som selv har musikk som kommunikasjonskanal. Patricia Campbells (2010) og Katryn Marcsh’ (2008) feltarbeid viser at barn sosialiserer seg gjennom musikk og bruker den som et redskap for å forstå den verden de lever i. Deres observasjoner og samtaler med barn verden over er i Tia DeNoras (2000) ånd. Begge har studert og observert barns musikalske uttrykk i barnets eget miljø, og hatt samtaler der barna har satt ord på sin musikalske adferd, sine tanker og interesser. Campbell (2010:102-104) skriver at hun på denne måten har kunnet granske barns individuelle opplevelser og samtidig få dyp kunnskap om et folk, en kultur og en epoke.

Campbell (ibid.) understreket viktigheten av å se hvert barn som enestående og ikke klassifiserbare. Forskning viser at våre musikkpreferanser har klar sammenheng med personlighetstrekk, og da særlig i forhold til robusthet, utadvendthet, følelsesorientering og åpenhet (Bonde 2009:248). Individuelle erfaringer og særskilt kunnskap preger vår måte å lytte til musikk på, men at også vår personlighet spiller inn viser seg allerede i spedbarnsalderen. Trehub (2006) forteller fra sine undersøkelser at barn fra 2 måneders alder generelt synes å foretrekke konsonant framfor dissonant musikk og glad musikk framfor trist, men at det er individuelle forskjeller som ser ut til å henge sammen med barnets temperament. De barna som av foreldrene ble karakterisert som aktive, viste klar preferanse for leken musikk, mens rolige barn i større grad foretrakk rolig musikk (ibid.). Smeijester mener man kan forstå en persons musikkpreferanser og -ekspressivitet som analog med måten å tenke, føle og handle på (Bonde 2009). Noen typiske trekk for

musikkpreferanser i barneårene er at den er mindre konsekvent og utpreget enn senere i livet, at hurtige tempi foretrekkes pga. kroppslig appell og at barn fram til 6-7 års alderen viser stor toleranse for forskjellige uttrykk (Bonde 2009:235). Generelt sett ignorerer førskolebarn de kulturelt betingede standardene for "god smak" (Haegreaves/North/ Tarrant 2006). Først ved 10 års alder blir interessen for spesiell type musikk markant, musikkinteressen utvikles samtidig som den musikalske åpenheten blir mindre og konformitet med jevnaldrende styrkes (Bonde 2009:239).

Musikkens semantiske aspekter og de individuelle følelser, stemninger og indre bilder som oppstår spiller en rolle for preferansedannelsen. Likeledes er syntaktiske egenskaper av betydning, spesielt når det gjelder form, metrum, motivdannelse, varighet og konsonans/dissonans. Tempo har innvirkning både med hensyn til alder og i sammenheng med det Bonde (2009) kaller lytterens personlige tempo, som hjerterytme eller arbeidsrytme. Ellers har forhold som pregnans, ensartethet og regelmessighet i tråd med gestaltpsykologiens lover innvirkning på den kognitive bearbeidingen, og musikk med klar oppdeling i spørsmål og svar, gjentakelser, identifiserbare variasjoner, klare periode-dannelser, avrundede temaer og symmetrisk, velbalansert oppbygning foretrekkes hos de fleste. Musikkpreferanser står alltid i samspill mellom musikk med bestemte egenskaper og en lytter i en bestemt kontekst og med en bestemt innstilling og erfaring (Bonde 2009:241).

2.2. MUSIKK SOM KOMMUNIKASJON

Jeg har nå kort skissert noen sentrale musikkvitenskapelige forskningsområder der begrepene musikk og kvalitet belyses fra ulike ståsted. Dette for å tydeliggjøre at oppgavens problemstilling ikke bare retter nysgjerrigheten mot musikk som objekt, men hva musikk *gjør med oss* og hvordan den blir et redskap for å forstå samfunnet vi er en del av.

I dette avsnittet retter jeg fokus mot problemstillingens hovedanliggende; musikk som kommunikasjon. For i formuleringen "nå barna med musikken" ligger en forventning om at musikken på et eller flere nivå kommuniserer noe av verdi. I kapittel 3 og 4 blir informantenes tanker rundt dette løftet fram og kommentert. I det følgende presenterer jeg teorier jeg mener er sentrale i forhold til barns egen bruk av musikk som kommunikasjonsverktøy. Dette som grunnlag for drøfting av informantenes innspill.

2.2.1. Musikk som medfødt kommunikasjonsverktøy

Musikken eksisterer i barns liv på grunn av deres biologiske evne til å oppdage, føle og uttrykke den, har John Blacking uttalt (Campbell 2010). Snyder (2000) forklarer vår medfødte evne til å oppfatte lyder som stigende eller fallende, i forgrunnen eller bakgrunnen, og i forhold til økende og synkende tempo som en overlevelsesmekanisme. Vi er avhengige av å kunne plassere lyder i forhold til tid og rom for å bli oppmerksom på og lokalisere eventuell fare (Bonde 2009).

Hørselen er den første sansen som utvikler seg og allerede halvveis i svangerskapet kan fosteret oppfatte lyder i og utenfor morens kropp. Ved å høre lyder som nærmer eller fjerner seg, rytmer som kroppslige bevegelsesmønstre og klang som noe kjent eller fremmed, utvikles forståelsen av musikalsk mening hos fosteret, både perseptuelt, kognitivt, motorisk og emosjonelt (ibid.). Parncutt (2006) ser musikkopplevelsen på fosterstadiet i sammenheng med følelser, bevegelse og balanse. Hans hypotese er at barnet får informasjon om morens fysiske og emosjonelle tilstand når det opplever adferden hennes i kombinasjon med en særskilt hormonskonsentrasjon i blodet, og at det etter mange gjentakelser vil respondere emosjonelt på adferdsmønstre før den biologiske reaksjonen oppstår (klassisk betinging).

I følge Darwin er affekter som sint, trist og glad knyttet til spesielle ansiktsuttrykk som alle innen arten forstår og bruker i kommunikasjon med hverandre (Valberg 2011). Tilsvarende oppfatter den nyfødte musikalske kvaliteter i omsorgspersonens stemme, og både sosiale og følelsesmessige bånd knyttes gjennom imitasjon og tilpassing av hverandres lyder og ansiktsuttrykk (Bonde 2009). Dissenayake forklarer denne medfødte evnen til emosjonell kommunikasjon som en mekanisme som gradvis utvikles til et verktøy som gjør oss i stand til å oppleve kunst (ibid.).

Stern bruker begrepet "amodal persepsjon" for å forklare hvordan barn skaper mening i sanseintrykkene ved å oversette informasjon mottatt i en sansemodalitet til en annen. Han forklarer den indre følelsestilstanden som deles mellom barnet og omsorgspersonen som en "affektiv avstemning", og beskriver den ordløse opplevelsen av kroppens samspill med omverdenen som en vitalitetsfølelse. Slike vitalitetsaffekter viser seg i hverdagslige situasjoner som "følelsesbrus" eller den vitalitet som følger den, forklarer Valberg (2011) og Bonde (2009).

Colwyn Trevarthen omtaler den nyfødtes sans for tempo, timing, puls, klang og

variasjon i uttrykket som en “kommunikativ musikalitet” han mener er grunnleggende for all menneskelig kommunikasjon (Bonde 2009:132,282, Bjørkvold 2007:31). Hans materiale baserer seg primært på videoopptak av mor-spedbarn-situasjoner som han har mikroanalysert, først og fremst i forhold til samspillet i stemme, blick og bevegelse (Bjørkvold 2007: 30). Denne interaksjonen (gjærne omtalt som “motherese”) er en blanding av sang og tale i lyst toneregister, der imitasjon og tilpassing av hverandres lyder og ansiktsuttrykk utvikler sosiale og følelsesmessige bånd (Dissanayake 2000). Det første barnet hermer er intonasjon og språklyder med klar klangstruktur, og etter hvert blir det rytmiske elementet mer fremtredende (Sæther/Aalberg 2006).

Trevarthens forskning har påvist at spedbarnet ikke bare hermer, men også tar initiativ selv. Musikken har en sentral betydning i forhold til barns måte å kommunisere med hverandre på, som vi for eksempel kan se hos tvillinger ganske snart etter fødselen (Bjørkvold 2007). Gunvor Løkken viser gjennom sin forskning hvordan dette musikalske samspillet synes i gruppefellesskapet hos de yngste barna i barnehagen. Hennes videoobservasjoner av det hun kaller musisk tumlelek viser ettåringer som imiterer hverandre gjennom rytmisk kroppslige aktiviteter, der de nynner og lager lyder med stor variasjon i stemmebruken. Dette har form som en musikalsk improvisasjon der det å ta initiativ eller herme går på omgang, og hvor de til slutt danner et felles uttrykk (Sæther/Aalberg 2006:66,67). Allerede i 1951 pekte den fenomenologiske sosiologen Alfred Schütz på hvordan det å skape musikk sammen kunne betraktes som en form for proto-kommunikasjon. Han brukte musikken som utgangspunkt for å forstå hvilke former for samhandling som er med på å danne betingelser for det å kommunisere meningsfylt, i en felles opplevelse av tid. Ved å studere musikalske dialoger kan vi forstå slike tidlige intersubjektive eller sosiale forbindelser (Ruud 1997:79).

Bjørkvold (2007) legger vekt på at barns spontansang er en del av deres mangefasetterte kommunikasjonskompetanse, et musikalsk morsmål som i likhet med verbalspråket har kontaktskapende, informasjonsmessig og identitetsmarkerende funksjon. Sangen inngår som et vesentlig element i nære, hverdagslige gjøremål, skriver han. Spontansangen gir barnet følelsen av en tilhørighet med omgivelsene som gjør den videre utforskning av virkeligheten nær og mulig. Både de nedadgående, glissandolignende tonebevegelsene i den første amorfe sangen, spontansangene og ferdigsangene er viktige musikalske uttrykk hos alle barn (ibid.). 18 måneder gamle begynner de å synge med på

voksnes sanger og inkluderer snutter av melodier de har hørt i sin fantasilek (Sundin 1995, Sæther/Aalberg 2006). Når barn er tre år blir det mindre spontansang og sammensettinger av potpourrier fra sanger de har lært, og mer bruk av ferdigsanger med riktige ord og kontur. Og i tiden fram mot skolealder kommer flere korrekte detaljer i sanggjengivelsene på plass (Hargreaves 1986, Bonde 2009).

2.2.2. Barns musikalske lek

Bjørkvold (2007) fremhever at barnekulturens spontane sangutfoldelse står mye nærmere begrepet lek enn det tradisjonelle voksendefinerte musikkbegrepet. Allerede gjennom tidlig egolek uttrykker barn seg musikalsk, og senere blir musikken like naturlig knyttet sammen med rollelek, fri lek og tradisjonelle leker. Lek er ifølge Bjørkvold (ibid.) det musiske menneskets egen kulturelle ytringsform, og sett fra psykolog Winnicotts ståsted en nødvendig brobygger som forbinder menneskets indre subjektive forestillingsverden med den ytre, objektive virkeligheten (Paulsson 2006:307). Barn lever i leken og gjennom leken, skriver Bjørkvold (2007:58). Gjennom leken tar barnet utgangspunkt i det kjente og søker samtidig det ukjente, den skaper sammenheng og mening mellom drømmen og hverdagen. Livet oppdages og skapes gjennom lek, og på basis av vel etablerte normer, verdsett og tradisjoner tilpasses nye inntrykk og uttrykk. Piaget forklarer en slik tilpassing med omgivelsene som en adaptasjonsprosess der barnet gjør om virkeligheten til sin egen tankestruktur (assimilasjon) og forandrer strukturen eller modeller i omgivelsene (akkomodasjon) (Sundin 1995:34).

Kathryn Marsh (2008) har i sitt feltarbeid rettet oppmerksomheten mot det tverrkulturelle ved barns lek. Gjennom 15 år observerte hun barns sangleker i skolegårder i Australia, England, Sør-Korea, Norge og USA, i storbyer så vel som fjerntliggende strøk, på fortrinnsvis etnisk blandede skoler. Utgangspunktet var en fascinasjon for det store antall variasjoner som fantes av en og samme sanglek, og at samme type sangleker var i bruk på helt ulike steder av verden. Gjennom sin forskning har hun dokumentert, analysert og registrert variasjonene i leken, musikken og bevegelsene, og interaksjonen og samtalene barna imellom.

Pedagoger har mye å lære av de innøvningsstrategiene barn bruker i lekene sine, mener Marsh (ibid.). Gjennom gjentatt observasjon og gradvis deltagelse lærer barn langt mer rytmisk avansert musikk på lekeplassen enn på skolen. Marsh er opptatt av sanglekens

viktige rolle i integrerings- og sosialiseringssammenheng. I sanglekene tar barn ulike roller og er hverandres publikum. Både gjennom ringleker, som har sin styrke i at de er uten "svake punkt" og ikke hierarkiske, og leker med tydeligere rollefordeling, læres sosiale normer og regler. Sanglekene blir en arena for å forstå mekanismer for samhold, uenighet, lederskap og status. Blacking (1967) beskriver en lek fra sitt feltarbeid i Venda som en øvelse i individualitet i fellesskap, og sier at det å gjøre seg selv og andre til lags i musikalsk utførelse er to innbyrdes beslektede aspekter av samme aktivitet (Marsh 2008).

Patricia Campbell (2010) har studert den uformelle leken hos barn fra 3 til 12 år i ulike dagligdagse sammenhenger. Hun beskriver hvordan musikken ses og høres i barnas lekende adferd, hvordan følelser uttrykkes gjennom musikalske nyanser i sangen, gestene og kroppsbevegelsene. Musikken er i barns tanker, fantasi, sinn og kropp, skriver hun. I skolegården, på bussen, i kantina og i lekebutikken var hun omgitt av barns konstante musikalske ytringer, barn som både sang og musiserte for egen del og for å knytte sosiale bånd. I forhold til hva hun hadde forstilt seg på forhånd, viste de bredere musikalsk kunnskap og et større repertoar - som både var melodisk og rytmisk rikt. De luftet følelser og avreagerte gjennom rim, rap, sang, vitser og parodier, musikken fungerte som ventil for å utløse spenning. Barn som hadde fått ryddeoppgaver i kantina "spilte seg gjennom" arbeidet ved å lage sammensatte rytmiske mønstre med vaskeklutene. I situasjoner der voksne ville foretrukket musikk fra radio eller CD, lagde barna sin egen musikk tilpasset bevegelsene og fantasien, skriver Campbell (2010).

2.2.3. Å snakke om musikk

Etter hvert som barnets språk utvikles, gjør dialogen rundt musikken de hører seg stadig mer gjeldende. Gjennom språket om, og refleksjonen omkring, musikkopplevelsen kan vi bevisstgjøres det symbolske i musikken og hvilken betydning den har for oss, skriver Ruud (1996). Valberg (2011:251) omtaler utviklingen som et tveegget sverd, for når språket etableres vil også opplevelsene farges - og kanskje begrenses - av behovet for å kode opplevelsene i en begrepsforankret diskurs. "Den type opplevelser som fremtrer i en supramodal form vil i språkets oversettelse være frarøvet primære karakteristika", skriver han. Hans poeng er at den globale musikkopplevelsen i førspråklig alder ikke kan ses på som en avsluttende livsfase, men at utviklingen skjer i en kontinuerlig og uavbrutt linje der

tilsvarende sanseopplevelser stadig tilfører materiale til konstruksjon av oss selv og vår tilhørighet (ibid.:252). Valberg skriver: "Musikkens tidsoverskridende *nærvær* er påtakelig når vi får tilgang til interaksjon med en livslang linje av affektive opplevelser forankret i et overordnede supramodalt domene, et domene som aldri ble lukket og forseglet i førspråklig alder, men som fortsetter å justere og vitalisere bildet av hvem vi er, hvem de andre er og vår tilhørighet blant medmennesker" (ibid.).

Lilliestam (2009) fremhever at det å snakke om musikken er viktig for selve opplevelsen av den. Han mener det er uriktig å hevde at musikken taler for seg selv, fordi musikk ikke er musikk uten fortellingen om den. Vi må prate om det vi har vært med på, og selv i den indre dialogen med oss selv formulerer vi idéer om musikk, skriver han. Når vi snakker om musikk bruker vi metaforer for å skape sammenheng og mening (Ruud 1996) og ordene vi bruker påvirker hvordan vi beskriver, lytter til, vurderer og tenker om musikken. Erik Liedman poengterer at slike kommentarer og vurderinger skaper flere grener av assosiasjoner, tanketråder og redskap som kan hjelpe oss til i hvert fall nesten å forstå. Musikken kan ikke helt og fullt uttrykkes i ord eller bilder, mener han, men den kan heller ikke erstatte ordene eller bildene (Lilliestam 2009:192).

Dominick bruker begrepet samtalevaluta (*conversational currency*) for å understreke den sosiale verdien i det å høste kunnskap om musikk (Lilliestam 2009:193). Selv om det er vanskelig å finne ord for musikalske opplevelser ønsker vi å diskutere, analysere og fundere. Vi hører musikk gjennom filter av fortellinger, forestillinger, myter, skrøner, analyser og fakta som formuleres videre fra menneske til menneske, og vi møter den med forkunnskaper, forventninger, fordommer og forestillinger. At for eksempel Beethoven var døv da den 9. symfonien ble skrevet eller at Eva Cassidy døde før musikken hennes ble kjent, gir opplevelsen en ny dimensjon, og kan for mange forsterke den, mener Lilliestam (2009,192).

Vestads (2013a:336-338) undersøkelse viser at barns deltagelse i musikken inkluderer det å snakke om den. Barn snakker *om* og *i* musikk, skriver hun. Når de for eksempel i gruppen henviser til "ener'n" eller "firer'n" på CD-en blir hele assosiasjonsfelter satt i verk, som hvordan sporet høres ut, hvem som synger sangen, hva artisten/rollefiguren/musikken innbyr til og barnas dom over om musikken skal høres på i den bestemte situasjonen. Barna hun observerte snakket også om innholdet i sangene, de kunne spørre de voksne om hva ord

eller deler av sangteksten betydde, eller komme med kommentarer som at Kaptein Sabeltann bare er "på lat". Interessant å merke seg er også at barna fortalte hverandre historier fra egne liv med utgangspunkt i musikkens stemninger og sangtekstens innhold. For eksempel trignet sangen "Tufsa danser" fra Blåfjell en jente til å fortelle de andre barna om bestemoren som hadde dødd. Og da neste spor på CD-en startet endret samtalen seg og den samme jenta kniste og lo (ibid.)

"God" og "dårlig" er ofte anvendte begreper i samtaler om populærkultur. Dette finner sin parallell i barns bruk av fonogrammer, skriver Vestad (ibid.). Barn bruker riktignok begreper som "gøy, morsom, fin, den elsker jeg og kul" eller "kjedelig, (for) høy, teit, rar, bråkete og (for) skummel" som begrunnelse for å ville bytte spor/CD eller stoppe musikken. Vestad forklarer at barnas anvendelse av begrepene kan knyttes til hva musikken "gjør" for brukeren. Hun skriver:

"At en sang er "gøy" refererer mer til barnas emosjonelle relasjon til sangen enn hva begrepet "god" kanskje gjør. Det samme gjelder "fin" og i alle fall "den elsker jeg". At en sang ble betegnet som kjedelig syntes å bety at det ikke i den bestemte situasjonen var noe å gjøre med eller til den. Den hadde ingen affordanser som det i alle fall i øyeblikket lot seg eller var interessant å realisere for de tilstedeværende barna" (ibid.).

2.2.4. Å "være" musikken

Musikkens grunnelementer, som tonehøyde, klangfarge, dynamikk, harmoni og rytme er ikke begreper som anvendes av barna verbalt. Men barnas deltagelse i musikken kan beskrives ved hjelp av dem, skriver Vestad (2013a:360). For eksempel viser de musikkens rytme og dynamikk gjennom kroppslige utsagn og beveger seg på en måte som korresponderer med fraserings og tonehøyde (ibid., Campbell 2010).

Barn har sine særegne deltagerstrategier i møte med musikk og de kan oppleve musikken meningsfull på andre måter enn voksne, skriver Valberg (2011). Campbell (2010) anvender Smalls begrep "musicking" som forståelsesramme i sine observasjoner av barnas deltagelse i musikk. Det er ved å *gjøre* musikken barna forstår den, skriver hun, og trekker fram syv deltagelsesområder: "doing, integrating, singing, moving, playing, listening" og "playing with". Hva barn gjør med musikk henger sammen med hva musikken gjør med barna, understreker Vestad (2013a). Som Campbell påpeker hun at for barn er det nettopp musikkens funksjoner som gir den mening. Med affordansebegrepet som verktøy har Vestad (ibid.) studert barnas engasjement og opptatthet av musikken, og legger i dette en premiss

om at barna ikke ville engasjert seg om de ikke hadde opplevd musikken de lytter til meningsfull.

Vestads (ibid.) fokus på barns bruk av fonogrammer gjør hennes undersøkelser spesielt interessant for denne masteroppgaven. Hun har forsket på hva den innspilte musikken tilbyr eller innbyr barn til og hvordan barna tar musikken i bruk og gjør den til sin (ibid.) Fra sine observasjoner forteller hun hvordan barna leker teksten i sangene de hører, for eksempel at de er kuer til sangen om kua med fletter samtidig som de beveger seg til musikken og synger med på enkelte ord, eller illustrerer "et kjempedigert BOM!" i Trond Viggos sang, ved å løfte kneet høyt for så å trampe nesten uhørlig og synke sammen i kroppen.

Som Campbell (2010) synliggjør Vestad (2013a) det å bevege seg til musikk som en av musikkens sentrale affordanser i barneperspektiv. Men dette bør ikke forstås som at barn alltid må bevege seg til musikk, understreker hun. Hennes materiale viser barn som ligger i ro og lytter til musikk, også når de ikke skal sove eller må sitte stille i bilen. I noen situasjoner er det også tydelig at det å øve seg på sangers tekst og melodi står i fokus, som når de sitter i bilen og beveger leppene til sangteksten eller hører på samme sang og gjentar ord og strofer gang etter gang (Vestad 2013a:332).

Musikkens emosjonelle affordanser er også en del av helhetsbildet Vestad (2013a) ønsker å tegne, og legger i det at musikken tilbyr barna noe følelsesmessig. Gjennom prosessen av estetisk respons og engasjement blir man til, heller enn at man blir bevisst på, forklarer hun. Interessant i forhold til graden av barns engasjement i musikken er hvor vidt den er "lekbar", med andre ord at musikken rommer kvaliteter som gjør den enkel å bruke som ramme og utgangspunkt for lek, skriver Vestad. Det kan for eksempel dreie seg om at tematikken oppfattes som interessant og at historien og tekstene rommer roller barna kan innta. Vestad (ibid.) forteller fra sine observasjoner om en gruppe barn som lekte med og gjennom musikken til "Jul i Blåfjell". Med et barn i rollen som regissør, ble miljøer fra serien dannet og figurer fra TV-serien fordelt. Både i Blåværshulen og Kvisthulen var roller besatt, og under et pledd et tredje sted i rommet satt Krekling og ventet på å bli født. Tematikken i denne serien berører det eksistensielle; døden, fødsel, redselen for det ukjente og vennskap, og ifølge komponistene Børen og Åserud er musikken ment å understøtte karakterene og det emosjonelle i historien. Vestad beskriver hvordan barnas ansiktsuttrykk og bevegelser speilet emosjonene i musikken og hun forklarer leken som en måte å "åpne" det musikalske

verket på. Gjennom leken opplever de musikken, samtidig som de inntar en lyttende og analyserende rolle, skriver hun. Barna trenger ikke kostymer for å bli de ulike karakterene, de blir karakterene ved å "ta på seg" musikken. Den klingende musikken blir her som et manus å regne, der CD-en gir leken retning og innhold.

Dette er et bilde på hvordan musikken *lar seg* åpne og *lar seg* ta del i, forklarer Vestad (ibid.). At musikken er lekbar på denne måten inviterer barna til en form for "innvendig lytting". I dette lyttemoduset opplever man musikken på en annen måte enn når man står utenfor. Leken innebærer at det er "på ekte" samtidig som det er "på liksom". Gjennom temaer som fødsel, det å gjemme seg, det forbudte, vennskap, det komiske og det å danse får barna engasjere seg i og kjenne på egne følelser, og samtidig testet ut sin egen identitet. For ved å være karakterene i musikken beskriver musikken dem (Vestad 2013a, 2013b). Musikken blir et emosjonelt prøverom (jf. Ruud 1997) og rollen kan beskrives som en måte å leve musikken på, forklarer Vestad. Å forholde seg til musikken kan dermed betraktes som en måte for å innta, utdype forståelsen av, og konstituere den aktuelle rollen og tematikken. Samtidig "forstås" musikken (Vestad 2013a).

Musikk brukes av barna i Vestads (ibid.) undersøkelse også til å sette seg i stemning, for eksempel ved å skru opp volumet. I tillegg til å omtale musikken som akustisk kostyme, mener hun den har en funksjon som akustisk møblering, ved at den skaper riktig atmosfære for leken. Hun henviser her til Böhmes uttrykk "akustische Möblierung" og forklaringen om at mennesker påvirkes av, og begynner å oppføre seg i tråd med, den atmosfæren stedet de oppholder seg utstråler. I Blåfjell-musikken utstråles en atmosfære både fordi den er som den er strukturelt sett, og fordi barna har serien som en del av sin forforståelse eller disposisjon. Måtene barna oppfører seg på bidrar til den atmosfæren de opplever at musikken utstråler, forklarer Vestad. Men i leksituasjonen legges samtidig noe til, ved fellesskapet, humoren og gleden som oppstår barna imellom. "Musikkens mening som konstitueres i leken vil i dette perspektivet være en sammenveving av barnas tidligere konstituering av mening knyttet til musikken og det som oppleves som meningsfylt i øyeblikket" skriver hun (ibid.:345).

2.2.5. Barn og musikken i media

Dagens barn er født digitale, poengterer Campbell (2010:221). For dem er musikken en naturlig del av data- og tv-spill, der den motiverer til problemløsning, gir energi til å søke og

makt til å krige. Musikken gir mening til filmer og digitale opplevelser. De assosiasjoner som knyttes mellom musikk og bilde vil kunne binde meningsinnholdet i musikken i sterk grad (Ruud 1983). For barn utvikles i nær forståelse med omgivelsene sine, og de er selv aktive i denne utviklingen (Campbell 2010).

På 40-tallet stilte Adorno og Horkheimer seg skeptiske til det formalistisk standardiserte, gjentakende produktet industrialiseringen av musikk resulterte i (Wikström 2009), og i teknologiens kjølvann har det hele veien ligget en redsel for dens passiviserende virkning (Götz/Lemish/Aidman/Moon 2005). Eksemplene Vestad løftet fram føyer seg inn i rekken av undesøkelser som har gjort bekymringen om medias dårlige innflytelse på barn til skamme (ibid., Vestad 2013a). Bjørkvold (2007:95) har i sine undersøkelser funnet at bare 20 % av førskolebarns ferdigsangrepertoar stammer direkte fra mediene. Men det er tydelig at populærmusikken likevel preger barns lek, bevegelser, drømmer og kreative utfoldelse i stor grad. Sanger og rollefigurer fra barneprogrammer og film inkluderes i barns musikalske lek, pop-ikoner som Michael Jackson og Madonna etterlignes og parodieres, og musikkvideoer inspirerer barna til å lage egne sanger, danser og musikkvideoer, kan Marsh (2008) og Campbell (2010) fortelle.

Campbell mener det å gjøre musikken fra media "live" og til "sin" blir en viktig del av barnas musikalske identitet. Barn bruker musikken de kjenner og gjør den meningsfull og passende til eget bruk, skriver hun. De improviserer og komponerer – ofte med seriøs hensikt i forhold til å formidle nye uttrykk alene eller sammen med andre (Campbell 2010). Marsh forteller om sangen "Bob Chudyan" fra en Bollywoodfilm som ble framført som ringlek i skolegården, og seks år gamle gutter som ønsket hverandre velkommen til skolen med klappelek - tydelig inspirert av filmen "Big", der en spesiell klapperutine signaliserer maskulint vennskap (Marsh 2008: 123,175). Harwood mener også at populærkulturen som spres gjennom digitale medier er med på å berike barns musikktradisjon, fordi barna bruker materialet til sine egne formål (Marsh 2008:167). Campbell, Marsh og Vestads studier skulle være et godt bevis på at barn i en digitalisert verden ikke er redusert til passive mottagere av kommersielle uttrykk, men at den tradisjonelle sanglektradisjonen og det kreative musikalske uttrykket lever i beste velgående. På nesten alle skolene Marsh (2008) besøkte fortalte de voksne at barn ikke driver med sangleker lenger. Observasjon av over to tusen sangleker på flere kontinenter motbeviser dette. Barnemusikk, definert som kommersiell musikk produsert og markedsført for barn, oppfattes altså i større grad enn tidligere som å

kunne bidra positivt i barns liv (Vestad 2013a:77,78).

2.2.6. Musikk som markør for hvem vi er

Even Ruud (1997) skriver at barn gjennom god musikkopplevelse er i berøring med tidlige lag i selvopplevelsen. Han mener musikkopplevelser inngår i konstruksjonen av vår livsfortelling gjennom de forskjellige kontekster vi bruker og opplever musikk i, og skisserer fire rom i identitetsdannelsen hvor musikk spiller en særlig rolle. I “det personlige rom” er barndomserfaringer av tillit og trygghet, og følelsesmessig oppladning til musikk vesentlig, og i “det sosiale rom” står ungdomsopplevelser med bruk av musikk som identitetsmarkør sentralt. I “tidens og stedets rom” trekker han fram de konkrete betydningsfulle episoder hvor vi via musikken knyttes til bestemte geografiske steder og historiske øyeblikk i livet, og det “transpersonlige rom” er de grenseoverskridende opplevelsene hvor musikk åpner for det som er helt annerledes (ibid., Bonde 2009:174,258).

Ruuds (1997) undersøkelser om sammenhengen mellom musikk og identitet, baserer seg blant annet på studenters “musikalske selvbiografier”. Deres erindringer om sentrale musikkopplevelser i oppveksten, gir et tydelig bilde på hvordan tidlige opplevelser i livet er med på å danne grunnlaget for vår selvoppfatning. Sterke musikkopplevelser kan bekrefte folks identitet, styrke selvtilliten og følelsen av fellesskap med andre mennesker, skriver Ruud. Spesielt trekker studentene fram musikkopplevelser som knyttes til nære relasjoner, opplevelse av omsorg, å bli sett og bekreftet. Sanger som vekker minner om rideturer på bestefars fang, eller det å bli pakket en dyne rundt, assosieres med trygghet og tilhørighet, noe avslappende og beroligende – følelser de samme sangene kan hente fram igjen i situasjoner der de som voksne er utrygge, redde eller slitne. Selvbiografiene viser at musikk gir mening, tilhørighet, mestring og følelsesbevissthet, og at den kan lade en situasjon ytterligere når den bringes inn i en sterkt følelsesmessig reaksjon – som for eksempel en forelskelse.

Musikk er også en identitetsmarkør overfor andre. Vi bruker musikken til å fortelle om verden hvor vi hører hjemme, for eksempel ut fra kjønn, etnisitet og sosial klasse – og allerede tidlig i barndommen markerer vi vår egenart. Musikken står med andre ord sentralt når det gjelder den “sosiale basiskompetansen” sosiologen Ivar Frønes anser som nødvendig for å hevde seg i et komplisert, flerkulturelt samfunn (Ruud 1997). Identitet er noe som preges av vår egen refleksivitet, noe som konstrueres samtidig som vi søker å finne ut hvem

eller hva vi ønsker å være og hvor vi vil tilhøre. Og i denne prosessen står kroppsopplevelser, vår følelse av historie, vår tilknytning til et sted, våre relasjoner til andre mennesker og opplevelsen av personlig handlekraft sentralt (ibid.).

2.2.7. Musikken vi forventes å like

Den kommersielle barnemusikk- og underholdningsindustrien har revolusjonert hvordan barn, venner og voksne inngår i relasjoner til hverandre, viser Bickfords undersøkelser (Vestad 2013a). Barna bruker mp3-spillerne, og deler øreplugger, for å mediere vennskap og til å befestе hvem som er innenfor og utenfor i vennegjengen og i skoleklassen. Det å gi uttrykk for å like en bestemt type musikk kan i noen tilfeller være et ledd i å bli akseptert eller godtatt i vennegjengen. Green (2003) forteller fra en flerkulturell skole i London at hinduspråklige barn ga inntrykk av å like mainstream listepop overfor klassekameratene, mens de på tomannshånd røpet at de egentlig var mest opptatt av populærmusikken fra sitt opprinnelige hjemland. Marsh (2008) oppdaget tilsvarende at minoritetsgrupper ikke brukte sangleker fra sin egen kultur i skolegårdene hun besøkte, bare hjemme sammen med likesinnede. Unntaket var på de skolene der ulike etniske grupper til sammen utgjorde et flertall. Dette er et eksempel på Isenberg og Jalongos bilde av psykologisk trygghet som avhengig av lavrisiko-omgivelser (ibid.).

Med musikk kan vi altså markere oss i forhold til andre mennesker, samtidig som vår musikalske identitet påvirkes av forventinger i kulturen eller miljøet vi er en del av. Barn erfarer for eksempel tidlig en verden oppdelt i to kjønnskategorier (Ruud 1997). Trehub (2006) forteller fra en Nord-Amerikansk undersøkelse at fedre (i motsetning til mødre) ofte synger stimulerende sanger for guttebabyer og beroligende sanger for jentebabyer. De legger også toneleiet lysere og synger langsommere for barna sine enn det mødrene gjør. Det er også kulturelle forskjeller i foreldres sangvalg. Mens det i noen kulturer kun er barnets tilfredshet og beroligende sanger som står i fokus, bærer sangen i Nord- Amerika preg av et ønske om å optimalisere barnas utvikling.

Voksnes mer eller mindre bevisste tanker om hvordan barn er eller burde være, virker som en del av et rammeverk barna posisjoneres i (Vestad 2013a). Barns musikkprosjekt kan også være styrt av foreldrenes behov for bekreftelse av egne, uinnfridde forventninger til livet (Ruud 1997:102). Campbell (2010:12) forteller fra sine undersøkelser at det ble gradvis mer tydelig for henne hvor sterk innflytelse hjemmet, skolen og nærmiljøet

har på barns musikalske identitet, og hvor stor grad det etniske, teknologiske og medieskapt landskapet spiller inn. Med Meads begreper, kan dette forklares med at "det sosiale jeg" påvirkes av omverdenen, og at musikkopplevelser knyttes til selvet ved hjelp av det reflekterende og "det handlende jeg" (Ruud 1997:111).

Sosiologen Pierre Bourdieu har utviklet teorier om sammenhengen mellom musikkpreferanser og posisjoner i det sosiale rom. Han betrakter ulike områder av samfunnet som *sosiale felt* hvor en gruppe mennesker kjemper for verdier de har felles, og samtidig om retten til å delta i, og være med å påvirke, feltet. Med uttrykket *habitus* retter han oppmerksomheten mot en slags kroppsliggjort sosial kompetanse som vi tilegner oss gjennom oppveksten, for eksempel etter kjønn eller klasses tilhørighet. Bourdieu omtaler det å ha tilegnet seg kulturelle goder som *symbolsk kapital*, og hevder at kulturell kapital er noe som overføres fra generasjon til generasjon (Ruud 1996:28,29, Bonde 2009:252).

Barn er bærere av sine egne tradisjoner som de undersøker, engasjerer seg i eller forkaster, skriver Campbell (2010:240). Musikkpreferanser står alltid i et samspill mellom musikk med bestemte egenskaper og en lytter i en bestemt kontekst og med en bestemt innstilling og erfaring (Bonde 2009:241).

2.2.8. Musikk som et aldersoverskridende språk

Barn og voksne kan tolke og lytte ut fra forskjellig oppfattelse av intensjon, skriver Holgersen i boka "Mening og dannelse", og minner om at vi som observatører ofte leter etter på forhånd voksendefinerte tegn på musikalitet (Valberg 2011:12). I neste kapittel er det inspirasjonen i det å lete etter det "barnedefinerte" som løftes fram.

"Musik och andra konstarter erbjuder ett lekfullt område där vi kan nå varandra oavsett ålder och vi vuxna återfinna något som ännu inte är förstört hos förskolebarnet", skriver Sundin (1995). Dette vies oppmerksomhet i det formidleruniverset som nå skal presenteres.

Kapittel 3 - Formidlingsuniverset

3.1. DET ALLMENNEMNESKELIGE OG ALDERSOVERSKRIDENDE

3.1.1. Barnemusikk for hele familien

At "Folk er rare"-platen ble en stor suksess på 80-tallet tror Maj Britt Andersen henger sammen med at de også nådde foreldrene i så stor grad. Stadig fikk hun henvendelser fra voksne som viste begeistring for tekstene og historiene. "De syntes det var flotte musikere og fin lyd, og at det var kvalitet hele veien. [...] Jeg tror det er veldig morsomt for barn å merke at foreldrene er like ivrige og engasjerte i noe som det de er selv" er hennes kommentar til den entusiasmen de voksne viste. Jacob Young tror at mange barn er sensitive i forhold til hvordan musikken treffer de voksne. "De tar veldig fort opp signaler om at foreldre synes noe er bra, som de selv synes er bra også. Eller at de er interessert i det de hører på", sier han.

Musikkvanene våre forandres og påvirkes når vi blir foreldre, på samme måte som ved andre brytningspunkt i livet, og vår oppmerksomhet rettes automatisk mot barnas musikk i større grad enn før, skriver Lilliestam (2009:167). I Vestads undersøkelse om bruk av fonogrammer (2004:85-104) kommer det tydelig fram at foreldres preferanser i valg av innspilt barnemusikk henger sammen med hva de anser som verdifullt for barna og at de velger musikk som de selv liker til barna sine. Seriøsitet, kvalitet, måten musikken presenteres på, helheten og ikke minst hvilke artister som fremfører musikken var viktige kriterier for foreldrene hun intervjuet. At artistene er gode rollemodeller og ikke "B-artister" som aldri ville fått innpass i voksenmusikk-verdenen, ble også vektlagt. Dessuten var foreldrene opptatt av selve historien og hvordan tonefølget passet til historiens stemninger (ibid.).

Alle formidlerne jeg intervjuet er opptatt av at produksjoner for barn også rommer kvaliteter voksne setter pris på. Det argumenteres med at foreldre skal kunne høre på musikken uten å bli "helt koko" og at barneplater får hørere status hvis det også er "litt mat". Samtidig er det tydelig at formidlernes ambisjoner om å vinne foreldrenes gunst i bunn og grunn handler om å ta barna på alvor. "Vi ville lage det sånn at det ikke var teit verken musikalsk eller tekstmessig" forklarer Jacob Young, og legger til: "Å undervurdere

barn synes ikke vi er kult.” Det å ikke undervurdere, se ned på eller dulle med barn ligger alle informantene på hjertet, og ønsket om å vise barna respekt ved å behandle dem som ”små voksne” er gjennomgående.

Beckett (2009:6) forteller fra litteraturens verden at forfattere av både barne- og voksenlitteratur opplever at deres mest lojale fans ønsker å lese alle bøkene deres uansett hvilken aldersgruppe boken opprinnelig er rettet mot . Mitt inntrykk er at det samme gjelder publikums interesse for mine seks informanters musikk. Rohde, Andersen og Holmsen har riktignok blitt aller best kjent for barnemusikken i løpet av karrieren. At spesielt de trekker fram voksnes egeninteresse i musikken de framfører synes jeg er interessant sett i forhold til Becketts undersøkelser. For barnebøker av forfattere som også har utgivelser for voksne, men er best kjent for barnebøkene sine, appellerer som oftest like mye til et voksent publikum som til barn, skriver Sandra Beckett (ibid.). Roald Dahl er et av mange eksempler på dette.

3.1.2. Barnemusikk i møte med media

Jacob Young, Tonje Unstad og Odd Nordstoga er nok bedre kjent som formidlere for voksent publikum enn for barn, til tross for at de har vunnet stor anerkjennelse for barneproduksjonene sine. Jeg fikk et klart inntrykk av at disse tre informantene møter større skepsis i media i forbindelse med barneutgivelsene enn de andre. Young opplevde at de som kunstnere ble satt i bås etter hva de var best kjent som fra før; Linn Skåber som humorist og han selv som jazzmusiker og jazzkomponist – begge fortrinnsvis for voksne. ”Hvis det hadde vært en mindre kjent tekstforfatter tror jeg vi hadde fått mindre hard medfart. Og hvis jeg ikke hadde hatt en karriere som jazzmusiker, hadde kanskje folk vært litt mindre skeptiske. ’Hvorfor skal han gi ut barneplate’ på en måte. [...] Du er etablert ett eller annet sted på skalaen yrkesmessig. Hvis du da gjør noe helt annet er det stor fare for at du blir halshugd”, forteller han. For eksempel mente Anders Grønneberg i Dagbladets anmeldelse at platen deres var for vanskelig for barnemusikksjangeren, og begrunnet blant annet det med at barn ikke forstår hva pioner er.

Odd Nordstoga fikk tilsvarende hard medfart i forbindelse med en familiekonsert med Trondheimssolistene: ”[Journalisten mente at det] ikke var nok barnesanger der. Jeg har tenkt at veldig mange liker det jeg driver med, så da spiller jeg den musikk som er meg sjøl. Men han hadde forventet et slags program da. En mer tilrettelagt, mer sånn dulling med

unger. [Men] jeg har ikke lyst til å være en sånn barnehageonkel.” Unstad forteller at hun av en journalist fikk spørsmål om hvorfor hun ga ut musikk for barn nå som det gikk så bra (med henvisning til Spellemansprisen hun fikk for sin andre plate for voksne). ”Det var veldig rart å oppleve det”, sier hun. ”Journalister som har jobbet i titalls av år og som tror det er så lett å lage barnemusikk. Men jeg føler jo det er minst like vanskelig, for der skal du jo treffe begge. Du er jo nødt til å treffe litt de voksne også hvis det skal funke for unger. Så det har provosert meg litt, men jeg har bevist for meg selv at det var kun et nytt steg oppover å vise bredde der.”

3.1.3. ”Crossover” i historisk perspektiv

Journalistenes skepsis til tross; alle formidlerne jeg snakket med får tilbakemeldinger fra voksne som liker sangene, til og med folk som ikke selv har barn. ”Vi har veldig stort spenn i lytterne våre og det er også voksne som digger det. Altså reelt digger det” forteller Rasmus Rohde. På konsert opplever han og bandet at barna etterlyser sanger de er glad i, og at også voksen spør etter sanger på egne vegne. Det kan synes som om barnemusikkrammen er for snever å plassere produksjonene inn i, for begrep som *familie*musikk og *musikk for alle* går igjen i intervjuene. Tonje Unstad forklarer det på denne måten: ”Jeg har skrevet for alle aldre, noe jeg opplever bekreftende tilbakemeldinger på. Musikken er likevel rettet mot unger”.

Michel Tournier skriver om klassikere som ”Alice i eventyrland”, H. C. Andersens og Brødrene Grimms eventyr og ”Le Petit Prince”:

”They are generally said to be for children. That is to pay a very great tribute to children and to admit, with me, that a work can be addressed to a young public only if it is perfect. Every shortcoming lowers it to the level of adults alone” (Beckett 2009:4).

Begrep som *allalderlitteratur* og *allalderbøker* har vært vanlig i Norge siden 1980 (ibid.:8). Et raskt søk på nettet, og kun ett treff med link til en privat facebookside, viste meg at et tilsvarende *allaldermusikk* ikke brukes. Like fullt er det både i litteraturens og musikkens verden ulike ”crossover”-varianter der barnesjangeren er representert i en eller annen form, for eksempel voksenmusikk som barn liker å høre på, barnemusikk voksne setter pris på og musikk som er skrevet for alle generasjoner (Beckett 2009, Lilliestam 2009).

“Crossover texts do not necessarily address a dual audience of children and adults. Some may even seem to target a single audience of hybrid adult-child readers”, skriver Beckett (ibid.). Jostein Gaarder minner om at muntlig overførte historier ikke vanligvis har vært delt inn i historier for barn og historier for voksne. Folkeeventyr og folkeviser har blitt fortalt og sunget for grupper med folk i alle aldre, og kan vel anses som de eldste og mest universelle formene for “crossover” (Beckett 2009, Skårberg 1996). Dagens samfunn, der barn betraktes mer som person enn som barn, har likhetstrekk med middelalderens bondesamfunn, skriver Kari Hareide Skårberg (1996) i masteroppgaven “Fra folketoner til popmusikk”, der hun tolker barnesanger i forhold til skiftende barndomsideologier. I middelalderen var sangene et felleseie og som regel sterkt bundet til funksjon. Tiden var preget av høy barnedødelighet og gudfryktighet, et skjørt liv knyttet barn og foreldre tett sammen. Selv om det fantes barnerim, barnesanger og vuggeviser er det først på begynnelsen av 1900-tallet det ble vanlig å avgrense sanger og litteratur i forhold til alder (ibid., Valberg 2011).

Med industrialisering og handel utviklet den borgerlige familie seg og barndommen fremsto som et eget og idyllisert rike. I Norge slo den borgerlige familiestrukturen igjennom for fullt i etterkrigstiden. Barnet ble den hjemmeværende kvinnens domene og mennene pendlet mellom den store verden og familiens privatsone. Barna ble beskyttet fra de voksnes liv og skilt ut fra vanlige samfunnsborgere i større grad enn tidligere (Skårberg 1996). Som en konsekvens av dette bar barndommen preg av *utenforskap*, skriver Valberg (2011:117). Først i tenårene, etter en dannelsesprosess i hjem og skole, var barna kvalifiserte for å *innvies* i de voksnes rekke.

I dag reintegreres barna i kulturen igjen, og generasjonskløftene viskes ut på flere områder. For eksempel er rock i dag et generasjonsoverskridende tonespråk. Det som fra 50-tallet bare var ungdommers musikk, er i dag det Simon Frith kaller “gamle menneskers ungdomsmusikk” (ibid.:167), den rytmiske musikken og særlig rocken er sågar et musikalsk oppdragelsesideal (Ruud, 1983:89). Lars Lilliestam (2009:166) skriver dette om dagens situasjon:

“Musik sippas mellan generationer på märkliga och outgrundliga vägar med hjälp av aktörer som föräldrar och far- och morföräldrar, dagispersonal, lärare, gamla filmer, tv-reklam, tv- och radioprogram, grammofonskivor. Nyproduktionen av musik speciellt för barn är i dag liten och av växlande kvalitet och har svårt att få genomslag. Detta är et spegel av ett samhälle där grensen mellan barndom, ungdom och vuxenhet blivit allt suddigare.”

Typisk for vår tid er at barn og voksne samtidig anvender mye tid hver dag på felles arenaer som TV og internett (ibid.:156,168). Vi lever i et informasjonssamfunn, der barn har tilgang til mye av den samme informasjonen som voksne, de får se alle sidene ved voksenrollen. Margareta Rönnberg (1997) minner om at barn har tjuvtittet og tjuvlyttet til voksenverden til alle tider, men at massemedia har gjort politikk og kultur tilgjengelig for flere mennesker, gitt oss flere felles samtaleemner og har bidratt til å demokratisere samtalene mellom kvinner og menn, og mellom voksne og barn.

Valberg (2011:154) mener det mest bemerkelsesverdige ved utviklingen i hundreåret som ligger foran oss er at våre forestillinger om barn kan komme til å bli utfordret mer enn noen gang, og at vi en dag kanskje ikke kan ta "barndom" for gitt. Tidligere var barns eksklusive utenforskap i stor grad definert ved at de ikke leser, skriver han. Boken fungerte som en *gatekeeper* inn til de voksnes verden, og nettopp det ikke å ha tilgang til de voksnes tekstbaserte verden fremmet en posisjon utenfor. Med TV og internett fikk barna uregulert tilgang til voksenverden, noe som førte til at skillet mellom generasjonene minsket. De voksnes informasjonskontroll er nå svekket og det levende bildet er umiddelbart forståelig. I dag deler familien opplevelser og informasjon som ikke forutsetter lesekompetanse, to tidligere separerte verdener konvergerer i takt med stadig flere felles referanser hentet fra underholdningsindustrien.

Valberg peker også på et annet skille som oppstod med det postmoderne 70-tallet, det at barn ikke på samme måte som før representerte en fremtid som skulle bli bedre. Han skriver:

"Vi [...] knytter vår fremtidslengsel også til forestillingen om det som var. Vi søker nærhet gjennom å etablere felles arenaer med barnet, og er derfor splittet i vår holdning til dem: På den ene side definerer vi barn som aktører i egne liv, rettighetshavere klare til å gjøre egne valg. På den andre siden spinner vi tråder av følelser og behov inn i deres liv i høyere grad enn tidligere. [...] I vår tid knyttes voksne og barn sammen med sterke emosjonelle bånd på stadig flere delte arenaer." Valberg (2011:155-157)

3.1.4. Barn og voksnes følelsesregister

Odd Nordstogas første og største suksess "Kveldssong for deg og meg" ("Grisen står og hylr") er et godt eksempel på at barnemusikk kan nå bredt. "Jeg laget melodien første gang til en barnesangbok som kom på Samlaget" forteller han fra samarbeidet med tekstforfatter Ragnar Hovland. Men da Nordstoga spilte den inn på "Luring"-plata var ikke barn hans primære målgruppe. Grunnen til at han fikk tro på denne låten forklarer han sånn:

”Det var voksne som lo, som gjorde at jeg tenkte; Jøss, ja der er det kanskje noe jeg kan bruke. [...] Det er gjerne slik at hvis det er noe jeg synes er flott og fint, så har det forrang da. For jeg har liksom universell tro på det klanglige i musikk. At er det noe som er bra, så er det bra. Det er noe som er inpacked. Virker det så virker det, og da er det ikke sånn at jeg skriver det på den måten for at det skal passe for unger. Sånn gjør ikke jeg da.”

”Jeg tenker at du som menneske bærer på akkurat de samme følelsene når du er barn som når du er voksen”, sier Tonje Unstad. Sangen ”Et bittelite rusk” handler for eksempel om å tørre noe og være liten i det store, noe hun mener vi alle kan relatere til. ”Og kanskje enda mer når man er voksen enn når man er liten” mener hun. ”Når man virkelig skal være voksen og bruke fine ord og klare alt.” Maj Britt Andersen har et tilsvarende eksempel i sangen ”Akkurat nå”, som også handler om det nære lille i forhold til det store der ute:

”Det kan på en måte bety noe for lille deg, hvis du skjønner. Også kan det bety noe i større sammenheng. Det er vel det jeg synes han [Trond Brønne] har truffet veldig med den [teksten]. Og den synes jeg passer like bra for voksne som for barn. Det er ikke noe forskjell på det egentlig. Jeg ville ikke synge om det på en annen måte for barn enn jeg gjør for voksne. Det bare er en sånn god tekst. Og melodi.”

”Det er veldig interessant med disse skillene som samfunnet lager og som man iblant må riste av seg for å kunne tenke litt klarere” sier Tonje Unstad. Beckett (2009) viser til en rekke forfattere som mener at generasjonsinndelingen er konstruert og bør erstattes med en inndeling i hva som er god og dårlig litteratur. Hvis man i markedsførings-øyemed kaller et produkt for barneplate, kan du utelukke den største målgruppen, sier Odd Nordstoga, for da forteller du samtidig til en 40-åring eller 50-åring at det ikke noe for deg. Han understreker at mye av det vi kaller barnemusikk er like viktig for voksne. ”Det går like rett inn”, sier han og nevner ”Blåmann Blåmann bukken min” som eksempel på en sang vi lett plasserer som barnesang, men like fullt blir rørt av. Voksne må liksom skjule det, sier han. Vi kan gråte og bli rørt over en barnesang, men når vi henvender oss til hverandre som voksne må vi intellektualisere så veldig.

3.1.5. Barnets blikk på tilværelsen

Odd Nordstoga forteller at han opplever det å lage musikk som også rettes mot barn som en kunstnerisk befrielse, at han tør mer da enn om han bare skulle henvendt seg til voksne. I noen tilfeller brukes det å skrive for barn som et påskudd, skriver Beckett (2009:3). Professor Zohar Shavit har hevdet at barnet (den offisielle leseren) kan bli som pseudo-adressat å

regne. Barnet er ikke ment å forstå teksten fullt ut, men er mer en unnskyldning for teksten enn dens genuine adressat, skriver hun (ibid.).

Barnets særlige blikk på tilværelsen har inspirert mange kunstnere opp gjennom det 20. århundre. Lengselen etter det autentiske førte barndommen inn i århundrets kunstdiskurs, de voksne knyttet fascinasjonen for barnets blikk - *the innocent eye* – til sin selvforståelse (Valberg 2011:149). "[De tar mål av seg å løfte fram fantasien og] barndomens fortrylning och magi, där det sanna livet står att finna", skriver Lena Kåreland (1999) om forfatterne Tove Jansson og Astrid Lindgren, og modernismens endring i forholdet mellom barn og voksne på midten av det 20. århundre. Pippi, som representerer opprøret mot dannelseskulturen og den borgerlige livsførsel, er et eksempel på at man i barnelitteraturen koblet barnets lek og dets evne til å utfordre og omdefinere den referensielle voksenverden. Pippis univers er en forvrengning av det referensielle, den samme fremmedheten som også Adorno og Benjamin lar forestillingen om barn som en autentisk aktør representere (ibid., Valberg 2011:150).

Både Adorno og Benjamin hadde "barnets blikk" på en posisjon "utenfor" og lot seg fascinere av det skapende potensialet i dette utenforskapet (Valberg 2011). Unstads sang om det lille rusket og Brønnes tekst om det nære i omgivelsene er, slik jeg oppfatter informantene, en tilsvarende påminnelse på noe autentisk som barnets blikk hjelper oss voksne å se.

3.1.6. Et kreativt univers

"Jeg ble veldig tent på å jobbe med musikk for barn under den prosessen der, fordi jeg synes jeg fant en åre inni meg selv. Barnet har du jo i deg alltid, det er bare at du blir større og får et annet perspektiv på ting. Men hvis du leter tilbake så er den lille barnesjelen hos deg, og det er nesten den jeg liker best. [...] Og da kan jeg få så mye idéer at jeg bare må legge på lokket av og til."

Geir Holmsen

Sidsel Endresen forteller i et intervju med Ingunn Ekern (2013:71): "Improvisasjon er jo for meg bare et redskap til å skape musikk [...] Impro er ikke en *type* musikk, synes jeg. Det er en *måte* å lage musikk på som jeg synes er utrolig tilfredsstillende og utfordrende." Mine informanter opplever tilsvarende barnets lekende univers som et slags verktøy i en kunstnerisk prosess, fordi det inviterer til å tenke annerledes og ikke minst til å lete etter

andre sider ved seg selv. "Jeg fant litt hjem tror jeg, på en måte jeg ikke har gjort før", forklarer Rasmus Rohde. "For der passa både humoren og alvoret, og så var det en sånn sjanger der jeg kunne gjøre mye rart musikalsk." Tonje Unstad tror det er en slags nøkkel til at voksne driver med barnemusikk, at de savner det tankemønsteret og rommet for kreativitet som man hadde da man var barn. Det som liksom ikke er "helt lov" og ikke hører helt hjemme i voksenverden. For henne har dette vært en fin måte å hente fram minner om hva hun var opptatt av og tenkte på som liten. "Jeg har hele tiden prøvd å være meg selv som barn når jeg har skrevet", sier hun. "Jeg har skrevet det som jeg ville ha likt godt som barn."

Unstad forteller at hun alltid har vært interessert i mennesker som er litt annerledes. "Og der er jo også barn", sier hun. "De ser verden litt annerledes enn oss voksne." I flere år arbeidet hun med funksjonshemmede, og den umiddelbare kontakten og improvisasjonen i samværet med dem har hatt mye å si for musikken hennes. "Jeg har likt så utrolig godt at de kreative rammene er enda større. [...] Det å kunne skape seg egne verdener, verdener hvor eventyr og virkelighet overlappes og gir steder hvor det er stort rom for kreativitet og lek", forteller hun.

3.1.7. Behovet for et generasjonsperspektiv

Flere stiller seg etter hvert kritiske til at forskning lett romantiserer og opphøyer barns egen kultur som noe isolert, der vi kan finne det "egentlige", det "genuint barnlige" med et anstrøk av noe kvalitativt bedre (Vestad 2013a:56,97). Bjørkvolds forskning har for eksempel blitt kritisert for eksotisme eller etnoromantikk, hvor andres verdier oppfattes som best (ibid.). Vi må ikke betrakte barnekultur som om den var en sjelden plante vi bør dyrke frem og frede, hevdes det (Skårberg 1996). Et generasjonsperspektiv og et barnestandpunkt er likevel nødvendig for å forstå barns egne valg og vurderinger i kulturprodukter, mener Margareta Rönnerberg (1997:7). Selv om det voksne informasjonsmonopolet er utfordret, og skillet mellom barn og voksne langt på vei er visket ut, blir ikke barn mindre barn for det. Barn og voksne oppfatter verden på helt ulike måter og barn kommer alltid til å tolke musikken ut fra sine erfaringer, ønsker og behov (ibid.:11).

Det er samtidig viktig å være seg bevisst at barn og voksenkulturen påvirker og er gjensidig avhengig av hverandre (ibid.). I Vestads (2004:122,123) undersøkelse om barns

bruk av fonogrammer, uttrykte foreldrene at de ønsker å "smitte" barna med musikkglede de selv føler. I tillegg fortalte de at de vil gi videre et bestemt repertoar og bestemte måter å bruke musikken på. Som forklart i kapittel 2, har hjemmet og nærmiljøet stor innflytelse på barnets musikalske identitet, og foreldres forventninger og syn på hva barn er, eller bør være, kan legge føringer på hva slags musikk som tilbys (Campbell 2010, Ruud 2006, Ruud 1997, Bonde 2009). Dette kan være begrensende, men også berikende. Informantenes ideal om at sangene deres har noe universelt bra ved seg som folk i alle generasjoner setter pris på, er interessant i den sammenheng. De fremhever det som viktig at musikken også "treffer" de voksne, fordi barn setter pris på det felles universet foreldrenes entusiasme inviterer til. Ved å sørge for at de voksne har en egeninteresse i å oppleve sangene, bidrar de samtidig til at barnas musikkglede forsterkes.

Informantene forklarer at de "tør mer" når de skriver for barn som målgruppe. I Ruuds (1997) omtalte undersøkelse fortelles det om voksne som gjennom sangen uttrykker følelser de overfor barna opplever som vanskelig å formulere med ord. Sangen blir en metafor for ulike følelsesnyanser og brukes til å beskrive, oversette og tydeliggjøre emosjoner. Barnesanger blir sånn sett ikke bare et uttrykk der barn er "psevdoadressat" for et budskap som like fullt er adressert til voksne. Både for formidlerne og foreldrene blir sangene en kanal for å dele sine egne tanker og følelser med barna. Musikk kan også være med på å oppheve hierarkiet mellom voksne og barn, skriver Vestad (2013a). Det at barn og voksne opptrer som mer jevnbyrdige i samhandling om musikk, sammenligner hun med Bakhtins betraktninger om karnevalet, der autoriteter og folk samhandler på måter som ellers er utenkelige.

Slik jeg tolker informantene er generasjonsperspektivet inspirerende. De forklarer det å kunne betrakte verden gjennom barnets blikk som en kunstnerisk befrielse, og mener de på den måten også formidler noe viktig til voksne. I kapittel 4 rettes oppmerksomheten mot hvordan dette kommer fram i sangene. Før det vil jeg fokusere på informantenes formidling og artistprofil.

3.2. DEN KUNSTNERISKE SIGNATUREN

Det å ha en tydelig og særegen kunstnerisk signatur er viktig for mine informanter. Trond Viggo og Knutsen & Ludvigsen nevnes av flere som eksempler på artister som har lyktes med nettopp det. Det handler om å bidra med noe nytt, mener Jacob Young. Prøysen og Egner har jo blitt klassikere, så det å lage sånn musikk er ikke noe poeng, sier han og legger til "Det er ikke noe behov for det på en måte. [Det gjelder å lage noe] som fyller et eller annet rom som er litt annerledes".

Naturligvis er informantenes musikk en vesentlig del av den kunstneriske signaturen. Selve det musikalske produktet, og de tankene og verdiene som formidles gjennom tekstene, har jeg valgt å beskrive i et eget kapittel. I dette avsnittet vektlegges hvem de ønsker å være som artister. Jeg løfter fram kvalitetskriterier som legges til grunn i kommunikasjonen med barna, og fokuserer spesielt på den kunstneriske prosessen, formidlingsformen og hver enkelt artists profil. For summen av dette, det jeg har valgt å kalle "den kunstneriske signaturen", forteller noe vesentlig om hva informantene legger i begrepet "god barnemusikk".

3.2.1. Artistprofilen

En særegen stil

"Når du forteller en historie, forbindes du med alle som har fortalt den før. Det finnes ingen nye historier, bare nye fortellere med egne fortellermåter, og hvis du lytter nøye, vil du høre stemmene til alle dem som har fortalt historien før deg."

William Broke (sitert i Beyer 2013:75)

Listen over informantenes musikalske forbilder er lang, og rommer både de artistene de selv hadde en nært forhold til som barn og artister de ser opp til som voksne. Prøysen, Egner, Lillebjørn Nilsen, Finn Kalvik, Jack Berntsen og Knutsen & Ludvigsen trekkes fram i førstnevnte kategori. I tillegg blir HGH, Geir Lystrup og bare Egil band av flere nevnt som kolleger de ser opp til innenfor barnesegmentet.

Det kommer fram av intervjuene at informantenes artistprofil i stor grad er preget av den musikktradisjonen de er vokst opp i. De er opptatt av å finne sin egen vri, noe som er litt annerledes i forhold til det solid fundamenterte. Holmsen og Andersen har funnet sin

særegne stil innen et Prøysen-inspirert univers. Nordstoga forteller at han som fri kunstner er opptatt av å finne et rom for noe nytt, samtidig som det får plass i en norsk musikk- og kulturtradisjon. Han trekker her sammenligning til Bob Dylan og Bruce Springsteen innenfor den amerikanske folk-tradisjonen, og nevner Lillebjørn Nilsen som forbilledlig når det gjelder det å kunne bearbeide en folkevises og tilføre den et helt nytt uttrykk.

Også Unstad og Rohde er solid forankret i en visetradisjon, men finner nye og særegne innfallsvinkler til hvordan historier om medmennesker kan formidles. Rasmus Rohde beskriver sin stil som et lite glamorøst fretex-univers. Unstad på sin side er skeptisk til båssetting:

”Jeg opplever når jeg gir ut noe nytt at det er journalister og anmeldere som er opptatt av hvem du er som artist, eller i hvilken grad en artist er i ferd med å finne seg selv. Det er jo liksom veldig sånn ’ett steg nærmere å finne seg sjøl’. Og det er jo fascinerende egentlig, for er det noe jeg virkelig ikke vil, så er det jo akkurat det. Herre Gud, man håper jo at man kan lete helt til man ikke skal holde på med dette lenger.”

Et troverdig uttrykk

”Jeg vil jo håpe at også voksne er sånn, men overfor barn kan du i hvert fall ikke late som. Du kan godt spille teater for dem og gå inn i en rolle, men hvis du prøver å være en annen en den personen du er, så gjennomskuer de deg med en gang. De er veldig vare på stemninger rundt seg.”

Maj Britt Andersen

Det å være seg selv i størst mulig grad er noe alle informantene legger vekt på. ”Jeg synes det er viktig at man er voksen og ikke blir en sånn leketulleonkel som går ned på et barnenivå”, sier Rasmus Rohde. ”Jeg har en del sanger som er fra et barns synspunkt, men jeg er alltid voksen-Rasmus som forteller om da jeg opplevde det her en gang. Jeg er ikke noen skuespiller. Jeg er meg selv.” Alle informantene tar avstand fra en belærende ”ovenfra og ned”-holdning overfor barn og for det Nordstoga kaller ”panisk underholdnings-angst”. Han har dette budskapet til voksne som har en hektisk og stresset formidlerstil overfor barn:

”Vær seg sjøl! Du trenger ikke kle seg i rosa og grønt. Slapp litt av, liksom. Onkel Lauritz og slike trygge personer tenker jeg er bra for unger. Må det være en så enorm angst for at noen skal kjede seg? [...] Ja, det blir så overfladisk.”

Det handler om å være en trygg voksen, er det flere av informantene som understreker. Man kan gjerne ha det gøy, men på en leken og ikke nedlatende måte.

Enkelt, nært og naturlig går igjen i intervjuene som formidlingsideal. Som eksempel på det naturlige, nevner Holmsen det barnlige og uberørte i sangstemmen, som ikke er tillært eller bevisst med hensyn til å synge "fint med vibrato". Han mener Maj Britts styrke er evnen til å gå tilbake til dette litt uberørte. "Hun har det naturlig i seg", sier han. "Hun bare synger og er opptatt av å formidle."

Det å synge på sin egen dialekt er for alle informantene et viktig ledd i "det å være seg selv". I de tilfellene sangerne ikke har skrevet teksten selv, blir ord og vendinger skrevet om så det passer med formidlerens dagligtale. "Det var bevisst helt fra starten av at vi ville at folk [artistene på platen] skulle synge på sin egen dialekt. Jeg tror det ville blitt mer konstruert hvis de skulle synge på standardisert norsk. Vi ville at det skulle bli naturlig når de sang det", forklarer Young. Andersen forteller at hun på sin første soloplate som 17-åring ble bedt av produsenten om å synge på bokmål. Hun sier:

"De tok noe veldig viktig fra meg i det de bestemte at jeg ikke skulle bruke dialekten min. [...] Jeg skjønnte vel egentlig ikke det før jeg hadde lagd "Har du hørt det?", hvor Trond hadde skrevet teksten på Ballongvisa på det han trodde var min dialekt. Så hjalp jeg han slik at det *ble* på min dialekt. Da skjønnte jeg hvor viktig det var, for språket er jo en viktig del av meg."

At det å synge på dialekt også gir barn fra samme geografiske område følelsen av tilhørighet, nevnes i intervjuene. "Hvor vi kommer fra og steder vi føler oss knyttet til, synes å inngå som viktige bestanddeler i vårt selvbilde", skriver Ruud (1997:157,158). Det å høre musikk med tydelig forankring i en bestemt landsdel kan skape en følelse av felles identitet. Det gir en form for "imaginært fellesskap", for å bruke Benedict Andersons uttrykk (ibid.).

Likevel er det nok ønsket om troverdighet, det å presentere noe nært og ekte, som ligger til grunn for informantenes valg om å synge på egen dialekt. Autentisitet er i det store og hele en viktig del av hver enkelt formidlers kunstneriske profil. Autentisitet er forestillingen om at vi har en indre, ekte kjerne som kan komme til uttrykk på en ekte og uformidlet måte, skriver Ruud (1997:119). Vi dømmer ofte troverdigheten til artister ved å plassere dem på en skala fra *autentiske* til *kunstige*, forklarer han. Det handler med andre ord om hvorvidt vi skal oppleve dem som indre- eller ytrestyrte, som mennesker som handler ut fra egen motivasjon og interesse, eller som lar seg lede av krefter utenfor seg selv. Eller det handler om i hvilken grad de er originale, helt forskjellige fra andre, eller bare kopier av bilder som mediene og markedskreftene har produsert (ibid.).

Det som oppfattes som *ekte*, i betydningen *ikke kopiert*, anses gjerne som mer autentisk i musikkens verden (Larsen 2009). Man kan snakke om *kulturell autentisitet* i forbindelse med musikk som representerer kulturen den oppstod i, som for eksempel folkemusikk, og *personlig autentisitet* om musikere og grupper som fremfører musikk med et personlig budskap. Larsen (ibid.) forklarer for eksempel at eksperimentell musikk ofte oppfattes som mer autentisk enn kommersiell musikk, fordi den først og fremst krever individualisme, kreativitet og originalitet. Forestillingen om "autentisitet" hviler på en oppfatning av "identitet" som noe essensielt, som om vi hadde en kjerne av noe ekte i oss som ligger der og venter på bekreftelse, mener Ruud (1997:124).

3.2.2. Formidlingen

"Når du kan oppleve et øyeblikk preget av uskyldighet og ungdommelighet, og i samme stund betrakte den med visdom og alders distanse, da har du sett verden slik en kunstner må se den."

James Michener (Beyer 2013:49)

Formidlingsgleden og kommunikasjonsøyeblikkene

At selve formidlingen er bra trekkes fram som et kvalitetskriterium av alle informantene. De mener det dreier seg om å skape kommunikasjon mellom musikken og den som hører på, der gleden ved det å holde på med musikk får skinne igjennom. I alle intervjuene snakkes det om å ha det gøy og leke seg musikalsk. Odd Nordstoga nevner Bruce Springsteen som eksempel. "Det er måten han formidler musikk på, rett og slett. Den gleden, det jeg innbiller meg inne i hans hjertes statutter for musikk. Det ser jeg veldig godt. Han er mitt største forbilde." Innen barnemusikksjangeren trekker Nordstoga fram HGHs "Kammeraten min og meg" som forbilledlig:

"Det synes jeg er veldig bra, for det virker som de har hatt det morsomt når de har gjort det der, også har de artige og gode tekster. Det er veldig stilig gjort, liksom helt på høyden. [...] De formidler en veldig glede ved det å drive med musikk som jeg tror kan smitte på barna."

"Musikken går jo på en måte rett inn i sentralnervesystemet til folk", forklarer Holmsen.

Professor og en av USAs fremste skuespill- og pantomimepedagoger Bud Beyer (2013:27), sier det på denne måten:

”Du kan ikke bevege et publikum emosjonelt hvis du ikke kan bevege det fysisk. Jeg mener ikke her fysisk berøring, men å gi dem en så bred fysisk stimulans at de får en empatisk fysisk respons. De skal kjenne det i magen og i ryggraden. De påvirkes bokstavelig talt fysisk, slik vi påvirkes av store fysiske bragder innen sporten og dansens verden, og av vonde og ekstatisk øyeblikk i våre egne liv.”

Styrken i følelsesopplevelsen er nettopp knyttet til det kroppslige, skriver Ruud (1997:193). Siden kropp er knyttet til ”naturlighet” i biologisk forstand, framstår følelsesopplevelsene som ekte, naturlige og sanne for den enkelte, forklarer han og legger til: ”Det hviler en slags aura av nødvendighet over de følelsesmessige bevegelser som musikk produserer i oss. Og ettersom følelsene er biologiske, omskrives de samtidig som universelle” (ibid). Musikken kan treffe hele følelsesregisteret, men det er nettopp følelsen av glede – slik informantene beskriver – som oftest dukker opp i møte med musikk, viser undersøkelser gjennomført av Gabrielsson og Lindström (Ruud 1997:180). Ruud forklarer at slike emosjonelle opplevelser kan gi en følelse av ny innsikt og nye muligheter, og at det kan ha terapeutisk og helende virkning.

Som jeg utdypet i kapittel 2 kan sterke musikkopplevelser bekrefte folks identitet, og styrke selvtilliten og følelsen av fellesskap med andre mennesker. Gjennom en intens konsertopplevelse kan vi innse at vi ikke er alene i verden, skriver Beyer (2013:30). Han forklarer den fysiske responsen som nøkkelen, eller kanalen, til emosjoner og følelser hos utøveren, og derfra til publikum. Tre viktige faktorer er i funksjon hos utøveren, forklarer han: behovet, informasjonen og kontaktpunktet. Her sikter han ikke bare til behovet for, eller gleden ved, å opptre, men ”*nødvendigheten* for enhver utøver til å kommunisere, berøre, forandre og instruere publikum gjennom sitt valgte medium.” Nærmere bestemt dreier det seg om utøverens *ansvar* overfor publikum og verket som fremføres. Med *kontaktpunkt*, sikter Beyer (ibid.) til kunnskapen om at det du som menneske føler, kan du være trygg på at også andre kan føle. Utøveren blir for publikum en levende og troverdig person som ligner dem selv. Frede Nielsen skriver at det opplevende mennesket har adgang til en rekke meningslag i musikken som alle er forankret i kroppen. Musikken blir et metaforisk bilde av livet som det er (Bonde 2009).

Mange teorier er utarbeidet for å forklare hvorfor og hvordan intense musikkopplevelser oppstår. Ruud (1997) refererer til Maslows begrep ”peak experiences”, og forklarer høydepunktsopplevelser som eksistensielle eller transcendentale, som en følelse av å overskride hverdagsopplevelsen og komme i berøring med viktige sider ved

tilværelsen. Slike opplevelser kan like gjerne oppstå i tilfeldig møte med musikk i mediene som bevisst og konsentrert lytting i konsertsalen eller med hodetelefoner, skriver han (ibid.).

Barnas deltagelse i musikken

Informantenes formidlingsideal har klare likhetstrekk med det Valberg (2011) fremmer i sin doktoravhandling. Valberg bruker begrepet *nærvær* for å beskrive kunstopplevelsens "særlige nå-øyeblikk", og mener vi har et ansvar i forhold til å legge til rette for barns *deltagerstrategier*. I sin formidling for barn fokuserer han på det å "henvende seg", - i den forpliktende dialogformen som anmoder om den andres oppmerksomhet. Som Bönisch legger han i begrepet *hen-vendt* betydningen "hvor skal du hen?", med andre ord noe som handler om bevegelse og retning (ibid:220). Valberg mener det viktige er å sette barna i en spesiell lytteposisjon, og at musikalsk mening oppstår i et estetisk og sosialt samspill. Skal møtet få en virkelig relasjonell karakter krever det at formidlerne byr opp til samhandling med gester og strategier som av barnepublikumet blir tolket som forventningsfulle, lekne og forhandlende, mener han. For mens voksne retter oppmerksomheten mot musikalske elementer som harmoni, melodi og rytme, er barns mer holistiske og kroppslig forankret. Barn er i større grad opptatt av klang, dynamikk, musikkens organiske fremdrift (flow) og den meddiktning og de deltagerstrategier kroppen søker (Valberg 2011). Clarke (2010) forklarer en slik aktiv og deltagende musikkopplevelse som en heteronom lyttemåte.

I kapittel 2 fortalte jeg fra Campbell (2010), Marsch (2008) og Vestads (2013a) observasjoner hvordan barn opplever og *er* musikken gjennom lek. Valberg (2011:242) er opptatt av konsertens forbindelse til fenomenet lek, og betrakter "særlige nå-øyeblikk" i lek og kunst som beslektede fenomener. "Kanskje er det kun vår idiosynkrasi ved å skjenke barns opplevelser i erkjennelsesspørsmål legitimitet som hindrer oss i å foreslå at de er identiske?", skriver han.

Barn som konsulenter

I møte med barn må musikere "heve blikket opp fra den noterte musikalske tekst og ut i det relasjonelle samhandlingsrommet, på utsagnets alle tolkingsmåter", skriver Valberg (2011). For barn søker dialog og samhandling, og utfordrer dermed den ikke-deltagende diskrete lytte-strategien vi tradisjonelt forventer av et publikum.

Barn er et ærlig publikum, understreker flere av mine informanter. For barn gir umiddelbar respons, og dersom du som artist har en dårlig dag eller sangene ikke treffer, merker man det med en gang. "Du er nødt til å være veldig konsentrert for å holde på deres engasjement – på deres interesse i det du skal formidle. Barn er til stede her og nå, og du kan vinne dem eller du kan tape dem" sier Andersen. Det gjør det utfordrende, men også utrolig spennende å jobbe med barn, mener hun.

Informantene bruker barn som konsulenter, både i konsertsammenheng og ved å prøve ut musikken overfor sine egne barn. Nordstoga mener barn er et bra barometer for om en låt har hit-potensial. "Hvis du har noe sånn helt universelt bra med en melodi, så oppfatter unger det" sier han. Gjennom liveforestillinger blir formidlerne kjent med barn som målgruppe og hvordan de kan og må ledes inn i musikken på en annen måte enn voksne. Det er viktig å få barna i tale, å få respons fra dem, sier Rohde. "Det der med å stå foran to hundre unger som ikke er interessert, det er ikke noe morsomt. Det er fælt. Det er egentlig en veldig bra måte å utvikle barnesanger på. For når de detter av, så er det som oftest deg som formidler, tekstforfatter og musiker som må jobbe med noe."

Noen formidlingsgrep skiller naturligvis den levende framføringen fra fonogramformatet. På scenen skapes det ofte en egen ramme for å knytte det hele sammen, og det legges vekt på barnas deltagelse. Det kan handle om å stoppe midt i låtene for å få barna med, eller å leke, tulle og prate mellom låtene. Målet er å skape en trygg og engasjerende ramme, holde på konsentrasjonen og sette barna på sporet av noe som gjør at de får mer igjen for opplevelsen. Unstad har for eksempel en kråke som vekker interesse og skaper dynamikk i forestillingen ved at den "lager trøbbel" for henne underveis. I Maj Britts forestillinger har Trond Brønne hatt rollen som den som er "vrang" og får publikum mot seg, mens Maj Britt har vært den forsonende og "snille" som sørget for at alt gikk bra til slutt.

Informantene forteller at sangene er veldig gjennomarbeidet og ferdige i formen når de spilles inn på plate, mens i den direkte kontakten med barn på konsert forandres og tilpasses de samme sangene over tid.

"På plate er det så tydelig. Men på scenen så må en vise, og det tenker jeg ikke er noen forskjell fra voksne til unger. Du må være musikken i deg selv. [...] For barn må du ikke ironisere, du må leve deg inn. Hvis det er en trist sang så må du forberede dem på det. Hvis du vitser da så oppfatter de det på en helt annen måte. Når jeg synger en sang så må jeg bære fortellerstemmen. [...] når det er en gladelåt så må jeg vise det visuelt. Det må du liksom støtte litt opp om. Det må vises."

Odd Nordstoga

Formidlingsprosessen i studio

”Vi har alltid syns at den siste plata vår har vært den fineste. (...) Man føler at man går et lite hakk opp hver gang. Det er morsomt.”

Maj Britt Andersen

Det er best når du kan lage plate på formatets premisser, understreker Nordstoga. Og prosessen i studio er naturligvis viktig for selve formidlingen på en fonograminnspilling. Informantene forteller om bevisste valg i innspillingsprosessen, for eksempel ved bruk av klikk eller ikke, eller om vokalen legges på etter hvert eller tas opp samtidig, slik at musikerne i større grad følger vokalisten. Her ligger kvaliteten i detaljer som helt nystemt flygel, at alt er utarrangert og øvet på i forkant eller beslutninger om når i prosessen for eksempel barnekoret bør legges på. Produsenten og lydteknikerens rolle er også vesentlig. Rohde forteller om produsenten i Øra studio at han har lang erfaring med produksjoner for barn og gjennom disse har opparbeidet seg mye kunnskap. Holmsen og Andersen begrunner valget av Jan Erik Kongshaug på de fleste av sine produksjoner med at han jobber raskt og at de kommuniserer så bra.

Når jeg er i studio er jeg nok mest opptatt av tekniske ting, som at formidlingen skal være bra, at sangen er ren og diksjonen er god, forteller Maj Britt Andersen. Hun mener en fordel ved studio som formidlingsarena er at du kan være så nøye og holde på til du er fornøyd. Samtidig ser hun verdien av det de kaller ”liveinnspillinger” i studio, der de tar 3 – 4 opptak og bestemmer seg for en av dem uten å klippe fra en annen tagging. Det blir ofte merkbart å bytte ut et ord eller frase fra et annet opptak fordi uttrykket endrer seg fra gang til gang, forklarer hun.

Flere informanter trekker fram det å ha det gøy i studio, og den energien og atmosfæren som skapes i innspillingsprosessen, som viktig for resultatet, slik Geir Holmsen forteller om her:

”Vi tror veldig på atmosfære i studio. Med energien vi får av musikerne og det vi gjør sammen, blir vi kanskje ikke så detaljfokuserte. Det er veldig sunt for oss, for jeg har veldig lett for å gå inn i sånne perfektjonistiske detaljer hvis jeg har mulighet til det. Mens det har jeg ikke mulighet til hvis vi har tidspress og har musikere, og det er veldig bra tror jeg.”

Musikernes rolle

Valg av musikere er vesentlig i formidlingssammenheng. Rasmus Rohde har sitt eget faste band, bestående av musikere han møtte og spilte sammen med på Trøndelag teater. ”Jeg

kalte dem verdens beste band fordi jeg syns de er så gode” forteller han. ”Bandet tilfører masse. Jeg syns jo det handler mest om å lage kul musikk og kose seg og prøve å finne hvordan den låten man holder på med kan bli best mulig.” Rohde mener det musikalsk sett er viktig at musikerne har plass, og forteller at de bruker mye perkusjon og forskjellige typer instrumenter.

Geir Holmsen og Maj Britt Andersen velger musikere fra prosjekt til prosjekt, og i forhold til hva som kler den aktuelle innspillingen best. ”Jeg har musikerfavoritter ettersom hva jeg skal spille inn”, forteller Maj Britt Andersen, og kommer med noen eksempler:

”Ivar Anton Waagaard på piano synes jeg er så utrolig bra på de mer lyriske Prøysen-visene. Så da er han min favorittpianist. Mens på ”Indranis sang” og ”Landsbybarna i Bawatele” har jeg brukt Andreas Utnem, som jeg synes er utrolig god på å lage stemninger med sitt tråorgel og piano. Da er det han som har vært favoritten, hvis du skjønner. Og så har vi Paolo Vinaccia som har vært med oss hele tiden, i fra første plata vår i 85. Paolo er en tusenkunstner som leker mye, og som er så fin å ha med på ting for barn, synes jeg. [...] Og så har jeg hatt ’Prøysen-musikerne’ mine, Gjermund Larsen på fele for eksempel og ikke minst Alfred Jansson på trekkspill på Kjærtegn. [...] Og Stian Carstensen har vært med på de siste CD-ene som er mer for barn. Han er en fantastisk musiker og veldig leken.”

Holmsen forklarer at han er opptatt av å ha med utøvere med ulik musikalsk bakgrunn på én og samme produksjon. På mange innspillinger har de musikere med både klassisk og rytmisk bakgrunn. På ett prosjekt ga samspelet mellom Vertavokvartetten og felespilleren Gjermund Larsen et særegent formidlingsuttrykk, farget av spenning mellom den folkelige fraseringen og den klassiske.

Jacob Young forteller om en tilsvarende prosess i valg av sangere til sin og Linn Skåbers utgivelse. Beslutningen om å ha en vokalist for hver sang gjorde ting litt mer komplisert, med mye organisering og ikke minst at musikken måtte tilpasses hver enkelt artists toneleie. Avveiningen om sangene skulle formidles av skuespillere eller sangere hadde også tydelig innvirkning på resultatet. ”Når det er musikk med tekst, så er det viktig at du får frem historien”, understreker han. ”Og skuespillere er vant til å forholde seg til tekst på en annen måte enn sangere som bare er artister. Så vi har kanskje måttet jobbe litt mer med de sangerne som bare er popsangere og som synger på engelsk til vanlig. [...] Du hører forskjell på om de er vant til å fortelle en historie.”

I andre sammenhenger kan det nettopp være et poeng at det ikke er skuespillere som synger, men at denne delen av formidlingen tas hånd om av artister med større musikalsk formidlingskompetanse. Nordstoga tok for eksempel på et tidspunkt et bevisst

valg i sine produksjoner for TV, om å synge selv framfor at skuespillerne viderefremidlet sangene hans.

Atmosfære og nærhet til lytteren

Musikk kan fungere som en akustisk kulisse for barns lek og atmosfæren den skaper påvirker måten de oppfører seg på, skriver Vestad (2013a). De fysiske omgivelsene kan også være viktige når musikk skal formidles og oppleves. Beyer (2013:62) mener temperatur, farger, møbler, akustikk, belysning etc. er med på skape rommets atmosfære, og at vår kommunikasjon påvirkes av dette. For eksempel bidrar neddempet lys i konsertsalen til å lede oppmerksomheten mot scenen, slik at publikums opplevelse ikke blir forstyrret av andre arkitektoniske detaljer, skriver han. Valberg (2011) mener at en opplyst sal inviterer til dialog og samhandling med barna på en mer åpen og direkte måte. Flere av mine informanter er av samme oppfatning. Flere ser det som et kvalitetstegn at musikken kan fremføres nært og direkte uten mye lys og lydforsterking, "stæsj" og effekter. "Jeg vil helst ha lyset på i salen og gjøre det litt mindre kunstnerisk" sier Tonje Unstad, og legger til: "Hvis man har et materiale som holder, så trenger man ikke noen andre effekter overhodet."

Interessant for fonograminnspillingenes del er nærheten mellom formidler og mottaker. Ingen forstyrrende elementer, som fysisk avstand, støy i salen, for mye eller for lite lys, påvirker uttrykket – den innspilte musikken er så nær formidleren man kan komme. Det er atmosfæren og dialogen formidlerne selv skaper som er avgjørende, og eventuelt produsenten og lyddesignerens bidrag til at uttrykket nyanseres, forsterkes eller strammes inn. Idealet om det nære i formidlingen gjenspeiles også i den teknologiske bearbeidningen av lyden, slik jeg oppfatter det. Jeg trekker her parallell til det Brøvig-Hansen (2010) omtaler som transparent mediering, med andre ord at uttrykket på fonogrammet i størst mulig grad oppleves identisk den opprinnelige lydkilden.

Avstanden fra musikken på fonogrammet til lytteren vil naturligvis variere i hver enkelt lyttesituasjon. Mitt poeng i denne sammenheng er at det innspilte uttrykket er upåvirket av lytterens omgivelser. Om det er en skjermet lyttesituasjon, som for eksempel det å lytte med hodetelefoner, eller musikken står på i bakgrunnen, forblir produktet det samme. Det er opp til lytteren hvordan musikken "tas i mot" eller brukes.

At bilen er godt egnet som musikkarena er det flere grunner til, noe som blant annet kommer tydelig fram i Vestads (2013a) forskning. En viktig grunn er nettopp følelsen av å

komme nærmere musikken, viser en undersøkelse gjennomført av den svenske musikkforskeren Carin Ôblad (Ruud 2005: 103,104). En tredjedel av befolkningen får sine sterkeste musikkopplevelser i bilen, blant annet fordi ingenting forstyrrer musikkopplevelsen og at bilen fungerer bra som akustisk miljø, skriver hun.

3.2.3. Kvalitet i alle ledd

Det kunstneriske ansvaret

”Skal jeg kritisere noe så er det all barnemusikken det ikke er jobba med. Det må jo jobbes med like mye den som all annen kultur” sier Rasmus Rohde. Flere av informantene mener det gis ut for mange billigproduksjoner og samlealbum, og at man for lett tyr til enkle løsninger i produksjoner for barn. Det ble argumentert med at musikk som lages innenfor den reinspikka popmusikkformen ofte blir så tom og strømlinjeformet, kjedelig og tannløs. Dessuten er låtene ofte veldig like og ” ligner helt vanvittig på en eller annen som var hit i fjor”.

Holmsen mener vi har et spesielt ansvar i forhold til musikken vi introduserer barn for og at en del populærmusikk formidler verdier som vi bør stille spørsmålstegn ved om vi vil at barna våre skal få. ”Jeg synes ikke det er så veldig sjarmerende med seks sju-åringer som prøver å være Britney, eller at man spiller på sex for fem, seks, sju, åtte, niåringer. Jeg synes de skal få slippe det maset der til de kommer til det naturlig”, sier han. Maj Britt Andersen mener det hviler et stort ansvar på oss voksne når det gjelder hva slags musikk barn presenteres for, og at formidlernes jobb i den sammenheng er å lage det så bra som mulig. ”Barn er så åpne. De tar imot det som ikke er bra også”, sier hun. ”Produktet må være av en sånn kvalitet at barna trygt kan sette det på uten at det må forklares så mye eller at foreldre nødvendigvis må være til stede.”

Formidlerne jeg intervjuet mener bredden i det barn tilbys av musikk er viktig, at de får høre litt av hvert. Hva barn liker eller ikke liker av musikk går ikke bare på personlighet, men er også styrt av hva de presenteres for. Og selv om barn i dag har fordelen av å kunne gå inn på iPoden og velge selv, er det de voksne som presenterer menyen. Vår oppgave som voksne er å åpne opp andre rom, andre verdener, er det flere som poengterer.

Kvalitet i alle ledd kan stå som en oppsummering på hva informantene legger vekt på i sin formidling av barnemusikk. De kan alle vise til påkostede produksjoner, der bare det

beste har vært godt nok i ved valg av studio, produsent, artister og musikere. Informantene snakker om *seriøsitet* og *beinhard jobbing*, og de beskriver en produksjonsprosess preget av gjensidig respekt, grundighet og bevisste prioriteringer på detaljnivå. "Det går på helheten. Hele produksjonen", sier Geir Holmsen, "Alt skal jo klaffe. Tekster, melodier, fremføring og lyddesign. [...] Mottoet hele veien har vært at dette skulle gjøres like bra som om det var for voksne. Altså, vi skal gjøre vårt beste." Tonje Unstad forteller:

"Jeg var veldig bevisst på det at jeg hadde samme budsjettet på denne plata. Jeg brukte toppmusikere, noen av de fremste i landet, også på denne plata. Og jeg gjorde den absolutt like grundig som jeg gjør det for voksne, fordi jeg skjønnte at jeg blir like mye gjennomskuet her hvis jeg gjør det halvveis."

Det å lage et påkostet kvalitetsprodukt, og gå helhjertet inn for dette, er en viktig del av den kunstneriske signaturen. Felles for informantene er ønsket om å formidle musikk av høy kvalitet og få gjøre det de tror på selv. Flere forteller at de lar seg inspirere av annen kvalitetsmusikk for barn. "Da tenker jeg at jeg må jobbe mer, og det synes jeg er kjempekult", sier Rasmus Rohde.

Samfunnsansvaret

Hele prosessen, fra å sørge for økonomisk støtte til det innspilte produktet foreligger, kan formidlerne langt på vei kontrollere selv. God nok økonomi gir både kunstnerisk frihet og mulighet for å sørge for kvalitet i alle ledd. "Som artist er du i større grad enn før nødt til å ta hånd om alt", sier Tonje Unstad. Flere av mine informanter har i likhet med henne også tatt hånd om media- og markedsføringsbiten selv, fordi dette er avgjørende for om produktet når fram til barna.

Samtidig savner informantene et siste produksjonsledd som er opptatt av, og jobber for, å få fram kvalitativt bra musikk for barn. Det er enighet om at NRK som statskanal her burde vært sitt ansvar bevisst, og flere gir uttrykk for at NRK har sviktet norske barn når det gjelder musikk. Det er ikke kvaliteten i det NRK produserer som kritiseres, flere av informantene har sågar selv skrevet musikk på oppdrag for statskanalen. Problemet er at NRK kun sender det egenproduserte og at alt skal være innenfor en ramme som de selv kan tjene penger på.

I det aller siste og avgjørende leddet i prosessen møter formidlere av kvalitetsmusikk for barn ufortjente hindringer. For den viktigste aktøren når det gjelder barnekultur i Norge

gir ikke noen form for drahjelp. De er snarere konkurransevridere. "NRK kan jo hjernevaske barna med hva de vil", sa en av mine informanter. Spesielt nevnes musikken i NRK Super, barnas egen kanal, der engelskspråklig musikk og artister som Justin Bieber får mye sendetid. "Det er jo nesten som å høre på P3, med Madonna, Britney, Rihanna og alle de tingene." mener Holmsen. "Jeg synes det er kjempefin musikk. Jeg digger den. Men hvorfor skal vi spille den musikken der, når det er en arena for de minste barna? Du hører den jo alle andre steder."

I kapittel 2 trakk jeg fram undersøkelser som viser at populærkulturen som spres gjennom digitale medier er med på å berike barns musikktradisjon, fordi barna bruker materialet til sine egne formål (Marsh 2008, Campbell 2010). I drøftingskapittelet vil jeg gå nærmere inn på hvorfor Holmsens poeng likevel er viktig for debatten av hva slags musikk barn trenger og fortjener.

Kapittel 4 - Sangene

4.1. INNLEDNING

På spørsmålet om hva som er bra barnemusikk, var formidlerne jeg intervjuet bemerkelsesverdig opptatt av tekst og handling. Barnemusikk blir hele veien omtalt synonymt med *sanger* og alle informantene, inkludert komponistene og musikerne Geir Holmsen og Jacob Young, refererer ofte til tekstlige kvaliteter og historien rundt musikken.

Når informantene trekker fram eksempler på sanger de er spesielt fornøyd med, begrunnes det ofte med hvordan tekst og melodi "klaffer" eller "treffer hverandre", og hvordan musikken og arrangementene "løfter fram" teksten. Med få unntak er sangene komponert med utgangspunkt i en tekst som musikken forsterker, tydeliggjør eller fremhever stemningen i. Jacob Young forklarer avhengighetsforholdet mellom tekst og melodi på denne måten:

"Hvis teksten er for blass og teit skrevet, så hjelper det ikke hvor bra musikken er. Hvis det er en god tekst, en engasjerende historie og fortelling, så kan musikken ha noe å spille på. Det tror jeg er veldig viktig. Men det gjelder all musikk med tekst da, egentlig. I hvert fall tekst som vi forstår."

Jeg lar dette stå som en forklaring på hvorfor tekst og handling får stor oppmerksomhet i dette kapittelet. Som det kommer fram i tekstavsnittet har ordene også en funksjon i å formidle verdier og holdninger. De er med andre ord viktige for å tydeliggjøre den formidleridentiteten informantene ønsker å ikle seg. Ordene er sånn sett både et middel og et mål, som musikken også er det.

4.2. TEKSTEN

4.2.1. En kanal for mellommenneskelig forståelse

Jens Bjørneboe mente at det eneste riktige å spørre om i forbindelse med en oppdragelsesform er hvorvidt den beforder vår menneskelighet, om man blir mer menneske av den. Mye tyder på at tilsvarende holdning preger barnesanglitteraturen. Informantene er opptatt av å presentere historier barna kan kjenne seg igjen i. Tekstene

spenner fra det humoristiske til det mer filosofiske og ønsket om å underholde er framtrepende. Samtidig er sangene en kanal for formidling av viktige verdier og mellommenneskelig forståelse.

Maj Britt Andersen forteller at hun fikk mange tilbakemeldinger fra funksjonshemmede i forbindelse med "Folk er rare"-utgivelsen: "De elsket den. De følte at vi tok vare på dem, på en måte. 'Vi trenger den!' [...] Det var jo nydelig at de tok det så til seg." Det å forstå hverandre, vise empati og gi rom for at vi er forskjellige er temaer som går igjen i informantenes sanger, og de opplever det viktig å gi stemme til folk som føler seg ensomme og satt utenfor. På Skåber og Youngs plate møter vi for eksempel Finn, gutten som skjuler seg bak en vegg av pannelugg, og som hadde blitt med på leken om noen bare hadde invitert han. Maj Britt Andersen har en tilsvarende historie i sangen om Sure Sivert, en sur og sinna mann som egentlig er snill, men mangler evnen til å være sosial.

Det er viktig å vise "hjärtelag", sier Odd Nordstoga, og at barna forstår at de er verdifulle og ikke alene. Han forteller om en scene fra filmen "Fucking Åmål" som gjorde sterkt inntrykk på han og som lå i bevisstheden da sangene til "Vaffelhjarte" ble skrevet. Den handlet om en fars inderlige ønske om å nå fram som venn til et barn som ble mobbet, og en fortvilet datter som ropte "hva hjelper det om *du* tycker om mej". "Unger skulle bare visst hvor glad vi voksne er i [dem]", sier Nordstoga. "De betyr noe! [...] Jeg prøver å formidle det. Helt rent og ubesudlet."

Odd Nordstoga forteller om platen "Bestevenn" at den handler om barn i forhold til voksne og voksne i forhold til barn, om å være venner og forstå hverandre på tvers av generasjoner. I "Vaffelhjarte" oppstår det for eksempel søt musikk mellom moren til hovedpersonen og doktoren som kommer på besøk. Til denne hendelsen har Nordstoga skrevet en låt som er inne i hodet til den forelskede doktoren, og en annen om tankene til barnet som opplever å få en ny voksenperson inn i huset. "Jeg innbiller meg at det må være veldig vanskelig for et barn", sier han. "Foreldrene er for eksempel skilt og så plutselig kommer det en ny som liksom skal bli faren din."

"Att sänka sig till en annan människas nivå, det är alltid att missakta henne. Att möta en annan människa i hennes egenart, det är att respektera henne", er Johan Ungers (1980:7) innledningsord i debattboken "Barneboken som livsorientering". Det gjelder å fortelle om likheter og ulikheter på en respektfull og ærlig måte, uten noe pluss og minus, mener Maj Britt Andersen og Geir Holmsen. Med historiene fra barns hverdag, i et slumområde i India

og en fattig landsby i Malawi, ønsker de å være brobyggere til folk og kulturer Maj Britt har blitt kjent med gjennom reisene sine. Her inviteres norske barn inn i et for dem fremmed univers, med hellige kuer og peppertrær, fattigdom og primitive levekår. Samtidig fortelles historier om sterke, små barn med en utrolig livsgnist, og som får mye kjærlighet fra de nærmeste rundt seg. Andersen forteller:

”Mange tenker sikkert at det er synd på dem som bor i fattige land. Det er klart det er synd på dem, men [...] både Lines og Indrani har voksne rundt seg som er veldig tilstedeværende for barna. De er veldig glade i dem, de har masse kjærlighet å gi til dem og masse tid å gi til dem. Du kan jo ikke få noe mer enn det. Det er jo det viktigste. [...] På mange måter er det vi som har mista veldig mye, tenker jeg da. At det er vi som har mista mye tid til våre nærmeste og ikke minst at vi kunne engasjere oss mer og bry oss litt mer om hvordan folk rundt oss har det også.”

4.2.2. Tekster å speile sitt eget liv i

”Jeg har vel hatt et ønske om også gi ungene noen måter å se sine egne følelser på gjennom sangene, som vel også er det jeg ett eller annet sted ønsker for voksne da” sier Tonje Unstad, og begrunner det med at hun alltid selv har hatt behov for å få speile sitt eget liv i noe – for å forstå seg selv. Unstad trekker fram låten ”Bamse” som et eksempel på en sang som kan ufarliggjøre vanskelige følelser. At historien om bamsen som er borte ble brukt så mye i Utøya-sammenheng tror hun henger sammen med at den er ”så pass åpen” og ”så pass ufarlig” som den er. Den treffer en følelse i oss uten å fortelle om noe konkret. Det er interessant hva musikk gjør med oss og hvordan vi kan bruke den for å si noen ting, mener Unstad. ”På den måten kan jeg også bidra på noe slags vis i andre sine liv. Uten at jeg vet hvordan jeg bidrar, så kan jeg så noen frø som kan bidra” sier hun.

”På neste plate nå så har vi en fryktelig trist sang om en kattunge som måtte avlives hos veterinæren” forteller Rasmus Rohde og legger til: ”Det er så trist at vi har faktisk opplevd at folk har begynt å gråte på konsertene. Jeg syns det er viktig at man kan gå dit og”. Sangene Unstad og Rohde forteller om får samme funksjon som skillingsvisen har hatt i generasjoner. Ruud (1997) omtaler skillingsvisen som ”barnesangens blues” og mener den blir en slags arena for å teste ut og trene den følelsesmessige toleransen. Forfatteren Lennart Frick (Edström 1980:48) mener man ikke må være redd for å ta hensyn til barns virkelige problemer i barnelitteraturen. ”Det finns starka känslor hos barn, ja, de är starkast då, för det är första gången man upplever dem”, skriver han (ibid.).

Sidsel Bjerke Hommersand (2013:164) belyser i sitt intervju med Vera Micaelsen og Atle Knudsen hvordan kunst ofte brukes til å lære barn om noe trist, som en kanal for å kunne berøre temaer om døden, at noen blir syke eller at foreldre velger å skille lag. Knudsen og Micaelsen mener det er fint at barn på denne måten kan få en opplevelse av det som er vanskelig å sette ord på. "Kunsten er jo også dette fantastiske stedet hvor man kan lære seg empati på ett eller annet vis, ved at man ser andres historier. Og som man blir grepet eller berørt av, uten at man nødvendigvis har en egen referanse eller opplevelse av det" sier Micaelsen. Samtidig må vi følge med på hvem barn er nå, minner hun om. Og ikke minst er det viktig å ta utgangspunkt i egne erfaringer. Det må ikke være sånn at man skriver om hvordan det er å ha en far i fengsel uten å vite noe om det selv, eller har gjort research på forhånd (ibid.).

Ved å "speile seg" i andre utvikler barnet sin identitet, skriver Ruud (1997). Ingrid Dokka (2013:171) mener at dette er viktig å være seg bevisst, og understreker samtidig at for de yngste er lærebehovet så uendelig mye større enn behovet for å bli underholdt. Barn er veldig innstilt på å forstå hvordan verden henger sammen, skriver hun. De tar det meste for sannsynlig, men stiller også spørsmål ved om dette kan være riktig. De forholder seg intenst seriøst til sine omgivelser og til alle dets fenomener. Hvis man tar opp emner som virker skremmende på barn, som for eksempel tap av omsorgspersoner eller folk som er slemme, er det viktig at det ikke er rom for mange spørsmål når fortellingen er ferdig, minner hun om. Fortellingen må avsluttes og universet lukkes (ibid.).

4.2.3. Å speile et idealsamfunn

Felleskapstanken og *ansvaret* vi har som medmennesker er viktig for formidlerne. Maj Britt Andersen trekker fram all mobbingen barn utsettes for daglig – på nett, på skoleveien eller i skolegården – som eksempel på temaer det er viktig å belyse. Geir Holmsen formulerer det på denne måten:

"Jeg tror barn har godt av å høre på musikk som har et godt budskap, [...] hvor vi vil styre samfunnet mot noe som er bedre og kanskje mindre egoistisk. I dag trengs jo det. Nå er det jo individualistenes store tidsalder, hvor hele solidaritetstanken er borte. [...] Jeg tror vi trenger den fellesskapstanken og det tror jeg at vi må starte med når barna er små."

Moral og emner omkring det å omgås andre ble også fremhevet som viktig av foreldrene i Vestads (2004) undersøkelse om barns bruk av fonogrammer. Det ble begrunnet med at

barn trenger slike tekster som ballast for å kunne inngå vellykkede relasjoner til andre mennesker. Og Egner trekkes fram som et godt eksempel, både hos disse foreldrene og samtlige av mine informanter.

Meyer mener at mye av vår virkelighetsoppfatning bygger på den egnerske litteratur. Den er internalisert i et stort antall barn født etter krigen og utgjør røttene til mange av våre handlinger og måter å tenke på. 50- og 60-tallets litteratur speilet et mer eller mindre perfekt bilde av sosialdemokratiet, skriver Skårberg (1996:48). I barnetimens gullalder ble det lagt stor vekt på nødvendigheten av å ta hensyn til andre mennesker og innordne seg fellesskapet. Det var Torbjørn Egenes bragd å gi et nesten fullkomment kunstnerisk uttrykk for hva det norske samfunnet tenkte om seg sjøl, skal Knut Johansen ha sagt. De egnerske samfunn, som "Kardemomme by" og "Dyrene i Hakkebakkeskogen", blir idealsamfunn hvor det opprettes en lov som alle følger og der konflikter løses gjennom samarbeid og å innrette seg romslige regler. Her uttrykkes klippefast tro på at alle kan leve i fred og harmoni med hverandre. Alle kan og må ta hensyn til hverandre, innrette seg etter loven og respektere autoritetene for at samfunnet skal være godt å leve i (ibid.).

Det å formidle tekster for barn om fred, toleranse, håp og gjensidig forståelse er det altså lange tradisjoner for i Norge. Den sosialidealistiske litteraturen skulle riktignok bli kritisert for å gi et altfor idylliserende bilde av samfunnet. Det ble blant annet satt spørsmålsteget ved om vi virkelig ønsker et samfunn som, synliggjort på antropomorfisk vis, handler om dyr som må fortrenge sin egen natur ved å slutte å spise kjøtt (ibid.).

Omkring 1970 skjedde et hamskifte i barnelitteraturen, skriver Skårberg (1996:54). Den sosialrealistisk litteraturen sto for døren og forfattere gikk åpenlyst til angrep på autoriteter. Den politiske oppdragelsen sto sentralt og tekster tok for seg problemer som familieoppløsning og miljøødeleggelser. Innen barnesanglitteraturen var det spesielt Dolmen og Lorentzen som snudde opp ned på den moraliserende og oppdragende holdningen. I deres Knutsen & Ludvigsen-univers er ovenfra og nedholdningen fraværende. Tvert i mot blir trekk ved barns væremåte presentert som et ideal for oss alle, fordi barnet er ekte og troskyldig. Dette ble også tydeliggjort gjennom bevisst bruk av elementer fra barnlig språk og sjargong i tekstene (ibid.).

4.2.4. Det enkle, nære og hverdagslige

Det enkle, nære og hverdagslige er noe alle formidlerne jeg intervjuet er opptatt av. Med sanger om nesepeiling eller det å skulle legge seg og sove beskrives hverdagshendelser fra barnets synsvinkel. I nabohistoriene på Skåber og Youngs fonogram "Magiske kroker og hemmeligheter" fortelles det om hjertevennen som flytter og masete mødre med alt for dårlig tid:

Jeg er liten, jeg er sliten, det er noe jeg vil si
Det er'kke meg som er forsinka. Jeg har'kke dårlig tid.
Jeg er'kke treig, jeg er i hvert fall ikke sein.
Det er de som er for raske og jeg har litt for korte bein.

Linn Skåber

Rasmus Rohde sier om sangen "Sila sand" at den tar utgangspunkt i et uttrykk han husker fra barndommen. "Det var den fineste sanda når du silte sanda. Det var jo som gull, ikke sant!" Rohde liker å skrive sanger han kan "putte litt av seg selv inn i, som for eksempel "Firkløvervalsen". De gode kameratene i sangen finner en firkløver og fantaserer om hva de ønsker seg for fremtiden. Men ønskene blir så store og mange at det ender i sjalusi og uvennskap. Rasmus gir følgende råd:

Ja, sjalusien e en dårlig venn	Men ligg du flat i en kløvereng
Byr du'n inn går'n itt igjen	Og drømmer om kjærlighet og peng
Han sug seg fast i brystet ditt	En vakker dag skal du se
Fylle det med løgn og skitt	Lykka ligg og vente
Og lever på dårlig sjøltillit	På et helt anna sted

Jeg er opptatt av å lage historier, forteller Rohde. Det sanghåndverket som går på det å lage små historier som har et lite forløp og som har en slutt er en kunst han ser opp til. "Det er et håndverk som jeg beundrer at noen kan gjøre. Sånn som Prøysen", sier han. Tonje Unstad har også som ideal å kunne sentrere en veldig liten handling i en sangtekst, og også hun trekker fram Prøysen som et forbilde. Han får til den enkelheten man ofte søker, men som er så vanskelig å få til, sier hun. "Lille måltrost" har for eksempel denne enkelheten, forklarer Unstad. Hun var selv veldig glad i denne sangen som liten, og det tredje verset husker hun så godt at hun forstod. Setningen "Lille Måltrost, lille måltrost har du tre eller to? Jeg har tre som er flinke og en som er god!" satt ord på den menneskerespekten hun opplevde som et ideal i hjemmet. Jeg synes det var flott med denne ene som var god, og moren som vernet om alle sine like mye, sier hun og legger til: "Den hadde en veldig stor verdi den låten. Gjort

på en så enkel måte da. Og det er ting jeg tror Prøysen var bevisst på”.

“Prøysens visekunst har gjennom å gjøre hverdagen synlig, synliggjort livet” skriver Anne Tangerud Solbakken (2012) i masteroppgaven ”Jeg fant ikke hav, og jeg fant ingen himmel, men hverdagens melankoli”. Hun mener tekstene framstiller en gjenkjennelig hverdag, samtidig som de påpeker det kollektive i det individuelle. Solbakken nevner Odd Nordstoga som eksempel på visekunstnere som tar vare på denne arven i dag, og som evner å ”skildre hverdagslykken, slik den også kommer også til uttrykk i Prøysens visedikting”.

Nordstoga er åpenbart i godt selskap, alle jeg intervjuet trekker fram Alf Prøysen som et forbilde. Young nevner ”Å den som var en løvetann” som en sår og fin historie han liker godt. ”Alf Prøysen var en utrolig stor poet rett og slett. Også er det en veldig fin melodi Alf Cranner har skrevet”, sier han.

Maj Britt Andersen og Geir Holmsens sterke bånd til Prøysen er åpenbare. Samarbeidet med Trond Brønne startet med teksten ”Ballongvisa”, som han ville Andersen skulle gjøre om til Toten-dialekt og som Holmsen skrev melodi til. At Andersen så lenge vegret seg for å skrive egne tekster forklarer hun på denne måten: ”Prøysen har så utrolig mange fine tekster, så lista har vært høy”. Og hun er enormt takknemlig for Trond Brønnes innsats for å føre tradisjonen videre med sine flotte tekster. Tre ulike Prøysen-plater og mange Prøysen-forestillinger er Holmsen og Andersens bidrag til å bevare Prøysen-arven. I forbindelse med Prøysens 100 årsjubileum, skriver Andersen (2014) i et minneord at hans tekster er minst like aktuelle i dag. Det er for eksempel mange måter å være fattig på, selv i verdens rikeste land, minner hun om. Ved å gå i dybden i diktingen hans har hun skjønnet hvor viktig ”stemmen til Prøysen” fremdeles er. Det er kvalitet i tekst og melodi, og mange kjenner seg igjen i tekstene, sier Andersen. Holmsen, som har skrevet melodi til flere av Prøysens tekster, sier: ”Selve budskapet er på en måte ting som er evig av det Prøysen skriver.”

I Prøysens tekster nedtones skillet mellom liten og stor, fattig og rik. Og den enkelheten og nærheten han oppnår gjennom sin fortellerstil blir sett opp til av vår tids visekunstnere.

4.2.5. Ønsket om å utfordre

Mine informanter ønsker samtidig å utfordre barna med tekstene sine. ”Jeg har et ønske om å vekke dem litt” sier Rasmus Rohde og nevner sangen om ”Fyllikan i bakgården” som

eksempel. Med situasjonsbeskrivelser som "Dem sett seg i skjulet med stivpiska blikk og åpne ølflaska med tenner'n" forteller han lytteren hva barna på garasjetaket ser, der de ligger og venter på at fyllekene har drukket seg så fulle at de kan pante ølflaskene deres. "Moral og ikke moral, jeg har lyst til å lage bra barnemusikk, altså tekster som tar opp tanker som ikke har blitt tatt opp for mye, eller så ofte. Som alkohol og forskjellig type kjærlighet" sier han og henviser til teksten om farmor og mormor som har blitt kjærestere.

"Det er jo ofte det vi søker gjennom kultur" sier Tonje Unstad. "Vi vil på en måte bli utfordret litt på noe slags vis. Og det kunne kanskje vært mer i barnemusikk som jeg opplever det. Mer utfordring." Flere av informantene trekker fram Egil Hegerberg som et eksempel på en som utfordrer barna på en morsom, annerledes og bra måte. "Det er tydelig at han har sett seg lei på at alt er så snilt for unger. Han [...] har laget et show som kan vise hvor upedagogisk det er mulig å være" sier Tonje Unstad og forteller at barna ler når han fra scenekanten inviterer mødre deres på bakrommet eller sier han ikke kan spille mer fordi honoraret er slutt. "Han går nesten dit at man blir pinlig berørt. Men han kan unger så godt, virker det som, så han vet hvor grensa går likevel" sier hun. Selv har hun også sans for å bevege seg mot det makabre. "Jeg har jo 'Tannfeen' som røsker så blodet spruter [...]. Jeg har vært oppmerksom på at det skal ikke bli for snilt og man skal føle noe også her" sier Unstad. Og ungene synes sangen er morsom. Det er vel helst voksne som reagerer på tannfesangen, forteller hun, og etterligner leende gispet de voksne kommer med på konsertene.

"Jeg har truffet foreldre som har fortalt at de har hoppet over mørkeredd-sangen på CD-en, for det er for skummelt for ungene", forteller Unstad videre. Selv mener hun barn har behov for sånne tekster:

"Det er en slags forberedelse på de tingene som ligger i oss. I trygge rammer så forbereder vi oss på livet. For ett eller annet sted så skjønner vi at det er mer i livet enn det trygge vi har her hjemme. I hvert fall for oss som har det sånn [at vi hele tiden er] på utkikk etter noe ekstra."

Den kommunikasjonsplattformen barn får gjennom kunst og kultur er viktig, mener psykolog og tidligere barneombud Reidar Hjermand (2013:24,25). "Det er kunsten og kulturen som gjør oss til mennesker. Den hjelper oss til å forstå verden og hverandre fordi språket vårt ikke alltid strekker til. Det er nesten som om kunsten tar tak der ordenen slutter. Dette gjør kunsten ekstra viktig for barna fordi de har færre ord enn oss", skriver han (ibid.). Hommersand (2013), medredaktør i boken "Barn, kunst og kultur" sier det på denne måten:

”Kunsten begynner der de vanlige ordene stopper, der hverdagslyd forandres til musikk, der fremførelse spiller på hjertestrenger og der følelser er plassert inni bilderammer og skaper gjenklang hos dem som ser. Men det er ikke sikkert de ser det samme. Opplevelsen er individuell.”

4.2.6. Fiksjon, fantasi og undring

”Unger er mye flinkere til å lage fiksjoner [...], altså sine egne verdener. Som det at gulvet plutselig blir lava og sånn”, sier Tonje Unstad. I kapittel 3 forklarte jeg at det å befinne seg i et barneunivers inspirerer informantene til å se verden med litt andre briller. Det ble blant annet begrunnet med at de kreative rammene oppleves større og at det er lov å lage seg egne verdener. Unstads sang ”Krabbekirkegård” er et eksempel på en slikt univers. Der blir krabbelikene levende under måneskinnet:

En krabbekirkegård e full av bitte små skjelett
som en gang gikk og sprada rundt i rødt og fiolet.
Nu blir det natt igjen,
hysj – det må vær dem.
Nu våkne dem til liv nu blir dem levvanes igjen!

”Jeg liker den fantasiverden der. Den er litt skummel. Og jeg likte selv veldig godt da jeg var liten ting som var litt skummelt.” forteller Unstad. ”Det er sånn som utfordrer deg litt. Og som har den lille spenningen ved seg” mener hun. Jacob Young forklarer at platen ”Magiske kroker og hemmeligheter” er hverdagshistorier ”med litt fantasiverden omkring”. For eksempel danser ensomme Finn bak panneluggen også på magisk vis når natten kommer.

Wenche Waagen (2013:176-184) mener at opplevelser som fører oss bortenfor ”her og nå”-situasjonen og inn i fiksjonen blir en nøkkel for selvutvikling og nytenkning, der synergieffekten er en indre oppdragelsesprosess som gjør oss til helere mennesker og hjelper oss å betrakte verden på en ny måte. Siden de assosiasjoner, idéer og opplevelser kunsten setter oss på sporet av er mer indirekte enn hverdagspråket, må vi tolke, fantasere og forstå på en annen måte, skriver hun. På 70-tallet var det utbredt skepsis til litteratur med fantastiske elementer. Lindgrens bøker ble for eksempel kritisert av enkelte for ikke å være tilstrekkelig realistiske, skriver Skårberg (1996:58). Men på 80-tallet ble forfattere igjen mer opptatt av fantasi og myter, som i den tradisjonelle folkelitteraturen. En blanding av realisme og fantastiske skildringer ble igjen vanlig både i barne- og voksenlitteraturen (ibid.)

Solbakken (2012) skriver at virkelighetsflukten i Prøysens tekstene gir et pusterom, men at de stadig vender tilbake til den vante, eller den tilnærmet like, hverdagen. Imerslund

omtaler det som "diktning som dagdrøm" (ibid.). En tilsvarende virkelighetsflukt kan vi finne i mine informanternes mer filosofiske tekster.

Det e så mange tanke å tenke så mange, mange fleir enn æ kan telle
Æ tenke på alt som æ ikkje kan se i skogen og bakenfor fjellet
Og om du ville høre så kan æ kanskje få fortelle dæ om tanken som æ tenkte på.
Men kanskje har æ akkurat glemt den

I sangen "Det fins" filosoferer Unstad over alt vi ikke kan se, alle vinduene som fins i en og samme by og alle de millioner av dråper som finnes i en sky. "Det var sånt som jeg var fasinert av da jeg var barn" forklarer hun. Tilsvarende undring finner vi i Trond Brønnes Ballongvisa: "Tenkj om æille hadde samma Gud som æille trudde på. Da ville jorda vøri himmerike". Og på denne måten inviterer Odd Nordstoga tankene på tur, med sangen Morgondagen Blå:

Vegen er dei underfulle planar
i løyndom du går rundt og tenker på
når tanken går i altfor store banar
Men ein morgondag så blå
skal du få, skal du få sjå

4.2.7. Fortellergrep for barn

"God kunst skal utfordre. Den skal gjøre barna til medskapere. Den skal åpne for meddiktning og by på åpne strukturer og den skal ta barnas estetikk på alvor. På den andre siden byr den kommersielle barnekulturen på faste mønstre, ofte forutsigbare, men trygge og velkjente fortellergrep, og for mange som driver med kunst for de minste er den tradisjonelle narrative, helten, historien og moralen sentral. Så hva er det riktige? Skal man komme med svarene eller skal man overlate dem til barna? Skal man oppdra eller skal man slippe opplevelsen løs? Skal vi bygge beskyttende rom som serverer en klar mening og byr på tydelig forståelse, eller åpne opplevelsesrom der barna selv kan hente sine egne erfaringer og bygge sin forståelse på? Ofte handler det om det i det hele tatt å skulle fortelle satt opp mot det som ikke forteller. Den sidestilte opp mot den narrative. Den som gir "mening" og den som utfordrer denne meningen."

Tale Næss (2013:74)

Disse ordene av forfatter og dramatiker Tale Næss oppsummerer på en god måte mine informanternes tanker om hva god barnemusikk rommer. Sangene skal kunne utfordre og invitere til meddiktning, og samtidig kan en god barnesang gjerne bygges på de trygge og velkjente fortellergrepene. Sangene kan være oppdragende i form av at viktige verdier viderefremmes, og de kan gi rom for barnets fantasi og undring.

”Man kan jo komme med masse komplekse ting til unger, det er jo ikke der det stopper” sier Rohde, ”[men] man må jo se at de forstår det.” Det å ”treffe” barna med tekstene sine handler langt på vei om å beherske et håndverk, mener informantene. Ikke bare innholdet, men også formen og bruken av språket er viktig. Informantene er opptatt av kontrastbruk og det å bygge opp tekster med spenning i. Som Rohde er inne på, er de bevisste i forhold til å legge språket på barnets nivå, uten ”mange bunner” eller bilder de ikke har nok erfaring til å forstå. Og flere omtaler ironi som er en slags voksen humor barna ikke enda har redskap til å behandle.

En anmeldelse fra *Avisa Nordlys* vitner om at slike fortellergrep verdsettes:

“Solid håndverk parett med en egen evne til å skape små univers det er fint å være inne i. Der undringa er. Og Tonje Unstad går ikke langt i sin jakt på motiver. Hun tar det nærmeste nære, ja, sjøl det minste rusket løfter hun opp og gir liv før hun sender det av gårde. Tematikken kan hennes unge publikum gripe med begge hender.”

Tove Myhre (2011)

4.3. MUSIKKEN

4.3.1. Det ubevisste og umiddelbare

”[Musikken] kommer fra en litt sånn ubevisst plass tror jeg, litt i større grad. Og den kommer og ofte ut av den følelsen den skal bygge opp om”, forteller Tonje Unstad. Flere av informantene beskriver komposisjonsprosessen med uttrykk som ”det detter ned ett eller annet”, ”ta utgangspunkt i en stemning man får” eller å ”jobbe med en inspirert idé”.

Både Nordstoga, Young og Holmsen forteller også om noen av sine mest populære sanger at de tok svært kort tid å komponere. Det var melodier som ”bare var der” når de satt seg ned og skrev. For Odd Nordstoga var det sånn med sangen ”Kveldssong for deg og meg”. Geir Holmsen forteller om ”Ballongvisa”:

”Den blir jo brukt mye fremdeles, jeg får stadig respons fra unge folk som har spilt den eller synes den er fin. Og det var jo ting som kom nesten av seg selv. Ofte er det de som blir de beste da.”

Jacob Young forteller tilsvarende om sangen ”Jeg er’kke treig” som ble A-listet på P1 på NRK og fremdeles spilles masse på radio: ”Den gikk jo innmari fort å skrive. Jeg fikk teksten og i løpet av en time så var alt ferdig.”

4.3.2. Komposisjonstekniske grep i låter som ”slår an”

Samtidig ligger bevisste teknikker og et solid håndverk til grunn for komposisjonene. At ”Jeg er’kke treig” slo sånn an har Young i ettertid tenkt kan ha noe med at den har ”prechorus og et stikk som noen av de andre låtene ikke har.” Tankevekkende er det også at dette var den eneste låten på platen som ikke ble spilt inn ”på klikk”. Han forteller: ”Den låta spilte vi helt fritt, og det lurte jeg på om kanskje har noe å si. At det låter litt mer levende i kompet og det ikke er helt metrisk time på det.”

Repetisjon i melodi og rytmikk ser ut til å være viktig for at en melodi skal tiltrekke seg vår oppmerksomhet og sette seg ”på hjernen”, skriver Odd Torleif Furnes (2006) i doktoravhandlingen ”Musical Memory, Attention and the hit”. Dette er et eksempel på at gestaltpsykologiens lover har innvirkning på våre musikkpreferanser (Bonde 2009), som jeg var inne på i kapittel 2. Ingunn Ekern (2013) trekker i masteroppgaven ”Låtskriving” fram hook og closure (avrunding av temaer) som strategiske grep for at lytteren skal huske en sang. Som eksempler på hook nevner hun riff, en tekstlinje eller et slående refreng. Med

henvisning til Brahenys forskning, retter hun også oppmerksomheten mot hvordan bruk av kontraster tiltrekker og holder på lytterens oppmerksomhet, for eksempel i forandringer i groove, akkorder og melodi. I flere av mine intervjuer kom det fram at slike grep brukes bevisst i den hensikt at musikken skal "svinge", men også være lett å huske.

4.3.3. Enkelt, men ikke banalt

Mange av informantene trekker fram "det enkle" som et kvalitetsaspekt og kommer med eksempel på sanger der det i forhold til arrangementene er vesentlig å "ha med så lite som mulig". "Grepet er vel slik at i stedet for at du legger til, så tar du vekk. Når du tar ting vekk så våkner du", forklarer Nordstoga om et arrangement jeg kommenterte spesielt. "Det enkle" kan ifølge informantene brukes som et grep for å skape variasjon på plata, matche en enkel tekst eller at barna skal kunne lære sangen fort, som i Geir Holmsens tonsetting av Pulverheksas jul:

"Der er det noen låter som jeg er veldig fornøyd med, fordi de er så enkle at man kan syng dem med én gang. 'Sledetrall' blant annet, og sangen som heter 'Pulverheksa'. Og det er veldig for de aller, aller, aller minste da."

Geir Holmsen

I andre sammenhenger oppfatter jeg en streben etter det enkle som et kunstnerisk ideal, som Odd Nordstoga forteller her:

"Det er så flott når du synger melodien og så er du i C-dur og så går du ned til a-moll. Det der sukkende.... Da er det liksom bare dette, det enkle der som var det første jeg lærte. Og da jeg kom på lærerskolen så var det jo bare det. Du gikk på brukspiano og lærte satslære og sånn, så - 'hallo du' er det ikke noe videre? Og så er det ikke det. Det er den funksjonsharmonikken [...] og at du bygger opp en spenning der med G septim. Det er flott. Og så er det liksom et slikt rom til dominant og så er det det handler om. Det er det jeg må prøve å få videre. Jeg må prøve å formidle det. Det er så flott! Det enkle!"

"Alt er jo balanse", sier Jacob Young. "Hvis det bare er enkelt så blir jo det kjedelig og." Helt uten å vite hvem mine andre informanter er, eller hva de har fortalt, beskriver han Odd Nordstogas musikk som "ikke så barnslig" og "komplisert melodisk og harmonisk" og legger til: "Det er jo kjempefint. For voksne også." Nordstoga må, slik jeg tolker det, ha funnet den balansen mellom det enkle og mer avanserte som også Geir Holmsen er opptatt av å finne: "Utfordringen er å lage ting som er enkelt, men som ikke blir banalt. For i hvert fall veldig mye av barnemusikken som jeg har hørt opp igjennom tiden, synes jeg er banal, rett og slett." Å treffe det enkle, men ikke banale, synes Holmsen at han fikk til med sangen

”Akkurat nå”. ”Altså, jeg får det til å høres enkelt ut”, legger han til. ”Men folk som prøver å spille tingene mine har ofte problemer, fordi det ikke er så enkelt som det kanskje høres ut som.”

4.3.4. Musikalske overraskelser

”Først og fremst er jeg veldig opptatt av melodier og stemninger” sier Geir Holmsen og forteller han er veldig bevisst på hvordan spenningen bygges opp fra start til slutt og med et tydelig høydepunkt. Holmsen forteller at dette med å rendyrke de enkle tingene er noe som har kommet mer og mer etter hvert. I ”Folk er rare”-perioden var han mer opptatt av å skrive melodier som tok uventede og plutselige vendinger. ”Det var liksom mitt”, sier han og forklarer at han brukte reharmoniseringsgrep for å lure øret til å godta ting som var litt rart. Young har en tilsvarende teknikk. ”[Jeg prøver] å ha en eller annen vri eller finne en klang som er litt annerledes. Det er det som er min teknikk, prøve å få noe som er uventet eller overraskende. [...] Det er jo fort gjort å skrive noe som er helt straight. Men det jo ikke noe gøy på en måte.”

”What ever you do melodically, keep your audience surprised. If the tune is too predictable, you’ll loose everybody”, skriver Leikin (2008). Et slikt overraskelsesmoment kan også handle om et brudd på de forventningene vi har til samstemthet mellom tekst og musikk. Rasmus Rohde spiller for eksempel på en humoristisk kobling mellom musikalsk lett gjenkjennelig Disney-idyll og teksten om en gammel hund på leting etter gul snø. Odd Nordstoga tror mye av grunnen til at ”Kveldssong for deg og meg” har slått sånn an handler om et tilsvarende forventningsbrudd, ett eller annet han traff ut av metaområdet. Han forklarer det sånn:

”Teksten er en parodi på Fager kveldssol smiler, en avart. Og da kommer du i den situasjonen i forhold til lytteren at det blander seg litt og det får en slags virkning. [...] Du har et slags forhold til Fager kveldssol smiler, som veldig, veldig mange har, også blir det snudd litt på. [...] Grisen står og huler, det liksom helt utrolig da, samtidig som du har den domen til Fager kveldssol smiler. Rytmikken i melodien og teksten er jo veldig bevisst. I det første verset er jeg veldig bevisst på at det skulle synges [med en] slags verdig holdning [...] slik at det er en kontrast i forhold til teksten. [...] Ja, det er ett eller annet med det som virker, som gjør den låten til mer enn den egentlig er. Ja, som gjør at den funker så bra da.”

Det å finne balansen mellom forutsigbarhet og overraskelse, repetisjon og ny informasjon er ifølge Braheny (Ekern 2013) svært viktig for hvor lett en låt er å huske. Når vi opplever regelmessigheter i omgivelsene bygger vi opp serier av minner, kalt mentale skjemaer,

forklarer Snyder (2000). Slike sentrale strukturer fungerer som abstrakte modeller som hjelper oss å oppdage likheter ut fra tidligere erfaringer, og de fungerer som normer eller idéer om hvordan ting vanligvis er. Skjemaer er store mønster av lett tilgjengelige assosiasjoner i minnet som avgjør hvordan hele situasjonen bearbeides. I løpet av millisekunder etter at vi har sett eller hørt noe velges det korrekte skjemaet for bearbeidelsen av vår forståelse (ibid.).

Som forklart i kapittel 2, er koblingen mellom emosjoner og styrke, tempo og tonehøyde medfødt, og barn identifiserer tidlig stemninger i musikken. I tiden fram mot 7-årsalderen knyttes dette gradvis opp mot kulturelle normer. Vår vestlige oppfatning av durtonearter som glade og molltonearter som triste er et eksempel på en slik kulturell tilpassing. Der de yngste barna relaterer opplevelsen av glede og tristhet i musikken til for eksempel tempo, vil 7-åringen finne tilsvarende stemningene i forhold til tonalitet (Schubert/McPherson 2006:199,200).

Når en spesiell stemning gjentatte ganger kobles sammen med en bestemt musikalsk struktur, opparbeides en generell skjematisk representasjon av emosjoner og musikk. Som hvis en tegnefilm-skurk sniker seg rundt et hjørne samtidig som hvert skritt akkompagneres av toner i en stigende moll 7-akkord. Når følelsen av redsel eller spenning så tydelig knyttes sammen med musikk i en bestemt karakter, vil barnet få like emosjonelle reaksjoner når de hører lignende musikk senere (Schubert/McPherson 2006). Tilsvarende kan den sterke koblingen mellom tekst og musikk forklares.

Når skjemaer er etablert beveges oppmerksomheten vår mot detaljene som ikke passer med forventningene, til det nye og ukjente. Slike brudd med vante forestillinger tvinger oss til å orientere oss på nytt og det er her den direkte forståelsen blir aktivert, skriver Snyder (2000). Vårt basale behov for trygghet (Maslow) styrer orienteringen mot musikk vi kan kjenne oss igjen i og identifisere oss med, samtidig som vi finner balanse ved nysgjerrig utforsking av nye musikalske områder. At grisen står og huler til en rolig salmelignende melodi vi fra før har emosjonelle koblinger til, gir sangen i tillegg en humoristisk undertone som åpenbart har slått an hos publikum.

4.3.5. Musikalske grep for å nå barna spesielt

Jo mer vi hører en spesiell type musikk desto bedre forstår vi den (Haegreaves, North og Tarrant 2006). At alder langt på vei er avgjørende for hvor mye musikk vi faktisk kjenner til,

er spennende sett i forhold til Berlynes omvendte U-kurve og forholdet mellom musikkens kompleksitet og lytterens forventninger (Bonde 2009:242). Ut fra teorien om at vi opplever akkurat passe utfordrende musikk som mest stimulerende, vil et musikkstykke eller en musikkstil da bevege seg mot et lettere nivå på aksene med økende alder. En melodi som er moderat utfordrende for unge ører kan med andre ord bli for forutsigbar for eldre, en sang som kan virke umulig å fortolke for et barn vil samtidig være middels stimulerende for en voksen (Haegreaves/North/Tarrant 2006).

Informantene understreker at de ikke er opptatt av å forenkle musikken for målgruppen, men tyr likevel til noen musikalske grep som er interessant ut fra Berlynes teori. Flere trekker fram det å huske eller lære låten raskt som vesentlig for barn. Noen nevner også at de er seg bevisst lengden og innpakningen, at det presenteres i "passelig dose". Det å tenke i retning av noe mer tydelig og oversiktlig og at det handler om bevissthet til formen på det, kommer også fram.

"Musikken kan inneholde trettenakkorder og pluss ni og alt sånn, men at du har noen sånne hooklikes inne imellom [...] gjør at barna kan ta det med en gang", sier Holmsen. "Noen basale elementer og virkemidler innenfor musikk [...] syns jeg at en barneplate kan inneholde. Men at en kanskje må passe seg lite grann hvis en gjør en plate for voksne" sier Nordstoga. Bruken av klisjeer er for eksempel et tema som går igjen under intervjuene.

"Når jeg komponerer for barn syns jeg det lov å bruke [...] klisjéer for eksempel. [...] Unger opplever ikke å få presentert det der på nytt [...] Og derfor så mener jeg det må være lov for meg å spille Bo Diddley-rytmen for dem uten at det blir sett på som «Ha ha. Uff, den der klisjeen der, Bo Diddley-figuren»

Odd Nordstoga

"Det er jo en grunn til at noe er en klisjé, at det er noe som funker", sier Young. "Men å prøve å ha et bevisst forhold til det tror jeg er litt lurt." Klisjéer kan "lekes med" og "vris litt på", eller gjøres "spennende eller overraskende" så det ikke blir for opplagt, forteller informantene.

4.3.6. Musikk som bygger opp under teksten

Å leke med musikken er i det hele tatt gjennomgående og igjen er det ofte teksten de spiller på. Rohde sier han og de andre musikerne leker mye med lydkulisser og replikker i studio. På sangen Silasand lagde de for eksempel bølge- og spaderytmer på et bord med masse sand. På sangen om fylkikene spilte og blåste de på flasker og på en indianerlåt er det lagt til

morsomme og tullede lyder fra vasken hjemme. "Skal du lage musikk til 'Kurtamarilteodorfillifjongsabbedussengelsenjosefin', så blir det jo ikke et veldig, veldig voksent uttrykk på det." Maj Britt Andersens eksempel gir god forklaring på hvorfor barns musikk tross alt får en annen musikalsk innpakning enn musikk for voksne; leken tekst trenger et lekent musikalsk uttrykk. "Vi legger blåsere og disse andre effekttingene på, [for å] prøve å underbygge teksten og forsteke den", forklarer Young. På sangen om Finn som blir ertet har han for eksempel lagt inn "erteformelen" (fallende mollters) i arrangementet. "Den hadde vi jo ikke tatt med på en voksenplate", forteller han.

Tonje Unstad forteller at hun på et tidlig tidspunkt bestemte seg for å bruke marimba som akkompagnement til "Krabbekirkegård":

"Jeg gikk i fjæra der og så noen helt hvite krabbeskall som hadde skylt i land og lå der på mosen. Jeg har alltid vært veldig glad i melodisk slagverk, [...] og så kom den der connection med de krabbene og at det ble skjellettlyder av marimba. [...] Jeg bruker fryktelig lang tid på alle låtene. Men den marimbaen fulgte hele tiden med."

Melodisk og klanglig lek med teksten går altså igjen, ofte i den hensikt å skape en spesiell atmosfære. På platen om Indrani brukte Geir Holmsen elementer fra indisk musikk, som et slags krydder, samtidig som han beholdt sitt eget tonespråk. For eksempel var sangen «Morgenstund» tenkt som en morgenraga. En indier vil jo si at det er jo ikke det for det er feil skala, sier han, men oppbygningen av låten inneholder det elementet. Tilsvarende bruker han typiske elementer fra afrikansk musikk på signaturlåten til historien fra Malawi, som "call and respons"-vokal, trommer og polyrytmikk.

Det er en slags rytme i tekstene og stort sett kommer en rytmisk idé ganske fort, sier Young, som for eksempel 7/8-rytmen til sangen "Gjennom en kikkert". Tekstforfattere har ofte en egen rytme de skriver på, sier Geir Holmsen, en slags grunnpuls. Det kan være forskjellig fra forfatter til forfatter, men ofte er det tredelt, som en type Prøysen-skillingsvise. Dette kan være førende for hvordan melodien blir. Samtidig kan det brytes ved å bruke andre type groover, som for eksempel reaggie, forteller han.

Rytmisk lek med ord går igjen i mye barnemusikk. Geir Holmsen forteller for eksempel om hvordan han valgte å leke rytmisk med uttrykket "akkurat passe" i sangen med samme tittel. Det er sånne ting som slår an veldig og som er veldig lett å lære, forteller han. Det å bruke "nonsense-ord" med rent musikalske, rytmiske og lydige hensikter hefter det lyst og lek ved, skriver Linneberg (Skårberg 1996). Han sammenligner nonsensord i pop og

rock-tekster med barnets lek og førspråklig fase. Skårberg (1996:92) mener dette kan forklare barns fascinasjon for pop- og rockemusikk. Den spontanitet som ofte er innbakt i en slik struktur er tydelig noe barn kjenner seg igjen i, skriver hun.

Jeg innledet dette kapittelet med Youngs forklaring på hvor avhengig en komponist er av en god tekst for å ha noe å spille på. "Tekst og melodi må nesten inngå ekteskap, fordi den ene må jo ikke overskygge den andre. Ingen må bestemme for mye" skal Prøysen ha sagt (Skårberg 1996:53). Lindberg (1993) bruker begrepet *fokuserende tekst* når musikkens funksjon er å hjelpe fram teksten, og *musifiserende tekst* der ord får musikalsk egenverdi, som i Holmsens "akkurat passe"-rytmikk. Til tross for et ideal om likeverdighet mellom tekst og melodi, er altså bruken av musifiserende elementer større hos mine informanter enn i de klassiske barnesangene fra etterkrigsårene.

4.3.7. Musikk til filmer

Når Nordstoga har komponert musikk til TV-serier opplever han å være mer bundet enn når det er ren tekst han forholder seg til. Han forteller:

"[Jeg må] inkorporere bildene og dialogen i musikken og tenke at det er en del av musikken. Det er veldig vanskelig, for da har bildene og dialogen forrang. [...] En spiller ikke fire takter D og så vil musikken til G da, på en måte. Når du har bildene så må du kaste det på båten. Det musikken vil er ikke sikkert funker med bilder til. Så det var litt overgang. Det var litt vanskelig."

Herman Rauhes analyse av musikkens funksjon i filmsammenheng oppsummerer blant annet med at den aktiverer fantasien, tydeliggjør handlingen, skaper assosiasjoner, vekker følelser, framkaller romfølelse, virker spenningsøkende og trekker oss sterkere inn i handlingen. Slike sammenkoblinger mellom musikk og følelser benyttes også i reklame-industrien (Ruud 1983). Selv om musikken har en tilsvarende funksjon i forhold til teksten og handlingen i informantenes sanger, kan altså filmmusikk være ment å fylle en annen rolle.

I filmmusikkens verden brukes begrepene *parallellisme* og det *kontrapunktiske prinsipp*. "Mickey-mousing"-teknikken, der musikken tett følger rytmen og bevegelsene i bildet, er et velkjent eksempel på førstnevnte. Sistnevnte innebærer at lyd og bilde ikke løser samme oppgave samtidig, men deler "arbeidet" mellom seg (Larsen 2005:84). Selv om parallellisme ikke helt er til å unngå, må musikken tilføye noe nytt, ble det argumentert for i debatten som oppstod i lydfilmens kjølvann. Det ble hevdet at hvis musikken bare gjentar

bildets informasjon, er den overflødig. I barnesangene på informantenes fonogrammer er det måten *ordene* og musikken ”deler på oppgaven” på det handler om. Musikk som ”bygger opp under” teksten går parallelt med handlingen, og samtidig brukes grep som tilfører teksten noe nytt.

4.3.8. Tilpassing til fonogramformatet

Enkelte grep gjøres også for å tilpasse seg fonogramformatet, og ofte handler det om å kutte ned i forhold til hvordan låten ville vært fremført live. Av og til er det et godt grep å lede lytteren rett til poenget, sier Rohde. I sangene ”Puppan te pappa” og ”Sovemedisin” har de for eksempel valgt å begynne rett på sangen, uten forspill. ”Det å være effektiv er jo også en måte å holde lytteren på”, sier han. ”Mye av det vi vet funker live oppe på scenen, er ikke like gøy å høre på en plate” forteller Young. ”Man kan ha lange introer og ha litt lenger strekk på låtene live. På en plate er det ofte at man kutter litt ned.”

En annen grunn til å kutte ned på arrangementene når musikk spilles inn på fonogram er at man ikke kan spille på visuelle virkemidler, som man kan på en scene. Young forteller om en halvannen times forestilling med musikk av Bach, der danserne imiterte instrumenter og musikere. Med en slik innpakning ble opplevelsen av musikken kul og barna hadde ingen problemer med å sitte stille, forteller han.

”Listeners lose a good deal of information about the expressive manner of performances they hear on recordings.” Med denne konklusjonen fra en undersøkelse om hvordan vi opplever musikk ulikt avhengig av om vi ser formidleren eller ikke, peker Mark Katz (2010:106) på et annet dilemma i forhold til fonogramformatet. Når vi ikke ser den som formidler, mister vi samtidig den informasjonen kroppsspråket uttrykker. Beyer (2013) mener på sin side at *musikkens funksjon* kan sammenlignes med *mimekunstnerens taushet*. Fra en slik synsvinkel kan kvaliteten i en barnesang forklares som en kombinasjon av meningsbærende ord og musikk som forsterker uttrykket ved å tilføye det laget av følelser eller stemninger ordene ikke kan formidle alene. På samme måte som kroppsspråket gir oss viktig tilleggsinformasjon når vi prater sammen, tilfører musikken et spekter av uttrykk som gjør kommunikasjonen mer fullstendig. Slik representerer musikken det tause rommet som gir historiene dybde, mener han (ibid.).

4.3.9. Barnemusikk som sjanger

Det synes å være bred enighet blant informantene om at alle musikkjangere passer for barn. Samtidig er det tydelig at sjangertilhørighet eller –plassering ikke er viktig sett fra deres ståsted. Tonje Unstad sier at selv om låtene hennes kan frasere mot for eksempel jazz eller folkemusikk, ligger det ikke mer i det enn at hun har ”rytmisk lyst til å gjøre det sånn”. Hun utdyper det på denne måten: ”Det er jo den variasjonen rett og slett. [...] Det er bare forskjellig [uttrykk]. Det har mye med formidling og tekst og sånn og gjøre. Jeg tenker ikke noe særlig sjanger jeg da.”

Formidlerne jeg intervjuet er opptatt av variasjon i det musikalske uttrykket, enten platen er bygget opp rundt en historie eller består av enkeltstående sanger. Geir Holmsen forteller:

”Når det gjelder barneplatene er jeg ikke så veldig opptatt av å holde meg innenfor en stil. Da bruker jeg helt tilfeldige innfall jeg får, som jeg synes er morsomme og bra, eller som har noe for seg på en eller annen måte. Når jeg ser tilbake har det vært sånn hele tiden med barneplatene, at jeg har tillatt meg å gjøre musikken rett og slett mer sånn. Altså, det er jo nesten barokkmusikk et sted og så kan det være hiphop et annet. Men likevel så prøver vi å finne en eller annen ’vår’ måte å gjøre det på.”

Rohde forklarer det på denne måten: ”Plutselig kan vi spille jazz, så kan vi spille litt country og så kan vi spille noe skikkelig rocka. [...] Det er lekent, og det synes jeg er herlig.”

Hvor vidt sjangerblanding i barnemusikken er tidstypisk eller et særtrekk hos mine informanter spesielt, skal være usagt. Det er i hvert fall interessant å merke seg at jeg i Even Ruuds (1983) så ofte siterte liste over ulike musikkformer i barnemusikkutgivelsene på begynnelsen av 80-tallet, ikke finner noen form som alene beskriver mine informanters musikk. Geir Holmsens siste utgivelser rommer for eksempel elementer fra klassisk, jazz og vise, der bruk av rim og regler inkluderes i en variert og fortellende stil.

At barneuniverset inspirerer til en leken og ubundet komposisjonsstil gir grunn til å snakke om en egen ”barnemusikkjanger”, framfor å plassere sangene i forhold til etablerte sjangere som jazz, vise eller rock. Som jeg har pekt på i dette kapittelet, rommer mine informanters utgivelser et stort spekter av musikalske uttrykk, og har i tillegg fellestrekk som skiller den fra musikk for voksne. Med henvisning til Fabbris teori om at en sjanger kan defineres som en samling hendelser som står i motsetning til andre, fremhever Vestad (2013a:19-23) sjangeren *barnemusikk* som noe som står i motsetning til *voksenmusikk*. I sin doktoravhandling om barns bruk av fonogrammer, inkluderer hun sågar kontekstuelle

perspektiver i sjangerbegrepet. Hun oppfatter måten barn og voksne tar fonogrammene i bruk på som en del av sjangeren barnemusikk, og samtidig noe som kontinuerlig skaper og opprettholder sjangeren.

Det er verd å merke seg at mine informanter ikke oppfatter barn som en homogen og ensartet gruppe. "For småbarnsgruppa er det helt egne regler", sier Rasmus Rohde. "Der kan du lage en lyd og så er de helt med. Det er noe helt annet å spille for en tiåring enn å spille for en treåring". Young beskriver sangene for de aller yngste som "lett å synge, enkle å forholde seg til og ofte kombinert med at de gjør fysiske ting". Han sier reglebaserte sanger passer godt for yngre barn som en fin konstruksjon, men at deres barneplate ikke er i dette segmentet. "Vi har skrevet for store barn og de skolebarna som skulle ønske de var litt eldre. [...] Mye barnemusikk er jo veldig enkelt arrangert. [...] Vi tenkte på det litt mer som en popproduksjon med jazzmusikere".

"Sjangeren barnemusikk synes å inneholde kompliserte relasjoner mellom komponister, utøvere, publikum, kritikere og organisatorer", skriver Vestad (ibid.). Sett fra formidlernes ståsted kan barnemusikksjangeren, slik jeg oppfatter det, først og fremst beskrives som et lekent univers, inspirert av barnet selv.

Kapittel 5 - Drøfting og oppsummering

5.1. INNLEDNING

Gjennom denne oppgaven ønsker jeg å synliggjøre hvilke kvalitetsvurderinger som ligger til grunn for informantenes fonogramproduksjoner for barn. I kapittel 3 og 4 belyste jeg dette ut fra ulike fokusområder, nærmere bestemt i forhold til selve produktet, informantenes tanker om målgruppen de vil nå, deres artistidentitet og hvordan de velger å formidle sangene. Ved å bli kjent med ulike sider ved det å være formidler av barnemusikk mener jeg å kunne gi et mer fullstendig bilde av hvilke verdier som ligger til grunn for musikken de presenterer. Som jeg vil komme nærmere inn på, gjenspeiles for eksempel det å ville formidle noe ekte og nært både i tekst og musikk, hvordan de fremstår som artister, hvordan de bruker stemmen og hvordan klanger og effekter bygger opp under handlingen.

I dette kapittelet trekker jeg noen linjer på tvers av de ulike fokusområdene, og drøfter informantenes innspill i forhold to overordnede kriterier jeg mener peker seg ut: *Musikken må være troverdig og tilgjengelig*. Dette ses samtidig i lys av de fagfeltene innen musikkvitenskapen jeg presenterte i kapittel 2. Avslutningsvis kommenterer jeg mine funn, blant annet hvordan de står i forhold til sentrale relasjonsteorier.

5.2. TROVERDIGHET

5.2.1. Formidling av noe nært og ekte

Det som oftest og tydeligst understrekes av informantene er idealet om noe nært og usminket i formidling av musikk for barn. Deres *artistprofil* bygges rundt et image som i størst mulig grad handler om å være seg selv, og der en tydelig, kunstnerisk signatur understreker nettopp dette. Det å finne tilbake til noe urørt i stemmen, trekkes fram som et ideal. De er opptatt av å synge på sin egen dialekt og være en troverdig, trygg og avslappet voksen som ikke "duller" eller inntar en rolle preget av "panisk underholdnings-angst". Alle tar avstand fra en belærende ovenfra og ned-holdning i kommunikasjonen med barn, og understreker at de betrakter barn som fullverdige mennesker, utstyrt med samme følelsesregister som voksne.

Det nære og ekte kommer tydelig fram i informantenes *sanger*, både tekstlig og musikalsk. Hverdagslige historier både liten og stor kan kjenne seg igjen i preger repertoaret. Informantene opplever det viktig å formidle mellommenneskelige verdier og skrive sanger lytteren kan speile sitt eget liv i forhold til, "helt rent og ubesudlet". Et ønske om å fortelle om likheter og ulikheter på en respektfull og ærlig måte understrekes. Sangtekstene har ofte utspring i noe de selv har opplevd, noe som blant annet beskrives som å "putte inn" noe av seg selv. *Musikalsk sett "putter"* informantene "noe av seg selv inn" ved å sette sitt personlige preg på en sjanger de føler tilknytning til. Det nære understrekes også i arrangementene, ved at de for eksempel "bygger opp under" og "virkeliggjør" teksten ved hjelp av klanglige effekter. Marimbaen som krabbeskall-lyd i Unstads arrangement og rytmer laget i sand i Rohdes Silasand-sang er eksempler på dette.

Rent *innspillingsteknisk* blir også idealet om noe naturlig og ekte fremhevet. Det har lenge vært en grunnleggende tanke i musikkhistorisk sammenheng at musikk som fremføres uten teknologisk bearbeidelse gjerne oppfattes som mer direkte og ekte. Frith (1986) peker på hvordan teknologi ofte har blitt betraktet som noe "kunstig og uærlig", og at den kunstneriske troverdigheten svekkes når musikken framstår som manipulert. Tilsvarende beskriver mine informanter det å "klippe og lime" i minst mulig grad og det å spille inn sangene "fritt" (altså ikke på klikk) og som kvalitetstrekk.

Nærheten i uttrykket ivaretas av god atmosfære og en særskilt energi i studio, forteller informantene. I kapittel 3 fremhevet jeg fonogramformatet som en spesielt nær kommunikasjonsform, der ingen forstyrrende elementer i form av bråk i salen eller dårlige akustiske forhold påvirker uttrykket. Undersøkelser forteller om sterke musikkopplevelser hos lyttere som tilsvarende lukker seg inne i et eget univers – enten det er bak hode-telefonene, i bilen eller som akustisk kulisse i en leksituasjon (Vestad 2013a, Skånland 2011, Ruud 2005).

5.2.2. Inspirert av barna selv

I kapittel 3 og 4 valgte jeg å kommentere informantenes innspill med uttalelser fra andre aktører innen kunst- og kulturfeltet. Selv om materialet er begrenset, gir det i hvert fall et inntrykk av at også andre som jobber med formidling for barn har et ønske om å gi videre noe som er oppriktig og troverdig. Dette er tydelig inspirert av barnets egen måte å oppleve verden på, slik jeg oppfatter det. Når informantene snakker om at de ved å jobbe med barn

”finner en åre i seg” og at de opplever det som en ”kunstnerisk befrielse”, tolker jeg det i retning av at barneuniverset inviterer til, og gjør det lettere, å finne et nært og enkelt uttrykk. Det befriende ligger i at de slipper å pakke inn og intellektualisere, og at det oppleves mer naturlig å ty til basale musikalske elementer og virkemidler. Det handler om å ”skrelle av alt til det er tydelig”, som Rohde formulerer det i et intervju i Musikkultur (Bjerke 2013b).

Samtidig oppfatter jeg denne ”befrielsen” som en kunstnerisk inspirasjon, å kunne boltre seg i et landskap som i større grad enn ellers inviterer til fantasi og humor. Det å finne tilbake til barnets lekende univers blir et viktig verktøy i en kunstnerisk prosess, fordi det oppmuntrer til å tenke annerledes og ikke minst til å lete etter andre sider ved seg selv. Informantene bruker uttrykk som å ”finne hjem” til tankemønsteret og rommet for kreativitet, og forklarer at de skriver det de selv ville likt godt som barn.

Slik jeg tolker empirien forsterkes det *troverdige* i musikken ved at det bringes inn elementer som vekker barnas nysgjerrighet. Her ser jeg flere likhetstrekk mellom musikalske grep informantene tyr til og barns eget musikalske uttrykk, slik for eksempel Bjørkvold (2007) beskriver dem. Erteformelen som Young har lagt i arrangementet til sangen om Finn finner vi i barns egne formelrepertoar i spontansangen (Bjørkvold 2007:80,81), og ”call and respons”-teknikken som flere referer til er, som forklart i kapittel 2, en kjent kommunikasjonsform for barnet helt fra spedbarnsalderen (Dissanayake 2000, Bonde 2009). Holmsens rytmisk lek med ordene ”akkurat passe” tilsvarer barns egen lek med nonsensord (Skårberg 1996).

Informantene forteller at de henter fram minner fra barndommen til sangene sine, om lek med silasand (som var som gull!) og det å filosofere over alt vi ikke ser, men som likevel skjer akkurat nå. Barn synger spontant mens de oppdager og blir kjent med verden rundt seg på den måten. Bjørkvold (2007:42,43) forklarer det som en form for totalsansing, eller analog korrespondanse. Tilsvarende forteller informantene om en stemning de får, og om musikk som kommer fra en ”ubevisst plass”, som bare ”detter ned” eller ”bare er der”, som en umiddelbar kommentar til en tekst eller handling. Opplevelser fra egen barndom brukes altså i en kunstnerisk prosess, som i likhet med leken handler om å hengi seg til et ”flow” (jf. Csikszentmihalyi 2002).

5.2.3. En troverdig samhandlingsform

Det at barn ikke omtaler musikk som god, men for eksempel morsom og kul, forklarer at barn knytter opplevelsen til hva musikken "gjør" for dem, skriver Vestad (2013a). Informantene har et tilsvarende fokus. Det handler om gleden ved det å formidle musikk, kom det fram av intervjuene. Nordstogas eksempel om Springsteens smittende musikkglede forteller om viktigheten av overskudd i selve formidlingen, at de følelsene musikken vekker i oss forsterkes av en overbevisende fremføring. Det er dette Beyer (2013:55) omtaler som et behov man har som utøver, og som en forutsetning for kommunikasjonen med publikum. "As music happens, so do I", skriver DeNora (2000). Musikk tilbyr, innbyr til, eller gjør noe med oss. Og den blir troverdig gjennom formidlerens formidlingsglede.

Informantene forteller at barnepublikumet krever at de er helt og fullt til stede i sin formidling, og at de som artister raskt blir gjennomskuet om de later som. Barna gir ærlig og umiddelbar respons på om musikken er meningsfull for dem eller ikke, på om du "vinner dem eller taper dem", som Andersen uttrykker det. Når informantene forteller om hvordan de bygger opp konsertene sine, handler det om å skape en trygg ramme og vekke barnas engasjement. Den formidlingsformen barns holistiske og nærværende deltagelse krever har klare likhetsstrekk med den Beyer (2013) har kurset musikere og dirigenter innen kunstmusikkfeltet i å finne tilbake til. Det handler om et nærvær i formidlingen, en form for dialog som krever den andres oppmerksomhet.

Og igjen er *lek* et viktig stikkord. Den nærheten i formidlingen jeg opplever informantene søker handler om å være til stede her og nå, slik barna selv er det i sin musiske lek. Som forklart i kapittel 3, skriver Valberg (2011) tilsvarende om viktigheten av å sette barna i en lytteposisjon der musikalsk mening får oppstå i et estetisk og sosialt samspill, og samhandlingsformen tar hensyn til barns særegne deltagerstrategier. Vestads (2013a) omtalte beskrivelse av barns musikalske lek gir et godt inntrykk av hva slike strategier kan bestå i. "Særlige nå-øyeblikk" i lek og kunst er beslektede fenomener, hevder Valberg (2011:242). Gadamer (Ray 2004) sammenligner også menneskets kunstmøte med leken, og omtaler det som en aktivitet vi er sysselsatt med og som fører oss utenfor den vanlige tilværelsen. Som en ny sfære vi trer inn i, der fascinasjonen ligger i at leken blir herre over den lekende, og der det er rom for det uforutsigbare og det som ikke lar seg dirigere. Han mener den forandringen kunsten forårsaker blir en læringserfaring som belyser viktige aspekter ved personen selv eller verden, ved at den peker på noe vi ikke tidligere har sett

(ibid.). Dale forklarer slike møter som eksistensiell berøring, og beskriver dem som diskontinuerlige og noe som bryter med det ordinære. Han mener at dybden i opplevelsen krever at de er små glimt, og forklarer at når spontane og umiddelbart overraskende hendelser inntreffer øker også den psykodynamiske varigheten av inntrykkene (Hanken/Johansen 1998). Ifølge Stern oppstår slike "subjektive nå-øyeblikk" i ansikt-til-ansikt-leken mellom spedbarn og omsorgsperson. For å forstå mer om barns musikkopplevelse er det viktig å undersøke dette særlige øyeblikkets fenomenologi, mener Valberg (2011:174).

At formidlerne legger til rette for at nærhet og kunstøyeblikk kan oppstå, er det tilstrekkelig bevis for i intervjumaterialet. Og kanskje er grunnen til at musikken også treffer en voksen målgruppe at det er noe grunnleggende og universelt som formidles.

5.2.4. Autentisitet

Autentisitet er med andre ord viktig på flere plan i den kunstneriske prosessen. I tillegg til den kulturelle og personlige autentisiteten jeg omtalte i kapittel 3 (Ruud 1997, Larsen 2009), handler det om en søken etter noe *ekte og sant* som naturlig oppdages gjennom "barnets blikk". På den ene siden i form av noe *enkelt og usminket*, på den andre noe *oppriktig* som er å finne i barnets kreative og blomstrende univers. Som kunstnere knytter informantene "the innocent eye" til sin selvforståelse (jf. Valberg 2011). Det handler med andre ord om å gi noe nært og ekte videre, og samtidig finne noe nært å ekte i seg selv.

Populærmusikkforsker Alan Moore skiller mellom tre typer autentisitet. Det å formidle og uttrykke seg med integritet og i direkte kommunikasjon med publikum kaller han autentisitet i "første person" (Ruud 2013:123,124). Jeg trekker her en parallell til det informantene forklarer som en "her og nå"- dialog med en målgruppe som gir ærlig og umiddelbar respons på hvor vidt musikken faller i smak. Begrepet "andre persons" autentisitet knytter Moore til publikums opplevelse av at egne livsopplevelser valideres, at musikken setter ord på tingene "slik det er" (ibid.). Når informantene snakker om å formidle sanger barna kan "speile" sitt eget liv og sine egne følelser i, peker de nettopp på denne oppfattelsen av musikk som "et metaforisk bilde av livet". Forståelsen av musikkpreferanser og musikalsk uttrykk som analogt med våre tanker, følelser og måter å interagere på (jf. Bonde 2009) finner vi også i DeNora (2000) og Ruuds (2013:130) undersøkelser, der fortellinger om det å finne følelsen av et selv i det musikalske materialet løftes fram. Moore

(Ruud 2013:124) presenterer også begrepet "tredje persons autentisitet", og knytter dette til det å uttrykke andres idéer på en nøyaktig måte, i en form eller innenfor en tradisjon som beherskes (ibid.). Det at informantene har funnet sitt særpreg i forhold til en musikktradisjon de føler tilknytning til kan med andre ord også forstås i forhold til autentisitetsbegrepet.

Jeg forklarte i kapittel 4 at informantene ikke er opptatt av å plasseres i voksen-definerte sjangerbolker, at musikalske innfall og det å fritt kunne leke seg med musikalske uttrykk er et særpreg som kan avgrense barnemusikk som en sjanger i seg selv (jf. Vestad 2013a). Som det kom fram i kapittel 3, er det for informantene derimot viktig å plassere seg i forhold til "den lettvinde" barnemusikken, den det ikke er jobbet med og hvor de kommersielle kreftene synes å være en vesentlig drivkraft. Ved å vende tilbake til Fabbris teori (ibid.) om at en sjanger kan defineres som en samling hendelser som står i motsetning til andre, kunne det sånn sett igjen bli aktuelt å dele opp barnemusikksjangeren i flere undersjangere. Denne gangen ikke med hensyn til et musikalsk uttrykk eller en særskilt innpakning (jf. Ruud 1983), men med tanke på hvor solid og gjennomarbeidet produktet er.

"Bare det beste er godt nok"-holdningen hos mine informanter gjør musikken troverdig. Som aktører i kulturindustrien, og innenfor et felt som sjeldent vies interesse eller omtale i media, bør vel informantenes tydeliggjøring av seriøsitet betraktes som et positivt bidrag til vår oppfattelse av barnemusikk som sjanger. Både tekstlig, musikalsk og med hensyn til formidlingen og artistidentiteten, ligger en undertone av det å ta og å bli tatt på alvor. Ved å knytte sin identitet opp mot forbilder som Egner og Prøysen, plasserer de seg dessuten i barnekulturlandskapet med en slags "folkloristisk autentisitet" (jf. Ruud 2013:127). Informantenes sanger vekker assosiasjoner i forhold til musikk som fra før har et kvalitetsstempel i folks bevissthet. Samtidig er det individuelle uttrykket og den individuelle stemmen viktig.

Når autentisitet knyttes til diskusjonen om hva som er god barnemusikk, er det viktig å understreke at det er et vidt begrep som kan forankres til ulike sjangrer og idégrunnlag. Hvis ulike opplevelser av autentisitet settes opp mot hverandre [...] faller hele begrepet sammen, skriver Ruud (2013:124). Martin Stokes mener autentisitet må forstås som en "diskursiv trope", et bilde på hva som oppleves som ekte for hver og en av oss. "Autentisitet blir å forstå som en bestemt talemåte om musikk, en måte å framholde og foretrekke visse musikkformer framfor andre og avgrense egen individualitet på", forklarer Ruud (ibid.). Det viktige for musikken vi skal "tro på" er at den er "overbevisende gjennom hele sitt repertoar

av virkemidler – fra tekst og utforming til uttrykk, emosjonell stil og kroppsformidling”, skriver han (ibid.:127).

5.3. TILGJENGELIGHET

At musikken må være tilgjengelig om den skal ”nå fram” til barna, er vel ikke et overraskende funn i seg selv. Derimot mener jeg det er viktig å løfte fram informantens syn på hvilken måte – og på hvilket nivå – den kan og bør gjøres tilgjengelig. Musikkens troverdighet og tilgjengelighet står i et gjensidig avhengighetsforhold. For troverdighet er et viktig bidrag i det å gjøre musikken tilgjengelig. Og det at musikk oppleves som tilgjengelig kan bidra til dens troverdighet.

Slik jeg forstår informantene er musikkens tilgjengelighet viktig både i betydningen ”å ha tilgang til” – at barna faktisk får høre den – og i forhold til hva de oppfatter og ”får ut av” den mentalt sett. Jeg skal i det følgende drøfte behovet for tilgjengelighet fra begge disse innfallsvinklene.

5.3.1. På et nivå barna forstår og får noe ut av

Tekstlig sett ble det i intervjuene understreket at man kan snakke om alt med barn, men at det må legges på et nivå de har redskap til å gripe. For eksempel unngår de bruk av kald ironi og legger vekt på at billedbruken er forståelig. Samtidig er det tydelig at informantene leter etter temaer de mener kan fange barnas interesse. At barn får anledning til å sette seg inn i andre menneskers hverdag er noe alle informantene er opptatt av. Fattigdom, alkoholmisbruk og ulike former for kjærlighet tas opp. Tekstene kan bevege seg fra det makabre til det skumle, men alltid innenfor en trygg og ”tilgjengelig” ramme og ved bruk av velkjente fortellergrep.

Flere av informantene trekker fram det å skrive en sang, som i seg selv er en liten historie, som et håndverk de beundrer og legger stort engasjement i å få til. Det å sette barna inn i det universet eller miljøet historien utspinner seg blir et viktig grep, og ikke minst det å sentrere en handling med et forløp og en slutt. Vestads observasjon av barnet som ble trigget av musikken til å fortelle om bestemoren død, minner om at slike historier kan vekke assosiasjoner knyttet til egne opplevelser. Og barnet i bilen som tydelig former leppene

synkront med ordene (Vestad 2013a) vitner om at ord og handling kan være viktig for opplevelsen. Det å fortelle en historie, eller bruke ord på en måte som fanger barnets interesse, er slik jeg oppfatter det et viktig ledd i det å gjøre musikken tilgjengelig.

Rent musikalsk synes det blant informantene å være enighet om at det ikke er noen grunn til å forenkle i forhold til målgruppen. Men musikken gjøres likevel mer tilgjengelig. Den tidligere omtalte bruken av fargeleggende elementer fra barnas egen musikalske verden er et eksempel på dette. Informantene ønsker samtidig å kunne utfordre barna med sin musikk. I tillegg til det tematiske og tekstlige, går dette på musikalsk kompleksitet, for eksempel bruk av overraskende vendinger og at musikken er gjennomarrangert. I kapittel 4 knyttet jeg informantenes bruk av musikalske overraskelser til teorier om hvordan vår musikalitet utvikles i oppbyggingen av mentale skjemaer, og på hvilken måte dette legger grunnlaget for hva vi forventer og lar oss overraske over i musikken. En slik utvikling kan forklares som en spiralbevegelse, og når et skjema er etablert vendes vår oppmerksomhet mot det nye og ukjente (Snyder 2000, Schubert/ McPherson 2006). Schubert og McPherson (ibid.) understreker viktigheten av at barn i tillegg til den velkjente musikken bør utfordres og tilbys nye musikkstiler og stimuli for å få maksimalt ut av sin neste periode med åpenhet og fornyet skjematisk eksponering. Informantenes lek med ulike musikalske stilarter står godt til et slikt ideal. Det gjør også oppfatningen om at harmoniseringene gjerne kan være avanserte, men at bruk av for eksempel hooklikes kan fange barnas oppmerksomhet. Det samme gjelder bruk av klisjéer, som omtales som "noe som funker" og som noe barn kan presenteres for i større grad enn voksne, fordi de ikke har hørt dem fullt så mange ganger fra før. Musikkens grad av tilgjengelighet oppstår med andre ord i balansen mellom det ukjente og det trygge og forutsigbare.

Informantene snakker også om musikk som klanglig lek med teksten, der hensikten er å skape en spesiell atmosfære. Rohde setter dette i et aldersperspektiv ved å peke på de yngste barnas særegne interesse for lyder og klanger. Trehubs (2006) forskning er interessant å merke seg i den sammenhengen. Hennes observasjoner av spedbarn tydeliggjør en medfødt interesse for, og evne til, å oppdage små detaljer og klanglige nyanser i det musikalske uttrykket. For eksempel oppdaget hennes forsøkspersoner mikrotonale melodiske forandringer i fremmede kulturers musikk som vestlige voksne ikke oppdager. Små lyttere viser stor modenhet i forhold til lyttekunnskap, skriver hun, og de opplever musikken med en kulturgenerell åpenhet som er spesielt tydelig det første leveåret

(ibid.). Nysgjerrigheten i forhold til klanger, effekter og musikalske uttrykk varer fram til 6-7 års alderen, samtidig som kulturelt betingede lyttemåter utvikles gradvis i samme periode (Schubert/ McPherson 2006).

Musikken behøver med andre ord ikke "gjøres tilgjengelig" for barn. Men den kan *gjøres særlig interessant*, ved hjelp av musikalske grep som fanger barnas oppmerksomhet. Barns åpenhet innebærer at sangene med fordel kan inneholde mye "musikalsk informasjon", for å knytte det opp mot Meyers teorier om musikalsk kvalitet (Ruud 1996). Det å gjøre musikken interessant forutsetter at man gjør seg godt kjent med målgruppen, slik informantene forteller at de blir gjennom konserter. Mehan (referert i Hammersley/ Atkinson 2004:37) forteller fra en språktest for 1. klassinger at slike erfaringer er viktig. Da barna av tre alternativer skulle peke ut hvilket dyr som kan fly, svarte flere av dem elefant og ikke fugl som forventet. For en som jobber med barn er det vesentlig å vite at Dumbo kan fly.

5.3.2. Medias tilgjengeliggjøring av barnemusikk

Marte Bjerke (2013a) omtaler i bladet Musikkultur barnemusikk som den "usynlige musikken". Hennes poeng er at profilerte musikere med et trofast publikum overses av media, at barneplatene deres sjelden anmeldes eller spilles på radio. Young og Skåbers sang "Jeg er ikke treig" får sies å være unntaket som bekrefter det faktum at barnemusikk ikke velges når spillelistene settes opp. "En villet appell til en bred lytterskare slår ofte feil", er musikk sjef i NRK P1, Atle Bredals, begrunnelse. Forsøket på å nå både barn og voksne resulterer i at den ikke treffer noen av delene, mener han (Bjerke 2013a).

Sett i forhold til at barn kan ha behov for å markere sin identitet ved å velge seg en artist de voksne ikke synes om (jf. Ruud 2005:150), har Bredal et poeng. Ut over det står hans begrunnelse i sterk kontrast til mine informanternes oppfatninger og erfaringer. Faglitteraturen jeg kommenterte deres uttalelsene med i kapittel 3, kan sammenfattes med følgende sitat av C. S. Lewis (Beckett 2009:9): «A children's story which is enjoyed only by children is a bad children' story». I likhet med forfattere i litteraturens verden (ibid.), opplever mine informanter det generasjonsoverskridende og universelle som et kvalitetsstempel. At både voksne og barn finner kvaliteter – eller *mening* – i den samme musikken er gjensidig berikende for musikkopplevelsen, mener de.

Det at mange voksne bruker barnemusikk som en kanal for å betrakte og oppleve viktige sider ved tilværelse gjennom barnets blikk (jf. Valberg 2011), og at informantene selv

opplever dette som en kunstnerisk befrielse, tolker jeg i retning av noe musikalsk *berikende*. Paradoksalt nok er det nettopp denne musikken NRK mener faller mellom to stoler, og dermed ikke prioriteres når spillelistene bestemmes. En slik "generasjonskløft" har likhetstrekk med barnets *utenforskap* i etterkrigstidens modernisme (Skårberg 1996, Valberg 2011), slik jeg ser det. Som nevnt i kapittel 3, er det typisk for vår tid at barn og voksne hver dag anvender mye tid sammen på felles arenaer som radio, TV og internett (Lilliestam 2009). At media likevel plasserer barnemusikken i periferien gir Shepherds "different"-begrep ny aktualitet. For barneproduksjoner får ikke automatisk tre inn i området for det "egentlige".

I den grad barnemusikk spilles i radio er det musikken fra NRKs egne produksjoner det dreier seg om. Fra NRK supers side begrunnes dette med at de vil sende det som er populært, det barna forventer og liker å høre (Bjerke 2013a). Grunnen til at jeg trekker NRKs rolle inn i diskusjonen om musikalsk kvalitet, er at medieoppmerksomhet i siste instans kan være et kvalitetsaspekt i seg selv. Som jeg trakk fram i kapittel 2 viser blant annet Marsch' (2008), Vestads (2013a) og Campbells (2010) undersøkelser hvor sterk påvirkning media har for hvilken musikk barna opplever og gjør til sin, og ikke minst *på hvilken måte* de gjør den til sin. Ved å gå inn i roller, *opplever* barna musikken - og de *er* musikken. For å bruke Vestads (2013b) formulering "åpner de verket" ved å innta en rolle som er kjent for dem fra før. Musikken og TV-serien vekker gjensidig interesse for hverandre, mente de barnehageansatte i Vestads (2013a:342-343) undersøkelse om Blåfjellmusikken. Kvaliteten i dette konseptet ligger ifølge dem i at den tar opp store temaer som liv, død, vennskap og det å ta vare på jorda og hverandre, og at musikken vekker et spekter av følelser som strekker seg fra det skumle og triste til det komiske, forventningsfulle og gledelige (ibid.). Blåfjellmusikkens grad av lekbarhet henger altså sammen med de brede mulighetene for identifikasjon og dens affordanser i form av å inkludere mange ulike typer roller i leken (Vestad 2013a:347).

Det er åpenbart at barn lettest knytter sin musiske lek til musikk med felles referanse. På grunnlag av Vestads (ibid.) observasjoner og betraktninger, kan musikk som barn blir kjent med gjennom media sånn sett tillegges ekstra verdi fordi en felles forståelsesramme gjør musikken lett å dramatisere og leve seg inn i. Leken blir for barn en samtaleform, tilsvarende den Lilliestam (2009) mener kan berike musikkopplevelsen for oss alle. Felles minner fra TV-programmet setter sitt preg på "samtaalen" og måten barna forstår musikken på. Og som Liedman (ibid.) understreker, kan slike kommentarer og vurderinger skape flere grener av assosiasjoner, tanketråder og redskap.

Informantenes frustrasjon over nesten ikke å slippe til i landets statskanal er altså forståelig og berettiget. Ved å presentere mer av all barnemusikken som gis ut ville NRK gitt barna et større fellesrepertoar, og dermed tilrettelagt for langt flere roller og stemninger å leve seg inn i. Like naturlig som å gå inn i rollen som Turte og Krekling, ville kanskje leken dreid seg om fyllikene i bakgården eller farmor og mormor som er kjærester, tannfeen som røsker så blodet spruter, eller ensomme Finns magiske dans på loftet. Campbell (2010) har et viktig poeng når hun skriver at forskning på barns opplevelse av musikk må fokusere på de potensielle mulighetene. Vi bør spørre oss hva musikken *kunne* betydd for barn dersom forholdene ble lagt annerledes til rette. Vygotskij har presentert en teori om læring i "den nærmeste utviklingssonen" (Sæther/Aalberg 2006:60) som går ut på å minske avstanden mellom barns faktiske utviklingsnivå og det potensielle utviklingsnivået. Når det gjelder opplevelse av musikk handler det ikke om å oppnå et høyere eller bedre utviklingstrinn, vi finner uttrykk og tar i bruk lyttemåter som er meningsfulle i forhold til den livsfasen og livssituasjonen vi er i. Men å minske avstanden mellom faktiske lytteopplevelser og potensielle lytteopplevelser bør være et mål for alle som er opptatt av hvilken virkning og betydning musikken har for oss.

NRKs potensial for å legge forholdene annerledes til rette ved å slippe til flere stemmer, karakterer, tanker og verdier er i høyeste grad til stede. Bjørkvold (2007) kaller barns lek "læringens eksperimentelle laboratorium". Vissheten om at leken, barnas læringsverktøy, inspireres og akkompagneres av musikken som har blitt et felleseie gjennom media, burde vel strengt tatt sette sitt preg på repertoaret som presenteres. Ruud (1997) omtaler musikken som viktig for hva Frønes kaller barns "sosiale basiskompetanse". At musikken er med på å forme barns identitet og forståelse av verden rundt seg (ibid.) burde forplikte oss til å slippe mange stemmer og uttrykk til. Slik vil en felles kulturell kapital (jf. Bourdieu) bli mer tilgjengelig for alle og flere sider ved det å være menneske belyses.

At barn, i likhet med voksne, har et nært og kjært forhold til hitlister og populærmusikk i alle varianter er det vel og merke ingen som er uenig i eller trekker fram som negativt. Marschs (2008) observasjoner fra lekeplasser verden over viser at barn også gjør populærmusikken i media til sin. De parodierer og imiterer, og lar seg inspirere av sine og samfunnets idoler. Holmsens argument om NRK supers rolle er likevel verd å poengtere i denne sammenheng; musikken fra hitlistene hører barn uansett overalt. At denne musikken

også prioriteres på barnas egen kanal, i stedet for at de får bli kjent med musikk som er spesialskrevet for dem, burde sånn sett være unødvendig.

Samtidig er det viktig å få fram at det fins flere veier for å gjøre barna kjent med musikken, noe Holmsen og Andersens samarbeid med hjelpeorganisasjonen Forut er et eksempel på. Gjennom CD-er, konserter, DVD-er og tilrettelagt opplegg har barnehagebarn landet over blitt kjent med Indrani og Lines, og gjennom dem en hverdag som på godt og vondt er annerledes enn vår. Det er med andre ord mange aktører som kan og bør gjøre musikken tilgjengelig – og dermed mer lekbar (jf. Vestad 2013a).

5.3.3. På sangens egne premisser

I Bjerkes (2013a) omtalte artikkel trekker Siri Gjære fram et annet viktig aspekt, nemlig synliggjøring av musikk som blir til på musikkens egne premisser. Den som *ikke* fungerer som temamusikk til filmer og TV-serier. Jeg forklarte i kapittel 4 at musikk som er komponert til filmer kan forventes å oppfylle andre krav enn musikk som er ment å bygge opp under teksten i enkeltstående sanger. "Det musikken vil er ikke sikkert funker med bilder til", forklarer Nordstoga. Hver enkelt sang på informantenes fonogrammer kan forstås som en kunstnerisk helhet, og det å få oppleve disse som et uttrykk i seg selv – uten ferdig tolkede roller og bilder – kan det ligge stor verdi i. Barnet som med hele seg opplevde "et kjempedigert bom" i Trond Viggos sang (Vestad 2013a) er vel nettopp et eksempel på en slik form for innlevelse. Den kom som en spontan respons, og var ikke styrt av at leken skulle være "på ordentlig", som barna var opptatt av at Blåfjelleken skulle være. Når Valberg (2011) omtaler det å snakke om musikk som et tveegget sverd, begrunner han dette med at opplevelsen kan farges når den tydelig knyttes opp mot verbalspråkets begrensede vokabular. Tilsvarende mener jeg vi må være oss bevisst TV-mediets ferdigtolkede historier som "styrende", og mulig begrensede, for måten vi opplever musikken på.

5.4. MENINGSUNIVERSET

5.4.1. Relasjonene

Musikken må være gjennomarbeidet, understreker informantene. Når de snakker om viktigheten av "kvalitet i alle ledd", handler ikke dette bare om at alle i den kunstneriske prosessen kan sitt håndverk og legger tid og engasjement i det. Det relasjonelle er avgjørende for hvordan musikken – i betydningen det ferdig innspilte musikalske "verket" – blir. Det handler om *på hvilken måte* de kommuniserer og skaper noe i fellesskap, som å ha rett person på rett plass etter hva som kler den aktuelle innspillingen. Og en grunnleggende respekt for de andres bidrag skinner igjennom. Informantene snakker om å gi hverandre plass, ha det gøy i studio, og om at energien og atmosfæren som skapes i innspillingsprosessen er viktig for resultatet. Jeg forstår det sånn at det legges til rette for et best mulig produkt ved å etterstrebe en spesiell stemning. Det at de tre elementene musikk, individ og situasjon alltid henger sammen og aldri kan betraktes som uavhengige av hverandre (DeNora 2000), er med andre ord like aktuelt i innspillings- og produksjonsprosessen som når den oppleves av et publikum.

Beyer (2013) omtaler alle som til sammen skaper og opplever musikken som en relasjonssirkel. Slik jeg ser det, er informantenes tette samarbeid med tekstforfatter, komponist, utøvere, produsent og lydtekniker en synliggjøring av fonogrammet som et "meningsunivers" (jf. Frede Nielsens modell) i seg selv. I og med at den samme musikken kan oppleves og igjen "bli til" i et annet univers, kunne det i denne sammenheng være riktiger å illustrere det som et relasjonsåttetall, med en sirkel for hvert univers, og der det innspilte materialet utgjør selve krysningspunktet. Det produktet som er et resultat av formidlernes "sirkel" blir utgangspunkt for relasjonssirkelen der barnet selv har regien.

Svakheten ved en slik åttetallsillustrasjon er at formidlingsuniverset og opplevelsesuniverset ikke er så adskilt når det kommer til stykket, selv om det er en digital innspilling som skapes og oppleves i ulike miljøer det dreier seg om. Vestad (2013a) omtaler musikken som en akustisk kulisse og som et akustisk kostyme, og tydeliggjør på den måten hvordan det ene universet er en selvfølgelig del av det andre. Og det er ikke bare barn i en rolleleksituasjon som "kler på seg" musikk. Det gjør man også ved å gå inn i rollen som seg selv. Ved å prøve og forkaste ulike musikalske habituer finner vi ut av, og forteller noe om, hvem vi er og hvem vi ikke er (jf. Ruud 1997). En riktiger måte å illustrere dette på, vil være

å legge sirklene i åttetallet over hverandre, som to transparente relasjonsområder. Igjen snakker vi om *ett* univers der musikkens betydning endres for hver nye aktør og hver nye situasjon.

5.4.2. Relasjoner i historisk kontekst

God barnemusikk er historien som oppstår i opplevelsen her og nå, men bærer samtidig i seg historiene om det som har vært – både for lytterne og formidlerne selv. Som bakteppe for det omtalte meningsuniverset ligger sterke historiske bånd til en felles tradisjon og kulturarv. Informantene snakket ofte om sin egen musikk *i forhold til* klassikere som Knutsen & Ludvigsen, Prøysen og Egner. Jeg har tidligere pekt på hvordan en sånn form for "folkloristisk autentisitet" (jf. Ruud 2013) samtidig gir et kvalitetsstempel utad. Jeg tolker informantene også i retning av å bruke de gamle klassikerne som inspirasjonskilde, og at ansvaret for å bringe arven videre går hånd i hånd med ønsket om å bringe inn noe nytt.

Det gode håndverket de gamle mestrene behersket trekkes fram som et ideal hos informantene, som måten å sentrere en handling og hvordan gode melodier støtter opp under teksten. Dagens barnemusikk bærer med andre ord i seg verdier fra etterkrigstidens idealsamfunn i Egners tonsetting, Prøysens allmennmenneskelige hverdagshistorier og 70-tallets sosialrealisme og politiske "opprørskhet" i Knutsen & Ludvigsens ånd. Og samtidig speiler den verdier i dagens samfunn. Forståelse og kameratskap på tvers av generasjoner, samt toleranse og respekt for de tanker, følelser og kulturelle verdier hver og en av oss bærer i oss, er viktige stikkord her.

Det handler om å bringe videre det en selv har hatt gode opplevelser med, og samtidig fortelle noe nytt. Sånn er vi som foreldre (Vestad 2004) og som formidlere.

5.4.3. Det universelle

På grunnlag av materialet jeg har presentert synes svaret på oppgavens tittel å kunne sammenfattes i én setning: *God barnemusikk skaper og skapes av gode relasjoner, og den refererer til noe vi har felles.* Det handler om noe universelt, om musikalske stemninger som "virker" på grunn av en medfødt evne til å reagere emosjonelt på lyders bevegelse i tid og rom (Snyder 2000, Campbell 2010, Bonde 2009).

Hele livet er musikk et viktig redskap for å oppleve sammenhenger og bli bedre kjent med hverandre og oss selv. I kapittel 2 forklarte jeg musikk som et kommunikasjonsverktøy. Trevarthen hevder at evnen til musikalsk samhandling er grunnleggende for all menneskelig kommunikasjon (Bonde 2009). Dissenayake (2000) beskriver den emosjonelle kommunikasjonen, slik vi ser den i ansikt-til-ansikt-leken mellom spedbarn og omsorgsperson, som en mekanisme som gradvis gjør oss i stand til å oppleve kunst.

Barns åpenhet forplikter oss til å lage så bra musikk som mulig, minner Maj Britt Andersen om. For barn tar imot det som ikke er bra også. Derfor må musikken være gjennomarbeidet og tuftet på en forståelse av hva målgruppen opplever som meningsfullt. Det handler om å beherske håndverket godt nok til å kunne formidle det man ønsker på en måte som treffer både tekstlig og musikalsk. Og det handler om å sørge for bredde nok til enhver person og situasjon.

5.5. OPPSUMMERING

I det følgende konkretiserer jeg mine viktigste funn, sett i forhold til informantene, teorigrunnet og de to kriteriene *tilgjengelighet* og *troverdighet*.

5.5.1. Funn sett i forhold til valg av informanter

Som drøftingskapittelet bærer preg av, er de seks informantene ganske samstemte i sine betraktninger om hva god barnemusikk er og hvilke kvalitetskriterier den bør tuftes på. Alle er opptatt av historiene som fortelles og de verdiene og opplevelsene de gjennom dem gir videre til lytterne. De er også samstemte om at produktet må være gjennomarbeidet og håndverksmessig solid, både tekstlig, musikalsk og i måten sangene formidles på.

Nå i etterkant av undersøkelsen ser jeg ekstra tydelig at valg av informanter står i klart samsvar med egne oppfatninger av musikalsk kvalitet. Min nysgjerrighet har rettet seg mot tanker og intensjoner som ligger til grunn for produksjoner jeg selv, i utgangspunktet, hadde plassert som *god barnemusikk*. I dette lå en forventning om at nettopp disse formidlerne har et reflektert forhold til barnemusikk generelt og sitt eget uttrykk spesielt. Høy grad av samstemthet i svarene preges nok sånn sett mer av min egen smak enn jeg klarte å se i det undersøkelsen startet. Hvis jeg også hadde valgt informanter som ikke i samme grad er opptatt av tekst og handling, men for eksempel tillegger musikalsk sound

eller teknologiske virkemidler større verdi, ville nok diskusjonen om autentisitet pekt i retning av andre musikalske og formidlingsrelaterte kvaliteter. Og ved å slippe til artister jeg mistenker er styrt av sterke kommersielle interesser, hadde jeg sannsynligvis kunnet tegne et mer nyansert bilde av de verdier som måtte ligge til grunn også her.

Jeg mener likevel denne undersøkelsen har løftet fram noen generelle og tydelige ”tegn i tiden”, med hensyn til vårt syn på barn og musikkens funksjon i deres liv. Underveis i framstillingen har jeg kommentert mine funn ved å trekke sammenligninger til formidling innen andre kunstuttrykk. Sånn mener jeg å ha synliggjort en trend som går i retning av å behandle barn som ”små voksne” – samtidig som barnets egenart blir ivaretatt.

5.5.2. Ønsket om troverdighet

At samtlige informanter understreker at musikken deres ikke utelukkende er for barn, ga dette prosjektet en ny og spennende vending. Begrepene *familiemusikk* og *musikk for alle* gikk igjen i samtalene, og *det generasjonsoverskridende* ble tidlig skilt ut som en egen kategori. Som forklart i metodekapittelet triggert dette min interesse for det sjanger-spesifikke, og det ubevisste eller underforståtte som tross alt gjør barnemusikk til barnemusikk. Musikalske, tekstlige og formidlingsrelaterte grep for å nå barn spesielt har derfor fått særlig oppmerksomhet. Jeg har pekt på likhetstrekk mellom den kunstneriske prosessen og barnets lek, og knyttet informantenes særlige interesse for ”barnets univers” til teorier om barns holistiske deltagerstrategier. Sånn mener jeg å ha synliggjort ønsket om å presentere et *troverdige produkt*, og hvordan dette setter sitt preg på hele formidlingsprosessen.

Langs en akse fra en relativistisk til en mer rasjonalistisk måte å betrakte musikalsk kvalitet på (jf. Ruud 1996) har jeg rettet oppmerksomheten mot både ”formidlingsuniverset” og ”verket”. Gjennom sangene formidles viktige verdier sett med ”barnets blikk”. Tekstene er ment å underholde, utfordre eller utvikle en forståelse og trygghet i forhold til at vi som mennesker er viktige og ikke alene. Musikkens rolle i dette blir å bygge opp under teksten, tydeliggjøre eller fargelegge den, og tilføye et lag i kommunikasjonen der ordene kommer til kort. Informantene forteller at musikken kan komme fra en ubevisst plass, med utgangspunkt i en stemning eller atmosfære, men at det samtidig foretas bevisste syntaktiske valg med hensyn til oppbygging og form. Det å ”være seg selv” som artister og å

behandle sitt publikum som likeverdige fremheves som viktig. Det handler om gleden ved å formidle musikk, og om energien som skapes i relasjon med andre profesjonelle aktører.

Med idealet om en troverdig formidling og et gjennomarbeidet produkt ble autentisitetetsbegrepet sentralt for drøftingen. Jeg knyttet informantenes innspill til ulike former for autentisitet og argumenterte for at "ta og bli tatt på alvor"-holdningen er viktig for barnemusikken som sjanger.

5.5.3. Musikkens tilgjengelighet

Med hensyn til musikkens *tilgjengelighet* tolket jeg informantene både i retning av å legge det på et nivå som barn kan forstå og få noe ut av, og at barna faktisk får *anledning* til å bli kjent med musikken som er skrevet nettopp for dem. Dette fant jeg det riktig å diskutere med utgangspunkt i musikkvitenskapelige undersøkelser om barns opplevelse av musikk. Først belyste jeg barns åpenhet for alle typer musikkuttrykk. At den musikalske oppmerksomheten gradvis endrer seg fra globale lytteteknikker, med sans for klanger og nyanser i uttrykket, til mer kulturelt betingede lyttestrategier, gjør at all musikk i utgangspunktet er tilgjengelig for barn. Utviklingen skjer i en vekselvirkning mellom det trygge, gjenkjennelige og det ukjente, og dette inviterer til lek med klanger og effekter, så vel som avanserte harmoniseringer og musikalske overraskelser. Jeg mener derfor å finne at informantenes komposisjonstekniske grep ikke bare står i samsvar med gjeldende oppfatninger av barns performative evner, men at de gjør musikken *spesielt interessant* ved bruk av elementer og teknikker som på en særlig måte fanger barnas oppmerksomhet.

Jeg har også drøftet tilgjengelighet i betydningen *synliggjøring* av musikken, og da spesielt medias rolle i dette. Dette skulle bli det mest overraskende med hensyn til min egen forforståelse av hva samtalen om musikalsk kvalitet bør romme. I utgangspunktet la jeg bort alt som har med medias lunkne interesse for barnemusikk, fordi jeg oppfattet dette på siden av hva som kan sies å være et kvalitetskriterium. Jeg endret mening da jeg forsto at informantenes innspill på dette området kunne ses i sammenheng med forskning på barns lek. Med utgangspunkt i Campbells (2010), Marsch' (2008) og Vestads (2013a) arbeider, forklarer jeg nå *det felles gjenkjennelige* som et kvalitetsaspekt i seg selv. Barn inkluderer ofte musikken fra media i sin felles lek. Og musikk som ligger innenfor en felles forståelsesramme oppleves og gjenskapes på en annerledes og særegen måte.

Naturligvis finns det andre kanaler for å nå barna med musikken, og det å høre sanger i barnehagen, bilen eller alene på barnerommet kan uansett – i aller høyeste grad – ha verdi. Jeg har argumentert for at vi som samfunn bør se verdien i at barn blir kjent med mye mer av den musikken som er skrevet spesielt for dem, og at ikke minst statskanalen bør være dette ansvaret bevisst. Hvis flere stemmer slipper til, får også barna flere historier å speile seg selv i.

5.5.4. Funn sett i forhold til teorigrunlaget

I denne oppgaven har jeg støttet meg på faglitteratur fra ulike forskningsfelt, blant annet musikkpsykologi, -pedagogikk, -sosiologi og -antropologi. Dette har gitt meg et bredt tolkningsgrunnlag, ikke minst med hensyn til å se informantenes utsagn fra ulike synsvinkler og på flere nivå. Jeg skisserte i kapittel 2 hvordan synet på musikk og musikalsk kvalitet har endret seg gjennom tidene, og pekte på hvordan en musikkfilosofisk innfallsvinkel kan være viktig for å se sammenhengen mellom musikk og et generelt og helhetlig verdisyn. Spesielt har Frede Nielsens korrespondanseteori om musikk som et mangespektret meningsunivers og Gibsons affordansebegrep vært vesentlig for min egen analyse av denne oppgavens empiri. For også mine informanter beskriver hva musikken tilbyr, innbyr til og gjør med oss. De ulike nivåene i analysen er også inspirert av DeNoras (2000) vektlegging av avhengighetsforholdet mellom musikk, individ og situasjon.

Det har vært nyttig å forstå informantenes innspill i lys av undersøkelser om sammenhengen mellom musikk og identitet (Ruud 1997, Ruud 2013), ikke minst med hensyn til artistprofilen og de verdiene som ligger til grunn for sangene de formidler. Samtidig hadde jeg håpet å finne mer litteratur som i større grad drøfter musikkbegrepet fra et formidlerperspektiv. I denne oppgaven har *hensikten bak* vår felles musikkskatt vært det essensielle. Derfor har det vært viktig å synliggjøre objektet musikk, slik den foreligger på fonogram, som et meningsunivers i seg selv. Selv om dette måtte ligge implisitt i ulike musikksyn og teoretiske modeller, har ikke de intensjoner, situasjoner og relasjoner den innspilte musikken er et resultat av fått nevneverdig oppmerksomhet.

Barnefonogrammer, i betydningen innspilt musikk spesielt skrevet for barn, er det også begrenset omfang av faglitteratur knyttet til. Tidlige arbeider, som Ruud (1983) og Dyndahl (1986), har riktignok vært viktige bidrag til forskningsfeltet, og Skårbergs (1996) hovedfagsoppgave har vært interessant med hensyn til informantenes musikalske og tekstlige grep. En

av May Britt Andersen og Geir Holmsens sanger er dessuten blant dem som der analyseres. I Paulssons (2006) doktoravhandling kartlegges svenske barns bruk av barnefonogrammer fram til 1980. I dette arbeidet er det først og fremst lekens betydning i barns musikkopplevelse jeg har tatt med i min egen analyse. Vestads arbeider (2004, 2013a) har riktignok vært særlig relevant å støtte seg på her. Hun har vel og merke tatt utgangspunkt i de fonogrammene barn selv velger å høre på, med andre ord ikke bare den musikken som er særlig tiltenkt barn som gruppe. Hun har heller ikke et formidlerperspektiv i sine undersøkelser, men hennes fokus på barn som *er og gjør* musikk retter likevel oppmerksomheten mot det å skape og formidle.

Valbergs doktoravhandling (2011) er vel det forskningsarbeidet som mest direkte har tatt for seg *musikkformidling for barn*. Riktignok er levende formidling av kunstmusikk hans utgangspunkt. Men hans interesse for barns deltagerstrategier og hvordan vi ved å oppdage disse kan legge til rette for barns musikkopplevelse, har vært viktig for min undersøkelse. Vestads observasjoner av barns deltagelse i musikken har utvidet min forståelse av de poengene Valberg her trekker fram. Tilsvarende opplever jeg at Beyers tanker om musikkformidling tydeliggjør Valbergs formidlingsidealer. Beyer forteller fra kurs han har hatt med norske musikere innen kunstmusikkfeltet. Det er interessant å merke seg at hans råd om forpliktende deltagelse, og da med et voksent publikum i tankene, står helt i samsvar med den formidlingsformen mine informanter forteller barn krever og Valbergs forskning understreker at de fortjener. Dette skulle peke i retning av at det generasjonsoverskridende aspektet ikke bare er viktig for sangene i seg selv, men at også de formidlingsstrategier barn krever kan oppfattes som forbilledlige i musikkformidling for voksne.

5.5.5. Avslutning

Formidlernes egne historier kan utvide og nyansere vår forståelse av hva slags musikk barn trenger og fortjener. Det var mitt utgangspunkt for denne masteroppgaven. Jeg begrunnet dette med at formidlere har opparbeidet seg viktig kunnskap om hva barn fanger opp og gleder seg over i musikken, at de etter mange års erfaring vet hvilke strenger de må spille på for å "nå fram" musikalsk. Jeg er veldig takknemlig for at de seks informantene har delt sine historier med meg, og satt av tid til både samtale og kvalitetssjekk i etterkant. Ikke minst er jeg glad for å ha fått denne anledningen til å synliggjøre tanker og verdier som ligger til grunn for de omtalte barnefonogrammene.

Det *kunstneriske ansvaret* i formidling av musikk til barn har fått oppmerksomhet i dette prosjektet. Som allerede antydnet, hadde det vært interessant å slippe til flere formidlerstemmer og musikalske uttrykksformer i den diskusjonen. I tillegg hadde det vært spennende med en debatt rundt *samfunnets ansvar* i dette. Hvordan kan alle vi andre bidra til at barn får det gode, mangfoldige musikktilbudet de har krav på? Og hvordan sørge for at informasjon om hva som finnes av barnefonogrammer når ut til foreldre og barn? Behovet for mer spilletid i radio og på TV er drøftet i min undersøkelse. Men hva med spalteplass i aviser og blader? Hvor er anmeldelsene og omtalene?

De *pedagogiske mulighetene* i bruk av barnefonogrammer kunne dessuten vært interessant å undersøke. Marsch (2008) understreker at skolen i større grad bør bruke musikk i integrering- og sosialiseringssammenheng. Der lærerne bruker sangleker i undervisningen, fortsetter klasseromsvennskapene ute i skolegården, på tvers av alder, kjønn og rase, forteller hun fra sine observasjoner. Ville det tilsvarende beriket barns musikalske lek om barnefonogrammer i større grad inkluderes i skolens undervisning, eller får en mer sentral plass i barnehagehverdagen? Burde utdanningssystemet også vært sitt ansvar bevisst, med hensyn til å slippe mange flere stemmer til?

En debatt rundt det *politiske* ansvaret kunne dessuten vært på sin plass. Som jeg pekte på allerede i innledningen, er for eksempel de *økonomiske* rammene avgjørende for kvaliteten på barnefonogrammene som utgis.

I det store og hele er det mange problemstillinger å ta fatt i for oss som er opptatt av den sangskatten som formidles gjennom fonogrammer for barn. Mitt ønske er at barnemusikk i fremtiden får all den oppmerksomheten den fortjener, både fra forskere, media og samfunnet for øvrig. Dermed vil den også nå fram til alle barn og voksne som sammen eller hver for seg vil kunne ha glede av den.

I denne oppgaven har jeg argumentert for at musikk for barn kan defineres som *god* i det øyeblikket den oppleves som meningsfull for noen. Dette kan formidlerne legge til rette for gjennom tekstene, tematikken, musikken, atmosfæren, musikkgleden og fremføringen. Men at barnemusikken i neste ledd gir mening for mange flere, kan vi alle ta et ansvar for.

LITTERATURLISTE

- Andersen, M. B. (2014). Et lite kjærtegn tel Alf Prøysen. *Aftenposten*. Lokalisert på <http://www.aftenposten.no/kultur/Et-lite-kjartegn-tel-hain-Alf-7436915.html#.Uy7MGRaJbGI>
- Bakken, M. og Bjerke, S. (2013). *Barn, kunst og kultur*. Oslo: Universitetsforlaget
- Beckett, S. L. (2009). *Crossover Fiction*. New York: Routledge
- Beyer, B. (2013). *Sirkelen sluttet. Bevisstgjøring og endring i formidling av musikk*. Oslo: Universitetsforlaget
- Bjerke, M. (2013a). Den usynlige barnemusikken. I *Musikkultur 8/2013* (s. 12-13)
- Bjerke, M. (2013b). Rasmus med det rare i. I *Musikkultur 8/2013* (s. 24-29)
- Bjørkvold, J. R. (2007). *Det musiske menneske* (8. utg.). Oslo: Freidig Forlag as
- Blacking, J. (1967). *Venda Children's Songs. A study in Ethnomusicological Analysis*. Chicago: University of Chicago Press
- Bonde, L. O. (2009). *Musik og menneske*. Frederiksberg: Samfundslitteratur
- Brinkmann, S. og Tanggaard, L. (2012). *Kvalitative metoder. empiri og teoriutvikling*. Oslo: Gyldendal akademisk
- Brøvig-Hanssen, R. 2010. "Opaque Mediation: The Cut-and-Paste Groove in DJ Food's 'Break'". I Danielsen, A. (red.), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Campbell, P. (2010). *Songs in their Heads*. New York: Oxford University Press
- Clarke, E. F. (2010). Rhythm/Body/Motion: Tricky's Contradictory Dance Music. I Danielsen, A. (red.), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Csikszentmihalyi, M. (2002). *Flow. The classic work on how to achieve happiness*. California: Rider
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: University Press
- Dissanayake, E. (2000). Antecedents of the Temporal Arts in Early Mother-Infant Interaction. I Wallin, N., Merker, B. og Brown, S., *The Origins of Music*. Massachusetts: Institute of Technology

- Dokka, I. (2013). Skolebarn og film. Hva slags innhold egner seg – og hva egner seg ikke. I Bakken, M. og Bjerke, S. (red.), *Barn, kunst og kultur*. Oslo: Universitetsforlaget
- Dyndahl, P. (1986). *Barnemarked og musikkindustri: Noen aspekter på barnekultur, musikk og massemedier, med hovedvekt på fonogrammer for barn* (Hovedoppgave). Universitetet i Oslo
- Edstöm, V. (1980). Barnlitteraturen som kunst. I Unger, J. (red.), *Barnboken som livsorientering*. Stockholm: Skeab Förlag
- Ekern, I. (2013). *Låtskriving. Fire sanger-sangskrivere om låtskrivingsprosessen*. (Masteroppgave). Universitetet i Oslo
- Fangen, K. (2010). *Deltagende observasjon* (2. utg.). Oslo: Fagbokforlaget
- Fog, J. (1995). *Med samtalen som utgangspunkt*. København: Akademisk Forlag A/S
- Frith, S. (1986). Art Versus Technology: The Strange Case of Popular Music. I *Media, Culture & Society*, Vol. 8. London: Sage
- Furnes, O. T. (2006). *Musical Memory, Attention, and the Hit*. (Doktoravhandling). Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo
- Green, L. (2003). *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. London: Routledge
- Götz, M., Lemish, D., Aidman, A og Moon, H. (2005). *Media and the Make-Belive Worlds of Children. When Harry Potter Meets Pokémo in Disneyland*. London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers
- Hammersley M. og Atkinson P. (2004). *Feltmetodikk. Grunnlaget for feltarbeid og feltforskning*. Oslo: Gyldendal Akademisk
- Hanken, I. M. og Johansen, G. (1998). *Musikkundervisningens didaktikk*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag
- Hargreaves, D. (1986). *The Developmental Psychology of Music*. New York: Cambridge University Press
- Hargreaves, D., North, A. og Tarrant, M. (2006). Musical preference and taste in childhood and adolescence. I McPherson, G. I *The Child as Musician. A Handbook of musikal Development*. New York: Oxford University Press
- Hjermann, R. (2013). Kunsten er barnets språk, kulturen deres arena. I Bakken, M. og Bjerke, S. (red.), *Barn, kunst og kultur*. Oslo: Universitetsforlaget

- Hommersand, S. B. (2013). Kvinner og barn først... . I Bakken, M. og Bjerke, S. (red.), *Barn, kunst og kultur*. Oslo: Universitetsforlaget
- Katz, M. (2010). *Capturing Sound*. California: University of California Press
- Kvale, S. og Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju* (2.utg.). Oslo: Gyldendal akademisk
- Kåreland, L. (1999). *Modernismen i barnkammaren. Barnlitteraturens 40-tal*. Uppsala: Rabén & Sjögren Bokförlag
- Larsen, P. (2005). *Filmmusikk. Historie, analyse, teori*. Oslo: Universitetsforlaget
- Larsen, F. A. (2009). *Strategies of authentication in Japanese experimental music* (Masteroppgave). Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo
- Leikin, M. A. (2008). *How to Write a Hit Song* (5. utg.). New York: Hal Leonard Books
- Lilliestam, L. (2009). *Musikliv. Vad människor gör med musik – och musik med människor*. Göteborg: Bo Ejeby Förlag
- Lindberg, Ulf (1993). Rockens text. I *Rockens undergang i ruter og linjer*, Bø/Århus: Nordisk nettverk for rockforskning
- Malterud, K. (2011). *Kvalitative metoder i metodisk forskning* (3. utg.). Oslo: Universitetsforlaget
- Marsch, K. (2008). *The Musical Playground*, New York: Oxford University Press
- Myhre, T. (2011, 15. november). Undreunivers. I *Avisa Nordlys*. Lokalisert på <http://www.nordlys.no/kultur/musikk/article5809705.ece>
- Næss, T. (2013). Kunsten å rekke opp eller – kunsten å krysse mellomrommene. I Bakken, M. og Bjerke, S. (red.), *Barn, kunst og kultur*. Oslo: Universitetsforlaget
- Parncutt, R. (2006). Prenatal development. I: McPherson, G (red.), *The Child as Musician. A Handbook of musikal Development*. New York: Oxford University Press
- Paulsson, K. (2006). *Nu så ska du få höra. Svenska musikfonogram för barn 1904 – 1980* (Doktorgradsavhandling). Göteborgs Universitet
- Postholm, M. B. (2010). *Kvalitativ metode. En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget

- Ray, J. (2004). *Musikaliska möten man minns: Om musikundervisningen i årskurserna sju till nio som arena för starka musikopplevelser*. (Doktorgradsavhandling)
Åbo: Akademisk förlag
- Ruud, E. (1983). *Musikken vårt nye rusmiddel*. Oslo: Norsk musikkforlag as
- Ruud, E. (1995). Kvalitativ metode i musikkpedagogisk forskning. I Jørgensen, H., Hanken, I. (red.), *Norsk musikkpedagogisk forskning. NMH-publikasjoner*. Oslo: Norges musikkhøgskole
- Ruud, E. (1996). *Musikk og verdier*. Oslo: Universitetsforlaget
- Ruud, E. (1997). *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget
- Ruud, E. (2005). *Lydlandskap. Om bruk og misbruk av musikk*. Oslo: Fagbokforlaget
- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget
- Rönnerberg, M. (1997). *TV är bra för barn*. Stockholm: Ekerlids förlag
- Schubert, E. og McPherson, G. (2006). The perception of emotion in music. I McPherson, G., *The Child as Musician. A Handbook of musical Development*. New York: Oxford University Press
- Skånland, Marie S. (2011): *Use of MP3 Players as a Coping Resource*. I Music and Arts in Action. Oslo: Norwegian Academy of Music
- Skårberg, K. H. (1996). *Fra folketonar til poplåtar. Barnesanger i et ideologisk perspektiv* (Hovedfagsoppgave). Oslo: institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo
- Snyder, B. (2000). *Music and Memory. An introduction*. Massachusetts: Institute of Technology, MIT Press
- Solbakken, A. T. (2012). *Jeg fant ikke hav, og jeg fant ingen himmel, men hverdagens melankoli. Ei lesning av Alf Prøysens viser* (Masteroppgave). Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo
- Sundin, B. (1995). *Barns musikaliska utveckling*. Stockholm: Liber Utbildning AB
- Sæther, M. og Aalberg E. A. (2006). *Barnet og musikken. Innføring i musikkpedagogikk for førskolestudenter*. Oslo: Universitetsforlaget
- Thagaard, T. (2009). *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode* (3. utg.). Oslo: Fagbokforlaget

- Tjora, A. (2009). *Fra nysgjerrighet til innsikt. Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. Trondheim: Sosiologisk forlag
- Trehub, S. (2006). Infants as musical connoisseurs. I McPherson, G.: *The Child as Musician. A Handbook of musikal Development*. New York: Oxford University Press
- Unger, J. (1980). *Barnboken som livsorientering*. Stockholm: Skeab Förlag
- Valberg, T. (2011). *En relasjonell musikkestetikk. Barn på orkesterselskapenes konserter* (Doktorgradsavhandling). Göteborgs Universitet
- Vestad, I. L. (2004). *Barnekultur – kultur eller bare kult? En intervjuundersøkelse i familieperspektiv* (Hovedfagsoppgave) Oslo: Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo
- Vestad, I. L. (2013a). *Barns bruk av fonogrammer. Om konstituering av musikalsk mening i barnekulturelt perspektiv* (Doktorgradsavhandling). Oslo: Det Humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo
- Vestad, I. I. (2013b). *Musikkbegrepet i musikkpedagogisk forskning* (Prøveforelesning i forbindelse med disputas) Oslo: Institutt for musikkvitenskap, Det Humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo
- Wikström, P. (2009). *The Music Industry. Digital Media and Society Series*. Jönköping: Polity
- Waagen, W. (2013). Kunstfaglige læringsprosesser. I Bakken, M. og Bjerke, S. (red.), *Barn, kunst og kultur*. Oslo: Universitetsforlaget
- Aasheim A. (2007). Helt krise for barneplatene. *Aftenposten*. Lokalisert 20.10.2011 på <http://www.aftenposten.no/kultur/musikk/article1767534.ece#.Uy7lnRaJbGI>

DISKOGRAFI

De av informantenes sanger/album som omtales i oppgaven:

Rasmus Rohde:

Rasmus og verdens beste band (2007). *Kyssing e hæsli*. Album. Universal Music

Rasmus og verdens beste band (2007). Sovemedisin. På albumet *Kyssing e hæsli*.
Universal Music

Rasmus og verdens beste band (2007). Farmor og mormor. På albumet *Kyssing e hæsli*.
Universal Music

Rasmus og verdens beste band (2010). *Puppan te pappa*. Album. Universal Music

Rasmus og verdens beste band (2010). Fyllikan i bakgård'n. På albumet *Puppan te pappa*.
Universal Music

Rasmus og verdens beste band (2010). Firkløvervalsen. På albumet *Puppan te pappa*.
Universal Music

Rasmus og verdens beste band (2010). Puppan te pappa. På albumet *Puppan te pappa*.
Universal Music

Rasmus og verdens beste band (2010). Sila sand. På albumet *Puppan te pappa*.
Universal Music

Rasmus og verdens beste band (2010). Verdens fineste katt. På albumet *Puppan te pappa*.
Universal Music

Rasmus og verdens beste band (2012). *Gul snø*. Album. Øra fonogram

Rasmus og verdens beste band (2012). Gul snø. På albumet *Gul snø*. Øra fonogram

Tonje Unstad:

Unstad, T. (2011). *Mygga og flua*. Album. Novise

Unstad, T. (2011). Et bittelite rusk. På albumet *Mygga og flua*. Novise

Unstad, T. (2011). Krabbekirkegård. På albumet *Mygga og flua*. Novise

Unstad, T. (2011). Spøkelsa og skumlinga. På albumet *Mygga og flua*. Novise

Unstad, T. (2011). Bamse. På albumet *Mygga og flua*. Novise

Unstad, T. (2011). Tannfeens hevn. På albumet *Mygga og flua*. Novise

Unstad, T. (2011). Det finns. På albumet *Mygga og flua*. Novise

Unstad, T. (2011). Sove. På albumet *Mygga og flua*. Novise

Jacob Young:

Young, J. og Skåber, L. (2008). *Magiske kroker og hemmeligheter*. Album. Egmont serieforglag

Young, J. og Skåber, L. (2008). Finn. På albumet *Magiske kroker og hemmeligheter*.
Egmont serieforglag

Young, J. og Skåber, L. (2008). Jeg er ikke treig. På albumet *Magiske kroker og hemmeligheter*. Egmont serieforglag

Young, J. og Skåber, L. (2008). Gjennom en kikkert. På albumet *Magiske kroker og hemmeligheter*. Egmont serieforglag

Young, J. og Skåber, L. (2008). Hjertevenn. På albumet *Magiske kroker og hemmeligheter*.
Egmont serieforglag

Odd Nordstoga:

Nordstoga, O. (2004). *Luring*. Album. Sonet/Universal

Nordstoga, O. (2004). Kveldssong for deg og meg. På albumet *Luring*. Sonet/Universal

Nordstoga, O. (2011). *Bestevenn*. Album. Universal Music

Nordstoga, O. (2011). Bestevenn. På albumet *Bestevenn*. Universal Music

Nordstoga, O. (2011). Var det Inger. På albumet *Bestevenn*. Universal Music

Nordstoga, O. (2011). Kva kom du for. På albumet *Bestevenn*. Universal Music

Nordstoga, O. (2011). Morgendagen blå. På albumet *Bestevenn*. Universal Music

Maj Britt Andersen og Geir Holmsen:

Andersen, M. B. (1985). *Har du hørt det?*. Album. CBS

Andersen, M. B. (1985). Ballongvisa. På albumet *Har du hørt det?*. CBS

Andersen, M. B. (1986). *Folk er rare*. Album. Barneselskapet

Andersen, M. B. (1986). Kurtamarilteodorfillifjongsabbedussengelsenjosefin. På albumet *Folk er rare*. Barneselskapet

Andersen, M. B. (1988). *Folk er rare! 2!*. Album. Slagerfabrikken

Andersen, M. B. (1988). Rare folk. På albumet *Folk er rare! 2!*. Slagerfabrikken

Andersen, M. B. (1988). Sure Sivert. På albumet *Folk er rare! 2!*. Slagerfabrikken

Andersen, M. B. (1990). Akkurat passe. På albumet *Tamme ertes & villbringebær*. Norsk plateproduksjon

Andersen, M. B. (1990). Akkurat nå. På albumet *Tamme ertes & villbringebær*. Norsk plateproduksjon

Andersen, M. B. (1992). *Kjærtegn*. Album. Norsk plateproduksjon

Andersen, M. B. (1992). Spelldåsen. På albumet *Kjærtegn*. Norsk plateproduksjon

Andersen, M. B. (2004). *Dørstokken heme*. Album. Grappa

Andersen, M. B. (2006). *Onger er rare*. Album. Major studio

Andersen, M. B. (2008). Pulverheksa. På albumet *Pulverheksas jul*. Egmont. Barneselskapet

Andersen, M. B. (2008). Sledetrall. På albumet *Pulverheksas jul*. Egmont. Barneselskapet

Andersen, M. B. (2010). *Indranis sang*. Album. Barnemusikken

Andersen, M. B. (2010). Indranis sang. På albumet *Indranis sang*.

Andersen, M. B. (2012). *Landsbybarna i Bawatele*. Album. Barnemusikken

Andersen, M. B. (2012). Landsbyen vår. På albumet *Landsbybarna i Bawatele*. Barnemusikken

Andersen, M. B. (2012). Morgenstund i Bawatele. På albumet *Landsbybarna i Bawatele*. Barnemusikken

VEDLEGG 1

Forespørsel om å delta i intervju i forbindelse med masteroppgave

Jeg er masterstudent i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo og holder på med en masteroppgave om innspilt musikk for barn. I den forbindelse ønsker jeg å utføre kvalitative forskningsintervjuer med artister og musikere som har gitt ut barneplater, blant annet for å løfte fram synspunkter om hva god barnemusikk er. Spørsmålene vil dreie seg rundt barnemusikk generelt og din musikk spesielt, med et særlig fokus rettet mot hvordan du som formidler ønsker å nå fram til barna med musikken din. Jeg er opptatt av dine egne beskrivelser og kommentarer og kommer ikke selv til å analysere musikken i masteroppgaven.

Under intervjuet vil jeg ta lydopptak og notater. Jeg legger opp til semistrukturerte dybdeintervjuer. Det innebærer at spørsmålene jeg har klarlagt på forhånd danner rammen for en åpen samtale der jeg vil kunne ha interesse av å gå i dybden på ulike aspekter du måtte bringe inn.

Du velger selv om du vil være anonym eller ikke og du kan når som helst trekke deg uten nærmere begrunnelse. Velger du å stå fram med fullt navn, får du mulighet til å lese gjennom og godkjenne tekstmaterialet som omhandler deg. Som anonym vil du ikke kunne gjenkjennes i den ferdige oppgaven. Alle opplysninger om deg behandles konfidensielt og både opptaket fra intervjuet og annet materiale om deg vil slettes når oppgaven er ferdig innen utgangen av 2014.

Dersom du har lyst til å være med på intervjuet er det fint om du skriver under på samtykkeerklæringen og sender den til meg. Ta gjerne kontakt dersom du lurer på noe. Du kan også kontakte min veileder Even Ruud ved Institutt for musikkvitenskap på telefonnummer 22854752.

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste (NSD).

Med vennlig hilsen
Eva Nordli Krøger

Adresse: Olleveien 16, 1182 Oslo
Mobil: 99504050
e-post: eva@f-k.no

Samtykkeerklæring:

Jeg har mottatt skriftlig informasjon og er villig til å delta i studien.

Jeg ønsker at data om meg anonymiseres Jeg ønsker ikke at data om meg anonymiseres
(Kryss av ved det som passer)

Signatur Telefonnummer

VEDLEGG 2

Intervjuguide

HVA ER GOD BARNEMUSIKK?

Formidlerens kvalitetsvurderinger av innspilt musikk for barn

Gjennom kvalitative intervjuer ønsker jeg å løfte fram verdifull kompetanse jeg mener formidlere av barnemusikk sitter inne med. Fra en fenomenologisk posisjon ønsker jeg å forstå mer om hvilke tanker de gjør seg om sin formidlerrolle. Fokus vil rettes mot hvordan formidlerne går fram for å nå barna med musikken sin og hva de mener god barnemusikk bør romme.

Informantenes innspilte musikk vil være et selvfølgelig utgangspunkt for samtalen. Jeg vil gjøre meg godt kjent med den på forhånd, og under samtalen ser jeg for meg at musikalske smakebiter kan vekke minner hos informanten som belyser spennende sider ved produksjonsprosessen eller gjør det lettere å snakke detaljert om musikken og de musikalske virkemidlene. Jeg er ute etter deres egne beskrivelser og kommentarer, og kommer ikke selv til å analysere selve musikken i masteroppgaven.

Jeg legger opp til planlagte, men fleksible samtaler - og håper å skape rom for det uventede og ikke åpenbare. Jeg ser for meg en forholdsvis fri dialog med utgangspunkt i spørsmålene nedenfor, der jeg følger opp med utdypende spørsmål på svar jeg opplever kan ha fruktbare potensialer.

SPØRSMÅL

MÅLGRUPPEN

Hvorfor har du valgt barn som målgruppe?

Hva tenker du om barns behov for innspilt musikk spesielt skrevet for dem?

Hvilke hensyn er det viktig å ta for å nå denne målgruppen spesielt? (eks. i forhold til tema, den multimediale virkeligheten de er en del av etc.)

Er det noen type musikk du mener ikke passer for barn?

Er det et mål for deg at barna skal lære noe av sangene du formidler? Eller at musikken setter spor på noen måte?

Ønsker du gjennom musikken å sette barna inn i en bestemt stemning eller lokke fram særskilte følelser hos dem?

PRODUKTET

Hva er god barnemusikk etter din oppfatning?

Er det noen musikalske og tekstlige hensyn du mener det er viktig å ta for å «nå fram» til barn?

Hva er det som gjør barnemusikk til barnemusikk? (Tema? Tekst? Musikkens utforming? En spesiell sjanger eller instrumentering? Rammen musikken er satt inn i?) Hva gjør du/ville du gjort annerledes for et voksent publikum?

Hvordan vil du selv beskrive musikken din?

Hvilken aldersgruppe mener du musikken din passer best for – og hvorfor?

Er musikken del av et større konsept? (eks. pedagogisk opplegg, TV-program, film el.) På hvilken måte har i så fall dette vært med å forme resultatet?

Ble produktet slik du selv ønsket eller har du måttet kompromisere med andre?

Hvilken av dine egne sanger/melodier vil du selv trekke fram som spesielt vellykket – og hvorfor?

I tillegg div. individuelle spørsmål knyttet til den enkelte formidlers konkrete utgivelser (som instrumentering, arrangement, forholdet mellom tekst og musikk, barnas respons, hvordan ideen oppstod etc.).

LEVENDE FORMIDLING AV DEN SAMME MUSIKKEN

Uttrykker du deg annerledes på plate enn på scenen?

Hva skiller et barne-konsertpublikum fra et voksent?

Hvilke hensyn mener du er viktig å ta for å oppnå god kontakt/dialog mellom scene og sal?

Pleier du å sette musikken inn i en spesiell ramme når den formidles på konsert? (storytelling, spesielt tema, multimedialt uttrykk, annet)?

Hvilken rolle mener du ytre faktorer - som rommets størrelse og fasong, lyssetting etc. har å si for opplevelsen av musikken?

FORMIDLEREN

Hvilke musikalske forbilder har du selv? Og hvilken betydning har disse for musikken du presenterer for barn?

Hva slags musikk var du selv glad i som barn?

På hvilken måte mener du dagens barnemusikk skiller seg fra den du selv hørte på som liten?

Bli du inspirert av, eller tar du hensyn til, barns egen måte å musisere på?

Er det noen hendelser eller erfaringer du vil trekke fram som viktige eller retningsgivende for tekstene og tonespråket ditt, eller måten du formidler musikken på? (utdannelse, arbeidserfaring, oppvekstmiljø, egne barn etc.)

Er formidling av musikk for barn en fulltidseskjeft eller noe du gjør i tillegg til noe annet?

BARNEMUSIKKENS Plass I SAMFUNNET

Opplever du at musikk som gis ut for barn generelt sett er kvalitativt på linje med musikk for voksne?

Har musikken din fått den omtale og mediedekning du har ønsket?

Er du fornøyd med ev. anmeldelser?

Merker du forskjell på oppmerksomheten barnemusikk og voksenmusikk får?

Hvilke tanker gjør du deg om barnemusikkens status i Norge?

Er det noen form for barnemusikk du mener det gis ut for lite eller for mye av?

I hvilken grad tror du barn selv får bestemme hvilken musikk de skal høre på?

VEDLEGG 3

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS
NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES



MELDESKJEMA

Meldeskjema (versjon 1.4) for forsknings- og studentprosjekt som medfører meldeplikt eller konsesjonsplikt (jf. personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter).

1. Prosjekttittel		
Tittel	HVA ER GOD BARNEMUSIKK? Formidlerens kvalitetsvurderinger av innspilt musikk for barn	
2. Behandlingsansvarlig institusjon		
Institusjon	Universitetet i Oslo	Velg den institusjonen du er tilknyttet. Alle nivå må oppgis. Ved studentprosjekt er det studentens tilknytning som er avgjørende. Dersom institusjonen ikke finnes på listen, vennligst ta kontakt med personvernombudet.
Avdeling/Fakultet	Det humanistiske fakultet	
Institutt	Institutt for musikkvitenskap	
3. Daglig ansvarlig (forsker, veileder, stipendiat)		
Fornavn	Even	Før opp navnet på den som har det daglige ansvaret for prosjektet. Veileder er vanligvis daglig ansvarlig ved studentprosjekt.
Etternavn	Ruud	
Akademisk grad	Doktorgrad	Veileder og student må være tilknyttet samme institusjon. Dersom studenten har ekstern veileder, kan biveileder eller fagansvarlig ved studiestedet stå som daglig ansvarlig. Arbeidssted må være tilknyttet behandlingsansvarlig institusjon, f.eks. underavdeling, institutt etc.
Stilling	Professor	
Arbeidssted	Universitetet i Oslo	NB! Det er viktig at du oppgir en e-postadresse som brukes aktivt. Vennligst gi oss beskjed dersom den endres.
Adresse (arb.sted)	Sem Sælands vei 2 A	
Postnr/sted (arb.sted)	0371 Oslo	
Telefon/mobil (arb.sted)	22854752 /	
E-post	mailto:even.ruud@imv.uio.no	
4. Student (master, bachelor)		
Studentprosjekt	Ja ● Nei ○	NB! Det er viktig at du oppgir en e-postadresse som brukes aktivt. Vennligst gi oss beskjed dersom den endres.
Fornavn	Eva	
Etternavn	Nordli Krøger	
Akademisk grad	Høyere grad	
Privatadresse	Olleveien 16	
Postnr/sted (privatadresse)	1182 Oslo	
Telefon/mobil	22198131 / 99504050	
E-post	eva@f-k.no	
5. Formålet med prosjektet		
Formål	I oppgaven ønsker jeg å rette fokus mot formidlere av innspilt barnemusikk (dvs. artister, musikere, komponister, tekstforfattere og produsenter), og hvilke verdier og valg som ligger til grunn for produktene de har gitt ut. Jeg vil løfte fram formidlers meninger om barns behov for musikk spesielt skrevet for dem, og hvilke musikalske, tekstlige og konseptuelle hensyn de tar for å nå målgruppen. I tillegg rettes min nysgjerrighet mot formidlernes opplevelse av om mottagelsen har stått i samsvar med intensjonene. Oppgavens problemstilling: "Hvilke kvalitetskriterier og kontekstuelle hensyn vektlegger formidlere for å nå barna med sin musikk?"	Redegjør kort for prosjektets formål, problemstilling, forskningsspørsmål e.l. Maks 750 tegn.
6. Prosjektomfang		

Velg omfang	<ul style="list-style-type: none"> ● Enkel institusjon ○ Nasjonalt samarbeidsprosjekt ○ Internasjonalt samarbeidsprosjekt 	Med samarbeidsprosjekt menes prosjekt som gjennomføres av flere institusjoner samtidig, som har samme formål og hvor personopplysninger utveksles.
Oppgi øvrige institusjoner		
Oppgi hvordan samarbeidet foregår		
7. Utvalgsbeskrivelse		
Utvalget	Formidlere av norsk barnemusikk (som innehar rollen som artist, musiker, komponist, tekstforfatter, arrangør og/eller produsent)	Med utvalg menes dem som deltar i undersøkelsen eller dem det innhentes opplysninger om. F.eks. et representativt utvalg av befolkningen, skoleelever med lese- og skrivevansker, pasienter, innsatte.
Rekruttering og trekking	Jeg tar direkte kontakt med aktuelle formidlere som har gitt ut barneplate	Beskriv hvordan utvalget trekkes eller rekrutteres og oppgi hvem som foretar den. Et utvalg kan trekkes fra registre som f.eks. Folkeregisteret, SSB-registre, pasientregistre, eller det kan rekrutteres gjennom f.eks. en bedrift, skole, idrettsmiljø, eget nettverk.
Førstegangskontakt	Jeg tar selv førstegangskontakt. Rekruttering fra eget nettverk og via kontaktopplysninger på internett.	Beskriv hvordan førstegangskontakten opprettes og oppgi hvem som foretar den. Les mer om dette på våre temsider.
Alder på utvalget	<input type="checkbox"/> Barn (0-15 år) <input type="checkbox"/> Ungdom (16-17 år) <input checked="" type="checkbox"/> Voksne (over 18 år)	
Antall personer som inngår i utvalget	5 - 7	
Inkluderes det myndige personer med redusert eller manglende samtykkekompetanse?	Ja ○ Nei ●	Begrunn hvorfor det er nødvendig å inkludere myndige personer med redusert eller manglende samtykkekompetanse.
Hvis ja, begrunn		Les mer om Pasienter, brukere og personer med redusert eller manglende samtykkekompetanse
8. Metode for innsamling av personopplysninger		
Kryss av for hvilke datainnsamlingsmetoder og datakilder som vil benyttes	<input type="checkbox"/> Spørreskjema <input checked="" type="checkbox"/> Personlig intervju <input type="checkbox"/> Gruppeintervju <input type="checkbox"/> Observasjon <input type="checkbox"/> Psykologiske/pedagogiske tester <input type="checkbox"/> Medisinske undersøkelser/tester <input type="checkbox"/> Journaldata <input type="checkbox"/> Registerdata <input type="checkbox"/> Annen innsamlingsmetode	Personopplysninger kan innhentes direkte fra den registrerte f.eks. gjennom spørreskjema, intervju, tester, og/eller ulike journaler (f.eks. elevmapper, NAV, PPT, sykehus) og/eller registre (f.eks. Statistisk sentralbyrå, sentrale helseregistre).
Annen innsamlingsmetode, oppgi hvilken		
Kommentar		
9. Datamaterialets innhold		
Redegjør for hvilke opplysninger som samles inn	Intervju med fokus på formidlernes refleksjoner rundt hva som bør vektlegges når musikk skal formidles til barn	Spørreskjema, intervju-/temaguide, observasjonsbeskrivelse m.m. sendes inn sammen med meldeskjemaet. NB! Vedleggene lastes opp til sist i meldeskjema, se punkt 16 Vedlegg.
Samles det inn direkte personidentifiserende opplysninger?	Ja ● Nei ○	Dersom det krysses av for ja her, se nærmere under punkt 11 Informasjonssikkerhet.
Hvis ja, hvilke?	<input type="checkbox"/> 11-sifret fødselsnummer <input checked="" type="checkbox"/> Navn, fødselsdato, adresse, e-postadresse og/eller telefonnummer	Les mer om hva personopplysninger er

Spesifiser hvilke	Navn, e-postadresser og telefonnummer	NB! Selv om opplysningene er anonymiserte i oppgave/rapport, må det krysses av dersom direkte
Samles det inn indirekte personidentifiserende opplysninger?	Ja <input type="radio"/> Nei <input checked="" type="radio"/>	En person vil være indirekte identifiserbar dersom det er mulig å identifisere vedkommende gjennom bakgrunnsopplysninger som for eksempel bostedskommune eller arbeidsplass/skole kombinert med opplysninger som alder, kjønn, yrke, diagnose, etc. Kryss også av dersom ip-adresse registreres.
Hvis ja, hvilke?		
Samles det inn sensitive personopplysninger?	Ja <input type="radio"/> Nei <input checked="" type="radio"/>	Med opplysninger om tredjeperson menes opplysninger som kan spores tilbake til personer som ikke inngår i utvalget. Eksempler på tredjeperson er kollega, elev, klient, familiemedlem.
Hvis ja, hvilke?	<input type="checkbox"/> Rasemessig eller etnisk bakgrunn, eller politisk, filosofisk eller religiøs oppfatning <input type="checkbox"/> At en person har vært mistenkt, siktet, tiltalt eller dømt for en straffbar handling <input type="checkbox"/> Helseforhold <input type="checkbox"/> Seksuelle forhold <input type="checkbox"/> Medlemskap i fagforeninger	
Samles det inn opplysninger om tredjeperson?	Ja <input type="radio"/> Nei <input checked="" type="radio"/>	
Hvis ja, hvem er tredjeperson og hvilke opplysninger registreres?		
Hvordan informeres tredjeperson om behandlingen?	<input type="checkbox"/> Skriftlig <input type="checkbox"/> Muntlig <input type="checkbox"/> Informeres ikke	
Informeres ikke, begrunn		
10. Informasjon og samtykke		
Oppgi hvordan utvalget informeres	<input checked="" type="checkbox"/> Skriftlig <input type="checkbox"/> Muntlig <input type="checkbox"/> Informeres ikke	Vennligst send inn informasjonsskrivet eller mal for muntlig informasjon sammen med meldeskjema.
Begrunn		NB! Vedlegg lastes opp til sist i meldeskjemaet, se punkt 16 Vedlegg. Dersom utvalget ikke skal informeres om behandlingen av personopplysninger må det begrunnes. Last ned vår veiledende mal til informasjonsskriv
Oppgi hvordan samtykke fra utvalget innhentes	<input checked="" type="checkbox"/> Skriftlig <input type="checkbox"/> Muntlig <input type="checkbox"/> Innhentes ikke	Dersom det innhentes skriftlig samtykke anbefales det at samtykkeerklæringen utformes som en svarslipp eller på eget ark. Dersom det ikke skal innhentes samtykke, må det begrunnes.
Innhentes ikke, begrunn		
11. Informasjonssikkerhet		
Direkte personidentifiserende opplysninger erstattes med et referansenummer som viser til en atskilt navneliste (koblingsnøkkel)	Ja <input type="radio"/> Nei <input checked="" type="radio"/>	Har du krysset av for ja under punkt 9 Datamaterialets innhold må det merkes av for hvordan direkte personidentifiserende opplysninger registreres.
Hvordan oppbevares navnelisten/koblingsnøkkel og hvem har tilgang til den?		NB! Som hovedregel bør ikke direkte personidentifiserende opplysninger registreres sammen med det øvrige datamaterialet.
Direkte personidentifiserende opplysninger oppbevares sammen med det øvrige materialet	Ja <input type="radio"/> Nei <input checked="" type="radio"/>	

Hvorfor oppbevares direkte personidentifiserende opplysninger sammen med det øvrige datamaterialet?		
Oppbevares direkte personidentifiserbare opplysninger på andre måter?	Ja • Nei ○	
Spesifiser	Oppbevares på telefon og mail	
Hvordan registreres og oppbevares datamaterialet?	<input type="checkbox"/> Fysisk isolert datamaskin tilhørende virksomheten <input type="checkbox"/> Datamaskin i nettverkssystem tilhørende virksomheten <input type="checkbox"/> Datamaskin i nettverkssystem tilknyttet Internett tilhørende virksomheten <input type="checkbox"/> Fysisk isolert privat datamaskin <input checked="" type="checkbox"/> Privat datamaskin tilknyttet Internett <input type="checkbox"/> Videopptak/fotografi <input checked="" type="checkbox"/> Lydopptak <input checked="" type="checkbox"/> Notater/papir <input type="checkbox"/> Annen registreringsmetode	<p>Merk av for hvilke hjelpemidler som benyttes for registrering og analyse av opplysninger.</p> <p>Sett flere kryss dersom opplysningene registreres på flere måter.</p>
Annen registreringsmetode beskriv		
Behandles lyd-/videopptak og/eller fotografi ved hjelp av datamaskinbasert utstyr?	Ja • Nei ○	<p>Kryss av for ja dersom opptak eller foto behandles som lyd-/bildefil.</p> <p>Les mer om behandling av lyd og bilde.</p>
Hvordan er datamaterialet beskyttet mot at uvedkommende får innsyn?	PC beskyttet med brukernavn og passord	Er f.eks. datamaskintilgangen beskyttet med brukernavn og passord, står datamaskinen i et låsbart rom, og hvordan sikres bærbare enheter, utskrifter og opptak?
Dersom det benyttes mobile lagringsenheter (bærbar datamaskin, minnepenn, minnekort, cd, ekstern harddisk, mobiltelefon), oppgi hvilke	Datamaskinen er beskyttet av brukernavn og passord. Eventuelle utskrifter låses inn på mitt kontor.	NB! Mobile lagringsenheter bør ha mulighet for kryptering.
Vil medarbeidere ha tilgang til datamaterialet på lik linje med daglig ansvarlig/student?	Ja ○ Nei •	
Hvis ja, hvem?		
Overføres personopplysninger ved hjelp av e-post/Internett?	Ja • Nei ○	F.eks. ved bruk av elektronisk spørreskjema, overføring av data til samarbeidspartner/databehandler mm.
Hvis ja, hvilke?	e-post	
Vil personopplysninger bli utlevert til andre enn prosjektgruppen?	Ja ○ Nei •	
Hvis ja, til hvem?		
Samles opplysningene inn/behandles av en databehandler?	Ja ○ Nei •	Dersom det benyttes eksterne til helt eller delvis å behandle personopplysninger, f.eks. Questback, Synovate MMI, Norfakta eller transkriberingsassistent eller tolk, er dette å betrakte som en databehandler. Slike oppdrag må kontraksreguleres
Hvis ja, hvilken?		Les mer om databehandleravtaler her
12. Vurdering/godkjenning fra andre instanser		
Søkes det om dispensasjon fra taushetsplikten for å få tilgang til data?	Ja ○ Nei •	For å få tilgang til taushetsbelagte opplysninger fra f.eks. NAV, PPT, sykehus, må det søkes om

Kommentar		dispensasjon fra taushetsplikten. Dispensasjon søkes vanligvis fra aktuelt departement. Dispensasjon fra taushetsplikten for helseopplysninger skal for alle typer forskning søkes Regional komité for medisinsk og helsefaglig
Søkes det godkjenning fra andre instanser?	Ja <input type="radio"/> Nei <input checked="" type="radio"/>	F.eks. søke registreier om tilgang til data, en ledelse om tilgang til forskning i virksomhet, skole, etc.
Hvis ja, hvilke?		
13. Prosjektperiode		
Prosjektperiode	Prosjektstart:15.08.2012 Prosjektslutt:30.06.2013	Prosjektstart Vennligst oppgi tidspunktet for når førstegangskontakten med utvalget opprettes og/eller datainnsamlingen starter. Prosjektslutt Vennligst oppgi tidspunktet for når datamaterialet enten skal anonymiseres/slettes, eller arkiveres i påvente av oppfølgingsstudier eller annet. Prosjektet anses vanligvis som avsluttet når de oppgitte analyser er ferdigstilt og resultatene publisert, eller oppgave/avhandling er innlevert og sensurert.
Hva skal skje med datamaterialet ved prosjektslutt?	<input type="checkbox"/> Datamaterialet anonymiseres <input checked="" type="checkbox"/> Datamaterialet oppbevares med personidentifikasjon	Med anonymisering menes at datamaterialet bearbeides slik at det ikke lenger er mulig å føre opplysningene tilbake til enkeltpersoner.NB! Merk at dette omfatter både oppgave/publikasjon og rådata. Les mer om anonymisering
Hvordan skal datamaterialet anonymiseres?		Hovedregelen for videre oppbevaring av data med personidentifikasjon er samtykke fra den registrerte.
Hvorfor skal datamaterialet oppbevares med personidentifikasjon?	Personene jeg skal intervjuer er kjente navn og intervjuene vil sannsynligvis ikke inneholde sensitiv informasjon. Informantene vil bli anonymisert dersom det er ønskelig fra deres side.	Årsaker til oppbevaring kan være planlagte oppfølgingsstudier, undervisningsformål eller annet.
Hvor skal datamaterialet oppbevares, og hvor lenge?	Datamaterialet vil være innlåst et halvt år etter innlevering av oppgaven. Det blir deretter slettet.	Datamaterialet kan oppbevares ved egen institusjon, offentlig arkiv eller annet. Les om arkivering hos NSD
14. Finansiering		
Hvordan finansieres prosjektet?		
15. Tilleggsopplysninger		
Tilleggsopplysninger		
16. Vedlegg		
Antall vedlegg	2	

VEDLEGG 4

~~Norsk~~ samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS
NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES



Harald Hårfagres gate 29
N-5007 Bergen
Norway
Tel: +47-55 58 21 17
Fax: +47-55 58 96 50
nsd@nsd.uib.no
www.nsd.uib.no
Org.nr. 985 321 884

Even Ruud
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo
ZEB- bygningen
Sem Sælandsvei 2
0371 OSLO

Vår dato: 09.08.2012

Vår ref:31101 / 3 / MSI

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 01.08.2012. Meldingen gjelder prosjektet:

31101
Behandlingsansvarlig
Daglig ansvarlig
Student

Hva er god barnemusikk? Formidlerens kvalitetsvurderinger av innspilt musikk for barn
Universitetet i Oslo, ved institusjonens øverste leder
Even Ruud
Eva Nordli Krøger

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

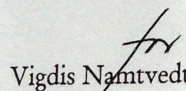
Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, eventuelle kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

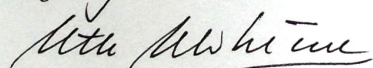
Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, http://www.nsd.uib.no/personvern/forsk_stud/skjema.html. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://www.nsd.uib.no/personvern/prosjektoversikt.jsp>.

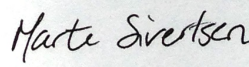
Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 31.12.2014, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen


Vigdis Nantvedt Kvalheim


Marte Sivertsen tlf: 55 58 33 48

Vedlegg: Prosjektvurdering


Marte Sivertsen

Avdelingskontorer / District Offices:

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no
TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kyrre.svarva@svt.ntnu.no
TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@sv.uit.no

VEDLEGG 5

Personvernombudet for forskning



Prosjektvurdering - Kommentar

Prosjektnr: 31101

Formålet er å undersøke hvilke kvalitetskriterier og kontekstuelle hensyn formidlere vektlegger for å nå barna med sin musikk. Utvalget består av 5-7 formidlere av norsk barnemusikk.

Det innhentes skriftlig samtykke basert på skriftlig informasjon. Personvernombudet finner informasjonsskrivet tilfredsstillende.

Data innsamles ved hjelp av personlig intervju, og registreres ved hjelp av lydopptak som behandles på pc.

Personvernombudet legger til grunn at behandlingen av personopplysninger er i samsvar med informasjonssikkerhetsmessige retningslinjer ved Universitetet i Oslo.

Vi forstår det slik at spørsmål om anonymisering i publikasjon avtales med den enkelte informant. Personvernombudet legger til grunn at det foreligger eksplisitt samtykke fra den enkelte før direkte/indirekte personopplysninger publiseres. Det anbefales at informanten får anledning til å lese igjennom opplysninger om seg selv og godkjenne sitater før publisering.

Iht. informasjonsskrivet avsluttes prosjekt innen 31.12.2014. Datamaterialet anonymiseres ved prosjektslutt, med unntak av de opplysninger som publiseres etter samtykke fra den enkelte informant. For at materialet skal være anonymt, må lydopptak og direkte personopplysninger (navn, e-postadresse og telefonnummer el.) slettes og indirekte personidentifiserende opplysninger slettes eller grovkategoriseres, slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes i materialet.