

Even Ruuds musikkbegrep anno 1986: En akademisk horisont for å forstå musikk i kontekst

Odd Skårberg

*Professor i musikkvitenskap
Høgskolen i Innlandet*

SAMMENDRAG

Artikkelen tar utgangspunkt i en tekst fra 1986, skrevet av Even Ruud og Tellef Kvifte; Musikk, identitet og musikkformidling. Som student ved Institutt for musikkvitenskap gav denne teksten viktige implikasjoner for mange slik den lanserte en kontekstuell musikkforståelse, basert på aktørers verdiforankringer, deres musikalske smak og kulturelle orientering. Artikkelen trekker fram noen hovedpunkter fra denne teksten og knytter videre an til Even Ruud og Odd Are Berkaaks kulturanalyse av et rockeband i Oslo på begynnelsen av 1990-tallet. Mange av de teoretiske betraktninger som Musikk, identitet og musikkformidling lanserte i 1986, ble slik sett operasjonalisert og testet empirisk gjennom denne forskningen på lokal musikkaktivitet noen år senere. Artikkelen belyser også Ruuds interesse for populærkulturelle fenomener som musikkvideo og andre tekstuelle aspekter som populærmusikk kan sies å bestå av. Artikkelen avsluttes med en mer personlig vurdering av Ruud som veileder på min hovedoppgave og på mitt doktorarbeid.

Nøkkelord: *Musikk og identitet, kulturanalyse, musikkvideo, populærmusikk*

Liten tekst – store implikasjoner

Ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, utga Even Ruud og Tellef Kvifte i 1987 et stensilert hefte med tittelen *Musikk, identitet og musikkformidling* (MIM). Men allerede høsten før ble heftet brukt som pensum på det som på den tiden het Storfag i musikk ved IMV.¹ Storfaget var egentlig Jon Roar Bjørkvolds arena, men akkurat høsten 1986 var han i USA, og Ruud var hovedlærer og jeg var en av studentene på kullet. Vi var en gruppe på om lag 25 studenter, og var således de første som ble konfrontert med tankene som Ruud og Kvifte målbar i dette skriftstykket. Teksten omhandler forholdet mellom musikalsk lyd og de forhold som omgir lyden. Nærmere bestemt er det to temaer som diskuteres, I: Hvordan musikkforskere eller musikkformidlere må tydeliggjøre sin egen verditilknytning til musikk og II: At det ikke bare er musikken selv som i første rekke er opphavet til opplevelsen, men samtalen, den «situasjonen» musikken oppleves i. Ut av disse premissene la forfatterne fram følgende hypotese:

Hva vi hører er lyd som sosialt konstruert mening. Vi finner med andre ord ikke «meningen i musikken» ved å dekonstruere musikken selv, men bare gjennom å dekonstruere de sosiale situasjoner vi som individer har lært oss å verdsette musikken i (Ruud & Kvifte, 1986: 2).

Det var i faget «Musikkformidling» Ruud presenterte teksten, og jeg husker at han gjorde et poeng ut av sitatet ovenfor ved å si at mange nok ville kunne rygge tilbake for en slik påstand, men at det like fullt var viktig å forsøke å rydde opp i det store temaet «Hva er musikk?». Blant oss studenter ble det da også en slags todeling i resepsjonen av teksten. Det var mitt inntrykk at det var en stor gruppe som leste teksten som én av mange på pensum, og som pugget og sto til eksamen – ferdig med det! Så var det en liten gruppe studenter som, ofte høylytt, diskuterte Ruud og Kvifte i kantina. I denne gruppen var det noen som avviste hele teksten. Kronargumentet deres var at Ruud og Kvifte ikke hadde tenkt dypt nok omkring musikkens «vesen og egenart», og at de satte seg helt på utsiden av muligheten for å sette begrep på dype følelser og eksistensiell erkjennelse gjennom musikk. Ord som «relativisme» og sågar «verdinihilisme» ble også kastet fram i kantina, gjerne blant dem som

1 I 2000 ble heftet lagt ut med nytt forord ut på hjemmesiden til IMV der det heter at «Selv om forfatterne kanskje synes teksten i dag virker noe gammeldags, har vi latt den stå i sin opprinnelige form». I denne artikkelen er sitatene hentet fra mitt stensilhefte fra 1986 med røde understrekninger og en del NB'er i marginen. Selv om alle delkapitler finnes i 1986-utgaven, er de i utgaven fra 2000 supplert med gruppeoppgaver og med noen få supplementer ellers.

skulle til å skrive, eller skrev på hovedoppgaver innen musikkestetikk og –filosofi. Men det var også noen få i denne gruppen som ikke helt ville avvise Ruud og Kvifte, men som snarere ble trukket til disse tankene fordi de muligens satte ord på noen diffuse følelser og stemninger man gikk og kjente på, og som man kunne relatere til sitt eget liv. Jeg var blant dem. Da jeg begynte å studere musikk i 1985, visste jeg ikke hva «verdinihilisme» var for noe. Relativisme som utfordring i human- og samfunnsvitenskap hadde jeg heller ikke skjenket en tanke – når sant skal sies. Men jeg visste at musikk kunne bevege folk, både kroppslig og mentalt. Det hadde jeg erfart mange ganger som bandmusiker eller bare i duo-danseband med orgel og trommer – ja kanskje særlig der. Fra jeg var 16 år hadde jeg og en kompis på trommer spilleoppdrag som: Juletreffest, borettslag på Stovner. Kl. 17: Julesanger rundt treet for unga. Deretter å spille til dans fra kl. 21 til midnatt – med mulighet for en time til mot ekstra betaling. I tillegg hadde jeg, mer på et personlig plan, merket hvordan musikk som jeg i utgangspunktet stilte meg likegyldig til, kunne skape voldsomme virkninger i en ung mann fordi du opplevde noe gjennom denne musikken: et kyss, en dans med en pike, en stemning på en ferietur til Grand Canaria etc.

For meg framsto derfor teksten til Ruud og Kvifte som intuisjonsriktig. Musikk realiseres alltid i en sammenheng, den er alltid ladet med mening, og får tilført ny mening i den bruksmåten musikken spiller seg ut i. Duo-dansebandet igjen: Det var forskjell på å spille i et bryllup på Skarnes og å spille på fest for det jødiske trossamfunn i Oslo. På Skarnes: mer gammaldans, mindre latin. I det jødiske trossamfunn: masse latin og det nyeste fra hitlistene. På julebord for Transportavdelingen i Posten derimot: mer rock, gjerne Elvis og noen ordentlige «klinelåter» etter midnatt – hvis du skulle få det avtalte honorar for jobben! La meg også legge til at da jeg leste teksten på ny etter et år på grunnfag sosiologi – der såkalt konfliktteori var sentral, og de store strukturfunksjonalistiske modeller virket akterutseilte – fikk følgende passasje en ny klang:

Musikklivet er snarere å oppfatte som en kampplass mellom kulturelle verdier. Fordi musikken er et av de sterkeste midler vi har til å signalisere personlig og sosial identitet ligger det atskillig mer konflikt enn forsoning innbakt i den musikalske kommunikasjonen. I alle fall ønsker vi som en arbeidshypotese å fokusere på «den splid» musikken er med på å skape, de forskjeller i verdier som musikken synliggjør (Ruud & Kvifte, 1986: 1).

I det kommende vil jeg argumentere for at denne lille teksten har gitt noen helt sentrale epistemologiske føringer for forståelsen av musikkbegrepet i norsk musikk-

vitenskapelig sammenheng. Artikkelen ønsker å vise hvordan disse tankene har blitt videreutviklet av Ruud selv og av andre, mot en mer kompleks og empirinær forståelse av forholdet mellom musikk, aktør og samfunn. Det er således artikkelens påstand at Ruud og hans kollega Kvifte i 1986 gav retning til den mangefasetterte kultur- og samfunnsorienterte musikkvitenskapen vi finner i Norge i dag.

Et tenksomt fadermord ved IMV?

Hva er så hovedbudskapet i *Musikk, identitet og musikkformidling*? Sentrale momenter er allerede nevnt: Musikk kan ikke forstås uavhengig av situasjonen musikken opptrer i. Musikk signaliserer ulike former for identitet, og det er svært vanskelig å betrakte musikk uavhengig av et sett verdier som vi, så å si, fyller musikken med. Utgangspunktet er rent informasjonsteoretisk. Vi opparbeider musikalsk kodefortrolighet gjennom sosialisering. Vi lærer å høre forskjeller i musikalske forløp, og informasjonsmengden vil avgjøre om vi liker musikken. Slik vil informasjonsteorien gi svar på hvorfor vi ikke liker musikk med for stor informasjonsmengde. Forfatterne gir ikke eksempler på slik musikk, men det er lett å tenke seg at det kan dreie seg om atonal musikk, fri improvisasjon, støymusikk osv. Men så gjør Ruud og Kvifte følgende manøver: Det viser seg nemlig at vi ofte ikke liker den enkle musikken heller; «popmusikk, gammaldans, country and western, Mozart, eller hva det måtte være av musikk som ikke kunne anklages for å framstille seg som 'uforståelig'!» (Ruud & Kvifte, 1986: 4). For å forklare dette, må de musikalske forskjellene tillegges betydning. Det er ikke nok bare å skjelne mellom klang A og B, men vi vil også knytte en betydning til de skillende faktorer. Og slik nærmer vi oss, i følge forfatterne, kjernen i teksten:

Forskjellen mellom ulike måter å organisere lyder på kan vanskelig la seg beskrive eller oppleve/forstå uten at de knyttes til verdier. Vi bruker uttrykket «identitet» for å betegne totaliteten av de betydninger som knyttes til oppfattelsen av slike forskjeller (Ruud & Kvifte, 1996: 4).

Dette poenget utvikles så langs ulike akser, hvor jeg i denne sammenheng bare skal trekkes fram en diskusjon om musikkbegrepets paradigmer og noen pedagogiske implikasjoner som forfatterne avslutter teksten med.

Som annen vitenskap er musikkvitenskap forankret i paradigmer, altså grunnantakelser om selve fenomenet musikk, fagets metodologi og dets epistemologiske forankringer. Slik vil musikkvitenskapen være befolket med aktører, som har ulike svar på hva som oppfattes som sentrale vitenskapsteoretiske spørsmål. Selv om det ikke skrives i rene ord, er det ikke vanskelig å lese MIM som et tidlig partsinnlegg for et alternativ til den verknære musikkvitenskapen som så mange ved IMV oppfattet som det rådende paradigmet i 1986. Jeg har senere spurt meg om MIM ble oppfattet som et faglig fadermord blant enkelte kolleger på IMV? Det vet jeg ikke, det var mange etasjer i Chateau Neuf og vi studenter på lavere grad bevegde oss sjelden lenger opp enn til lesesalen i andre etasje. Men for meg viste teksten i alle fall vei inn i nye tankemåter om hva en kulturforankret musikkvitenskap kunne være. Ikke minst bifalt jeg hvordan teksten til slutt skisserer en mulig musikkpedagogikk «hvor det vil være av stor betydning å ta utgangspunkt i den musikalske tilhørighet som eleven befinner seg i» (1986: 31). Riktignok kommer det øyeblikkelig en advarsel om at det kanskje ligger en pedagogisk optimisme i dette. Hvis det er slik forfatterne hevder, at musikalsk identitet ofte stikker dypt, vil en pedagogisk «pådytter» kunne oppleve at musikken virker truende eller støtende på lytterens identitet. Teksten gir ingen «oppskrift» på slike dilemmaer, men peker på dem.

Teksten støtter seg på en nokså beskjeden litteraturliste; ti referanser, der syv er akademiske arbeider. Det som preger framstillingen er rekken av diskusjonselementer som til sammen trekker opp et stort lerret, men hvor det var plass til nye farger og motiver. Teksten var dyptgripende for de som følte gjenklang med tankene og er fremdeles en øvelse i å sette aktører i sentrum av et begrep om musikk.

Rockeforskeren

Da Ruud presenterte MIM, underviste han også i populærmusikk på IMV. Han var opptatt av det framvoksende mediefenomenet musikkvideo, og gav ut boka *Musikk for Øyet* i 1988. I forordet skriver Ruud at popartister bærer kunstverket utenpå seg. Ikke som kommersielle kunstnere, men som utformere av en kunstnerisk kommersialisme. Og denne kommersialismen kunne Ruud konstatere ikke bare i musikkvideoer, men i alle de «tekster» av sekundær art som avleddes av den allerede komplekse flerdimensjonale tekst en musikkvideo er. I tillegg kommer den tertiære tekst, den avlesning som mottaker selv produserer i resepsjonssituasjonen (Ruud,

1988: 93). Ruud var oppriktig fascinert av musikkvideoen som populærkulturelt forskningsfenomen, og som sitatet ovenfor gjør oppmerksom på, ser vi en inndragelse av mange teoretiske tradisjoner i en slik studie: TV- og filmhistorie, resepsjonsforskning og framveksten av en ny mediepedagogikk. I flere år hadde han da også tatt opp en anselig mengde musikkvideoer, og på kontoret hadde han en stor videosamling, som gjorde inntrykk på oss som valgte populærmusikk som forskningsfelt. Det var bare en ting som trakk inntrykket ned: Videoforformat var feil. Som så mange andre, som tidlig på 1980-tallet begynte å gjøre videoopptak, satset Ruud på avspillingsformatet Betamax. Det var en tabbe. Beta (som det bare ble kalt) hadde ikke livets rett, og alle forsto – i alle fall fra 1985 – at VHS var framtidens videoforformat. Betamax, der suffikset max kom fra maximum og i følge Sony skulle implisere «storhet», signaliserte plutselig det forgangne. Ruud forsto også dette, men altså litt for sent, syntes vi studenter. Likevel oppfattet vi Ruud som vår mann. Han hadde en pedagogisk form som innbød til dialog og høyttenkning, samtidig som det virket som om han var den eneste i lærerstaben på IMV som tok populærmusikken på alvor – som et viktig område for akademisk behandling. Og for ordens skyld: VHS-formatet ble også Ruuds format, og mange musikkvideoer ble analysert og diskutert i Ruuds forelesninger om «musikk for øyet».

Selv ble Ruud nå trukket enda mer mot populærmusikk, og da særlig rock. I dette tidsrommet traff han sosialantropolog Odd Are Berkaak som i 1989 ferdigstilte sin doktoravhandling om rock som musikk- og kulturstilistisk fenomen: *Erfaringer fra risikozonen: Opplevelse, Utforming og Traderingsmønster i Rock and Roll*. Som tittelen antyder, var ikke Berkaak sitt fokus å undersøke en særskilt stil eller sjanger innenfor rocken. Ambisjonen var å dokumentere rock som en helhetlig og prosessuell opplevelse. Berkaak så rock som et sentralt identifikasjonspunkt for etterkrigstidens mange ungdomskull. Nettopp derfor måtte rock studeres som musikalske og kulturelle bevegelser, hvor musikkformen går fra navnløse, ikke-kategoriserbare musikkutkast via stilistiske utforminger, for så å bli et historisk inventar i den store tradisjonen om rock.

På hvilken måte gav slike tanker innspill til Ruuds videre forskning? For det første ble både han, undertegnede og mange andre slått av den tematiske iderikdommen som Berkaak la for dagen. Blikket for at populærkultur og -musikk kunne settes i berøring med kulturteoretiske poenger og bli synlig langs mange akser, som høy og lav kultur; eksistensiell opplevelse; stilutvikling som prosessuell og kumulativ; populærkultur som historiografisk diskurs osv. – alt dette gav von om en frodig og fagovergripende populærmusikkforskning i Norge. I alle fall: En felles faglig tiltrek-

ning førte til at Ruud og Berkaak nå ble kolleger gjennom et treårig forskningssamarbeid med støtte fra Norges allmennvitenskapelige forskningsråd. Nå var det rocken i sin lokale kontekst som skulle studeres.

Flerplanskrysset Kalbakken

To forskere i førtiårsalderen (begge doktorerte og begge med skjegg) er på vei oppover Trondheimsveien en gang i 1990. De tar av ved Kalbakken og stiger inn i det gamle Fyrhuset nedenfor blokkbebyggelsen. Energien i Fyrhuset kommer ikke lenger fra fyrovnene, men fra unge rockemusikanter som øver mot konserter i fritidsklubber, kanskje mot en opptreden på Grorud-dagene eller mot opptreden i Grorud-mesterskapet i rock. Fire år senere i monografien *Sunwheels: Fortellinger om et rockeband*, gjør Berkaak og Ruud seg noen betraktninger om hva de begav seg ut på ved å henge over skuldrene til unge rockeutøvere; følge et band på øving, på «veien», i studio og på konserter. Innledningsvis spør de: «For hva hadde vi der å gjøre? Hva kunne vi se som ikke de andre så? Var vi to halvgamle forskere som hadde gått oss bort i vår egen nysgjerrighet?» (1994: 16) Slike spørsmål kan oppfattes som koketteri. Var da vitterlig ikke bilen på vei oppover mot Groruddalen lastet med tung akademisk kapital? Berkaak og Ruud hadde søkt om – og fått – forskningsmidler for å studere et fenomen som til da hadde ligget utenfor den humanistiske og samfunnsvitenskapelige horisont i Norge. Og selvsagt måtte de tro at de kunne se noe som aktørene de studerte ikke så. Hvis de ikke hadde trodd det, kunne de like godt ha snudd i Sinsenkrysset. Likevel var spørsmålene mer enn koketteri fordi de grep inn i noen grunnleggende teoretiske og metodologiske overveielser, som kom som følge av å gjøre empiriske studier av unge mennesker og deres musikalske orienteringer over en periode på flere år. Allerede tidlig i Kalbakken-studien (1990), publiserte forfatterne en artikkel som eksplisitt drøfter teori og metode i en slik studie. Her er det mulig å se forbindelseslinjer tilbake til stensilheftet til Ruud og Kvifte fra 1986.

Forfatterne argumenterer her for å gjøre en «kulturanalyse» i studiet av fenomener i samtidskulturen. Noen forhold som kan trekkes fram som sentrale for å kunne gjennomføre en slik studie er disse: En kulturanalyse med fokus på musikkaktivitet, har på lik linje med sosialantropologien et mandat om å lære av andre menneskers musikkbruk og forstå deres kulturelle horisont, deres verdier og motiver for å handle som de gjør. Derfor må musikk og musikalske aktører forstås i den sammenhengen

aktiviteten finner sted. Musikk kan ikke forstås bare som en «form» eller «ting» som kan avbildes ved å ta delene fra hverandre som i en maskin eller en organisme. Her lå selvsagt en brodd mot den tradisjonelle musikkvitenskapen med fokus på verket som analyseobjekt, noe som også var et tema i MIM. Kulturanalysens analyseobjekt er grunnleggende annerledes fordi musikken som i dette tilfelle møtte forskerne på Kalbakken, er komplekse produkter frambrakt av menneskeskapt verdiladete prosesser. Forfatterne summerer opp ved å betrakte rock som et «flerplanskryss» hvor ulike verdier, impulser og krefter bryter med hverandre uten nødvendigvis å kollidere. Det dreier seg om individualitet og gruppefølelse, musikkalsk opprør og kommersiell tilpassing, og ikke minst hvordan helt lokale musikalske intensjoner og handlinger kobler seg mot den globale musikkindustrien. Det siste poenget kan ikke understrekes sterkt nok, slik Ruud og Berkaak her foregrep (også i den internasjonale litteraturen) den videre utvikling i populærmusikken – ja faktisk for all musikk der digitale produksjon og formidling er rådende.

Utkaster og kollega

Jeg har viet Ruuds samarbeid med Berkaak en del plass fordi jeg selv er populærmusikkforsker, og fikk min grunnleggende faglige inspirasjon fra Ruud som veileder på min hovedoppgave i 1993. Vel vitende om at dette bare er ett av mange kapitler i Ruuds akademiske virksomhet, har det vært viktig for meg å skrive fram noen bilder nettopp fra denne perioden i hans virke. I 2003 disputerte jeg på et doktorarbeid om rockens ankomst til Norge på slutten av 1950-tallet og hadde Ruud – nok en gang – som veileder, samt Berkaak som 1. opponent på disputasen! Dette ble vel for nært og tett – vil mange si. Til det er å si at mye av Ruuds tidlige «innplanting» kan finnes igjen i dette arbeidet. Ikke så mye målt mot referanser og sitater, men i selve den paradigmatisk plattform for å studere forholdet mellom musikk og menneske jeg ble presentert for høstsemesteret 1986. I møte med rockens pionerer i Norge fikk jeg et klart inntrykk av at det som skjedde i og med deres musikalske foretak, var så innvevd i deres identitet at vi kanskje ikke kan snakke om noe utenom musikkalsk overhode – konteksten er alltid en del av musikken, og musikken spiller seg alltid ut i en kontekst.

La meg på tampen også trekke fram et annet aspekt ved Ruud, som ikke kommer til uttrykk verken i bøker eller referanser fra hans hånd. Jeg kommer aldri til å glemme hvor stort det var å bli medlem av Nettverk for Nordisk rockeforskning på

starten av 1990-tallet. Å bli introdusert for likesinnede, enten vi møttes i Aarhus, Bø i Telemark, eller hvor vi nå enn var – for meg kan det ikke understrekes sterkt nok hva det hadde å si for min videre akademiske vei. Ruud «ordnet» dette, han så meg, trodde på meg, ble en mentor og har i mange år vært en god kollega. I ettertid ser jeg et didaktisk mønster her, som jeg tror mange kan lære av: Han opptrådte aldri som en pådytter av kunnskap, men spilte ut sine kort, og så var det opp til studentene å sette dem sammen til kunnskap. Det stemmer forresten ikke helt. I innspurten av hovedoppgaven ble jeg ved en anledning bedt om å forlate kontoret, uten en ny artikkel eller bok, som Ruud ellers raust lånte meg. Budskapet var klart nok: «Nå trenger du ikke mer stoff, Odd. Nå skriver du ferdig. Ha det!» Altså, en veileder som dytter studenten vekk fra kunnskap! Men det viste seg å være riktig. Hovedoppgaven trengte ikke mer inndragelse, verken av analysemateriale eller teori. Noen dager etter skrev jeg ut oppgaven og gikk til Representeralen på Blindern og leverte teksten. Det var en nærmest hellig handling og etter fire dager fikk jeg oppgaven tilbake i sju eksemplarer, innbundet med blått omslag. I ettertid har jeg skjønt at Ruud med dette hadde kastet meg ut av redet med alle konnotasjoner et slikt bilde fører med seg. Jeg takker han for utkastelsen.

Referanser

- Berkaak, O. A. (1989). *Erfaringer fra risikozonen: Opplevelse, Utforming og Traderingsmønster i Rock and Roll*. Oslo: UiO, Institutt for Sosialantropologi.
- Berkaak O. A. & Ruud. E. (1994). *Sunwheels. Fortellinger om et rockeband*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ruud, E. (1988). *Musikk for Øyet*. Oslo: Gyldendal.
- Ruud, E. & Berkaak, O. A. (1990). Kunstideologier og sosiale relasjoner i et rock and roll band. I. T. Deichman-Sørensen & I. Frønes (red.) *Kulturanalyse*, s. 97–130. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Ruud, E. & Kvifte, T. (1986). *Musikk, identitet og musikkformidling*. Oslo: UiO, Institutt for musikkvitenskap.
- Ruud, E. & Kvifte, T. (2000) *Musikk, identitet og musikkformidling*. Oslo: Institutt for musikkvitenskap. Lastet ned fra <http://www.hf.uio.no/imv/personer/vit/evenru/musikk-og-identitet/>