

Hundre år med symfonisk outreach

Tony Valberg

ABSTRACT

Celebrating 100 years of musical outreach

As we approach the 100-year anniversary of many of the Norwegian symphony orchestras, we also mark 100 years of outreach, the effort to introduce symphonic music to new audiences. Today, every fourth audience member at a professional symphony orchestra concert is a child or a young person, largely because of outreach. This article outlines the significant, but less investigated historical development of outreach.

The article will also discuss the different concepts of concerts that have developed over the years, and suggest a proper terminology to describe the unique experiences that outreach has to offer. Although there has been no lack of good will concerning these concerts, there has been a striking need for historical perspective, classification and terminology that can further our ability to understand, criticize, evaluate and develop the possibilities of outreach.

In its last part, the article reviews some of the challenges faced today by orchestras wishing to introduce symphonic music to new listeners.

Keywords: outreach, children's concerts, new audiences, symphony orchestras, school concerts

Vi nærmer oss et betydelig jubileum for norsk musikkliv: Snart er flere av våre symfoniorkestre 100 år som moderne orkestre med regelmessige konserter. Oslo-Filharmonien og Bergen Filharmoniske Orkester vil kunne markere begivenheten i 2019. Mange nordiske orkestre er på samme alder. Samtidig markeres 100 år med outreach; orkestrenes ambisjon om å nå ut med symfonisk musikk til brede publikumsgrupper.

Vi har beretninger om musikalske selskaper i de største byene i Norden så langt tilbake som siste halvdel av 1700-tallet. Da var det, som Jan Alsvik (1988: 9) uttrykker det, "mulig for dem som tilhørte den eksklusive del av byens innbyggere å få utøve eller lytte til musikk". Det var embetsmenn og fremstående kjøpmannsslekter – byenes sosiale og kulturelle elite – som dannet kjernen i musikkelskapenes krets.

Utover 1800-tallet får vi gjennom veldedighetskonsertene (*benefisekonsertene*) en økning i antall offentlige konserter, i begynnelsen kun offentlige i den forstand at konsertene var annonserte og inntreden var via billett. I realiteten må konsertene sies å ha vært halvoffentlige; billettprisen og etikette sørget for at også disse konsertene var forbeholdt en engere krets. Men forventningene til symfoniorkestre med regelmessige konserter og offentlig finansiering og mandat vokste. Store forhåpninger var knyttet til et slikt prosjekt, ikke minst i det nasjonsbyggende Norge. Edvard Grieg, som i verk og vesen var en samlende kraft som søkte å styrke orkesterselskapenes posisjon i brede befolkningsgrupper, argumenterte begeistret for orkestertanken i Bergens Tidende: "Folket hungrer og tørster etter det høyeste... folkets adgang til den beste kunst er et praktisk spørsmål" (7.6.1899). Også vi, skrev han til komponistkollega Johannes Haarklou, må som andre kulturfolk komme så langt "at folket kan faa Adgang til at høre de store Mestere værdig tolket" (Huldt-Nystrøm 1969: 83)

Mange delte Griegs engasjement for å nå ut med symfonisk musikk til "folket". Denne bølge av vilje til "å nå ut" resulterte i at *Filharmonisk Selskap* (FS) i Oslo allerede i 1920/21-sesongen, året etter oppstart, konserterte for oppsiktsvekkende 31278 barn og unge. Det er om lag tre ganger fler enn orkesterets snitt-tall fra 2011 for barn og unge de fire siste årene.

Å feire orkesterselskapene er samtidig å markere 100 år med outreach

I dag er omtrent hver fjerde publikummer på de nordiske orkesterselskapers konserter barn eller unge¹. Det kan virke som et overraskende høyt tall. Konserthusene og

den kunstdiskurs som tolkningen av orkesterselskapenes virksomhet er forankret i ble ikke skapt med barn for øye. Kanskje kunne en si; snarere tvert i mot.

Orkesterselskapenes virksomhet i det 20. århundre var da også i all hovedsak rettet mot et voksent, musikkyndig publikum. Men i noen grad gjorde barn sitt inntog i orkesterlokalene i dette århundret. Det finnes eksempler på at orkestrene på eget initiativ utviklet møteplasser for barn og musikk, men i hovedsak har barn på symfoniske konserter vært et politisk initiert prosjekt. Den offentlige finansieringen har kunnet fungere som en "gylden pisk" (Helseth 2005) for å fremme en politisk ønsket barne- og ungdomssatsing. Til tross for at de første barnekonserterne i Norge ble holdt i 1920, og at orkestrene må sies å ha hatt rikelig med tid til å utvikle gode barnekonseptkonserter, konkluderte Elef Nesheim (2001) noe nedslående i Norges siste orkestermelding med at orkestrene nok er klar over sine forpliktelser overfor barn og unge, men det er forpliktelser som de "i dag ikke løser tilfredsstillende" (Nesheim 2001: 8). Selv om det varierer en del er "tilbudene til barn og unge ikke tilfredsstillende slik de fremstår i dag" (Nesheim 2001: 9).

Det gir grunn til ettertanke. Over en lang tid har det vært investert både økonomisk og kunstnerisk for å få til et løft som gjør barn delaktig i musikk av høy kunstnerisk kvalitet. Orkesterselskapene har fra politisk hold i store deler av det 20. århundre vært tenkt som en sentral aktør i dette prosjektet.² Når orkestermeldingen konkluderer som den gjør, kan årsakene være sammensatte, men orkestermeldinga peker på en særlig utfordring:

Det er bred enighet blant orkestrene om å satse på konserter for barn og unge. Men med få unntak, virker det ikke som dette er et alvorlig satsningsområde for orkestrene, men kanskje føles som en pålagt forpliktelse gjennom de årlige budsjettproposisjonene og tildelingsbrevene (Nesheim 2001: 102).

Nesheims betenkning fokuserer på outreachs *legitimitet* i orkesterorganisasjonen.

Et felt søker legitimitet

Dersom outreach ikke makter å vinne full legitimitet i orkesterorganisasjonen, men kan oppleves som en "pålagt forpliktelse" drevet fram av politikere, vil outreach måtte forankres i en annen diskurs enn den musikerne selv skjenker verdi. Outreach risikerer å få karakter av *different*, det forvaltningsinitierte "annet" (Vestheim 1995). Altså

slikt som en politisk rasjonalitet løfter fram (orkestrene som en del av distrikts- og nasjonsbygging, dannelses-, velferds- og nytteperspektiver) eller som ligger en markedsorienterte rasjonalitet på hjertet (orkestrene som en del av regional næringsutvikling, økt egenfinansiering og kostnadseffektivitet). Det kan oppfattes som noe på siden av musikernes kreative rasjonalitet; virksomhetens kunstmusikkforankrede "egentlighet". Det får betydning både for outreach sin status i orkestrene, og for disse produksjonenes innhold og karakter. Min intensjon her er å belyse legitimitetsspørsmål generelt, men særlig i forhold til en slik mangefasettert og tradisjonsrik organisasjon som et orkesterselskap representerer. Med et slikt mål for øye vil jeg skissere noen historiske linjer som kan sette oss i stand til å orientere oss i fagfeltet i forhold til en systematisk kategorisering. Jeg skal også forslå fagterminologi som kan bedre våre muligheter til å navnsette, bedømme og videreutvikle slike nye erfaringer som outreach representerer.

Å iscenesette en faglig diskurs

Meningsdannelsen i et orkesterselskap er en sammensatt og ofte uoversiktlig og kompetansekrevene vev av ideologi, håndverk, konvensjoner, smak og innforståtte prinsipper. Den danner grunnlag for delte felles oppfatninger blant kolleger om hva forvaltning av musikalsk fortrefelighet innebærer. Så vel komponisters som dirigenters og musikers forventninger til feltet (Bourdieu 2002) er at deres *kompetanse* bekreftes som relevant, og at forestillinger om hva det innebærer å utøve musikk på et høyt og profesjonelt nivå blir innfridd. Slik sett er det blikk som vurderer meningsdannelsen og kriterier for hvem som kan operere med legitimitet i feltet innadrettet og dannet av kollegiale, selvpålagte standarder.

De rådende standarder for feltets legitimitet ble etablert på begynnelsen av 1800-tallet og har vist seg bemerkelsesverdig bestandige (Goehr 1992). Mens de visuelle og sceniske kunsthagene i betydelig grad har inntatt en intervenerende og ikke sjelden kritisk posisjon i den samfunnsveven de er en del av, har orkesterselskapene – som har sett det som sitt mandat å forvalte kunstmusikken – i mindre grad utfordret den 1800-tallsdiskurs som i sin tid skjenket dem en aktet identitetsberetning. Kjernerrepertoaret er fortsatt fra 1800- og første del av 1900-tallet, kutyme og klesdrakt likeså (Pedersen 2003). Men også den diskurs som skjenker legitimitet til virksomheten er hentet fra tidlig 1800-tall. Da var det, som Olle Edström uttrykker det:

närmast uteslutande samma personer inom högre sociala skikten som hade förmåga och träning att verbalisera sin estetiska upplevelse. De formulerade

i skriftlig form den språklige diskurs som byggdes opp kring konstmusiken” (Edström 2002: 134).

Den musikkfaglige diskursen som iscenesettes på tidlig 1800-tall er altså en legering av sosialt konstruerte idealer om komposisjon, fremførelsespraksis og publikums diskrete lyttestrategier (Small 1998). Når outreach på flere områder bryter med denne regulativiteten (Valberg 2011: 65-85) reiser det seg legitimitetsspørsmål.

Joseph Kerman (1983) er en av dem som har vært opptatt av legitimering av musikalsk praksis. Han peker på at fremført repertoar ikke uten videre gir posisjon i *kanon*. Det angår ikke bare et fenomen som outreach, heller ikke praksisen med operautdrag (for å nevne ett eksempel) som var alminnelig ved mange konserter på 1800-tallet, maktet å vinne innflytelse over feltets selvforståelse. De led skjebnen av å oppfattes som *add on*; populære arier som trekkplaster for konsertens *egentlige* verker (Weber 2001: 347). ”A canon is an idea”, skriver Kerman, ”a repertory is a program of action” (Kerman 1983: 107). At repertoar fremføres (slik som outreach) behøver i seg selv ikke å legitimere en plass innenfor etablerte forestillinger om gyldig regulativitet, praksisen må være forankret i en kritisk diskurs som fagmiljøet skjenker autoritet. Og denne autoritetsberedende diskursen må, slik Weber uttrykker det, ”be stated publically and categorically. ... Only if canonic authority is thus articulated and reinforced will it establish the power that is required to act as a central determinant of musical culture” (Weber 2001: 350).

Også Kevin Korsyn har påvist hvorledes ulike musikalske praksisfelt konkurrerer om hvem som kan uttale seg autorativt om musikk, og at aktører som representerer etablerte praksiser ”tend to suppress the constructed nature of their objects to consolidate stable identities for their practitioners” (Korsyn 2003: 6). ”A typical strategy of delegitimation might run as follows: ”Your group deals only with musical skills, we deal with ideas!” (Korsyn 2003: 65). Det er når spørsmålet om hvorledes musikalsk praksis omformes til diskurser bringes på bane at det blir tydelig hvorledes, slik Arthur C. Danto uttrykker det, ”nothing is an artworld without an interpretation that constitutes it as such” (Danto 1981: 135). Skal outreach-aktører øve innflytelse over hvorledes egen praksis utøves, tolkes og skjenkes verdi, må de selv bringe kategorisering og fagterminologi til torgs.

I det følgende skal jeg forsøke å bidra med nettopp det for å belyse legitimitetsspørsmålet knyttet til outreach på slike premisser som Kerman og Korsyn fører i pennen. Først ved en kort, historisk kategorisering fra 1920-tallet og frem til i dag, og dernest ved å løfte frem en del fagtermer som setter navn på erfaringer fra praksisfeltet. Den siste del av artikkelen setter slik fagterminologi i spill når nåtidige utfordringer innen outreach løftes frem.

Forsøk på å skape oversikt på denne måten vil alltid lide av at feltet fremstilles mindre sammensatt og mangetydig enn virkeligheten er. Særlig kan de ulike konsertkonseptene jeg nevner i den historiske oversikten i praksis fremstå som blandingsformer der elementer fra ulike konsertformer er i spill. Forhåpentligvis er forenklingene også – og først og fremst – et nyttig verktøy som kan bidra til oversikt over feltet.

Ulike typer av outreach-konserter

De norske orkesterselskapenes outreach har kommet i to bølger, og båret fram ulike konsertkonsepter som jeg foreslår å kalle "Dannelseskonsertene", "De karismatiske dialogkonsertene" og "De relasjonelle konsertene".

Outreach sin første bølge og skolekonsertene

Dannelseskonsertene, som utgjør outreach første bølge, strakte seg fra 1920- til 1980-tallet. Allerede fra 1880-tallet og frem til 1920 hadde det ved enkeltstående anledninger vært spilt folkelige populærkonserter med en dannende intensjon, bl.a. under ledelse av musikeren, komponisten og dirigenten Johannes Haarklou. Det var konserter som var ment å være tilgjengelig for alle, økonomisk så vel som musikalsk, og ikke eksklusivt for det Haarklou omtalte som de privilegerte klasser. Imidlertid var det først etter at orkesterselskapene i Kristiania og Bergen annonserte sine åpningskonserter som delvis offentlig finansierte byorkestre med regelmessige konserter, at outreach-arbeidet skjøt fart. Fra første stund ble det i *Filharmonisk Selskap* (FS) spilt populærkonserter, og ganske snart også skolekonserter, den første altså allerede året etter, den 22. september 1920.

Hvorledes artet disse skolekonsertene seg? I 1924 ga Göteborgs *Konsertföreningen* ut en pamflett, *Konsertföreningens konserter för skolungdom* (privat eie) som beskrev konsertenes intensjon og innhold. Her het det:

I varje program ingår ett kortare orienterande föredrag över det ämnet, som konserten för dagen avser att belysa. ... Icke sällan demonstreras en kompositions motiv och byggnad först på piano, varefter det spelas av orkestern. (Göteborg symfoniorkester 1924: 3)

Tanken var å gi "inblick i musikens formella element" under de ulike "kulturepokene". Det bildet som her tegnes av skolekonserten stemmer godt overens med liknende

beretninger fra Norge, og gir sannsynligvis et godt bilde av slike konserter i mellom- og etterkrigskrigstiden.

Det er verd å merke seg at Göteborgs Konsertförenings pamflett ikke omtaler noen kunstnerisk ambisjon ved skolekonsertene, derimot "ämnet, som konserten för dagen avser att belysa". Det er nærliggende å tro at skolekonsertenes anliggende var av pedagogisk og dannende art, og instrumentell i den forstand at man så for seg at eleven ved senere (betalende?) konsertbesøk kunne "vidare utveckla och fördjupa de insikter han vunnit" (Göteborg symfoniorkester 1924: 4). Tankevekkende er det at Konsertforeningen innleder sin pamflett slik: "Under senare år har Konsertföreningen vid sidan om sitt egentliga arbete givit smärre serier konserter för skolungdom, vilka varit förlagda till vissa lördagseftermiddagar". Formuleringen "vid sidan om sitt egentliga arbete" gjør det naturlig å stille seg spørsmålet om skolekonsertene oppleves som å være av et annet slag enn abonnementskonsertene, utenfor den rådende forestilling om virksomhetens "egentlighet". I så fall ser vi her spor av holdninger som de britiske orkestrerne i vår tid har distansert seg fra, nemlig outreach som *add on*, og ikke som en integrert del av orkesterets alminnelige kunstneriske ambisjon.

De såkalte abonnementskonsertene ble oppfattet som ryggraden i orkesterelskapes virksomhet, det Hampus Huldt-Nyström omtalte som "de virkelige elitekonsertene" (Huldt-Nyström 1969: 332). Her tok orkestrerne mål av seg til å skape konserter for et konsertvant publikum klare for "varige skjønnhetsinntrykk og et rikt kunstnerisk utbytte", som det het i FS sitt konsertprogram for 1953–54. Abonnementskonsertene var imidlertid langt fra enerådende. I FS sin første sesong ble det også spilt en lang rekke populærkonserter (29) og folkekonserter (25). Fra sesongen 20/21 kom altså skolekonsertene i tillegg, og fra 1935 et utstrakt samarbeid med NRK. På radio henvendte orkestrerne seg til et bredt publikum med et program som tok høyde for nettopp det. Felles for disse konsertene var deres karakter av musikalske folkeoppdragelse; de var ment å henvende seg til et mindre øvet konsertpublikum som gradvis kunne gjøres delaktige i og bli fortrolige med også slik musikk som orkesteret fremførte på abonnementskonsertene. Billettprisene skulle gi allmennheten anledning til å gå på konsert for en billig penge, fra sesongen 47/48 ikke alene ved å tilby "populære priser"; også den kleskode og etikette som preget abonnementskonsertene ble forsøkt nedtonet (FS sitt konsertprogram for 1947–48). Alle skulle nå få anledning til å komme i sitt daglige antrekk og høre musikkens ypperste verker fremført til kinopris.

Andre dannelseskonsserter

Ved siden av folkekonsertene og populærkonsertene viste orkestrerne stor kreativitet når det gjaldt å utvikle konsertkonsepter for å nå nye publikumsgrupper.

Friluftskonsertene må ha vært spektakulære begivenheter. I 1922/23-sesongen presenterte FS to slike konserter som til sammen solgte i overkant av 21000 billetter. Parkområdet var pyntet med opp mot 1000 "kulørte lamper", orkesteret spilte et repertoar som besto av både "muskuløs klangutfoldelse" og populære sanger, og publikum ble gjort delaktige ved å synge med i *Ja, vi elsker* og rope et unisont tre ganger tre hurra! Sommeren 1955 holdt orkesteret en tilsvarende konsert, også den gangen med seblre sangsolister som trekkplaster; Elisabeth Schwarzkopf og Jussi Björling. Kong Håkon var til stede og kastet glans over konserten.

De såkalte *Freia-konsertene*, som tok til i februar 1936, fortjener også å nevnes spesielt. Huldt-Nystrøm forteller at disse konsertene på en av Oslos større arbeidsplasser var et bevisst forsøk på å komme i forbindelse med et annet publikum enn det som vanligvis befolket konsertsalen. "Man ville opprette kontakten med arbeideren, funksjonæren, den jevne mann og kvinne og legge konsertene på et sted som var lettere tilgjengelig for disse befolkningsgrupper" (Huldt-Nystrøm 1969: 323).

Verdt å nevne er også de såkalte "Møllekonsertene". Musikere var ikke uvante med å spille på restaurant på den tiden, og denne serien med ettermiddagskonserter fikk sitt navn etter restauranten "Den røde mølle", der konsertene ble holdt. Publikum var benket rundt småbord og kunne i en uformell atmosfære lytte til lettere underholdningsmusikk i en symfonisk klangdrakt.

Den fleste dannelseskonsertene under outreach første bølge var imidlertid skåret over den samme lest som skolekonsertene; musikalsk folkeoppdragelse rammet inn av instruktive kåserier.

Outreach første bølge ebber ut

Ser en på den samlede innsats som orkesterselskapene la for dagen under outreach første bølge, blir en slått både av deres uredde skaperkraft og virksomhetens omfang. Og samtidig tankefull i forhold til hvor underkommunisert denne delen av orkesterselskapenes historie er. Kanskje kan dette siste forstås i lys av at det i 1970-årene vokste frem en ny selvbevissthet hos musikere. Huldt-Nystrøm referer til slik vending i holdninger da han i 1969, ikke uten et visst vemod, skrev at "de musikalske faglærte har i dag så lett for å grøsse over operafantasier og ungarske rapsodier. Det blir nærmest betraktet som kafémusikk og er ikke lenger fint nok." (Huldt-Nystrøms 1969: 150). Kanskje kom man i skade for å kaste på båten den type bred sjanger- og formidlingskompetanse (og prima-vistaspill!) som møtet med et bredt spekter av ulike publikumsgrupper hadde skjenket før- og etterkrigstidens musikere?

Med forliket mellom Norsk Musikerforbund og staten i 1966 ble det lagt til rette for at musikere skulle kunne konsentrere seg om å spille musikk av "høy kunstnerisk

verdi”, og slippe å spille på mange ulke arenaer for å få endene til å møtes. På mange måter var orkesterselskapene på denne tiden i sterk vekst og utvikling. Musikere med musikkutdanning fra inn- og utland økte – Norges Musikkhøgskole opprettes i 1973 – og de kunne beregne seg mer tid til øvelse før konsertene. Repertoartilfanget økte og dyktige dirigenter kunne lede orkestrene gjennom prosesser som fremmet musikernes kunstforankrede identitetsberetning. Også de norske orkestrene posisjonerte seg med tanke på en fremskutt plass blant nordiske og kanskje også europeiske orkestre. Slike ambisjoner var ikke identiske med fordums ”nasjonsbygging” og ”musikalsk folkeopplysning”, som lenge og i stor grad hadde skjendet orkesterselskapene deres legitimitet i samfunnsveven. Beretningen om skolekonserter, folkeopplysning og underholdningsmusikk på radio ble tonet ned når orkestrene i beretninger om seg selv søkte å forankre sin legitimitet i en europeisk kunstmusikdiskurs. Uten at det nødvendigvis var noen sammenheng kunne outreach og dannelseskonsertene bli slått i hartkorn med en pionertid preget av uforutsigbar økonomi og en forgangen musikeridentitet. En ny tid var i emning.

Inn i en ny tid

Det var ikke bare den interne dynamikken i orkestrene som bidro til forandringer for orkesterselskapenes og deres outreach i 1970-årene. Også forhold utenfor orkestrene skulle virke med, og ikke alle var uproblematiske. Tidens politiske styringsdokumenter bar frem forestillingen om et *utvidet kulturbegrep* og spørsmål som hvilken rolle kulturen kunne ha når målet var å styrke det sosiale miljøet. Forestillingen om at staten – ved bl.a. orkesterselskapenes hjelp – skulle komme alle samfunnslag, distrikter og aldersgrupper i møte med høyverdig kunst (*top-bottom* perspektivet), tapte terreng i forhold til oppfatningen at befolkningen selv skulle ta del i en kulturreisning som var lokalt og regionalt forankret. ”Fin-kulturen” ble kritisert og i St. Meld. Nr. 8 (1973–74) *Om organisering og finansiering av kulturarbeid* het det:

I årene framover vil den offentlige kulturpolitikken bli preget av en sterk utvidelse av selve arbeidsområdet. Dette har sammenheng med at selve kulturbegrepet nå defineres videre enn før. Samtidig prioriteres trivsels- og miljøproblemene. (St. Meld. Nr. 8 1973-74: 45)

En utvidelse av arbeidsområdet for kulturpolitikken av en slik art gjorde det vanskeligere for orkesterselskapene å opprettholde både sin normative pondus når det kom til definisjonsmakt over hva musikalsk dannelses innebar, og sin eksklusivitet når det gjaldt å tilby barn og unge konserter. Også andre aktører ble invitert til å delta.

Barn- og unges perspektiv skal også nevnes her. Den doserende stilen de møtte på skolekonserter virket gammeldags etter at reformpedagogikken gjorde sitt inntog i skolen. Orkesterselskapene maktet i liten grad å ta inn over seg de nye dannelsesidealene som en slik pedagogikk representerte, og opprettholdt sin praksis med belærende konsert hvor elevene skulle *innvies* i den voksnes dannelses gjennom kulturarven. Mange, også lærere, forbandt slikt med en forgangen tid. Barn og ungdom lyttet i økende grad til "sin egen" musikk på 1970-tallet. Orkesterselskapenes tradisjonelle dannelseskonsserter representerte nettopp det konstitutive *Andre* som kunne bidra til å definere og avgrense ungdommens egne kulturelle koder.

De nye politiske signalene fra St. Meld. Nr. 8 (1973–74) må ses i lys av at de første sosiologiske undersøkelsene over befolkningens kulturvaner ble tilgjengelige. Den svenske sosiologen Harald Swedner publiserte i 1965 artikkel "Barriären mot finkulturen", og sammen med flere tilsvarende undersøkelser bidro det til å svekke tiltroen til at de tradisjonelle dannelseskonsertene tjente sin hensikt. Swedner pekte på at etterkrigstidens kulturpolitiske formidlingsstrategier som hadde tatt sikte på å fjerne motsetningsforholdet mellom finkulturen og en mer folkelig forankret kultur, hadde vært feilslått. Fortsatt, skrev Swedner, følte borgerskapet eierskap til den klassiske institusjonskulturen, det "folkelige" publikum gjorde det ikke. Oslo-Filharmoniens jubileumbok fra 1994 og nyere målinger fra Statistisk sentralbyrås kulturbarometer³ bekreftet dette: "Musikkpublikummet kommer fremdeles i all hovedsak fra de øvre sosiale sjikt" (Levin og Johnson 1994: 43). Tolkningen av slike observasjoner fikk teoretisk drahjelp når Pierre Bourdieu (1979/2002) introduserte begrepene *kulturkapital* og *habitus* på slutten av 1970-tallet: Den som allerede har kulturell kapital og erverver habitus i et borgerlig miljø, legger grunnlag for å akkumulere ytterligere kulturell kapital. Forestillingen om dannelses som kun et opplærings- og distribusjonsspørsmål var svekket. Det svekket samtidig, og i betydelig grad, tilliten til orkesterselskapenes formidlingsstrategi i møtet med barn og unge. Den begeistring Grieg kunne skape på slutten av 1800-tallet når han forsikret om at "Folket hungre og tørster etter det høyeste", virker i 1970-årene som en naiv stemme fra en forgangen tid. I møte med nye tider viste de tradisjonelle dannelseskonsertene seg i liten grad å innfri forventningene om at de skulle kunne lukke nye publikumsgrupper inn i den symfoniske musikkens verden.

Outreachs annen bølge og de "karismatiske dialogkonsertene"

I 1983 finner vi i programomtalen til Stavanger Symfoniorkesters familiekoncert *Trollmannen i Bakkeby* en formulering som det er verd å merke seg: "Kveldens verk 'Leker og sanger' er et potpurri, ukunstlet, enkelt og velklingende – musikk

til avveksling og glede". Det var en annen holdning enn den som kom til uttrykk i *Konsertforeningens* pamflett fra 1924! Konserten var ledet av den folkekjære forfatteren og barnefjernsynpersonligheten Anne-Cath Vestly, som også ledet publikum gjennom et potpurri av kjente barnesanger og leker der publikum deltok med sang og bevegelser. Det fokus på musikkformidling til barn på barnas premisser som vant frem i 1970-årene, gjorde seg nå gjeldene også i orkesterselskapenes produksjoner rettet mot barn. Det dosenrede preget dempes til fordel for en lekende tilnærming. Outreach sin annen bølge var i ferd med å etableres.⁴

Hva kjennetegnet disse nye konsertene? Inneholdt de sjangerkjennetegn som opptrådte med en viss bestandighet, og representerte de noe annet enn abonnementskonsertene så vel som de tradisjonelle dannelseskonsertene for barn og unge under outreach sin første bølge? En undersøkelse som kartla og analyserte de norske orkesterselskapenes barnekonsertproduksjoner i perioden 2001–2005 bekreftet at bestandige kjennetegn ved disse konsertene synes å eksistere (Valberg 2011: 59). De viktigste var

- en konferansier. Konsertene var ledet av en karismatisk konferansier i dialog med publikum
- storytelling. Konsertene var bundet sammen av en fortalt historie eller av et overordnet tema; "en rød tråd".
- kunstfagsoverskridelse. Musikken fremsto side om side med visuelle eller sceniske kunstfag.
- samhandling. Konsertene bar preg av dialog og samhandling mellom scene og sal som for eksempel ved at barnepublikumet kunne delta med sang eller regler under konserten og være i dialog med konferansieren.

Når selve konsertene forandret seg under outreach sin annen bølge, skyldtes det at en ny tankegang gjorde seg gjeldende? Den samme undersøkelsen så også på hvilke motivasjonsfaktorer som nå kjennetegnet orkestrenes outreach. Sammenligningsgrunnlaget måtte være slike kilder fra førkrigstiden som jeg allerede har drøftet, samt – fra etterkrigstiden – resepsjonen av Leonard Bernsteins legendariske *Young Peoples Concert*. Bernstein selv omtalte barne- og ungdomskonsertene i 1960-årene som sin "educational mission", og en gjennomgang av samtidens avisomtaler av disse barne- og ungdomskonsertene viser at de ble opplevd som et særegent musikalsk fenomen og bedømt ut fra hvordan de fylte sin "educational mission" (Valberg 2011: 61:63).

Undersøkelsen foretatt i 2006 tydet på at nye overordnede idealer nå preget feltet. Nå sto tanken om barnekonserten som estetisk opplevelse sterkest. Barn oppleves som en målgruppe på lik linje med øvrige publikumsgrupper, og det trengs ingen særlig grunn for å produsere en målgruppedefinert barnekonsert utover den estetiske

opplevelsen. I orkesterselskapenes 2. bølge synes den tradisjonelle pedagogikk- og dannelsesstilnærmelsen å være mindre sentral enn tanken om barnets estetiske opplevelse på konsert. En holdningsendring synes å ha funnet sted.

Det er på bakgrunn av en slik vending i overordnet ideologi at jeg foreslår å benytte betegnelsen *karismatisk* på disse konsertene. Begrunnelsen er kanskje først og fremst at en karismatisk og kontaktskapende konferansier har en viktig rolle å spille i dette konsertkonseptet. Men også andre momenter har spilt inn. Betegnelsen "karismatisk" har vært benyttet av Anna Lena Lindberg (1991) og Venke Aure (2011) i omtale av museenes formidlingsstrategier i møte med barn og unge, mens Kris og Kurz (1979) og Per Mangseth (2004) omtaler begrepets anvendelse i kunstsammenheng mer generelt. For outreach belyser begrepet alternative tilganger til kunstfeltet slik det kommer til uttrykk når sosiologen Pierre Bourdieu utfordrer Immanuel Kants estetikk. Sosiologi og kunst trives dårlig sammen, skrev Bourdieu (1992: 55), fordi kunstnere misbilliger at romantiske forestillinger om den karismatiske kunstner (*divino artista*) med direkte tilgang til sin magiske muse krenkes. Fra kunstnerens synspunkt vil sosiologens bestrebelse på å navnsette, forstå og forklare kunstopplevelsen fortone seg som reduksjonisme. Bourdieu fremholder imidlertid at kunstutøvelse så vel som kunstopplevelse er betinget av tillærte tanke-, adferds- og smaksmønstre forankret i kulturelle og sosiale strukturer (*habitus*). Kants syn er at ethvert menneske uavhengig av bakgrunn besitter det perseptuelle apparat som ligger til grunn for kunstopplevelsen. Vi kan tillegge kunstopplevelsens *allmenn* karakter gjennom en felles sans (*sensus communis*). Forutsetningen for utøvelsen av estetiske dommer, kunstopplevelsen, er ikke begrepslig fundert eller knyttet til kunnskap. Forutsetningen er allmenn; nemlig at vi inntar en kontemplativ holdning, det Kant omtaler som et *interesseløst velbehag*. Da kan kunstopplevelsen berøre vår *livsfølelse* og den utspiller seg i et fritt felt som er avgrenset i forhold til natur, vitenskap og håndverk. En slik karismatisk tilgang til kunstopplevelsen overflødiggjør praksisen med den doserende konsertleder. Når forestillinger om en *sensus communis* og den kontemplative lyttestrategi kobles med forestillinger om barnets iboende læringsvilje- og evne (Sokrates, Rousseau, Dewey, Paynter, Vygotsky) – og kanskje også forestillingen om barndommen som en periode for en sterk iboende og naturlig kreativitet – vil verkets mening kunne tre frem for barnet karismatisk, uformidlet og direkte: "Musikken taler for seg selv". Dens "mening" ligger implisitt i musikkens struktur. I et slikt lys kan fraværet av dannelseskonsertens doserende konsertleder tolkes som "å ta barnet på alvor".

Kritikk av de karismatiske dialogkonsertene

Det karismatiske, dialogpregede konsertkonseptet, der – for å benytte den danske outreach-personligheten Sigurd Berretts ord – ”klassisk musikk introduseres for barn (og voksne) på en helt ny og sjov måte”, har imidlertid heller ikke unngått kritikk, først og fremst den at konseptet står i fare for å frarøve konsertene deres forankring i en kunstdiskurs. Deres karakter av ”avveksling og glede” gjør det vanskelig å skjenke konsertene legitimitet i forhold til orkesterselskapene særlige samfunnsmandat: å levere kunstmusikk. Snarere risikerer de å fremtre som et grep for å utvikle barnas ”fortrolighetskompetanse” i møtet med konserthuset, slik at de i mer moden alder kan komme tilbake som betalende og kunstsøkende publikummere. Altså den samme forhåpning som ble dannelseskonsertene til del. Undersøkelser blant kunstnere tyder da også på at slike konsepter i egne rekker ikke blir regnet for kunstforankret og gir lav status blant kolleger. (Borgen 2001; Røyseng og Bergsgard 2001: 93).

Anna Lena Lindberg har pekt på at ”den karismatiske hållningen medger egentligen bara tillförsel av stimuli och lämnar sedan konstbetraktaren i sticket med sin privata upplevelse. Var och en får finna sina egna estetiska normer (Lindberg 1991: 16). Den karismatiske tilnærmingen, sier hun, kan komme til å ”användas som ursäkt för at slippa befatta sig med den publik som inte redan är införstådd med den etablerade kulturens normer. Svårigheten att översätta konstverkets språk kringgås genom att konstupplevelsen antas ha samband med betraktarens förmåga till inlevelse snarare än med dennes kunskaper om och erfarenheter av konst” (Lindberg 1991: 339). I et slikt lys kan de karismatiske dialogkonsertene oppleves som et verdighetsfall, at orkestrenes mandat flyttes fra å være dannelsesagenter til å være underholdere.

Kanskje er den mest konstruktive kritikken av de karismatiske dialogkonsertene likevel den som følger i Bourdieus fotspor. Det er hans problematisering av selve den hermeneutiske tilnærmingen til kunstverket som er særlig interessent, altså forestillingen om at kunstverket er ”tegn” som skal ”tolkes” i en semiotisk tradisjon. Da kommer barns perseptuelle apparat til kort. En slik tilnærming ser kunst og opplevelsen av den

according to the model of translation and turns the perception of a cultural work whatever it might be, into an intellectual act of decoding which presupposes the elucidation and the conscious application of rules of production and interpretation. (Bourdieu 1996: 314)

Denne delen av Bourdieus arbeide representerte en kritikk som utfordrer det moderne tiltro til den instrumentelle fornuft generelt, og den tolkende, hermeneutiske

tilnærming til erkjennesspørsmål spesielt. Også den tradisjonelle musikkvitenskapen, sa en av de som representerte *New musicology* på 1980- og 1990-tallet, Nicolas Cook, "came to [view music] as a kind of literature (Cook 1999).

Med *Production of Presence* (2004) utfordret også Hans Ulrich Gumbrecht et uproblematisert konsensus innen humaniora omkring "interpretasjon" og avdekking av "mening" i kunsten. Han gjorde seg til talsmann for den tilgang til erkjennelse som "tilstedeværelse" (*presence*) tilbyr; fra "mening" til det mer sammensatte "det meningsfulle".

[My aim is to] challenge the broadly institutionalized tradition according to which interpretation, that is, the identification and/or attribution of meaning, is the core practice, the exclusive core practice indeed, of the humanities. (Gumbrecht 2004: 1)

Det rådende, moderne tolkningsparadigmet ble opplevd som autoritært, enten det kom i en formalestetisk (karismatisk) eller dannende formidlings-drakt. Så vel Danbolt (1999) som Aure (2011) peker på at kunstverket under moderne betingelser ble forstått som bærer av en type *essens* som det er resipientens oppgave gjennom tolkningen å avdekke, og at nøkkelen til verkets dechiffrering ligger enten i verket selv, hos verkets skaper eller hos formidleren av verket. På bakgrunn av postmodernismens dekonstruksjon av modernismens tro på positivt gitte siste-instanser (*essens*) ser Aure en paradigmatisk forflytning av dagens kunstformidlingsfokus bort fra et fortolkningskonsensus med utgangspunkt i det autonome kunstverket – og så vel de historiske dannelseskonserterne som de karismatiske dialogkonserterne finner sin plass her – til en ny tilnærming til kunstverket der det åpnes for resipientens relasjonelle og medskapende rolle i forhold til verkets ulike betydningspotensialer (Aure 2011: 213). Den relasjonelle estetikken representerer en slik ny tilnærming til kunstmusikkopplevelsen. Ved siden av dannelseskonserterne og de karismatiske dialogkonserterne er de relasjonelle konsertene et tredje konsertkonsept innen outreach.

En relasjonell musikkestetikk

I 1998 satte den franske kunstkritikeren og kuratoren Nicolas Bourriaud navn på en tilnærming til kunstnerisk praksis som hadde etablert seg med betydelig styrke i 1990-årene; *den relasjonelle estetikken*. "Relasjonell estetikk har plassert kunsten i samfunnets midte. Det forplikter", skrev avisen *Morgenbladet* på lederplass våren 2009. Kunstnere søkte etter nytt materiale som kunne utfordre moderne forestillinger om det autonome verket og den private og tolkende kunstopplevelsen. De foreslo

en praksis der performative strategier var ment å erstattet den betraktende og tolkende optikk som publikum (også skoleelever) tidligere ble tilbudt i konserthusene og museene.

Innenfor den tradisjonelle kunstdiskursen har barns tilgang til kunstopplevelsen vært vanskelig å begrunne; den kurs som det moderne prosjekt satte for kunstens (og barnets) konstitusjon (Hegel 1807/1999; Kant 1790/1995) eide knapt rom for barns deltagelse. Den paradigmatisk forflytningen i estetikken som Aure peker på at vokste frem sammen med det postmoderne, er nært knyttet til en økt bevissthet om at menneskelige livsbetingelser er relasjonelt forankret. Dersom også musikk kan tolkes som først og fremst et relasjonelt fenomen, åpner det seg betydningsfulle perspektiver for outreach fordi det gis mulighetsbetingelser for en begrunnet teori om at barn har et perseptuelt apparat egnet til å etablere opplevelse av det vi kaller kunst (Valberg 2011). En slik vending kan bidra til å styrke en kunstforankret legitimitet for outreach, så vel som utvikling av nye praksiser. For den relasjonelle estetikken dreier det seg om praksiser i kjølvannet av spørsmål som regulerer forholdet mellom scene og sal; "om publikken kommer fortsätta att acceptera att vara passiva och om den i en snar framtid kommer kräva att får vara medskapande" (Hoogland 2009).

De relasjonelle konsertenes konstitusjon

Så vel dannelseskonsertene i "outreach 1. bølge" som de karismatiske dialogkonsertene i "outreach 2. bølge" etablerte en standardisert forventning til sine respektive konsepter. De relasjonelle konsertene er som konsept ferskt, og følgelig er den regulativitet som definerer konseptet mindre satt. Lydia Goehr (1992: 89-119) peker på at når en leter etter tegn for å tidfeste et stabilt regulativt konsept, skal en være varsom med å tro at enkeltfenomener i praksisfeltet indikerer tilstedeværelse av regulativitet. Vi befinner oss altså ikke i posisjon til å trekke slutninger vedrørende de relasjonelle konsertenes konstitusjon og betydning i dag. Selv om slike konserter er produsert og beskrevet (Valberg 2008), må de som konsertkonsept sies å være i kim. Følgelig er heller ikke noen mer systematisk kritikk av disse konsertene etablert. De forslag og refleksjoner som løftes fram her, bygger derfor på den mer etablerte regulativitet som den relasjonelle estetikken har båret frem fra 1990-tallet (Bourriaud 2007; Gade 2010; Illeris 2006; Kester 2004).⁵

Begreper som samvær, medvirkning og intersubjektivitet er sentrale i den relasjonelle estetikken. Verket inviterer til samhandling med gester som i det intersubjektive samspillet blir tolket som åpne og forhandlende, og i kunstmøtet vil selve de relasjonelle prosessene som folder seg ut være en del av verkets materiale. Aktørene bringer, mens verket folder seg ut, på plass materialet som befinner seg i mellomrommet

mellom kunstnerens forberedte materiale og verkets fullendte gestalt. Notebildet blir et *frempek*, mens verkets erkjennelseshandlinger "på stedet" er mer enn både frempeket og ettertidens dokumentasjon. Den relasjonelle utfoldelsen og samhandlingsrommet betraktes som en del av verkets "objektive gehalt", og forstås, analyseres og bedømmes som en formell del av verket.⁶

Nye identifikasjonsregimer; noen forslag til fagtermer

Innledningsvis skrev jeg at når det gjelder å legitimere musikalsk praksis har det å bli spilt (repertoar) ikke umiddelbart vært ensbetydende med å bli skjenket kunstnerisk legitimitet. For å kunne ta plass i feltets kanon må praksis være forankret i en diskurs som er kjent og har vunnet tilslutning i fagfellesskapet. Slik legitimitet skjenkes til praksis som kan vise til en historisk kontinuitet, musikkestetisk kategorisering og en fagspesifikk terminologi. Jeg har forsøkt å bringe til togs materiale i forhold til de to første betingelsene, la meg mot slutten også foreslå noen fagtermer som forhåpentligvis kan gjøre oss bedre i stand til å kommunisere om slike erfaringer som outreach tilbyr.⁷

Uttrykket (og imperativet om!) *å henvende seg til publikum* har vært mye brukt i forbindelse med orkesterselskapenes outreach. Forestillingen om å være *hen-vendt* har vist seg å kunne belyse de dialogpregede mekanismene som finner sted på konsert i møte mellom orkester og nye publikumsgrupper. Jeg løfter frem begrepet på grunn av de konnotasjoner til bevegelse og retning ("hvor skal du hen?") og til aktive, frontale møter som det rommer, på linje med det engelske outreach; å strekke seg ut. (Husk at i førmoderne tid ville det vært utenkelig at kapellmesteren vendte seg bort fra de lyttende, slik dagens dirigenter gjør.) Norsk synonymordboks forslag til synonymer som "forespørsel", "appell", "oppfordring", "anmodning" og "kontakt", styrker begrepets egnethet i sammenheng med musikalsk outreach. Samtidig rommer begrepet et dialogisk moment når det anmoder om den andres oppmerksomhet. I den dialogiske dramaturgien ligger et premiss om at den som henvender seg lytter aktivt til den reaksjon som henvendelsen appellerer om. Forestillingen om hen-vendthet har vist seg nyttig når målet er å utvikle, modifisere, analysere og evaluere outreach-konsepter.

På linje med hen-vendthet er *deltagerstrategier* et nyttig begrep. I dag oppleves barn – og de opplever seg selv – som handlende aktører som møter konsertsituasjonen med forventning om aktørstatus. De spør seg; hva skal jeg bidra med? Å løfte frem begrepet deltagerstrategier i forbindelse med konserter til barn- og unge må imidlertid ikke forstås dit hen at ikke alle har forventninger om deltagerstrategier når de går

på konsert. Abonnementspublikummets deltagerstrategier på konsert er tatt for gitt i en slik grad at de blir transparente. På 1800-tallet utviklet det seg i konserthusene en vev av kulturelle koder som informerte publikummere sluttet seg til, og kodene regulerte deres adferd i konserthuset og skjenket deltagerstrategier på konsertene der som var forenlige med dette spesielle publikummets øvrige sosiale koder. Den som kjente spillets regler kledde seg i forhold til gjeldende kleskode, kom ikke for sent inn i salen, overskred ikke grensene for det private ved å henvende seg til andre eller avsløre en ikke-åndelig lyttestrategi ved å spise, trampe takten eller klappe mellom satsene. Sammen med alminnelige koder for borgerlig væremåte på konsertarenaen i pausen og før og etter konsert, tilbød orkesterselskapene deltagerstrategier for konsertbesøket som dette spesielle publikummet trivdes med og følte var forankret i deres verdier og væremåte i en slik grad at de synes "naturlige". Kun synliggjort i møtet med kulturelle koder som er *different*, slike møter som outreach aktualiserer, blir den symfoniske konsertens deltagerstrategier tilpasset et særlig sosiokulturelt publikum frarøvet sitt ontologiske preg. Når kjennetegn ved nye konsertpraksiser i møte med for eksempel et barnepublikum skal løftes frem, er derfor deltagerstrategier en praksis som bør benevnes, også fordi praksisen allerede er alminnelig utbredt, for eksempel planlagte deltagerstrategier der barna synger med eller gjør bevegelser.

Outreach aktualiserer også spørsmålet om *rammebetingelser for scenerommet*. Igjen belyser det (*different*) blikk som nye publikumsgrupper ser på orkesterkonsertene med at også våre forventninger til konsertens arena, konserthuset, er utviklet med tanke på en kulturelt bestemt lyttestrategi og et særlig publikum. Det byr på utfordringer å utvikle deltagerstrategier for for eksempel barn innenfor tradisjonelle rammebetingelser for konsertens scenerom, særlig med de yngste barna. De konserthusene som med økt hyppighet så dagens lys fra andre halvdel av 1800-taller er beskrevet av Goehr:

Audience were asked to be literally and metaphorically silent, so that the truth or the beauty of the work could be heard in itself. But such attention was possible only if music was performed in the appropriate physical setting. For how could one listen attentively and in silent if there were distracting elements all around? ... It was with these sorts of ideas in mind that concert halls started to be erected ... [and] the audience gradually ceased to participate in the way they had earlier on (Goehr 1992: 236-237)

Når målet er å legge til rette for deltagerstrategier der barn kan tone seg inn i musikken med dialogpregede og *ikke-diskrete lyttestrategier* (Lazarowicz 1977), blir en konfrontert med det faktum at det publikum og den praksis som konserthuset har

vært innrettet for har andre (og ofte motsatte) siktemål enn dem som skjenker barn deltagerstrategier på barnekulturens premisser, og følgelig ikke nødvendigvis representerer *the appropriate physical setting*.

Den søken etter nye formidlingsarenaer som outreaches har representert har også fått næring av at den metafysiske musikkestetikkens forestillinger om det "transcendentale", det "dype", det "høye" eller "meningen" har tappt terreng til fordel for bevisstheten om kunstens kroppslige og *hitsidige* moment (Gumbrecht 2004; Stern 2007), altså at musikken utøves og tolkes i sosiale situasjoner og innen spesifikke kulturelle kontekster. Musikken har i økende grad blitt tolket som en tosidig praksis, estetisk og samtidig en praksis som stammer fra kollektive produksjons- og resepsjonsprosesser; menneskelig samhandling. Outreach ser altså ut til å gå hand i hand med en musikkestetikk som holder frem musikkresepsjonens kroppslige og relasjonelle moment mer enn dens "høye mening". Tilsvarende vil outreach mer enn mot et abstrakt "publikum" strekke seg ut til bestemte "nærmiljøer", "arbeidsplasser", "kafeer", "barnehager", "naboer". Da blir *nærhet* også ikke-metaforisk forstått; orkesteret programmerer, øver og konserterer med tanke på musikkopplevelsen til mennesker som bor i ens egen bydel eller distrikt. Da angår nærhetsbegrepet også spørsmål som hvordan konserten gjøres kjent⁸, hvor den holdes (arena), hvordan konsertarenaen er designet og benyttede *mottagelses-strategier*.

Per definisjon er "nye publikumsgrupper" ikke rutinerte konsertgjengere, og det fordrer strategier for mottagelse. I spedbarnskonserten *Ansikt til Ansikt* (Valberg 2008) skjedde mottagelsen i et tilstøtende rom til konsertarenaen, musikere ga seg til kjenne og hilste velkommen. Slik startet uhøytidelige samtaler når musikerne spurte barnet (eller ledsager) hva det het og hvor i nærmiljøet de kom fra. Musikerne fortalte hvor barnevognene kunne stå under konserten, om garderobe og om stellerom for spedbarna. Slik ble konsertens overordnede relasjonelle og dialogpregede stil introdusert. Fra foajeen gikk barn og ledsager inn i et "kaféområde" med småbord, kaffe, te, frukt og pepperkaker for å leke/samtale med andre før konserten. Her fortalte musikerne om den forestående konserten og hvilken rolle ledsagerne kunne fylle (deltagerstrategier) under konsertens gang. Musikerne svarte også på spørsmål. Til sammen utgjorde en slik start på konserten dens mottagelsesstrategier.

Orkesterselskapenes forvaltningsmandat og mytologiske aura

Jeg har villet bringe til torgs perspektiver som kan forankre outreach i en kritisk fagdiskurs basert på virksomhetens historie, dens musikkestetiske plassering og en fagterminologi som kan navnsette erfaringene fra praksisfeltet. La meg runde av med å peke på to saksområder som kan komme til å bli betydningsfulle i tiden som kommer.

Det ene er å vurdere forholdet mellom orkestrenes mandat som forvaltere av den historiske kunstmusikken opp mot deres andre mandat; aktørmandatet i samtidens kunstfelt. Ha i mente at "samtidens kunstfelt" ikke er ensbetydende med (for mange nye publikummere ekskluderende) dodekafoni eller serialisme lenger. Vi marker om ikke så lenge at det er 100 år siden Schönbergs op. 23. Å ta vare på slik modernistisk musikk er i dag et forvaltningsansvar, og ikke knyttet til samtidskunstmandatet. Å prioritere musikalske samtidskonsepter vil styrke en type nyskaping i forhold til repertoar og "formidling" som outreach behøver, og sørge for at outreach unngår å fremstå som et instrumentelt tiltak for å nå forvaltningsmessige mål og opprettholde forvaltningsorientert kompetanse.

Den andre utfordringen handler om å demontere orkestrenes *mytologiske aura*. Å skulle forsvare mytologiske 1800-talls forestillinger om disiplin, glitrende talent, "det Andre", informert *Werktreue* og geni er et tyngende ansvar. Med en slik aura å ivareta vil en ønske å opprettholde den virksomhet som en behersker best; forvaltning av *excellence* og høy kunstnerisk kvalitet. Det forventer vi med rette av aktører som orkesterselskapene. Men dersom kvalitetsbegrepet er uproblematiskert, vil – som det heter – en nisse kunne følger med på lasset. I Sveriges seneste kulturutredning heter det: "Vi har noterat att krav på konstnärlig kvalitet har en tendens att gynna etablerade uttrycksformer och etablerade konstnärsgenerationer" (SOU 2009: 46). Meningsdannelser rundt kvalitetsbegrepet forvaltes av slike innadrettede, kollegiale, overleverte og selvpålagte standarder som jeg viste til innledningsvis. I forlengelsen av dette, og fra sitt ståsted i de sceniske kunststartene, skriver Rikard Hoogland at kritikk av teatrenes konservative programmering møtes med forsikringer om at repertoaret utelukkende er valgt i forhold til kvalitet. Kulturpolitisk ser det ut til at det viktigste er å få de som besøker teateret til å besøke teateret. Hvorfor dette er viktig begrunnes ikke tydelig. Virkemiddelet som fremfor alt skal anvendes for å nå de uinteresserte er "publikumsarbeid", ikke å forandre innholdet i teateret. Kontakten med nye publikumsgrupper synes altså fremfor alt å handle om økt interesse for allerede etablert teater, skriver Hoogland (2009: 24-26). Slike observasjoner berører også orkestrenes outreach. En spør seg: Med hvilken grunn skal nye publikumsgrupper oppsøke en virksomhet utviklet av og for et særlig sosiokulturelt publikum (dannelsesborgerskapet) i

et annet århundre? Bli en svar skyldig uten å ty til et uproblematisert kvalitetsbegrep, er det grunn til å på nytt vurdere forholdet mellom orkestrenes ansvar som forvaltere av kulturarven og deres mandat som skapende aktører i samtidskunstfeltet.

Forvaltningsvirksomheten søker legitimitet ved å etablere moderne myter om tidløshet, kanon, geni, kvalitet, det uslitelige og det naturlige. Karin Gundersen sier det slik:

Gjennom myten skjer det en mystifiseringsprosess som får kulturuttrykket til å fremstå som noe det ikke er, nemlig som en del av en evig og allmenngyldig natur. ... Gjennom demontering [av det semiotiske system som konstruerer myten] kommer man frem til mytens grunn, nemlig ideologien eller den ideologiske betydning, som er en historisk (og ikke en naturgitt) størrelse (Gundersen 2010: 51).

Forvaltningsvirksomheten legitimeres i samtiden når materiale fremstilles som ideologi- og tidløst. Fordi verket er ideologi- og tidløst, sier vi, må vi ikke røre ved det. Vi gjør holdningen til en konsekvens. I virkeligheten er holdningen årsak; fordi vi ikke vil røre ved ideologien, forblir virksomheten som den er.

Den borgerlige, moderne revolusjonen på slutten av 1700-tallet var også en kamp om definisjonsmakt over kulturfeltet. Orkesterselskapenes virksomhet ble av mange – og med god grunn – betraktet som en av det nye borgerlig-moderne samfunns mest formfullendte juvel. Aktørene tok stilling til sin tid, og bidro til å definere modernitetens identitetsberetning. Beethoven vitner om en stridende aktør som begjærte nyskapning, brudd og tilslutning i sin samtid. Det var en ånd som tiltalte samtidens borgere. Ved senere i sin historie å i stedet holde fram sin forvaltningsidentitet svekket orkesterselskapene sin mulighet til å være med å definere hva kulturell identitet under nåtidige betingelser kan være. Når Nicolas Bourriaud sier om det relasjonelle verket at "Hvert enkelt kunstverk er forslag til hvordan verden kan bebos sammen", tenker han ikke på å redde verden, men å bety en forskjell i ens nærmiljø, og slik være en bevisst aktør som vil foreslå hvordan musikalske erfaringer vitner om hva det vil si å leve et rikt liv under nåtidige betingelser. Her tilbys outreach en ny optikk. Kanskje kan det første skritt i en slik retning være å snu orkesterselskapenes tradisjonelle spørsmål: "Hva kan vi gjøre for at befolkningen skal bry seg om oss og oppsøke våre prosjekter?", til å lyde: "Hva kan gjøres for at vårt orkesterselskap skal bry seg om befolkningen og oppsøker deres prosjekter?". Da kan vi i tilfelle benytte begrepet "å være hen-vedt" i den betydning jeg har foreslått, altså med en forventning om en forpliktende dialogisk dramaturgi.

Hundre år med outreach har foldet seg ut som en kontinuerlig strøm av verk og vilje til å bringe musikk ut til nye publikumsgrupper. Ulike plattformer for konsertkonsep-ter har etablert seg samtidig som nye utfordringer har drevet fagfeltet frem. Slik har outreach kunnet bidra til våre forestillinger om orkesterselskapene som dynamiske og skapende aktører i samfunnsveven. Som en vennlig gest mot de uredde aktørene i feltet avslutter jeg med Walter Benjamins aldri uaktuelle påminnelse: "I disse dager kan ingen støtte seg til det de 'kan'. I improvisasjonen ligger styrken. Alle avgjørende slag blir utført med venstre hånd" (Benjamin 2000: 17).

Referanser

- Alsvik, Jan (1988). *Stavanger Symfoniorkester 1938–1988*. Stavanger: Dreyer Bok.
- Aure, Venke (2011). *Kampen om blikket: en longitudinell studie der formidling av kunst til barn og unge danner utgangspunkt for kunstdidaktiske diskursanalyser*. Doktoravhandling. Stockholm: Stockholms universitet, Institutionen för didaktik och pedagogiskt arbete.
- Benjamin, Walter (2000). *Enveiskjøring; Barndom i Berlin – rundt 1900*. Oslo: Aschehoug.
- Bishop, Claire (2005). *Installation art- a critical history*. London: Tate.
- Borgen, Jorunn S. (2001). *Møter med publikum. Formidling av ny skapende scenekunst til barn og unge med prosjektet Lillebox som eksempel*. Oslo: Norsk kulturråd - utredning. Notat nr. 43.
- Bourdieu, Pierre (1992). Men vem skapade skaparna? I: D. Broady (Red.) *Texter om de intellektuella* (s. 53-76). Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag
- Bourdieu, Pierre (1996). *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1979/2002). *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Den norske bokklubbene.
- Cook, Nicolas (1999). What is musicology, *BBC Music Magazine*, 7 (9), 33.
- Danbolt, Gunnar (1999). *Blikk for bilder: formidling av billedkunst til barn og ungdom*. Oslo: Kulturrådets prosjektserie nr. 4. Norsk kulturråd.
- Danto, Arthur C. (1981). *The transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Edström, Olle (2002). *En annan berättelse om den västerländska musikhistorien – och det estetiska projektet*. Göteborg: Göteborgs universitet.

- Fasting, Kåre (1965). *Musikselvskapet "Harmonien" gjennom to hundre år, 1765-1965*. Bergen: Musikselvskapet Harmonien.
- Gade, Solveig (2010) *Intervention & kunst: sosialt og politisk engasjement i samtidskunsten*. København: Politisk Revy.
- Goehr, Lydia (1992). *The imaginary museum of musical works*. Oxford: Clarendon Press
- Gumbrecht, Hans U. (2004). *Production of Presence - what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Illeris, Helene (2006). Med fascinasjonen som drivkraft – relationelle møder mellom barn og kunstværker. *Tidsskrift for Børne- og Ungdomskultur*, 51, 89-96.
- Hegel, Georg W. Fr. (1807/1999). *Åndens fenomenologi*. Oslo: Pax.
- Helseth, Tore (2005). *Fra privat initiativ til offentlig innsats: Norsk musikkpolitikk på 1900-tallet*. Oslo: Unipub.
- Hoogland, Rikard (2009) Teaterpubliken i svensk kulturpolitikk. *Peripiti*, 19-30.
- Huldt-Nystrøm, Hampus (1969). *Fra munkekor til symfoniorkester*. Oslo: Filharmonisk selskap.
- Kant, Immanuel (1790/1995). *Kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax
- Kester; Grant (2004) *Conversation Pieces: Community + Communication in modern art*. London: University of California Press.
- Kerman, Joseph (1983). A Few Canonic Variations, *Critical Inquiry*, 10 (September), 107-26.
- Korsyn, Kevin (2003). *Desentering Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Kris, Ernst og Kurz, Otto (1979). *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*. New Haven og London: Yale University Press.
- Lazarowicz, Klaus (1977). Triadische Kollusion. Über die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater. I: H. Kindermann (Red.) *Das Theater und sein Publikum. Referate der internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentkonferenz in Venedig 1977 und Wien 1976* (s. 56-60). Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Levin, Mona og Johnson, Geir (1994). *Oslo filharmonien 75 år, 1919-1994: Jubileumsbok*. Oslo: Filharmonisk selskap.
- Lie, Håkon (1935). *Klasse og kulturkamp*. Oslo: Tiden norsk forlag.
- Lindberg, Anna Lena (1991). *Konstpedagogikkens dilemma : historiska rötter och moderna strategier*. Lund: Studentlitteratur.
- Mangseth, Per (2004). *Mange er kalt, men få er utvalgt - kunstnerroller i endring*. Rapport nr. 215, Telemarkforskning - Bø.
- Morgenbladet (2009). "Leder". Nr. 15, 17-23 april, s. 2.

- Nesheim, Elef (2001). *Ny orkestersatsning: kvantitativt og kvalitativt*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Nesheim, Elef (2002). *Internasjonalt orkesterperspektiv*. Tillegg til *Ny orkestersatsning*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Pedersen, Arild (2003). *Den aller nyeste musikkens filosofi: etter Adorno - et postmoderne karneval*. Oslo: Unipub.
- Ranciére, Jacques (2012). *Den emansiperte tilskuer*. Oslo: Pax.
- Røyseng, Sigrid og Bergsgard, Nils Asle (2001). *Ny støtteordning – gamle skillelinjer. Evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd – utredning. Rapport nr. 23.
- Small, Christopher (1998). *Musicking - the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan
- SOU 2009:16. *Betänkande av Kulturutredningen, förnyelseprogram* (Stockholm, 2009).
- Swedner, Harald (1965). "Barriären mot finkulturen". Nyopptrykk i Swedener, H. (1971) *Om finkultur och minoriteter - Tio essayer*. Stockholm: Almqvist & Wiksell Förlag AB.
- Valberg, Tony (2008). Konsert med spedbarn som målgruppe. I: G. Trondalen og E. Ruud (Red.) *Perspektiver på musikk og helse - 30 år med norsk musikkterapi* (s. 275-290). Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Valberg, Tony (2011). *En relasjonell musikkestetikk – Barn på orkesterselskapenes konserter*. Gøteborg: Gøteborgs universitet.
- Valberg, Tony (2012). Bidrag til fagterminologi for en relasjonell musikkestetikk. I: G. Trondalen og K. Stensæth (Red.) *Barn, musikk, helse* (s. 173-193). Oslo: NMH-publikasjoner 2012:3.
- Vestheim, Geir (1995). *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Weber, William (2001). The History of Musical Canon. I: N. Cook og M. Everist (Red.) *Rethinking music* (s. 336-355). Oxford: Oxford University Press.

Noter

- 1 Se <http://www.scenestatistikk.no/?z=ATcMbcRB7s9xeVUmRz1DXa2sHtvanNcjexfKlA8J-YhMIE5JTCAg>
- 2 I arbeiderbevegelsen var det strid om kulturpolitikken på 1930-tallet. Det ble uttrykt behov for et brudd med den elitistiske, borgerlige finkulturen for i stedet å etablere en selvstendig arbeiderkultur. I form og innhold skulle det være mulig for nye publikumsgrupper å etablere identifikasjon. Linjen som under Håkon Lies ledelse vant frem var imidlertid at arbeiderbevegelsen ikke måtte frykte den borgerlige kulturen, men gjøre den til sin. Kulturarven hadde "selvstendig verdi" hevet over klasseperspektivet. Dypest sett er [arbeiderbevegelsens] mål å gi arbeiderne den samme del i kulturarven som andre samfundsklasser, skrev Lie (Lie 1935: 24). Dette var før Bourdieus studier som problematiserte kvalitetsbegrepet og påviste hvorledes smaken også er et maktspørsmål nært knyttet til klasseperspektiver.
- 3 Se Statistisk sentralbyrå (SSB), Norsk kulturbarometer. Lastet ned 14. februar, 2013, på <http://www.ssb.no/emner/07/02/kulturbar/>
I etterkant av SSBs kulturbarometer 2012 blusset det opp en debatt i norske medier om hvor vidt den sittende rød-grønne regjeringens ambisiøse satsning *Kulturløftet* var feilslått da økte bevilgninger ikke resulterte i en ønsket demokratisering av kulturen. Debatten har altså røtter tilbake til 1960-tallet.
- 4 De nordiske orkestrene lot seg sammen med orkestre i hele Europa imponere og inspirere av outreachpraksisen til orkestrene i Storbritannia på denne tiden. Mer om dette i Nesheim (2002) og Valberg (2011: 21-26)
- 5 Den relasjonelle estetikken har på generelt grunnlag blitt kritisert for utydelige svar på spørsmålet om forholdet mellom "verk" og "performativ hendelse"; formspørsmålet. Det har også vært ført frem kritikk som peker på at den relasjonelle kunstens vekt på handling og medskapning overser den tradisjonelle kunstpersepsjonens tilsvarende moment av aktiv "indre meddiktning" (Rancièrè 2012: 38-39). Bishop (2005: 119) har pekt på at den relasjonelle estetikken ved å forsøke å skape alternative samfunn i samfunnet i virkeligheten trekker seg ut av fellesskapet for å søke en trygg tilflukt i et felt som er så uklart definert at aktørene ikke kan rammes av (selv)kritikk.
- 6 For en grundigere beskrivelse av en relasjonell musikkestetikk, og eksempler på relasjonelle konsertkonsepter, se Valberg (2011; 2012).
- 7 Se Valberg (2012) for en mer omfattende fagterminologi

- 8 I forkant av den relasjonelle konserten *Ansikt til Ansikt* ble det laget *flyers* som ble lagt ut på de av byens kafeer som var mye besøkt av småbarnsforeldre, i barnetøy- og lekebutikker. Lokale barnehager ble besøkt og informert, og prosjektet ble omtalt på lokal-TV, ved siden av en enkel annonse i lokalavisen. Konsertene ble utsolgt etter få timer. En undersøkelse i etterkant viste (overraskende) at de aller fleste informantene oppga at kilden til informasjon om konserten var "ei veninne".

Associate professor, PhD
Tony Valberg
Universitetet i Agder
Fakultet for kunstfag. Institutt for musikk.
Postboks 442, 4604 Kristiansand, Norge.
tony.valberg@uia.no