

# «The shape of rock to come»

**Ein analyse av etableringa og utviklinga av det norske  
støymiljøet**



**Eirik Kvam Goksøyr**

**Masteroppgåve i medievitskap  
Institutt for informasjons- og medievitskap  
Universitetet i Bergen**

**Februar 2014**

## Forord

Arbeidet med denne oppgåva har vore ein tung affære. Det har vore lange kveldar med litervis med kaffi. Eg vil først takke mine informantar for at dei velvillig stilte opp til intervju og ga meg verdifull innsikt.

Eg vil rette ein stor takk til mine dyktige rettleiarar, Ole Johan Mjøs og Jan Fredrik Hovden, som har gitt meg mange gode faglege innspel og motivasjonsord gjennom heile arbeidet

Tusen takk til familien min for å ha støtta meg gjennom den tyngste perioden i arbeidet.

Tusen takk til Studentradioen i Bergen som har latt meg bruke opptaksutstyr og studio til opptak av mine intervju.

Eg vil og takke Norsk Kulturråd for å ha sendt over viktige datamateriale til oppgåva.

Til slutt, men ikkje minst vil eg rette ein stor takk til den fantastiske gjengen på lesesalen 539, som har motivert og støtta meg gjennom heile prosessen.

# Innholdsliste

<b>1.0 Innleiing.....</b>	<b>5</b>
1.1 Kort om metode .....	6
1.2 Gangen i oppgåva .....	7
<b>2.0 Bakgrunn.....</b>	<b>8</b>
2.1 Kva er støy? .....	8
2.2 Sentrale trekk i støyusikkens historie .....	10
2.3 Støyusikk som sjanger .....	12
2.4 Støyusikk som smaksfellesskap, subkultur, scene og kunstverd.....	15
2.5 Kultur- og musikkpolitikk .....	19
2.6 Støyusikk og teknologi .....	21
<b>3.0 Etablering av det norske støyusikk.....</b>	<b>24</b>
3.1 Støyusikk som undergrunnsfenomen .....	24
3.1.1 Vilkår for etablering .....	24
3.1.2 Energifull musikk og DIY-kultur.....	26
3.1.3 Frå smaksfellesskap til subkultur/undergrunnszene .....	32
3.2 Kulturpolitiske rammevilkår for etableringa av støyusikk .....	34
3.2.1 «Eldsjuer og sliterar» som arrangørar .....	35
3.2.2 Både amatørar og profesjonelle .....	38
3.3 Forholdet mellom teknologi og støyusikk.....	40
3.3.1 Teknologisk nostalgi .....	41
3.3.2 Å skape lyd gjennom elektronikk .....	42
<b>4.0 Nyare utvikling av det norske støyusikk .....</b>	<b>46</b>
4.1 Norsk støyusikk ser lyset.....	46
4.1.1 Kopling til jazz- og kunstmiljø .....	46
4.1.2 Frå undergrunnszene til kunstverd? .....	52
4.1.3 Støyusikk som smak .....	55
4.1.4 Skildringar og oppfatningar av støyusikk .....	59
4.2 Kulturpolitiske rammevilkår for utvikling av støyusikk.....	61
4.2.1 Fleire arrangørar og meir tilskot .....	61
4.2.2 Fleire musikarar og fleire profesjonelle .....	64
4.2.2 Støyusikk som verdsett kunstform? .....	67

4.3 Støymusikk i den digitale tidsalder .....	68
4.3.1 Distribusjon og digitalisering av støymusikk .....	69
4.3.2 Støymusikk i dagens musikkindustri .....	74
<b>5.0 Avslutning .....</b>	<b>76</b>
<b>Referanseliste .....</b>	<b>79</b>
<b>Vedlegg .....</b>	<b>85</b>
Metode og datainnsamling.....	85
Intervjuguide.....	91

## 1.0 Innleiing

Noisemusikk har gått fra å være et undergrunnsfenomen til å bli mainstream» seier Joakim Haugland frå plateselskapet Smalltown Supersound til Dagens Næringsliv i 2008 (Opsahl, 2008). Haugland viser til støy musikk som har opplevd ei til dels kommersiell anerkjenning og aukande publisitet i musikkpressa dei siste åra. Målt gjennom salstal og mengde publikum på konsert, er framleis støy musikk lite her heime i Noreg. Slik musikk har ein kunne oppleve hovudsakleg i undergrunnsklubbar for alternativ musikk, men om lag dei siste ti åra har ein sett støy musikk bli framført på blant anna jazzfestivalar, metalfestivalar og samtidsmusikkfestivalar. Dette vitnar om det store nedslagsfeltet norsk støy musikk har i dag.

I arbeidet med denne oppgåva har eg fått mange undrande blick og spørsmål når eg har presentert tema for oppgåva. Mange har spurt kva støy musikk er for noko eller om det kan reknast som eit miljø i det heile tatt. Dette viser mykje av grunnen til at fenomenet er verdt å forske på. Den norske støy musikken er eit spennande område innanfor norsk musikkliv og er i gradvis utvikling, både nasjonalt og internasjonalt. Det er likevel eit felt som det er lite kunnskap om i norsk akademia. Det einaste vitenskaplege arbeidet som er gjort på støy musikk miljøet i Noreg er Tone Østerdal si masteroppgåve *For alle spesielt interesserte* (2010) frå Høgskulen i Telemark. Oppgåva tek for seg støy scena i eit kultursosiologisk perspektiv og undersøker blant anna korleis kunstnarrolla spelar inn blant støy musikarane. Elles er det ein del litteratur og studie generelt rundt støy som omgrep og støy brukt i musikk (Cage 2005; Hegarty 2007; Russolo 2004).

Tittelen på oppgåva mi *The shape of rock to come* viser til Lasse Marhaug sitt album frå 2004. Denne er igjen ein referanse til Ornette Coleman sitt tredje album *The shape of jazz to come* (1959) og det svenske punkbandet Refused sitt album *The shape of punk to come* (1998). Tittelen kan tolkast som ein progressiv og framtidsretta musikk med koplingar både til jazz og punk. Den viser også noko av kva den norske støy musikken representerer; ein progressiv musikk sjanger med eit framtidsretta mål om å bevege seg ut i eit ukjent musikalsk territorium. For at eit slikt mål skal lukkast må det ligge nokre faktorar bak. Ei undersøking av sosiale mekanismar, kulturpolitiske rammevilkår og forholdet mellom støy og teknologi kan gi ei betre forståing av etableringa og utviklinga av det norske støy miljøet. Dette er

utgangspunktet for utforminga av problemstillinga og underproblemstillingane i denne oppgåva:

Korleis vart det norske støymiljøet etablert og korleis har det utvikla seg i lys av sosiale mekanismar, kulturpolitiske rammevilkår og teknologiske forhold?

- Korleis har støymiljøet etablert og utvikla seg i lys av kultursosiologiske omgrep som smaksfellesskap, scene, subkultur og kunstverd? Korleis kan diskusjonar om kva som kan reknast som støymusikk forståast i lys av sosiologiske perspektiv på musikksgangrar?
- Kva rolle har kulturpolitikken og offentlege stønadsordningar spelt i denne utviklinga?
- Korleis er forholdet mellom teknologi og støymusikk, og kva slags rolle har digitalisering av musikk spelt i denne utviklinga?

## **1.1 Kort om metode**

Eg har valt å gjere ein kvalitativ studie med eit metodisk mangfald. Med mangfald meiner eg semi-strukturerte intervju med to sentrale informantar frå miljøet og fem informantar kategorisert som aktive lyttrar, sekundærkjelder i form av intervju med andre sentrale aktørar, dokumentanalyse av tildelingar frå Kulturrådet, feltnotat frå konsertar og kvantitative data frå tidlegare relevante publikumsundersøkingar. Dette er inngangen min til å forstå dei viktigaste etablering- og utviklingsfaktorane for det norske støymiljøet. Gjennom kvalitative intervju søkte eg djupare innsikt i kva aktørane i faktisk meiner om miljøet, lære meir om korleis dei definerer seg sjølve og musikken og i tillegg avdekke kva dei meiner er dei viktigaste faktorane for miljøet sin etablering og utvikling. Sekundærkjeldene er hovudsakleg fanziner, aviser og anna relevant litteratur som inneheld intervju med andre sentrale aktørar. Studiar av tildelingar frå Kulturrådet vil gi meg innsikt i den økonomiske støtta aktørar innan støyscena har fått. Kvantitative data frå andre relevante undersøkingar gir meg eit grovt overblikk over korleis identitet- og verdikonstruksjonar ser ut i publikummet til støymusikken. Til slutt vil mine feltnotat frå støykonsertar brukast som ein del i kartlegginga av bruk av elektronikk i støymiljøet. Sjå i vedlegget for meir utfyllande om metodebruken og datainnsamling for oppgåva mi.

## 1.2 Gangen i oppgåva

Oppgåva består av to hovudelar. Første delen omfattar kapittel 2, medan kapittel 3 og 4 utgjør den andre delen. I første del presenterer eg ei kort innføring i omgrepet «støy» og gir eit kort samandrag av støy musikken si historie. I tillegg drøftar eg dei ulike teoretiske perspektiv som seinare vert diskutert opp mot empirien i analysedelen. Dette er i hovudsak teoretiske perspektiv innanfor kultursosiologien. Eg vil og gi ei kort historisk gjennomgang av dei mest relevante sidene ved norsk kultur- og musikkpolitikk, samt ei kort innføring av forholdet mellom teknologi og musikk. Andre delen utgjør analysen. Her vert funna i resultatdelen presentert og diskutert opp mot dei teoretiske perspektiva som vart presentert i kapittel 2. Kapittel 3 handlar i hovudsak om etableringa av støymiljøet i Noreg. Her vil eg legge fram muskarane sine skildringa av etableringa og den tidlege utviklinga. I same kapittel vil eg legge fram tildelingar til norsk støyrelatert musikk frå Norsk Kulturråd i perioden 1998-2003 og drøfte dette opp til den norske kultur- og musikkpolitikken. Eg avsluttar kapittelet ved å drøfte forholdet mellom teknologi og norsk støy musikk. I kapittel 4 presenterer og diskuterer eg den seinare utviklinga av støymiljøet. Her vil eg blant anna kartlegge dei informantane som eg har kategorisert som «aktive lyttarar av støy musikk» sin bakgrunn, smak og oppfatning av støy musikk, samt skildringar frå støy muskarane om dagens miljø. Etter dette vil eg sjå nærmare på den kulturpolitiske innsatsen for norsk støy musikk i tidsperioden 2004-2013 og diskutere dette opp i mot dei kulturpolitiske måla i den same perioden. I siste del av kapittel ser eg nærmare på kva digitalisering av musikk og aukande distribusjon gjennom internett har hatt å seie for støy musikken. Til slutt gir eg ein konklusjon på problemstillinga og ei oppsummering av dei viktigaste funna i oppgåva.

## 2.0 Bakgrunn

I dette kapitlet ser eg på ulike definisjonar av omgrepet *støy*. Etterpå vil legge fram ein presentasjon av sentrale trekk i støymusikkens historie. Dette vil gi forskingsobjektet ein større historisk kontekst og vil skape ei breiare ramme for analysedelen i oppgåva. Den neste delen av kapitlet vil eg presentere teoretiske omgrep som eg vil bruke i den delen av analysen min som handlar om dei sosiale mekanismane som ligg bak fenomenet eg undersøker. Kapitlet vert avslutta med ein gjennomgang av norsk kultur- og musikkpolitikk – med fokus på perioden 1998-2013 – og forholdet mellom musikk og teknologi, sett ut i frå både ein historisk kontekst og i nyare tid.

### 2.1 Kva er støy?

Den vanlege og allment aksepterte definisjonen på omgrepet støy er uønska lyd eller ubehageleg lyd. Denne definisjon framstiller støy som noko negativt, noko som er ubehageleg og som ein ikkje ynskjer. Det blir hevda at vi har blitt lært opp til å ha ei slik reaksjon av fagfolk.

Noise is not only judgement on noises, it is a negative reaction, and then, usually, a negative response to a sound or a set of sounds. Biologists, sound ecologists and psychoacoustics would have us believe that noise is sound that damages us, and that a defensive reaction is simply natural, even if, at an individual level, it might be learned (Hegarty, 2007, s. 3).

Opplevinga av støy inneberer ei vurdering og bedømming som fører til ein reaksjon, som oftast er negativ. Vi tenkjer ofte på støy som til dømes lydar som trafikk, maskiner og store folkemengder. Musikkteoretikaren- og kritikaren Simon Reynolds (2004) meiner at musikk er som eit språk, der støy forhindrar at ei meining blir produsert. Det blir som eit hinder i språket som hovudsakeleg skal kommunisere eit narrativt emosjonelt og spirituelt budskap, og det oppstår når språket fell saman. Reynolds meiner dei som likar støy ser med ekstase på ting som utsletting eller kollaps: «The pleasure of noise lies in the fact that the obliteration of meaning and identity is ecstasy» (ibid.). Den futuriske filosofen og kunstnaren Luigi Russolo



(2004) vert rekna som den første reine støykomponisten og hevdar at støyen kom først under den industrielle revolusjonen.

In the 19<sup>th</sup> Century, with the invention of machines, Noise was born. Today, Noise is triumphant and reigns sovereign over the sensibility of men. Through many centuries life unfolded silently, or at least quietly. The loudest of noises that interrupted this silence was neither intense, nor prolonged, nor varied. After all, if we overlook the exceptional movements of the earth's crust, hurricanes, storms, avalanches, and waterfalls, nature is silent (Russolo, 2004, s.10).

Sitatet er henta frå Russolo sitt futuristiske manifest *The Art of Noises* frå 1913, og tar for seg den industrielle revolusjonen sitt bidrag for ny tenking rundt meir komplekse lydar og var ein reaksjon mot tradisjonell musikk. Russolo påpeikar at støy er noko som vi ikkje kan ignorere ettersom vi er omringa av støy i kvardagen. Han tok i bruk støyen og brukte det som eit hovudelement i musikalske komposisjonar. Den tonale og romantisk orienterte musikken tok han avstand frå og meinte at støy var lyden av musikk i framtida. Den amerikanske komponisten John Cage (2004) var gjennom heile si musikalske karriere opptatt av støy. Han vidareførte tenkinga frå Russolo, at støy ikkje er noko vi kan ignorere ettersom vi er heile tida omringa av det.

Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as a sound effects but as musical instruments (Cage, 2004, s. 25).

Cage snakkar her om å ta i bruk støy som musikalske instrument, altså å lage musikk ut av det i staden for å bruke det som lydeffektar. For å sette pris på støy må ein altså høyre på det i staden for å ignorere det, trasse denne negative reaksjonen på støy som vi har blitt lært opp til og heller prøve å sjå estetikken i noko som bryt ned ting som til dømes det musikalske språket. Dette er utgangspunktet mitt i oppgåva om forståinga av støy som omgrep.

## 2.2 Sentrale trekk i støymusikkens historie

Støymusikk har ei omfattande historie som strekk seg hundre år tilbake i tid. I boka *Noise/Music – A History* tar Paul Hegarty (2007) blant anna for seg korleis støyen frå det industrialiserte samfunnet gjekk frå å vere uønska lyd til å bli ein del av kunsten og populærmusikken. Støymusikkens historie er interessant i forhold til forskingsobjektet på grunn av dei mange koplingane det er til ulike historiske periodar, komponistar og aktørar. Mange av muskarane er inspirert eller kjende med tidlege verk eller aktørar som har vore sentrale i utviklinga av musikken. Denne delen vil fokusere på dei viktigaste trekka i utviklinga av støymusikken, med ei hovudvekt på aktørar og scener som representantar frå det norske støymiljøet nemner som sentrale.

Ved framveksten av bykultur og i kjølvatnet av den industrielle revolusjonen, utvikla det seg ei radikal kunstbevegelse som vert kalla Futurismen. Ein viktig representant for futurismen var komponisten Luigi Russolo. I sitt futuristiske manifest (1913) la han grunnlaget for det første verket som tok for seg støy i musikk. Han framførte også eit musikalsk verk der eit orkester spelte på hans sine eigenproduserte støymaskiner. Framføring enda med slåsskampar mellom orkesteret og publikummet. Ein kan konkludere med at Russolo sine idear vart ikkje særleg godt mottatt og tankegangen med å dra støy, som vert sett vert på som noko negativt, inn i musikken kom i det tidlegaste laget for samfunnet. Men Russolo klarte å inspirere seinare komponistar, filosofar og teoretikarar. Ein av desse var den franske komponisten Edgard Varèse som kom med den enkle definisjonen på musikk som organisert lyd: «...‘organized sound,’ side-stepping the conventional distinction between ‘music’ and ‘noise’» (Varèse 1998, i Cox & Warner 2004, s. 17). Varèse sin musikk skulle seinare få ei stor rolle i blant anna elektronisk musikk, faktisk så komponerte han to elektronisk musikkstykker allereie på 1950-talet. Dette vert rekna som milepælar innanfor elektronisk eksperimentell musikk.

Etter andre verdskrig dukka ein ny form for elektronisk musikk opp i Frankrike. Dette var *musique concrète*, utvikla av komponisten Pierre Schaeffer. Poenget med *musique concrète* var å redigere saman lydar frå naturen og industrien og bruke dei i komposisjonen av eit musikalsk stykke.

Schaeffer wanted to expand the realm of music, and bring sounds that were musical, even if not matching expectations of being specific notes. Non-musical sounds would be richer, fuller, and the amount of combinations available almost infinite (Hegarty 2007, s. 33).

Eit kjent verk av Schaeffer, *Five studies of Noises* (1948), inneheld blant anna lydar frå lokomotiv, kanalbåtar og kjøkkenreiskap. Dei musikalske verka og ideane hans skulle bety mykje for sentrale komponistar innanfor modernistisk musikk, blant anna Karlheinz Stockhausen og John Cage. Dei er i dag rekna som to av dei mest betydingsfulle komponistane innan elektronisk musikk og samtidsmusikk for 1900-talet. Stockhausen er kjend for si eksperimentering med elektronisk musikk og har gitt ut meir enn 300 verk. Cage er kjend som komponist, musikkteoretikar og forfattar. Eit av det mest kjente stykket til Cage er *4'33* (1952) som er 4 minutt og 33 sekund med stillheit. Det var både kontroversielt og revolusjonerande, fordi det seier at alle lydar er musikk. «The world, then, is revealed as infinitely musical: musicality is about our attentiveness to the sounds of the world» (Hegarty 2007, s. 6).

Utover på 60-talet fekk den elektriske gitaren større status som instrument. Gitaren med forsterkarar og effektpedalar gjorde at støy vart i mykje større grad innlemma i rockemusikken. Framføringa av melodien *Star-spangled Banner* av Jimi Hendrix på Woodstockfestivalen i 1969 er eit døme som viser den elektriske gitaren sin status som sentrum i eit rockeband. Hendrix sin bruk av støy i form av forvrengt lyd på gitaren, er på mange måtar kontroversiell.

It shows a political alternance otherwise absent from the relentless positivity of the anthem, not only because it veers between the 'correct notes' and bent, feedback or distorted sounds, but because it cuts between crisply played discrete notes and the noise implications of those notes (Hegarty 2007, s. 64).

Lou Reed brukte også gitaren sin for å lage støy på sitt album *Metal Machine Music* (1975). Dette er eit dobbeltalbum fylt med rein gitarstøy og representerte ein ny form for støymusikk. I kjølvatnet av denne utgivinga oppstod det ein ny sjanger som var inspirert av punkrocken. Dette var *industriell musikk* og konseptbandet Throbbing Gristle la blant anna grunnlaget for sjangeren på slutten av 1970-talet. Det var ein anti-estetisk bevegelse som kunne samanliknast med dada-bevegelsen på 1920-talet, men det var også ein politisk bevegelse mot det kapitalistiske samfunnet. Sjangerens stil var ofte prega av mekaniske og elektroniske lydar som var sett saman og samplet, samtidig som det var lagt inn konkrete lydar som kan samanliknast med komposisjonane til Pierre Schaeffer. Den industrielle musikken var

byrjinga på den såkalla «nye støymusikken», som nokre år seinare skulle gi inspirasjon til ei ny bevegelse i Japan.

Den japanske støymusikken utvikla seg gjennom kunstmiljø i byrjinga på 1980-talet. I følge Hegarty er Masami Akita (Merzbow) blant dei mest kjente artistane som har bidrege til å sette sitt preg på denne sjangeren, og som ofte har fått merkenamnet *harsh noise* eller *japanoise*. Merzbow tok utgangspunkt i Lou Reed sin gitarstøy og vidareførte dette med eit større fokus på feedback. Med dette skapte han det som i dag vert av mange sett på som den reine støymusikken. Det var ekstrem musikk med mykje energi og volum.

Duration, volume, harshness, interference, luring a listener into attributing meaning, and anti-virtuosity are all tools that work through the layers of harsh noises, pulses, oscillations, crashes and explosive bursts in Merzbow recordings (Hegarty 2007, s. 155).

I følge Merzbow sjølv (referert i Lien, 2009) gjekk dei første musikalske interessene hans i retning av psykedelia, jazz og progressiv rock. Gjennom kunststudiet på universitetet fekk han interesse for kunstretningar som dadaisme og surrealisme, og etter kvart byrja han å lage musikk sjølv. Sidan har han produsert over 350 album og er rekna som den største ambassadøren for moderne støymusikk. Hegarty (2007, s. 155) skildrar Merzbow som det ultimate døme på japansk støymusikk. *Japanoise* og britisk industriell musikk la mykje av grunnlaget for den vidare utviklinga av støysjangeren, og ved byrjinga av 1990-talet skulle det etter kvart få innflytelse på den norske støymusikken.

## 2.3 Støymusikk som sjanger

I forhold til å drøfte støymusikk som ein musikksjanger trengs det ein gjennomgang av sjangerteori og reglar rundt sjangertermar. Det er vanskeleg å kategorisere musikk. Ein får ofte assosiasjonar til punkrock som ein livstil og ein venstredikale haldning. Assosiasjonar til black metal kan til dømes vere satanisme eller ekstrem musikk. I forhold til støymusikk vil kanskje mange assosiere det med eit kunstuttrykk som bryter med musikalske konvensjonar som melodi, rytme og klang. Ein kan og tenke seg det som musikk med eit ekstremt høgt energinivå som eksperimenterer rundt elektroniske lydar. Simon Frith (1996) og Franco

Fabbri (1982) sine teoretiske perspektiv på sjanger er mine utgangspunkt i mi oppgåva. Desse perspektiva vil eg bruke seinare i analysen i ein diskusjon rundt korleis ein kategorisere eller drøfte støyusikk som sjanger.

Simon Frith (1996) legg fram forslag til tre ulike måtar ein kan kategorisere musikk på. Den første måten er gjennom det han kallar eit *marknadsføringsprinsipp*. Eit av hovudmåla til plateselskap er å bruke musikk som handelsvare, som er då kopla til sjangertermar. I følgje Frith er sjanger ein måte for marknaden å kategorisere musikk på gjennom. Plateselskapa er opptatt av kva slags produkt dei har med å gjere før dei legger det ut på marknaden.

The first thing asked about any demo tape or potential signing is what *sort* of music is it, and the importance of this question is that it integrates an inquiry about the music (what does it sound like) with an inquiry about the market (who will buy it) (Frith 1996, s. 75-76).

Sjanger kan fungere som ein slags markør på kven som vil kjøpe musikken. Eit plateselskap jobbar ut i frå marknadsverdien av musikken og sjanger kan påverke om verdien er høg eller lav. For ein artist er det ofte eit ynskje om å tene peng på musikken sin. Derfor kategoriserer ofte artistar seg i kjente eller tydelege sjangrar for å vere attraktive for plateselskap, radiostasjonar, musikkmagasiner og konsertpromotorar.

The point of music labels is, in part, to make coherent the way in which different music media divide the market – record companies, radio stations, music magazines, and concert promoters can only benefit from agreed definition of say, heavy metal. But this doesn't always work smoothly, if only because different media by necessity map their consumers in different ways (Frith 1996, s. 77).

Sjanger vert då bestemt ved samtykke mellom til dømes artist – plateselskap – radiostasjon. Men dette er ofte ikkje tilfelle. Frith legg fram to døme på dette: Platebutikkar og Grammy Awards. Desse kan gå vekk i frå den kategoriseringa som ein artist eller plateselskap har gitt, og plassere musikken i heilt andre kategoriar. Ein platebutikk opererer ofte ut i frå publikum sin etterspørsel. Til dømes er ein dedikert musikkfan ofte på jakt etter eit band eller album som passar inn i forskjellige sjangrar og kan då finne dette i platebutikkane under forskjellige kategoriar. Frith hevdar at prisutdelingar er kanskje det beste dømet der kategorisering av musikk bli feil. I ein gjennomgang av kategoriane under Spellemannsprisen i tidsperioden 2002-2012, kan ein sjå at støyrelatert musikk har blitt nominert ut i frå seks forskjellige kategoriar; open klasse, elektronika, elektronika/samtidsmusikk, samtidskomponist, metal og jazz (Spellemann, 2013). Dette kan tolkast som at Spellemannsprisen har kategorisert støyusikk ut i frå eit marknadsføringsprinsipp.

Den andre måten å kategorisere musikk på som Simon Frith legg fram, er ut i frå det *musikalske innhaldet*. I følgje Frith (1996, s. 83) prøvde den britiske regjeringa på 80-talet å kategorisere rock på det musikkvitskapelege planet (form, rytme, lyd). Dei ville altså kategorisere musikk gjennom det musikalske innhaldet og reint objektivt sett plassere ulike artistar og band i kategoriar. Ut i frå ein slik kategorisering meiner Frith at dette kan skape problem for til dømes radiostasjonar: «... the boundaries between the various subcategories are, inevitably, imprecise, and an interesting question emerges: can a record be played for more than one sort of station? Does it thereby change its meaning?» (ibid., 81).

Radiostasjonar har ofte fleire kanalar som er bestemt ut i frå kva slags musikk som blir spelt. Til dømes har vi i Noreg NRK Klassisk, NRK Jazz og NRK Folkemusikk. Dette er radiokanalar som tilsynelatande er laga berre for spele musikk innanfor desse sjangrane. Viss NRK har bestemt kva musikk som skal spelast på desse radiokanalane ut i frå det musikalske innhaldet, kan det bli vanskeleg å plassere forskjellige artistar i dei ulike sjangerbestemte radiokanalar. Ein måte å kategorisere støymusikk på reint musikkvitskapeleg vis, er at han manglar rytme og melodi og brukar støy som ein sentralt element.

Det kan vere til tider vanskeleg å finne musikalske fellestrekk for artistar eller album kategorisert ut i frå ein sjanger. Eit døme på dette er i følgje Frith (1996, s. 86) indie-sjangeren. Denne sjangeren er vanskeleg å klassifisere med bakgrunn i det musikalske uttrykket. Derfor vert indie-sjangeren referert til *produksjonen og publikummet* sine verdier og haldningar. Dette kan skape problem for publikum ved at det kan lede til diskusjonar om kva sjangeren representerer: «It can therefore lead, in turn, to intricate (and fiercely debated) judgements as to whether a band “sells out,” changes the meaning of its music, by appealing to a wider audience» (ibid.). Eit konkret døme på musikk kategorisert ut i frå publikummet er studentmusikk. Frith hevdar at denne må passe til eit studentliv, ein kollektiv kjensle av til dømes angst, stress og politisk engasjement. Musikken må også spele på tenåringsminner og ein studentfølelse. Viss ein skal kategorisere støymusikk ut i frå publikum så kan ein til dømes seie at sjangeren representerer ein felles interesse for avantgardekunst og energifull musikk.

Franco Fabbri (1982, referert i Frith, 1996, s. 91-94) viser til kategorisering av musikk gjennom å sjå nærmare på sosialt aksepterte *sjangerreglar*. Han legg fram fem kategoriar for slike reglar. Den første kategorien er formelle og tekniske reglar. Dette inneberer til dømes

kor mykje kunnskap eller ferdigheit ein bør ha, kva slags instrument ein bør bruke, om det skal vere akustisk eller elektrisk, kva rytme eller melodi det bør vere og korleis lyd kvalitet det bør vere. Slike reglar kan variere om dei er vage eller stramme (jazzmusikken kan ha vage, mens countrymusikken kan ha stramme). Fabbri meiner at det å kjenne igjen ein sjanger er eit resultat av ei organisering gjennom formelle reglar. Den andre kategorien er semiotiske reglar. Dette er reglar for kommunikasjon, korleis musikken fungerer retorisk eller korleis ei meining vert gitt ut i frå musikken. Her er det lyriske i fokus og ut i frå det lyriske i sjangrar finn ein forskjellige reglar innanfor dette. Til dømes kan ein finne andre lyriske reglar i soul enn i opera. Den tredje kategorien er åtferdsreglar eller reglar for oppførsel. Dette handlar om utøvarane sin åtferd utafør scena, som til dømes promotering i intervju, utøving, på video eller bilete i media. Den fjerde kategorien er sosiale og ideologiske reglar. Fabbri meiner her dei sosiale og ideologiske reglane ein artist må følgje viss ein har plassert seg sjølv innanfor ein viss sjanger. Dette handlar blant anna om kva slags sosial samansetning sjangeren representerer. Det kan til dømes vere verdiar eller haldningar ein bør ha før ein kan rekne seg sjølv innanfor ein viss sjanger. Den femte og den siste kategorien er kommersielle reglar. Dette handlar om reglar for produksjon og ser på eigarskap, opphavsrett og økonomisk løning. Reglane bestemmer korleis forhold artistane skal ha til produseringsprosessen, promotering og plateselskap. Ut i frå desse fem regelkategoriane, hevdar Fabbri at betydinga av desse kategoriane varierer frå sjanger til sjanger.

## **2.4 Støymusikk som smaksfellesskap, subkultur, scene og kunstverd**

Sjanger er eit sentralt omgrep i Ruth Finnegan (1989) sitt forskingsarbeid om ein musikkultur i ein engelsk by. Ho hevdar at å ha ei musikalsk interesse, eller ei interesse for ein sjanger, vil også medføre at ein blir bunden til eit slags *smaksfellesskap*. Dette er basert ut i frå den musikalske identiteten i staden for den sosiale identiteten. «Rather than looking for people's material conditions in their aesthetic and hedonistic activity, we should look at how their particular love and use of music inform their social situations» (Finnegan 1989, referert i Frith, 1996, s. 90). Ein må kunne skilje mellom musikksmak som er kopla til sosiale faktorar

og musikksmak som er kopla til ei distansering frå familie eller ein samfunnsklasse. Ei interesse for ein musikksjanger kan variere i kor stor grad sjangeren påverkar din eigen sosiale identitet. Til dømes kan punk påverke den sosiale identiteten meir enn disco. Finnegan (ibid.) hevdar at ein musikksjanger kan påverke vala dine av sosial omgangskrets og korleis du vil framstille deg sjølv. Musikk tilbyr folk tilgang til ulike sosiale kretsar gjennom sin organisering av sjanger og kan fungere som ein sosial sti som navigerer folk rundt i den sosiale verda. I eit støymiljø kan kunnskap om støymusikk hjelpe til å navigere deg sjølv rundt i dettemiljøet. Til dømes trengst det ein viss kunnskap om både sjangeren og musikalske metodar for å lukkast som støymusikar. Dette gjeld og for så vidt dei aller fleste sjangrar.

David Hesmondhalgh (2005) viser i artikkelen *Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above* til ei endring i kultursosiologien, spesielt på forskning på musikk og ungdom, om bruk av omgrepet *subkultur*. Cultural Studies (CCCS) si forskning på ungdomskulturar på 1970-talet vart subkultur brukt som eit analytisk omgrep. Med slik bruk understreker ein blant anna forhold mellom musikk, stil og sosiale grupperingar (Clarke m.fl, 2005).

Subcultures must exhibit a distinctive enough shape and structure make them identifiably different from their 'parent' culture. They must be focused around certain activities, values, certain uses of material artefacts, territorial spaces etc. which significantly differentiate them from wider culture (ibid., s. 94).

Subkulturar oppstår vanlegvis rundt «the distinctive activities and 'focal concerns' of groups» (ibid.). Dei kan variere i kor tydelege dei er. Nokre subkulturar har ein klar identitet. Det kan vere til dømes ein distinkt stil, ideologi og livsstil. Andre subkulturar er meir vage og kan knytast lettare opp til den dominerande kulturen. Cultural Studies har det vore ein tradisjon for å sjå subkulturar som ein kollektiv symbolsk motstand mot den dominerande kulturen. Dick Hebdige (1979) sin studie av punkkulturen viser eit døme på ein kultur der identiteten er basert på ein distinkt haldning som kan tolkast som ei symbolsk haldning mot den dominerande kultur. Ein liknande distinkt haldning kan ein til dømes sjå i støymiljøet, der ein anti-kommersiell haldning er sterk blant mange. Dette kan ein til dømes sjå som ein symbolsk haldning mot den dominerande kommersielle musikkindustrien.

David Hesmondhalgh (2005) kritiserer Culture Studies med at mykje av forskinga på subkulturar har basert for mykje på klasseomgrepet. «... it might be fair to argue that the CCCS subculturalists paid too much attention to class as a factor in understanding individual and collective identity, at the expense of other factors» (Hesmondhalgh 2005, s.25). Også



Andy Bennett (1999) kritiserer bruken av subkultur som eit analytisk omgrep og meiner det ikkje fangar det sentrale i det han meiner er «...unstable and shifting cultural affiliations which characterise late modern consumer-based identities» (Bennett 1999, referert i Hesmondhalgh, 2005, s. 24). Mykje av Bennetts og Hesmondhalgh kritikk av subkultur heng saman med den historiske utviklinga av ungdomsskulturar. Der ein til dømes før hadde færre musikkulturar, men tydelegare og med ein klarare identitet, har ein dag mange fleire, men mindre tydelege.

I fleire studiar om populærmusikk dei siste åra har omgrepet *scene* blitt brukt i staden for subkultur som eit analytisk omgrep. Roy Shuker (2005) viser til bruk av scene blant anna gjennom musikkjournalistar som oftare identifiserer artistar med scener og musikarar som knyt seg til lokale musikkuttrykk og scener. Bruk av subkultur som eit analytisk omgrep har som nemnt blitt kritisert dei siste åra. Blant kritikarane finn ein Will Straw (1992) som i eit essay meiner at scene er viktig å studere nærare i diskusjonar om populærmusikk og definerer det som: «...the formal and informal arrangement of industries, institutions, audiences and infrastructures» (Straw, 1992, referert i Shuker 2005, s. 238). Han fokuserer og på musikalsk aktivitet innanfor visse geografiske områder, som til dømes eit land, region eller by. Eit døme på ei geografisk scene er rockescena i Seattle på tidleg 90-talet, seinare kjent som *grungescena*. Dette var ei scene for alternativ rockemusikk og band som Nirvana, Soundgarden og Pearl Jam fekk internasjonal merksemd. Scena vart etter kvart eit av dei største fenomena innanfor moderne populærmusikk og utvikla seg til å bli ei stor kommersiell scene. Andy Bennett (2000, *ibid.*) forska på scena for den urbane dansemusikken i Newcastle, England. Han fann at deltakarane i scena delte ein slags felles negativ haldning mot nattlivet og politiet i Newcastle. Dette hevda han var basert på ein slags undergrunnsmentalitet som var knytt opp til nattklubbar og rave-festar i byen. Ei undergrunns scene er ofte definert ut i frå at det skal vere ei ikkje-kommersiell musikkscene som baserer seg på alternativ musikk (*ibid.*). Ein kan snakke om det norske støymiljøet som ei undergrunns scene på bakgrunn av det anti-kommersielle preget miljøet har. Støymusikken har eit avantgardepreg og kan dermed definerast som alternativ musikk som skil seg frå den meir folkelege musikken.

Eit viktig bidrag til forskning på kulturproduksjon er Howard Becker si bok *Art Worlds* (1982). Med kulturproduksjon meinast «the process of creation, manufacture, marketing, distribution, exhibition, inculcation, evaluation, and consumption» (Peterson 1976, referert i Larsen, 2013, s. 71). Kunst føresett eit kollektiv med aktørar som innehar ulike roller. Produksjon av eit

kunstverk krev eit breitt samarbeid mellom personar med spesialkompetanse. Når ein kunstnar har produsert sitt arbeid så blir det ikkje kunst før «portvaktene» på det respektive kunstfeltet godkjenner verket (Larsen 2013, s. 71). Portvakt tyder her til dømes musikkforleggar eller kunstnariske leiarar. Becker skildrar det han kallar for ei *kunstverd* for: «Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic work that world, and perhaps others as well, define as art» (Becker, 1982, referert i Larsen, 2013, s. 72). Han bruker kunstverd som ein fellesnemning på all produsert kunst som vert anerkjent av slike portvakter i kunstverda som representativ kunst for deira verd. Han grovfordelar også posisjonane til kunstnarane i profesjonelle og amatørar i ei organisert kunstverd. Becker meiner også at ei kunstverd vert styrt av ei rekke konvensjonar som legg avgrensingar på aktørane i den gitte kunstverda. Viss ein ynskjer å gjere endringar i ein konvensjon så kan den påverke andre ledd i kulturproduksjonen og krev difor krevje store ressursar (ibid., s. 72). Becker introduserer fire kategoriar for å skildre posisjonar kunstnarar kan ha i ei organisert kunstverd. Den første er integrerte profesjonelle kunstnarar («integrated professionals»), som har dei tekniske evna og kunnskapen som trengs for å lage kunst. Det andre er uavhengige kunstnarar («mavericks»), som har vore ein del av ei organisert kunstverd for ei lengre periode, men stiller seg kritisk eller motvillig til å følgje konvensjonar eller reglar denne kunstverda inneheld. Det tredje er amatørkunstnarar («folk artists»), som er amatørar på sidelinja til den profesjonelle kunsten. Den fjerde er autonome kunstnarar («naive artists»), som ikkje er knytt til noko som helst kunstverd og har lite generell kunnskap om kunst (ibid.). Det ein kan trekke ut i frå Becker sine kategoriar er at han skildrar ei organisert kunstverd som er grovt sett delt mellom profesjonelle og amatørar. Som eg vil vise i analysen, er dette eit sentralt skilje i dagens støyscene i Noreg. Fleire profesjonelle kunstnarar med tilknytning til utdanningsinstitusjonar har involvert seg i seinare tid i støyscena, som tidlegare har bestått av amatørar. Dette utgjer altså dagens støyscene.

## 2.5 Kultur- og musikkpolitikk

Per Mangset (1992) skildrar kulturpolitikk som styring av kultursektoren og samarbeid om ivaretaking av kulturelle interesser og verdiar. I hovudsak handlar det om forvaltning av kunst, litteratur, musikk, teater og liknande det ein i dag reknar som kultur. Helge Østbye (1995, s. 46) viser til avgrensinga av Norsk kulturfond sitt ansvarsområde som ei skildring på norsk kulturpolitikk. Fleire av dei målsetjingane for kultursatsing den norske regjeringa legg fram er knytt opp til ei bestemt forståing av kulturomgrepet og kva kultur inneberer (ibid., s. 63). Målsetjingane kan variere frå kven som sit i regjering, men baserer seg først og fremst ut i frå strategiplanar eller handlingsplaner som er lagt for periodar på fleire år.

Den eine delen av problemstillinga mi tek for seg kva rolle kulturpolitikken og offentlege stønadsordningar har spelt i utviklinga av støymiljøet. Det vil difor vere hensiktsmessig å legge fram eit kort historisk samandrag over kultur- og musikkpolitikken i Noreg, for å forstå kvifor denne politikken er slik i dag. Eg vil også nemne hovudlinjene i korleis dei offentlege stønadsordningane vert organisert og kva slags retningslinjer dei følgjer.

Dei første tankane om at staten skulle vere ansvarleg for å forvalte kulturen til folket vert vanlegvis tidfesta til siste halvdel av 1800-talet. Før dette var kulturen hovudsakleg berre utbredt blant adelen og kunstnarane var oftast tilsett av enten kyrkja, hoffet eller borgarskapet. På midten av 1800-talet vart dei første kulturelle institusjonane og formene for kulturproduksjon etablert. Den borgarlege offentlegheita danna grunnlaget for ein brei kunstmarknad og slutten av 1800-talet vart eit høgdepunkt for borgarskapet si interesse for litteratur, kunst og teater. Dette førde til etablering av eit kulturelt skilje som fortsatt avspeglar dagens kulturkonsum. Norsk kultur har sidan vore fokusert rundt eit sosialt avgrensa, danna publikum der til dømes klassisk musikk og teater har fått ein større plass enn andre kulturformer (Mangset, 1992, s. 27-28). Dei siste 100-150 åra har det norske samfunnet gjennomgått svært store endringar. Spesielt etter andre verdskrig har dei største endringane kome. Utviklinga av velferdsstaten har påverka offentleg forvaltning og det politiske styresettet. Jostein Gripsrud (2007, s. 248) skriv at dei kulturpolitiske tiltaka i etterkrigstida var mange og hadde som hovudmål å gjere dei kulturelle ressursane i samfunnet allment tilgjengelege for befolkninga. Dette hang saman med folkeopplysingstanken og hadde brei støtte frå andre folkelege organisasjonar. Den norske kulturpolitikken vart etter kvart forma gjennom ein sosialdemokratisk tankegang der staten og det offentlege apparatet tok meir over

(Vestheim, 1995 s. 25-26). Fleire nye landsomfattande interesseorganisasjonar vart etablert og det offentlege forvaltningsapparatet vart meir byråkratisert og profesjonalisert.

Kulturomgrepet vart utvida på 1970-talet for å inkludere meir folkelege kulturaktivitetar og på same tid vart det sett i verk tiltak for å betre kunstnarane sine levevilkår. Framleis er den gamle målsetjinga om å formidle høgkultur sterk i den moderne kulturpolitikken. Ei sterkare statleg styring av kulturpolitikken medfører også offentlege debattar. Gripsrud (2007, s. 249) nemner blant anna debatten om rockemusikken på slutten av 90-talet, der mange meinte at marknadskreftene burde råde, og det verste for rocken var å bli integrert i statleg kulturbyråkrati.

Kultur- og kyrkjedepartementet har i dag det overordna ansvaret for den statlege kulturpolitikken i landet. Når det gjeld musikklivet så omfattar kulturdepartementets arbeidsområde ei politisk oppfølging og forvaltning av den statlege verksemda. Tildelingar til musikkformål skal gjere musikk av høg kunstnarisk kvalitet tilgjengeleg for flest mogleg. Eit viktig mål for departementet er å fremje kunstnarisk utvikling og fornying med ein føresetnad om at mottakaren av tilskot målrettar verksemda si og utnyttar ressursane på best mogleg måte (Kulturdepartementet, 2013). Den statlege musikkpolitikken har i all hovudsak dreia seg om klassisk musikk, men ei gradvis endring i musikklivet sidan 70-talet, der musikarar i større grad har bevega seg mellom forskjellige musikkjangrar og publikum, har politikken fått ein ny kurs. Dei første initiativa til å inkludere andre musikkjangrar i offentlege støtteordningar kom tidleg på 90-talet (Kulturdepartementet, 2014). Etter at Kulturrådet overtok forvaltningsansvaret for støtteordningar som retta seg mot rock og pop, vart ei inkludering av forskjellige musikkjangrar tydelegare i musikkpolitikken. Hovudoppgåva til Kulturrådet er å forvalte midlane frå kulturbudsjettet som skal til gå til (eit åndsliv innanfor) litteratur og kunst, verne om kulturarven og formidle kulturgodane til så mange som mogleg. Forvaltninga er basert på ei vektlegging på nyskapande kunst, nye kunstnariske uttrykksformer, nye formidlingsformer og kulturelt mangfald. Forvaltninga av musikkområdet er styrt av hovudsakleg Norsk Kulturfond som tildeler tilskot (stønad) gjennom mange forskjellige støtteordningar (Norsk Kulturråd, 2013). Denne oppgåva vil ha eit fokus på arrangør- og festivalordninga, ordninga for fonograminnspeling, muskar- og ensembleordninga og ordningar for andre musikktiltak.

## 2.6 Støymusikk og teknologi

For å undersøke forholdet mellom teknologi og støymusikk trengs det ein gjennomgang av teoretiske perspektiv innan dette området. Fleire studiar har fokusert på korleis teknologien kan bidra til å forme og hindre endringsprosessar i musikken. Denne delen vil fokusere meir på ulike bruksområder i teknologien og kva forhold dette har til musikk. Mykje av dagens støymusikk er kjenneteikna av forming og manipulering av lyd gjennom ulike opptaksutstyr. Det vil vere hensiktsmessig å kort skissere ulike teoretiske perspektiv på opptaksteknologi og kva rammer og moglegheiter dette har gitt for musikken. I tillegg vil eg presentere ulike teoretiske perspektiv på digitalisering av musikk og kva rammevilkår dette har gitt dagens musikkindustri.

Steve Jones (1992) hevdar i boka *Rock Formations: Music, Technology, and Mass Communication* at moglegheita til å forme lyden etter sjølve lydopptaket har ført til at lyd er blitt meir vektlagt ettersom opptaksteknologien har utvikla seg. Før har musikarar vore opptatt av å skape ein særegen lyd frå instrumentet eller vokalen. Med ny teknologi for innspeling har dei fått høve til å forme lyden etter av opptaket. «One inexorable correlate of technological change has been a push to greater flexibility of editing» (Collins m.fl. 2013, s. 15). Redigeringsprogram i datasystem er til dømes noko som har gjort det lettare for musikarane gjennom forming og manipulering av lyden. I dag finst det hovudsakleg to ulike opptaksteknologiar som vert brukt – analog og digital - der sistnemnte er den teknologien som pregar verda i dag (ibid. s. 13). Med denne teknologien har ein fått lagringsformat som CD og MP3 (digital nedlasting). Frå før av hadde ein blant anna dei analoge lagringsformata vinyl og kassett. Desse formata har fått tilbake sin funksjonelle verdi i blant anna DJ-kulturen og dagens støymusikk. Andre Millard (1995) hevdar at å bruke kassett som eit opptaksutstyr inneberer også ei læring av ulike teknikkar.

Recording onto a cassette involved learning a new set of skills – timing the recording, editing it, and adjusting the recording level – which soon supplanted the old craft of playing a revolving disc. Combined radio/phonograph/cassette units made it possible to record customized tapes from radio programming or pre-recorded music on discs (s. 327).

Peter Manuel (1993) snakkar om ein kassett-kultur i boka *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, som ei skildring av den økonomiske og sosiale konsekvensen av at kassetten vart tilgjengeleg i India. Millard hevdar at ein kan også snakke om kassett-

kulturar i urbane ungdomsmiljø i USA, der mykje av musikken har blitt innspelt og distribuert på kassett (ibid.). Støymusikk høyrer til det ein kan kalle *elektroakustisk musikk*, som er ei form for kunstmusikk der kjenneteikna er blant anna elektronisk manipulasjon av akustiske eller konkrete lydar. Ein vanleg manipulasjonsmetode innan elektroakustisk musikk er *sampling*. Ved bruk av denne metoden så blir lydar tatt ut i frå andre kjelder og manipulert og framført som ny musikk. «The sample is a fragmentation of the unity of ‘the’ musical work as a whole» (Hegarty 2007, s. 184). Paul Hegarty hevdar at funksjonen til sampling i støymusikk er basert rundt misbruk av andre lydkjelder. Utvikling av slike teknologiske metodar har gitt moglegheiter for utforskning og forming av nye lydar som støy- og lydkunstnarar har vore opptatt.

In the case of sound and noise, the role of technology, through electricity and electronics in particular, is directly vital to all developments in the history of noise and noise music. Technology has both offered a spur and a means for expanding, exploring or exploding the world of cultured sound (ibid., s. 23).

Musikkindustrien har opplevd utvikling av fleire teknologiske nyvinningar, som til dømes vinylen, kassetten og CD-en. Patrik Wikström (2009) hevdar i boka *The Music Industry* at den største endringa for musikkindustrien kom med digitalisering av musikk. «... Internet technologies were the most drivers of change, and ultimately brought every remaining part of the music business, including promotion and talent development, into the realm of digital technology» (s. 8). Dette har også ført til fleire diskusjonar om problema musikkindustrien har fått av dette og kva betydning digitalisering har hatt for produsering og distribuering av musikk. David Hesmondhalgh (2009, s. 57-58) hevdar at mange venstreorienterte musikkaktørar snakkar om at digitalisering har ført til eit meir demokratisk produksjonssystem for artistane, der dei kan selje produkta sine direkte til publikum gjennom internett utan at dei store kommersielle plateselskapa blander seg inn. Dette er i følgje Hesmondhalgh eit utopisk perspektiv på digitalisering, ettersom mykje av dagens kommersielle musikk er framleis styrt av ein kapitalistisk musikkindustri. Likevel kan ein ikkje legge skjul på at musikkindustrien går gjennom ein stor endring etter at digitalisering av musikken har blitt så dominerande. Wikström (2009, s. 85) snakkar blant anna om ein heilt ny musikkindustri som tydeleg skiljar seg ut i frå den gamle. *Den nye musikkindustrien* har tre kjenneteikn: stor forbindelse med liten kontroll over distribusjonen av musikk, musikken er meir serviceinnstilt og det er auke i amatørkreativitet. Den digitale utviklinga har gjort enklare å distribuere musikk og ein har fått lettare tilgang til ny musikk. Med ein aukande

distribusjonen av musikk på nettet, kan dette i følge Wikström skape nye trendar, artistar og sjangrar. Før digitaliseringa vart så dominerande i musikkindustrien var distribusjonen av musikk mykje prega av restriksjonar. No er det teoretisk mogleg for alle å laste opp musikk og dele musikken med andre på internett. Mange amatørmusikarar lastar opp sin eigen komponerte musikk og deler med andre på nettet. Desse er ofte dedikerte tilhengarar av ein bestemt artist eller ein sjanger. Dette kan vere til dømes personar lagar sin eigen remix av ei låt dei likar (videoar av personar som spelar coverlåtar på Youtube) eller det kan vere folk som lager sin eigen brukar på Myspace, Bandcamp eller Soundcloud, der dei lastar opp musikken sin.

«...the music fans' improved capability to create and upload content to the Cloud means that more audience actions will contribute to the overall exposure of the artists and add to their aggregated media presence» (ibid., s. 92).

Publikum i den nye musikkindustrien konsumerer ikkje berre musikkindustrien sine produkt, men fungerer også som bidragsytarar i distribusjonen av musikk. Wikström (ibid.) hevdar at dette kan føre til ein positiv effekt for enkelte artistar, gjennom større publisitet for artisten på nettet, men vil likevel ikkje ha noko langsiktig positiv effekt for artistens økonomiske fortjeneste. Fleire plateselskap i dag slit tungt økonomisk på grunn av det lave salet på musikk i CD- eller vinylformat.

## 3.0 Etablering av det norske støymiljøet

I dette kapittelet vil eg sjå nærare på etableringa av miljøet i lys av sosiale mekanismar, kulturpolitiske rammevilkår og teknologiske forhold. Den første delen vil ta føre seg vilkåra som låg til rette for etableringa, og ei drøfting av sjangeren og miljøet ut i frå eit sosiologisk perspektiv. I drøftinga vil eg diskutere utsegne til dei sentrale aktørane innan støymiljøet opp i mot dei teoretiske perspektiva eg presenterte i kapittel 2. Den andre delen vil sjå nærare på forholdet dei norske støymusikarane har til teknologi. I den siste delen vil dei kulturpolitiske rammene for støymiljøet i perioden 1998-2003 bli presentert og diskutert opp i mot hovudlinjene i den norske kulturpolitikken som var i dette tidsrommet.

### 3.1 Støymusikk som undergrunnsfenomen

#### 3.1.1 Vilkår for etablering

I Noreg på 50-talet byrja det å utvikle seg eit miljø rundt samtids- og eksperimenterande musikk. Arne Nordheim spelte ei viktig rolle i denne nyskapande musikken. I tidsrommet 1964-1966 var han formann i interesseorganisasjonen for samtidsmusikk, *Ny Musikk*. Under leiinga av komponisten og musikk-kritikaren Pauline Hall frå 1938 til 1961 hadde Ny Musikk etablert seg som ein sentral organisasjon med hovudføremål å fremme radikal, eksperimentell og sjangeroverskridande musikk i Noreg (Ny Musikk, 2013). Hall var ein betydingsfull person for norsk musikkliv på første halvdel av 1900-talet og skapte moglegheiter for komponistar som Arne Nordheim til å utøve slik musikk.

Henie Onstad Kunstsenter opna i 1968 på Høvikodden i Bærum og med dette vart det etablert ein viktig arena for nye kunstnariske uttrykk. Bestillingsverket *Solitaire* av Arne Nordheim vart framført ved opninga og dette skulle då markere kva slags kunstnarisk profil senteret skulle ha. Verket til Nordheim var ein tverrkunstnarisk idé. Finborud (2012, s.114) skildrar verket som eit møte mellom materialar frå forskjellige klangverder som skulle kome fram i lyd og lys. Nordheim meinte at denne samanblandinga ville «skape nye, og forhåpentlegvis



spennende situasjoner; auditive og visuelle inntrykk vil 'stokke seg' i hverandres funksjonsfelt» (Finborud 2012, s. 115-116). Musikkverket var eit viktig verk for nyskapande musikk på grunn av Nordheim si utfordringar med musikalske normer. Ein journalist frå avisa Budstikka (Finborud 2012, s. 118) omtala verket som eit vellykka eksempel ein avantgardistisk nyvinning som romma store moglegheiter.

Utover på 70- og 80-talet besøkte fleire betydingsfulle internasjonale komponistar innanfor avantgarde og samtidsmusikk Henie Onstad Kunstsenter, mellom anna den tyske komponisten Karlheinz Stockhausen, den engelske gruppa Soft Machine og den amerikanske komponisten John Cage. Tidleg på 70-talet vart det lagt til grunn for eit nytt musikkprogram på senteret. Dette vart kalla Improvo og inneheldt musikalsk teater, frijazz og *happenings* (Finborud 2012, s. 163). I dette programmet vart den tyske eksperimentelle duoen Cluster invitert. Dei eksperimenterte med sjangrar som ambient, elektronika og industriell musikk, og var ein viktig del av krautrockbevegelsen i Tyskland utover på 1970-talet. På 1980-talet vart 1970-tallets motkultur og den progressive rocken erstatta med punk og New Wave. Då punkband og New Wave-musikarar byrja å blande poesi, eksperimentell scenekunst og avantgardemusikk, utvikla kunstsenteret seg raskt til å bli ein viktig arrangør av for slik musikk. Dette viste Henie Onstad Kunstsenter sin bredde og omfang og la til rette for at nye musikalske uttrykk fekk utfolde seg. Sidan opninga har kunstsenteret presentert modernismens og samtidskunstens leiande namn for det norske publikum og vore ei viktig arena for utøvarar innanfor blant anna støymusikk.

Ein av dei aller første pionerane for norsk støymusikk var Harald Fetveit. Han danna allereie tidleg på 1980-talet eit band saman med Øyvind Hellner og Espen Ursin. I følgje Anne Hilde Neset (2005, 14) spelte dei berre ein konsert i 1985 der publikum forstod ikkje heilt kva bandet dreiv på med. Dei spelte rock med mykje feedback, men dei såg seg ikkje på seg sjølve som støymusikarar. «I don't think we'd heard about playing noise before, and used the term because it seemed like the most appropriate, but not as a genre description» (Fetveit) referert i Neset (2005, s. 14). Fetveit fortel vidare at punkrock var populært på 1980-talet og det var også ein konstant appetitt mot utforskning i nye musikalske uttrykk, det var altså ei god tid for eksperimentell rock. Han høyrte på japanske støymusikarar som Merzbow, men var heller meir inspirert av avantgardeartisten Diamanda Galás og det tyske industriellrock bandet Einstürzende Neubauten. Fetveit, med bandet sitt utgjorde det som kan reknast for det første norske støybandet, men på slutten av 1980-talet byrja Lasse Marhaug å eksperimentere med lyd og støy gjennom kassetar i Steigen, Nordland. Han fekk inspirasjon frå dei mest ekstreme

formane for metalmusikk og gav ut ein rekke kassettar under namna Egoproblem og Herb Mullin (Eggum m.fl 2005, s. 411). Han flytta til Trondheim og møtte etter kvart Tore Honoré Bøe og byrja eit samarbeid. Kulturkollektivet Origami Republika i Trondheim hadde allereie eksistert sidan 1990 og vart grunnlagt av Honoré Bøe. Inspirert av blant anna britisk industriell musikk og kunstnaren Kurt Schwitter, har dette kollektivet spelt konsertar, gitt ut plater og utført andre kunstprosjekt heilt fram til i dag (Johnsen, 2010). I 1996 starta Marhaug Jazzassin Records, eit plateselskap som han gav han ut si første plate under eige namn (Eggum m.fl 2005, s. 411). Nokre år seinare møtte han John Hegre i forbindelse av ei plateinnspeling av Deathprod, også kjent som Helge Sten. Ved dette møtet danna dei støybandet Jazzkammer og gav ut si første plate «Timex», i 1999 på Rune Grammofon (Eggum m.fl 2005, s. 308).

### **3.1.2 Energifull musikk og DIY-kultur**

Frå midten av 1990-talet til byrjinga av 2000-talet kan ein rekne det norske støymiljøet som eit undergrunnsfenomen. Denne fasen av det norske støymiljøet var hovudsakleg prega av amatørverksemd. Musikanane distribuerte sin eigen musikk gjennom eigne plateselskap, og planla og sette opp sine eigne konsertar. Det var ein utprega undergrunnskultur med konsertar i alternative musikkklubbar med elles lite publikum. Musikanane var også delte i kor stor grad dei var knytt til musikken og miljøet. Nokre var interessert i energifull musikk, mens andre var meir interessert i det politiske som låg bak musikken. Desse ulike haldningane til musikanane sette sitt preg på korleis støymiljøet etablerte og utvikla seg. Det er hovudsakleg ei blanding av to musikksgangar eller tradisjonar ein kan snakke om i den tidlege fasen av miljøet; metal og punk. Gjennom metal er koplinga sterkast for det musikalske innhaldet også viser dette blant anna ved energinivået i musikken. Koplinga til punk hovudsakleg gjennom produksjon og ideologi, der til dømes ein DIY(gjer-det-sjølvs)-kultur, som er ein uavhengig og anti-kommersiell kultur, er eit kjenneteikn for miljøet. Ein gjennomgang av desse to koplingane vil bidra til å gi eit utfyllande bilete over korleis det norske støymiljøet etablerte og utvikla seg i den tidlege fasen.

Lasse Marhaug kan sjåast som ein primus motor for norsk støy musikk. Han har vore ein aktiv utøvar i over 20 år og har utgitt fleire betydingsfulle utgivingar for norsk støy musikk. Han starta på guterommet med eksperimentering av kassetar, og ville lage ekstrem musikk. For han sin del var det ingen støy scene eller miljø å bli med i, han var heilt åleine frå starten av.

Eg berre starta for meg sjølv og så brukte eg nettverket som eg hadde tilgang til som var metal og punk nettverk, som eg var veldig dypt involvert i. Eg lagde sånne metalfanziner og sånne ting, så eg brukte det nettverket i utkanten av det. Sånn grindcore og sånne ting, heilt sånn ekstrem musikk. Der begynte eg. Der begynte eg å gi ut kassetane mine. Så det var nettverket mitt. Så eigentleg begynte eg der musikken min ikkje passa inn (L. Marhaug, 2013).

Han nemner *grindcore* som ein sjanger han hadde interesse for. I følgje Gerd Bayer (2009, s. 55-56) er grindcore ein sub-sjanger av ekstrem hardcore. Det var trommisen i death metal bandet Napalm Death, Mick Harris, som lanserte omgrepet grindcore, og han brukte det for å sette ord på musikken til post-punkbandet Swans. «[...] the murky, wall-of-sound of the post-punk band Swans (ibid.) Post-punken inspirerte mange tidlege hardcore-band som igjen inspirerte grindcore-band gjennom ekstrem hastighet og eit ynskje om å presse grenser innanfor rockemusikken. Grindcore representerer ein minimalistisk, ekstrem form for musikk med klare koplingar til punk og metal.

In all cases the aim was to strip away the melodic humanism and theatrical virtuosity of rock to an unstable core of minimal chord progressions, attenuated or non-existent guitar solos, near-unintelligible vocals and socio-political abjection: born out of punk and metal realism (ibid.)

Dei mest sentrale kjenneteikna på grindcore er mykje vregg på gitarlyden, svært rask rytme og skriking eller *growling* (djup og mørk brøling) som vokal. Ekstrem metal og grindcore representerer også ein utforsking av dystre lyduttrykk og lyriske tema. Konvensjonell melodi og komposisjon er ofte fråverande i grindcore og ekstrem metal, tradisjonell vers og refreng-format er til dømes ikkje vanleg å bruke som struktur på låtar. (Kahn-Harris 2007, s.33). Det kan verke som Marhaug var meir interesserte i det soniske enn det tematiske i ekstrem metal. I Noreg har vi black metal-sjangeren som for alvor etablerte seg tidleg på 90-talet, samtidig som Marhaug byrja å produsere sine første kassetar med støy musikk. Han hevder derimot at black metal ikkje inspirerte han noko særleg for å lage ekstrem musikk.

[...] eigentleg begynte eg å lage støy sjølv før eg hørte støy. Eg lagde støy fordi at eg hadde lyst å lage musikk, men eg hadde ingen å spille i band med. Eg var veldig opptatt av death metal og grindcore og litt sånn som det der, musikk med et sånt ekstremt høgt energinivå, altså sånn reint sonisk. Eg var ikkje opptatt av sånn black metal og dødsetetikker og sånt (L. Marhaug, 2013).

Han fortel at han var meir interessert i sounden til black metal, men ikkje det teatraliske elementet i sjangeren. Ei kan antyde at ei tilknytning til black metal viser ikkje berre til ei interesse for musikken, men også til ein bestemt haldning eller verdi. Marhaug snakkar om «dødsestetikker» og eit «teatraliske element» som ein del av black metal. Det var ikkje noko han ville identifisere seg med og han hevdar at dette kan vere det same tilfellet hos andre likesinna.

Eg veit om mange støyusikarar som hata metal som kommer frå jazz liksom eller frå vanlig rock eller frå eksperimentell film og andre kunstformar liksom kor dei liksom hamna på støy til slutt. Så eg trur det er feil å anta at alle støyusikarar kommer via metal sånn som eg gjorde (L Marhaug, 2013).

Ut i frå masteroppgåva om black metal-kulturen til David Ulleland (2011) er det anti-religiøse aspektet av kulturen knytt opp til ein motstand mot passivitet i forhold autoritetar og moralisme. «Til tross for en sekularisering av det norske samfunn, viser mange til at den moralske basen i samfunnet er gjennomsyret av kristne idéer og mange ytrer at de generelt provoseres av kristne og kirkens nærvær i samfunnet» (Ulleland, 2011, s. 73). Dette er basert på informantane sine utsegn i oppgåva hans. Det kan hende at Marhaug og fleire likesinna har møtt på slike anti-religiøse haldningar og har følt at dei måtte ta motstand frå det for å ikkje bli identifiserte som representantar frå denne kulturen. John Hegre var blant ein av desse likesinna og han fortel at var interessert i musikken, men tok avstand frå den ideologiske og teatraliske delen av kulturen. Thor-Eirik Johnsen starta opp Apartment Records i 1996, eit uavhengig plateselskap som blant anna fokuserte på støyusikk. Han fortel i eit intervju for fanzinen *Personal Best* om musikarar han kjente med bakgrunn frå metal «... plenty of the musicians I know have a background as metal-heads. I guess metal was the noise music of the eighties, at least it was for me» (Johnsen, referert i Marhaug, 2012). Han fortel at han sjølv flytta seg mot lo-fi rock og ein DIY-kultur då han vart lei og til dels flau over metalmusikken. I same utgåve av fanzinen vert den ungarske vokalisten Attila Csihar intervjuet og han fortel også at han vart etter kvart lei metalmusikken og ville utforske andre ting. I dag er Attila Csihar mest kjent for samarbeidet med black metal-gruppa Mayhem, drone-metal bandet Sunn O))) og Void ov Voices, hans eige vokaleksperimentarande soloprojekt. Han fortel at han var interessert i mørk musikk og fant ut gjennom venner at det fantes også mørk musikk frå andre kantar. Attila Csihar er kanskje ikkje direkte ein del av den norske støy scena, men han kan sjåast som eit døme på koplinga norsk støy har til metal, og då black metal i dette tilfellet (ibid.)

Utsegnene til Marhaug, Hegre, Johnsen og til dels Csihar, kan tyde på at metal har vore viktig inspirasjon til å lage støy musikk, men då på det reint musikalske. Ein kan snakke om energinivået til grindcore og det mørke lydbilete frå black metal som musikalsk inspirasjon, mens på det ideologiske planet ville dei heller ta avstand frå enn å bruke det som inspirasjonskjelde. Det som ein ofte forbinder med black metal er nettopp det ideologiske framfor det musikalske. Franco Fabbri (1982) hevdar at ein må drøfte ein sjanger ut i frå fem ulike kategoriar for sosialt aksepterte sjangerreglar. Ein av desse kategoriane handlar om ideologiske reglar. Dei ideologiske reglane inneberer visse verdiar eller haldningar ein bør eller må ha før ein kan skildre seg sjølv som representant innan ein viss sjanger. Innanfor black metal kan det tyde på at den anti-religiøse ideologien er sterk og personar som føler at dei kan identifisere seg med denne ideologien, kan kalle seg representant for kulturen. Det å knytte seg til noko som representerer slike verdiar eller haldningar verka då litt vanskeleg for spesielt Marhaug, Hegre og Johnsen.

Verdiar og haldningar er å finne også i punkrocken, men her handlar det meir om haldningar til produksjon og politikk. Ei skildring av musikk sjangeren er ofte basert på korleis produksjonen av musikken skal vere. I den tidlege fasen av punken var dette noko av det mest sentrale i kulturen og det låg også ein ideologisk grunn til dette og.

From the beginning, punks embraced the do-it-yourself (DIY) ethos, disregarded authority, and rejected corporate commercialism. These concepts inspired tens of thousands in the punk scene to create their own music, art, film, fashions, and writings and to engage in free thought, direct action, rebellion, and work to change the world (Hannon 2009, s. 2).

Dette er ei skildring av punken som er altså basert det produksjonsmessige med musikken. Ei anti-kommersiell haldning der ein skal gjere ting sjølv og på sin eigen måte. For nokre representerer punken noko meir ideologisk og politisk. Richard Hell, vokalisten i punkbandet *The Voidoids*, ser punk meir som ein identitet prega av individualisme og ein anti-autoritets haldning.

[Punk] means anti-authority, independent, tricky, unsimental, dirty, quick, subversive, guiltless. It means not accepting the ordinary terms of behavior. It also means resisting classification, which is a paradox, since of course "punk" is a classification (Hell, referert i Hannon (2009, s. 1).

Utgangspunktet med etableringa av miljøet i Trondheim med Tore Honoré Bøe og Lasse Marhaug, var i følgje John Hegre ein tanke rundt «fri ny kunst» og å bryte ut av det konvensjonelle. Kulturnettverket Origami Replica var mykje inspirert av engelsk industriell

musikk, som igjen var inspirert av punkens haldning til klassifisering av individ. Hegre avviser derimot at tanken rundt fri kunst og anti-konvensjonell haldning var ein slags dogme i nettverket. Det skulle heller fungere som ein openheit rundt ein slik tanke.

Det kan verke som muskarane var inspirert av punken sine haldningar og verdiar, ut i frå tanken deira om fri kunst og anti-kommersielle haldning. Det er også teikn til ei haldning mot klassifisering av musikk og tilknytning til sjanger som gir faste rammer eller reglar for til dømes korleis ein skal spele, oppføre seg eller kva slags meiningar ein bør ha. Eit døme på dette kan ein sjå gjennom intervjuet med Helge Sten gjort av Dagbladet (4.mars 2004) i anledning ei albumutgiving i 2004. Sten stiller seg kritisk til kategorisering av musikk og liker ikkje når han sjølv blir plassert innanfor ein sjanger. «Støybegrepet har alltid hengt ved meg. Jeg føler at det er urettmessig i forhold til den musikken du hører på boksen. Musikken skal ikke være spesifikk, den skal bare antyde» (Sten, referert i Bakke, 2004). Her viser han ei uvilje mot å definere eller setje ord på musikk. Det er ikkje sikkert at han prøver å ta avstand frå støymiljøet eller støymusikken, men han meiner i alle fall at det er feil å definere musikken hans som støymusikk. John Hegre har også litt av den same oppfatning som Sten, men han baserer seg meir på at støymusikk er ein så svevande sjanger at det vert vanskeleg å skilje den frå andre sjangrar. «[...] det jeg driver med er på en måte litt mer glidende og da klarer jeg på en måte ikke å se, jeg ser ikke noen sånn grenser, for meg er det ikke noen grenser imellom» (J. Hegre, 2013). Han meiner heller «bråkmaker» er ein meir passande tittel for hans musikalske virke. Det Lasse Marhaug fortel, kan verke som han ikkje har noko problem med å bli plassert i støysjangeren. «Eg kan gjere akkurat kva eg vil og akkurat som eg vil, det var ikkje noko sånt minstekrav med at du må lære det og det. Du kan lage støy frå dag en» (L. Marhaug, 2013). Han ser derimot støymusikk som eit slags friområde der han kan utfolde seg og det er ingen som bestemmer korleis han skal gjere ting eller kva han skal bruke. For sin del ser han ikkje musikken sin som direkte politisk eller at den skal gi ei konkret meining. Han hevdar at mykje av støymusikken, spesielt absurditeten i uttrykket, er ofte ironisk eller humoristisk meint, men at det ligg også ein tanke om kunstnarisk fridom bak det. Denne har mykje å seie når det gjelder appellen til publikum. Marhaug hevdar at hovudforskjellen mellom punk og støymusikk, er at støymusikken ikkje har slike verkemidlane som kan appellere til dei store massane og derfor kan det aldri bli kommersielt, slik som punken vart. Slike verkemidlar har ei slags anti-kommersiell schwung over seg og det kan ein tolke som eit slags kunstoppør. John Hegre meiner til dømes at ein kan sjå dette i produksjonsnivået til støymusikk.

Å komme vekk fra den tanken «det endelige kunstverket», den der opera-tanken, at alle skal samles å lage det ene ypperste. At det egentlig går i motsatt retning, at det er bare å produsere og produsere, bare lage mer. Fortsette og fortsette. Jeg tror at det er en fascinasjon for den tanken, at en bare holder på og holder på, det slutter ikke noen sted (J. Hegre, 2013).

Maja Ratkje ser koplinga mellom støymusikk og punkrocken som sterkare i eit samfunn der kommersielle krefter er dominerande. Ho viser blant anna til den amerikanske støyscena som har hatt ei sterkare tilknytning til punken enn i Noreg.

After having toured in the USA, I can see that noise there has another extra-musical meaning than what it had in Europe. The noise scene there is much more connected to DIY rock, and the political has a more central role. But it's not so strange that noise has such a role in a society where commercial market puts down all premises for those who would like to make music but don't fit into the institutions (Ratkje, referert i Andersen m.fl. 2005, s. 22).

Ho meiner det er naturleg at musikk er kopla til eit opprør mot delar av samfunnet. Samtidig så saknar ho eit større engasjement blant vestlige europeiske støymusikarar. Ein kan sjå koplinga støymusikk har til punkrocken gjennom ein inspirasjon til det som var utgangspunktet til punken i byrjinga – ein motstandsbevegelse mot kommersialisme, autoritetar og ulikskapar i samfunnet. Støymusikk kan ein tolke som eit slags kunstoppør, mens punkrocken kan ein tolke som eit klasseoppør. Ein annan forskjell mellom dei to er at støymusikk verkar å ha eit meir implisitt oppør enn det punkrocken var. Dette var i alle fall tilfellet for fleire av aktørane i den første fasen av støymiljøet i Noreg.

Studiet til Dick Hedbige (1979) om punkkulturen viste ein klar identitet blant deltakarane som var basert på ein distinkt haldning mot den dominerande kulturen. Simon Frith (1996) foreslår at ein kan tolke punken som ein sjanger kategorisert ut i frå deltakarane i punkarmiljøet på grunn av den klare identiteten. Som nemnt tidlegare viste Sharon Hannon (2002) til DIY-tankegangen som deltakarane i punkbevegelsen omfamna. Det same gjorde også deltakarane i det norske støymiljøet i den tidlege fasen. Det er usikkert om ei skildring av støysjangeren med å vise til deltakarane i miljøet, vil gi ei utfyllande skildring av den norske støymusikken i den tidlege fasen. Det som er sikkert er at den norske støymusikken i den tidlege fasen var vanskeleg å skildre som sjanger, på grunn av dei ulike innfallsvinklane musikarane hadde til støymusikk.

### 3.1.3 Frå smaksfellesskap til subkultur/undergrunnszene

Ruth Finnegan (1989) bruker smaksfellesskap som omgrep på sosiale kollektiv ut i frå ei felles interesse for ein bestemt type musikk sjanger. Her er ikkje den sosiale identiteten det sentrale bindeleddet, men den musikalske identiteten. Ein kan snakke om støymiljøet i den første fasen som eit smaksfellesskap. Dei første aktørane i støymiljøet møttes først og fremst på bakgrunn av ei felles musikalsk interesse. Bindeleddet var hovudsakleg ei interesse for avantgarde og energifull musikk. Sjølv om ein tanke om «fri ny kunst» og ein anti-kommersiell haldning var sentralt for mange, var det ikkje noko intern regel eller «dogme». Det var først og fremst eit kollektiv som samla seg rundt ein felles musikk interesse, som produserte og distribuerte musikken gjennom egne plateselskap og arrangerte sjølv konsertar. Miljøet var hovudsakleg basert rundt kulturnettverket Origami Republika i Trondheim, som stod for mykje av produksjonen og distribusjonen av den norske støymusikken. Etter at fleire aktørar involverte seg i miljøet kunne ein etter kvart snakke om ei utvikling til ein subkultur eller ei undergrunnszene. Cultural Studies si forskning på ungdomskulturar på 1970-talet, vart subkultur brukt som eit analytisk omgrep om ein kollektiv symbolsk motstand mot den dominerande kulturen. Det norske støymiljøet var i utgangspunktet berre ein samling av personar med interesse for blant anna eksperimentell musikk, men ein kunne også tolke det som eit kunstoppør på grunn av den høge produksjonsnivået som er gjensidig med den anti-kommersielle haldningen. Ein går for langt viss ein skildrar miljøet i den tidlege fasen for vere ein tydeleg subkultur. Det var ikkje var ein klar identitet i miljøet, slik som til dømes punken hadde.

Will Straw (1992) skildrar scene som ei fellesnemning på industri, institusjon, publikum og infrastruktur for musikalsk aktivitet innanfor eit geografisk område. Scene kan altså innebere fleire sjangrar og musikalske uttrykk. David Hesmondhalgh (2005) tar for seg diskusjonar om bruk av analytiske omgrep i forskning på populærmusikk og viser til ei endring med at subkultur har blitt bytta ut med scene. Ein kan til dømes snakke om scener i byar som Seattle eller Berlin utan å vise til konkrete sjangrar. Det norske støymiljøet som tidlegare nemnt ber preg av mange forskjellige innfallsvinklar, noko som gjer det vanskeleg å drøfte scena ut i frå sjangeren. Ei skildring av miljøet vil altså vere enklare viss ein baserer seg på apparatet rundt norsk støymusikk. Dette vil til dømes vere plateselskapa, fanzinene, konsertscenene og aktørane i Noreg. Skildringa baserer seg altså på ein fellesnemning på alt som skjer rundt norsk støy. Ettersom miljøet rundt norsk støymusikk framleis var eit lite miljø der dei fleste



aktørane gjorde sine eigen ting, vert det problematisk å skildre støymiljøet som ei scene i den tidlege fasen.

Andy Bennett (1999) forska på ei scene for den urbane dansemusikken i Newcastle i England. Han definerte denne som ei undergrunnszene, fordi deltakarane samlast rundt nattklubbar og private festar, og at scena representerte eit slags opprør mot nattelivet og politiet i Newcastle. Eit endå tydelegare døme på ei undergrunnszene kan seiast om den japanske støyscena på 1980-talet. Denne hadde eit sterkt preg av opprørske element gjennom framføringa og symbolikken i musikken. Lasse Marhaug meiner at eit opprør i Japan vart ein del større enn det vart til dømes her i Noreg. «Eg trur at japanerane gjer opprør fordi alt er så konformt og trygt liksom, så når dei først gjer noko som bryt så er det liksom ganger tjue». I Noreg var ikkje dette opprøret så tydeleg og det var ikkje som ein sterk mentalitet i scena av å vere opprørsk. Undergrunnszene kan også definerast på ein anna måte. Roy Shuker (2005) tar utgangspunkt i det anti-kommersielle i ei scene når han bruker omgrepet undregrunn. «The term ‘underground’ is also used for non-commercialized alternative scenes, since the performers in them are hidden for and inaccessible to people who are not ‘hooked into’ the scene» (s. 239). Ut i frå både produksjon og distribusjon kan det norske støymiljøet i den tidlege fasen skildrast som ei anti-kommersiell scene. Dette kan ein til dømes sjå gjennom det John Hegre hevdar som eit ønskje om «å komme seg vekk fra den tanken ‘det endelige kunstverk’». Det handlar om å ikkje jobbe mot noko kunstnarisk mål, som til dømes å lage «det ene ypperste» kunstverket. Ein kan sjå teikn til dette gjennom ei mengde utgivingar av støyartistar, både i Noreg og i utlandet, som viser eit høgt produksjonsnivå med fleire utgivingar i året.

## 3.2 Kulturpolitiske rammevilkår for etableringa av støymiljøet

Det norske støymiljøet var som nemnt tidlegare ei utprega undergrunnszene gjennom heile 1990-talet. Musikken vart hovudsakleg distribuert av uavhengige små plateselskap og musikanane var hovudsakleg amatørar. I dei første åra på 2000-talet opplevde scena ein tilkomst av musikarar frå andre scener. Profesjonelle musikarar frå blant anna den norske jazzscena og ulike kunstscener byrja å eksperimentere med støyuttrykk. Lasse Marhaug og John Hegre fortel om dette som ein slags opning for støymusikk i Noreg og det var denne perioden som på mange måtar forma musikken slik som han er i dag. I same periode var den norske kulturpolitikken i ei overgangsfase.

For å oppretthalde eit godt og mangfaldig kunstliv trengs det ein offentleg kulturpolitikk som legg forholda til rette for at kunstnarar har gode arbeidsvilkår. Kulturpolitikken skal også sørge for at kunsten er tilgjengeleg for folk flest og forsøker å oppnå dette gjennom offentlege stønadsordningar (Larsen 2013, s. 72). I Noreg har vi lenge hatt ein kulturpolitikk basert på statlege tildelingar til institusjonar, organisasjonar og enkeltaktørar innanfor kunst og kultur. Før 1990-talet var det statlege kulturbudsjettet prega av ein nokså einseitig sponing på musikkområdet, som dreia seg i all hovudsak om klassisk musikk (Kulturdepartementet, 2014). Statleg musikkpolitikk og statleg sponing dreia seg i hovudsak om klassisk musikk. Ikkje før 1991-92 kom dei første initiativa for å inkludere andre musikkjangrar i offentlege støtteordningar i følgje Stortingsmelding nr. 61 (ibid.). Det vart ei lagt større vekt på å behandle dei ulike musikkjangrane på lik linje i musikkpolitikken utover på 1990-talet. På starten av 2000-talet kunne ein snakke om ein musikkpolitikk som tok alle sjangrar seriøst. I denne delen vil eg diskutere funna frå dokumentanalysen av årsmeldinga frå Norsk Kulturråd i perioden 1998-2003 opp i mot målsetjingane til den norske kulturpolitikken for å vise korleis dei kulturpolitiske rammevilkåra var i den tidlege fasen av det norske støymiljøet.

### 3.2.1 «Eldsjeler og sliterar» som arrangørar

Det tok ei stund før det som kan reknast som dei første reine støykonsertane vart arrangert. I følge Marhaug så var han lenge det han vil kalle «soveromsartist», der han for det meste laga musikk heime og distribuerte musikken sjølv gjennom postordre. Han ville ikkje framføre musikken sin live, men skifta meining første gong han gjekk på ein støykonsert.

Eg vokste opp på bygda, men det var først eg kom til Trondheim og så såg eg nokre konsertar og så begynte eg å tenke at det der aspektet med den musikken er veldig interessant også, men eg er primært ein studioartist og har år med det før eg begynte å spille med andre og begynte å spille konsertar. Så eg gjorde ikkje min første konsert før i 1995. Og da var det ikkje noko eg pusha for, eg vart spurt av Tore Bøe om å komme til Oslo og spille på festivalen hans (L. Marhaug, 2013).

Marhaug viser her faktisk til ei konsertrekke i Trondheim allereie før han byrja å spele sjølv. Dette var som nemnt tidlegare Origami Republika, som var eit kunstnettverk som han etter kvart vart involvert i. Tore H. Bøe som var hovudpersonen bak dette nettverket hadde også starta plate- og distribusjonsselskapet dBUT i 1989, saman med Runar Hodne og Per Platou (Nilsson, 2012). Dette tyder på at det var tidleg etablert plattformar for norsk støymusikk og at det var allereie eit lite miljø før Marhaug vart aktiv som konsertartist. Men det skal seiast at desse plattformane var på eit amatørnivå og var meint som nettverksbygging blant aktørar og som eit lite samlepunkt for eksperimentell musikk. Den første konserten til Marhaug var på festivalen Club Verdensrommet som vart arrangert i Oslo i 1995 (Bøe, T.H. 2013). Marhaug fortsette å framføre musikken sin og då han kom til Bergen møtte han for første gong John Hegre. Hegre fortel at dette var heilt tilfeldig ein kveld på Kvarteret.

... en annen kamerat av meg som viste at jeg var interessert i sånne støygreier som kom ned å sa at Lasse Marhaug spiller oppe. Og da spilte han oppe der i den øverste etasjen. Og ja da føk jeg opp og så såg jeg på, der var det nesten tom sal. Det var Origami Replica som var Lasse Marhaug og Tore Bøe og King Christmas som hoppet rundt og hadde en konsert da (J. Hegre, 2013).

Støymusikk var i Noreg på denne tida eit undergrunnsfenomen og eit ukjent felt for mange. Det var eit lite organisert apparat rundt miljøet og publikum var til dels fråverande på konsertane. På same tid var Hegre involvert i organisasjonen Ny Musikk. Gjennom organisasjonen klarte han å få Merzbow over til Noreg for å spele to konsertar – ein i Oslo og ein i Bergen. Marhaug vart invitert til å spele som oppvarmingsartist. Hegre fortel at dette vart ein stor suksess for Ny Musikk.

Da var det en del folk, på John Dee i Oslo. Og vi hadde, den konserten med Merzbow på Kvarteret, der spilte Lasse support, der var det også masse, det var jo publikumsrekord for Ny Musikk i Bergen. Det var 118 betalende. Nei, 118 gjester. Men det var liksom publikumsrekord. Ny Musikk var en ganske smal greie da (J. Hegre, 2013).

Ny Musikk er eit døme på ein av dei første organisasjonane som arrangerte støykonsertar i landet. Organisasjon har ei lang historie med sterk tilknytning til blant anna samtidsmusikk. Sjølv om Ny Musikk var ei «smal greie» på denne tida, hadde dei før dette ein lang tradisjon med årlege, betydelege tildelingar frå Kulturrådet. Arvid Skancke-Knutsen tok for seg Oslo som «kulturby» i ein artikkel utgitt på nettmagasinet Ballade i 2003. Her såg han nærmare på voksende undergrunnsener i byen og forklarte utviklinga blant anna gjennom dei mange eldsjeler på klubb- og arrangørnivå som jobbar mykje for å halde liv i scenene. Han etterlyste derimot den kulturpolitiske innsatsen for slike scener.

Om "Oslo" - som by og som merkevare - skal ha noen rett til å gjøre disse musikerne og miljøene til "sine", må det først og fremst skje gjennom en kulturpolitisk innsats, der man i større grad enn i dag legger forholdene til rette for at ting skal overleve, og stimuleres til videre vekst. Sagt på en annen måte: Om Oslo mener alvor med å bli Europeisk Kulturby i 2011, må den mest kortsiktige markedsliberalismen bremses kraftig opp (Skancke-Knutsen, 2003).

Ein kan antyde at dei kulturpolitiske rammene rundt norsk støy musikk på denne tida var små. Forutan organisasjonar som Ny Musikk, var det få arrangørar som fekk statleg stønad. Det var eldsjeler som til dømes Lasse Marhaug, Tore H. Bøe og John Hegre som oppretthaldt miljøet og arrangerte konsertar. Dette kan også sjåast som ein av grunnane til at støy musikken fortsatt var eit undergrunnsfenomen på denne tida. Marhaug omtalar blant anna seg sjølv og andre eldsjeler som ein del av ein generasjon som bidrog til å få støy musikk opp frå undergrunnen.

Støy er blitt eit ord som brukes i tider og utider og også i kretser kor det ikkje vil vere det, kor det før var undergrunnen og litt mystisk og rart og sånt. Så da trur eg vi har vert ein generasjon som har på ein måte fått det der opp i lyset (L. Marhaug, 2013).

Den kulturpolitiske innsatsen for norsk støy musikk på 1990-talet var relativ liten. *Tabell 1* viser eit utsnitt frå offentlege stønadsordningar. Tabellen er eit raskt overslag frå årsmeldingane til Norsk Kulturråd frå 1998-2003 og viser det underteikna sjølv vurderer som arrangørar og festivalar som kan koplast til støyrelatert musikk.

Kven	Totalt beløp	År	Sjanger
Ny Musikk komponistgruppe	75 600,-	1999	Tingingsverk (for blant anna Maja Ratkje)
SISU	15 000,-	2000	Produksjon (bestillingsverk av SPUNK)
Autunnale-festivalen	200 000,-	2000	Festival (samtidsmusikk)
Safe as Milk	15 000,-	2001	Festival
Safe as Milk	20 000,-	2001	Etterdønningar – turné etter festivalen
Autunnale-festivalen	250 000,-	2001	Festival (samtidsmusikk)
Cikada Strykekvartett	47 250,-	2001	Tingingsverk (for Maja Ratkje)
Safe as Milk	35 000,-	2002	Festival (rock- og beslektede musikkformar)
Autunnale-festivalen	300 000,-	2002	Festival (samtidsmusikk)
Music Factory	200 000,-	2002	Festival (samtidsmusikk)
Borealis	600 000,-	2003	Festival (samtidsmusikk)
Safe as Milk	55 000,-	2003	Festival (populærmusikk)
ILIOS-festivalen	300 000,-	2003	Festival (samtidsmusikk)

Tabell 1: Arrangør- og festivalstønning Årsmeldingar 1998-2003, Norsk Kulturråd

Året 1998 er ikkje ført opp i tabellen fordi dei var ingen teikn til at støyrelaterte festivalar eller arrangørar fekk stønning. Som ein kan sjå har festivalar som Safe as Milk og Autunnale-festivalen (Borealis i dag) fått stønning kvart år. Dette er festivalar som har basert seg for det meste på samtidsmusikk og andre alternative musikkuttrykk. Lasse Marhaug og Tore H. Bø spelte på Safe as Milk i 2001, Jazzkammer i 2002 og Maja Ratkje saman med bandet Fe-Mail i 2003. Safe as Milk var også eit plateselskap som blant anna gav ut popmusikk, samtidsmusikk og støymusikk (Knutsen, 2000). Med Music Factory og Autunnale-festivalen etablerte det seg ein arena i Bergen for samtidsmusikk og alternativ musikk. Desse to festivalane vart i 2003 samla til ein festival som vart kalla Borealis. Borealis presenterer seg i dag som ein festival for samtidsmusikk, støymusikk og anna lydkunst og frå 2004 har dei vore ein premissleverandør norsk støymusikk. (Borealis 2013).

For meg ser det ut som at tidelingane til arrangørar og festivalar berer prega ein til dels gammal tradisjon, eit syn på norsk kultur som skal vere fokusert rundt eit sosialt avgrensa, danna publikum der ein skal vektlegge kultur forankra i høgkulturelle tradisjonar.

Samtidsmusikk i Noreg er hovudsakleg forankra innan ein profesjonell kunstverd som har koplingar til utdanningsinstitusjonar og kunstscener. Ein kan antyde eit fokus på den institusjonaliserte musikken i den norske musikkpolitikken i dette tidsrommet. Med institusjonalisering meiner ein «... det som foregår når bestemte handlingsmønstre blir gjort til normer på viktige livsområder og får ressurser og sanksjoner knyttet til seg» (Martinussen, 2008, s. 44). Den institusjonaliserte musikken viser til musikk som har hatt tradisjon for ei tilknytning til utdanningsinstitusjonar og ein offentleg kulturpolitikk som har lagt forholda til rette for musikarane i form av offentlege stønadsordningar, som då til dømes arrangør- og festivalstønad frå Norsk Kulturråd. Tildelingane viser ei klar linje på stønad til slik musikk og eit fråvær av musikken utanfor institusjonar. Informantane skildrar støymiljøet på 90-talet som ei undergrunnszene med lite publikum og få involverte musikarar. Dette kan vere litt av grunne til at scena vart ikkje prioritert av Norsk Kulturråd, på grunn av deira fokus på den institusjonaliserte musikken og kultur forankra i høgkulturelle tradisjonar.

### **3.2.2 Både amatørar og profesjonelle**

Arrangørar og festivalar innan støyrelater musikk som fekk stønad i tidsperioden 1998-2003, var for det meste knytt opp til organiserte kunstverder og institusjonaliserte musikkområder. Ein kunne i denne perioden byrja å sjå ei deling mellom amatørar og profesjonelle musikarar i det norske støymiljøet. Scena var i utgangspunktet ei undergrunnszene, men hadde også ein fløy med støymusikarar med tilknytning til organiserte kunstverder. Ein kort gjennomgang av nokre av dei sentrale musikarane viser blant anna dette.

Lasse Marhaug tok ikkje høgare utdanning og kom frå ein musikalsk bakgrunn basert spesielt rundt metal. Helge Sten var den første nordmannen som studerte støy ved Kunstakademiet i Trondheim og vart involvert i band som Motorpsycho og Supersilent der han fekk utnytta den utdanning han hadde innanfor støy (Idsø, 2011). Maja Ratkje studerte komposisjon ved Noregs Musikkhøgskule og var ferdig utdanna i 2000. Det var i studietida ho vart interessert i blant anna støymusikk og starta i 1996 improvisasjonskvartetten SPUNK saman med blant andre Hild Sofie Tafjord (Ratkje, 2013). John Hegre har sidan 1980-talet jobba som muskar, komponist, tekniskar, lyddesignar og har jobba med teater- og performanceoppsetjingar (Hovinbøle 2012 s. 81). Dette er nokre av dei som høyrer til det ein kan kalle den første

generasjonen av støymusikarar i Noreg. Generasjonen viser til ei blanding av amatørar og profesjonelle. Marhaug snakkar om at han merka ein overgangsfase på byrjinga av 2000-talet for norsk støymusikk, der denne blandinga vart tydelegare.

Eg opererte heilt separert frå det. Eg viste at det fantes, men det var en verden som var heilt sånn fremmed for meg. Det slo meg ikkje at det eg gjorde hadde en verdi som de som satt i disse instansane kunne støtte. Dei første turneane mine gjorde eg på egne pengar (L. Marhaug, 2013)

Ein kan tolke dette som at amatørmusikarar som Lasse Marhaug måtte involvere seg meir i organiserte miljø der kulturpolitiske rammevilkår var gode for å få noko stønad. Ein kan samanlikne tildelingane til arrangørane med tildelingane til musikarane ved å sjå på tilknytning til institusjonar.

I *tabell 2* kan ein sjå stønad frå Kulturrådet til støyrelaterte band og utøvarar i tidsrommet 1998-2003.

Kven	Totalt beløp	År	Sjanger
SPUNK	100 000,-	2000	Ensemble
Supersilent	100 000,-	2000	Ensemble
SPUNK	100 000,-	2001	Ensemble
Supersilent	100 000,-	2001	Ensemble
Supersilent – 5	Ukjent	2001	Fonograminnspeling (jazz)
SPUNK	100 000,-	2002	Ensemble
Supersilent	100 000,-	2002	Ensemble
Jazzkammer	15 000,-	2002	Utanlandsturné
SPUNK	100 000,-	2003	Ensemble (samtidsmusikk)
Supersilent – 6	Ukjent	2003	Fonograminnspeling (Jazz/improvisasjonsmusikk)
Noxagt – <i>Turning down since 2001</i>	Ukjent	2003	Fonograminnspeling (populærmusikk)
Maja S.K. Ratkje - <i>Voice</i>	Ukjent	2003	Fonograminnspeling (samtidsmusikk)
Noxagt	30 000,-	2003	Utanlandsturné
Supersilent	45 000,-	2003	Utanlandsturné

*Tabell 2:* Ensemble, fonograminnspelingar, konsert- og turnéstøtte (Årsmeldingar 1998-2003, Norsk Kulturråd)

Dette var perioden som Marhaug tilsikta til då han byrja å involvere seg i andre musikkmiljø. Åra 1998 og 1999 er ikkje ført opp på grunn av at gjennomgangen av årsmeldingane viser ingen direkte tildeling til artistar eller band innanfor støyrelatert musikk. Gruppene SPUNK (Maja Ratkje m.fl) og Supersilent (Helge Sten m.fl) kan ein sjå har fått tildelt betydelege

beløp. Hegre og Marhaug fekk for første gong stønad for ein utanlandsturné med Jazzkammer i 2002 og Ratkje fekk stønad for innspeling av hennar soloalbum *Voices* i 2003. Ein kan også sjå at bandet Noxagt fekk stønad for utanlandsturné i 2003. Hovudperson og bassist i dette bandet, Kjetil Brandsdal, har ei lang fartstid som støymusikar på midten av 90-talet med ein rekke utgivingar og varma blant anna opp for Thurston Moore (Sonic Youth) og Jim O'Rourke i Oslo i 1999 (Eggum m.fl 2005, s. 88).

Hovudlinjene som ein kan trekke ut i frå tabell 1 og 2 er at det er hovudsakeleg støymusikk innan ein organisert kunstverd som har fått stønad. Ein kan tolke det som at musikkpolitikken fokusere meir på den profesjonelle musikken enn den amatørprega. Det er hovudsakleg jazz og samtidsmusikk som vert prioritert og viser igjen litt tilbake igjen til eit preg av den gamle målsetjinga om å formidle høgkultur. Både jazz og samtidsmusikk i Noreg har eit profesjonelt preg over seg, med forankring i både utdanningsinstitusjonar og diverse kunstscener. Mykje av musikkpolitikken er sentrert rundt ei slik institusjonsforankring og tabellane viser teikn til dette. Ein kan då snakke om ei prioritering i musikkpolitikken til den institusjonaliserte musikken og lite teikn til ei utvikling mot den amatørprega musikken

### **3.3 Forholdet mellom teknologi og støymusikk**

Eit av utgangspunkta i denne oppgåva er å belyse forholdet mellom teknologien og støymusikken. Paul Hegarty (2007) hevdar at teknologien har spelt ei viktig rolle for støymusikkens utvikling. Utvikling av teknologi har gitt musikarar moglegheit til å utforske og forme nye lydar. Opptaksteknologien har til dømes vore viktig for fleire musikarar gjennom historia. Utvikling av denne teknologien hevdar blant andre Steve Jones (1992) har ført til at sjølve lyden er blitt meir vektlagt i musikk. For støymusikk handlar det mykje om eksperimentering med lyd. Dette vert ofte gjort gjennom bruk og misbruk av nye og gamle elektroniske utstyr. Denne delen vil eg belyse forholdet dei norske støymusikarane har til teknologi og deira syn på kva rolle teknologi har spelt for utviklinga.



### 3.3.1 Teknologisk nostalgi

Musikk har historisk vore veldig knytt opp til elektronikk. Utvikling av den elektriske gitaren har bidrege med gitaristar som Jimi Hendrix, Jimmy Page og Tony Iommi. Dei første synthesizerane var sentrale i den første reine elektroniske musikken, der komponistar som Karlheinz Stockhausen og Pierre Schaeffer utmerka seg. No i dag har vi sjangrar som dubstep og house som for det meste vert laga gjennom datamaskiner og nye elektroniske instrument. Forholdet John Hegre har til teknologi berer preg av at han er meir opptatt at det skal vere billig eller brukt.

... for noen så er det nok teknologien gir løsninger og muligheter da. Løsninger på problemer eller muligheter til å oppnå ting man ikke kunne oppnå før, men for meg er litt hipp som happ. Jeg foretrekker ting som er billig eller brukt (J. Hegre, 2013).

Han fortel vidare at med teknologien så får ein til dømes gitarpedalar, og det har ein brukt gjennom heile 80- og 90-talet og det kjem stadig nyare ting. Det handlar om å ta det ein får tak i og bruke det på mange forskjellige måtar, eller å misbruke det vist det er billig. Han nemner til dømes å misbruke forsterkarar til platespelarar eller miksebord som ein klassisk ting å gjere innanfor støyusikk. Nye teknologiske utstyr er ikkje noko Hegre leiter etter eller synest er viktig. Så lenge ein kan bruke ting som eit instrument er han fornøgd.

Jeg er ikke noen tilhenger av å prøve å finne det ultimate håndverket på teknologisiden, selv om jeg kan finne, selv om jeg kan bruke en Ipod eller en telefon, du kan få fantastiske apps som du kan gjøre alt mulig, men jeg har aldri lett etter en sånn løsning. Jeg liker å ha ett instrument å spille på. Om det er en miksepult eller om det er en gitar eller om det er to steiner som jeg klinker sammen, det kan variere, men at det har en følelse av et instrument da (J. Hegre, 2013).

Her er det eit tydeleg teikn på ein slags nostalgisk haldning til bruk av utstyr i komposisjon. Hegre vektlegger bruksområdet til ein ting framfor at det er nytt og moderne. Det spelar ikkje så stor rolle om utstyret er gammal eller nytt. Kassetten er eit døme på eit teknologisk utstyr som har fått ei sentral rolle for blant anna Lasse Marhaug. For distribusjon av musikken hans har den vore viktig, men den har også vore viktig som eit instrument. Kassettspelaren er alltid med på turné og han har brukt opptaksmoglegheita på kassetten til å lage musikk. Han hevdar i eit intervju med Bergens Tidende at det distribusjonsmessige aspektet med kassetten har demokratisert prosessen med å gi ut.

Det var utenkelig å lage CD-er eller trykke vinyl i tusen eksemplarer. Med kassetten kunne jeg kopiere så mange eksemplarer jeg trengte. Når det kommer til distribusjon av musikk, var kassetten forgjengeren til det vi nå ser med internett. Muligheten i å gi ut musikken selv var endeløs (Marhaug, referert i Espeland & Gorseth (2013)).

Marhaug brukar mykje kassett og det er ein viktig bruksgjenstand for han som muskar. På same måte som John Hegre kan ein tolke Marhaug for å ha ein nostalgisk tilnærming til bruk av teknologi i musikk. Kassetten i dag er eit lite brukt medium og det er få platebutikkar som sel kassettar. I artikkelen i Bergens Tidende om kassetten sitt 50-års jubileum kjem det fram at musikk på kassett utgjer fire prosent av all musikk selt på verdsbasis i 2001 (ibid.). Ein kan rekne med at denne prosentandelen har falt ein del i dag på grunn av generell nedgang i sal av musikk i fysisk format. Peter Manuel (1993) sin studie på kassett-kulturar viser blant anna til urbane ungdomsmiljø som distribuerer mykje av musikken gjennom kassetten. No skal det seiast at dette var på ei tid då kassetten ikkje var eit så utdatert lagringsformat som det er i dag. I forhold til det norske støymiljøet viser blant andre Marhaug til ein fortsatt aktiv bruk av kassetten både som instrument og distribusjonsmiddel. Dette vitnar om ein kultur der framleis gamle teknologiske produkt er i bruk. For Helge Sten er ny og gammal elektroniske utstyr ein sentral del av hans virke. Hans rolle i improvisasjonsgruppa Supersilent er lydkunstnar gjennom bruk av ulike elektroniske utstyr.

Min instrumentpark består i svært liten grad av tradisjonelle instrumenter. Dels består den av ting jeg har laget selv, dels av mye gammel og rar elektronikk som jeg kobler sammen på en sær måte. Så jeg spiller på en slags merksnodig ansamling av teknologi (Sten, referert i Utler 2003).

Det kan tyde på at bruken av instrument og synet på kva rolle teknologi spelar inn i deira musikalske uttrykk varierer. Blanding av ny og gammal teknologi kan verke som eit fellestrekk for utøvarane.

### **3.3.2 Å skape lyd gjennom elektronikk**

For norske støymusikarar handlar det mykje om å eksperimentere med lydar. Paul Hegarty (2007) hevdar at misbruk av andre lydkjelder gjennom sampling er ein viktig del av støymusikken. Sampling har gitt moglegheiter for utforsking og forming av nye lydar som

støy- og lydkunstnarar har vore opptatt. John Hegre viser derimot til misbruk på andre ting som hans oppfatning over kva som er meir vanleg innan støymusikken.

... det finst alle mulige ting, ofte ting som til vanlig er litt ubrukelig for folk flest. Riaforsterker for eksempel, forsterker for platespiller. Det er jo helt nydelig å kjøre kontaktmic gjennom. Det låter jo veldig spesielt, men det låter helt fantastisk. Det er det mange som ikke vet. Og ja, små miksepulter, miksebord kan misbrukes på alle mulige måter, og det med å misbruke ting er også en sånn klassisk ting da (J. Hegre 2013).

John Hegre viser til misbruk av ein forsterkar for å få fram ei spesiell type lyd. Å finne den riktige type lyden gjennom eksperimentering med ulike elektroniske utstyr, kan virke som ei interesse Hegre har. Kassetten er framleis brukt som distribusjonsmiddel og instrument samtidig som utøvarar brukar PC og dei nyaste effektboksane som finst på marknaden. Dette vitnar om både ein nostalgisk og ein oppdatert tilnærming på teknologi. *Bilete 1* viser ein konsert med Lasse Marhaug og Keith Rowe under Molde Internasjonale Jazzfestival i 2012.



Bilete 1: Lasse Marhaug og Keith Rowe under Molde Internasjonale Jazzfestival, 2012 . Foto: Georg Panzer

Bilete viser eit døme på ein støykonsert der ny elektronikk er det som pregar instrumentparken til musikarane. Paul Hegarty hevdar at eksperimentering med ulike elektroniske utstyr er ein viktig del av støymusikken, og utvikling av nye utstyr spelar ei direkte rolle i utvikling av musikken. Mine feltnotat frå konserten med Helge Sten (27.mai 2013 under Festspillene i Bergen) viser hovudsakleg bruk av Mac som instrument. Dette vitnar til ein moderne tilnærming til teknologi frå Sten si side. Det same kan seiast om Lasse Marhaug sin bruk av nye elektroniske utstyr under han sin konsert på Bergen Kjøtt 10.januar i 2013. Her brukte han som hovudinstrument eit tradisjonelt miksebord. Ved sida av hadde han nye effektpedalar som kjørte lyden gjennom.

Mykje av den musikalske verksemda til Maja Ratkje er bygd på vokaleksperimentering. Mikrofonen er derfor eit viktig instrument for Ratkje, og utvikling av opptaksteknologi gir ho nye moglegheiter til å eksperimentere rundt vokale lydar. I anledning oppsettinga av Ratkje sitt første orkesterverk fortel ho til Klassekampen at mikrofonen er eit viktig instrument og skapar ein fin balanse mellom orkesteret og hennar sjølv. «Når eg lagar heilt svake lydar kan det bli like sterkt som heile orkestret, og det skapar ei ny romlegheit. Tidlegare hadde ein ikkje den type teknologi, og då måtte ein utvikle songteknikkar der songarane overdøyvde heile orkestret» (Ratkje, referert i Fidjestøl 2005). Grappa SPUNK kan skildrast som ei «improvisasjonsgruppe som i tillegg til eigne hovud- og bi-instrument nyttar alt frå bremseskiver, jernboltar, fønalar, brødristarar og vekkjarklokker for å improvisere fram lyd» (ibid.). Alle desse tinga dei bruker for å skape lyd er det ein kan kalla akustiske lydar. Omgrepet «elektroakustisk» er ofte bruk i diskusjonar om støy og eksperimentering med lyd. Dette viser til prosessering av akustiske lydar gjennom elektroniske utstyr som til dømes opptaksutstyr. Ratkje (2008) ser ut i frå eit elektroakustisk perspektiv, at lyd som vert forma gjennom elektronikk kan definerast som musikk. «Lyden av en støyende foss er ikke musikk i utgangspunktet, men om du tar med deg opptaksutstyr, og etterpå spiller lyden for noen og sier at det er musikk, ja da er det jo musikk» (referert i Andersen & Opsahl, 2008, s. 44). Hild Sofie Tafjord spelar hovudsakleg på horn, men legg ofte bort hornet sitt til fordel for eksperimentering med elektronikk og støylandskap. Mykje av grunnen til at ho liker å eksperimentere med elektronikk er at det gir ho fleire moglegheiter.

Jeg ønsket å ha flere lydmuligheter, først og fremste det å kunne jobbe i flere sjikt på en gang, det å kunne holde flere lag i musikken i gang og tenke dramaturgisk i forhold til de ulike lagene. Ikke bare å ha én stemme, men ha mange stemmer. Jobbe i kontraster, med betydninger av de ulike komponentene sammen. Det ble helt nødvendig for meg (Tafjord, referert i Hovinbøle 2012, s. 43).

Her tyder det på at elektronikk hjelpte ho med å finne det ho var på jakt etter. Elektronikken gav ho nye moglegheiter til å utvikle seg sjølv som musikal. Lasse Marhaug hevdar at ein kan sjå historisk på lyden til ulike støyartistar at den har variert på grunn av bruk av ulike elektroniske utstyr.

For eksempel KORG MS-20, når den kom på slutten av 70-talet, så var det plutselig brukt av alle de støyartistene, den der. Du hører på dei gamle Whitehouse-platene så er det liksom lyden av den. Samme med når laptop kom, ikkje sant. Så plutselig kunne ein ha råd til å computer-manipulere lydar, ikkje sant. Og da vart det liksom ein del av fargepalletten (L. Marhaug, 2013).

Her vert eit elektronisk instrument brukt som eit eksempel på påverknad teknologien har hatt på eit musikalsk uttrykk innan ei støyscene. Whitehouse, Throbbing Gristle og Cabaret Voltaire er rekna som for dei fremste banda innanfor britisk industriell musikk frå slutten av 1970-talet til midten av 80-talet. Marhaug framhevar synthesizeren KORG MS-20 som eit døme der eit nytt elektronisk utstyr var med å påverke lyden til desse britiske støybanda. Hegarty (2007, s. 105-107) skildrar den industrielle musikken som ein veldig fleksibel sjanger med mykje sampling. Bruk av synthesizer og andre elektroniske utstyr vart meir brukt enn tradisjonelle instrument som gitar, trommer og bass. Hegarty viser også gjennom det historiske perspektiv på støymusikk ei forandring i ulike teknikkar og metodar på grunn av den teknologiske utviklinga. Misbruk av elektronikk er ein metode som verkar å vere utbreitt blant norske støymusikarar. Utviklinga av denne metoden kan ein sjå som ein konsekvens ut i frå teknologisk utvikling. Nye elektroniske utstyr kjem på marknaden som musikarane kjøper inn og utviklar sine egne metodar for å bruke eller misbruke det. Dette kan virke som er ein vanleg praksis for mange i den norske støyscena.

## **4.0 Nyare utvikling av det norske støymiljøet**

Gjennom heile 1990-talet var den norske støymusikken hovudsakleg eit undergrunnsfenomen. Kjenneteikn på støymiljøet var blant anna ei utprega amatørverksemd med musikalsk tilknytning til både metal, den japanske støyscena og den britiske industrielle musikken. Dei kulturpolitiske rammevilkåra for den norske støymusikken var for det meste dårlege, mykje på grunn av kulturpolitikken prioriterte først og fremst den institusjonelle høgkulturen. Distribusjon av støymusikk var hovudsakleg gjennom såkalla «eldsjeler» og «sliterar», som dreiv eigne selskap og arrangerte sjølv konsertar. Forholdet mellom musikarane og teknologien var for det meste eit nostalgisk forhold der bruk og misbruk av gamle elektroniske utstyr var vanlege metodar.

Dette kapittelet vil eg først forsøke å finne ut korleis miljøet og scena rundt norsk støymusikk har utvikla seg dei siste ti åra og korleis den ser ut i dag. Etterpå vil eg fokusere på dei fem informantar som eg har kategorisert som dagens aktive lyttarar av støymusikk. Eg vil her kartlegge deira bakgrunn, smak og kva slags oppfatningar dei har av dagens støymusikk. Her vil eg også vil eg legge fram resultat der støymusikk er involvert frå ei undersøking av Svein Bjørkås og Jan Fredrik Hovden frå 2012. Den neste delen vil eg sjå nærmare på dei kulturpolitiske rammene for den norske støymusikken, der eg blant anna vil legge fram tildelingar til støyrelatert musikk frå Norsk Kulturråd og diskutere dette opp i mot den norske musikkpolitikken i perioden 2004-2013. Siste delen vil eg ta for meg kva betyding digitalisering av musikk har hatt for utviklinga av støymiljøet. Eg vil og kartlegge dei aktive lyttarane sin bruk av internett i forhold til musikk.

### **4.1 Norsk støymusikk ser lyset**

#### **4.1.1 Kopling til jazz- og kunstmiljø**

Frå å vere eit undergrunnsfenomen (bevegde) endra norsk støymusikk seg meir mot organiserte musikkmiljø i byrjinga av 2000-talet. Ein kunne for første gong oppleve støykonsertar på klubbar og festivalar innan blant anna jazz og samtidsmusikk. Distribusjonen av støymusikk vart meir organisert gjennom nye etablerte såkalla «sjangerfrie» plateselskap.

Lars Mørch Finborud snakkar om ei endring rundt byrjinga på 2000-talet generelt for norsk musikk.

Om 1960-tallet var tiåret da norske jazzmusikere, komponister av elektronisk musikk og progressive rockeband skapte en gullalder for norsk musikk, hadde man på 2000-tallet sett en ny generasjon av unge norske musikere innen jazz, støy, black metal og elektronisk musikk etablere seg i utlandet. Dette oppsvinget ble godt fremdrevet av at plateselskaper som Rune Grammofon og Smalltown Supersound på forbilledlig måte promoterte sjangerfri eksperimentell musikk langt utenfor den vanlige menigheten (Finborud, 2012, s. 263)

Plateselskapa Rune Grammofon og Smalltown Supersound har sidan dei vart etablerte gitt ut mykje støyrelatert musikk. Støybandet Jazzkammer og musikarane Lasse Marhaug, Maja Ratkje og Helge Sten er blant dei som har gitt ut fleire plater på (gjennom) desse selskapa (Rune Grammofon, 2013; Smalltown Superjazz, 2013). Begge har eit sjangerfri politikk? (tilnærming) og har blant anna gitt ut alt frå elektronisk musikk, jazz, rock og samtidsmusikk. Denne tilnærminga har bidrege til at støymusikk har blitt kopla nærare (ulike) andre sjangrar. Dette har enda opp med konsertar på musikklubbar som mellom anna Blå i Oslo. Paal Nilssen-Love fortel at denne klubben har vore viktig for blant anna støy- og improvisasjonsmusikken i Noreg.

Blå er et meget inkluderende sted, der publikum blir eksponert for mange forskjellige stilarter. Dette medfører at både publikum og musikere utvider sin horisont, dette har vært meget viktig for improvisasjonsmusikken. Som en gjenspeiling av denne utviklingen rommer All Ears festivalen også mye forskjellig, men hovednevneren er at alt handler om improvisasjon (Nilssen-Love) referert i Lindvig (2004).

Nilssen-Love og Marhaug starta opp All Ears-festivalen i 2002 som er i dag ein årleg festival hovudsakleg for improvisert musikk. Same år spelte Marhaug saman med amerikanske Kevin Drumm på Henie Onstad Kunstsenter. Konserten vart utgitt som eit album gjennom Smalltown Supersound (Eggum m.fl 2005, s. 411). Støymusikk byrja for alvor å etablere seg som ein sjanger i Noreg. Då Marhaug sitt album «The shape of rock to come» vart nominert til Spellemannprisen under kategorien elektronika/samtidsmusikk i 2004, fekk sjangeren på mange måtar sitt kommersielle gjennombrot (Spellemann, 2013). I 2005 hadde til dømes Nattjazz for første gang støymusikk på programmet. Dette var eit samarbeidsprosjekt mellom Marhaug, Nilssen-Love og Ken Vandermark (Nattjazz, 2013).

Improvisasjon har sidan etableringa av støymiljøet vore ein viktig del av musikken for dei fleste musikarane. Improvisasjon kan definerast som «... en komposisjon som blir til mens

den fremføres første gang» (Hovinbøle 2012, s. 11). Det handlar om spontanitet og fri skaping av musikk. Dette er ei sentral metode for fleire støyartistar og improvisasjon verkar som den viktigaste forma for komposisjon av støy musikk. Det er likevel delte meiningar om improvisasjon som ideologi. Lasse Marhaug ser det berre som ei metode, mens John Hegre, Hild Sofie Tafjord, Maja Ratkje og Paal Nilssen-Love kjem frå ein bakgrunn der fri-improvisasjon kan tolkast som ein slags ideologi. John Hegre er blant dei som ser improvisert musikk som meir spennande enn komponert musikk og meiner det ligg meir potensial til å lage betre musikk når ein improviserer.

En komponist har for eksempel ingen kontroll over fremføringen. Det viktigste elementet i komponert musikk er jo notene, mens det viktigste i improvisasjonen er tilstedeværelsen. Så det sier seg selv at komponisten av den komponerte musikken har fint lite kontroll over situasjonen og fremførelsen. Og den vil variere fra fremføring til fremføring. Improvisert musikk slipper unna akkurat det (Hegre, referert i Hovinbøle 2012, s. 83).

Det kan virke som at improvisasjon for Hegre er meir ein ideologi enn berre ei oppskrift for komposisjon. Han er meir opptatt av betydninga av improvisasjon og har eit kritisk synspunkt på komponert musikk, som han meiner har eit hemmande element i som er oppskrift for korleis ein skal framføre eit musikalsk verk. Før han vart introdusert for støy musikk høyrte han på fri-jazz, og band som Naked City og japanske Ground Zero, var sentrale band i musikksmaken hans. Desse var viktige inngangsportar for hans interesse for den japanske støy musikken. Hild Sofie Tafjord og Maja Ratkje har det same synspunktet som Hegre (eller: er samde med Hegre. Eller: meiner det same som Hegre) Desse to samarbeida med blant anna Fe-mail og SPUNK, som er fritt improvisert musikk. For Hild Sofie Tafjord handlar improvisasjon om ein grunnfilosofi eller ein grunntanke der ein knyt seg til noko innanfor visse rammer som ein anten har bestemt sjølv eller som andre har bestemt. Ho meiner at improvisasjon er ein naturleg del av korleis ein kommuniserer med kvarandre og korleis ein lever. «Improvisasjon går veldig mye ut på å la øyeblikket få lov til å oppstå, her og nå, slik som det er. Og det har med seg en fortid, nåtid og ofte også en framtid» (Tafjord, referert i Hovinbøle 2012, s. 43-44).

Som nemnt har støy musikk vore godt representert på festivalen All Ears sidan starten i 2002. Tanken bak festivalen var å samle improvisasjonsmusikk på ein eigen festival, fordi dagleg leiar Nilssen-Love følte at improvisert musikk vart kategorisert feil og delvis misforstått.



... de pakker det ofte inn i merkelapper og kaller det avantgarde osv. Et problem når man kommer inn på kommersielle festivaler er at man enten blir stua vekk, eller pakka inn i et eller annet produkt. På all Ears vil vi kjøre det helt rent (Nilssen-Love, referert i Johansen, 2005).

Marhaug og Ratkje har også vore involvert i denne festivalen, både som arrangørar og utøvarar. Nilssen-Love meiner at den felles plattform mellom dei tre er at improvisasjonselementet er ganske sterkt hos dei alle tre og at dei aktivt jobbar for improvisasjonsmusikken. Her viser altså Nilssen-Love til improvisasjon som eit bindeledd mellom tre ulike bakgrunnar; Marhaug frå undergrunnen, Ratkje frå samtidsmusikk og kunstmiljø og Nilssen-Love frå jazzmiljøet. Men det er likevel ulike måtar, som nemnt tidlegare, å sjå improvisasjon på. Nilssen-Love trekker inn det politiske elementet inn i improvisasjon og meiner den improviserte musikken er knytt opp til sosialisme og ein motstandsbevegelse mot den konservative tankegangen.

Jo større gjennomslag den konservative tankegangen får og jo mer konservative folk blir politisk sett, jo viktigere blir denne musikken. Man må ha den motpolen. Å være konservativ betyr også å ha forventninger til hva man vil oppleve, og at man ikke vil bli konfrontert med musikk man ikke har kontroll på. Kontroll har man ikke med et band som spiller friimprovisert musikk. Det er akkurat det som er det flotte med det. Sånn sett har vi vært ekstremt konsekvente på å ikke plukke inn band til all Ears som spiller komposisjoner (Nilssen-Love, referert i Johansen, 2005).

At festivalen har vore «ekstremt konsekvente» på å ikkje invitere komponert musikk, kan ein tolke som å ta avstand mot denne «konservative» komponerte musikk. Ein kan og tolke det som at dei vil heller ha eit fullt fokus på improvisert musikk og derfor må dei vere konsekvente i festivalprogrammet. Marhaug er ikkje så opptatt av ein slik konsekvent tankegang som blant anna Nilssen-Love har. Han ser improvisasjon som ein viktig metode han bruker når han lager musikk.

Eg veit at det finst generasjonar av improvisatørar som er opptatt av det politiske aspektet med å improvisere liksom, at du ikkje skal vere komponist, diktator, at ein skal bestemme liksom, det skal vere fritt. Men for meg er improvisasjon berre ein metode å komponere på, ein måte å komponere på. Eg er ikkje så opptatt av det der improvisatøren som viser fram sine fantastiske eigenskapar og skills liksom. Det er mindre viktig (L. Marhaug, 2013).

Her knyter Marhaug improvisasjon opp til eit syn eller ei meining på noko han synest ikkje er så viktig. Improvisasjon kan altså tolkast enten som ein metode for å lage musikk, eit teikn på ei haldning mot noko autoritært eller eit kritisk syn på komponert musikk. Elementet improvisasjon i støymusikk kan ein også bruke i drøfting av støymusikk som sjanger. Etersom improvisasjon er ein så sentral ting i støymusikk, enten som metode eller som

ideologi, kan det vere enkelt å plassere støymusikk i ein større kategori som til dømes improvisert musikk. Ei slik kategorisering av støymusikk viser Simon Frith (1996) til det han kallar kategorisering av sjanger etter eit marknadsføringsprinsipp. Dette ser ein i til dømes festivalen All Ears som kategoriserer alle som spelar på festivalen som improvisert musikk. Nettmagasinet Ballade kategoriserer også fleire støyartistar under sjangeren støy- og improvisert musikk. Eit anna døme på ei slik kategorisering er når støymusikk blir plassert i den endå vidare («vide») sjangeren samtidsmusikk.

Støymusikk har historisk blitt direkte kopla til (knytt opp til) samtidsmusikk og kunstmusikk. Eg har innleiingsvis i oppgåva gjort greie for den italienske futuristen Luigi Russolo som eksperimenterte med industrilydar tidleg på 1900-talet, fluxus-bevegelsen eksperimenterte med konkrete lydar og dei japanske støyutøvarane på 80-talet eksperimenterte med feedback. Mykje av den eksperimentelle musikken gjennom historia har blitt kategorisert som samtidsmusikk. Ein skildring av samtidsmusikk er ofte retta i mot at det er ein musikkstilart som bryt med normer og reglar for komposisjon. Dette kan plassere det i eit grenseland for oppfatning av musikk. John Hegre sin interesse for støymusikk kom blant anna ut i frå ei interesse for slik musikk og det han kallar for «musikalske utfordringer».

... det var ganske fjernt i fra det en tenker på tradisjonelt som musikk. Men samtidig så var jeg interessert i sånn type, jeg var interessert i sånn samtidsmusikk og sånne ting, og der er det jo også ting som er veldig fjernt fra det en tradisjonelt tenker på som musikk (J. Hegre, 2013).

Her skildrar han samtidsmusikk ut i frå innhaldet i musikken, at det representerer ein utradisjonell tankegang for korleis musikk skal vere. Slik skildring ligg også tett opp til ein på skildre på støymusikk på det musikalske innhaldet. Simon Frith (1996) viser til ei slik skildring som blant anna den britiske regjering på 1980-talet prøvde på rockemusikken. Støymusikk er ofte rekna som noko som plasserer seg i grenselandet mellom kunst og musikk. Noko som bryt med musikalske retningslinjer som til dømes melodi, klang og rytme. Maja Ratkje var den første mottakar av Arne Nordheims komponistpris i 2001. Ho ser komponisten som ein av hennar største forbilde og ein av grunnane til at ho satsa på ei karriere som komponist.

For meg medvirket møtet med Arne Nordheims musikk til at jeg ville bli komponist. Det var blant annet i møte med musikken hans at jeg forsto at det ga mening å komponere for vår egen tid, at jeg ville legge andre, tryggere musikkutsikter på hylla og gå inn i et felt som virket både tiltrekkende nytt og skremmende fremmed (Ratkje, referert i Finborud 2013, s. 28).

Ratkje bruker musikken til Nordheim som eit symbol på eit musikalsk felt som både er nytt og framand, og dette feltet vart ho interessert i når ho høyrte Nordheims musikk for første gong. Det er liten tvil at Nordheim sine verk har vore til sterk inspirasjon for støymusikken til Ratkje. For Lasse Marhaug derimot var samtidsmusikk og Arne Nordheim eit ukjent musikalsk felt då han byrja å lage musikk. Då han oppdaga komponistar innanfor samtidsmusikken som John Cage og Arne Nordheim, følte han at det var ein stadfesting på at musikken han laga «hadde noe for seg». Det spelte ikkje så stor rolle for det musikalske virket hans i starten. Støymusikar Sindre Bjerga starta opp fanzinen og plateselskapet Gold Soundz i 1996, og er kjent for blant anna samarbeidet hans med Kjetil Brandsdal, kjent frå blant anna støyrockbandet Noxagt. Han fortel om interesse og fasinasjon for blant anna tidleg elektronisk musikk.

I've been a huge admirer of electronic music from the 1960s/70s for a long time – Pierre Henry, Schaeffer, Stockhausen, Xenakis, Messiaen, etc. At the same time I've never been fan of 'intellectual music', but I'm totally fascinated with people composing – or improvising for that matter – this grandiose, larger-than-life-music (Bjerga, referert i Andersen m.fl. 2005, s. 23).

Bjerga viser her til ei interesse for historiske samtidskomponistar, men viser også til ein slags avstand mot det han kallar «intellektuell musikk». Komponistane som han referer til kan koplant opp til denne intellektuelle musikken gjennom utdanninga deira og akademisk tilnærming til musikk. Samtidsmusikken og mykje av den elektroniske musikken på 1960- og 70-talet hadde for det meste tilknytning til institusjonar og komponistane hadde ofte ei intellektuell tilnærming til komposisjon eller improvisasjon av musikk. Musikken handla også å utfordre rammer og normer for musikk. Som nemnt tidlegare handlar også mykje av støymusikken om å utfordre rammer og normer for musikk og kan då seiast å ha ei kopling til samtidsmusikken på blant anna dette. Koplinga til samtidsmusikken kan ein også sjå til dømes i nominasjonen til Lasse Marhaug for beste album innan kategorien elektronika/samtidsmusikk for Spellemannsprisen i 2004. Dette var for albumet «The shape of rock to come» og kan grovt skildrast som støymusikk ut i frå det musikalske innhaldet. I ei omtale av albumet for Groove.no skildrar Carl Kristian Johansen albumet som «...en plate som innholdsmessig er plantet i støymusikkens verden, men den peker i mange retninger hvis man betrakter omslaget som en del av utgivelsen» (Johansen, 2004). Ein kan tenke seg at det var juryen i Spellemannsprisen som avgjorde nominasjonen og kva slags kategori Marhaug sitt album skulle plasserast i, men slik var det ikkje. I følge juryleiar Trude Løken (e-post, 6.jan 2014) er det ikkje opp til juryen, men artisten sjølv, plateselskapet eller management

som har meldt på albumet til utdelinga. til å bestemme kva kategori det høyrer til. Etter at fristen har gått ut for påmelding vert albuma gått gjennom ein omplasseringskomité som flytter dei påmeldte til ein anna kategori dersom det vert oppfatta at dei er påmeldt i feil kategori. Kategoriane vert også gjennomgått frå år til år og det er påverka av kor mange dei får inn i dei ulike kategoriane. Løken (ibid.) nemner til dømes kategorien «hip-hop» som har blitt utvida til kategorien «urban», på grunn av for få påmeldte. For få påmeldte innan samtidsmusikk og elektronika kan også vere ein av grunnane til at Marhaug sitt album hamna i denne samansette kategorien. Simon Frith (1996) hevdar prisutdelingar som Grammy Awards kategoriserer musikk på heilt andre måtar enn det plateselskap eller artistar gjer. Han kritiserer slike prisutdelingar for å miste fokus og meiner dei framstiller seg sjølve som delvis inkompetente. Ut i frå det Trude Løken seier om nominasjonsprosessen til Spellemannsprisen verkar det nokså rettferdig at støymusikk vart plassert i den delte kategorien elektronika/samtidsmusikk, sjølv om det kan vere problematisk å plassere slik musikk i denne kategorien. Vist ein ser Spellemannsprisen som representativ for slike prisutdelingar som Frith snakkar om, kan det verke som hovudgrunnen til at prisutdelingane kategoriserer musikk slik som dei gjer er på grunn av mangel på påmelde innanfor ulike kategoriar. Dette kan i alle fall seiast å vere slik i Noreg.

#### **4.1.2 Frå undergrunnszene til kunstverd?**

Som nemnt tidlegare kan ein skildre den norske støymusikken som eit undergrunnsfenomen gjennom heile 1990-talet. Ein kan og snakke om at det var ei undergrunnszene. Roy Shuker (2005) brukar termen «undergrunn» som anti-kommersielle scener innanfor alternativ musikk. Det norske støymiljøet hadde kjenneteikn som ei slik scene som bar preg av amatørverksemd innan produksjon og distribusjon av musikken. Etter at støymusikken vart inkludert i jazz- og kunstmiljø opplevde støymusikarane ei gradvis endring med både aukande publikum på konsertar og auke i tilskot frå offentlege stønadsordningar. Allereie i 2006 kunne ein snakke om ei forankring i kunstverda for støymusikken. Støymusikar Sten Ove Toft meiner den norske støymusikken skil seg ut frå andre land med nettopp denne forankringa i kunstverda.

I Norge er støy i større grad forankret i det høykulturelle, i kunstverdenen, mens i andre land som Belgia og USA er det mer av denne rock/metal-mentaliteten. Sonic Youth, og nyere band som

Lightning Bolt, og norske Noxagt, er ofte inngangsbilletten for de som føler seg mer tilknyttet til rock fremfor kunstmusikk. Det er vel fokuset på energien og ekstremiteten som er forlokkende. Støyen føles bare mer og mer fremtredende i rocken og det føles ganske så forfriskende. Det er en spennende utvikling om det forsetter i dette tempoet. Det har nok noe med måten det blir introdusert på. Støyen har eksistert innenfor kunstverdenene lenge, men det er først når populærkulturen tar tak i det at det når ut til det generelle publikum (Toft, referert i Johansen, 2006).

Sten Ove Toft er i dag kjent frå blant anna støyduoen Ryfylke saman med Stian Skagen. Begge to kjem frå akademisk bakgrunn der dei blant anna har studert på Kunstakademiet i Oslo. Fleire av støymusikarane i dag har musikkutdanning og kan reknast som profesjonelle musikarar. Musikarane har for det meste tilknytning til jazz eller samtidsmusikk, men jobbar på tvers av sjangrane. Eit samlingspunkt for slik «tverrfagleg samarbeid» er ofte på festivalar som All Ears og Borealis, eller klubbar som Blå og Bergen Kjøtt. Viss ein skal drøfte støyscena i dag som ei organisert kunstverd kan ein ta utgangspunkt i Howard Becker (1982) sine teoriar om kunstverd og at kunstnarar fordeler til ulike roller der. Blant Becker sine kategoriar av kunstnarroller, kan ein seie at musikarane innanfor støyscena i dag fordeler seg hovudsakleg mellom amatørar og profesjonelle kunstnarar

Dei profesjonelle kunstnarane har ei forankring i utdanningsinstitusjonar og etablerte kunstmiljø som til dømes jazz og samtidsmusikk. Støymusikkens har altså forankring i høgkulturen, noko som også Sten Ove Toft hevdar. Dei profesjonelle musikarane ber preg av ei intellektuell tilnærming til støymusikk. Maja Ratkje kan reknast som ein profesjonell musikar på bakgrunn av hennar musikkutdanning. Hennar oppfatning av støymusikk er noko meir enn berre ein form for improvisert ekstrem musikk.

For me, noise is first and foremost sheer sonic experience. [...] After that, noise has a political function in that it represents something new, that can't easily be categorised. Noise is still experienced by most people as something threatening and nihilistic, and partly sadistic. Noise seen in relation to the rock aesthetic is often easier to digest if the expression can be said to come from some of the same (Ratkje, referert i Andersen m.fl. 2005, s. 21-22).

Ho nemner også samtidskomponistane Iannis Xenakis og Pierre Schaeffer som viktig for hennar oppfatning av musikk. Som nemnt tidlegare har ho også ei sterk interesse for Arne Nordheims musikk. Tilnærminga hennar til støymusikken er altså hovudsakleg gjennom samtidsmusikken og det kan sjåast på som ei intellektuell tilnærming. Jazzmusikaren Paal Nilssen-Love er ein annan profesjonell musikarar som sidan byrjinga av 2000-talet har involvert seg i støyscena. Han er spesielt interessert i improvisasjon og har ein tilnærming til støymusikk hovudsakleg gjennom improvisert musikk og frijazz. Han viser til ein tanke om

støymusikk som ein motpol for konservativ tankegang om musikk og meiner at det flotte med å oppleve improvisert musikk og støymusikk er ein konfrontasjon av musikk ein ikkje har kontroll på. Ratkje og Nilssen-Love er konkrete døme på den nye profesjonelle tilnærming i den norske støyscena og har bidrege med å kople støymusikk nærmare til den institusjonaliserte kunsten.

Den norske støyscena i dag berer også preg av ein autonom haldning frå mange av musikarane. Både amatørane og dei profesjonelle musikarane skildrar deira musikk som noko meir enn støymusikk. John Hegre hevdar at dette er ein utprega haldning blant mange støymusikarar han har møtt.

... jeg har møtt flere ganske profilerte sånn såkalte støyartister som er liksom veldig sånn vegring for å si at det er en del av en scene eller en støyscene eller noe sånt som det der. De har blitt plassert der eller blitt assosiert med det, men det de holder på med er autonomt liksom (J. Hegre, 2013).

Fleire trekk fram støyscena som ein friplass, som ein kan utfolde seg sjølv musikalsk utan strenge reglar og normer, og eit miljø der personar deler mykje av dei same verdiane og haldningane. Likevel er det delte syn på korleis dei vil kategorisere musikken sin og dei sjølv som musikarar. Hegre vil heller bli kalla «bråkmakar» enn støymusikar. Helge Sten liker ikkje at musikken hans blir klassifisert som støymusikk. Maja Ratkje vil ikkje definere seg som rein støyartist. Paal Nilssen-Love vil gjerne kategoriserast innanfor den improviserte musikken eller jazz. Den autonome haldninga kan ha samband med støymusikken forankring i ulike musikkmiljø og støymusikarane sine ulike innfallsvinklar på musikken. Det kan og tolkast meir som ei idealisering av ei fri kunstnarrolle frå musikarane si side. Dette kan samband med støymusikkens tilnærming til undergrunnsener basert rundt alternativ musikk eller avantgarde. Den alternative musikken har i følgje Will Straw (1991) utvikla seg mange forskjellige stilartar sidan 1980-talet slik at det har blitt vanskeleg å snakke om ein spesiell kultur. Det vart vanskelegare for musikarar å kategorisere seg innanfor ein spesiell stilart så musikarane idealiserte då ein meir friare kunstnarrolle. På ein slik måte kan ein tolke denne autonome haldninga frå støymusikarane i dag.

Det norske støymiljøet i dag er ei etablert scene med forankring i ulike kunstverdar. Ei scene er etter Will Straw (1992) sitt syn eit samleomgrep på all musikalsk aktivitet innanfor eit geografisk område, altså industrien, institusjonane, publikum og musikarane. Dagens støymiljø har eit slikt apparat rundt seg med blant anna arrangørar, plateselskap, publikum og sjølvstygte musikarar. For å forklare støymiljøet i dag som ein kunstverd må ein sjå på kva rolle

miljøet spelar i den institusjonelle kunsten. Musikken har gjennom profesjonelle kunstnarar fått ein tydelegare forankring i organiserte kunstverdar og dermed også blitt anerkjent av blant andre Norsk Kulturråd. Eit døme på det er den statlege stønad aktørar innan støymusikk får i dag.

### 4.1.3 Støymusikk som smak

Gjennom dei kvalitative intervjua kjem det fram ulike innfallsvinklar på støymusikk. *Tabell 3* (sjå vedlegg) viser eit overblikk over informantane si kopling (og innfallsvinklar) til støymusikk. Lasse Marhaug og John Hegre har vore involvert som musikarar i støyscena heilt sidan etableringa, mens dei fem andre har ein mindre direkte tilknytning. Dei er beskrivande for dagens innfallsvinklar på støymusikk og kan heller seiast å vere aktive lyttrar. Fire av dei er musikarar anten som hobby eller på aktivt nivå, medan ein informant kan reknast som berre aktiv lyttar. Det viser seg at det er ei interesse for blant anna metal og eksperimentell musikk som har vore inngangsporten til støymusikken for dei. Det første møtet med støymusikk har vore anten på ein festival eller eit arrangement med alternativ eller eksperimentell musikk. Dette kan ein tolke som ein openheit for nye kunstinntrykk og ein vid smak. Bjørn Ognøy viser til dømes ein slik openheit for nye inntrykk og liker å bli overraska av musikk.

Ja, eg elsker jo å bli positivt overraska over musikk. Og av og til er det jo kjekt å få det du vil ha og. For du kan jo bli skuffa vist du ikkje får det du vil ha og. Men det komme jo heilt an på kva forutsetningar for ein eventuelt kva konsert du går på da. Om du går for sjekke ut noko nytt, det gjer jo eg ofte, eller noko eg synst er bra og då håpar eg det er bra (B. Ognøy, 2013).

Ei openheit for nye kunstinntrykk og ein vid smak kan avhenge ut i frå kva slags bakgrunn ein har. Det kan også henge saman med kva slags verdiar som er gjeldande i vedkomande sitt miljø eller omgangskrets. Kor ein plasserer seg i det sosiale rommet kan påverke kva slags haldningar, verdiar og smak ein har. *Tabell 4* (sjå vedlegg) viser informantanes sosiale og kulturelle bakgrunn. Dette inneberer kva utdanning dei har, kva yrke foreldra har og kva kulturell oppvekst dei har. Dei fem informantane som eg har valt å fokusere på i denne delen er hovudsakleg eit utval av studentar i Bergen. Derfor har alle, med unntak av informanten Bjørn Ognøy, tar eller har tatt høgre utdanning. Deira bakgrunn berer preg av nokså liten musikalsk oppvekst med foreldre med relativt lågt utdanningsnivå. Helge Taksdal fortel at

hans interesse for til dømes ekstrem musikk kom helst ut i frå hans sosiale omgangskrets. «Alle i min vennegjeng begynte med Metallica. Og så blei ikkje Metallica nok og så blei det hardare greier og så blei ikkje det nok og så gjekk eg vidare og vidare» (H. Taksdal, 2013). Taksdal si utdanning i idéhistorie- og filosofi kan ha spelt i rolle for ein meir intellektuell og reflektert innfallsvinkel på støymusikk. Hans deltidsyrke som lydteknikar kan også ha bidrege til å gi han eit reflektert forhold til lyd og lydkomposisjon. Ein kan også sjå dette som ein påverknad på hans musikksmak og hans interesse for støyrelatert musikk.

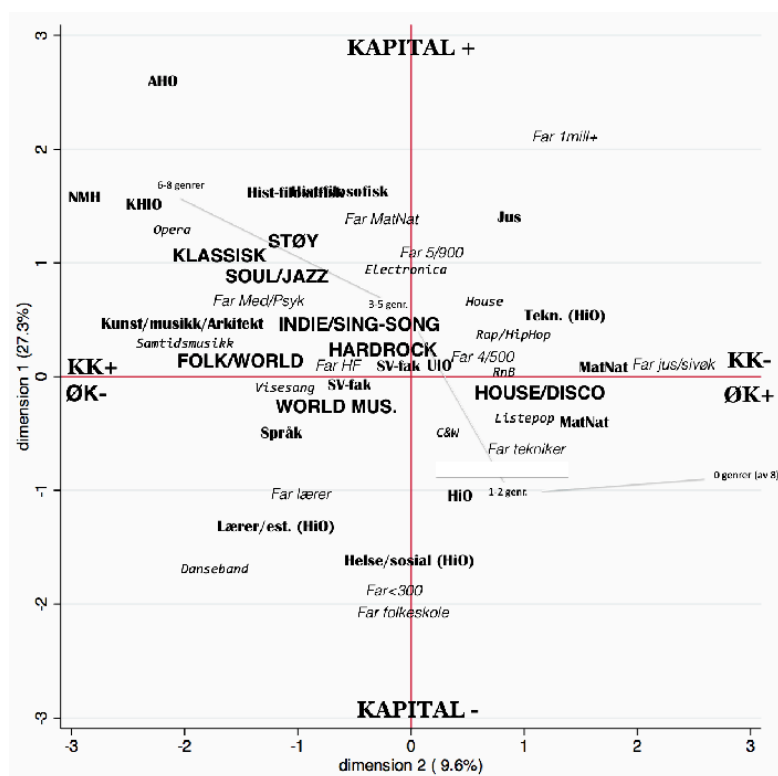
Vist nokon tillater seg å inkludere alle desse små feilene som har skjedd i ei innspeling eller å faktisk lage denne støyen intensjonelt, så framstår for meg som de har det same begrepet om støy. At det blir noko som blir nødvendig i eit lyduttrykk. Det er noko som følger med uansett, du kan ikkje kvitte deg med det. Sånn, vist du skal ha ein perfekt trommeinnspeling, for eksempel. Då vil du jo egentlig ha skarptromma separat, du vil ha egen lyd der det ikkje kommer nokre andre lydar inn i den mikrofonen. Det er noko folk ser på som eit lydideal. Men for meg så er det nødvendigvis sånn at den er knytta til alle dei andre instrumentane. Sånn, eit godt eksempel er jo Led Zeppelin at du høyrer knirkinga på John Bonham sine trommer da. Og det synst folk er kjempekult! (H. Takdsdal, 2013).

Taksdal viser til ein slags motstand mot det han kallar «eit lydideal», som er perfekt lydinnspeling utan støy. Han bruker det han kallar «Gøteborg-skarpen», som eit døme på eit slikt lydideal. Dette er ein moderne skarp-trommelyd som mange ekstrem metalband bruker. Han tar avstand mot dette idealet og er meir tilhengar av meir upolerte, støyete lydinnspelningar.

Interessa for metal går igjen hos mange av informantane. For både Helge Taksdal, Trygve Svarstad og Thomas Bruvik var den ekstreme metalmusikken inngangsporten til støymusikk. Utdanning kan ha spelt ei rolle i deira perspektiv på støymusikk i dag. Dette vises blant anna gjennom Taksdal sine utsegn. Geir Berstad Sande derimot kjem frå ein aktiv kulturell familie der han blant anna vart kulturelt motivert av sine foreldre. Han byrja i tidleg alder å spele piano og etterkvart byrja han å spele gitar. Han vart tidleg interessert i eksperimentell musikk og hevdar blant anna band som Radiohead og anna elektronisk musikk var ein slags inngangsport til støymusikk. Ut i frå hans kulturelle bakgrunn og hans utdanning viser han, på same måte som Taksdal, til ein intellektuell innfallsvinkel på støymusikk.

*Figur 1* viser eit eksempel på korleis støymusikk plasserer seg i det sosiale rommet. Dette er tatt ut i frå ei undersøking Jan Fredrik Hovden og Svein Bjørkås gjorde av Oslostudentars sosiale smak i 2012.





Figur 1: Korrespondanseanalyse. Musikk sjangrar plassert i forhold til kapital (Bjørkås & Hovden, 2012).

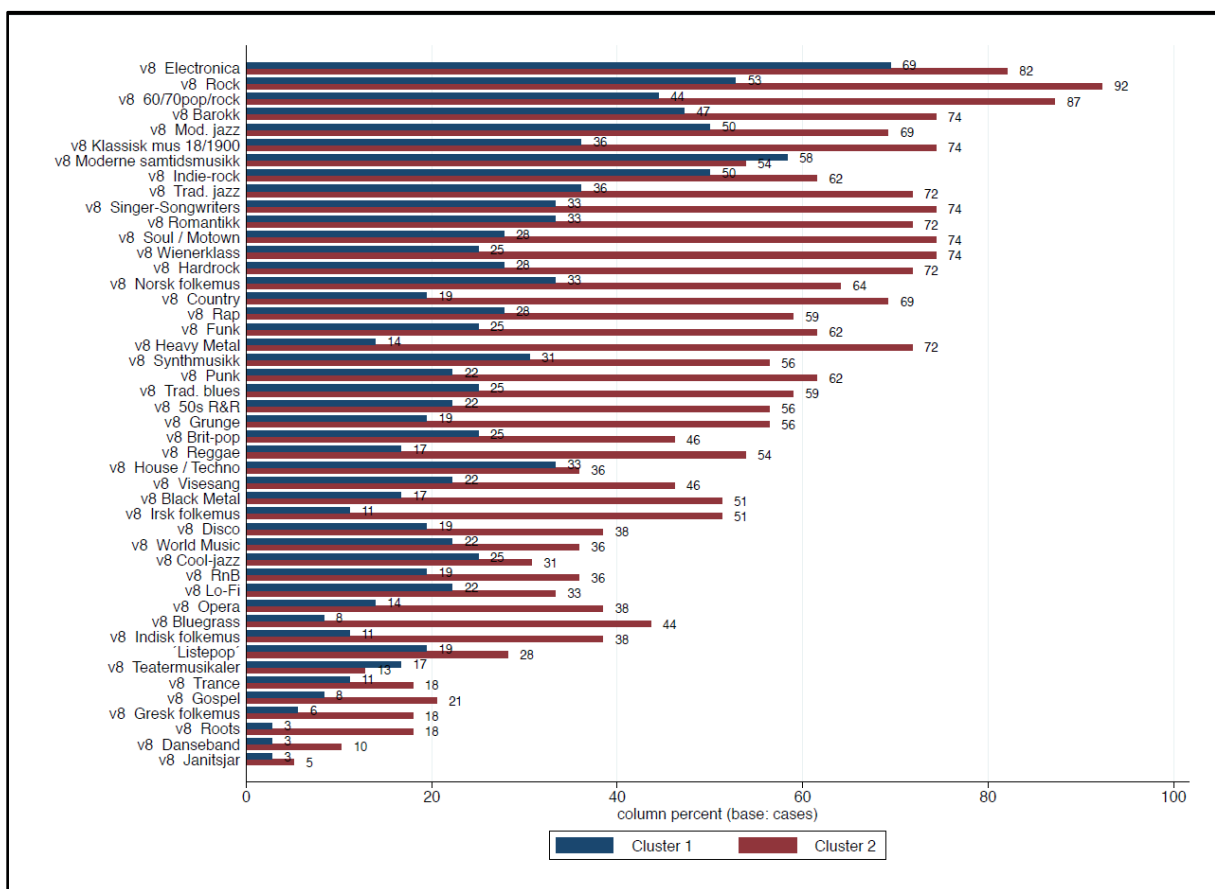
Korrespondanseanalysen viser at støy plasserer seg på sida med høg kulturell kapital saman med blant anna klassisk og soul/jazz. Det ein også kan sjå er at dei med far som har tatt universitetsutdanning, enten medisin, psykologi eller humanistiske fag, ligg på den same sida. Ei hypotese om at sosial bakgrunn spelar ei sentral rolle om kva musikk ein liker, harmonerer godt med denne analysen. Ei anna hypotese som harmonerer godt, er at dei som liker støymusikk har høg kulturell kapital og kjem frå ein heim med sosialt sterke foreldre. I følgje Pierre Bourdieu (1996) krev kulturuttrykk som tradisjonelt har blitt sett på som høgare, eit publikum med visse førehandskunnskapar om kunst og kultur, og ein slik føregående skulering føregår oftast i heimen eller på skulen. Eit publikum med denne førehandskunnskapen vil oftast ha ein intellektuell og analytisk distanse til objektet eller uttrykket som skal vurderast. Ein kan ut i frå Bourdieus teoriar antyde at støypublikummets smak vil vere prega av intellektuell og analytisk distanse til støymusikken. Nokre av informantane gir inntrykk for nettopp ein slik distanse. Dei gir også inntrykk av at dei har ein vid smak og har eit opent sinn til dei fleste kulturuttrykk. Eit døme på dette er Trygve Svarstad sin haldning til konvensjonell musikk.

Eg er veldig glad i begge deler og vil ikkje sette det opp mot kvarandre. Det føler eg føler eg at det er berre dei som høyre på konvensjonell musikk som gjer. Må jo ha eit open sinn til ting sant. Vist ein

allereie har bestemt seg at det er berre er den konforme musikken som er noko, då har du snevra deg mykje inn altså. Same er det vist ein berre skal høyre på ting som er sjukt snevert, då går du glipp av veldig mykje moro (T. Svarstad 2013).

Han hevdar at det er ein føresetnad å eit opent sinn til forskjellige kulturuttrykk for å like støymusikk og trur heller ikkje at dei som liker det har ein negativ haldning til tradisjonell, konvensjonell musikk.

Figur 2 viser ei klyngeanalyse på støypublikummets øvrige musikkpreferansar, tatt ut i frå undersøkinga til Hovden og Bjørkås (2012).



Figur 2: Klyngeanalyse som viser todeling i forhold til musikkpreferansar for støypublikummet (Bjørkås & Hovden, 2012).

Resultatet er to nokså like store klyngar, der den eine (2) er meir opne for ulike musikk sjanger, mens den andre (1) er mindre open. Smak kan vurderast her som ein indikator på eit skilje i støypublikummet og dette kan ein sjå klart gjennom interessa for til dømes metalmusikk. Informantane viser også ein slags todeling gjennom musikkpreferansar og inngangsport til støymusikk, der interesse for eksperimentell musikk og metalmusikk er delt.

Støypublikummet sin smak og samansetjing tyder altså på ein todeling, der den eine delen er meir opne for ulike musikksjangrar mens den andre er mindre opne.

#### 4.1.4 Skildringar og oppfatningar av støymusikk

Sjanger kan fungere som eit kommersielt marknadsføringskonsept, men også som ein mal som artistar kan bruke sine ferdigheitar sin gjennom. Ein sjanger kan også vise til korleis musikk skal høyreres ut og korleis publikum skal lytte til musikk. I forhold til støymusikk er sjangeromgrepet litt diffus, fordi det er ulike skildringar og oppfatningar av støymusikk. Dei fem informantane, som eg presenterte i førre del, assosierer støymusikk som ekstrem musikk og tenker på den japanske scena. Fire av fem informantar nemner dette som det første dei tenker på når dei skal forklare kva støymusikk er for noko. Geir Berstad Sande synest til dømes sjangeren eller omgrepet er ganske utydeleg, men meiner eit godt eksempel på støymusikk er den japanske tradisjonen.

...eg knytte det kanskje til veldig mange sjangrar egentlig, men kanskje nærast til Merzbow, Masonna, den type ekstrem musikk.[...] Eg synest det er vanskeleg der og fordi innanfor den sjangeren så har det etter kvart blitt utvikla seg mange avartar. Eg tenke jo kanskje først og fremst at det er negativt definert begrep da, at det er ein motsetning til musikk på ein måte, men ja eg forbinder det kanskje nærast til ekstrem musikk da (G. B. Sande 2013).

Han forklarar her støymusikk ved å vise til ei spesifikk scene. Han viser også til ekstrem musikk som ei forbinding han har til støymusikk, men dette kan sjåast som ein meir vid skildring av støymusikk. For Helge Taksdal er ikkje han så opptatt av denne tradisjonen, men er meir opptatt av sjølve tanken og filosofien bak støy. Han skildrar støymusikk ut i frå eit meir teoretisk utgangspunkt.

Støymusikk blir då ein anerkjenner støyen som eit direkte produkt av det å lage lyd. At det er nødvendigvis knytta til det å skape noko, all lyd påvirkes av ulike kvalitetar. Og det ein då gjør når man lager støymusikk det er at ein anerkjenne dette og så retter ein det inn mot noke. Ut i frå kva slags støyuttrykk ein skal ha. Det er jo ganske bredt kva ein kan få til av støyar (H. Taksdal, 2013).

Han nemner også at støysjangeren er ganske brei, men at sjangeren har eit hovudfokus på ein anerkjenning av støy og bruker dette som ein sentral ting i musikken. Paul Hegarty (2007) hevdar at støy er noko menneske har blitt lært opp til å ha ein negativ reaksjon mot, men på

eit individuelt nivå kan ein lære seg å anerkjenne og sette pris på støyen. Det verkar som Taksdal støttar seg på denne forklaringa, men meiner også at all musikk som inkluderer støy i lydbiletet kan beskrivast som støymusikk. Thomas Bruvik har litt av den same oppfatninga som Taksdal, men meiner at musikk som inkluderer støy i musikken er ikkje direkte støymusikk.

Det er mange band, for eksempel Mogwai og sånne band dei bruker jo ein del støy på ein måte som eit element i musikken for å lage eit lydbilde. Ehh.. det blir jo ikkje akkurat direkte støy det på ein måte, men. Eller det blir jo ikkje rein støy, men det blir ein slags blandingsjanger kanskje. Ehh... Ren støy blir vell det som, noe som på en måte, rett og slett ikkje inneholder noen, musikk som ikkje inneholder noen opplagt struktur då (T. Bruvik 2013)

Her er vi inne på ei skildring som baserer seg enda meir konkret på det musikalske innhaldet. Bruvik beskriver støymusikk som musikk som ikkje inneheld nokon opplagt struktur. Eit kjenneteikn for støymusikk vert altså eit fråvær av struktur. Dette kan då verke som ein slags motsetning frå komponert musikk der tonalitet, rytme og melodi er sentrale delar. Han nemner også at eit anna kjenneteikn for støymusikk kan vere ein høg eksperimenteringsfaktor og at det faller vekk frå det folk flest vil kategorisere for musikk. Franco Fabbri (1996) hevdar at ein musikkjanger kan bli definert ut i frå sosialt aksepterte reglar. Ein av dei fem reglane han presenterer, tar for seg det tekniske i ein musikkjanger. Dette er reglar som går direkte innpå det tekniske med ein sjanger, som til dømes metode, lyd kvalitet, ferdigheit og kunnskapsnivå til utøvarar. Det kan tyde på at Bruvik skildrar støymusikk gjennom slike tekniske reglar, der han meiner til dømes den høge eksperimenteringsfaktoren kan kjenneteikne sjangeren. Trygve Svarstad ser musikken som ein slags stemningsmusikk, som han føler ikkje han kan høyre på til vanleg. Då meiner han det passar best i konsertsamanheng. «Liksom heile greie med å vere i eit rom med andre folk som tenker, eller føler det same for musikken og berre hører på masse av energi og lyd som komme overalt i frå» (T. Svarstad, 2013). Her skildrar han støymusikk som ein slags fysisk musikkjanger der energinivået og lyden er viktig. Han meiner musikken er best i konsertsamanheng, på grunn av den fysiske påkjenninga musikk kan gi.

Skildringane og oppfatningane av støymusikk frå dei aktive lyttarane kan kjenneteiknast gjennom ein assosiasjon til den japanske scena og ein form for ekstrem musikk. Dei skildrar også musikken ut i frå det musikalske innhaldet og kjenneteikn som til dømes fråvær av struktur, melodi, rytme og eit høgt energinivå som kan gi ein fysisk påkjenning for lyttaren i konsertsamanheng.

## 4.2 Kulturpolitiske rammevilkår for utvikling av støymiljøet

Norsk støymusikk opplevde ei auke i kulturpolitisk innsats frå byrjinga av 2000-talet. Den norske støyscena har utvikla seg frå å vere ei utprega undergrunnscene til etter kvart å bli ei organisert scene med tilknytning til ulike kunstverdar. Slike kunstverdar var hovudsakleg jazz- og kunstmiljø som hadde ei lengre tradisjon for å bli støtta av offentlege stønadsordningar. I forhold til den norske kultur- og musikkpolitikken skjedde det gradvis ei positiv endring for musikkområdet frå 2005 og fram til i dag. Ut i frå Kulturutredninga 2014 er musikk i dag eit av dei største områda på det statlege kulturbudsjettet. I 2013 vart det tildelt ein milliard kroner til musikk, mens tilskota i 2005 låg på 453 millionar kroner. Dette tilsvara ei auke på 123,7 prosent og gjer musikk til det området som har hatt størst auke på kulturbudsjettet i denne perioden (Kulturdepartement, 2014). I åra etter 2005 har fokuset vore å forsterke det såkalla «rytmiske» musikkfeltet med ein tydeleg auke i tilskot til festivalar, kompetansesenter og interesseorganisasjonar til ulike musikksgangrar. Ein viktig målsetting for den norske musikkpolitikken i denne perioden har vore å stimulere til mangfald. (ibid.). Ein har jobba etter eit demokratisk likskapsideal der motivet har vore å støtte opp om fleire ulike typar musikksgangrar. Denne delen av oppgåva vil undersøke korleis den norske musikkpolitikken har verka inn i utviklinga i av det norske støymiljøet i perioden 2004-2013.

### 4.2.1 Fleire arrangørar og meir tilskot

I takt med ei auka stønad frå Norsk Kulturråd auka mengda av festivalar og arrangørar innanfor støymusikk utover 2000-talet. Dei nye festivalane og arrangørane har søkt om stønad til Kulturrådet og har måtte oppfylle visse kriterier som rådet har lagt opp til. Kulturrådet jobbar i dag ut i frå ein overordna strategi som er gjeldande i den perioden søknaden vert behandla. Andre omsyn i vurderinga er til dømes gjennomføringsemne, geografisk fordeling og kulturelt mangfald. I vurderinga av søknader for arrangør og festivalstønad vart det lagt vekt på fagleg innhald, profesjonalitet og kunstnarisk kvalitet. Kulturrådet legg fram ei rekke punktatar med kriterier som vert vektlagde i evalueringsprosess av utdeling av økonomiske stønaden:

- Arrangørens egenart som arena for et konsertprogram med en kunstnerisk profil
- Formidlingsevne og publikumsoppslutning
- Vilje til kunstnerisk nytenkning og til å gi de respektive sjangeruttrykkene utviklingsmuligheter
- Formidling av musikk til ungdom (konsertarrangement uten aldersgrense)
- Arrangøren/konsertstedet som tradisjonsbærere
- Arrangørorganisasjonens soliditet, effektivitet, stabilitet og profesjonalitet
- Arrangørens betydning/forankring i egen region og geografiske beliggenhet
- Tilskudd til arrangøren fra fylke og kommune
- Arrangørens mulighet for egentinntjening

(Norsk Kulturråd, 2014)

Søknadane vert vurdert ut i frå eit utval oppnemnt av Kulturrådet og gjer sine vurderingar på grunnlag av kunst- og kulturfagleg skjønn i samsvar med formålet til ordninga og i tråd med dei nemnte kriteriene for prioriteringane.

*Tabell 5* viser tildelingar frå Kulturrådet til arrangørar og festivalar med tilknytning til støymusikk i perioden 2004-2013.

<b>Kven</b>	<b>Totalt beløp</b>	<b>År</b>	<b>Sjanger</b>
Ballade	35 000,-	2004	Artikkelserie
Safe As Milk	90 000,-	2005	Populærmusikkfestival
Borealis	850 000,-	2005	Samtidsmusikkfestival
Safe As Milk	95 000,-	2006	Populærmusikkfestival
Borealis	400 000,-	2006	Samtidsmusikkfestival
Borealis	600 000,-	2007	Musikkfestival
Safe As Milk	100 000,-	2007	Musikkfestival
Borealis	850 000,-	2008	Musikkfestival
Safe As Milk	100 000,-	2008	Musikkfestival
All Ears	30 000,-	2008	Arrangør
Dans for voksne	100 000,-	2008	Konsertproduksjon
Borealis	900 000,-	2009	Musikkfestival
Safe As Milk	100 000,-	2009	Musikkfestival
All Ears	30 000,-	2009	Arrangør
Dans for voksne	140 000,-	2009	Arrangør
All Ears	100 000,-	2010	Samtidsmusikkfestival
Borealis	950 000,-	2010	Samtidsmusikkfestival

Utmark (Bergen Kunsthall)	50 000,-	2010	Arrangør
Pøkk	30 000,-	2010	Arrangør
Dans for voksne	100 000,-	2011	Arrangør
All Ears	100 000,-	2011	Jazz og improvisert musikkfestival
Borealis	850 000,-	2011	Samtidsmusikkfestival
Utmark (Bergen Kunsthall)	60 000,-	2011	Arrangør
Landmark (Bergen Kunsthall)	100 000,-	2011	Arrangør
Pøkk	80 000,-	2011	Arrangør
Utmark (Bergen Kunsthall)	100 000,-	2012	Arrangør
Dans for voksne	60 000,-	2012	Arrangør
Pøkk	40 000,-	2012	Arrangør
All Ears	100 000,-	2012	Jazz- og improvisert musikkfestival
Borealis	850 000,-	2012	Samtidsmusikkfestival
Borealis	900 000,-	2013	Klassisk/samtidsmusikk-festival
All Ears	150 000,-	2013	Festival med fleire sjanger

Tabell 5: Arrangør- og festivalstønad (Årsmeldingar 2004-2013, Norsk Kulturråd)

Ein kan sjå ei tydeleg auke i stønad frå perioden 1998-2003. Det er verdt å legge merke til at ein rekke arrangørar har fått stønad. Dei nye som har fått stønad er til dømes konsertserien Dans for voksne, festivalen All Ears, arrangøren Pøkk og Utmark (Bergen Kunsthall).

Per Mangset (1992) skildrar kulturpolitikk blant anna som styring av kultursektoren og ivaretaking av kulturelle verdiar. Dei kulturpolitiske måla den norske regjeringa legg fram er knytt opp til ei bestemt forståing av kva kultur inneberer. Eit teikn på ei ivaretaking av kulturelle verdiar frå regjering si side kan ein sjå gjennom tildelingane frå Norsk Kulturråd. Som tabellen viser så verdset regjeringa arrangørar innanfor støymusikk og ser dei som ein viktig del av den norske kulturen. Eit klarare teikn til dette kan ein sjå til samanlikning frå førre periode. Her ser ein altså tydelege auke i tilskot og ein ser også nye arrangørar som har fått stønad. Samtidsmusikkfestivalen Borealis i Bergen har fått fast stønad kvart år sidan etableringa av festivalen i 2003. I perioden 2006-2012 har norsk støymusikk vore godt representert (Borealis, 2012). Stønaden har auka med 300 000 kr i perioden 2003-2013 (sjå tabell 1). Dette må seiar å vere ei betydeleg auke. Ei liknande utvikling kan ein også sjå i stønaden til festivalen Safe As Milk, som har hatt ei auke på 85 000 kr i tidsperioden 2001-2009. Den første festivalen i Noreg for improvisert musikk All Ears, vart etablert i 2002 og fekk stønad så seint som i 2009 frå Norsk Kulturråd. Sidan 2009 har tilskotet auka frå 30 000 til 150 000. Tyder man tabellen er det teikn som går i den retninga av at Norsk Kulturråd har

anerkjent norsk støy musikk som ein etablert sjanger, der dei no verdsett arrangørar av støykonsertar meir enn før. Ein kan også trekke inn ein anna mogleg årsak til denne endringa. Jazz og samtidsmusikk har hatt ein sterkare tradisjon enn støy musikk for sponing av Norsk Kulturråd. Etter at støy musikken fekk ei sterkare kopling til miljøa rundt desse to stilartane, kan ein også sjå ei auke i statleg stønad.

#### **4.2.2 Fleire musikarar og fleire profesjonelle**

Tilskotsordninga for musikkensemble er basert på ei målsetting om å gi ensemble innan ulike sjangrar utviklingsmoglegheiter og profesjonelle kunstnariske vilkår for produksjon og formidling. Vurderingskriteria for tildelingane er som følgjer:

Det kunstneriske og profesjonelle nivået på ensemblet og medvirkende utøvere, ensembles musikalske profil, ensembles kunstneriske utvikling, omfang av aktivitet og konsertformidling, evnen til å gjennomføre prosjekter, ensembles størrelse, ulike behov for ressurser til konsertproduksjon og prøver, tilskudd fra fylke og kommune, ensembles bidrag til kulturelt og sjangermessig mangfold, og geografisk fordeling (Bråthen, e-post, 6.januar 2014).

I følgje seniorrådgivar for musikkseksjonen i Kulturrådet Vidar Bråthen (ibid.), vert det ikkje gitt individuelle grunngevingar for stønad. Samstundes mottar alle søkjarar informasjon om bakgrunnen for vedtaket etter kvar tildelingsrunde. Dette er ein vanleg praksis for alle ordningane for musikk støtta av Norsk Kulturfond. I vurderinga av søknadane i musikarordninga stiller Kulturrådet nokre krav til søkarane: «For denne ordningen legges det særleg vekt på utøverer med et personlig uttrykk innen sin sjanger, og utøverer som står foran en kunstnerisk og markedsmessig utvikling» (Kulturrådet, 2014). Vidare står det at «utøvernes utvikling, kontinuitet og virksomhetsnivå» er noko Kulturrådet legg vekt på i vurderinga.

I 2008 føretok Jørgen Langeland ei utredning av musikkensemble sine kår i Noreg. Han viste til ein nokså liten sjangeravgrensing for Kulturrådet sitt engasjement på musikkområdet. Langeland skriver vidare at:



Riktignok har Kulturrådets engasjement i praksis hatt større tyngde innenfor enkelte sjangere, men dette har vært i overensstemmelse med den generelle avgrensningen av Kulturrådets innsats mot de øvrige statlige innsatsene. Således har Kulturrådet nettopp ønsket å kompensere for den øvrige statlige musikkpolitikkenes fokus på de store konsertinstitusjonene ved å støtte de tiltakene som vokser fram utenfor institusjonene, særlig innenfor områdene samtidsmusikk og jazz (Langeland, 2008, s. 32).

I perioden før 2003 gjorde Kulturrådet hovudsakleg sine prioriteringa i høve til støymusikk forstått som den såkalla «institusjonaliserte støymusikken». Langeland hevdar gjennom utredninga si at Kulturrådet i dei siste åra har hatt eit større fokus på å støtte tiltak som veks fram utanfor institusjonane, med eit hovudfokus på områda samtidsmusikk og jazz.

Tabell 6 er ei oversikt over tildelingar under muskarordninga i perioden 2004-2013. Tabellen viser det underteikna sjølv vurderer som representantar innanfor norsk støymusikk og er eit raskt overslag over årsmeldingane frå Norsk Kulturråd i den nemnte perioden.

Kven	Totalt beløp	År	Type
SPUNK	100 000,-	2004	Ensemble
Jazzkammer	50 000,-	2004	Ensemble
Noxagt	70 000,-	2004	Utanlandsturné
Supersilent	85 000,-	2004	Utanlandsturné
Supersilent	100 000,-	2005	Ensemble
Jazzkammer	75 000,-	2005	Ensemble
SPUNK	150 000,-	2005	Ensemble
A. Meland & L. Marhaug	Ukjent	2005	Innkjøpsordning for fonogram
Fe-mail	Ukjent	2005	Innkjøpsordning for fonogram
SPUNK	Ukjent	2005	Innkjøpsordning for fonogram
Supersilent	100 000,-	2006	Ensemble
Jazzkammer	75 000,-	2006	Ensemble
SPUNK	200 000,-	2006	Ensemble
MoHa!	60 000,-	2006	Utanlandsturné
Noxagt	50 000,-	2006	Utanlandsturné
Sten Ove Toft m.fl.	10 000,-	2006	Utanlandsturné
MoHa!	50 000,-	2007	Ensemble
Supersilent	100 000,-	2007	Ensemble
Jazzkammer	75 000,-	2007	Ensemble
SPUNK	250 000,-	2007	Ensemble
Ryfylke	40 000,-	2007	Utanlandsturné
Noxagt	140 000,-	2007	Utanlandsturné

Puma	Ukjent	2007	Innkjøpsordning for fonogram
MoHa!	50 000,-	2008	Ensemble
Supersilent	150 000,-	2008	Ensemble
Jazzkammer	75 000,-	2008	Ensemble
SPUNK	250 000,-	2008	Ensemble
Noxagt	100 000,-	2008	Turné
Puma	Ukjent	2008	Innkjøpsordning for fonogram
Jazzkammer	100 000,-	2009	Ensemble
SPUNK	250 000,-	2009	Ensemble
Supersilent	150 000,-	2009	Ensemble
Sten Ove Toft	14 000,-	2009	Turné
Stian Westerhus	80 000,-	2009	Turné
Maja S.K. Ratkje	150 000,-	2009	Bestillingsverk
SPUNK	Ukjent	2009	Innkjøpsordning for fonogram
Supersilent	150 00,-	2010	Ensemble
Jazzkammer	100 000,-	2010	Ensemble
SPUNK	300 000,-	2010	Ensemble
Lasse Marhaug	12 000,-	2010	Utanlandsturné
Puma	Ukjent	2010	Innkjøpsordning for fonogram
Supersilent	Ukjent	2010	Innkjøpsordning for fonogram
Jazzkammer	100 000,-	2011	Ensemble (samtidsmusikk)
SPUNK	150 000,-	2011	Ensemble (samtidsmusikk)
Puma	100 000,-	2011	Ensemble (Jazz)
Supersilent	150 000,-	2011	Ensemble (Jazz)
MoHa!	100 000,-	2011	Turné
Stian Westerhus	100 000,-	2011	Turné
Maja S. K. Ratkje	100 000,-	2011	Fonograminnspeling
Puma	200 000,-	2012	Ensemble (Jazz/improvisasjons-musikk)
Supersilent	250 000,-	2012	Ensemble (Jazz/improvisasjons-musikk)
SPUNK	200 000,-	2012	Ensemble (samtidsmusikk)
SPUNK	200 000,-	2013	Ensemble (samtidsmusikk)

Tabell 6: Ensemble, fonograminnspelingar, konsert- og turnéstønad (Årsmeldingar 2004-2013, Norsk Kulturråd)

Det ein kan sjå ut i frå tabellen er at fleire nye musikarar har fått stønad (A. Meland & L. Marhaug, Fe-mail, Sten Ove Toft, MoHa!, Ryfylke, Puma, Stian Westerhus og Lasse Marhaug). Til samanlikning var det *fem* forskjellige musikarar som fekk stønad i perioden 1998-2003 (sjå tabell 2), mens i perioden 2004-2013 er det *tretten* forskjellige musikarar. Dette kan tolkast igjen som teikn på ein musikkpolitikk som tar støysjangeren seriøst og følgjer sin målsetting om å gi ensemble innan ulike sjangrar moglegheiter for utvikling og nye

profesjonelle vilkår for produksjon og formidling. Tabellen viser også ei auke i beløp. Til dømes fekk Jazzkammer 15 000 kr i 2002 for stønad til utanlandsturné, mens i 2011 fekk dei 100 000 kr i stønad under ensembleordninga.

Fleire av musikarane som har fått stønad kan reknast for å vere profesjonelle, slik som til dømes Maja Ratkje og Stian Westerhus. Desse to er utdanna musikarar med tilknytning til organiserte kunstverdar. Ein kan også sjå at musikarar som Lasse Marhaug, Sten Ove Toft og bandet Jazzkammer har fått stønad. Desse kan ein rekne for å høyre til undergrunnen av den norske støyscene. Jørgen Langeland hevdar at Kulturrådet har hatt eit fokus på musikk som veks fram utanfor institusjonane. Ein kan sjå teikn på dette gjennom stønad til amatørmusikarar som Marhaug, Toft og bandet Jazzkammer. Hovudsakleg er det framleis dei institusjonaliserte støymusikarane som får det meste av stønaden som er satt av til norsk støymusikk, men ein kan likevel sjå teikn på ei utvikling frå den førre perioden som vart vist i kapittel 3.

#### **4.2.2 Støymusikk som verdsett kunstform?**

Etter at støymusikk vart inkludert i offentlege stønadsordningar kan ein diskutere om støymusikk har gått frå å vere eit undergrunnsfenomen til ein verdsett kunstform i Noreg. Den norske støymusikken fekk sterkare kopling til jazz og samtidsmusikk frå byrjinga av 2000-talet og utvikla seg etter innflytelse frå blant anna desse to musikkmiljøa. Eit slags symbol eller teikn på ei verdsetjing på støymusikk som kunstform får Kulturrådet si side, kan ein sjå gjennom tildeling under ordninga for statens kunstnarstipend. Under ordninga for statens kunstnarstipend vert vurderingane gjort av ein stipendkomité som vurderer søknadane ut i frå ein skjønsmessig vurdering av kunstnarisk kvalitet og aktivitet som er i samsvar med den overordna strategien for musikkområdet. Stipendkomiteen består av personar med høg fagleg kompetanse innanfor det aktuelle feltet som er oppnemnt av Kulturdepartementet. For utdelinga av stipend til musikarar og komponistar er det vanlegvis gjort av ein komité med høg kompetanse innanfor musikkområdet, som til dømes høgre utdanning innan musikk.

*Tabell 7* viser utøvarar innanfor støyrelatert musikk som har fått tildeling frå statens kunstnarstipend i perioden 2011-2013.

Kven	Totalt beløp	År	Sjanger
Stian Westerhus	25 000,-	2011	Musikar (diverse stipend)
Maja S.K. Ratkje	196 000,-	2012	Komponist (arbeidsstipend)
Stian Westerhus	202 000,-	2012	Musikar (arbeidsstipend)
Stephan Meidell	22 000,-	2012	Musikar (diverse stipend)
Tore Honoré Bøe	25 000,-	2013	Andre kunstgrupper (diverse stipend)
Helge Sten	31 500,-	2013	Komponistar (diverse stipend)

Tabell 7: Statens kunstnarstipend (Årsmeldingar 2011-2013, Norsk Kulturråd).

Til dømes kan ein sjå at Maja Ratkje får både stønad frå ensembleordninga og statens kunstnarstipend. Dette kan ein sjå opp i mot vurderingskriteriene som Kulturrådet stiller til søkerane.

Det kan tyde på at Maja Ratkje oppfyller desse krava og at Kulturrådet dermed ser Ratkje som ein betydingsfull komponist som dei kan stole på i forhold til hennar omforming av stønaden til kunst. Honoré Bøe kan reknast som ein pioner innan norsk støymusikk og byrja som amatør i undergrunnen. I dag kan han reknast som ein kunstnar gjennom tildelinga av kunstnarstipendet frå Norsk Kulturråd. Denne tildelinga kan sjåast som eit symbol på den norske støymusikken si utvikling frå å vere eit undergrunnsfenomen til å bli ei etablert scene og verdsatt som viktig kunst av Norsk Kulturråd.

### 4.3 Støymusikk i den digitale tidsalder

Patrik Wikström (2009) hevdar at dagens musikkindustri har endra seg radikalt dei siste åra. Wikström viser at digitalisering av musikk og distribusjon over internett har blitt den dominerande delen av industrien. Han kallar dette for den «den nye musikkindustrien». Det er ein industri med liten kontroll over musikk som er prega av ei større serviceinnstilling til publikum og amatørverksemd. Hovudpoenget hans handlar om endringa i distribusjon av musikken og forholdet mellom musikarane og publikummet. Med aukande distribuering av musikk gjennom internett vert restriksjonar frå til dømes store plateselskap mindre og det er teoretisk mogleg for alle til å distribuere musikk og dele med andre på internett. Dette meiner Wikström bidreg til å forandre musikken gradvis og ein kan sjå ei auke i at publikum byrjar å

lage musikk i mykje større grad enn før. Støymusikarar hevdar sjølv at det har vore ein samanheng mellom auke i publikum på konsertar og korleis internett har vore ein årsak til auka publikumstal. Fleirtalet av dei aktive lyttarane av støymusikk som har blitt intervjuet i denne oppgåva, svarer at internett har hjelpt dei til å finne ut meir om støysjangeren og korleis har brukt forumsider på nettet til å kommunisere med andre likesinna. Dei svarar også at digitalisering av musikk har ført til at dei har fått enklare tilgang på musikk som før var vanskeleg å få tak på. Fokuset i denne delen vil være på kva rolle digitalisering av musikk har spelt for utviklinga av støymusikk i Noreg.

### **4.3.1 Distribusjon og digitalisering av støymusikk**

I eit intervju med frå støyduoen Ryfylke, Sten Ove Toft og Stian Skagen, vart det gjort refleksjonar innanfor over den nye generasjonen innanfor det norske støymiljøet. Dei hevdar at det viktigaste kjenneteiknet mellom den eldre og den nye generasjonen har vore tilgang og kunnskap om musikken.

Den nye noisegenerasjonen, som vi er en del av, har hatt en mye større og bredere tilgang på musikken og informasjon rundt fenomenet enn hva som har vært tilfellet tidligere. Utviklingen går i generasjoner, og det er meget som har utviklet seg på ti år. Men vi savner litt fokuset på fremtiden og tanker om kommende førende retninger istedenfor å være så utpreget fokusert på fortiden og støyhistorien (Toft, referert i Johansen, 2006).

Støyduoen som omtalar seg med orda *den nye noisegenerasjonen* hevdar at det har skjedd ei stor utvikling dei siste ti åra. Det har no etablert seg eit lite solidarisk publikum rundt norsk støymusikk, og musikarane opplever større publikum på deira konsertar enn før. Enklare og større tilgang på musikken enn før, meiner Toft og Skagen er noko av grunnane til denne utviklinga.

Musikkindustrien har måtte forholde seg til ei rekke teknologiske nyskapingar innan distribusjon, som til dømes vinylen, kassett og CD-plata. Den generelle digitaliseringa av distribusjonsskjeda og formidling av musikk kan kanskje reknast som dei mest betydingfulle av dei alle. «The latest and probably the most complex of this series of technological innovations around music is digitalization» (Hesmondhalgh 2009, s. 57). Patrik Wikström

meiner at digitalisering og den auka distribusjonen av musikk på internett har ført til ein radikal endring i distribusjon av musikk, som tidlegare var prega av restriksjonar frå plateselskapa. Digitalisering av musikk har skapt debatt om blant anna rettigheiter, piratkopiering og manglande utbetalingar frå strømmetenester som Spotify og Wimp. Tore Honoré Bø finn Spotify for å vere ein positiv nyvinning og frydar seg over diskusjonen over skaden digitale strømmetenester har på musikkindustrien.

Vet du hva, jeg fryder meg litt over situasjonen her. Det er de samme folkene som alltid har hatt de beste økonomiske støtteordningene i Norge som nå klager over at Spotify ikke betaler dem nok. For eksempel Rune Grammofon, som nå truer med å trekke seg fra tjenesten. Spotify er selvsagt et kapitalistisk prosjekt det også - det er ikke rart at U2 har forhandlet seg til bedre avtaler enn små norske artister. Det er slik at det fungerer ute i den virkelige verdenen, utenfor grensene til trygge sosialdemokratiske Norge (H. Bøe, referert i Johnsen 2012).

Honoré Bø referer til ein situasjon i 2010-2011 då plateselskapet Rune Grammofon ville trekke seg frå Spotify. For mange plateselskap har digitalisering av musikk gjennom til dømes Spotify, ført til ein kritisk økonomisk situasjon. Plateselskapa prøver å få til avtaler med strømmetenester som kan kome begge partar til gode, men det har vore vanskeleg for mange aktørar å forholde seg til den nye situasjonen. Plateselskapet Rune Grammofon er eit døme på dette. Rune Kristoffersen, daglig leder i Rune Grammofon, uttalte seg i eit intervju med Ballade i 2010 om saken:

Streaming har åpenbart kommet for å bli, men jeg tror ikke noen selskaper, hverken store eller små, kan være med i lengden når inntektene er sånn som nå. For nisjeselskaper som mitt, som gjerne har et over gjennomsnittet musikkinteressert publikum, kan Spotify være bra. Det kan være et sted lytterne orienterer seg før det går ut for å handle album. Men det må skje en god del med forretningsmodellen før den fungerer tilfredsstillende (Kristoffersen, referert i Eik, 2010a).

Han har eit nokså dystert syn på utviklinga i hans bransje, men antyder likevel at Spotify kan vere bra for nisjeselskap som Rune Grammofon. I dette tilfellet er støymusikk inkludert i slike nisjeselskap og har då i følge Kristoffersen eit over gjennomsnittleg musikkinteressert publikum som bruker Spotify til å orientere seg før dei går ut for å kjøpe album.

Ut i frå det dei aktive lyttarane fortel kan ein antyde at dei bruker internett hovudsakleg for å orientere seg om støymusikk for deretter å kjøpe plater gjennom nettbutikkar. Til dømes fortel Thomas Bruvik og Geir Berstad Sande om at deira bruk av internett har for det meste basert seg på orientering rundt musikk som har vert ukjent for dei, og kjøp av musikk gjennom enten private aktørar eller nettbutikkar. Bruk av forskjellige forumsider er også vanleg blant

informantane. Dette er hovudsakleg musikkforumsider, som til dømes metalforumet *Scream Magazine Forum*. Bjørn Ognøy har til dømes vore ein aktiv brukar av slike forum på internett og det var her han oppdaga støymusikk for første gong.

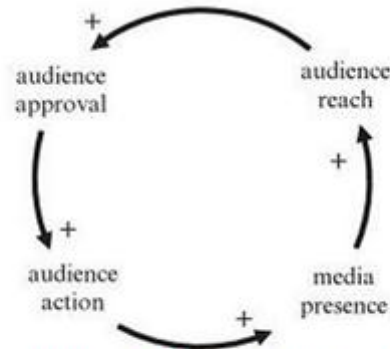
Jeg har siden ungdomsskolen brukt internett aktivt pga. av min musikkinteresse. Som gitarist har jeg vært medlem av diverse fora, både norske og internasjonale, i nesten 10 år nå og siden jeg syntes det var mye mer spennende å lese om nye band og artister enn å finne ut hvordan jeg skulle bli flinkere til å spille gitar, så har disse foraene i hovedsak blitt brukt for å oppdage ny musikk (B. Ognøy, 2013).

Ognøy har hovudsakleg brukt internett til oppdage ny støymusikk. På liknande vis har Trygve Svarstad brukt internett med same formål. Han vaks opp i nokså lita bygd og møtte få personar han kunne dele si interesse for musikk saman med. Derfor brukte han internett aktivt for å kommunisere med andre likesinna personar. Dette har også fått han til å kjøpe plater over nettet.

For utan om forum, har eg nytta meg ein del av små nettbutikkar drivne av ein eller to privatpersonar for å få tips på ting som er kjekt å sjekke ut. Eg fekk óg tilsendt ein del gode tips gjennom EP'ar, promoar og anna som vart sendt med i pakkane frå nettbutikkane. Etter metal perioden har eg nytta meg mykje av youtube, lastfm, mspace og spotify. Dette har óg vert med på å vidareutvikle musikkinteressa mi og gjort meg ops på nye ting. Særleg fordi ein kan trykkje på "Related artists", der har eg funne mykje gull! (T. Svarstad, 2013).

Forutan å ha brukt nettbutikkar til å kjøpe musikk, har Svarstad også brukt digitale strømmetenester. Desse tenestene hevdar han har vore viktige for si utvikling av si eiga musikkinteresse. Han nemner også deltaking over forumsidene som ein årsak til hans aukande interesse for støymusikk og anna musikalske uttrykk. Det er mykje som tyder på at internett har fungert som ein lett tilgjengeleg informasjonskanal mellom støymusikk og brukarar. Aktiv bruk av internett allereie på ungdomsskulen kan ha hatt ein del å seie for interessa og kunnskapen for støymusikk til dømes Bjørn Ognøy har i dag. Det same kan seiast om musikar John Hegre, sjølv om internett var nokså nytt då han byrja å leite etter støymusikk. Det var ved å nytte internett at han fant ut at det fantes norske musikarar, og dermed kunne kjøpe norsk støymusikk i frå nettbutikkar. Dette kan tolkast som dømer på ei preservering av eit musikkmiljø gjennom internett, der personar som med over gjennomsnittleg interesse for musikk søker seg fram gjennom forumsider eller nettbutikkar og finner artistar eller andre personar som har promotert sin musikk.

Wikström legg fram ein modell (*figur 3*) som viser samspelet mellom publikum, musikkartisten og media. Modellen er forma som ein sirkel. Sirkelbevegelsen viser korleis alle påverkar kvarandre, og han meiner at denne prosessen kan fungere som ein motor som kan skape eller styrke nye trendar, artistar og sjanrar.



*Figur 3: Samspel mellom publikum, musikkartist og media (Wikström 2009, s. 86).*

Ein kan sjå i figur 3 at sirkelen inneheld fire delar. Første delen (media presence) er promotering av musikkartisten i media. Den andre delen (audience reach) er publikumsrekkevidda til promotering av artisten i media. Den tredje delen (audience approval) er publikum sin respons på artisten som vert promotert. Den fjerde delen (audience action) er publikum som går til aksjon og kjøper artistens produkt. Wikström hevdar at denne dynamikken mellom komponentane i modellen spelar ei avgjerande rolle for at musikkindustrien skal halde seg stabil. «If the audience-media engine works against an artist or a music firm, it will be difficult or impossible to reach any kind of success» (Wikström, 2009, s. 87).

Figur 3 kan ein knytte opp til forklaring på ei preservering av støymiljøet i Noreg, men ikkje når det gjeld ei etablering av sjangeren. Viss ein ser tilbake til kapittel tre vart det norske støymiljøet allereie etablert tidleg på 90-talet og kom altså før internett og digitalisering fekk sin innflytelse på musikken. Det vert då vanskeleg å seie at internett hadde ei viktig rolle for etableringa av støymiljøet i Noreg. For publikum har derimot internett tydelegvis hatt ei større rolle. Dette kan ein sjå gjennom distribuering av støymusikk gjennom internett. Personar med ingen eller lite kjennskap til musikken har oppdaga støymusikk gjennom aktiv bruk av musikkforumsider og digitale strømmetenester som Youtube eller Spotify. I dag har musikarane tilgang til sosiale mediar som dei i stor grad brukar for å promotere seg sjølve og



sin musikk. Lasse Marhaug svarar på oppfølgingsspørsmål på e-post at han bruker til dømes Twitter for å promotere seg sjølv, men er usikker på kor effektivt det er.

Jeg er ikke på Facebook, men bruker Twitter aktivt. Vet faktisk ikke hvor effektivt det fungerer, for det virker ganske sporadisk på responsen jeg får på det (tross over 2000 følgere). Jeg er ikke avhengig av det. Fremdeles er nok mail det mest effektive middelet for kommunikasjon (L. Marhaug, 31. oktober 2013).

Ein rask gjennomgang av Twitter-profilen til Marhaug viser ein nokså aktiv deltaking med over 1200 tweets der han blant anna legg ut lenker til forskjellige musikk frå strømmetenstene Soundcloud og Youtube. Det er også tweets som omhandlar hans musikalske aktivitet, som til dømes oppdateringar frå hans turneverksemd. Maja Ratkje viser seg å vere ein aktiv brukar av Twitter. Ho har over 3000 følgjarar og over 4000 tweets. Det meste av oppdateringane dreiar seg om hennar musikalske aktivitet og anna musikkrelatert informasjon.

Rune Kristoffersen meiner at ingen kan stoppe den teknologiske utviklinga og då spesielt digitaliseringa av musikk. Han ser situasjonen som kaotisk og vanskeleg, men håper han og sitt plateselskap kjem godt ut av det.

... vi er midt oppe i en utrolig omorganisering og det er mye som blir snudd på hodet om dagen, så jeg er egentlig veldig åpen for alle muligheter. Jeg ser ikke bort fra at ting kan komme på stell. Akkurat nå er det ganske kaotisk, med store aktører som vil grabbe til seg så mye de kan. At de store selskapene får gode utbetalinger fra Spotify er én ting, noe helt annet er hva de små får (Kristoffersen, referert i Eik, 2010b).

Viss ein ser digitalisering av musikk og distribusjon av musikk gjennom internett for å ha spelt ei viktig rolle i utviklinga av det norske støy miljøet, så viser Lasse Marhaug og John Hegre til to syn på dette. Hegre ser digitaliseringa som ein opnar for det han kallar «nisjeting», og meiner at det har gjort blant anna støy musikk meir tilgjengeleg. Marhaug er einig med at digitalisering har gjort støy musikk meir tilgjengeleg, men ser ikkje det som ein viktig faktor for etableringa av miljøet eller utvikling av støysjangeren. Han seier vidare at han såg eit faremoment for at musikken framleis kunne ha vore eit undergrunnsfenomen vist ikkje mykje av musikken hadde blitt digitalisert. Dette har også medført blant anna at nisjeselskap som Rune Grammofon sliter med salstal, fordi folk har slutta å kjøpe musikk i fysisk format. Rune Kristoffersen meiner at det har blitt ei meir kaotisk tid, med til dømes store aktørar som får dei beste avtalane med dei digitale strømmetenestene. Sjølv om

støymiljøet i Noreg er framleis lite med få relativt få aktørar, har digitaliseringa spelt ei rolle for utviklinga av miljøet på både godt og vondt.

### 4.3.2 Støymusikk i dagens musikkindustri

Distribusjon av norsk støymusikk kjem i dag hovudsakleg gjennom Rune Grammofon, Smalltown Supersound og ei rekke uavhengige, privateigde små selskap. Det er ofte artistane sjølv som distribuere musikken sin, som til dømes Marhaug sitt eige plateselskap *Jazzassin Records*, som han starta i 1996 og gav ut si første plate gjennom (Eggum m.fl 2005, s. 411). Wikström meiner at det har blitt ei auke i amatørverksemd gjennom digitaliseringa, fordi det er så enkelt å legge ut og dele musikk. Store delar av det norske støymiljøet er framleis prega av ein amatørverksemd, sjølv om miljøet har blitt betre organisert dei siste åra. DIY-kulturen (gjer-det-sjølv) er framleis ein sentral del av verksemda til mange støyartistar. Til og med for mange profesjonelle støymusikarar handlar det om å bevege seg ut på ukjent territorium og gjere seg sjølv om til amatør.

Det kommersielle aspektet er kanskje det viktigaste skilje mellom støymusikk og populærmusikk. For populærmusikken hadde kanskje internett ei viktig rolle når det gjaldt den store forandringa for den produksjonsmessige delen av musikken. Når mykje av distribusjonen av musikk vart overført til internett, gjekk sal av fysisk format ned og dei store plateselskapa byrja å tape pengar. I følgje Patrik Wikström (2009) så var distribusjonen av musikk før digitalisering vart vanleg, prega av restriksjonar, noko som er eit av kjenneteikna for den gamle musikkindustrien. I forhold til distribusjonen av støymusikk så har restriksjonane vert nokså små. Det er til dømes få ting som tyder på at plateselskap eller overordna organ har sette restriksjonar på Lasse Marhaug sine første utgivingar og heller ikkje hans siste.

Viss ein ser på historia til støymusikken, så viser den ei gjennomgåande haldning og posisjon som motpol til kommersiell musikk frå aktørane og musikarane. Det er vanskeleg å sjå historisk eit klart overordna system har styrt utviklinga av sjangeren, slik som til dømes det er enklare å sjå i populærmusikken. Ein kan tolke støymusikk som eit slags motstykke eit overordna system i musikkverden. «If music is a system, then noise is the opposite. An

unstructured, unarticulated eruption – an explosion of thought and intention not shaped or modulated by language» (Andersen m.fl 2005, s. 10). Det er ein slags anti-bevegelse, for både produksjon, distribusjon og gjennom dei musikalske verkemidlane. Marhaug hevdar at støymusikken heller aldri vil bli kommersiell.

Støyen har ikkje dei virkemidlane som er i den populærmusikken som appelerer til dei store massane, støyen har ikkje det. Så derfor trur eg den aldri vil bli 50 000 som står å høyre på støymusikk på koengen liksom. Trur ikkje den kommer dit. I sin natur så funka det ikkje sånn (L. Marhaug, 2013)

Mykje tyder på altså på at dei som driv med støymusikk ikkje har eit kommersielt fokus, med til dømes å selje mest plater eller å spele framfor eit stort publikum. Støymusikarar er heller ikkje knytt opp til store kommersielle selskap og er derfor vanskeleg å skildre som kommersielle musikarar.

## 5.0 Avslutning

I denne masteroppgåva har eg undersøkt korleis det norske støymiljøet vart etablert og har utvikla seg i lys av sosiale mekanismar, kulturpolitiske rammevilkår og teknologiske forhold. Eg har blant anna forsøkt å finne ut korleis ein kan bruke kultursosiologiske omgrep som smaksfellesskap, scene, subkultur og kunstverd i ein diskusjon av miljøet, kva stor grad kulturpolitisk innsats har hatt å seie for utviklinga av miljøet og korleis forholdet mellom teknologi og støymusikk kan sjåast i samheng med utviklinga. I tillegg til dette har sett på korleis diskusjonar om kva som kan reknast som støymusikk kan forståast i lys av sosiologiske perspektiv på musikksgangrar. I innleiinga vart det referert til ein påstand om at støy har gått frå å vere eit undergrunnsfenomen til å bli «mainstream». Denne påstanden var ein av dei tinga eg ville undersøke nærmare i oppgåva.

Eg vil først rette eit fokus mot ei skildring og kategorisering av den norske støysjangeren. Den norske støymusikken har blitt skildra og kategorisert på mange ulike måtar. Ein enkel måte å kategorisere støymusikk på er til dømes å plassere den i større kategoriar eller sjangrar. Dette kan ein sjå gjennom til dømes Spellemannsprisen som har plassert norske støymusikarar i kategoriar som jazz og samtidsmusikk. Simon Frith (1996) ein slik kategorisering for eit marknadsføringsprinsipp for kategorisering av sjanger. Ein slik kategorisering kan henge saman med den sterke tilknytninga dagens støymusikk har til jazz og samtidsmusikk. Ein kan og diskutere støysjangeren ut i frå det Franco Fabbri (1982) viser til som sosialt aksepterte reglar innanfor sjangeren. Støymusikarane skildrar miljøet for å vere eit fritt spelrom som inneheld få spelereglar. Ein kan likevel sjå tendensar til reglar innanfor komposisjon av støymusikk, der improvisasjon og eksperimentering er sentrale metodar. Ein anna måte er å skildre støysjangeren ved å sjå på det reint musikalske innhaldet. Dei fleste av informantane i oppgåva sjangeren som musikk utan rytme, melodi og tydeleg struktur. Denne måten verkar også som den mest naturlege innfallsvinkelen til ein diskusjon rundt støymusikk som sjanger.

Dei første norske støymusikarane var i hovudsak inspirert av den japanske støyscena, den industrielle musikken og formar for ekstrem metal. Ein DIY-kultur stod sterkt i den tidlege fasen av støymiljøet, der produksjon og distribusjon var sterkt amatørprega. Det tidlege miljøet verkar å hatt trekk nært det Ruth Finnegan (1989) kallar smaksfellesskap. Personar som Lasse Marhaug, Tore H. Bøe og John Hegre involverte seg i samarbeid med kvarandre på bakgrunn av ein felles musikalsk identitet, der felles musikksmak var blant anna ein viktig

samlefaktor. Då miljøet fekk utvikla ein infrastruktur med diverse små plateselskap, klubbar og kommunikasjonsnettverk, kunne ein snakke om ei gradvis utvikling til ein subkultur eller ei undergrunnszene for den norske støymusikken. I følgje Roy Shuker (2005) kan termen «undergrunn» brukast i samanheng med anti-kommersielle scener rundt alternativ musikk. Norsk støymusikk var gjennom heile 1990-talet eit tydeleg undergrunnsfenomen, mykje på grunn av det anti-kommersielle særpreget. Fråværet av kulturpolitisk innsats kan også reknast for å vere ein årsak til at musikken heldt seg i undergrunnen. Norske støymusikarar fekk ikkje stønad frå offentlege stønadsordningar før byrjinga av 2000-talet. Gjennomgangen av Norsk Kulturråd sine årsmeldingar frå 1998-2003 viste eit stort fråvær av stønad til aktørar med tilknytning til støymiljøet. Det som var av stønad til støyrelatert musikk var hovudsakleg retta mot etablerte sjangrar, som til dømes jazz og samtidsmusikk. Musikkpolitikken på denne tida kan tydst for å vere fokusert rundt den institusjonaliserte musikken, det vil seie musikk knytt opp til utdanningsinstitusjonar og etablerte scener.

Eit kjenneteikn som kom fram om musikarane sitt forhold til teknologi, var ein utprega nostalgisk tilnærming til teknologi. Bruk og misbruk av gamle elektroniske instrument og utstyr verka som ein utprega trend blant musikarane og det var ikkje nokon klare teikn på at dei var opptatt at utstyret skulle vere så nytt. Så lenge utstyret fungerte enten som eit instrument eller noko dei kunne lage interessante lydar ut av, verka dei fornøgde. Både Steve Jones (1992) og Paul Hegarty (2007) hevdar at utvikling av opptaksteknologien har gitt moglegheiter til å manipulere og forme nye lydar. I tillegg til å ha ein nostalgisk tilnærming til teknologi er dei også opptatt å av å følgje den teknologiske utviklinga, og spesielt når det gjeld opptaksteknologien. Dette kan ein sjå i tråd med komposisjonen av støymusikk, som er mykje prega av eksperimentering med lydar.

I perioden 2005-2013 har musikk utvikla seg til å bli eit av dei største områda på det statlege kulturbudsjettet. Tilskot til musikkformål har opplevd ei auke på over 100 % i denne perioden og dette har også hatt ei betyding for norsk støymusikk. Frå å vere eit undergrunnsfenomen med hovudsakleg tilknytning til metal, punk og andre internasjonale støyscener, utvikla støymiljøet seg til å bli ei scene med sterkare tilknytning til organiserte kunstverdar. Profesjonelle musikarar med tilknytning til blant anna jazz- og kunstmiljø byrja å involvere seg i støymiljøet. Den etter kvart profesjonelle delen av støyscena opna dørene for støymusikk i kunstverdar med tradisjon for statleg stønad. Arrangørar og festivalar innan støyrelatert musikk som All Ears, Pøkk og Dans for Voksne var å finne på tildelingslistene til Norsk Kulturråd og bidrog til at dei kulturpolitiske rammevilkåra for norsk støy vart tydeleg

forbetra. Amatørmusikarar som lenge hadde vore involvert i undergrunnsescena fekk statleg stønad for turneverksemd, ensemblestønad og gjennom innkjøpsordninga for fonograminnspeling. På bakgrunn av inntoget av profesjonelle musikarar og den aukande statlege stønaden, kan ein i dag snakke om støymusikk som kunstverd.

Ut i frå Howard Becker (1982) skildring av ei kunstverd, så trengs det ulike kunstnarrollar som bidreg til produksjon av kunst som vert godtatt av kunstverda. Dei ulike kunstnarrollane i støymiljøet fordeler seg i dag hovudsakeleg mellom profesjonelle og amatørar. Mange av desse viser teikn til ei autonom haldning i forhold til kategorisering av deira musikalske aktivitet innanfor støymusikk. I følgje Will Straw (1991) er ei slik haldning relativt vanleg innanfor subkulturar og undergrunnsescener for alternativ musikk. Ein kan då tyde støymiljøet i dag for å vere framleis prega av ein undergrunnsmentalitet som då resulterer i ein slik autonom haldning frå musikarane.

Den kulturpolitiske innsatsen har dei siste åra bidrege til å gjere støymusikk meir synleg og tilgjengeleg for folk flest. Norske støymusikarar har fått moglegheit til å bevege seg ut på nye territorium, som til dømes jazzfestivalar, samtidsmusikkfestivalar og metalfestivalar. Dette har og ført til etablering av eit lite publikum for støymusikk. Publikummet viser teikn til ei todeling når dei gjeld musikkpreferansar, der den eine delen verkar meir open for andre musikksgjangrar enn den andre delen. Dei fem informantane som eg har kategorisert som aktive lyttrar av støymusikk, har fellestrekk som til dømes vid musikksmak og ein openheit for nye kunstnariske uttrykk. Dei fleste av desse er studentar og viser dermed også til dels til ein intellektuell og reflektert innfallsvinkel på støymusikk. Dette kan ein sjå til dømes gjennom skildringane og oppfatningane deira av støymusikk, som berte preg av ein teoretisk og analytisk skildring av musikken.

Noko anna som har bidrege til ei auke i publikum for støymusikk er digitalisering av musikk. Patrik Wikström (2009) hevdar blant anna at digitalisering av musikk har ført til ei endring i musikkindustrien der blant anna distribusjon over internett har auka i store omfang.

Digitalisering av støymusikk har ført til blant anna at nisjeselskap som Rune Grammofon har slitt med økonomien. Dette er mykje på grunn av dårlege avtalar med digitale strømmetenester som Spotify. Likevel er ikkje salet av musikk i fysisk format så dårleg som til dømes dei meir kommersielle selskapa har i dag. Ettersom Rune Grammofon gir ut mykje støymusikk har dei kundar som kan samanliknast med informantane (aktive lytterne) i denne oppgåva. Informantane sine internettvanar er hovudsakleg basert rundt ei orientering og

utforsking av musikk framfør nedlasting og strømming. Dette kan brukast som ein forklaring på slike nisjeselskap klarar å oppretthalde stabilitet i økonomien. For muskarane sin del så har dei merka ei auke i publikum på deira konsertar og gir digitalisering ein del av æra for det.

Mykje takka vere ein sosialdemokratisk kulturpolitikk og ei betydeleg prioritering på musikkområdet i det statlege kulturbudsjettet dei siste ti åra, har norsk støymusikk fått sett lyset og bevegde seg opp i frå undergrunnen. I dag kan ein rekne norske støymusikarar for å vere verdsette kunstnarar med betre rammevilkår og ein mindre undergrunnsmentalitet enn før.

## Referanseliste

Andersen, S., Bauer, U. E. & Erharter, C. red. (2005) *Sonic North – Verksted #4, 2005*. Oslo, Office for Contemporary Art Norway.

Bakke, S. O. (2004) Ti år med Helgelyd. Dagbladet, 4.mars 2004 [Internett] Tilgjengeleg frå: <http://www.dagbladet.no/kultur/2004/03/04/392540.html> [Lest 11.desember 2013].

Bayer, G. (2009) *Heavy Metal Music in Britain*. Abingdon, Ashgate Publishing Group.

Bjørkås, S. & Hovden, J. F. (2012): *Studenter, musikk og offentlighet*. Musikk og offentlighet, UiB 7. September 2012. Powerpoint.

Borealis (26.januar 2014) *Om/about* [Internett], Borealis. Tilgjengeleg frå: <http://www.borealisfestival.no/2014/about/> [Lest 26.januar 2014]

Borealis (26.januar 2014) *Om Borealis – 2012* [Internett], Tilgjengeleg frå: <http://www.borealisfestival.no/2012/info/> [Lest 8.januar 2014].

Bourdieu, P. (1995) *Distinksjonen – En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oversatt av Annick Preur. Oslo, Pax Forlag A/S.

Bøe, T. H. (26.januar 2014) *CV – Tore Honoré Bøe*. [Internett], Origami Republika  
Tilgjengeleg frå: <http://origami.teks.no/9/COMPLETE/2-MEMBERS/2.2-subunits/2.2-boe-CV-Tore-H-Boe.html> [Lest 26.januar 2014].

Cage, J. (2004) *The Future of Music: Credo*. I: Cox, C. & Warner, D. red. *Audio Culture – Readings in modern music*. New York, The Continuum International Publishing Group, s. 25-28.

Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T. & Roberts, B. ([1975] 2005) *Subcultures, cultures and class*. I: Gelder, K. red. *The Subcultures Reader*. 2.utgåve. London & New York, Routledge, s. 94-104.

Collins, N., Schedel, M. & Wilson, S. (2013) *Electronic music*. New York, Cambridge University Press.

Cox, C. & Warner, D. (2004) *Audio Culture – Readings in modern music*. New York, The Continuum International Publishing Group

Eggum, J., Ose, B., Steen, S. & Bergan, J. V. (2005) *Norsk Pop & Rock leksikon*. Oslo, Vega Forlag.

Eik, E. A. (2010a) Platekompisen. Ballade, 20.juli 2010 [Internett] Tilgjengeleg frå: <http://www.mic.no/nmi.nsf/doc/art2010072013094336154726> [Lest 21.januar 2014].

Eik, E.A. (2010b) Bjellesau mot Spotify. Ballade 16.november 2010. [Internett] Tilgjengeleg frå: <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2010111612110385198443> [Lest 21.januar, 2014].

Fidjestøl, A. (2005) Klassisk Ratkje. *Klassekampen*, 28.januar (Atekst).

Finborud, L. M. red. (2013) *Arne Nordheim – Ingen –ismer for meg takk!*. Oslo, Orfeus Publishing.

Finborud, L. M. (2012) *Mot det totale museum*. Oslo, Forlaget Press.

Frith, S. (1996) *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Harvard University Press.

Gentikow, B. (2005) *Hvordan utforsker man medieerfaringer? Kvalitativ metode*. Kristiansand, IJ-forlaget.



- Gripsrud, J. (2011) *Mediekultur, mediesamfunn*. 4. Utgåve, Oslo, Universitetsforlaget
- Hannon, S. M. (2009) *Punks: A guide to an American Subculture*. Santa Barbara, Greenwood Publishing Group
- Hegarty, P. (2007) *Noise/Music – A History*. New York, The Continuum International Publishing Group
- Hesmondhalgh, D. (2005) Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. I: *Journal of Youth Studies*, Volum 8, Nr. 1, New York, Routledge. s. 21-38.
- Hesmondhalgh, D. (2009) The digitalisation of music. I: Jeffreut, P. & Pratt, A. C. red. *Creativity and Innovation in the Cultural Economy*. London, Routledge. s. 57-73.
- Hovinbøle, T. L. (2012) *Lyttekunst - Samtaler om fri-improvisert musikk*. Oslo, Marhaug Forlag
- Idsø, Ø. (7.desember 2011) *Støyende gjentakelser* [Internett], Scenekunst. Tilgjengeleg frå: <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/review/?aid=81> [Lest 12.desember 2013].
- Johansen, C.K. (2004) The Shape of Rock to Come – Lasse Marhaug. *Groove*, 6.mai 2004 [Internett] Tilgjengeleg frå: <http://www.groove.no/anmeldelse/71346885/the-shape-of-rock-to-come-lasse-marhaug> [Lest 7.januar 2014].
- Johansen, C. K. (2005) Intervju: Paal Nilssen Love i anledning Unionsfestivalen all Ears 13. – 16.januar 2005. *Groove*, 4.januar 2005 [Internett] Tilgjengeleg frå: <http://www.groove.no/artikkel/38916398/intervju-paal-nilssen-love-i-anledning-unionsfestivalen-all-ears-13-16-januar-2005> [Lest 12.desember 2013].
- Johansen, C. K. (2006) Ryfylke: Natur og geografi-fiksert støymusikk. *Ballade*, 32.januar 2006 [Internett] Tilgjengeleg frå: <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2006012313382820930189> [Lest 30.januar 2014].
- Johnsen, T. E. (2010) Overraskende lite nytinking. *Ballade*, 23.november 2010 [Internett] Tilgjengeleg frå: <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2010111814334989045090> [Lest 3.november 2013].
- Kahn-Harris, K. (2007) *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford, Berg Publisher.

- Kulturdepartementet (3.november 2013) *Musikk* [Internett], Kulturdepartementet. Tilgjengeleg frå <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/tema/kultur/musikk.html?id=86988> [Lest 3.november 2013].
- Kulturdepartementet (9.januar 2014) *Kulturutredningen 2014* [Internett], Kulturdepartementet. Tilgjengeleg frå: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/nouer/2013/nou-2013-4/12/4.html?id=715501> [Lest 9.januar 2014].
- Larsen, H. (2013) Kultursosiologi er meir enn Bourdieu. *Morgenbladet*, 17.juni 2013 [Internett] Tilgjengeleg frå: [http://morgenbladet.no/debatt/2013/kultursosiologi\\_er\\_mer\\_enn\\_bourdieu#.UtqHDBA1jct](http://morgenbladet.no/debatt/2013/kultursosiologi_er_mer_enn_bourdieu#.UtqHDBA1jct) [Lest 18.januar 2014].
- Larsen, H. (2013) *Den nye kultursosiologien*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Lien, M. (2009) Lyden av merz. *Morgenbladet*, 9.oktober 2009 [Internett] Tilgjengeleg frå: [http://morgenbladet.no/kultur/2009/lyden\\_av\\_merz#.UnO8hhCFfHQ](http://morgenbladet.no/kultur/2009/lyden_av_merz#.UnO8hhCFfHQ) [Lest 3.november 2013].
- Lindvik, K. T. (2004) Fri musikk for åpne ører. *Ballade*, 7.januar 2004 [Internett] Tilgjengeleg frå: <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2004010713335912800183> [Lest 3.november 2013].
- Mangset, P. (1992) *Kulturliv og forvaltning : Innføring i kulturpolitikk*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Marhaug, L. (2012) *Personal Best #2*. Oslo, Marhaug Forlag.
- Millard, A. (1995) *America on Record – A history of Recorded Sound*. New York, Cambridge University Press.
- Nattjazz (3.november 2013) *Historie* [Internett], Nattjazz. Tilgjengeleg frå: <http://www.nattjazz.no/historie/index.php?ID=Konserter&ID2=Dato&ID3=2005> [Lest 3.november 2013].
- Nilsson, Ø. (2012) Laptop-parodi ble lydkunst. *Bergensavisen*, 31.oktober, s. 22, del 1 (Atekst).

Norsk Kulturråd (9.januar 2014) *Arrangørstøtte – Vurdering av søknaden* [Internett], Kulturrådet. Tilgjengeleg frå: <http://kulturradet.no/stotteordninger/arrangorstotte-musikk> [Lest 9.januar 2014].

Norsk Kulturråd (3. november 2013) *Organisasjonen* [Internett], Norsk Kulturråd. Tilgjengeleg frå: <http://kulturradet.no/organisasjonen> [Lest 3.november 2013].

Ny Musikk (3.november 2013) *Historikk*. [Internett], Ny Musikk. Tilgjengeleg frå: <http://nymusikk.no/no/historikk/> [Lest 3.november 2013].

Ny Musikk (25. november 2013) *Om Ny Musikk* [Internett], Ny Musikk. Tilgjengeleg frå: <http://nymusikk.no/no/om-oss/> [Lest 25.november 2013].

Opsahl, A. M. (2008) Bare for støy. *Dagens næringsliv*, 30.august, s. 44 (Atekst).

Ratkje, M. S. K. (12.desember 2013) *Bio – Homepage*. [Internett], Maja S.K. Ratkje. Tilgjengeleg frå: <http://ratkje.no/short-bio/> [Lest 12.desember 2013].

Reynolds, S. (2004) Noise. I: Cox, C. & Warner D. red. *Audio Culture – Readings in modern music*. New York, The Continuum International Publishing Group, s. 55-58.

Rune Grammofon (3.november 2013) *Artists* [Internett], Rune Grammofon. Tilgjengeleg frå: <http://www.runegrammofon.com/artists/> [Lest 3.november 2013].

Russolo, L. (2004) The Art of Noises; Futurist Manifesto. I: Cox, C. & Warner D. red. *Audio Culture – Readings in modern music*. New York, The Continuum International Publishing Group, s. 10-14.

Shuker, R. (2005) *Popular Music – The Key Concepts*. New York, Routledge.

Skanche-Knutsen, A.(2003) Oslo som kulturby: Om ildsjeler, slitere og idealister. *Ballade*, 5.september 2003 [Internett] Tilgjengeleg frå: <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2003081413010180350652> [Lest 23.januar 2014].

Skanche-Knutsen, A.(18. oktober 2000) FOKUS: Safe As Milk. *Ballade*, 18.oktober 2000 [Internett] Tilgjengeleg frå: <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2000101813054692442664> [Lest 12.desember 2013].

Smalltown Superjazz (25.januar 2013) *About* [Internett], Smalltown Supersound. Tilgjengeleg frå: <http://www.smalltownsupersound.com/superjazz/about/> [Lest 20.januar 2014].

Spellemann (3.november 2013) *Vinnere / Nominerte* [Internett], Spellemann. Tilgjengelig frå: [http://www.spellemann.no/index.php?option=com\\_winner&Itemid=29](http://www.spellemann.no/index.php?option=com_winner&Itemid=29) [Lest 3.november 2013].

Straw, W. ([1991] 2005) Subcultures, cultures and class. I: Gelder, K. red. *The Subcultures Reader*. 2.utgåve. London & New York, Routledge, s. 469-478.

Ulleland, D. (2011) *Å stå alene sammen – En studie av black metal-kultur og rus*. Akademisk avhandling, Universitet i Oslo.

Utler, K. (2003) Supert for Supersilent. *Aftenposten*, 18.januar, s. 11 (Atekst).

Varèse, E. (1998) The Liberation of Sound. I: Cox, C. & Warner D. red. *Audio Culture – Readings in modern music*. New York, The Continuum International Group, s. 17-21.

Vestheim, G. (1995) *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*. Oslo, Samlaget.

Østbye, H. (1995) *Mediepolitikk : Skal medieutviklingen styres?*. Oslo, Universitetsforlaget.

Østbye, H., Helland, K., Knapskog, K. & Larsen, L.O. (2013) *Metodebok for mediefag*. 4.utgåve. Bergen, Fagbokforlaget.

Wikström, P. (2009) *The Music Industry*. Polity Press, Cambridge, Massachusetts.

### **Personleg kommunikasjon – Kvalitative intervju:**

Trygve Svarstad (1.februar 2013)

Bjørn Ognøy (4.mars 2013)

Helge Taksdal (9.mars 2013)

Thomas Bruvik (9.april 2013)

Geir Berstad Sande (15.april 2013)

John Hegre (30.april 2013)

Lasse Marhaug (6.juni 2013)

### **Personleg kommunikasjon – e-post:**

Trude Løken (6.januar 2014)

Vidar Bråthen (6.januar 2014)

# Vedlegg

## Metode og datainnsamling

Eg bestemte meg relativt tidleg for å utføre kvalitative intervju med personar med tilknytning til støymusikk. Intervju vil gje (meg) ei djupare innsikt i korleis desse personane skildrar seg sjølve, miljøet og musikken, lære meir om korleis miljøet og musikken har utvikla seg og i tillegg avdekke korleis det er i dag samanlikna med etableringsfasen på midten av 90-talet. På den kulturpolitiske delen av oppgåva mi har eg basert meg på gjennomgang av årsmeldingane til Norsk Kulturråd frå 1998 til 2013. Her har eg gått gjennom alle årsmeldingane i den nemnte perioden og systematisert tildelingane for støyrelatert musikk i eigne utvikla tabellar. Eg har også brukt feltobservasjon som ein del av datainnsamlinga mi. Dette er feltnotat frå to konsertar der eg har notert ned blant anna min eiga oppleving av konserten og korleis konsert utartar seg. I tillegg til dette har eg henta supplerande empiri frå magasin, aviser og nettaviser der sentrale musistarar har blitt intervjuet. Eg har brukt spesielt Noregs einaste fanzine for støy- og improvisasjonsmusikk *Personal Best* og nettmagasinet *Ballade*. Alt dette såg eg på som viktig for å forstå korleis støymiljøet har etablert og utvikla seg her i Noreg.

## Utval av informantar

Denne undersøkingar nyttar den sokalla *snøballmetoda* (Gentikow, 2005) til å skaffe informantar. Miljøet for støymusikk i Bergen er lite og det er få personar som har stor nok interesse for musikken. Det var tidleg klart at det kunne bli utfordrande å finne representative informantar. Eg la ut ein post på ei musikkforumside på internett (*Scream Magazine Forum*) og etterlyste informantar. To personar melde seg ganske fort. Frå desse fekk eg tips om andre personar som det kunne vere aktuelt å intervjuet. Gentikow (2005, s. 80) skriv at eit resultat av snøballmetoden blir som regel eit reint tilfeldig og blanda utval, og at det einaste kravet er at ein viser til folk som er særleg informasjonsrike.

Eg valte å intervju to musikarar som er sentrale i det norske støy miljøet, John Hegre og Lasse Marhaug. Desse to var med heilt i frå starten i Noreg og er framleis aktive i dag. I tillegg meinte eg at det vil være nyttig å snakke med personar som reknar seg sjølve som aktive lyttrar av støy musikk, men har ulike innfallsvinklar på musikken. Det fullstendige utvalet består av:

*Lasse Marhaug* (født 1974) er busett i Oslo og er ein sentral musikar i den norske støy scena. Er ein av dei første støy musikarane i Noreg og var med på å etablere scena i Trondheim tidleg på 90-talet. Er kjent frå ei rekke innspelingar og samarbeid med internasjonale musikar. Rekna som ein dei mest innflytelsesrike og mest kjente støy musikar i Noreg.

*John Hegre* (født 1967) er busett Bergen og er ein sentral musikar i dagens scene. Har vore musikar i over 20 år og var saman med Lasse Marhaug ein dei første støy musikarane i Noreg. Var med på etablerte støy bandet Jazzkammer i 1998 og har spelt blant anna i band som Noxagt, Hammerfest, Bjørn Torske Band og Golden Serenades.

*Geir Berstad Sande* (født 1982) frå Balestrand, Sogn og Fjordane, busett i Bergen. Tar ei mastergrad i kulturstudiar ved Universitet i Bergen. Er amatør musikar og skildrar seg sjølv som stor fan av støy musikk.

*Bjørn Ognøy* (født 1989) frå Koparvik, Rogaland, busett i Bergen. Gitarist i post-metal bandet Solstorm og rockebandet Yuma Sun. Har og sitt eige støy prosjekt Ognose der han eksperimenterer med støy musikk og anna elektroakustisk musikk.

*Helge Taksdal* (født 1985) frå Sandnes, Rogaland, busett i Bergen. Gitarist saman med Bjørn Ognøy i Solstorm og jobbar som lydteknikar deltid. Har ei bachelorgrad i Kunsthistorie/filosofi ved Universitet i Bergen og har ei stor interesse for spesielt det filosofiske bak støy musikk.

*Trygve Svarstad* (født 1988) frå Måløy, Sogn og Fjordane, busett i Bergen. Masterstudent på religionsvitskap ved Universitet i Bergen og ser seg sjølv som stor fan av støy musikk. Amatør musikar i metalband.

*Thomas Bruvik* (født 1986) frå Bergen og busett i Bergen. Har mastergrad i informasjonsvitskap ved Universitet i Bergen. Lagar ikkje musikk, men er ein interessert og aktiv lyttar av støy musikk.

Eg har plassert informantane i to tabellar for å gi eit meir oversiktleg bilete over deira kopling til støymusikk, bakgrunn og smak.

Tabell 3: Informantanes tilknytning til støymiljøet.

Namn	Kopling til støymusikk	Første møtet med støymusikk	Motivasjonsfaktor
Lasse Marhaug	Aktiv musikar	Tidleg 90-talet gjennom kassettnettverk for hardcore og punk	Interesse for metal og anna ekstrem musikk
John Hegre	Aktiv musikar, komponist og produsent	1997-98 – Konsert med Origami Republika	Interesse for blant anna frijazz, samtidsmusikk og japansk eksperimentell musikk
Geir Berstad Sande	Aktiv lyttar og hobbymusikar	2000-2001 – Autunnale-festivalen (tidlegare Borealis)	Interesse for eksperimentell musikk
Trygve Svarstad	Aktiv lyttar og hobbymusikar	2009 - konsert med Marhaug & Ratkje, support for Sunn O)))	Interesse for metal og anna ekstrem musikk
Bjørn Ognøy	Aktiv lyttar og musikar både solo og i ulike metal- og rockband	2008 - Safe As Milk-Festivalen	Interesse for eksperimentell musikk
Helge Taksdal	Aktiv lyttar, lydteknikar og musikar metalband	2007 – Borealis	Interesse for lyd og metal
Thomas Bruvik	Aktiv lyttar	2008 - Øyvinds jazzforum	Interesse for metal

Namn	Høgare utdanning	Yrke far	Yrke mor	Musikalsk oppvekst	Musikalsk utøvande i barndommen
Lasse Marhaug	Utdanning innan grafisk design	-	-	Utvikla musikkinteresse i tidleg alder	Eksperimentering med kassetar, men elles ingenting anna.
John Hegre	Ingen formell høgare utdanning	-	-	-	Lang fartstid som musikar
Trygve Svarstad	Masterstudent i religionsvitskap	Tømrar	Barnehageassistent	Lite musikalsk familie	Gitar: 13-14 årsalderen
Bjørn Ognøy	Ingen formell høgare utdanning	Sosionom	Sosionom	Lite musikalsk familie	Gitar: 12 årsalderen
Helge Taksdal	Bachelorgrad i idéhistorie- og filosofi	Sjølvstendig næringsdrivande	Økonomisk ansvarlig	Ikkje musikalsk familie	Gitar: 13 årsalderen
Thomas Bruvik	Masterstudent i informasjonsvitskap	-	Sekretær	Ikkje musikalsk familie	-
Geir Berstad Sande	Masterstudent i kulturvitskap	Kokk og hotellsjef	Lærar	Musikalsk familie	Mange forskjellige instrument tidleg i barndommen. Hovudinstrument er gitar

Tabell 4: Informantanes sosiale og kulturelle bakgrunn.

## Det kvalitative intervjuet

Det vert hevda at den klassiske intervjuforma *ansikt-til-ansikt-intervju* gir eit direkte nærværet som er grunnen til at denne intervjuforma produserer høg validitet (Gentikow, 2005 s. 84) Det direkte nærværet kan fremme både spontane reaksjonar og refleksjonar, dette kan då føre til gode svar. Alle informantane mine hadde høve til å møte i Bergen og intervjuva vart gjennomførde i Studentradioen sitt studio, bortsett frå eit som føregjekk på ein kafé. Intervjua



varte omtrent ein time og eg brukte både radiostudioet til Studentradioen I Bergen og Zoom-opptakar til opptak av intervju. Desse vart deretter transkriberte i sin heilskap. Ingen av dei eg kontakta nølte med å la seg intervju og eg vart møtt med stor entusiasme og nysgjerrigheit. Særleg muskarane var ivrige og interesserte i arbeidet mitt.

Eg valte å kjøre semistrukturert intervjuform. I samtalanane mine med informantane ynskte eg å ha ein meir uformell tone utan ein sterk struktur. Eg hadde skreve ned tema som eg skulle spørje dei om på førehand. Tema eg skreve ned på ei liste som eg tok utgangspunkt i under samtalanane, men eg var opptatt av å følgje opp overraskande innspel med oppfølgingsspørsmål. Denne lista var på ein måte min intervjuguide, der eg delte opp lista i forhold til tema (sjå intervjuguide nedst i vedlegget). Denne typen datainnsamling hadde eg erfaring i gjennom eit metodeprosjekt for nokre år sida der eg intervjuar tre personar om deira forhold til musikk i fysisk format. Det var dermed enkelt og naturleg for meg å velje denne typen i dette prosjektet

Som Østbye m.fl skriv (2013, s. 106) så må intervjuar på førehand skaffe seg innsikt og kompetanse på feltet som skal undersøkast, som for eksempel kontekst og bakgrunn. Dette hadde eg gjort ved lesing av faglitteratur om støymusikkens historie, tidlegare intervju med utøvarar og deltaking på konsertar.

## **Feltobservasjon**

I tillegg til dei kvalitative intervju har eg også nytta *feltobservasjon* som supplerande empiri. Feltobservasjon er nært knytt til metoden *deltakande observasjon* som er innanfor sosialantropologien. Østbye m.fl (2013, s. 111) skriv at med denne sosialantropologiske metoden må ein leve seg inn i det ein skal forske på. Det kan for eksempel vere eit stammesamfunn i Papua Ny-Guinea eller eit punkmiljø i Berlin. Det er problematisk for meg å hevde at eg har drive med deltakande observasjon, fordi eg har ikkje deltatt aktivt. Viss ein går inn og studerer eit felt utan stor grad av deltaking, driv ein med feltobservasjon, og det er nettopp dette eg har gjort.

Eg har brukt feltobservasjonen som ein del av min empiriske datainnsamling, fordi konsertsituasjonen er ein sentral del av støymiljøet. Det er her folk fysisk møtes for å oppleve støymusikk og samtidig prate med kvarandre om støymusikk. Mens eg har arbeida med

oppgåva, har eg gått på nokre konsertar og tatt notatar om dette. Det er hovudsakleg to konsertar der eg vil bruke mine notatar som ein del av empirien i oppgåva: Lasse Marhaug på Bergen Kjøtt 10.januar 2013 og Deathprod (Helge Sten) på Østre under Festspillene I Bergen 27.mai 2013. Utgangspunktet mitt var å finne ut korleis musikarane bruker elektroniske instrument og utstyr i framføringa. Notatane har vore nyttige for heilskapsinntrykket av både miljøet og musikken. Noteringsmetoden til Schatzmann og Strauss (Østbye m.fl 2013, s. 113) foreslår at ein operer med tre ulike notatar mens ein observerer: *Observasjonsnotatar* er deskriptive notatar om det som vert observert, *teoretiske notatar* er notatar med tolkingar av det som vert observert og *metodologiske notatar* er notatar om vurderingar, påminningar og instruksjonar til ein sjølv som observatør. Min noteringsmetode har basert seg mest på observasjonsnotat med innslag av teoretiske notat men i mindre grad metodologiske notat.

«For å kunne operere innenfor et sosialt felt må forskeren finne en rolle, eller et sett med roller, som gjør forskerens nærvær forståelig» (Østbye m.fl 2013, s. 114). R.L. Gold (1958, referert i Østbye m.fl. 2013, s. 115) operer med fire ulike forskarrollar: *fullstending deltakar*, *deltakar som også observerer*, *observatør som også deltar* og *fullstendig observatør*.

Ettersom det sosiale feltet som skal forskast på er i ein open kontekst, dvs.at observasjonskonteksten er i eit offentleg konsertlokale, så var det naturleg for meg å gå inn ei rolle som *fullstendig observatør*. Ei deltakande forskarrolle hadde ikkje vore nødvendig i den observasjonskonteksten eg opererte i. Her var det enkel observasjon av det som føregjekk på scena og i salen blant publikum som var utgangspunktet i denne delen av datainnsamlinga. I ettertid har eg kome fram til at rolla har fungert meir som ein slags *nærverande observatør*. Denne forklaringa er mykje meir presis enn fullstendig observatør ettersom eg ikkje deltok i noko arbeidsmessig eller sosialt fellesskap. Eit lite problem med denne rolla (ibid. s. 118) er at forskaren kan lett føle seg som ein tilskodar, eller ein kikkar, som eigentleg ikkje har noko med observasjonskonteksten å gjere. Under nesten kvar enkel observasjon følte eg meg som ein del av publikummet under konserten. Einaste som minte meg om ei forskarrolle var notatblokka, elles var eg der som ein tilskodar for utøvaren på scena. Dette gjorde mi *sosiale rolle* som forskar til ein type tilskodar. Observasjonskonteksten var som sagt i ein open kontekst, men det var i ein open kontekst der dei som skulle bli observert ikkje viste om det. Eg hadde altså ein *skjult deltaking* som observatør. Etisk sett så ser eg ikkje dette som problematisk, fordi eg fekk ingen spørsmål frå dei som var der om mitt tilvære eller kven eg var.

## Supplerande empiri

I tillegg til dei kvalitative intervju og feltobservasjonane har eg studert nærare intervju med musikarar og aktørar gjennom magasin, aviser og nettmagasin. Eg har funnet dette blant anna gjennom fanzinen Personal Best, som er landets einaste for støymusikk og vert gitt ut på Lasse Marhaug sitt eigne forlag, Marhaug Forlag. Her er det intervju med mange forskjellige musikarar og aktørar innan norsk støymusikk som har mange interessante og relevante innfallsvinklar. Dokumentarfilmen regissert av Tom Hovinbøle NorNoise (2004) inneheld også interessante intervju med ulike støyartistar. Denne filmen gav meg også inspirasjon til å forske på dette miljøet.

## Intervjuguide

### Retta mot musikarane:

- Kva tenker du på når du høyrer ordet «støymusikk»?
- Korleis var ditt første møte med dette?
  - Kva tid var det?
- Korleis har støymusikken utvikla seg frå då du vart interessert i det til no?
- Korleis vart du involvert i støyscena i Noreg?
  - Korleis var den norske støyscena når du vart involvert for første gang?
- Kva rolle har internett spelt for utviklinga og etableringa av den norske støyscena?
- Kva rolle har kulturpolitikk og stipendordningar spelt inn for støyscena?
- Korleis var din første støyopptreden?
  - Var det eit stort publikum?
  - Korleis var tilbakemeldingane?
- Kva slags rykte har den norske støyscena i dag?
  - Korleis er det å vere støymusikar i dag kontra før?
  - Er det ei scene som er i stadig utvikling, musikalsk altså?
  - Har teknologiens utvikling mykje å seie for det musikalske uttrykket til støymusikken?
- Korleis er den norske støyscena i forhold til andre internasjonale scener? For eksempel Japanske og Amerikanske.

- Kor viktig er black metal og den ekstreme musikken for den norske støyscena?
  - Arne Nordheim og samtidsmusikken?
  - Naturen?
  - Samfunnet?
- Kor viktig er improvisasjon i støymusikken?
  - Er støymusikken ein fristad?
  - Kor strenge er reglane innanfor improvisert støy?
- Ser du støymusikk som ein reaksjon mot konvensjonell, komponert musikk?
  - Støy – den siste punken? Ditt syn på støy som politisk sjanger?
- Er støymusikk mest laga for det livemessige?
- Finnes det kriteria for å lage god støy? Lydmessige kanskje?
- Korleis er publikummet til støy i Noreg?
  - Er det eit stort publikum?
  - Er det eit engasjert publikum?
  - Er det ein byttekultur?
  - Er det eit lukka miljø?
  - Er det koplingar til andre musikkmiljø?
    - Kvifor er det ikkje/Kor tydelege er desse?
- Kvifor høyrer/lager du støy?
- Te og støy?

### **Retta mot dei aktive lytterane:**

- Kva tenker du på når du høyrer ordet «støy»?
- Korleis vil du avgrense sjangeren støy?
- Korleis vil du definere kva som er støymusikk no?
- Musikk eller kunst?
- Korleis forklarar du kva som er god og kva som ikkje er god støymusikk?
- Ser du støy som ein reaksjon mot konvensjonell musikk?
- Korleis er ditt forhold til tradisjonell musikk, slik som pop og rock med konvensjonell struktur?

- Meiner du støy skal vere politisk orientert (slik som japanske støyen) eller ikkje ha noko særleg politisk tilknytning?
- Kva meiner du med støy og tolking? Skal ein tolke støymusikk?
- Kvifor høyrer du på støy?
- Er støymusikk kun laga for konserten/performance sin del?
- Er det betre live enn på cd/vinyl/kassett?
- Kan du nemne nokon støyartistar som du liker?
- Er det nokon spesiell retning innanfor støysjangeren som du likar spesielt?
- Veit du noko om bakgrunnen og historia til støymusikk, korleis den har utvikla seg osv?
- Kva tid byrja du å interessere deg for denne sjangeren?
- Har du noko støymusikk i fysisk format (Vinyl, CD, Kassett)?
- Kor ofte høyrer du på det sånn omtrent?
- Kor ofte går du på støykonsert?
- Har du noko anna interesse enn støy? Kunst, film, litteratur?
- Kan du nemne noko kunstnarar/filmskaparar/forfattarar du liker?
- Er du politisk aktiv? Kva parti stemmer du eller kva slags politisk ideologi du vil seie du tilhøyre?
- Kva utdanning/jobb har du?
- Kva utdanning/jobb har foreldra dine?
- Kvar er du i frå?
- Bur du i ein by/kor lenge har du budd i ein by?
- Vil du seie at du har vore ein aktiv kulturperson (konsert, kunstutstillingar, kulturelle arrangement)?