

# KATEGORISERING OG HIERAKISERING AF GENRER INDENFOR WORLD MUSIC I DANMARK

Specialeafhandling efterår 2013

**Jannie Holmbo Pihl**



# Kategorisering og hierarkisering af genrer Indenfor World Music i Danmark

Af Jannie Holmbo Pihl

Vejledt af Helle Bach Riis

Kultur og Sprogødestudier

Roskilde Universitet, efterår 2013

Afhandlingen indeholder 184.133 anslag

- svarende til 77 normalsider

Bilag kan findes i Appendiks

"Many academic commentators have since observed that while "world music" sounds like an inclusive term it is, systematically exclusive. Timothy Taylor, just to give one example, draws our attention to the exclusion of Cantopop and karaoke from *World Music: The Rough Guide*. But given the rock origins of world music this is hardly surprising. Indeed, as a rock critic in the late 1980s on most world-music mailing lists, I was always more aware of the authenticity claims of the music sent to me than of its exoticism. The difference at stake wasn't between Western and non-Western music but, more familiarly, between real and artificial sounds, between the musically true and the musically false, between authentic and inauthentic musical experiences. As the back cover blurb of the book of the 1989 BBC TV series *Rhythms of the World* put it: "During the late 1980s, rock and pop have become increasingly predictable and nostalgic and an appetite has developed for stronger stuff". (Frith 2000: 306)

# Indholdsfortegnelse

<b>KAPITEL 1) INDLEDNING</b> .....	<b>6</b>
<b>Motivation</b> .....	<b>6</b>
<b>Problemfelt</b> .....	<b>7</b>
<b>Problemformulering</b> .....	<b>10</b>
Arbejdsspørgsmål.....	10
<b>Begrebsafklaring</b> .....	<b>10</b>
World Music-begrebet.....	11
Autenticitet og 'Verdensmusik' .....	12
World Music-feltet.....	14
Genrer.....	14
Hybriditet.....	15
<b>KAPITEL 2) METODE</b> .....	<b>16</b>
<b>Valg af empiri</b> .....	<b>16</b>
Vægtning af empirien .....	16
Musikbooker og programplanlægger, Peter Hvalkof.....	17
Spillestedet <i>Global</i> .....	17
Sekretariatsleder for <i>World Music Denmark</i> (WMD), Flemming Herrev .....	18
Forskellen på World Music Denmark og spillestedet Global .....	19
Projektleder, Jan Samuelsen.....	20
<b>Afgrænsning af empiri</b> .....	<b>20</b>
<b>Det kvalitative interview</b> .....	<b>21</b>
Interviewguider.....	22
Transskription og meningskondensering.....	23
<b>KAPITEL 3) VIDENSKABSTEORI</b> .....	<b>25</b>
<b>Simon Frith</b> .....	<b>25</b>
<b>David Huddart og Birgitta Frello</b> .....	<b>25</b>
<b>Pierre Bourdieu</b> .....	<b>27</b>
<b>Hans-Georg Gadamer</b> .....	<b>28</b>
Forståelsesbegrebets betingelser .....	28
<b>Validitet, reliabilitet og generaliserbarhed</b> .....	<b>29</b>
<b>KAPITEL 4) TEORI</b> .....	<b>30</b>
<b>VOL. 1</b> .....	<b>30</b>
<b>World Music – et kommercielt begreb</b> .....	<b>30</b>
<b>Genre-begrebet</b> .....	<b>32</b>
<b>Autenticitets-begrebet</b> .....	<b>35</b>
<b>Musiknologers definition af World Music-begrebet</b> .....	<b>39</b>
<b>Hybriditetsbegrebet</b> .....	<b>42</b>
<b>VOL. 2</b> .....	<b>45</b>
<b>Bourdieu - Felt og Kapital</b> .....	<b>45</b>
<b>Feltets struktur - Doxa og Illusio</b> .....	<b>46</b>
<b>Smag og Afsmag</b> .....	<b>48</b>

Hans-Georg Gadamer .....	49
<b>KAPITEL 5) DISKUTERENDE ANALYSE .....</b>	<b>51</b>
Analysestrategi.....	51
Kategorisering og hierarkisering af genrer .....	52
'Mavefornemmelse' og 'god smag' .....	61
Et spørgsmål om position .....	65
Det 'urbane kontemporære' og det 'traditionelle' .....	68
Hybriditet, 'renhed' og 'autenticitet' .....	73
<b>KAPITEL 6) KONKLUSION.....</b>	<b>81</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>82</b>
<b>LITTERATUR.....</b>	<b>84</b>
Primærlitteratur .....	84
Sekundærlitteratur .....	84
Opslagsværker .....	85
Websider.....	85
<b>APPENDIKS.....</b>	<b>87</b>
BILAG 1 – Transskription, Flemming Herrev .....	87
BILAG 2 – Transskription, Peter Hvalkof .....	107
BILAG 3 – Interviewudsnit, Jan Samuelson .....	127
BILAG 4 – Interviewguide, Peter Hvalkof .....	129
BILAG 5 – Interviewguide, Flemming Herrev .....	131
BILAG 6 – Interviewguide, Jan Samuelson.....	133
BILAG 7 – Mailkorrespondance, Peter Hvalkof.....	134

# KAPITEL 1) INDLEDNING

## Motivation

Udgangspunktet for denne specialeafhandling er udefrakommende kunstneres<sup>1</sup> muligheder for inklusion eller mangel på samme på kunstfeltet<sup>2</sup> i Danmark – enten som flygtning eller indvandrer i Danmark. Dette, da jeg igennem mit tidligere feltarbejde under mit studie på RUC er stødt på problemstillingen omkring mangel på inklusion og dermed store udfordringer med at reetablere sig som eksempelvis musiker, billedkunstner, skuespiller, forfatter, etc. i Danmark.

Igennem mit tidligere studiejob som projektleder og webredaktør for det webbaserede kunstnerkatalog for herboende kunstnere kaldet ”bazART.dk” under organisationen Center for Kunst og Interkultur (CKI), har jeg samarbejdet og talt med en del kunstnere. Kunstnerne i webkataloget havde enten flygtninge- eller indvandrerbaggrund, og var derfor ligeledes ikke født og opvokset i Danmark. Dette var nogle af faktorerne til, at flere af kunstnerne ikke havde indblik i, hvordan det danske kunstfelt var bygget op; at man eksempelvis kan søge fonde og legater til økonomisk støtte af ens projekter, at det fx kan være svært at komme til at udstille på de københavnske kunstgallerier som kunstmaler, med mindre man kender nogle, som kan anbefale én videre. Det kan selvfølgelig kan være en udfordring for kunstnere med alle slags kulturelle baggrunde i Danmark – også etnisk danske. For udefrakommende kunstnere kan det virke til, at det danske kunstfelt er meget netværksbaseret og lukket omkring sig selv; man skal ’kende nogle, som kender nogle’.

For at indsnævre fokus for specialeafhandlingen lavede jeg en forundersøgelse i form af et pilotinterview. Pilotinterviewet var med to musikere, der spiller musik indenfor den overordnede kategori ’World Music’<sup>3</sup>, henholdsvis en kurdisk-dansk og en tyrkisk-dansk<sup>4</sup> musiker. Begge

---

<sup>1</sup>”Kunstner” - her tænkt som en term, der dækker over alle typer for udøvende kunst, det være sig indenfor musik, billedkunst, litteratur, film, scenekunst, etc.

<sup>2</sup> ”Felt” er et væsentligt begreb i Pierre Bourdieus teoretiske begrebsapparat (som jeg vil udfolde senere i teorinotit ”Feltets struktur – doxa og illusio”) og kan siges at være det afgrænsede område af menneskelig virksomhed, som en given undersøgelse ønsker at analysere. I denne kontekst bruges det som en overordnet betegnelse for alle genrer indenfor kunst, nemlig ”kunstfeltet”.

<sup>3</sup> Begrebet ”World Music” kan ses som: ”recordings of non-Western artists” (Frith 2000: 305), og begrebet kan ses som: ”practically any music that isn’t at present catered for by it’s own category, e.g.: **Reggae, jazz, blues, folk**” (Frith 2000: 306). For grundig begrebsgennemgang, se teoriafsnittet ”World Music – et kommercielt begreb” s. 30.

professionelle musikere spiller ofte sammen som duo eller i andre konstellationer, hvor de blander tyrkisk/kurdisk traditionel musik med elektronisk musik. Pilotinterviewet omhandlede musikernes erfaringer og oplevelser ift. mødet med det danske "World Music-felt". De havde begge nogle utrolige livshistorier at fortælle omkring deres ankomst til Danmark og reetablering som professionelle musikere i det danske samfund. De adspurgte musikere ville gerne engageres til spillejobs på spillestedet Global, men trods mange forsøg lykkedes dette ikke. Situationen resulterede i, at musikerne selv lejede spillestedet Global for en aften og samlede et stort orkester til lejligheden, hvortil de selv stod for at invitere deres netværk. Resultatet var ikke til at tage fejl af; det blev en stor publikumssucces med ca. 150 betalende gæster på Global. Trods denne succes og ros fra Globals personale, blev musikerne af ukendte årsager ikke inviteret til efterfølgende at spille på Global, hvilket undrede de to musikere, der ellers er velkendte på World Music-feltet og har mange spillejobs om året rundt omkring i Danmark og Skandinavien generelt. Det er denne fortælling omkring forsøg på at reetablere sig i en dansk kontekst *musikalsk* på World Music-feltet, der har lagt grundstenene til mit egentlige genstandsfelt, som jeg vil udfolde i det følgende.

## Problemfelt

Jeg vil i dette afsnit redegøre for, hvad det er for et fagligt felt, jeg med nærværende specialeundersøgelse skriver mig ind i. Jeg har i min specialeundersøgelse valgt at bevæge mig indenfor et felt, som jeg kalder 'World Music feltet'. Begrebet 'felt' skal i denne sammenhæng forstås på lige linje med sociologen Pierre Bourdieus feltbegreb; nemlig det afgrænsede område af menneskelig virksomhed, som en given undersøgelse ønsker at analysere<sup>5</sup>.

Og hvad er så *World Music* for en størrelse? Begrebet World Music er meget klart formuleret på Fondens Voxhalls<sup>6</sup> hjemmeside:

"World. Definition: Popular music of various ethnic origins and styles outside the tradition of Western pop and rock music."<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Betegnelserne "kurdisk-dansk" samt "tyrkisk-dansk" benyttes, for at etablere forståelsen af, at begge er flygtninge, som begge har boet i Danmark siden 1990'erne, og derfor har dansk statsborgerskab, dansk pas, og derfor nu må anses som danske statsborgere.

<sup>5</sup> Se teoriafsnit "*Feltets struktur – doxa og illusio*" s. 46.

<sup>6</sup> Fondens Voxhall repræsenterer to spillesteder i det Århusianske musikmiljø, nemlig Altas & Voxhall Live Venues.

<sup>7</sup> <http://www.fondenvoxhall.dk/varekatalog?section=world>

'World Music' er i denne sammenhæng al musik, der ligger udover 'vestlig pop og rock musik'. Men hvorfor denne opdeling af overordnede musik-genrer og nødvendigheden af et nyt genrebegreb? Ifølge Simon Frith opstod World Music-begrebet og dermed 'kategorien' i den britiske pladebranche<sup>8</sup> i 1987, da elleve uafhængige pladeselskaber begyndte at mødes på en pub i London for at diskutere, hvordan de bedst kunne sælge deres 'slags materiale'<sup>9</sup> indenfor musikken (Simon Frith 2000: 305). Begrebet opstod som en markedsterm, da potentielle musiklyttere ikke kunne finde 'den slags musik', altså "*recordings of non-Western artists*" (Frith 2000: 305) i pladebutikkerne. World Music-begrebet opstod som; "*practically any music that isn't at present catered for by it's own category, e.g.: Reggae, jazz, blues, folk*" (Frith 2000: 306).

Musikverdenen og de potentielle købere havde således brug for ny inspiration – i form af en helt ny musik-kategori. Ifølge ovenstående citat kan World Music-begrebet siges at være ekskluderende ift. nogle udeladte genrer. Og denne fokus på nogle genrer frem for andre, på nogle musikere frem for andre, har ledt mig videre i min undren omkring World Music feltet. Musikredaktør og musikanmelder på avisen Information Ralf Christensen udtaler omkring World Music-begrebet;

"Intentionerne virker ellers gode nok: Ambitionen var at finde en betegnelse, som kunne bruges til at markedsføre ikke-vestlig musik. At sprede det glade budskab så at sige. Men budskabet endte med at være knap så heldigt, nemlig at musik fra alt andet end den vestlige verden er én stor pærevælling af eksotisk musik, som vi kan bevæge os rundt i som musikalske charterturister. En helt igennem enorm musikarv blev presset ind i ét fælles reservat."<sup>10</sup>

Til trods for, at World Music-begrebet *lyder inkluderende* (og netop opstod for at inkludere musik af 'ikke-vestlige' musikere), kan den ses som *ekskluderende* i og med, at kategorien først og fremmest *findes*, at der overhovedet er lavet et skel mellem 'vestlig musik' og så; "*sounds of other people*"<sup>11</sup> hvorigennem en 'andethed' bliver etableret indenfor musikbranchen. Med andre ord er 'World Music' et begreb tilhørende tusindvis af forskellige genrer med mange forskellige konnotationer; nogle synes begrebet blot skal bruges i flæng – mens andre er mere forbeholdne overfor de negative konnotationer, som begrebet synes gennemsyret af på feltet. At begrebet *findes* og bliver brugt på i musikbranchen er en realitet siden 1980'ernes 'opståen', og ikke det afgørende i nærværende

<sup>8</sup> Frith refererer først og fremmest til den britiske pladebranche mht. markedstermen "World Music" (Frith 2000: 320, notes).

<sup>9</sup> 'Slags' kan sammenlignes med *genre*-begrebet: "*Ordet genre er det græske genos, der efter at have passeret latin er kommet til os fra fransk. Skulle man oversætte til dansk, ville det blive til 'slags' [...]*" (Skaftø Jensen 2004: 45).

<sup>10</sup> <http://almonde.dk/2011/12/verdensmusik-skal-afskaffes/>

<sup>11</sup> Frith 2000: 305.



speciale. Jeg er nærmere interesseret i at undersøge, *hvordan* centrale aktører indenfor World Music feltet *kategoriserer* og deraf *hierarkiserer* genrer under World Music, samt hvad dette kan have af konsekvenser. Jeg vil tage afsæt i tre adspurgte centrale aktører<sup>12</sup> indenfor World Music i Danmark som analyseobjekt for undersøgelsen. Jeg vil således beskæftige mig med et afgrænset felt (World Music feltet), som overordnet kan siges at være en del af det danske kunstfelt. Undersøgelsen af 'World Music-feltet' skal derfor ikke opfattes om en kortlægning af *hele* World Music-feltet, men vil blot være et lille udsnit i form af tre centrale aktører på feltet samt deres virke i tre fra hinanden forskellige jobs. Disse udvalgte centrale aktører har en *videreformidlende rolle* ift. World Music feltet i Danmark og er dermed afgørende ift. in- og eksklusion af genrer indenfor feltet.

Omdrejningspunktet for undersøgelsen vil, grundet min forundersøgelse, være spillestedet Global, som er; "*landets eneste regionale spillested for verdensmusik*"<sup>13</sup>, som bl.a. er støttet økonomisk af Statens Kunstråd. Denne 'støtte' kan anses som en 'blåstempling' af spillestedet i sig selv. Global forklarer selv på deres hjemmeside, at de er;

"Danmarks regionale spillested dedikeret til verdensmusikkens mange genrer. Ska, Reggae, Balkan, Sufi, Desert Blues, Klezmer, Cumbia, Baile Funk, Kuduro... Findes det et sted i verden, findes det her."<sup>14</sup>

Mange musikere ønsker at tage del i netop dén scene, som Global repræsenterer. De vil med andre ord gerne engageres til spillejobs på netop Danmarks *eneste* regionale spillested specifikt for World Music. Grundet denne 'attraktion' finder jeg særligt problematikken omkring hvilke udvælgelseskriterier og kategoriseringer, der ligger bagved Globals musikalske virke interessant. Hvilke betydninger tilskrives *genrer* af udspurgte centrale aktører på World Music feltet, der i sidste ende er med til at hierarkisere genrer indenfor World Music i et 'smagshierarki', som kan være af afgørende karakter for de udøvende musikere. Kan denne genre-kategorisering være afgørende for, om musikere af bestemte, måske mindre populære, genrer får foden indenfor på 'World-scenen'.

Det er således i dette spændingsfelt mellem in- og eksklusion i form af eksempelvis bookere, projektledere, mv., som overordnet er formidlere af World Music, at min interesse tager sit udgangspunkt for specialeundersøgelsen. Jeg er ligeledes interesseret i at undersøge, hvad

---

<sup>12</sup> Centrale aktører indenfor 'World Music' skal forstås som aktører, der har afgørende og indflydelsesrige placeringer på netop mit undersøgte felt.

<sup>13</sup> Citat: <http://musikblogs.wikidot.com/womex-pressemeddelelse-19-oktober>

<sup>14</sup> Citat: <http://www.globalcph.dk/global/om-global>

'*autenticitet*' har af betydning ift. World Music feltet – med udgangspunkt i konnotationer omkring World Music-begrebet – og om dette begreb er af gørende karakter for opfattelsen af genrer under World Music. Dette leder mig over i specialets overordnede problemformulering med efterfølgende arbejdsspørgsmål.

## Problemformulering

*Hvordan kategoriseres og hierarkiseres genrer under kategorien World Music af adspurgte centrale aktører indenfor World Music i Danmark?*

### Arbejdsspørgsmål

- *Hvilke betydninger tilskrives fx genrer af de udspurgte centrale aktører på World Music-feltet, der i sidste ende er med til at hierarkisere dem i et 'smagshierarki', der kan være af afgørende karakter for de udøvende musikere?*
- *Hvad skal der til som musiker for at blive engageret på World Music scenen i Danmark?*
- *Hvilken betydning har 'autenticitet' ift. genrer under World Music?*
- *Hvad betyder – ud fra en bhabhask tankegang – begreberne 'cultural mixed-ness' samt 'rene' vs. 'urene' kulturelle identiteter set ift. World Music-genrer?*

### Begrebsafklaring

I følgende afsnit vil jeg lave en afklaring af de begreber, som vil være omdrejningspunkt for min videre specialeundersøgelse. Begrebsafklaringen er ikke tænkt som en 'statisk' rammebetingelse for undersøgelsen, men er derimod tænkt som en 'working definition', hvor begreberne igennem specialet får tillagt flere nuancer og konnotationer. Fokus for min specialeundersøgelse er, ift. udvalgte begreber, undervejs i undersøgelsen at videreudvikle det valgte begrebsapparat hen imod en forståelse og diskussion af disse i min samlede analyse. Begreberne vil således være under konstruktion igennem hele undersøgelsen, deraf betegnelsen 'working definition'.

Grunden til denne begrebsafklaring skal findes i, at jeg benytter begreber, der bl.a. ligger indenfor sociologien samt litteraturhistorien. Dette fremhæves blandt andet igennem Pierre Bourdieus begrebsapparat samt Katja Teilmanns antologi vedrørende *genre*-begrebet. Da jeg eksempelvis afgrænser mig fra at undersøge de konkrete *genrer* indenfor World Music (fx igennem genre-

opslagsværket ”The Rough Guide To World Music”) men nærmere hvordan genrer kategoriseres og hierarkiseres af centrale aktører på World Music feltet, har jeg måttet sammensætte et begrebsapparat fra andre fagområder passende til det optegnede genstandsfelt for specialeundersøgelsen. De nedenstående begreber vil således være udvalgt til den bestemte kontekst, de bestemte forhold, jeg ønsker at undersøge med nærværende speciale.

### **World Music-begrebet**

’World Music’ er det begreb jeg vil benytte mest igennem nærværende specialeundersøgelse, og derfor vil jeg kort gennemgå en begrebsafklaring på baggrund Simon Friths teori samt med inddragelse af mine interviewpersoner. Dette, da WM-begrebet indeholder mange forskellige konnotationer, hvor jeg vil udbygge et lille udsnit af dem. Senere vil jeg bygge ovenpå denne begrebsafklaring i takt med at min undersøgelse bliver udbygget med mere teori samt især den samlede diskuterende analyse.

Under den overordnede kategori, ’**World Music**’, forefindes nogle ’brede’ genredefinitioner så som; *afrikansk, reggae, salsa, flamenco, ska, dancehall, world fusion, balkan, gypsy, latinamerikansk, asian, orientalsk*<sup>15</sup>, etc. Under disse brede genredefinitioner repræsenteres yderligere tusindvis af ’subgenrer’, hvor eksempler på disse har denne ordlyd; *Furious Latin Soul*<sup>16</sup>, *Fiesta punk*<sup>17</sup>, *Electronic / Techno de la Selva*<sup>18</sup>, *Sufi, Desert Blues, Klezmer, Cumbia, Baile Funk, Kuduro*<sup>19</sup> for blot at nævne nogle få subgenrer under den overordnede World Music-kategori. Termen **subgenre** skal forstås, som værende en masse sammensatte musikalske fragmenter af forskellig kulturel oprindelse, som musikerne sætter sammen på kryds og tværs. Simon Frith kalder denne process for ”*global bricolage*” (Frith 2000: 309). Frith omtaler processen omkring produktion af World Music således;

”Musicians are blending together **musical elements from everywhere** and adding to them the musical possibilities, afforded by new technologies. This process of **global bricolage** is still intertwined with, but no longer entirely dependant on, the core industry. [...] It’s (World Music’s) former rock centre has splintered into many **subgenre fragments**. (Frith 2000: 309)

---

<sup>15</sup> <http://worldmusic.dk/default.asp?sitemenuMainID=68>

<sup>16</sup> <http://globalcph.dk/component/content/article/34-yootheme/485-daniel-puente-encina>

<sup>17</sup> <http://globalcph.dk/component/content/article/34-yootheme/488-patchanka-support-larica>

<sup>18</sup> <http://globalcph.dk/component/content/article/34-yootheme/482-mitu-col>

<sup>19</sup> <http://globalcph.dk/global/om-global>

I Danmark har vi en dansk variant af den internationale term 'World Music', nemlig 'Verdensmusik', som er en underafdeling af det vestlige fænomen (WM), hvor vilkårene er særlige i DK, ligesom underafdelingerne er særlige i enhver national kontekst. Én af mine adspurgte aktører Flemming Herrev (FH), World Music Danmarks sekretariatsleder, udtaler herunder, hvad han mener begreberne 'World Music' samt 'World' indeholder af konnotationer – set ud fra en dansk kontekst;

FH: "[...] så er vi igen inde i det med, at du ikke kan sælge 'Verdensmusik' som et begreb. Altså, der er jo nogen, der ligefrem ikke kan lide ordet 'Verdensmusik', som er begyndt at omtale os selv (læs: branchefolk) som **'World'**. Det kan man ikke i virkeligheden sige på engelsk, for så hedder det i virkeligheden **'World Music'**."

JHP: "Nej, det er måske et dansk fænomen?"

FH: "Ja, det er det! Men det er for at gøre det... for at have sådan noget som reggae og jazz i kategori. Altså, i dansk kontekst kan du gøre det – der kan du kalde det **'World Music'**. Men **'World'** i sig selv, det er kun en markedsføringsparaply af forskellig musik, som på mange måder ikke har noget med hinanden at gøre, og ikke har anden fællesnævner end at de kommer udenfor Europa eller er opstået udenfor." (Transskription, Flemming Herrev: min. 20:40)

Herrev udtaler hér, at der *udover* 'Verdensmusik' og 'World Music' som begreber, findes en ny særlig dansk version af 'World Music'-begrebet – nemlig *'World'*. Denne særlige version benyttes, ifølge Herrev, af "*os selv*", dvs. andre aktører indenfor World Music branchen, som ikke bryder sig om begrebet 'Verdensmusik' eller den fulde engelske betegnelse 'World Music', hvilket vil blive forklaret under "*Autenticitet og Verdensmusik*" i nedenstående afsnit. Dermed forklares begrebet *World* som værende et specielt dansk fænomen, da dette ikke kan bruges i en international sammenhæng, da begrebet dér hedder *World Music*. Det er grundet disse overvejelser, jeg i nærværende specialeundersøgelse vælger at benytte begreberne "World" samt "World Music", da disse begreber er dem, som aktører i branchen selv identificerer sig med og dermed er beskrivende for det felt, jeg har udvalgt at undersøge et udsnit af.

### **Autenticitet og 'Verdensmusik'**

Da 'World Music' opstod, som tidligere understreget, som begreb i Vesten i 1980'erne, da opstod begrebet som en slags negation til Vestens mere overfladiske musik. *World Music* var det '**autentiske**' eller det mere 'rene' alternativ indenfor musikgenrerne. Simon Frith forklarer;

”[...]I was always more aware of the **authenticity** claims of the music sent to me than of it’s exoticism<sup>20</sup>. The difference at stake wasn’t between Western and non-Western music but, more familairly, **between real and artificial sounds, between the musically true and the musically false, between authentic and inauthentic musical experiences.**” (Frith 2000: 307)

Med *World Music* fik musiktilhængerne således et ’**autentisk**’ eller ’rent’ musikalsk produkt, hvor det ’rene’ bestod i, at musikken var udsprunget af en bestemt kultur; at musikken ’kom et bestemt sted fra i verden’ – modsat Vestens mere overfladiske musik. Musikkategorien blev begrebsliggjort ind i et vestligt univers, for at et vestligt musikpublikum kunne forstå musikken og dermed ’andetheden’ i form af den ’nye slags musik’<sup>21</sup>. Men trods dette fokus på det ’autentiske’ eller ’rene’ i musikken, lå ’andetheden’ stadig i konnotationerne omkring begrebet; ”*World music thus remains a form of tourism [...] just as "world travellers" are still tourists*” (Frith 2000: 308). World Music var derfor ikke – trods de positive konnotationer omkring en større ’autentisitet’ i musikken fra disse ’World’-bands/artister – en *del* af det vestlige musikmarkeds selvforståelse ment på den måde, at World Music stadig ansås som ’andetheden’ (det fremmede), som det ’eksotiske’.

Forklaringen på det ’*autentiske*’ i denne sammenhæng er min første definition af, hvad begrebet indeholder af konnotationer – hvor jeg som udgangspunkt vil læne mig op af Friths forklaring af begrebet. Autenticitetsbegrebet vil blive uddybet igennem både min teoretiske gennemgang men ligeledes i min samlede analyse under afsnittet ”*Hybriditet, ’renhed’ og ’Autenticitet’*” s. 73.

Denne ’eksotiske’ tilgang (frem for den ’*autentiske*’) til World Music-begrebet<sup>22</sup>, kan i danske sammenhænge mht. ’Verdensmusik’-begrebet være en parallel konnotationsmæssigt, ifølge mine adspurgte interviewpersoner. Musikbooker Peter Hvalkof siger:

”[...]Jom det hedder ’verdensmusik’ eller ’World Music’ eller [...] ’Global Beats’ eller ’globale toner’, det ved jeg ikke, det er lige meget! Vi bruger det nok mest for at forsøge at få det dér gråhårede, langhårede ’hønsestriktouch’ af, som følger med ’verdensmusik’. Så forsøger vi nok at bruge... så vil jeg nok i sidste ende bruge ’World Music’. Men lige så meget ’Globale Beats’ eller ’Global Pop’, eller...” (Transskription, Hvalkof, min: 31:32)

---

<sup>20</sup> ’Det autentiske vs. det eksotiske’ er termer indenfor World Music-begrebet, som Simon Frith diskuterer, hvor jeg har et teoriafsnit af samme navn.

<sup>21</sup> Som jo ikke var ny, men som det vestlige publikum havde fået øjnene op for ’autenticiteten’ af – modsat Vestens egne musikgenrer.

<sup>22</sup> Læs også teoriafsnittet under World Music-begrebet: ”Det ’autentiske’ vs. det ’eksotiske’.

'World Music' eller 'World'-begrebet er i en nutidig sammenhæng konnotations­mæssigt mere forbundet med *kontemporær* musik i en international sammenhæng (som set ud fra et kommercielt synspunkt er positivt), som peger mod fremtiden. Modsat begrebet 'Verdensmusik', som Peter Hvalkof mener er forbundet med et '*langhåret hønses­trik-touch*', som for ham ikke er positivt ladet. Dette er yderligere baggrunden for, at jeg har valgt at afgrænse mig fra 'Verdensmusik'-begrebet, da der findes nogle konnotationer, som ikke taler til musikkategoriens fordel den dag i dag. Ligeledes har genreorganisation i 2006 skiftet navn fra '*Foreningen for Verdensmusik*' til *World Music Denmark*<sup>23</sup> – hvilket ligeledes kan vidne om 'Verdensmusik'-begrebets 'outdatede' eksistens.

### **World Music-feltet**

Jeg benævner mit genstandsfelt '*World Music-feltet*' igennem specialeundersøgelsen, hvor dette ikke skal opfattes om en kortlægning af World Music-feltet som et overordnet hele. Jeg har udvalgt et lille udsnit, i form af tre centrale aktører indenfor World Music i Danmark, som dagligt arbejder med feltet. Felter er dynamiske fænomener grundet *feltkampene*, og en analyse af et felt giver ofte et øjebliksbillede af en statisk tilstand, men netop kun et øjebliksbillede (Järvinen 2005: 365). Feltbegrebet vil, igennem Pierre Bourdieu, blive uddybet igennem mit teoretiske afsnit "*Feltets struktur – Doxa og Illusio*" s. 46.

### **Genrer**

I dag bruges genrebegreber indenfor mange forskellige faglige felter. I specialeundersøgelsen vil jeg koncentrere mig om kategoriseringen og dermed hierarkiseringen af *genrer* indenfor den overordnede musikkategori "World Music". Det vil derfor i min brug af genre-begrebet ikke være en undersøgelse af, *hvad* de forskellige genrer kan i forhold til hinanden, men nærmere gøre opmærksom på, at der *findes* et væld af genrer, der umiddelbart ikke har andet til fælles, end at de benævnes overordnet som "World Music". Dermed vil betegnelsen *genre* være gennemgående og ét af omdrejningspunkterne i min analyse, hvor kategoriseringen og hierarkiseringen af genrer bearbejdes, samt hvordan og hvorfor genrer hierarkiseres af de udspurgte interviewpersoner.

---

<sup>23</sup> Transskription, Herrev, min: 00:45 ff

## Hybriditet

Begrebet '*hybriditet*' er et overskridelsesbegreb, som bruges ofte til at; "[...] *begribe fænomener og bevægelser, der går på tværs af kategorier som nationer, kulturer, civilisationer og religioner*" (Frello 2005: 90). Lektor på Roskilde Universitet, Birgitta Frello, fremhæver ift. hybriditetsbegrebet, at man kan tale omkring overraskende '*blandinger*' af kulturelle fænomener, hvor hun her diskuterer brugen af disse 'overskridelsesbegreber';

"[...] men overskridelsesbegreber bruges også med henblik på positioner, som falder *uden for* forståelsen af verden som opdelt kulturer: positioner som ikke 'passer ind', men befinder sig 'på marginen' – hverken helt ude eller helt inde." (Frello 2005: 91)

Frello forklarer, at det er grundet disse på at begribe 'utilpassede' positioner; "[...] der har givet anledning til yderligere begrebsdannelser som *in-between* og *third place* (Bhabha 1994)" (ibid.).

Ifølge den post-koloniale teoretiker Homi K. Bhabha's definition af, når kulturer mødes, så opstår der således 'nye kulturer', eller nye *hybride kulturelle identiteter* som følge af denne '*mixed-ness*'.

Jeg vil i min specialeafhandling anvende dele af den bhabhaske tankegang ift. hybriditetsbegrebet igennem førnævnte Frello samt David Huddart, som hver giver deres tolkning af, hvad *det hybride* indeholder, hvilket jeg vil diskutere i den senere analyse. Hybriditetsbegrebet vil blive uddybet i teori afsnittet; "*Hybriditetsbegrebet*" s. 42.

## KAPITEL 2) METODE

### Valg af empiri

Jeg har valgt at fokusere min empiriindsamling og specialeundersøgelse på baggrund af tre centrale aktører indenfor World Music i Danmark. De centrale aktører er således musikbooker for spillestedet Global Cph<sup>24</sup>, Peter Hvalkof, sekretariatsleder for World Music Denmark<sup>25</sup>, Flemming Herrev samt projektleder for bl.a. ”Kulturproduktionskollektivet – Indgreb”<sup>26</sup>, Jan Samuelson.

Ligeledes vil Globals samt World Music Denmarks hjemmeside indgå som eksempler på forskellige musikgenrer/bands og udtryk indenfor World Music feltet i Danmark (med udgangspunkt i spillestedet Global). Specialeundersøgelsen er således bygget op på baggrund af og med inspiration fra udtalelser omkring aktørernes virke, som henholdsvis musikbooker, sekretariatsleder og projektleder. Dette skal overordnet ses som det empiriske felt<sup>27</sup>, jeg har valgt at undersøge.

### Vægtning af empirien

Jeg har valgt at vægte interviewet med Peter Hvalkof mest i analysen, da han dagligt arbejder med booking af World Music til Globals samt Roskilde Festivalens koncertprogrammer og derved har meget erfaring med eksempelvis kategoriseringen af genrer ift. hinanden (se efterfølgende beskrivelse af Peter Hvalkof, Flemming Herrev og Jan Samuelson). Da det er denne ’*musikanbefalende*’ del af aktørernes virke, jeg er mest interesseret i i min undersøgelse, vil vægten derfor lægges på Hvalkof som decideret booker for et spillested. Hvilke genrer Hvalkof eksempelvis mener bedst kan trække publikum til, hvilke bands, der vil ’*brænde igennem*’ eksempelvis på Roskilde Festival indenfor den overordnede term *World Music*, hvor nogle genrer fx kan vise sig at være mere populære end andre – hvilket er interessant at undersøge.

For at sætte nogle af de ’*selvfølgeligheder*’ og begreber op til debat, som Peter Hvalkof bruger i interviewet, valgte jeg først at interviewe Flemming Herrev og dernæst Jan Samuelson. De tre interviewpersoner har deres virke på vidt forskellige niveauer indenfor World Music-feltet i Danmark, og jeg er klar over, at deres udtalelser derfor ikke kan sidestilles (omkring fx genrer og

---

<sup>24</sup> Se Globals hjemmeside: <http://www.globalcph.dk/>

<sup>25</sup> Se hjemmeside: <http://worldmusic.dk/>

<sup>26</sup> Se hjemmesiden: <http://indgreb.dk/>

<sup>27</sup> Felt er et væsentligt begreb i Bourdieus teoretiske begrebsapparat og kan siges at være det afgrænsede område af menneskelig virksomhed, som en given undersøgelse ønsker at analysere. Med de adspurgte centrale aktører som analyseobjekt har jeg i denne specialeafhandling at gøre med et udpluk af det dynamiske felt ”World Music” i Danmark, og dermed ikke *hele* World Music-feltet, som er for omfangsrigt at afdække i denne specialeafhandling.



hierarkisering af disse indenfor 'World'). Aktørerne kan dog stadig have forskellige holdninger til aspekter indenfor samme områder, som kan stilles til debat. Aktørerne anskuer således World Music-feltet fra vidt forskellige vinkler – set ud fra deres respektive virke – og bruges derfor overordnet diskuterende ift. hinanden.

### **Musikbooker og programplanlægger, Peter Hvalkof**

Spillestedet Global har én musikbooker, Peter Hvalkof, som overordnet står for bookingen af de bands, der spiller på Global og dermed er afgørende for spillestedets musikalske profil udadtil<sup>28</sup>.

Peter Hvalkof sidder ligeledes som booker af World Music mm i bookingteamet for Roskilde Festivalen og har arbejdet dér siden 1996. Derudover har han fungeret som jurymedlem (music programming) for den internationale World Music-festival "WOMEX", the World Music Expo<sup>29</sup>, da Womex var i Danmark fra 2009 – 2011<sup>30</sup>. Hans arbejde med WOMEX er ligeledes en afgørende faktor for, hvorfor han er udvalgt til undersøgelsen, da jobbet som jurymedlem er meget anerkendt grundet WOMEX's internationale profil.

Da jeg har valgt at fokusere på selve den '*musikanbefalende*' del ift. aktørernes virke, er fokus derfor på Hvalkof og ikke på *Global* overordnet set. Dette da Hvalkof enevældigt står for bookingen af de bands, der spiller på Global, hvor han i sit arbejde med Roskilde Festival (som booker for World Music-delen af programmet) er en del af et 'booking-team', der sammen booker for festivalen. Dvs. at Peter Hvalkof (som booker for Global) har en meget afgørende position ift. hvilke bands, der engageres på Global og dermed får chancen for at blive set og hørt på den danske World-scene<sup>31</sup>.

### **Spillestedet *Global***

Global forklarer selv på deres hjemmeside, at de er; "*Danmarks regionale spillested dedikeret til verdensmusikkens mange genrer. Ska, Reggae, Balkan, Sufi, Desert Blues, Klezmer, Cumbia, Baile*

---

<sup>28</sup> Selve Globals overordnede profil udadtil, står PR og Marketingskoordinatoren<sup>28</sup> for, men p.t. er den siddende koordinator holdt op, så det er daglig leder, David Saturnin-Mézière samt Globals kontor, der tager sig af den overordnede drift også det dette punkt.

<sup>29</sup> <http://www.womex.com>

<sup>30</sup> Se evt. WOMEX's hjemmeside: [http://www.womex.com/virtual/roskilde\\_festival/member/peter\\_hvalkof](http://www.womex.com/virtual/roskilde_festival/member/peter_hvalkof)

<sup>31</sup> "World-scenen" skal ses som en samlende betegnelse for al aktivitet indenfor, hvad vi kan kalde, det overordnede World Music-felt. Hvormed jeg kun undersøger et lille udsnit – igennem mine tre centrale aktører indenfor feltet.

*Funk, Kuduro... Findes det et sted i verden, findes det her*<sup>32</sup>. Overordnet skriver Global omkring deres virke som spillested:

“Vi præsenterer både et bredt udvalg af de bedste internationale og nationale bands samt nogle af verdens mest progressive DJs – altid i højeste kvalitet. Dette sikres gennem erfaring fra mange år på verdensmusikscenen, professionel produktion samt en booking der varetages af en af de bedste på området (booker også verdensmusik for Roskilde Festivalen). Global Copenhagen er samtidig en central aktør i arbejdet med at udbrede kendskabet til verdensmusik i Danmark. Vi samarbejder med en række lokale og nationale foreninger, organisationer, spillesteder, festivaler m.m.”<sup>33</sup>

*Global*, beliggende ved Sankt Hans Torv i København, har den mest omsiggribende musikprofil og koncertkalender i landet indenfor World Music, og er det mest anerkendte spillested indenfor 'World' i Danmark. Dette eksempelvis, da *Global* repræsenterer bands, som man ligeledes kan opleve på Roskilde Festival og på andre større spillesteder i Europa, og bookingen ”varetages af en af de bedste på området” (ibid.). *Global* repræsenterer alt fra det dansk/serbiske band *Tako Laco*, som er en blanding af worldbeat<sup>34</sup> og skramlede, psykedeliske gipsytoner, til det pakistanske band *Meher & Sher Ali* med islamisk gospel-lignende kor indenfor genren kaldet 'quwwali', over i den gambianske artist *Dawda Jobarteh* med sin 21-strengede kora indenfor genren 'manding music'<sup>35</sup>. *Global* som spillested og 'World Music Venue', som de kalder sig selv på deres hjemmeside, formår således at engagere en masse bands indenfor mange forskellige genrer under 'World'.

### **Sekretariatsleder for *World Music Denmark* (WMD), Flemming Herrev**

Jeg har ligeledes valgt at interviewe Flemming Herrev, som er sekretariatslederen for genreorganisationen *World Music Denmark* (WMD)<sup>36</sup>. Flemming Herrev har en baggrund som programmedarbejder for Danmarks Radio igennem en 10-årig periode, hvorefter han var med til at starte *World Music Denmark*, der ikke hed WMD endnu, men; ”Foreningen for Verdensmusik i Danmark i 1992”<sup>37</sup>. Han har endvidere været ”sekretariatsleder for *World Music Denmark* siden

---

<sup>32</sup> (<http://www.globalcph.dk/global/om-global>)

<sup>33</sup> (<http://www.globalcph.dk/global/om-global>)

<sup>34</sup> Specialeundersøgelsen omhandler ikke en redegørelse af de konkrete *genrer* som sådan, og der vil derfor ikke blive forklaret uddybende omkring disse.

<sup>35</sup> Se *Global Cph*'s hjemmeside for koncertkalender, etc.: <http://globalcph.dk/>

En uddybende beskrivelse af *Global* som spillested forefindes under specialets afsnit ”Valg af empiri” s. xxx?

<sup>36</sup> Af andre genreorganisationer i Danmark ses ROSA (Dansk Rock Samråd), Jazz Danmark og SNYK (Sekretariatet for Ny Kompositionsmusik). Info fra: <http://www.worldmusic.dk/default.asp?sitemenuMainID=38>

<sup>37</sup> Citat fra link: <http://www.worldmusic.dk/page.asp?id=599&sitemenuMainID=38>

2004 og har det overordnede ansvar for WMDs aktiviteter og støtte-ordninger, samt organisationens økonomi og personale”<sup>38</sup>. Herrev har en mangeårig erfaring med at lytte til musik pga. arbejdet indenfor World Music-feltet både hos Danmarks Radio med World Music samt den føromtalte genreorganisation, hvilket er grunden til, at jeg har valgt netop ham til min empiriindsamling. Selve genreorganisationen World Music Denmark beskrives således på deres hjemmeside ift. deres virke og formål:

“World Music Denmark (WMD) er genreorganisationen, som støtter musik, der 'tager udgangspunkt i en eller flere stilarter af ikke vestlig oprindelse'. Det er World Music Danmarks formål, at fremme verdensmusikken i Danmark og dansk verdensmusik i udlandet.”<sup>39</sup>

### **Forskellen på World Music Denmark og spillestedet Global**

Man kan sige, at WMD har som overordnet formål, at ”*fremme verdensmusikken i Danmark og dansk verdensmusik i udlandet*”, hvilket Global som spillested ikke er så langt fra – ud fra deres egen beskrivelse på hjemmesiden; ”*en central aktør i arbejdet med at udbrede kendskabet til verdensmusik i Danmark*”<sup>40</sup>. Forskellen på WMD og Global er (udover det åbenlyse; at Global er **et spillested/en virksomhed**, hvor WMD er den overordnede **genreorganisation** for World Music i DK) at hvor Global arbejder på at *udbrede kendskabet* til World Music i Danmark, dvs. i form af blandt andre ting deres koncertvirksomhed, så arbejder WMD for overordnet at *fremme verdensmusikken* i Danmark. Det sidst beskrevne skal mere forstås som en ’videndeling’ af, hvilke bands og dermed forskellige genrer, der findes i Danmark – under den overordnede ”World Music”-kategori. WMD støtter fx, både økonomisk og rådgivningsmæssigt, World-musikere/bands, samt agerer som samarbejdspartner ift. spillesteder og festivaler, mv. Derfor har Global og WMD nogle forskellige fra hinanden funktioner på feltet. På WMD’s hjemmeside skrives følgende:

”World Music Danmarks arbejdsområde omfatter en bred organisationsmæssig og musikpolitisk indsats samt flest mulige praktiske initiativer, hvor organisationen vil give musikerne kompetent vejledning og service, foruden at den står som initiativtager til nye tiltag i forbindelse med ny informationsteknologi, karriereplanlægning og efteruddannelse. WMD vil desuden stå som

---

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> <http://www.worldmusic.dk/default.asp?sitemenuMainID=38>

<sup>40</sup> <http://globalcph.dk/global/om-global>

initiativtager til nyskabende aktiviteter i samarbejde med spillesteder og festivaler, samt indgå innovativt med udspil til nye aktiviteter i forhold til 'publikumsudvikling' og til masse- medierne."<sup>41</sup>

### **Projektleder, Jan Samuelsen**

Jan Samuelsen er projektleder for *Kulturproduktionskollektivet – Indgreb*<sup>42</sup>, som (deraf navnet) er et kulturproduktionskollektiv med et kontor beliggende på Vesterbro i København.

Sammen med *Kulturproduktionskollektivet – Indgreb*, stod Jan Samuelsen nyligst for *Woot Copenhagen Play Festival 2013*<sup>43</sup>, 'mini-festivalen' på Frederiksberg; *Bernhard Bangs Feriekoloni*, blandt flere andre projekter. Jan Samuelsen har ligeledes tidligere arbejdet under WOMEX, da Womex var i Danmark fra 2009 – 2011. Det er grundet Samuelsen arbejde med WOMEX, at han er medtaget i nærværende speciale, da han hermed har været en del af en meget anerkendt international messe, som er den største indenfor 'World Music' på verdensplan.

### **Afgrænsning af empiri**

Geografisk set, så er både spillestedet *Global* og *World Music Denmark* beliggende i København omkring Sankt Hans Torv. Jan Samuelsen og hans *Kulturproduktionskollektiv Indgreb* holder ligeledes til i København. Tidligt i processen overvejede jeg at inddrage et andet spillested, evt. *Atlas*<sup>44</sup> i Århus, men har valgt at afgrænse mig fra dette, da jeg mener, at Globals booker, Peter Hvalkof, kan sættes op imod den anden empiri, jeg har indsamlet (de 2 andre centrale aktører indenfor World Music feltet i DK) i min samlede diskuterende analyse. Dette, da det ikke som sådan er spillestedet *Global* eller genreorganisationen *World Music Denmark* overordnet, jeg undersøger, men nærmere de enkelte centrale adspurgte aktørers måde at kategorisere og hierarkisere genrer på. Jeg afgrænser mig derfor fra at lave en klassisk "feltanalyse" (jf. Pierre Bourdieu), hvor det ville være mest validt at inddrage spillesteder fra hele landet for at placere *positionen Global* på feltet, som en *position*, der *positionerer* sig ift. de andre positioner (spillesteder og aktører på World Music-feltet). (Se også teoriafsnittet Pierre Bourdieu; *Feltets struktur – doxa og illusion*). Denne placering af spillesteder og herunder aktører på World Music feltet har jeg således valgt at afgrænse mig fra – grundet mit genstandsfelt omhandlende aktørers *kategorisering* samt *hierarkisering* af genrer på feltet.

---

<sup>41</sup> <http://www.worldmusic.dk/default.asp?sitemenuMainID=38>

<sup>42</sup> <http://indgreb.dk>

<sup>43</sup> <http://w00t.dk>

<sup>44</sup> <http://www.fondenvoxhall.dk/varekatalog?section=world>

## Det kvalitative interview

I mine 3 kvalitative interviews med henholdsvis Peter Hvalkof, Flemming Herrev samt Jan Samuelson, har jeg valgt at lade mig inspirere af Svend Brinkmann & Steinar Kvaales forskellige typer af interviewspørgsmål, hvor jeg har brugt *indledende, opfølgende, indirekte og strukturerede spørgsmål*<sup>45</sup> i min interviewguide. Dette for at forsøge at få så mange nuancerede svar ud af interviewpersonerne, som muligt. Endvidere ville jeg gerne være en indfølelse og interesseret interviewer, dvs. komme med opfølgende spørgsmål, hvis der var noget, jeg gerne ville have uddybet, men samtidig være en interviewer, der styrer interviewet hen, hvor mine interesser var størst ift. undersøgelsen. Jeg valgte eksempelvis at bruge indledende spørgsmål under interviewet med Peter Hvalkof, for at få samtalen i gang og ind på emnet, jeg gerne ville undersøge dybere – nemlig kategorisering af de forskellige genrer inde under den overordnede World Music-kategori. Brinkmann & Kvale beskriver dette således; ”Interviewerens spørgsmål bør være korte og enkle. Det indledende spørgsmål kan dreje sig om en konkret situation[...].” (Brinkmann & Kvale 2009: 154)

Brinkmann & Kvale taler om *Eliteinterviewet*, som er et interview med personer, som enten er ledere eller *eksperter* (Brinkmann & Kvale 2009: 167). Min centrale interviewperson, Peter Hvalkof, kan anerkendes som værende *ekspert* indenfor ”World Music” i Danmark grundet hans mangeårige erfaring med booking af semi- samt professionelle bands på World Music-feltet. Ligeledes må Flemming Herrev anerkendes, som værende en *ekspert* indenfor World Music-feltet, da hans overordnede funktion er (som leder for WMD), at vide alt, hvad der rører sig af gamle og nye tendenser indenfor verdensmusikken i Danmark, for at kunne fremme verdensmusikken generelt i hans virke. Brinkmann & Kvale siger omkring eksperter, at:

”Eksperter er ofte vant til at blive interviewet og kan mere eller mindre have forberedt ”indlæg”, der kan fremme de synspunkter, de ønsker at kommunikere ved hjælp af interviewet, og det kræver betydelige evner fra interviewerens side at komme ud over dem. Eliteinterviewpersoner er tilbøjelige til at have en sikker status, så det er muligt at udfordre deres udtalelser med provokationer, der muligvis kan føre til nye indsigter.” (Kvale & Brinkmann 2009: 167)

---

<sup>45</sup> Brinkmann & Kvale 2009: 155, tekstboks 7.1

## Interviewguider

Mine indsamlede empiri udgøres af tre semistrukturerede interview. I forhold til specialets teoretiske ramme og problemformulering har jeg haft en række på forhånd fastlagte spørgsmål i en dertil udformet interviewguide<sup>46</sup>. Spørgsmålene er dog ikke blevet fulgt slavisk, og selve spørgsmålsrækkefølgen og de enkelte spørgsmålsformuleringer har taget form, som interviewene er skredet frem. Selve interviewguiden bærer præg af en løbende tilpasning, hvor den første interviewguide, brugt til at interviewe Peter Hvalkof med, skal ses som den 'oprindelige' guide og udgangspunkt for alle tre interview.

Jeg har anvendt min opbyggede viden aktivt ved at fjerne spørgsmål, der har vist sig at være uinteressante for undersøgelsen, eller som har ledt interviewsamtalerne for meget på afveje. Ligeledes har jeg tilføjet spørgsmål til emner, som jeg har fået interesse for efter de første samtaler og efter mere arbejde med mine teoretiske forståelser. Da alle interview er foretaget relativt tidligt i arbejdsprocessen, bærer nogle af de stillede spørgsmål præg af en endnu manglende teoretisk orientering og viden om genstandsfeltet (som jeg til gengæld fik foræret i praksis)<sup>47</sup>.

Den første og oprindelige interviewguide var udformet således, at jeg eksempelvis startede med at spørge Peter Hvalkof ind til, hvordan han eksempelvis overordnet kategoriserer genrer indenfor World Music, og hvad der ligger i denne kategorisering, og blev så mere og mere specifik omkring hans konkrete udvælgelse af bands ift., om han havde bestemte parametre, etc.<sup>48</sup>. Jeg spurgte til slut blandt andre ting ind til den overordnede term "World Music" som begreb og Hvalkofs holdning til selve begrebet.

I interviewet med Flemming Herrev, sekretariatslederen for World Music Denmark (WMD), tog jeg udgangspunkt i den første og oprindelige interviewguide, men havde måttet rette den til og lave andre eller uddybende spørgsmål. Dette, da interviewguiden brugt til Peter Hvalkof, var meget specifik omkring hans arbejde som booker for Global. Hos WMD/Flemming Herrev, var jeg mere interesseret i at undersøge deres overordnede holdning til genrer samt deres kategorisering af disse under "World Music"-terminen. WMD er jo en genreorganisation overordnet for World Music i Danmark, der ikke, som Global, booker bands til ét specifikt spillested – men i stedet anbefaler bands i mange forskellige sammenhænge med forskellige formål.

---

<sup>46</sup> Se evt. bilag 4, 5 og 6 "Interviewguider"

<sup>47</sup> Interviewene åbnede op for problematikker, fagområder samt viden, som jeg ikke kunne læse mig til, hvilket har været givtigt for min specialeundersøgelse.

<sup>48</sup> Se: "Interviewguide, Peter Hvalkof", bilag 4

Under en arbejds- og læringsproces som et specialearbejde må siges at være, så har min initierende problemstilling ift. feltet naturligvis ændret sig undervejs. Dette har selvfølgelig indvirkning på den indsamlede empiri i form af vidde og omfang og fokus ift. de stillede spørgsmål, hvor jeg efterfølgende har ændret fokus for specialeundersøgelsen.

### **Transskription og meningskondensering**

Jeg har valgt at transskribere det fulde interview med Peter Hvalkof, da hans udsagn som empiri har meget vægt i mit speciale. Interviewet med Flemming Herrev er ligeledes en fuld transskription af det sagte. I interviewet med Jan Samuelsen har jeg således kun valgt at transskribere de konkrete dele, som har specifik interesse for min specialeundersøgelse, da flere passager af dette interview ikke er relevante nok ift. min overordnede problemstilling. Dette da der er store dele af interviewet med Jan Samuelsen, ikke er meningsfuldt at transskribere<sup>49</sup>

I forhold til alle tre interviews har jeg valgt kun at medtage ”øhh”, ”ehm” mumlelyde og ekstra ord, hvor det findes relevant for sammenhængen og for forståelsen for læseren i transskriptionen, men udelader ”øhh” og overflødige ord, hvor det forstyrrer meningen og sammenhængen. Eksempelvis hvis interviewpersonen siger en halv sætning, for at gentage den fulde sætning efterfølgende, så medtager jeg ikke den halve sætning, men indsætter “[...]” for at vise læseren, at der foregår noget snak hér, men som ikke har relevans eller direkte forklarer forståelsen af transskriptionen. Jeg har ligeledes kun medtaget mine egne ”ja’er” og småord, der giver mening ift. interviewet, da der er en del ’støj’ ift., at jeg, som interviewer, samt interviewpersonerne, kommer til at tale indover hinanden. Dette sker ofte i en samtale mellem to personer, der taler om et emne, som begge har en interesse i at komme med sine holdninger og inputs omkring.

Jeg bruger *kursiv* i transskriptionen, når der omtales navne på bands/artister el. radionavne, spillesteder, etc.

Jeg bruger forkortelser af interviewpersonernes navne samt interviewer (undertegnede) igennem den pågældende transskription (se de konkrete transskriptioner for forståelse), men vil selvfølgelig forklare sammenhængen ift. brug af citater fra empiriindsamlingen i de pågældende analyse- og diskussionsafsnit igennem specialeafhandlingen.

I forhold til den proces, hvor tale transformeres til tekst i en *transskription*, er jeg opmærksom på, at

---

<sup>49</sup> Dette, da interviewet er foregået stående omkring et bord til Jan Samuelsen og Co’s reception og indvielse af nye lokaler for ”Kulturproduktionskollektivet Indgreb”. Der er således mange hilsner og bemærkninger med i optagelsen, som ikke er i direkte relation til dét, jeg taler med interviewpersonen om, og derfor er overflødig for sammenhængen ift. transskriptionen og dermed forståelsen af samme.

transskriptionen i sig selv ikke er interviewforskningens grunddata, men en kunstig konstruktion fra en mundtlig til en skriftlig kommunikationsform (Kvale 2005: 161,167). Der kan tales om hybrider, fordi de er løsrevet deres egentlige kontekst (ibid.:163).

I processen har jeg fravalgt visuelle aspekter som mimik og kropssprog, der uundgåeligt har spillet ind i samtalerne. Jeg betragter imidlertid specialets empiriske materiale som udtryk for en fælles forståelse og videnskabelse forsker og medforsker (i form af de centrale aktører) imellem, og i analytisk henseende er hensigten hverken et diskursanalytisk eller hermeneutisk fortolkningsblik, men derimod at anskue den fælles skabte viden deskriptivt.



## KAPITEL 3) VIDENSKABSTEORI

### Simon Frith

Simon Frith er professor på Film and Media Studies på University of Sterling i Scotland og har med sin artikel "The Discourse of World Music" skrevet sig ind i en kontekst i artikelsamlingen "Western Music and It's Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music", hvor det post-kolonialistiske perspektiv er gennemgående for bogen. Georgina Born og David Hesmondhalgh skriver i introduktionen til samlingen, at "An important subfield of literary studies focused particularly on the connections between culture, race, and empire has crystallized in the 1980s and 1990s around the theme of postcolonialism" (Born & Hesmondhalgh 2000: 3). Bogen benytter post-kolonial analyse som udgangspunkt for overvejelser omkring 'musikalsk tilegnelse' i artiklerne (ibid. 3ff).

Simon Frith beskriver således i sin artikel den historiske gennemgang ift. World Music-begrebet med diskussioner omdrejende paradokser mellem kommercielle begreber og så musikerne. Det post-koloniale perspektiv på genstandsfeltet kan ses i form af diskussioner om, hvorvidt der er forskel på termen det 'eksotiske' og så det 'autentiske' indenfor World Music, hvilket ligeledes er grunden til, at jeg har valgt at anvende hans artikel. Det 'eksotiske' bliver i denne sammenhæng sammenlignet med 'tourist music', hvor 'andetheden' på denne måde bliver udtalt i form af et fokus på, at noget er bedre end andet; at de 'autentiske' genrer og udtryk er bedre end de 'eksotiske'.

### David Huddart og Birgitta Frello

Assisterende professor i engelsk litteratur ved the Chinese University i Hong Kong David Huddart samt lektor på Institut for Kultur og Identitet Birgitta Frello er medtaget i min specialeafhandling grundet deres redegørelse for og diskussion af Homi K. Bhabhas tanker omkring *hybriditet*. Hvor Huddart redegør ud fra Bhabhas teori, så forholder Frello sig diskuterende ift. det overordnede *hybriditet*begreb – hvor en kritik rejses på baggrund af Bhabhas begreber omkring 'rene' versus 'urene' kulturelle identiteter (se analyseafsnit: "Hybriditet, 'renhed' og 'autenticitet'" s. 73).

Homi K. Bhabha er, ifølge David Huddart, én af de vigtigste teoretikere indenfor kritisk post-kolonialisme<sup>50</sup>, hvor Bhabhas begreber omkring; "*hybridity, mimicry, difference, ambivalence*"

---

<sup>50</sup> Post-kolonialisme: indenfor det post-koloniale perspektiv handler det om; "at dekonstruere vi-dem, vest-øst, første verden-tredje verden" (Wiederberg 2007: 620).

(Huddart 2006: 1) er centrale indenfor post-kolonial teori. Disse begreber beskriver måder, hvorpå de koloniserede folk har modstået magten fra kolonimagten (ibid.), hvorefter Huddart tilføjer;

”This emphasis illuminates our present situation, in a world marked by paradoxical combination of violently proclaimed cultural difference and complexly interconnected networks of globalization. Instead of seeing colonialism as something locked in the past, Bhabha shows how histories and cultures constantly intrude on the present, demanding that we transform our understanding of cross-cultural relations.” (Huddart 2006: 1)

Bhabhas tilgang til post-kolonialismen, hvor der kræves, at vi udbygger vores forståelser af tværkulturelle relationer, bygger på at bringe poststrukturalistisk<sup>51</sup> metodologi ind i post-kolonial teori (Huddart 2006: 4). Indenfor det poststrukturalistiske perspektiv ses arbejde af eksempelvis filosoferne Deleuze, Foucault og Derrida (ibid.), hvis fællesnævner, ifølge Huddart, er *forskellighed* og *kompleksiteter*. *Forskellighed* i forhold til måden af skrive teori på; ”*post-structuralists find difference and complexities that mean texts do not say what they initially seem to say, what they want to say, or what they think, they say*” (ibid.).

Bhabhas *hybriditetsbegreb* samt begreberne *'in-between'*, *'rene'* versus *'urene'* kulturelle identiteter (*'impurity'* of cultures) og *mixed-ness of cultures* omhandler netop *forskellighed* kulturer og kulturelle identiteter imellem. Bhabhas forståelse af kulturelle identiteter er, at kulturer altid er *'blandede'*, da kulturer altid er i berøring med hinanden – deraf begrebet *'cultural mixed-ness'* og *'in-between'*. Birgitta Frellos fremhævede kritik af Bhabhas hybriditetsbegreb går netop på, *hvordan* Bhabha kan tale om *'rene'* kulturelle identiteter, når han i udgangspunktet ikke mener, at kulturer er *rene*. Kritikken går på, at kulturer der blandes, ikke er noget nyt – fx i form af *hybriditetsbegrebet* – men det store fokus omkring begrebet, og derved, fremhæver Frello, udpeger hybriditetsbegrebet ikke en ny situation, ”*som potentielt kan undergrave dominerende forestillinger om kulturel homogenitet*” (Frello 2005: 92). Heri ligger et paradoks iboende Bhabhas *hybriditetsbegreb*, og denne diskussion ift. det *'rene'* versus *'urene'* vil blive udbredt i analyseafsnittet; ”*Hybriditet, 'renhed' og 'autenticitet'*” s. 73.

Jeg anvender således dele af Bhabhas nævnte begreber til brug ind i en analytisk kontekst ift. de strukturerede temaer på baggrund af mit empiriske materiale. Med dette in mente, at jeg således er klar over, at der netop *ikke* er tale om *'rene'* kulturelle identiteter eller *'rene'* musikalske genrer

---

<sup>51</sup> *Post-strukturalisme*; (et postmoderne fænomen), dvs. en dekonstruktion af de grundantagelser, der drev *strukturalismen* (Hastrup 2007: 299)

indenfor World Music, som *ikke* bliver påvirket af den sociale kontekst, som de er en del af. Mit fokus for nærværende speciale i denne sammenhæng er således med udgangspunkt i disse *sociale interaktioner(konstruktioner)* eller 'blandinger' kulturer imellem ud fra en bhabhask tankegang, med paralleller tilbage til forrige afsnit om Simon Friths teoretisering og diskussion af World Music-begrebet – herunder diskussionen af det '*autentiske*' indenfor WM-genrer.

## **Pierre Bourdieu**

Jeg har valgt at medtage den franske sociolog Pierre Bourdieu (1930 – 2002) hvis forskning overordnet set hviler på en kompleks blanding af elementer fra klassisk sociologi, fransk filosofi og strukturalistisk antropologi (Järvinen 2005: 366f.). Bourdieus livsværk bærer da også præg af specielt tre store, sociologiske klassikere; Marx, Weber og Durkheim, hvor jeg i denne sammenhæng vil forklare hans fokus – igennem dele af hans forskning – på *social konstruktion*.

Ifølge Bourdieu er den sociale verden – både socialt og historisk *konstrueret*. Dette, da den sociale verdens objektive strukturer for Bourdieu er socialt konstruerede i den forstand, at de er resultater af historiske og sociale kampe mellem mennesker. Således også de mentale strukturer, som, ifølge Bourdieu, er resultatet af sociale strukturer. Selv menneskenes klassifikationskategorier er for Bourdieu socialt konstruerede. Derfor handler også forskningen for Bourdieu om diskurser, nemlig italesættelser af den praktiske virkelighed, hvorfor forskningsobjekter, i lighed med andre sociale fænomener, også er socialt konstruerede (Prieur og Sestoft 2006: 216f). Dette er baggrunden for, at sociologien, ifølge Bourdieu, må bryde med den sociale verdens prækonstruerede karakter – eller common sense forestillinger om den sociale verden. Hertil skal det nævnes, at Mik-Meyer og Margaretha Järvinen sidestiller Bourdieus konstruktivistiske tilgang med en poststrukturalistisk tilgang i og med, at hans analyseobjekter, det sociale liv, må siges at være ustabile, flydende og flertydige fænomener (Mik-Meyer og Järvinen 2005: 9). Således deler Bourdieu i kraft af sin, hvad Mik-Meyer og Järvinen kalder, strukturalistisk konstruktivistiske tilgang samme opfattelse som den symbolske interaktionisme, nemlig den, at fænomener ikke har en iboende essens (jvf. også deres relationelle karakter).

Jeg vil anvende dele af Bourdieus begrebsapparat – med fokus på feltbegrebet – ift. at beskrive World Music feltets evige dynamiske adfærd, hvor positioner på feltet er i evig forandring. Jeg er ligeledes klar over, at de adspurgte centrale aktører på World Music feltet således indgår i et socialt rum, hvor det socialt konstruerede spiller ind på aktørernes klassifikationskategorier, hvilket er grundet til, at jeg har valgt at anvende hans *feltbegreb*. Dette for at forklare, at der foregår kampe på

World Music feltet, som potentielt har indvirkning på, hvordan aktørerne kategoriserer og hierarkiserer genrer indenfor 'World'.

## **Hans-Georg Gadamer**

Indenfor hermeneutikken (fortolkningslæren) skelnes der mellem tre forskellige hermeneutiske indgangsvinkler, henholdsvis traditionel-, metodisk-, kritisk- og *filosofisk hermeneutik*. Den filosofiske retning er den, jeg vil beskæftige mig med, og jeg vil derfor kort redegøre for, hvad den indebærer. I Martin Heideggers værk *Sein und Zeit*, lægges grundstenen for denne retning. Den videreføres af den tyske filosof Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002), der i sit hovedværk "Wahrheit und Methode" (1960) videreudvikler og systematiserer den filosofiske hermeneutik. (Fuglsang og Bitsch Olsen 2004: 310). Den filosofiske hermeneutik angår mulighedsbetingelserne for forståelse og fortolkning af verden. Ydermere redegør den for, hvorfor mennesket er et fortolkende væsen, og hvilken rolle forståelse spiller i forhold til vores ageren i verden og i forhold til vores viden om verden (Gadamer 1989: 266). Både den traditionelle og den filosofiske hermeneutik er af den opfattelse, at hermeneutik er forståelse, udlægning og applikation (Fuglsang og Bitsch Olsen 2004: 313). Gadamers hermeneutik er en fænomenologisk afdækning af forståelsens ontologiske betingelser (Gadamer 2004: ix).

### **Forståelsesbegrebets betingelser**

Gadamer præsenterer en række ontologiske betingelser for både mennesket og forståelsesprocessen. Han anskuer mennesket, som værende et *fortolkende, historisk, endelig og sprogligt væsen* (Fuglsang og Bitsch Olsen 2004: 321). For Gadamer findes der en række af komponenter, som spiller ind på menneskets mulighed for opnåelse af forståelse – hvad enten det er en tekst eller en anden person – man ønsker at forstå. Disse komponenter mener Gadamer er henholdsvis *sproglig tradition, historie, forudforståelse, fordomme* og *applikation*. Disse har alle en indvirkning på, hvordan vi erkender og ser verden omkring os, og det er ud fra disse, vi erkender verden, hvilket er argumentet for, at jeg anvender dele af Gadamers begrebsapparat ift. mit empiriske materiale. Dette for at forklare mulighedsbetingelserne for *forståelse* – hvad der ligger til grund for mine adspurgte centrale aktørers kategorisering og hierarkisering af verden – ud fra deres egen *forudforståelse*. Han anskuer *ikke* forståelsen som en af subjektets måder at forholde sig på, men hævder, at den ligger immanent selve subjektets væremåde. Det er med denne betydning for øje, at Gadamer bruger begrebet 'hermeneutikken'.

## Validitet, reliabilitet og generaliserbarhed

Validitet handler om at sikre sig, at man konkret undersøger det, som man har sat sig for at undersøge, og at de anvendte begreber og kategorier hænger sammen med specialets vidensinteresse. Derudover handler det om, at analysen og fortolkningen er i samklang med det empiriske felt (Halkier 2002: 109f).

Bente Halkier ser ikke validitet som ”sand viden”, men at man i stedet kan arbejde med *kommunikativ gyldighed*, dvs. at man forsøger at overbevise andre om gyldigheden af sine analytiske valg, sine argumenter og resultater af en undersøgelse, ved at gøre disse tilgængelige og gennemskuelige for andre. Jeg har i denne specialeundersøgelse, med det formål at opnå så høj grad af reliabilitet som muligt, gjort meget ud af at gennemskueliggøre overfor læseren, hvorfor og hvordan interviewene har været opbygget, og med hvilket formål disse er indgået. Jeg har eksempelvis forsøgt at beskrive og forklare, hvordan den viden, jeg har opbygget i det initierende interview, har skabt forandringer og videreudvikling i de følgende interview.

Ifølge både Brinkmann & Kvale samt Halkier kan man, for at højne validiteten i en interviewundersøgelse, i princippet blive ved med at interviewe, indtil man ikke får mere ny data og viden (Halkier 2008: 35). Jeg mener, at antallet af enkeltinterview har været passende for specialeundersøgelsen, når man kigger på indholdet og på det, der er kommet ud af det empiriske materiale<sup>52</sup>. I forhold til generaliserbarhed inddrager jeg kort Pierre Bourdieus teori, da han påpeger, at *felter* er dynamiske fænomener grundet *feltkampene*, og en analyse af et felt giver ofte et øjebliksbillede af en statisk tilstand, men netop kun et *øjebliksbillede* (Järvinen 2005: 365). Man kan således, ifølge Halkier, ikke generalisere en hel population ud fra et lille udvalg, og kan (ift. min specialeundersøgelse) ikke sige noget statistisk generelt om, hvordan World Music-feltet overordnet i Danmark ser ud (Halkier 2002: 113), hvilket ikke er fokus i nærværende specialeundersøgelse. I forhold til den viden jeg i min undersøgelse producerer (igennem min analyse af mit empiriske materiale) kan jeg således beskrive, *hvordan* centrale aktører agerer ift. kategorisering og især hierarkisering af genrer indenfor World Music i Danmark. Jeg kan således ud fra de fundne mønstre *generalisere analytisk* og derved sige noget om, hvordan det på det givne tidspunkt ’nogenlunde’ forholder sig på det undersøgte felt (Ibid.).

---

<sup>52</sup> Dog er jeg klar over betydningen af at have udført tre kvalitative interviews (frem for eksempelvis 5 eller 10), hvilket grundlæggende kan betyde noget for generaliserbarheden af mine resultater.

# KAPITEL 4) TEORI

## VOL. 1

### World Music – et kommercielt begreb

I dette teoretiske afsnit vil jeg kort introducere baggrunden for samt begrebssætte World Music-begrebet igennem bogen ”Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music” fra kapitlet ”The Discourse of World Music” af Simon Frith. Jeg anvender ligeledes i denne redegørelse en artikel af Katja Teilmann fra bogen ”Genrer på kryds og tværs” overordnet omkring anvendelsesbrug af og konnotationer omkring genre-begrebet.

Introduktionen til World Music-begrebet vil være en overordnet og kort gennemgang af, hvordan begrebet er opstået, hvad der ligger i selve begrebet samt hvad begrebet skulle bruges til. Herunder hvilke konnotationer der tilskrives World Music-begrebet, da det opstod i Vesten i 1980’erne og frem til nutiden, hvor hybriditetsbegrebet har en stor indvirkning på, hvordan World Music-begrebet og musik overordnet rundt om i verden opfattes i dag, samt hvad der ligger i det evigt foranderlige genre-begreb.

Der vil ligeledes igennem teoriafsnittene være eksempler på forskellige konkrete musikgenrer, der hører ind under den samlede betegnelse *World Music*. De konkrete genrer som sådan vil ikke være min prioritet igennem afsnittene, da det er selve *World Music*-begrebet, der har min interesse, som beskrevet i min overordnede problemstilling. Igennem gennemgangen af teorien vil jeg, hvor det findes relevant, inddrage dele af empirien, som retningsmedbestemmende for, hvor jeg vil hen med teorigennemgangen. Den mere dybdegående gennemgang af empirien vil være at finde i min analyse samt i min diskussion af problematikker inden for World Music-feltet.

Selve World Music-begrebet vil jeg afdække i følgende afsnit, hvor der bl.a. vil være fokus på den historiske baggrund for begrebet – hvorfor det opstod i Vesten i 1980’erne, samt hvad det skulle bruges til i musikbranchen.

Ifølge Simon Frith opstod World Music-begrebet og ’kategorien’ i den britiske pladebranche<sup>53</sup> i 1987, da elleve uafhængige pladeselskaber begyndte at mødes på en pub i London for at diskutere, hvordan de bedst kunne sælge ’deres slags materiale’<sup>54</sup> inden for musikken (Simon Frith 2000: 305). Simon Frith skriver i sine noter, at i USA ses markedstermen i en lignende form kaldet ’*World Beat*’

---

<sup>53</sup> Frith refererer først og fremmest til den britiske pladebranche mht. markedstermen ”World Music” (Frith 2000: 320, notes).

<sup>54</sup> Beskrives i det følgende, hvad der menes med ”deres slags materiale” inden for pladebranchen.

allerede i 1982; *"In the U.S.A. the retail label is "world beat", first used by the musician Dan Del Santo as the title for an album released in 1982"* (Frith 2000: 320, notes). Jeg vil dog i denne sammenhæng koncentrere mig om begrebet 'World Music', hvor Frith i sit kapitel beskriver, at baggrunden for begrebet skal findes i problematikken om, at potentielle købere af *"recordings of non-Western artists"* (Frith 2000: 305) simpelthen ikke kunne finde musikken i pladebutikkerne;

"This is where problems can start for the potential buyer of WORLD MUSIC albums – the High Street record shop hasn't got the particular record, or even an identifiable section to browse through, it doesn't show on any of the published charts, and at this point all but the most tenacious give up – and who can blame them? The world music tag (and subsequent sales campaign) was designed<sup>55</sup> to make it easier to find that Malian Kora record, the music of Bulgaria, Zairean soukous or Indian Ghazals – the new WORLD MUSIC section will be the first place to look at the local record shop".

(Frith 2000: 305)

Frith beskriver, at World Music-begrebet til at starte med således beskrev den kommercielle proces *"in which the sounds of other people ("diverse forms of music as yet unclassifiable in Western terms") were sold to British record buyers"* (Frith 2000: 305). Begrebet opstod således på baggrund af et fokus på specifikke *genrer* inden for musik, der dermed skulle fremhæves inden for kategorien World Music, hvor fokus var på *'andetheden'* (som er det fremmedartede a.k.a. *World Music*) kontra den velkendte vestlige musik. Frith beskriver ligedes, at World Music-terminen jo netop opstod i Vesten<sup>56</sup>.

Jeg er klar over, at Danmark ikke nævnes specifikt i Friths artikel som værende en del af Vesten, men jeg mener godt at kunne bruge gennemgangen omkring World Music-begrebets opståen – i forhold til min specialeundersøgelse – da det ikke som sådan er af afgørende karakter, at artiklen omhandler Amerika og især det engelske musikmarked. Omdrejningspunktet for brugen af Simon Friths artikel er ikke af geografisk art, men snarere at fremhæve World Music-begrebets opståen. Det interessante udgøres her af, hvilke konnotationer begrebet indeholdt for dem, der var med til at fremhæve World Music-begrebet, hvilket i sidste ende kan fortælle noget om, hvilken sammenhæng World Music i Danmark er en del af, samt hvordan mine interviewpersoner tager stilling til begrebet samt bruger det i deres respektive arbejde. For der er ingen tvivl om, at disse adspurgte centrale

---

<sup>55</sup> De ekstra "citationstegn" i både dette citat samt videre i afsnittet er grundet, at Frith selv citerer en pressemeddelelse i sin tekst fra den førømtalte samlede lille gruppe uafhængige pladeselskaber i juli 1982.

<sup>56</sup> *Vesten* opstiller Frith først og fremmest som værende Amerika og England.

aktører skriver sig ind i en sammenhæng, ift. hvordan World Music-begrebet opstod. World Music-begrebet bliver stadig den dag i dag anvendt som en slags 'salgskategori', som et branding-initiativ, for at fange modtagernes (målgruppens) opmærksomhed omkring, hvad det er for en musik, aktørerne ønsker at skabe fokus omkring. Hvad er det for en *slags* musik, som eksempelvis musikbooker Peter Hvalkof gerne vil sælge til målgruppen på spillestedet Global. Nødvendigheden af brugen af begrebet ligger i, at målgruppen skal vide, hvad det er, de går ind til. Så brugen af "World Music" i dag som overordnet kategori handler i udgangspunktet om, at målgruppen skal *forstå*, hvad det er, Global eksempelvis prøver at 'sælge' dem. I forhold til min interesse i specialeundersøgelsen er fokus på, *hvordan* World Music-begrebet bruges og i hvilken sammenhæng, samt hvilke konnotationer og bevæggrunde interviewpersonerne lægger i deres hierarkisering af genrer under den overordnede World Music-kategori. Videre uddybelse af World Music-begrebet og diskussioner heraf, samt kategorisering og hierarkisering af musikgenrer, vil jeg udbrede i min diskuterende analyse under afsnittet "*Kategorisering og hierarkisering af genrer*" s. 52.

## Genre-begrebet

Selve "begrebssætningen" af World Music skabte langvarige diskussioner (som de elleve involverede pladeselskaber dog var klar over), men til slut besluttede de, at World Music var "*practically any music that isn't at present catered for by it's own category, e.g.: Reggae, jazz, blues, folk*" (Frith 2000: 306). Her kan man så diskutere det nyttige i stadig den dag i dag at have termen World Music, da vi nu er klar over og kender til, at der findes mange andre former for genreinddelinger udover de fire ovennævnte (som er andet end i pop- og rock-genrerne).

Selve genre-begrebet er interessant at nævne i denne sammenhæng, da 'genrer' som sådan ikke er et fasttømret begreb i sig selv. Genreteorien er, med Katja Teilmanns ord, "*... hvad angår omfang og variation, et så vildtvoksende krat, at selv den mest tålmodige læser kan efterlades fortvivlet*" (Teilmann 2004: 25). Jeg anvender Teilmanns antologi til trods for, at fokus i artiklerne er inden for litteratur, men kan bruges i min igangværende kontekst, da Teilmann selv formulerer således omkring bogen:

"Emnet for denne antologi er genrer – i både litteratur og mediekultur, fra Aristoteles' poetik, versromanen og rejsebogen til roadmovien, computerspillet, hyperteksten og de journalistiske avisgenrer. Antologien henvender sig til et bredt spektrum af læsere, og kan anvendes af såvel forskere



og studerende som af undervisere i f.eks. dansk på ungdomsuddannelserne – samt naturligvis af den fagligt interesserede læser i øvrigt.” (Teilmann 2004: 7)

Når de adspurgte centrale aktører inden for World Music i Danmark taler om genrer og kategorisering og heraf hierarkisering af genrer under den overordnede World Music-kategori, så taler de om et meget abstrakt begreb og iboende mange forskellige konnotationer.

Teilmann taler om, at der er en stor forvirring omkring genre-begrebet, da *genre* kan forstås på mange forskellige niveauer – set i forhold til litteratur – men kan ligeledes benyttes indenfor andre fag, så som musik, kunst, skuespil, mv. til forståelse af genre-begrebet generelt;

”Hvordan kender man f.eks. forskel på genreteori og teorier om forskellige kunstarter og medier? Betegnelserne ”film” og ”kærlighedssonet” er ikke på samme niveau – den første angår en kunstart generelt, den anden en særlig, litterær genre, der knyttes til en bestemt historisk periode. Ligesom ”kærlighedssonet” og ”drama” ikke er umiddelbart sammenlignelige; dramaet kaldes ofte uden historisk anvisning for en **storgenre** – mens sonetten så må være en **lillegenre**?” (Teilmann 2004: 26)

I denne kontekst kan man måske sige, at World Music-begrebet kan anses som en *storgenre* – altså en overordnende kategori – hvorunder mange andre ’små’ genrer eller subgenrer er at finde. Det interessante ift. genrer, mener jeg, ligger i, at genrer er svære helt at afgrænse og sætte en finger på. Teilmann forklarer, at ”*Genre bærende træk fremstår sjældent eller måske ligefrem aldrig på nøjagtig samme måde i en tekstgruppe*” (Teilmann 2004: 29), hvilket kan overføres til musik, hvor det er svært at gengive den eksakte musikgenre med eksempelvis to musiknumre, der tilsyneladende ligger inden for samme genre. Dette da pointen netop ligger i, at der er *to* musiknumre, som jo har hver deres måde at udforme sig på. Der er med andre ord ikke to stykker musik, der er fuldstændig ens, hvorfor musikgenre-begrebet evigt må være i bevægelse – alt efter hvem der spiller/synger musikken og dermed er med til at skabe en ny ’afart’ af genren med det nye særpræg, som bandet/artisten (potentielt) har sat på den musik, bandet/artisten har produceret. Genrebegrebet kan, ifølge Katja Teilmann, ses som et dynamisk begreb:

”Men det er først i den seneste tid, at der er opstået genskrivninger af genrebegrebet i en mere dynamisk udgave, som tager højde for det enkelte værk, og samtidig fastholder genren som noget, der binder flere tekster sammen, intertekstuelt og litteraturhistorisk.” (Teilmann 2004: 31)

Det vil sige, at *genre* ikke er en statisk størrelse, men netop forandrer sig med/tager højde for det enkelte værk, men samtidig binder – i denne kontekst – musik sammen inden for den pågældende genre, musik imellem samt musikhistorisk.

Genrer kan være et godt praktisk redskab til at skabe overblik over nogle værker, det være sig inden for litteratur, musik, kunst, mv. Katja Teilmann fremhæver bl.a. Austin Warren med kapitlet ”Literary Genres” fra sin og René Welleks bog ”Theory og Literature” (1949), hvor genrer defineres som ”*specifically literary types of organization or structure*” (Teilmann 2004: 31).

I denne sammenhæng påpeger Teilmann forskellen på klassisk og moderne genre teori, hvor i den klassiske forstand er genrerne ’*urene*’, hvis de blandes med hinanden, hvor det modsatte gælder for den moderne tilgang til genrer, hvor tekster (i denne kontekst kan vi sige musik) ikke går op i ’deres genre’, men nærmere med vilje blander genrer med hinanden (Teilmann 2004: 31). Dermed opstår den dynamiske tilgang til genre-begrebet, som derfor aldrig er en statisk størrelse – set ud fra en moderne tilgang til begrebet. Jeg fremhæver således disse forskelle mellem klassisk og moderne tilgang til genrebegrebet for at påpege, at der altid har været diskussion omkring, hvordan ’*genre*’ som begreb skulle defineres og stadig bliver defineret. Teilmann fremhæver Jacques Derridas ”The Law of Genre” (1992), der netop tager det historiske perspektiv op til revision, hvor Derrida skriver, at genrens preskriptive lov er, at ”Genres are not to be mixed” (Teilmann 2004: 32). Teilmann fremhæver videre igennem Derrida den klassiske tilgang til genrebegrebet:

”De [læs: genrer] er ifølge denne implicite lov ”naturligt” rene og homogene af karakter, og denne grænse mellem genrer sikrer, at der ikke opstår urenhed, anomali og monstrøsitet (p.225). Det monstrøse i genreblandinger har netop været et negativt omdrejningspunkt historisk set. Horats siger f.eks. i sin poetik, at det klassifikatorisk heterogene i kunsten er decideret naturstridigt, så utænkeligt som en tiger krydset med et lam: ”Painters and poets have always enjoyed recognized rights to venture on what they will. ^Yes, we know; indeed, we ask and grant this permission turn and turn about. But it doesn’t mean that fierce and gentle can be united, snakes paired with birds or lambs with tigers... In short, let it be what you will, but let it be simple and unified.” (1972 p. 279).” (Teilmann 2004: 32)

Én af problematikkerne ved at genrebestemme og udpege genretræk kan dog være ”... *at en række andre elementer i teksten må overses, når genren skal stykkes sammen. Dertil kommer et helt grundlæggende metodisk problem: hvordan skal man egentlig kunne få øje på genretræk uden at vide på forhånd, hvad man skal se efter?*” (Teilmann 2004: 29). I dette citat ligger et iboende

problem ift. genre-begrebet; hvordan skal man kunne udpege genretæk, uden at vide, hvad man skal kigge efter, hvilket vel i princippet er umuligt.

## **Autenticitets-begrebet**

I dette afsnit vil jeg redegøre for nogle af de holdninger, Simon Frith fremfører omkring det 'autentiske' ift. World Music-begrebet, hvilket var en stor del af begrebet ift. at 'sælge kategorien' til det potentielle publikum til musikken. Det 'autentiske' bliver i denne sammenhæng sat op imod termen det 'eksotiske', hvilket jeg bl.a. vil argumentere for forskellene af i de følgende teoriafsnit. Ligeledes vil faktorer, der spillede ind på, hvilke konnotationer World Music-begrebet indeholdt, da det opstod, blive fremhævet igennem en kort historisk redegørelse af pladeselskaberne bag begrebet. World Music-prædikatet handlede for pladeselskaberne, udover de tidligere nævnte faktorer, også om at overtale kunderne til at distingvere dem selv fra "*the mainstream pop and rock purchasers, to be different themselves*". Og videre forklarer Frith omkring World Music som salgskategori, at:

"World Music wasn't a sales category like any other; these record labels claimed a particular kind of engagement with the music they traded and promised a particular kind of experience to their costumers. As Jan Fairley notes, world music records were, on the one hand, sold as individual discoveries, the record company as musical explorer bringing back a gem to share with the discriminating public; and, on the other hand, exchanged as a currency to link together a community of enthusiasts – record company bosses being at the same time promoters, journalists, deejays, musicians." (Frith 2000: 306)

Hvilket alt sammen selvfølgelig kunne ses som salgsteknik fra pladeselskabernes side - at komme ud med en 'autentisk'<sup>57</sup> (og ikke 'eksotisk') musikkategori, som oprindeligt udsprang af rock-genren. Som Simon Frith påpeger, kunne World Music ses som en ideologisk kategori, hvor "*world music can only be understood by reference to the rock world from which it emerged*" (Frith 2000: 306). Man skal i denne sammenhæng forstå, hvorfor de 11 uafhængige pladeselskaber valgte at bruge begrebet *World Music*, og hvad det betyder, at begrebet kom fra "*the rock world from which it emerged*" (ibid.). Baggrunden for denne opfattelse skal findes i de 11 pladeselskabers ledere/ejere og producere, som alle kom fra forskellige steder rent musikalsk. Jeg vil i denne sammenhæng citere Frith, hvor han fremhæver deres baggrunde (kun rent musik-professionelle baggrunde), som

---

<sup>57</sup> Beskrivelse af det 'autentiske' og det 'eksotiske' kommer i det følgende teoretiske afsnit.

selvfølgelig alt sammen havde indflydelse på, hvad selve begrebet *World Music* skulle favne og indeholde – rent konnotations-/forståelsesmæssigt – altså hvordan begrebet blev meningsudfyldt. Jeg har i følgende citat fremhævet med fed, hvilke musikgenrer det bredtfavnende begreb *World Music* skulle tage hånd om og være med til at synliggøre som 'salgskategori' og nyt prædikat for en masse underordnede genrer, der ellers var svære for forbrugerne både at finde frem til samt få kendskab til. Pladeselskabsbagmændene bestod bl.a. af:

"Hannibal Records was run by Joe Boyd, pioneer producer since the 1960s of **folk rock**; Globestyle Records was a subsidiary of Ace, a specialist in small label **rock and roll** and **r&b** reissues; Oval Records was co-owned by deejay Charlie Gillett, whose influential 1970s Radio London Show, *Honky Tonk*, had specialized in **regional American music** (and it's **British pub rock tributes**). The world music house journal, *Folk Roots*, had, as *Southern Rag*, developed an eclectic but militant line in the state of **contemporary folk music**. World music was launched with anthology cassette, *The World at One* (available only through the **indie-rock-oriented** journal NME), and with live performances at such **roots-rock** venues as the Town and Country Club and the Mean Fiddler. As live music it was initially subsidized through the multicultural policy of the socialist Greater London Council and sustained by WOMAD festivals, outdoor musical celebrations clearly modelled on similar rock events." (Frith 2000: 306)

Som det ovenstående citat påpeger, er dette således et eksempel på nogle af de nøglepersoner (i form af de førnævnte ledere/ejere og producere med indflydelse i pladeselskaberne), som satte anerkendelsen og brugen af World Music-begrebet i gang som overordnet salgskategori<sup>58</sup> i den vestlige verden, ifølge Simon Frith.

*World Music* var en betegnelse, der muligvis kom fra andre steder (end USA og Storbritannien), men det blev solgt;

"... in a familiar package – not as global pop but as roots rock, as music like that made by British and American bands who had remained true to rock and roll's original spirit. This was music for grown-ups not adolescents, unashamedly functional (for dancing, courting), expressive of local community, emotionally robust. It featured guitars, drums, voices, sweat." (Frith 2000: 306)

---

<sup>58</sup> "Salgskategori" i hvert fald i *Vesten*, hvor Frith taler kun om Amerika og Storbritannien som Vesten, hvor jeg i denne sammenhæng ligeledes vil plædere for, at Danmark og Europa hører ind under en forståelse af *Vesten*.

Og hér kommer jeg ind på essensen af, hvad World Music var for en kategori, da den opstod i 1980'erne, samt hvilke konnotationer den indeholdt. Ud over at selve kategoriseringen af 'ikke-vestlig' musik under den overordnede kategori *World Music*, så blev World Music-kategorien solgt på at give musiktilhørerne en 'autentisk' musikoplevelse frem for det 'eksotiske'. Forstået på den måde, at det '*autentiske*' var musikalske udtryk (som det ovenstående citat angiver) fra lokalsamfund, som nøje blev beskrevet fx i coveret på udgivelser/LP-plader eller i festivalprogrammer, den bestemte musikalske form "*and their roots in local tradition and practices*" (Frith 2000: 307). Det 'autentiske' i World-kategorien lå også i, at World-musikerne kunne give os<sup>59</sup>; "*those direct, innocent rock and roll pleasures that Western musicians are too jaded, too corrupt to provide*" (Frith 2000: 308).

Det '*autentiske*' modsat det 'eksotiske' blev således kodeordet for World Music-kategorien med hjælp fra musiketnologer til forklaringen og verificeringen af 'den autentiske musikform/genre'. Dette gav dog en del diskussioner på musikfeltet, hvor akademikere satte spørgsmålstegn ved 'autenticiteten' i World-musikken.

"The very fact that etnomusicological expertise was needed to guarantee the authenticity of what was being sold called into question the notion of authenticity itself. It was soon clear, for example, that "the authentic" worked in retail terms as a redescription of the exotic." (Frith 2000: 308)

Så selvom det 'autentiske' var selve dét, pladebranchen solgte World Music-kategorien på – sat op imod den 'korrupte vestlige musik' – var det en stakket frist for selve kategorien. Dette, da det 'autentiske' i World-musikken blev sidestillet med det 'eksotiske', hvilket ikke var lige så salgbart som 'autenticitets'-prædikatet. Frith beskriver, at trods musiketnologernes forsøg på at garantere 'autenticiteten', så sås World-musikken stadig således; "*World music thus remains a form of tourism [...] just as "world travellers" are still tourists*" (Frith 2000: 308). Simon Frith forklarer videre:

"... In the context of denunciation of Western pop artifice and decadence, the authentic itself becomes the exotic (and vice versa). This move is familiar enough from the long European Romantic celebration of the native (the peasant and the African) as more real (because more natural) than the civilized Westerner." (Frith 2000: 308)

---

<sup>59</sup> Med 'os' mener Frith i denne kontekst 'os' fra USA og Storbritannien; 'Vesten'. Se citatet efterfølgende i afsnittet for konteksten.

I værste fald kunne World Music-kategorien ses som en slags kulturimperialisme<sup>60</sup>, hvor 'autenticitets'-prædikatet ift. World-musikken blev brugt til at sælge plader fra pladeselskabernes side – frem for rent faktisk at *mene*, at der var tale om noget helt autentisk, produceret i en kulturelt 'autentisk' sammenhæng. Der var med andre ord forskellige interesser bag at benævne og derved sælge World Music som 'autentisk', hvor intentionen (fra pladeselskabernes og producernes side) var at tjene penge på denne nye salgskategori *World Music*, som en slags 'modpol', som før nævnt, til den Vestlige verdens mere overfladiske musikalske genrer. Simon Frith fremhæver dog en problematik ift. World Music-kategorien, som er værd at nævne i denne sammenhæng; trods forsøget fra 'Vestens plademarkeds' side på at etablere en autenticitet ift. World-musikken, så var nogle akademikere kritiske over for disse pladeselskabers promovning af "*non-Western artists*" (Frith 2000: 309). Dette grundet en bevidst nedprioritering af bestemte informationer omkring tilblivelsen af World Music-udgivelserne:

"World music labels are highly informative about the musical source of their releases, about **local musical traditions, genres, and practices**, but they are highly uninformative about their own activities – the process through which music from Mali reaches a record store in Middlesborough is not explained. On the one hand, there is remarkably little information available about the licencing and publishing deals involved, about copyrights and contracts, about the money flow. On the other hand, world music sleeve notes systematically play down the role of record producers in shaping non-Western sounds for Western ears, in describing Western markets to non-Western artists. When the sales emphasis is on local musical authenticity, the creative role of the international record producer is best not mentioned." (Frith 2000: 309)

Pladeselskabernes og producernes rolle ift. World-musikkens tilblivelse blev nedprioriteret, for hvordan kunne pladebranchen ellers fastholde salgsgargumentet omkring, at '*dette er den nye, mere autentiske musikgenre*'. Pladeselskaberne var i realiteten bevidst med til at forme (og måske manipulere) World-musikken ind i den vestlige sammenhæng, der i sidste ende skulle kunne lide musikken og derefter erhverve sig produktet, eller som publikum betale for at gå til de pågældende koncerter og få sig en 'speciel musikalsk oplevelse'; "*... these record labels claimed a particular kind of engagement with the music they traded and promised a particular kind of experience to their*

---

<sup>60</sup> Kulturimperialisme: (lat. *kultur* + *imperialisme*), tvangsmæssig overføring af et dominerende samfunds kulturelle værdier til andre, svagere samfund. [http://www.denstoredanske.dk/Sprog,\\_religion\\_og\\_filosofi/Sprog/Fremmedord/kp-kå/kulturimperialisme](http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Sprog/Fremmedord/kp-kå/kulturimperialisme)

*consumers*” (Frith 2000: 306). World Music-’prædikatet’ var med andre ord en helt speciel kategori som ingen andre (jf. det ovenstående citat), og disse argumenter brugte pladebranchen ivrigt i kommerciel henseende for at sælge musikken til publikum. Den overordnede kategori ’*World Music*’ trak, ifølge Frith, på den ”... *collecting ideology that had given most of these labels their original market niche*” (Frith 2000: 307), hvilket han videre forklarer således:

”International pop as world music was thus marketed quite differently from international pop as tourist music (as was most obvious when old releases were reissued); proper appreciation of world music meant, it seemed, ethnomusicological knowledge rather than tourist memories.” (Ibid.)

### **Musiketnologers definition af World Music-begrebet**

Som fremhævet igennem foregående citat var det således akademikerne, musiketnologerne, der var med at ’blåstemple’ World Music som den autentiske og dermed ’rene kulturelle vare’, den ’originale vare’ (ift. at se musikken som et produkt, en vare), som kategorien blev solgt som i Vesten. Det var ikke salgbart med et prædikat som ”*tourist memories*” (ibid.). Musikken skulle derimod værdsættes og forstås ind i den konkrete *kulturelle* kontekst (og måske nationale sammenhæng), som musikken og dermed musikerne oprindeligt var fra, hvilket musiketnologer (akademikere) var med til at definere. Dette kunne umiddelbart anses som et ’godgørende’ eller ideologisk projekt; at fremme og udbrede kendskabet til World Music og disse artister, så alle kunne få del i disse musikgenrer under den samlende betegnelse World Music. Dog var projektet måske ikke så ’velmenende’ som først antaget; Frith påpeger i denne sammenhæng ”*musical enthusiasm*” (se nedenstående citat). Dette, hvis man anskuer World Music ud fra et velmenende perspektiv ift. at fremme World Music generelt på det vestlige marked. Frith forklarer problematikken omkring forholdet mellem akademikerne (der diskuterede World Music-begrebet) og den kommercielle pladeindustri således:

”If ethnomusicologists thus helped define world music, the subsequent relationship between academic and commercial expertise has not been straightforward. World music record companies may have had little difficulty justifying their activities in terms of their musical enthusiasm, but academic enthusiasts were soon anxious about the assumptions behind and effects of **world music as a sales category**. The very fact that ethnomusicological expertise was needed to guarantee the authenticity of what was being sold called into question the notion of authenticity itself.” (Frith 2000: 307 ff)

Kunne man kalde noget 'autentisk' musik, som på den anden side var nødvendigt at redegøre for af eksperter på området i samarbejde med den kommercielle pladeindustri? Frith sætter spørgsmålstejn ved, hvorvidt man overhovedet kan kalde noget 'autentisk', som "... worked in retail terms as a *redescription of the exotic*" (Frith 2000: 308). Frith diskuterer 'autenticitetsproblematikken' i nedenstående citat:

"From the academic point of view this equation of the authentic with the exotic calls into question the meaning of authenticity. On the one hand it can be doubted whether there is such a thing as an "authentic" – autonomous – musical form in the first place; on the other hand it is apparent that authenticity here functions as an ideological construct – a construction of commercial (and academic) discourse. It describes a process of music appropriation rather than music-making." (Frith 2000: 308)

Den 'autentiske' musikalske form, *World Music*, kalder Frith hér for en ideologisk konstruktion; konstrueret ud fra kommercielle og akademiske diskurser, hvis man da overhovedet kan tale om en 'autentisk musikalsk form'. Heri påpeger Frith ét af dilemmaerne ift. World Music-begrebet; at det afgørende omkring tilblivelsen og derefter konnotationerne (grundet diskussionerne) omkring begrebet afhænger af, hvem afsenderen el. *afsenderne* er. Og i denne sammenhæng var afsenderne, da begrebet opstod i 1980'erne, både den kommercielle pladeindustri, der gerne ville tjene penge på World Music-kategorien som 'ny' musikkategori, og akademikerne (musiketnologerne), der jo var med til at meningsudfylde World Music-begrebet og gøre kategorien 'autentisk' for publikum (modtagerne af musikken). Som nævnt tidligere ledte dette 'dilemma' til nervøsitet inden for akademiske kredse; "... *academic enthusiasts were soon anxious about the assumptions behind and effects of world music as a sales category*" (Frith 2000: 307 ff). For hvordan ville dette 'samarbejde' blive opfattet ude i verden - samarbejdet mellem det man kan kalde en *kommerciel* versus en *ideologisk* tilgang til World Music-begrebet? Frith påpeger denne 'nervøsitet' i nedenstående citat:

"And this leads us to a second kind of academic anxiety: the lurking problem of cultural imperialism, the suspicion that what "world music" really describes is a double process of exploitation: Third World musicians being treated as raw materials to be processed into commodities for the West, and First World musicians (in the back cover words of *Rhythms of the World*) putting "new life into their own music by working with artists like Ladysmith Black Mambazo, Youssou N'Dour and Celia Cruz"." (Frith 2000: 308 ff)



Frith kommenterer her på denne 'nervøsitet' i de akademiske kredse, der handlede om, om der var tale om en slags dobbelt udnyttelsesproces fra Vestens side – set ud fra et kulturimperialistisk perspektiv, hvor Vesten behandlede 'tredje verdens lande som råmateriale' ”*to be processed into commodities for the West*” (ibid.) for senere at udnytte denne musik, dette 'råmateriale', til at 'puste nyt liv' i vestlige musikeres egne værker<sup>61</sup>? Dette leder igen tilbage til, som tidligere beskrevet, informationen eller manglen på samme om World-musikerne og World-musikken overordnet fra pladeindustriens side, som var meget informerende omkring musikernes kulturelle og musikalske baggrunde, men meget *lidt* informerende om pladeindustriens/pladeproducenternes egen rolle i processen omkring World-musikken som færdigt produkt.

Dette kulturimperialistiske syn på pladeindustrien ift. World Music-kategorien set ud fra diskussioner og 'bekymringer herom' i de tidligere omtalte akademiske miljøer ændrede sig i starten af 1990'erne inden for akademiske diskussioner af populærmusik – herunder World Music (se nedenstående citat). Frith fremhæver disse argumenter i forbindelse med 'autenticiteten' af World Music-begrebet:

”In academic popular music the suggestion that the producer somehow interferes (whether for commercial or colonialist reasons) with the free flow of sounds from the artist to audience has by now been challenged by a more sophisticated reading in which popular music is an effect of the relationship between musician and producer, between musical and market considerations. This is, again, to challenge the concept of authenticity, and by the early 1990s academic discussions of world music were being organized around a different term, **the hybrid**.” (Frith 2000: 309)

Autenticitetsbegrebet og forståelsen heraf inden for den overordnede World Music-kategori forandrede sig således til at blive et mere nuanceret billede på, hvordan interaktionen mellem og effekten af samarbejdet mellem musiker/artist og producer/pladeindustri forløb. Diskussionerne omhandlede i starten af 1990'erne både forholdet mellem musiker og producer og forholdet mellem musikalske hensyn og markedshensyn som et hele, hvilket leder over i *hybriditetsbegrebet*, som jeg vil redegøre for i det kommende teorigangsnit.

---

<sup>61</sup> Det kulturimperialistiske perspektiv og problematikker herom vil blive taget op i næste teorigangsnit omhandlende Homi K. Bhabhas *hybriditetsbegreb* og en teoretisk redegørelse for hans syn på individ og samfund – set ud fra hans postkoloniale teoretiske perspektiv.

## Hybriditetsbegrebet

I dette teoretiske afsnit vil igennem David Huddart, Birgitta Frello samt Simon Frith redegøre for samt diskutere *hybriditetsbegrebet*. Huddart samt Frello er medtaget i min specialeafhandling grundet deres redegørelse for og diskussion af Homi K. Bhabhas tanker omkring *hybriditet*. Hvor Huddart redegør ud fra Bhabhas teori, så forholder Frello sig diskuterende ift. det overordnede *hybriditetsbegreb* – hvor en kritik rejses på baggrund af Bhabhas begreber omkring *'rene'* versus *'urene'* kulturelle identiteter. Friths teoretiske synpunkter vil blive brugt konkret ift. World Music-begrebet - hvordan man kan anskue World Music-begrebet ift. *hybriditet*. Jeg har valgt overordnet at medtage hybriditetsbegrebet ift. at tænke begrebet ind i en kontekst, der omhandler World-musikeres forholden sig til dét at skabe og spille musik på tværs af landegrænser og dermed ligeledes kulturelle grænser.

Birgitta Frello forklarer hér, hvorfor et begreb, som *hybriditet*, er opstået;

”I de sidste 10-15 år – i takt med at *'globalisering'* er blevet det nye hurra-ord, som skal fange tidens tendenser – er overskridelsesbegreber kommet i centrum af kulturstudier. Det drejer sig om begreber som transkultur, synkretisme, kreolisering og hybriditet – alle begreber, der beskriver det forhold, at de kulturelle og territoriale grænser, som har været taget mere eller mindre for givet, ikke længere effektivt opdeler verden. Overskridelsesbegreber udgør centrale redskaber i nyere kulturanalytiske forsøg på at begribe og studere kulturel identitet uden at forfalde til kulturessentialisme.”

(Frello 2005: 88)

I forhold til konnotationerne omkring det i føromtalt *'autentiske'* eller *'rene'* i World Music-begrebet (under teoriets afsnittet *”Musiketnologers definition af World Music-begrebet*), så var og er mange akademikere uenige i denne antagelse, at kulturelle *'produkter'* (i denne sammenhæng musik) kan være *rene*. Ifølge David Huddarts redegørelse af Homi K. Bhabha, så opstår der således *'nye kulturer'*, når kulturer mødes og kulturer blandes, hvilket er en naturlighed, når man taler omkring *hybrider* og hybriditetsbegrebet ud fra Bhabha;

”[...] Bhabha’s writing emphasizes the *hybridity* of cultures, which on one level simply refers to the mixed-ness, or even *'impurity'* of cultures – so long we don’t imagine that any culture is really *pure*. This term refers to an original mixed-ness within every form of identity. In the case of cultural identities, hybridity refers to the fact that cultures are not discrete phenomena; instead, they are always in contact with one another, and this contact leads to cultural mixed-ness.” (Huddart 2006: 6 ff)

Huddart fremhæver i citatet, at kulturelle identiteter, ifølge Bhabha, skal anses som 'blandingsprodukter', da 'kulturer' altid er i kontakt med hinanden, og at det er denne kontakt mellem kulturer/identiteter, der er med til at skabe "*cultural mixed-ness*". Bhabha insisterer på, at 'hybriditet' er en; "[...] *ongoing process*" (Huddart 2006: 7), men at kulturer, der mødes, ikke som sådan leder til 'hybride former' (ibid.). Han mener i stedet, at; "[...] *cultures are the consequence of attempts to still the flux of cultural hybridities*" (Huddart 2006: 7).

Hybriditetsbegrebet blev, som nævnt i teoriafsnittet "*Musiknologers definition af World Music-begrebet*", omdrejningspunktet i starten af 1990'erne for diskussioner omkring World Music-kategorien. I denne sammenhæng vil jeg fremhæve Simon Friths citat af teoretiker Hyunju Park:

"Musicians are blending together **musical elements from everywhere** and adding to them the musical possibilities, afforded by new technologies. This process of **global bricolage** is still intertwined with, but no longer entirely dependant on, the core industry. In observation of this new eclecticism, the core industry itself has begun to look to all cultures for potential raw materials and consequently it's former rock centre has splintered into many **subgenre fragments**. Even if centre dominance diminishes, however, local musicians will not work in a less commercialized enviroment. The process of **hybridity** is not one absolute free choice but one of constant compromise between what might be desired creatively and what will be accepted commercially." (Frith 2000: 309)

Det er i spændingsfelt mellem det at være kreativt frit stillet, og det, som musiker, at kunne indgå i en kommerciel sammenhæng at '*autenticiteten*' bliver sat på prøve, hvilket jeg vil udfolde yderligere igennem Bhabhas postkoloniale syn på hybriditetsbegrebet senere i dette teoretiske afsnit.

Sammenfattende er pointen i denne kontekst (jf. ovenstående citat), at grundet globaliseringen, er det således nemmere at få adgang til og bruge (i konteksten af at producere musik) nye teknologier, at kunne 'klippe-klistre' i alle former for musikalske udtryk. Musikeren/artisten kan dermed udfolde sin kreativitet, som denne ønsker, hvilket hænger sammen med, hvad Huddart fremhæver ift. det *hybride*. Som fremhævet i "Begrebsafklaring" omkring '*hybriditetsbegrebet*' s. 15 taler Bhabha om *mixed-ness*, når han skal beskrive kulturelle identiteter 'indiskrete natur' og dermed *hybrider* inden for 'kulturbegrebet':

”... Bhabha’s writing emphasizes the *hybridity* of cultures, which on one level simply refers to the mixed-ness, or even ‘impurity’ of cultures – so long we don’t imagine that any culture is really *pure*. This term refers to an original mixed-ness within every form of identity. In the case of cultural identities, hybridity refers to the fact that cultures are not discrete phenomena; instead, they are always in contact with one another, and this contact leads to cultural mixed-ness.”

(Huddart 2006: 6 ff)

## VOL. 2

### Bourdieu - Felt og Kapital

Jeg har valgt at inddrage dele af sociologen Pierre Bourdieus teoretiske begrebsapparat til nuancering af min analyse og diskussion. Dette valg er foretaget, da hans *feltbegreb* kan være med til at kaste lys over de *etablerede*<sup>62</sup> på – i denne kontekst – World Music-feltet, og de *nytilkomne*, hvor de etablerede i denne kontekst må være de adspurgte centrale aktører. De *nytilkomne* kan således ses som værende musikerne inden for World Music-genrer, der skal vurderes af de *etablerede* og leve op til nogle forskellige – og til tider usynlige – krav. Grunden til denne placering af aktører/bookere versus musikere på feltet vil være at finde senere redegørelsen. I det følgende vil jeg bl.a. teoretisk redegøre for, hvordan World Music-feltet (med fokus på de adspurgte centrale aktører) kan anskues ift., hvilke musikere der in- eller ekskluderes på feltet. Dette med fokus på, hvordan Bourdieu beskriver de forskellige positioner og dermed kampe inden for et felt. Ligesom i det tidligere teoretiske afsnit om hybriditetsbegrebet, hvor interessant (World-)musik opstår i de brændpunkter, hvor individer/kulturer mødes og interagerer, så vil jeg ift. Bourdieus feltbegreb fremhæve, hvad der foregår de forskellige positioner (aktører) imellem på et lille udvalgt felt (World Music-feltet). Dette ift. hvordan disse positioner *positionerer* sig igennem sin sammensætning af kapitaler inden for World Music.

Ligeledes vil Bourdieus syn på *smag* og *afsmag* være en pointe ift. min indsamlede empiri, hvor 'smagshierarki' på baggrund af de adspurgte interviewpersoners vurderinger af forskellige musikalske genrer og bands. Slutteligt vil jeg medtage dele af den tyske filosof Hans-Georg Gadamer's filosofiske hermeneutik fokuseret omkring hans begreb om *forudforståelse*.

Jeg vil i denne sammenhæng starte med at kigge på individet, der, hos Pierre Bourdieu, altid er placeret i en social kontekst, i et socialt rum, der spiller ind på dets handlemuligheder – hvilket er afgørende at medtage kort, for at forstå *feltbegrebet* og det sociale rum herunder udspiller sig. Det sociale rum er konstrueret på en sådan måde, at aktørerne fordeler sig ud fra den position, de har ud fra forskellige differentieringsprincipper. Bourdieus kapitalbegreb kan være medvirkende til at forklare, hvordan bl.a. det sociale liv reproducerer og former sig, fx ift. sociale klasser, og hvordan disse distancerer sig i forhold til hinanden, samt hvilke handlemønstre og kampe, der underliggende befinder sig på et felt. Bourdieu har fire kapitalformer, som jeg kort skitserer op her. *Økonomisk*

---

<sup>62</sup> De *etablerede* samt de *nytilkomne* er begreber, jeg vil gå dybere ind i – i teoriafsnittet "Feltets struktur – doxa og illusio", hvor felt-begrebet med dertilhørende kampe de etablerede og nytilkomne imellem bliver udfoldet.

*kapital*, som er penge og ressourcer, fx giver det at have mange penge stor økonomisk kapital. *Kulturel kapital*, som er at have stor kulturel viden og kendskab inden for et givent felt. At have 'finkulturelle færdigheder' giver stor kulturel kapital; fx at man er god til at afkode musik grundet ens *primære socialisering*, som er familien, skolegang, uddannelse, etc. Bourdieu taler ligeledes om den *sociale kapital*, som omhandler netværk. At have et stort netværk af fx familie, venner, kollegaer, skolekammerater kan give en stor social kapital (Järvinen 2007: 352). Den overordnede *symbolske kapital* omhandler bl.a. anerkendelse inden for et bestemt felt på baggrund af mængden af de andre gennemgåede kapitalformer.

### **Feltets struktur - Doxa og Illusio**

Jeg har i de indledende afsnit til specialeundersøgelsen kort forklaret feltbegrebet, hvor jeg påpegede, at et felt kan siges at være dét, man udvælger at kigge på som analyseobjekt. Nu vil jeg brede begrebet ud, således at feltbegrebet bliver tegnet op ift. en senere analyse af feltet med dertilhørende *feltkampe* de sociale positioner (aktører vs. musikere) imellem.

Feltbegrebet hos Bourdieu spiller en helt central rolle for samfundets måde at fungere på. Et felt er forenklet sagt et mere eller mindre specifikt og autonomt socialt rum eller gruppe i det sociale makrokosmos, hvor en bestemt menneskelig handling udføres, men hvor der også hersker specifikke regelsæt, værdier, interesser og kapitalformer samt kampe mellem positioner (Sestoft & Prieur 2006: 158). Ifølge ph.d. i litteraturvidenskab Carsten Sestoft og professor Annick Prieur udgøres et felt altid af flere positioner, da et felt altid har én eller flere slags konflikter, konkurrencer eller kampe om arten af og meningen med feltets specifikke praksis (Sestoft & Prieur 2006: 158). Dette skal ses i sammenhæng med, hvad Bourdieu kalder *doxa*; at ethvert felt har sine egne common sense-forestillinger om, hvad der er ret og uret, normalt og unormalt, kvalificering og diskvalificering (Järvinen 2005: 364). Doxa kan også forklares som det selvfølgelige inden for et felt, eller dét, som ikke behøver diskuteres:

”Et felts doxa består af et sæt før-refleksive, ikke-bevidstliggjorte, til dels kropsliggjorte adfærdsregler for det spil - de spilleregler, trumfkort, forbud - som gælder på feltet” (ibid.), og doxa fastholdes ligeledes; “[...] blandt andet gennem feltets rekrutteringsprocedurer, som i kraft af et intrikat visitationssystem (eksamenskrav, mesterlære, anbefalinger) indvier og socialiserer nytilkomne i feltets doxa.” (Järvinen 2005: 364)

Grundlæggende for alle felter er, at der foregår en kamp mellem de *etablerede* og feltets *nytilkomne*. Feltets doxa repræsenteres hovedsageligt af de etablerede på feltet, mens de nytilkomne repræsenterer en form for heterodoksi<sup>63</sup>. Dette tvinger ofte de etablerede på feltet til at søge ortodoksi, en 'defensiv, monopolbevarende diskurs', hvormed de søger at standse udviklingen, så netop *deres specifikke kapitalsammensætning* forbliver den eviggyldige. Udfordrerne, de nytilkomne, har derimod al interesse i at røkke ved denne status quo og dermed gøre nye positioner mulige (Järvinen 2005: 364). Den form feltets positioner har for den nytilkomne, kalder Bourdieu også for *mulighedsrummet*. Opfindelsen af nye positioner af de nytilkomne vil altid være betinget af det eksisterende mulighedsrum og derfor aldrig være helt fri. Det kan dog på trods heraf lykkes for de nytilkomne at ændre feltets struktur, dets mulighedsrum, ved at bringe en ny slags kapital og hermed position ind i det (Sestoft 2006: 171).

Felter er dynamiske fænomener grundet *feltkampene*, og en analyse af et felt giver ofte et øjebliksbillede af en statisk tilstand, men netop kun et øjebliksbillede. Kampene gælder nemlig ikke blot de attraktive positioner på feltet, men også spørgsmålet om, hvilke kapitalformer der skal betragtes som legitime (Järvinen 2005: 365). De forskelle, der findes imellem positioner, kan forstås ud fra kapitalbegrebet som ressourcer, der ikke kun er økonomiske, men også fx kulturelle eller symbolske: "*Et felt defineres som et netværk eller konfiguration af objektive relationer mellem positioner, fastlagt i kraft af deres placering i relation til de kapitalformer, som er aktive på dette felt*" (Järvinen 2005: 363). Det vil sige, at det er forskelligt, hvilke typer af kapital der er aktive og dominerende på de forskellige felter. Fælles for felterne er, at det kræver viden om feltets historie overhovedet at kunne deltage på feltet. Konkurrencen – eller enigheden – om, at feltets praksis er så vigtig, at den er værd at være *uenige* om, kalder Bourdieu for *illusio*. Illusio betyder at være inddraget i et spil; at man investerer i spillet og tager spillet alvorligt. Feltets undergang begynder i det øjeblik, hvor *illusio*'en brydes; hvor spillerne stiller spørgsmålstejn ved spillet og spørger sig selv, om spillet er værd at spille (Järvinen 2005: 265ff).

Den førømtalte specifikke kulturelle kapital erhverves ofte gennem en formel uddannelse, der fordrer en investering af arbejde og dermed også fremmer den nødvendige interesse i det enkelte felt, det vil sige den specifikke *illusio*. Det er dog ikke alle felter, der kræver sådanne formelle adgangskrav (Järvinen 2005: 265ff). Dette skal ses i tråd med den anden form for autonom eller specifik kapital i felter for kulturel produktion, nemlig den *symbolske kapital*; mængden af anerkendelse inden for et givent felt (Sestoft 2006: 166). Det påpeges, at det at producere et værk

---

63 Standpunkt der afviger fra det officielle, se: (<http://ordnet.dk/ddo/ordbog?aselect=heterodoksi&query=race>)

eller en handling, der kan anerkendes som hørende til feltet, også kan være adgangsgivende (Sestoft 2006: 166). I denne kontekst kan det fx være at producere den rette type musik inden for den rette genre, som falder i bookernes smag. Så for at kunne deltage på et felt, kan anerkendelse være af væsentlig betydning, for hvis du som artist/band ikke anerkendes inden for World Music, så bliver du givetvis ikke hyret til de spillejobs, der er med til at promovere et band inden for World Music-feltet.

## Smag og Afsmag

Den måde, hvorpå de førømtalte positioner på feltet kan *positionere* sig fra hinanden (jf. feltkampe), er bl.a. igennem smag og især afsmag til andre positioners smag.

Smag er overordnet, ifølge Bourdieu, en måde, hvorpå man kan distancere sig inden for den kulturelle kapital i forhold til andre sociale klasser. Smag er først og fremmest en *afsmag* for andre sociale klassers smag – ifølge Bourdieu en slags afstandtagen fra andres smag for derved at fremhæve sociokulturelle forskelle. **Smag klassificerer, ifølge Bourdieu, og klassificerer dem, som klassificerer**, som Bourdieu skriver i indledningen til *La Distinction* (Bourdieu 1995: 52). Hermed lægger han op til tre niveauer i denne klassifikation; smagen i sig selv klassificerer – forskellige 'smage' imellem. Næste niveau er de agenter, der konkret klassificerer, altså repræsentanter af en bestemt smag, hvor sidste niveau består af, at repræsentanterne selv *bliver klassificeret* igennem *deres klassifikation* af andre. Bourdieu siger selv herom, at;

”Subjekter skiller sig fra hverandre ved hvordan de skiller mellem det vakre og det stygge, det utsøkte og det almindelige eller vulgære – og gennem disse skillene uttrykkes eller avsløres den positionen subjektene selv har innen objektive klassifiseringer.” (Bourdieu 1995: 52)

Bourdieu sidestiller den folkelige smag eller 'folkets brede lag' med, hvad han kalder 'den vulgære smag' (Bourdieu 1995: 15); en smag, der, ifølge ham, er et negativt referencepunkt, som de andre sociale grupper i hierarkisk orden distancerer sig fra (Järvinen 2007: 350). Bourdieu nævner herom, at de privilegerede grupper<sup>64</sup> smag altid formes/skabes i opposition til de underprivilegerede grupper smag, hvor arbejderklassens livsstil anses som den mindst legitime livsstil (Järvinen 2007:

---

<sup>64</sup> De privilegerede grupper er de agenter med den rette og dermed mest magtfulde kapitalsammensætning, der er gældende på det givne felt. Fx inden for kunstens verden er det de grupper med den højeste kulturelle kapital, som har magten på feltet. De *underprivilegerede* grupper er således dem, der har den mindste mulige kapitalsammensætning, der således *ikke* giver dem anerkendelse på det givne felt.



350). 'God smag' vil indgå i min diskuterende analyse som en term, udtalt af mine interviewpersoner, hvor jeg således vil diskutere hvilke konnotationerne, der omgiver aktørernes 'smag' (Se analyseafsnit: "'Mavefølelse' og 'god smag'" s. 61)

## Hans-Georg Gadamer

Jeg vil i dette teoretiske afsnit kort redegøre for Hans-Georg Gadamers begrebsapparat ud fra den filosofiske hermeneutik<sup>65</sup>. Jeg inddrager således få af Gadamers begreber i denne kontekst for at kunne trække nogle analytiske pointer frem i min samlede analyse med henblik på i generelle træk at forklare, hvilken baggrund mine interviewpersoner trækker på, når de skal vurdere musik i deres respektive erhverv.

Jeg vil først og fremmest fokusere på Gadamers begreb *forudforståelse*. Gadamer mener, at vi alle er fanget i vores egen formenings tryllekreds, og at denne tryllekreds kan sammenlignes med dét, han kalder henholdsvis *formening*, *forudforståelse* og *fordomme* (Gadamer, 2004: 255). Ifølge Gadamer er ubetinget forståelse ikke mulig. Forståelse er altid ledsaget af bevidste eller ubevidste forventninger – i denne kontekst forventninger til den musik, som mine interviewpersoner skal tage stilling til igennem sit bookingerhverv. Den måde, hvorpå vi forholder os til verden, er nødvendigvis præget af et bestemt perspektiv – vores egen 'formenings tryllekreds'. Med dette mener Gadamer, at vi har en *forudforståelse*, hvilket er en forudsætning for at forståelse kan finde sted. Med denne forudforståelse menes, at der altid ligger en tidligere forståelse til grund for vores nuværende, og at vi gennem denne skaber mening i en given situation.

"Den, der ønsker at forstå en tekst, **foretager** altid **et udkast**. Så snart der viser sig en mening med teksten, udkaster han en **helhedsmening** for teksten. På den anden side viser den første mening sig kun, fordi man allerede **læser teksten ud fra visse forventninger om en bestemt mening**. Forståelse af hvad der står der, består i at udarbejde et sådan for-udkast, der ganske vist bliver revideret i lyset ad en videre uddybning af mening." (Gadamer 2004: 254)

Dette vil sige, at der ikke findes et 'neutralt' ståsted, hvorfra vi kan anskue verden objektivt. *Forudforståelsen* er en mulighedsbetingelse for forståelse. Gadamer præsenterer i relation til forudforståelsen begrebet *fordomme*. Disse er meningsgivende komponenter for forståelsen og er

---

<sup>65</sup> Den *filosofiske hermeneutik* angår mulighedsbetingelserne for forståelse og fortolkning af verden. Ydermere redegør den for, hvorfor mennesket er et fortolkende væsen, og hvilken rolle forståelse spiller i forhold til vores ageren i verden og i forhold til vores viden om verden (Gadamer, 1989: 266).

nødvendige for, at vi overhovedet kan orientere os. Vi ser verden ud fra et bestemt perspektiv, og dét angiver en retning for, hvilke muligheder vi har – rent forståelsesmæssigt. I den gadamerske forstand er 'fordomme' derfor heller ikke negativt, som eksempelvis at være fordomsfuld i kraft af snæversynethed.

## KAPITEL 5) DISKUTERENDE ANALYSE

### Analyselstrategi

Jeg vil nu bevæge mig fra den teoretiske gennemgang til den analyserende og diskuterende del af nærværende speciale. Udgangspunktet for denne del er mit indsamlede empiriske materiale.

I opbygningen af min analyse benytter jeg mig af *meningskondensering* til at afdække den indsamlede empiris hovedtemaer (jf. Brinkmann & Kvale). Jeg har inddelt min samlede analyse i temaer ud fra interviewpersonernes udsagn. Brinkmann og Kvale skriver således, at man med en meningskondensering som forsker omformulerer ”*det tema, der dominerer en naturlig meningsenhed, så enkelt som muligt, så udsagnene tematiseres ud fra interviewpersonernes synspunkt, sådan som forskeren forstår det*” (Brinkmann & Kvale 2009: 228). Jeg vil på baggrund af denne metodiske tilgang til empirien, baseret på et ’tværnsnit’ af den indsamlede empiri, ’splitte empirien ad’ i enkeltstående udsagn eller sætninger, som jeg dermed vil inddele i samlende temaer ud fra min overordnede problemstilling. Brinkmann & Kvale forklarer, at en del af denne metode ”*består i at stille spørgsmål til meningsenhederne ud fra undersøgelsens specifikke formål*” (ibid.). Med specialets problemstilling for øje er temaerne således forbundet, som det gav mening i søgningerne på tværs af det empiriske materiale. Jeg har søgt en kombination, hvor variationsbredde og sammenhænge træder bedst muligt frem. Jeg vil overordnet fokusere på de passager, hvor de tre adspurgte centrale aktører forklarer, *hvordan* og på *hvilke præmisser* de *kategoriserer* musik/genrer under den overordnede kategori World Music. I denne sammenhæng ligeledes, hvordan aktørerne *hierarkiserer* musikken.

Temaerne er overordnet struktureret efter den teoretiske ramme, jeg har sat for specialet, med fokus på især *hybriditetsbegrebet*, på begreberne ’*rene*’ versus ’*urene*’ kulturelle identiteter og former – særligt ud fra en bhabhask<sup>66</sup> tænkning. Ligeledes vil jeg diskutere det ’*autentiske*’ aspekt inden for World Music-genrer i sammenhæng med førnævnte begreber. Det ’*autentiske*’ vil blive sammenlignet med og diskuteret ift. begreberne ’*rene*’ versus ’*urene*’ kulturelle identiteter.

*Kapitalbegrebet* vil også indgå i en diskussion ift. at placere mine centrale aktører på World Music-feltet. Dette i forhold til en diskussion af, hvem af disse der har størst kulturel kapital, og hvad kulturel kapital har af betydning for aktørerne. Jeg vil blandt andet undersøge, hvad den kulturelle kapital har af betydning for, hvordan aktørerne anses på feltet (af de andre aktører på feltet).

---

<sup>66</sup> Homi K. Bhabha, som jeg har redegjort for i min teorigennemgang ud fra Birgitta Frellos samt David Huddarts tolkninger af Bhabha.

Overordnet er mine analytiske temaer og afsnit, struktureret ud fra interviewpersonernes udtalelser, inddelt i følgende overskrifter: ”Kategorisering og hierarkisering af genrer”, ”’Mavefornemmelse’ og ’god smag’”, ”Aktørens dilemma”, ”Et spørgsmål om position”, ”Det ’urbane kontemporære’ og det ’traditionelle’” og ”Hybriditet, ’renhed’ og ’autenticitet’”<sup>67</sup>. Jeg er i analysen overordnet interesseret i den ’musik-anbefalende’ del af mine interviewpersoners respektive jobs. Det vil sige den del af de udvalgte aktørers jobfunktion, hvor de skal *vurdere World Music* med henblik på enten aktivt at *booke* bands eller ift. at *anbefale* bands til andre aktører eller privatpersoner. Jeg vil således forsøge at afdække, *hvordan* de adspurgte centrale aktører vurderer og kategoriserer genrer inden for World Music i Danmark. Ligeledes vil jeg fokusere på, hvordan denne kategorisering kan føre til en *hierarkisering* af genrer ift. hinanden arrangeret i et slags ’smagshierarki’, og i sidste ende hvad dette har af konsekvenser for musikerne.

## Kategorisering og hierarkisering af genrer

Når man arbejder som formidler af World Music i en dansk kontekst, det være sig som booker, projektleder eller organisationsansvarlig (henholdsvis mine tre adspurgte interviewpersoner), så ligger valg og fravalg af musik/bands iboende i jobbeskrivelsen. De adspurgte centrale aktører inden for World Music må dagligt foretage valg, der i sidste ende afgør skæbnen for de World-musikere, der i første omgang er kommet i betragtning<sup>68</sup> (og dermed indgår i udvælgelsesprocessen).

Under interviewene prøvede interviewpersonerne at forklare, hvordan de udvalgte, vurderede og kategoriserede bands – herunder forskellige genrer inden for World Music. Dette gav mange forskellige svar på forskellige niveauer og ud fra forskellige perspektiver alt efter hvilket job, den pågældende aktør havde, og hvilke eksempler aktørerne valgte at tale ud fra.

I det følgende analyseafsnit vil jeg tage udgangspunkt i de dele af mine interviews, hvor mine interviewpersoner taler om vurdering og kategorisering af genrer inden for World Music. Afsnittet vil være fokuseret omkring, *hvordan* aktørerne udvælger og vurderer genrer (herunder artister/bands) under den samlede betegnelse World Music. Ligeledes vil der indgå analyse og diskussion af, hvilke genrer der er mere eller mindre populære ud fra mine empiriske data. Jeg vil ligeledes inddrage Pierre Bourdieus begreb omkring ’*doxa*’, for at forklare, hvorfor der kan opstå

---

<sup>67</sup> Under de respektive afsnit i analysen vil der være en uddybende og detaljeret indledning for, hvad jeg vil gøre i det pågældende afsnit.

<sup>68</sup> Det være sig i et projekt, til et spillested, arrangement, etc.

nogle 'selvfølgeligheder' på World Music feltet – på baggrund af mine interviewpersoners udtalelser.

I interviewet med Peter Hvalkof spurgte jeg ham omkring, om der er tale om, at nogle bestemte 'etniciteter' (folks etniske baggrund) er mere salgbare end andre. Dette med henblik på, hvilke genrer der er mere populære end andre. Hertil svarede han følgende:

PH: ”Altså jeg vil sige – nu var det lidt i spøg før – men **et godt synligt pittoresk handikap, det er simpelthen**, det er '**number one**', ik', eller også så skal man helst **være gammel og ha' været skopudser**, altså ligesom **Buena Vista Social Club**, ik'. Det er virkelig noget, der tæller, hvis der så oveni købet bliver lavet en film om, hvad det er for **et tragisk livsforløb**, du har været igennem, [...] så er den helt sikker. Altså nu er det jo meget forskelligt, nu snakker vi jo – nu sidder vi hér i Roskilde i Danmark; [...] jeg oplever, at man... der er ingen tvivl om, at **Afrika** og specielt **Vestafrika** har haft rigtig rigtig rigtig meget opmærksomhed og fået rigtig rigtig meget opmærksomhed i de sidste tyve år. De sidste femten år også **balkan-musikken**.” (Transskription, Hvalkof, min: 16:54 f)

Peter Hvalkof fremhæver således artisternes ydre stigma i ovenstående eksempel; om de har et ”*synligt pittoresk handikap*” (ibid.), som efter Hvalkofs erfaring med feltet kan være en fordel for at slå igennem inden for World Music. En anden fordel kan også være, om du er ”*gammel*” og har været skopudser og fx har en cubansk 'etnicitet', som insinueret igennem næste sætning: ”*altså ligesom Buena Vista Social Club, ik'. Det er virkelig noget, der tæller, hvis der så oveni købet bliver lavet en film om, hvad det er for et tragisk livsforløb, du har været igennem, [...] så er den helt sikker*” (ibid.). Hvalkof fremhæver derefter *Afrika*, og specielt regionen *Vestafrika*, som, ifølge Hvalkof, har fået meget opmærksomhed, ligesom balkan-musikken har fået og stadig får det inden for World-musikken.

Hvalkof fremhæver således genrer inden for følgende regioner som værende dem, der har fået højest anerkendelse og er mest populære inden for World Music: *Cuba*, *Afrika* – især *Vestafrika* – samt *Balkanlandene*<sup>69</sup>. Hvalkof taler således om forskellige *regioner* i verden, hvorfra musikken er mere populær end andre steder i verden, når vi taler inden for World Music. Han nævner således i denne kontekst ikke specifikke *genrer*, som er mere populære end andre, men i stedet de mest populære *regioner*. Hvis jeg i stedet kigger på World Music Danmarks hjemmeside, så har de valgt at inddele

---

<sup>69</sup> Almindeligvis betragtes følgende lande som Balkanlandene: Albanien, Bosnien-Hercegovina, Bulgarien, Kroatien, FYROM: Den Tidligere Jugoslaviske Republik Makedonien, Serbien og Montenegro, Rumænien.  
Fra: <http://da.euabc.com/word/77>

World Music i tolv undergrupper, hvor det 'regionale' eller den geografiske definition ligeledes er fremhævet ift. definitionen World Music:

"Verdensmusik er ikke en genre i sig selv, men en geografisk definition. Af praktiske grunde har WMD også været nød til at inddеле verdensmusikken i 12 undergrupper, der ikke nødvendigvis har meget med hinanden at gøre, hverken historisk eller musikalsk: afrikansk, brasiliansk, tango, salsa, øvrige latinamerikanske, reggae/dancehall/ska, øvrige caribiske, flamenco, balkan/gipsy/klezmer, orientalsk, asiatisk musik og world fusion."<sup>70</sup>

Dette er således WMD's overordnede definition af World, men der er efter WMD's mening nogle af disse 'undergrupper', der er mere populære end andre. WMD skriver omkring dette:

"Nogle af disse undergrupper har været mere populære hos publikum end andre. Der gælder især **salsa, reggae, brasiliansk og afrikansk musik**. Efter en hensygnende periode i 1990erne har **reggae/dancehall/ska** oplevet en fornyet interesse blandt især et yngre publikum. Der samme er sket for **balkan/gipsy/klezmer**. Tendensen har også været meget tydelig blandt de yngre musikere, som World Music Denmark har præsenteret på sin upcoming festival i de sidste 3 år."<sup>71</sup>

Her kan jeg se en sammenhæng mellem dét, Hvalkof siger, og WMD's officielle mening om World Music-branchen. Hvalkof nævner regioner frem for specifikke genrer, hvor 'Balkanlandene', 'Afrika' og især 'Vestafrika', og 'Asien' nu er på vej frem.

Udtalelserne fra WMD's hjemmeside vidner om, at der *er* nogle forskelle genrerne imellem inden for World Music, hvor nogle genrer er mere populære end andre. At WMD på denne måde nedfælder disse mere eller mindre populære genrer ift. hinanden giver mig, som undersøger, et billede af, at der på World Music-feltet er en slags 'common sense' ift., hvad man på feltet orienterer sig efter som værende populært. Da der ikke er skrevet noget litteratur omkring forholdet mellem disse mere eller mindre populære World-genrer i Danmark, er WMD's udtalelser, efter min vurdering, et billede på, at det er en slags 'common sense' på feltet, at der *findes* disse forskelle genrerne imellem. Forskelle genrer imellem – som aktører på World Music-feltet potentielt navigerer efter eller i hvert fald er bevidste om. Denne beskrivelse omkring 'common sense' har jeg tidligere redegjort for igennem Pierre Bourdieus teori omkring begrebet '*doxa*', som er de 'usynlige spilleregler', der gør sig gældende på et givent felt – også indenfor World Music feltet. '*Doxa*' kan i

---

<sup>70</sup> <http://www.worldmusic.dk/page.asp?id=4499&sitemenuMainID=8>

<sup>71</sup> <http://www.worldmusic.dk/page.asp?id=4499&sitemenuMainID=8>

denne kontekst ses som nogle 'selvfølgeligheder' på World Music feltet, som for 'nytilkomne' på feltet (som eksempelvis mig som udefrakommende undersøger) ikke kender omfanget eller eksistensen af. Det er denne *doxa*, jeg prøver at afdække på World Music feltet ift. *hvordan* mine interviewpersoner navigerer på feltet.

De føromtalte *forskelle* genrer imellem er nødvendige for at kunne navigere på feltet – set ud fra en 'forretning' som spillestedet Global, der er afhængig af indtjening fra de koncerter, de arrangerer. Ud fra min betragtning har Globals booker, Peter Hvalkof, potentielt denne 'common sense' in mente, som WMD skriver ud omkring popularitet genrer imellem – så at sige – 'sort på hvidt' på deres hjemmeside. Hvor Hvalkof mere har 'fingrene i mulden' ift. rent praktisk at arbejde med booking af bands dagligt ift. enten Global eller Roskilde Festivalen, så er Flemming Herrevs arbejde mere overordnet inden for det samlede World Music felt. Herrev og Hvalkofs forskellige fra hinanden roller og dermed positioner på World Music-feltet – set ud fra et bourdieusk perspektiv – vil jeg uddybe under afsnittet; "*Et spørgsmål om position*" s. 65.

Nu har jeg igennem foregående afsnit fremhævet nogle af Peter Hvalkofs udtalelser samt citater fra World Music Denmarks hjemmeside, som, jeg tolker, kan ses som kategoriseringer af genrer inden for World Music. Som følge af denne *kategorisering* sker der automatisk en *hierarkisering* af genrer, i og med at genrerne af aktørerne opstilles som mere eller mindre populære.

Jeg vil nu vende tilbage til det initierende omkring Hvalkofs beskrivelse af genrer inden for World Music. Dette for at udbygge analysen af, hvilke genrer der er mere eller mindre populære – set ud fra Hvalkofs udtalelser om genrer ift. forskellige *regioner* i verden. I denne kontekst vil det sige, at visse genrer kan have sværere ved at blive anerkendt som én blandt de mange tusinde genrer under den overordnede kategori *World Music*, som Hvalkof eksempelvis skal tage stilling til i sit job som booker for spillestedet Global. Jeg vil i denne sammenhæng fremhæve de mindre populære genrer eller *regioner*. Mit spørgsmål til Hvalkof gik yderligere på<sup>72</sup> (ud fra tidligere fremhævede citat), om man kan tale om, at nogle 'etniciteter' er mere populære end andre. Hvalkof besvarede ikke direkte mit spørgsmål omkring mere eller mindre populære 'etniciteter'. Denne reaktion fra Hvalkofs side, er jeg ligeledes klar over, kan være grundet min meget kontante måde at spørge ind til en problematik, som ligger iboende World Music-begrebet; at nogle genrer er *mindre populære* end andre, som tidligere tolket ud fra World Music Denmarks meget direkte udtalelser omkring popularitet ift. World-genrer. At publikum vælger at lytte til noget World Music frem for noget

---

<sup>72</sup> Som med tidligere nævnte populære regioner, så som *Cuba*, *Afrika/Vestafrika* og *Balkanlandene*.

andet er medvirkende til, at nogle genrer er mere populære end andre. Denne manglende popularitet af nogle genrer kan, som jeg ser det, føre til en *eksklusion* af visse genrer inden for World som en del af nogle markedsmekanismer, hvilke jeg med nærværende undersøgelse ikke kan afdække med min valgte problemstilling<sup>73</sup>. Under interviewet med Hvalkof blev jeg således nødt til at være meget direkte i mine spørgsmål angående mere eller mindre populære World-genrer for at få brudt med nogle af de *selvfølgeligheder* for ham som 'ekspert' på World Music-feltet, som jeg (som udefrakommende undersøger) gerne ville have afdækket. Hvis jeg i denne sammenhæng fokuserer på de mindre populære *regioner*, forklarer Hvalkof følgende ud fra mit 'ledende spørgsmål'<sup>74</sup> omkring en kategori, jeg satte i spil igennem nedenstående; "hvad med Mellemøsten?". Spørgsmålet opstod spontant i sammenhængen og satte således også *min* måde at 'kategorisere'<sup>75</sup> regioner i verden på spil:

JHP: "Hvad med Mellemøsten?"

PH: "Det er straks lidt sværere, det er straks lidt sværere..."

JHP: "Ja, hvad tror du, der gør dét?"

PH: "Ja, jeg ved det sgu ikke rigtig, altså jeg... Altså det er jo også det dér med at finde den rigtige... det rigtig udtryk, altså også **et kontemporært udtryk [...]** for sin regions musikalske udtryk. Altså, jeg vil sige, det som... der kommer meget [...] der er meget i **Mellemøstlig hip hop**. Og jeg vil sige, det er stort set i mine ører ligegyldigt, altså fordi jeg forstår ikke et verbe af, hvad de rapper på arabisk og de arabiske elementer i den musik, som er enten samplet eller bliver spillet bag er meget meget nedtonet. Det er jo mere – det er hip hop-beats, der slår igennem, ik'. Og så er der jo i høj grad meget **traditionsbunden altså omkring 'oud'** og altså, hvor det mere er meget **ren traditionel musik**, og så ligger der jo – ved jeg også i Libanon en del – der er i Beirut en meget kontemporær scene med – hvor også støjrock og indierock og sådan noget trives rigtig vel – men altså der har bare ikke rigtig været nogle ting... jeg synes, jeg har set nogle tendenser i Marokko omkring rai-musikken i Tunis Algier, som jo havde sin tid i en periode. Men det har jo i høj grad været [...] altså indvandrere i Europa med rødder i de regioner eller de lande, der har sat strøm på, ik'." (Transskription, Hvalkof, min: 18:13 f)

---

<sup>73</sup> Hvis jeg havde valgt at forfølge en anden problemstilling med min specialeundersøgelse, er jeg bevidst om, at jeg givetvis kunne have kommet frem til andre 'svar' – eksempelvis set ift. *hvordan* World Music-markedet fungerer. Jeg har dog valgt at fokusere på, *hvordan* aktører kategoriserer, og hvad dette betyder på feltet (jf. en hierarkisering af World Music-genrer)

<sup>74</sup> Grundet min semi-strukturerede interviewguide havde jeg således 'plads til' at forfølge nogle af de temaer, som jeg fandt interessante for min specialeundersøgelse under alle tre interviews med de adspurgte aktører på feltet.

<sup>75</sup> Dette grundet en *forudforståelse* (jf. Hans-Georg Gadamers begreb) af feltet, hvor min forundersøgelse af feltet med to kurdisk/tyrkiske musikere viste, at de netop havde en oplevelse af *ikke* at blive inkluderet på feltet som tilhørende genren "World Fusion" på baggrund af WMD's tolv overordnede kategorier inden for World Music i Danmark. Hvad denne manglende *inklusion* af disse musikere bunder i, er ikke muligt for mig af afdække i specialet, da jeg ikke har fokuseret undersøgelsen på *musikerne*, men i stedet på *formidlerne* af World Music.



Hvalkof sætter hermed i tale, at dét, der kan være svært med musik fra Mellemøsten, kan være at finde *"det rigtige udtryk, altså også et kontemporært udtryk"* (ibid.), hvor den specifikke regions musikalske udtryk bliver sat i spil på en kontemporær måde. Kategorien *'Mellemøsten'* er i sig selv et ikke præcist afgrænset område i Vestasien og Nordafrika<sup>76</sup>, og derfor kan det være svært at sætte nogle præcise genrer på under World ud fra ovenstående citat. *Hvilke* genrer, *'Mellemøsten'* inkluderer, er ud fra citatet uafgørligt og må derfor stå hen i det uvisse i denne sammenhæng. Hvad den *'kontemporære'* tilgang til musikken derimod så skal indeholde, forsøger Hvalkof at komme nærmere ind på igennem sin forklaring af, at en del arabiske musikere har slået sig på hip hop'en som en ny genre, hvor han således dog savner de arabiske referencer, så der derved skabes noget nyt, en ny kontemporær arabisk tilgang til hip hop'en. Ud fra Hvalkofs udtalelser må hip hop-beats'ne ikke overtage udtrykket så meget, at de arabiske referencer nedtones. Ligeledes siger han dog, at der tit rappes på arabisk, hvilket, jeg tolker, må siges at være med *'arabiske referencer'*, men Hvalkof forklarer: *"Og jeg vil sige, det er stort set i mine ører ligegyldigt, altså fordi jeg forstår ikke et verbe af, hvad de rapper på arabisk og de arabiske elementer i den musik, som er enten samplet eller bliver spillet bag er meget meget nedtonet. Det er jo mere – det er hip hop-beats, der slår igennem, ik' "* (ibid.). Hip hop-beats er i denne sammenhæng *ikke* kontemporære, når man blot rapper på arabisk og ellers sagtens kunne være en del af den amerikanske rap-tradition (hvilket mellemøstlige rappere selvfølgelig ikke er, hvis de bor i eksempelvis Tyrkiet og har en tyrkisk musikalsk baggrund). Der skal således være nytænkning ift. en given genre – i denne sammenhæng inden for hip hop'en – for at Hvalkofs interesse fanges.

Hvalkof fremhæver ligeledes instrumentet *'oud'*, som, ifølge Hvalkof, er en meget traditionsbunden musikalsk tradition i Mellemøsten, som han kalder *"meget ren traditionel musik"* (ibid.), modsat i denne sammenhæng *"et kontemporært udtryk"* (ibid.) i musikken. Det *kontemporære* er således det, som Hvalkof overordnet leder efter, når han kategoriserer musik – herunder forskellige genrer under World Music. Den *'kontemporære'* versus den *'traditionelle'* musik vil jeg uddybe i analyseafsnittet *"Det 'urbane kontemporære' og det 'traditionelle'"* s. 68.

Hvis jeg fremhæver en anden af mine udspurgte aktører, Flemming Herrev fra World Music Denmark (WMD), så beskriver han i nedenstående citat, hvordan han udvælger og vurderer *'kvaliteten'* af World Music:

---

<sup>76</sup> Mellemøsten omfatter kerneområder så som Israel, Jordan, Libanon, Syrien, Tyrkiet, m.fl.: [http://www.denstoredanske.dk/Geografi\\_og\\_historie/Mellemøsten](http://www.denstoredanske.dk/Geografi_og_historie/Mellemøsten)

JHP: "Det er klart. Og hvad er det så, god verdensmusik er?"

FH: "Jamen det er inden for... altså, hvis man skal definere og sætte ord på det, så... altså, hver musiker og hvert orkester kommer ligesom med det, man fornemmer, der er **et musikalsk projekt, som de gerne vil forløse**. Og i **hvilken grad, de ligesom får gjort det** – det er det, man vurderer."

JHP: "Så det handler om kvaliteten i det?"

FH: "Ja, det er **kvaliteten i det**. Og det kan være et popnummer eller et poparrangement, der er lige ud af landevejen – altså glad musik, dansemusik og op-tempo-numre. Og noget andet kan være fx et orkester som Analogik, hvad kan man sige, det kræver virkelig, at du lytter. Men det er også **udfordrende og spændende rytmisk musik** på en lidt anden måde."

(Transskription, Herrev, del 1) min: 11:50 f)

Ud fra Herrevs udtalelser vil jeg således sætte "*god verdensmusik*" sammen med, *hvordan* musikerne forløser det "*musikalske projekt*" og dernæst i "*hvilken grad*" (ibid.), de gør det. Herrev opdeler hermed overordnet World Music i, *hvordan* musikerne 'udspiller' deres projekt (eks. et musiknummer). Dernæst handler kategoriseringen af musikken om "*kvaliteten i det*" (ibid.). Denne 'kvalitet' i musikken refererer tilbage til Herrevs udtalelse omkring, i "*hvilken grad*" musikken blev forløst.

At lytte til og dernæst udvælge musik inden for World Music omhandler for Flemming Herrev således opsummerende, hvordan musikerne viser deres musikalske kunnen igennem deres projekt, dvs. hvordan de synger, spiller deres instrumenter, hvordan musikken er tilrettelagt/produceret, om de løser deres musikalske projekt på en udfordrende og spændende måde (ibid.). I citatet fremhæver han bandet Analogik, hvis musik, ifølge Herrev, fordrer, at du som modtager 'virkelig lytter' (ibid.). Herrev udtaler ligeledes, hvordan han mener, at en jury *udvælger* og *bør udvælge* musik ud fra nedenstående citat, hvor aktørers subjektive udvælgelseskriterier eller 'personlige smag' er i fokus i denne sammenhæng:

FH: "Nu har jeg siddet og modtaget indstillinger fra juryer i mange år, og det vil sige, at jeg kan læse: nå, han/hun har dette band som nr. 1 selvom det næsten ikke figurerer på de andres indstillinger, så er det jo fordi vedkommende sætter sin **egen personlige smag** over det store overblik eller hensyn til alt muligt andet. Og det skal man bare være klar over, at sådan er det at sidde i en jury. Sådan er afgørelserne. **Det er summen af 5-7 menneskers vurderinger**. Og det er **subjektivt**."

JHP: "Det er subjektivt?"

FH: ”Ja, sådan er det. Jeg opfatter det ikke som noget... altså, **der er ikke de der objektive kriterier**. De kommer tit og spørger: hvad skal vi vurdere det ud fra? Og så svarer jeg jo bare: **det du synes er godt. Det du godt kan lide.**” (Transskription, Herrev, del 1) min: 12:20 f)

Dette citat peger på, at når aktører inden for World Music-feltet skal udvælge musik til et bestemt formål, i denne kontekst en jury, bruger aktørerne først og fremmest deres egne subjektive vurderinger af, hvad, de mener, er ’god’ World Music. Dette eksempelvis, når der skal udvælges musik til en cd-udgivelse<sup>77</sup>. Denne subjektive vurdering eller ”*egen personlige smag*” mener Herrev, at mange aktører sætter over ”*det store overblik eller hensyn til alt muligt andet*” (ibid.). Hvilke konnotationer, der er forbundet med ovenstående citat – hvad dette ’*hensyn til alt muligt andet*’ betyder – er uvist i denne sammenhæng. Hvis jeg skal komme med en vurdering af denne udtalelse, kan Herrev eksempelvis mene i denne sammenhæng, at jurymedlemmet sætter sin egen personlige smag over, hvilket band der bedst muligt forløser deres musikalske projekt, samt i hvilken grad de får gjort dette<sup>78</sup>. Dette er blot én tolkning af, hvad Herrev kunne tænkes at mene i denne sammenhæng. Hvis jeg skal komme med en vurdering af, hvad Herrevs *egne* personlige præferencer bygger på, når han skal udvælge bands/artister til WMD-projekter af forskellig art, så skal følgende citat medtages:

FH: ”For at jeg synes, at noget er, altså... jeg er vokset op med **popmusik i 60’erne**, og jeg kan godt lide, at **et nummer har en melodi**. For mig er det **ikke noget negativt**. Det skal **ikke banaliseres**. Men jeg kan godt lide, når der er det her **bærende element** i et nummer. Så kan jeg godt lide, at det er **arrangeret** på en eller anden **interessant måde**. Hvis det **svinger** på en måde og **giver mig lyst til at danse**, så er vi derinde. Jeg kan ikke sige, jeg kun lytter til den slags musik. Der er også meget andet, ik’.”

JHP: ”Jo, det er klart.”

FH: ”Typisk kan jeg godt lide numre, som jeg har lyst til at **vende tilbage til mange gange**. Numre, som giver **lytte-mæssige udfordringer**. Hvor man måske har spillet popnumre x antal gange, så synes man ligesom, man er mæt af dem. Men med de andre, der kan man vende tilbage.”

(Transskription, Herrev, del 1) min: 15:03 f)

---

<sup>77</sup> World Music Denmark sammensætter hvert år en cd kaldet ”WMDs compilation CD”:  
<http://worldmusic.dk/page.asp?id=2309&sitemenuMainID=68>

<sup>78</sup> Min ’vurdering’ er baseret på Herrevs tidligere udtalelse omkring, hvordan han vurderer World Music. Se: Transskription, Herrev del del 1) min: 11:50 f.

Herrevs egne personlige præferencer eller '*smag*'<sup>79</sup> udspringer således fra 1960'ernes popmusik, hvor *melodien* er i fokus. *Melodi*, udtaler han i denne sammenhæng, skal ikke ses som noget negativt eller banalt, men tvært imod som det bærende element i et musiknummer. At *melodien* således er det bærende element i et musiknummer, vurderer jeg, er en del af Herrevs '*smag*'; hvad han bedst kan lide at lytte til inden for musik. Ligeledes udtaler han, at musikken skal være arrangeret på en interessant måde, give lytte-mæssige udfordringer, så lytteren kan vende tilbage til nummeret mange gange. Disse udtalelser vil jeg ligeledes placere under en kategori kaldet '*Herrevs egen smag*'. Men disse udtalelser kan også ses som de overordnede udvælgelseskriterier, som Herrev kigger efter i en vurderingssituation af et givent stykke (World-)musik. Herrevs egen *smag*, udtaler han selv, er en del af den måde, hvorpå han vurderer og udvælger artister/bands. Han udtaler i citatet, at så er vi '*derinde*', hvis det '*svinger på en bestemt måde*' (så han får lyst til at danse), hvor jeg tolker '*derinde*' som værende en del af hans egne personlige præferencer/hans egen personlige *smag* inden for musik. Dette, da termen '*derinde*', ud fra min vurdering, er noget *inde* i Herrev som person, hvor jeg antager, at han taler om sine 'følelser' ift. musik. Når vi er '*derinde*', så er min tolkning af det sagte netop omdrejende en *følelse*, som ikke beskrives af Herrev som andet end blot '*derinde*' i den givne kontekst.

Jeg anser overordnet disse *udvælgelseskriterier* eller udtalelser omkring '*smag*' som en måde, hvorpå Herrev får kategoriseret genrer under den overordnede kategori 'World Music'. Overordnet udtaler han omkring denne 'udvælgelsesproces', at der ikke findes "*de der objektive kriterier*"<sup>80</sup>, man kan trække på som eksempelvis leder for en genreorganisation, booker eller projektleder, m.fl. Angående disse 'manglende' objektive kriterier i en udvælgelsessituation er det min tolkning, at denne 'manglende objektivitet' skal findes i en anskuelse af, at der ikke *findes* noget objektivt<sup>81</sup>; at alt er konstrueret ud fra *den sociale kontekst*, som vi som individer lever i og er en del af.

For at vende tilbage til hvilke udvælgelseskriterier mine interviewpersoner navigerer efter, vil jeg fremhæve et citat, hvor Peter Hvalkof beskriver, hvilke specifikke kompetencer han er på udkig efter, når han skal vurdere artister/bands til enten spillestedet Global eller Roskilde Festivalen:

---

<sup>79</sup> Smags-begrebet vil blive uddybet i efterfølgende analyseafsnit: "Mavefølelse" og "god smag" s. 61

<sup>80</sup> Transskription, Herrev, del 1), min: 12:20 f

<sup>81</sup> Jf. den teoretiske ramme jeg har sat omkring mit speciale, hvor *socialkonstruktionismen* indgår som en væsentlig del af mine teoretikers videnskabssteoretiske overvejelser.

PH: ”Men når man kigger på dem [...] man skal jo ha’ nogle [...] man skal **beherske nogle ting**, hvis man skal spille Orange (læs: Orange Scene på Roskilde Festival), og **nogle helt helt andre ting**, hvis man skal [...] de samme ting er ikke krævet, hvis man skal spille på Global.”

10:14: JHP: ”Handler dét om **professionalisme**?”

10:16: PH: ”Mjaa det – **udstråling, erfaring** øhh **power** [...] ja, udstråling er en vigtig del af det, ik’. [...] Men det er altså svært og... [...] det er mer’ en mavefornemmelse, vil jeg sige [...].”  
(Transskription, Hvalkof, min: 09:57)

På baggrund af foregående afsnit peger de udvalgte udsagn fra mine interviewpersoner på forskellige nuancer af (ud fra min forståelse og tolkning af det sagte), hvordan de adspurgte aktører udvælger og dermed kategoriserer musik – herunder bands – til forskellige arrangementer eller projekter. Det interessante i denne sammenhæng er, at bookernes egen smag og egne præferencer inden for musik bliver en del af deres professionelle virke. Flemming Herrev mener, at dette kan lade sig gøre, ”[...] fordi vedkommende sætter sin egen personlige smag over det store overblik eller hensyn til alt muligt andet”<sup>82</sup>. Dette ’alt muligt andet’ kunne ligeledes være en beskrivelse af at gøre noget aktivt for nogle bestemte genrer (som et eksempel på en anden tolkning), eksempelvis gøre opmærksom på bestemte måske oversete genrer for at fremme netop den type World-musik. Temaet omkring ’smag’ i foregående afsnit vil i følgende analyseafsnit indgå i en anden sammenhæng, hvor termen ’mavefornemmelse’ har stor indvirkning på på hvilken måde, jeg meningsudfylder smagsbegrebet.

### ’Mavefornemmelse’ og ’god smag’

I det kommende analyseafsnit vil jeg udbygge termen ’god smag’ med inddragelse af Pierre Bourdieus begrebsapparat. ’God smag’ samt termen ’mavefornemmelse’ er en del af udvælgelseskriterierne og kategoriseringen af musik for de adspurgte aktører. Dette især med fokus på, hvordan Peter Hvalkof meningsudfylder termen ’mavefornemmelse’. Jeg vil endvidere inddrage Hans-Georg Gadamer ift. aktørernes *forudforståelse* i vurderingssituationen af World Music.

Under mit interview med Peter Hvalkof brugte han termen ’god smag’ som en indikator for, hvornår han ville booke et band eller ej. Ifølge Hvalkof skal et band udøve ’god smag’ på scenen, dvs. ud fra Hvalkofs egne smagspræferencer og erfaringer på World Music-feltet. Generelt er Hvalkof upræcis i sin definition af *god smag*, dvs. at det er svært at afgøre, hvilke konnotationer han præcist lægger i termen. Disse ’uafgørlige’ udtalelser kan igen, som tidligere nævnt i analysen,

---

<sup>82</sup> Transskription, Herrev, del 1) min: 12:20 f

have noget med World Music feltets *'doxa'* at gøre. At den *'gode smag'* kan være en slags *'common sense'*-opfattelse på feltet, som aktørerne agerer ud fra. I nedenstående citat forsøger Hvalkof at meningsudfylde begrebet *'god smag'*:

PH: ”Men jeg forsøger i høj grad og – jeg forsøger virkelig at være nøgtern. Men selvfølgelig er der det dér med **den gode smag og mine ører. Altså ikke rent fysik 'mine ører', men det, den måde jeg hører tingene på, [...] som jo har en betydning, og det må jeg jo bare stå ved, at sådan er det.** Og indtil videre så synes jeg faktisk godt, at jeg kan være mit arbejde bekendt.”

JHP: ”Det lyder godt. Du nævner et par gange *'den gode smag'*. Det er jeg meget interesseret i. Kan du ikke prøve at uddybe det? Hvad du mener med det? Ved godt, vi har været lidt inde på det.”

PH: ”Ja. Men jeg synes, **det er svært, fordi det er jo ik' kun god smag, når vi snakker World Music eller Global Beats eller global musik.** Det er jo også, når man snakker om metallen eller hip hop'en eller den elektroniske musik, **altså det er jo det dér med at kunne gennemskue, [...] om der er substans i musikken,** eller om det bare er *'gimmicks'* [...].”(Transskription, Hvalkof, min: 23:28)

Ifølge Bourdieu er *smag* overordnet en måde, hvorpå man kan distancere sig inden for den kulturelle kapital i forhold til andre sociale klasser. Smag er først og fremmest en afsmag for andre sociale klassers smag – hvor Hvalkof i ovenstående citat får forklaret, at *'god smag'* for ham er *"det dér med at kunne gennemskue om der er substans i musikken"* (ibid.). I denne sammenhæng vil jeg tolke Hvalkofs udtalelse omkring *'substans i musikken'* til at være et udtryk for, hvad han mener er *'god smag'*. Derimod formoder jeg at *'gimmicks'* indenfor World Music er et tegn på *'dårlig smag'*, ifølge Hvalkofs udtalelser. Denne afstandstagen overfor *'gimmicks'* er en måde, hvorpå Hvalkof viser *'afsmag'* til en bestemt type musik, som han ikke udbreder yderligere. Også musikernes færdigheder er et parameter for Hvalkof i retningen *'den gode smag'* – mere præcist om musikerne har *karisma* eller ej. Hvalkof udtaler; *"[...] Nielson Mandela – lige meget om man forstår hans swahili, eller hvad det nu er, han snakker, zulu-sprog eller ej, så har manden så meget karisma og udstråling så 'YES!'. Dalai Lama, Desmond Tutu osv, ik'. Altså [...] det er jo også det, der skal til"*<sup>83</sup>. Den specifikke færdighed eller *karisma* er i øvrigt noget, Hvalkof lynhurtigt får en (mave)fornemmelse af: *"Altså der er nogle, hvor man efter femten sekunder kan se; det her, dét holder eller det hér, det holder ik' en meter"*<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Transskription, Hvalkof, min: 12:47

<sup>84</sup> Transskription, Hvalkof, min: 09:23 f

For at finde ud af, hvad Hvalkof ligger i sin term 'mavefornemmelse', opstillede jeg under interviewet med ham et 'groft skitseret scenarie', hvor han skulle forestille sig, at han blev placeret i en tyrkisk landsby og skulle høre og tage stilling til den pågældende musik, der blev spillet for ham i dette tænkte eksempel. Hertil svarede han, at der givetvis ville være elementer, referencer og riffs i musikken, som han ikke kendte til og dermed ikke kunne vurdere kvaliteten af. Hvalkof satte i denne del af interviewet nogle termer i spil – nogle 'selvfølgeligheder' – som er interessante, specielt i denne analytiske sammenhæng.

Termen 'mavefornemmelse' kan anses som en selvfølgelighed fra Hvalkofs side, som kun han selv ved, hvad er og indeholder, og derfor kan være svært for mig at meningsudfylde. Jeg vil dog hér komme med et bud på, hvad der *kan* ligge til grund for denne 'mavefornemmelse' på baggrund af hans egen forklaring af termen. Ved første gennemlæsning af nedenstående citat er det min vurdering, at 'mavefornemmelse' kan betydningsudfyldes med dét, at Hvalkof tager stilling til, om et band "har *ekvilibrismen*" eller ej. Peter Hvalkof siger ligeledes i nedenstående citat, at '*musik er sprog*'. Det vil sige, at hvis ikke han taler netop det pågældende musikalske 'sprog', så kan han ikke afkode musikken. Dette er et interessant perspektiv, for hvilke ting er så på spil, når han skal vurdere et musikalsk 'sprog', han ikke forstår? Han forklarer således omkring termen 'mavefornemmelse', samt hvad der ligger i denne udvælgelse af World Music i forskellige sammenhænge:

"Ja, men igen er det jo **mavefornemmelse**, fordi der er jo helt helt sikkert nogle ting, altså **musik er jo sprog**", JHP: "Ja?", PH: "[...] Og man skal jo beherske elementerne i et sprog for at forstå det, og der er ikke nogen tvivl om, at jeg ikke, øhh hvis jeg bli'r sat øhh ned i én eller anden tyrkisk landsby, at jeg så kender [...] det fulde sprog, [...] og dermed **kan afkode det fuldstændig**, jeg forstår – nå, hér der kører jeg med nogle **parafraser** eller nogle **referencer** eller nogle **riffs**, som går tilbage til og sådan noget, [...] det må jeg være blottet for, så derfor – så er det jo i sidste ende **min mavefornemmelse af**, jamen hér er nogle som **har ekvilibrismen**, som **har udstrålingen**, [...] som **har** også **et materiale**, [...] som **tiltaler mine ører**, og som **jeg så må vurdere, også tiltaler dét publikum**, som **jeg [...] skal præsentere [...] artisten for sidenhen, ik'.**" (Transskription, Hvalkof, min: 11:23 f)

Musikken skal med andre ord falde i hans smag, tiltale hans ører og være en del af hans *forudforståelse*<sup>85</sup>, for at han, med sit specifikke sociokulturelle<sup>86</sup> ophav og den måde, han selv

forstår musik på i en given kontekst, kan forstå og få indblik i musikken. Disse aspekter er dermed afgørende for, hvordan Hvalkof udvælger musikken som en del af enten Globals eller Roskilde Festivalens repertoire. Hvalkofs *forudforståelse* af World Music-feltet må således være opbygget på baggrund af hans mangeårige erfaring i branchen, ligesom hans erfaring med forskellige målgrupper inden for World Music<sup>87</sup>. Hvalkof udtaler:

PH: ”Altså jeg vil sige, det er meget meget svært at sige, hvad det er for nogle [...] ingredienser, der måtte indgå i sådan et parameter, men selvfølgelig, altså når jeg nu tænker på, jeg har set tusindvis, tusind tusind tusindvis af orkestrer igennem tiden, ik’.” (Transskription, Hvalkof, min: 08:52)

Samt følgende udtalelse omkring hans virke i musikbranchen:

PH: ”[...] Nu har jeg efterhånden rigtig rigtig mange års erfaring, faktisk så startede jeg med at være programlægger, da jeg gik i 2.g på Rønne Statsskole i starten af 70’erne, så jeg har været... Så har jeg holdt en pause i 80’erne, ik’, inden jeg så [...] kom ind i Roskilde sammenhænge igen, ik’.” (Transskription, Hvalkof, min: 21:55 f)

Hvalkof udtaler sig således omkring hans mangeårige erfaring med at være booker eller programlægger, som havende en stor indflydelse på, hvordan han ser og hører bands/artister i dag.

I en gardamersk forstand er vores *forudforståelse* den, der er afgørende for vores generelle forståelse af verden. Ud fra dette perspektiv må Hvalkof således vurdere og kategorisere musik ud fra et ’filter’ udgjort af Hvalkofs egen *forudforståelse*. Han, og de andre adspurgte aktører, har således nogle *fordomme* og en *forudforståelse* omkring, hvordan dette eller hint orkester kan tiltrække et publikum eller ej. Disse ’fordomme’ omkring den musik, Hvalkof skal tage stilling til, er således meningsudfyldt af hans erfaring som musikbooker, hvor hans målgruppeerfaring er en signifikant del af dét at være booker. Hans erfaringer med, hvad en specifik målgruppe ønsker, når det kommer til genrerne reggae, cumbia, salsa, m.fl., kan eksempelvis være meget forskellig fra hinanden. Disse ’fordomme’ vil ligeledes være udgjort af Hvalkofs erfaringer med og forståelser af de forskellige genrer inden for kategorien ’World Music’ samt hans generelle subjektive forståelse af verden (jf. hans specifikke sociokulturelle baggrund). Hvalkof ser, som alle andre mennesker, verden ud fra sit eget perspektiv.

---

<sup>87</sup> I denne sammenhæng tænker jeg især på Hvalkofs erfaring med Roskilde Festivalen samt hans bookingjob hos Global.



Hvalkof's måde på og baggrund for at vurdere og dermed kategorisere og i sidste ende hierarkisere genrer inden for World er således ud fra hans samlede *forudforståelse* af World Music i Danmark. Han agerer således ud fra et bestemt perspektiv, som kan være mere eller mindre bevidst. Hvalkof viser tydeligt i interviewet denne vekselvirkning mellem det bevidste og det ubevidste, som han ikke kan forklare yderligere. Hans term '*mavefornemmelse*' kan være et eksempel på en ubevidst tilgang til vurdering og kategorisering af genrer under World, hvor han andre steder er meget bevidst omkring sin egen holdning til, hvilke ting der spiller ind på hans vurdering af bands.

For at vende tilbage til hvilke 'parametre', der gør sig gældende, når Hvalkof skal vurdere bands, så peger tidligere citat s. 63 eksempelvis på et bands ekvilibrisme og udstråling, som for ham er en afgørende faktor i taltalen af det publikum, han skal præsentere bandet for sidenhen. Udover disse aspekter fremhæver Hvalkof ligeledes, at disse skal være blandet med et musikalsk materiale, som tiltaler hans ører. Dette leder mig over i næste analyseafsnit, hvor jeg vil diskutere hvilken rolle Peter Hvalkof overordnet har på 'World Music' feltet i et bourdieusk perspektiv – på baggrund af blandt andet Flemming Herrevs udtalelser.

## **Et spørgsmål om position**

Peter Hvalkof's bookerrolle, og overordnet spillestedet Global, har uden tvivl stor bemærkelse for "World Music i Danmark". Af mine andre, adspurgte aktører skitseres Hvalkof og spillestedet Global, som havende en betydningsfulde position på 'World'-feltet.

Flemming Herrev udtaler således omkring Global, at; "*Der er mange musikere, der er utilfredse med det ene eller det andet. Men de tør ikke stikke hovedet alt for langt frem, fordi de gider ikke, hvis de ikke kan spille på Global*"<sup>88</sup>. Her tilskriver Flemming Herrev Peter Hvalkof en betydelig magt, som en central spiller på World Music feltet. Særligt i forhold til hvilke bands der bliver engageret eller ej på Globals musikscene. Denne 'magt' eller, ifølge Bourdieu, '*position*' på feltet er afgørende ift. hvilke bands/artister der skal in- eller ekskluderes på Danmarks største og eneste "*World Music Venue*"<sup>89</sup>, og denne 'magt' kan være afgørende for World-bands musikalske karrierer i Danmark. Hvalkof udtaler selv omkring hans rolle som booker, hvor 'salgbarheden' af de bands, han engagerer er at stor betydning;

---

<sup>88</sup> Transskription, Herrev, del 2) min: 11:00 f

<sup>89</sup> <http://globalcph.dk>

JHP: "[...]Hvordan ser du din egen rolle som booker for Global og generelt som din position i World-miljøet?"

PH: "Altså det vil sige, det er noget man ikke skal tænke for meget om – for meget over – for så kan man jo godt gå helt hen og sige 'hold da kæft, mand'..."

JHP: "Nu er der ikke nogle, der hører det. Nu er det kun mig, der spørger, haha."

PH: "Ja ja. Nej, men jeg er sgu meget åben om det, så det er ikke dét. [...] **Det at jeg er med til at vælge og gi' en chance, lukker nogle andre ude, fordi der er begrænsede – på den dér plakat begrænsede slots, men der er også kun firs orkestre, der skal spille Global i løbet af år, ik'.** Øhm, så jeg kan da godt se, at jeg... altså, at **øh puha det er andre folks skæbner, man kan ha' i sine hænder, hvis man ser på det på den måde,** men sådan ser jeg nu alligevel ikke på det, altså jeg forsøger [...] vitterlig – og nu har jeg efterhånden rigtig rigtig mange års erfaring, faktisk så startede jeg med at være programlægger, da jeg gik i 2.g på Rønne Statsskole i starten af 70'erne, så jeg har været... Så har jeg holdt en pause i 80'erne, ik', inden jeg så [...] kom ind i Roskilde sammenhænge igen, ik'. [...] Så jeg har prøvet det hér rigtig længe, og man er jo nødt til at dele, der er så mange faktorer, man er nødt til... Man er også nødt til at **kigge på salgbarheden af det,** man laver, ik'. [...] Jeg laver ikke kun ting, jeg selv kan li'. Jeg laver rigtig rigtig mange ting..." (Transskription, Hvalkof, min: 21:34 f)

Hvalkof udtaler i denne sammenhæng, at han er bevidst omkring sin rolle som booker, der er medvirkende til at nogle bands bliver ekskluderet. Men dette in- og ekskluderende aspekt af bookingerhvervet tolker jeg ud fra ovenstående citat, tager sit udgangspunkt i, om musikken kan 'sælges' – jf. Hvalkofs udtalelse om '*salgbarheden af det, man laver*'. Set ud fra dette perspektiv er der kun firs bands om året, som får en 'plads' i Globals koncertkalender. Ud fra min vurdering af ovenstående citat, ser jeg to aspekter ved bookingerhvervet – nemlig en kommerciel og en ideologisk del. Hvor den kommercielle del omhandler 'købmandskabet' ift. at 'sælge' nogle bands til publikum, som denne målgruppe er interesserede i. Den anden ideologiske del omhandler at fremme World Music i Danmark, hvor eksempelvis Peter Hvalkof og Flemming Herrev har vidt forskellige roller og dermed positioner på feltet. Omkring Hvalkof udtaler Herrev, at Hvalkof stort set kan gøre, hvad det passer ham ift. bookingjobbet på Global;

FH: "[...] Altså Peters set-up, som jeg forstår det, er jo lidt uafhængigt af, hvor mange der kommer og ser det. Så han kan jo ligesom læse sig til det. Så i modsætning til bookere på mange andre spillesteder – hvor det kommercielle og kunstneriske skal gå hånd i hånd – så er det som om, det er meget mere adskilt derovre. Som om han får lov at fortsætte sin, skal vi sige privilegerede tilværelse fra Roskilde-

tiden, og det vil sige, han kan booke stort set lige, hvad han har lyst til uden at tage hensyn til, om der er nogen, der har lyst til at komme og høre det. For der kommer rigtig mange folk på Roskilde, og der er altid udsolgt. Og jeg har indtryk af, at det er de samme betingelser, han har stillet herovre (Global), ik'. Så han kan gøre det, og han har også præsenteret noget, hvor der ikke kom særligt mange mennesker. Men øh, det får han så også påtale for - går jeg ud fra."

(Transskription, Herrev, del 2) min: 08:54 f)

Ud fra Herrevs udtalelser tolker jeg således, at Peter Hvalkof's position som 'enevældig booker' for Hvalkof kan, efter Herrevs mening, "*stort set booke lige, hvad han har lyst til uden at tage hensyn til, om der er nogen, der har lyst til at komme og høre det*" (ibid.). Denne opfattelse strider dog imod Hvalkof's egen fortælling om, hvordan han udvælger musik til både Global og Roskilde Festivalen; "[...] *det jo i sidste ende min mavefornemmelse af, jamen hér er nogle som har ekvilibrismen, som har udstrålingen, [...] som har også et materiale, [...] som tiltaler mine ører, og som jeg så må vurdere, også tiltaler dét publikum, som jeg [...] skal præsentere [...] artisten for sidenhen, ik'*"<sup>90</sup>. Hér er Hvalkof's bevidsthed omkring målgruppen meget udtalt, hvor han fungerer som formidler mellem musikken og så det publikum, som i sidste ende skal modtage musikken på scenen. Hvalkof udtaler omkring denne kommercielle del af hans erhverv;

PH: "Der kan man sige – på Global – [...] der er vi jo nødt til, det er man også, for **man er nødt til at kigge også på det sådan rent kommercielt; hvis man har nogle succeser, så er man jo nødt til at bygge på dem, der er jo dér, man tjener kassen** til at den dér gamle Preben Uglebjerg-sang med "Gyngerne og Karrusellerne", altså den er stadigvæk aktuel. **Man er nødt til at tjene noget nogle steder, for at sætte til nogle andre steder.**" (Transskription, Hvalkof, min: 07:11)

Igennem dette afsnit har jeg kort beskrevet, at målgruppebevidsthed er en stor del af bookingerhvervet. Heri ligger den store forskel på Herrev og Hvalkof, da Herrev ikke behøver tage stilling til, om et band 'sælger eller ej'. Herrev arbejder overordnet på at fremme World Music i Danmark som den genreorganisation WMD er. WMD kan dermed sætte sig udover de forskellige markedsmekanismer på feltet, og i stedet koncentrere sig om det ideologiske aspekt indenfor World Music. Med afsæt i tanker omkring målgruppeorientering, vil jeg nu bevæge mig videre over i en analyse og diskussion af, hvad der ligger i termerne det 'urbane kontemporære' og det 'traditionelle', som hænger nøje sammen med Globals målgruppebevidsthed.

---

<sup>90</sup> Transskription, Hvalkof, del 1) min: 11:23 f

## Det 'urbane kontemporære' og det 'traditionelle'

I følgende analyseafsnit vil jeg ligeledes fremhæve eksempler fra mine empiriske data omhandlende, hvor mine interviewpersoner vurderer og kategoriserer genrer indenfor World Music. Fokus vil dog i denne sammenhæng være på især Peter Hvalkof's udtalelser ift., hvad han omtaler som det 'urbane komtemporære' og det 'traditionelle'. Det vil være *min* tolkning og vurdering af Globals og Hvalkof's målgruppe-tankegang og af, *hvordan* Hvalkof udtaler sig omkring World Music, der udgør fundamentet i afsnittet. Spillestedet Globals primære målgruppe vil ligeledes blive diskuteret på baggrund af min empiri. Disse udtalelser vil jeg fremhæve i forbindelse med, at jeg analyserer og diskuterer, *hvordan* de udvalgte aktører *kategoriserer* World Music og deraf – mere eller mindre bevidst – 'ordner' musikken i et 'smagshierarki' ud fra aktørernes egen smag, præferencer (både egne og publikums) samt især erfaring med World Music-feltet.

I mit første interview udtaler booker og programlægger Peter Hvalkof overordnet, at han tager efter sin 'mavefornemmelse'<sup>91</sup>, når han skal afgøre, om et band er godt nok til at booke til enten spillestedet Global eller Roskilde Festivalen. Hvalkof nævner i denne sammenhæng de to forskellige jobfunktioner sideløbende trods forskellige måder at booke på. Hvor han hos Roskilde Festivalen er en del af et booking-team, er han hos Global den eneste booker. Hvalkof udtaler selv omkring sin rolle hos Global: "Jeg har eneansvaret for Globals program, man kan kalde det kunstnerisk leder"<sup>92</sup>. Hvalkof sidder med eneansvaret for Globals musikalske programlægning og er dermed afgørende for in- og eksklusionen af musikere ift. spillestedet, hvilket jeg vil diskutere senere i analysen.

Initierende adspurgte jeg Peter Hvalkof omkring, hvordan han kategoriserer genrer inden for World Music ift. spillestedet Global<sup>93</sup>. Til det kommer Hvalkof med denne overordnede forklaring (omtales PH, jeg selv JHP):

PH: "Altså dér hvor jeg nok [...] det er fuldstændig ved siden af det, man måske nok ellers vil gøre, netop – nu snakker du om genrekasser. Dér hvor jeg egentlig, det... den måde jeg sådan meget meget hurtigt lige **putter tingene i nogle æsker**, det er, om det faktisk er – skal vi sige – **traditionelt**", JHP: "Ja", PH: "eller om det er i **den mere urbane** [...] **del af spektret**, og dét er sgu så lige meget, om det er fra Balkan, eller om

---

<sup>91</sup> Hvad denne term 'mavefornemmelse' indeholder af konnotationer med vil fremgå senere i analysen, i "Mavefornemmelse og god smag" side 61?.

<sup>92</sup> Se bilag 7; "Mailkorrespondence med Hvalkof"

<sup>93</sup> "[...]Hvordan vil du umiddelbart sige, at du kategoriserer genrerne indenfor "World" ift. Global?" (Transskription, Hvalkof, min: 00:51)

det er fra Afrika, eller om det er fra øh Beijing, eller hvor det er. Er det [...] den **dybt traditionelle** eller er det den **mere urbane kontemporære** [...] **del af den store musik derudefra**. Det er faktisk den måde, jeg deler det op – og jeg vil sige – vi gør jo [...] Global Copenhagen, altså vores musikalske ambition har i høj grad været at forsøge at **fange den mere urbane del ind**, netop fordi vi meget meget gerne ville ha' og prøve at **fange det unge publikum**." (Transskription, Hvalkof, min. 01:02)

Ud fra ovenstående citat ser jeg to specifikke kriterier, som Hvalkof sætter fokus på: det '*urbane kontemporære*' og i modsatte ende af spektret det '*traditionelle*'. Hvalkof får i citatet ligeledes etableret, hvem Globals primære målgruppe er, nemlig '*det urbane, unge publikum*'. Ud fra disse udsagn anskuer jeg det således, at ordet '*urban*' tilskrives stor værdi. Det '*urbane*' indgår både i en beskrivelse af, hvordan Hvalkof ser en del af World-musikken samt målgruppen. Den '*urbane kontemporære*' musik forstår jeg i denne kontekst som sammenhængende med, hvad den primære målgruppe (den '*urbane*' målgruppe) gerne vil lytte til. Globals primære målgruppe bliver yderligere defineret i følgende citat, der afspejler Hvalkofs bevidsthed omkring, at der naturligvis findes mange forskellige '*etniske grupper*' i København, men at Global fokuserer på en specifik gruppe. Global har valgt en specifik retning for spillestedet, den som Hvalkof kalder det '*urbane kontemporære*'.

JHP: "Okay, så man skal ik' kigge på hjemmesiden og tænke, I er sådan meget 'genre-baserede' – det er mere, om det er '**kontemporært**', eller...?"

PH: "**Det er i høj grad dét** [...] det er i vores henvendelse til **det danske publikum**. [...] Altså til – og nu siger jeg det på den måde fordi – øh, **jeg ved godt mange steder, der kan man ikke forstå, at man kalder det andengenerationsindvandrere, det hedder jo bare – for når man er født i et land, så er man jo også dansker**. Men..."

JHP: "Ja, klart, klart."

PH: "Der er ingen tvivl om, at der lever jo nogle etniske grupper i København, som jo alle har nogle præferencer og nogle relationer tilbage til, hvor familierødder og sådan noget er fra. Altså senest oplevede vi med *Ivo Papazov* i lørdags, at jeg tror, alle bulgarere i København, de var simpelthen – og det var unge mennesker, der var på Global – og der var kædedans simpelthen, og man skulle kunne, altså, bulgarsk kædedans for simpelthen at kunne følge med dér, altså dem vil vi jo også rigtig rigtig gerne ha', men vi – i erkendelsen af at det er **rigtig svært**, [...] **at nå ud til alle de her etniske grupper**, fordi det er virkelig [...] **vidt forskellige netværk og**

**kommunikationsveje, man skal række ind i, [...] så er vores, altså vores hovedgruppe det er storbypublikummet i København. Det unge storbypublikum – dem som også kommer på Roskilde Festival.”**

JHP: ”Okay, så det er jeres primære målgruppe, kan man sige?”

PH: ”Ja, det er dem, vi går efter.” (Transskription, Hvalkof, min: 02:36 f)

Hvalkof fremhæver, at der er tale om mange forskellige *'etniske grupper'* i København. Han bruger ikke ordet *'etnicitet'* omkring den primære målgruppe, der beskrives som *"det unge storbypublikum – dem som også kommer på Roskilde Festival"* (ibid.). Kigger jeg nærmere på *'etnicitet'* ift. Hvalkofs udtalelser, så er dette ikke en del af Peter Hvalkofs parameter for, hvem målgruppen udgøres af. Dét, der nærmere karakteriserer målgruppen, er ud fra Hvalkofs udtalelser, at det er et *'storbypublikum'*. Den musik, som Global satser på, skal gerne fange det *'urbane publikums'* interesse, og derfor satser Global ikke på at nå ud til alle de *"vidt forskellige netværk og kommunikationsveje"* (ibid.). Den specifikke målgruppe er derfor en gruppe, som Hvalkof kan kontakte igennem *'netværk og kommunikationsveje'*, som det er ham muligt at *"række ind i"* (ibid.). Endvidere udtaler Hvalkof, at Globals satsning forlyder således ift. den primære målgruppe: *"det er i vores henvendelse til det danske publikum"* (ibid.). Sammenfattende vil jeg definere målgruppen som *'det unge, urbane danske storbypublikum – dem som også kommer på Roskilde Festivalen'*.

I Hvalkofs omtale af, hvad han kalder det *'danske storbypublikum'*, ser jeg ikke en vægt på et *'etnisk dansk'*<sup>94</sup> publikum. *'Danskhed'* synes nærmere inkluderende for Hvalkof, hævet over kulturel baggrund og etnisk oprindelse ift. målgruppen. Hvalkof understreger: *"for når man er født i et land, så er man jo også dansker"*<sup>95</sup>. Det vil med andre ord sige, at Hvalkof arbejder på tværs af alle etniske grupper og ikke ser *'etnicitet'* som et parameter i sig selv. Globals publikum har overordnet det til fælles, at de er unge *'urbane'* mennesker med en interesse for World Music og genrer herunder. Der vil givetvis også være andre *'parametre'*, som Hvalkof vurderer World Music samt kategoriserer sit publikum ud fra. *'Det unge danske storbypublikum'* er eksempelvis nogle mindre velafgrænsede *'kategorier'*. Med dette mener jeg, at det er vanskeligt helt præcist at afgøre, hvad der ligger i disse *'kategorier'* for Hvalkof<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> Med *'etnisk dansk'* mener jeg her i definitionen: folk, som er født og opvokset i Danmark, med etnisk dansk kulturel baggrund.

<sup>95</sup> Transskription, Hvalkof, min: 02:36 f

<sup>96</sup> Med nærværende speciale ønsker jeg dog ikke at lave en decideret målgruppeanalyse, da dette aspekt ikke som sådan har stor betydning for min overordnede problemstilling. Målgruppe-spekulationer er medtaget i analysen i denne

Fokusset på Hvalkof's udtalelser omkring målgruppen er i denne kontekst for at tydeliggøre, at bevidstheden omkring målgruppen er en stor del af Hvalkof's baggrund ift. at kategorisere bands/artister inden for World Music i Danmark.

For at vende tilbage til det *'urbane kontemporære'* versus det *'traditionelle'* så ser jeg det således, at disse to specifikke – udtalt af Hvalkof – *termer* hænger nært sammen med, hvem Globals primære målgruppe er. Det *'kontemporære'* forstår jeg som en afgørende faktor i Hvalkof's vurdering af World Music og genrer herunder, hvor den kontemporære musik eller det *'kontemporære udtryk'* er at foretrække frem for den traditionelle musik. For da jeg stillede spørgsmålet: *"man skal ikke kigge på hjemmesiden<sup>97</sup> og tænke, I er sådan meget 'genre-baserede' – det er mere, om det er 'kontemporært', eller...?"*, svarer Hvalkof: *"Det er i høj grad dét [...] det er i vores henvendelse til det danske publikum"* (ibid.). Af de to muligheder jeg lister op i ovenstående spørgsmål, vælger Hvalkof det *'kontemporære'* som værende dét, Global lægger vægt på med sin tilgang til World Music på hjemmesiden. Jeg ser derfor en direkte forbindelse mellem det *'kontemporære'* og det unge storbypublikum.

Hvis jeg ligeledes fokuserer på, hvad Hvalkof forklarer omkring det *'traditionelle'*, så udtaler han det som: *"den dybt traditionelle [...] del af den store musik derudefra"*<sup>98</sup>. At sige at noget er *'dybt traditionelt'*, vil jeg vurdere er mindre positivt ladet, end at sige: *"den mere urbane kontemporære [...] del af den store musik derudefra"* (ibid.). Idet Hvalkof udtaler, at der er *"relationer tilbage til, hvor familierødder og sådan noget er fra"* (ibid.), tolker jeg heraf en forbindelse mellem noget *'traditionelt'* og noget *'etnisk/kulturelt andet'*. I denne kontekst hæfter jeg mig ved ordene *'tilbage til'*, hvilket kan indikere, at der ikke er tale om nutidens Danmark, men nærmere om en anden (end dansk) etnisk gruppes familierødder *'tilbage til'* den region eller det land, hvor gruppen oprindeligt stammer fra. Man kan givetvis tolke dette anderledes med en anden problemstilling samt et andet fokus på den indsamlede empiri, men denne mening, synes jeg, *'taler mest for'* i den givne kontekst. Sammenfattende mener jeg, at pointen i denne kontekst er, at det *'traditionelle'* kan meningsudfyldes af noget *fortidigt* i modsætning til *nutidigt*, hvor Hvalkof's fokus på World Music *"meget gerne må pege fremad"*<sup>99</sup>, det vil sige være *"den mere urbane kontemporære [...] del af den*

---

afgrænsede version, da Hvalkof's tanker om målgruppen hører sammen med hans syn på *kontemporær* versus *traditionel* World Music. Uddybes senere i nærværende afsnit.

<sup>97</sup> Globals hjemmeside: <http://globalcph.dk>

<sup>98</sup> Transskription, Hvalkof, min: 01:02

<sup>99</sup> Transskription, Hvalkof, min: 06:14

*store musik derudefra*<sup>100</sup>. Da jeg i et interview med projektleder Jan Samuelson, spurgte ind til, hvordan han ser Globals profil som spillested, svarede Samuelson således: ”*Jamen den kører firs procent af vedkommende for sådan noget... moderne 'World', som jeg ser det*”<sup>101</sup>. Samuelson benytter termen ’*moderne World*’, hvor Hvalkof benytter ’*kontemporær*’ omkring den ’slags’ World Music, som Global satser på. Dette kan yderligere underbygges ud fra Hvalkofs udtalelser omkring bookingteamet for Roskilde Festivalens holdninger til World Music generelt set:

PH: ”Men man kan sige på Roskilde, der er vores ambition jo på – når vi snakker de globale toner – [...] den er jo den samme, som det er på de andre, at vi vil gerne [...] **altså vi viser musikken er, om ikke i dag, så af i morgen i hvert fald, eller i morgen og i dag, ik’, men ik’ ret meget det fra i går [...].**”

JHP: ”Så det skal pege fremad?”

PH: ”Det må meget meget meget gerne **pege fremad, ik’.**”

(Transskription, Hvalkof, min: 06:14)

På baggrund af dette analyseafsnit vælger jeg at tolke, at det ’*urbane kontemporære*’, eller i Samuelsons tilfælde det ’*moderne World*’, kan kædes sammen med dét, at musikken er fra ’*i morgen*’, hvor det ’*dybt traditionelle*’ kan kædes sammen med musik fra ’*i går*’. Globals primære målgruppe, som jeg har analyseret mig frem til at være ’*det unge, urbane storbypublikum – dem som også kommer på Roskilde Festivalen*’, må således blive tiltrukket af ’*den mere urbane kontemporære musik derudefra*’. Dette, da Hvalkof vægter det ’*urbane kontemporære*’ som værende mere attraktiv musik end den ’*traditionelle*’. Og grunden til, at han vægter denne del af World-musikken højere, må være, at han har erfaret, at det netop *er* den ’*urbane kontemporære*’ musik, der tiltrækker publikum til eksempelvis spillestedet Global.

I det forløbne analyseafsnit har jeg gennemgået termerne det ’*urbane kontemporære*’ versus det ’*traditionelle*’ som nogle overordnede kategorier, hvorunder Peter Hvalkof har udtalt sig omkring, hvordan han overordnet vurderer World Music, hvilket har medført nogle kategoriseringer af genrer<sup>102</sup> inden for World Music. Ligeledes har jeg diskuteret, hvorledes målgruppen, ifølge Hvalkof, overordnet er tænkt ift. spillestedet Global.

---

<sup>100</sup> Transskription, Hvalkof, min: 01:02

<sup>101</sup> Transskription, Samuelson, min: 07:36

<sup>102</sup> Helt specifikke *genrer* og benævnelsen af disse er dog ikke en del af min overordnede problemstilling, men specifikke bandnavne mv. vil indgå i den senere analyse.



## Hybriditet, 'renhed' og 'autenticitet'

Jeg vil i dette diskuterende analyseafsnit tage termerne fra det foregående afsnit omkring det *'urbane kontemporære'* versus det *'traditionelle'* et skridt videre og diskutere termerne på et højere niveau. Dette vil jeg gøre på baggrund af Frith ift. *'autenticitetsbegrebet'*, samt med udgangspunkt i Huddart samt Frellos (jf. en bhabhask teoretisk gennemgang) tanker omkring *'det hybride'* – set i denne kontekst ift. World Music. Jeg vil trække tråde tilbage til min teoretiske gennemgang og tage nogle af de diskussioner op, som jeg initierede dér – særligt med henblik på *'autenticitetsbegrebet'* samt diskussionen af de *'rene'* versus *'urene'* kulturelle identiteter. Jeg vil ligeledes i tråd med foregående analyseafsnit beskrive de konnotationer, som termerne det *'urbane kontemporære'* versus det *'traditionelle'* lægger op til ud fra min overbevisning på baggrund af mine interviewpersoners udtalelser.

Jeg vil hér tage udgangspunkt i et citat, hvor Hvalkof udtaler, hvad han mener er den mest *"spændende musik"* ud fra en betragtning af, hvordan nye genrer, ny musik og herunder nye bands overordnet opstår – set ud fra et historisk rids:

PH: "Men det har jo i høj grad været [...] altså indvandrere i Europa med rødder i de regioner eller de lande, der har sat strøm på, ik'. Altså jeg tænker på Manu Chao, på Mano Negra, på Orchestre national de Barbés og sådan nogle, som jo netop har **mixet elementer fra vestlig musik ind i** men stadigvæk har **ladet den mellemøstlige og Nordafrikanske åre eller arv skinne meget tydeligt igennem**. Altså det er jo sådan noget musik, altså nu snakkede vi lidt om rai-musik; **musik er jo sådan noget som opstår i de dér brudflader, hvor kulturer mødes, ik'**, altså det er jo ikke et tilfælde, at det var Liverpool, hvor alle skibene fra Amerika, de kom ind med singlepladerne, og John Lennon og Paul McCartney... Eller at det var i New Orleans, eller at det var i det [...] nordlige Columbia, hvor der også er slavehavne, at cumbiaen er kommet, eller det er i Salvador, den brasilianske musik den virkelig er... og så afrikansk og... Og det er jo heller ikke et tilfælde, at det er i Kinshasa, hvor der er impulser den anden vej op ad floden [...]. **Det er jo alle de steder, hvor kulturer mødes, [...] at den spændende musik opstår, ik'**. Og det er jo også derfor, at sådan noget [...] Paris og Marsailles, når vi ser Europa, er jo også nogle steder, hvor netop den der Nordafrikanske musik har fået [...] et nyt udtryk, fordi **Nordafrikanske musikere har mødt Europa** og har boet der og slået sig ned dér, ik'." (Transskription, Hvalkof, min: 18:22 f)

Den *'spændende musik'* opstår således, ifølge Hvalkof, dér, hvor der skabes nogle musikalske *'blandingsprodukter'*, som eksempelvis har *"mixed elementer fra vestlig musik"* blandet med *"den mellemøstlige og Nordafrikanske åre eller arv"* (ibid.). Hvalkof fremhæver eksempelvis, hvordan genren *cumbia* er opstået i det nordlige Columbia, hvor der også var slavehavne. Han nævner ligeledes andre eksempler på, hvor kulturer er mødtes, så som New Orleans og Liverpool, hvor sidstnævnte var begyndelsen på The Beatles' karriere, etc. Den *'spændende musik'* er således, ud fra Hvalkofs overbevisning, opstået de steder i verden, hvor *'kulturer mødes'*. Der kan på baggrund af dette *'møde'* dermed opstå nogle nye musikalske udtryk. Iboende denne beskrivelse er det min vurdering, at der hér er tale om en beskrivelse af noget *'kontemporært'*, da termen betyder noget *"samtidigt"*<sup>103</sup> – at noget foregår *nu*. Det vil sige, at *musikken* i denne kontekst er *nutidig* – modsat at være noget *fortidigt*, det *'traditionelle'*, som tidligere diskuteret i analysen.

Hvis jeg ser på dette i sammenhæng med teorien omkring *'det hybride'*, er det min vurdering, at omdrejningspunktet for det ovenstående citat er *'mixed-ness of cultures'* – altså *'urene'* kulturer. Forstået på den måde at det *'urene'* ligger i, at kulturer, ifølge Huddart, netop blandes med hinanden, og derfor kan man som udgangspunkt slet ikke tale om *'rene'* kulturer. Kulturer er, som fremhævet igennem Huddart, altid i kontakt med hinanden, og denne kontakt leder til denne *'mixed-ness'*. Og ud af denne *'kontakt'* kulturer imellem kan der – i denne kontekst – opstå nye World-genrer som en slags *'hybride udtryk'*, som er i konstant forandring. Dog ikke at forveksle med, at dette møde kulturer imellem giver anstød til *'hybride former'*, men nærmere, ifølge Huddart, at begrebet *'kultur'* kan ses som et øjebliksbillede af *"cultural hybridities"* (Huddart 2006: 7). Dette da kulturer/mennesker altid er i *bevægelse*, og dermed skabes der nye *'kulturelle hybride udtryk'* som eksempelvis igennem musikken – i denne kontekst igennem genrer under World Music.

For at noget er *'urent'*, må der således findes et *'rent'* udgangspunkt. Den *'rene musikalske form'* (jf. World Music-begrebets oprindelige begyndelse) omtalt tidligere i min teoretiske gennemgang som værende *'det autentiske'*, vil ifølge en bhabhask tænkning slet ikke være *'autentisk'* – hvis ikke der *findes* nogen *'ren'* kulturelt identitet i udgangspunktet. Heri ligger et paradoks i den bhabhaske måde at tænke kulturelle identiteter på, som jeg i min teoretiske gennemgang initierede diskussion omkring. Og hvis jeg fører denne tanke videre over i Friths begreb omkring den *'autentiske'* musik i form af nogle genrer inden for World Music, så vil *'autenticitet'* inden for World-genrer blot være en illusion. Der *findes* slet ikke nogle *'autentiske'*

---

<sup>103</sup> Begrebsafklaring fra: [http://www.denstoredanske.dk/Sprog,\\_religion\\_og\\_filosofi/Sprog/Fremmedord/kl-ko/kontemporær](http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Sprog/Fremmedord/kl-ko/kontemporær)

eller 'rene' musikalske genrer eller udtryk – set ud fra Huddart eller Frello. Ud fra denne tankegang er al musik 'blandingsprodukter', da kulturelle identiteter overordnet altid er i bevægelse, og der vil derfor slet ikke findes 'rene' eller 'autentiske' musikalske udtryk. Men hvis jeg ser på autenticitetsbegrebet ud fra Frith, så vurderer jeg, at man godt kan lave en parallel mellem Friths udtalelser omkring det 'autentiske', og hvad jeg har fremhævet omkring det 'traditionelle' inden for World-genrer. Den 'traditionelle' musik ser jeg således i denne kontekst som den mest 'autentiske' – set ud fra Friths teori. Dog fremhæver Frith ligeledes et paradoks iboende 'autenticitetsbegrebet', da han diskuterer, hvorvidt der som udgangspunkt er forskel på det 'autentiske' og det 'eksotiske' inden for World Music. Det var jo netop det 'autentiske' aspekt, World Music-begrebet blev markedsført på i sit udgangspunkt. Frith argumenter med, at de to termer netop var to sider af samme sag – at det 'autentiske' var det 'eksotiske' og omvendt. Men i denne term, det 'eksotiske', ligger, ifølge Frith, i stedet konnotationer omkring, at dette blot var musik med prædikatet "tourist memories" frem for noget 'autentisk' – hvilket ikke var så attraktivt, da World Music-begrebet opstod. Med World Music-begrebet skulle musikken derimod værdsættes og forstås ind i den konkrete kulturelle kontekst (og måske nationale sammenhæng), som musikken og dermed musikerne oprindeligt var fra, hvilket musketnologer (akademikere) var med til at definere og dermed gøre 'autentisk'. Her dukker dog et andet interessant aspekt op ift. tanken om det 'autentiske'. Tanken omkring det 'autentiske'/den 'autentiske' musik vidner om et iboende tema, som kan beskrives meget kort som tanken om "os og dem" – altså et fokus på 'andetheden' i form af Vesten versus 'resten af verden'. I denne kontekst ift. musik, da World Music jo var et begreb, der opstod i Vesten af vesterlændinge for at sælge musik, der var af ikke vestlig oprindelse – som en salgskategori. Set ud fra dette perspektiv, vidner dette ligeledes om, at der iboende diskussionen omkring det 'autentiske' ligger en kategorisering af 'Vestens musik' og 'alt det andet'. I denne sammenhæng vil jeg fremhæve et tidligere citat fra min teoretiske gennemgang af Friths artikel, hvor han skriver således:

"... In the context of denunciation of Western pop artifice and decadence, the **authentic** itself becomes the **exotic** (and vice versa). This move is familiar enough from the long **European Romantic celebration of the native (the peasant and the African) as more real** (because more natural) than the civilized Westerner." (Frith 2000: 308)

Hermed fremhæver Frith, at *'autenticitetsbegrebet'* ikke er noget nyt opstået i forbindelse med World Music-begrebet. Nærmere kan det *'autentiske'* kædes sammen med en lang europæisk fejring af *"the native (the peasant and the African)"* (ibid.), hvor der her hentydes til den lange europæiske tradition for kolonimagt, hvor *'den anden'* altså den *'indfødte'* (jf. *"the native"*, ibid.) i det pågældende koloniserede land således blev betragtet som *"more real (because more natural) than the civilized Westerner"* (ibid.). At Frith fremhæver disse konnotationer ift. til en vestlig forståelse af *"the native"* som værende en lang, romantisk, europæisk hyldest til *'de indfødte'*, kan i sig selv ses som et romantiseret billede af historien om kolonitiden, hvor det *'oprindelige folk'* i det pågældende land højst sandsynligt *ikke* mærkede denne hyldest til deres mere *'ægte'* eller *'autentiske'* måde at være på. Dette, da jeg grundet verdenshistorien er klar over tidligere kolonimagters grusomheder over for folk, som ikke var *'vesterlændinge'*. Dette perspektiv vil jeg dog ikke uddybe videre, da fokus for specialeundersøgelsen er på kategorisering og hierarkisering af genrer inden for World Music. Jeg er dog klar over, at jeg, hvis jeg valgte at forfølge temaer omkring postkoloniale forhold og efterdønninger heraf, kunne tolke anderledes på World Music som kategori, da der ligger et iboende *'os versus dem'*-tema herunder, grundet at der overhovedet *findes* en sådan World Music-kategori til at begynde med. Som Ralf Christensen udtaler om World Music-begrebet:

“Intentionerne virker ellers gode nok: Ambitionen var at finde en betegnelse, som kunne bruges til at markedsføre ikke-vestlig musik. At sprede det glade budskab så at sige. Men budskabet endte med at være knap så heldigt, nemlig at **musik fra alt andet end den vestlige verden er én stor pærevælling af eksotisk musik**, som vi kan bevæge os rundt i som musikalske charterturister. En helt igennem enorm musikarv blev presset ind i ét fælles reservat.”<sup>104</sup>

Jeg vælger dog i denne kontekst at fokusere på selve kategoriseringen af genrer under World Music, hvor der som følge heraf også ligger en hierarkisering af genrer. Fokus på World Music-begrebet for nærværende specialeundersøgelse er ikke at undersøge, *hvorfor* vi benytter 'kategorier' så som World Music og diverse genrer herunder, fx cumbia, salsa, tango, balkan, klezmer, reggae, etc. Det interessante ligger i, *hvordan* vi benytter disse kategorier, og hvilke konsekvenser og problematikker dette kan medføre. Flemming Herrev udtaler omkring brugen af World Music-begrebet: *"Jeg synes*

---

<sup>104</sup> <http://almonde.dk/2011/12/verdensmusik-skal-afskaffes/>, side 1

egentlig bare vi skal bruge det i flæng efter behov”<sup>105</sup>. Ligeledes udtaler Peter Hvalkof omkring kategorien World Music:

PH: “[...], det er et nødvendigt onde, vil jeg sige. Jeg bruger det – betegnelsen **verdensmusik** eller **World Music** så lidt som muligt, men det er jo uundgåeligt – men...”

JHP: ”Hvilken én kan du egentlig bedst li’; verdensmusik eller World?”

PH: ”Altså, jeg vil sige, det er faktisk lige meget.”

(Transskription, Hvalkof, min: 31:15)

Hermed får begge aktører slået fast, at de begge anvender begreberne, men at det er uden for betydning, *at* de anvender begreberne – begreberne skal blot *’bruges i flæng og efter behov’*. Hvalkof er dog klar over, at der iboende World Music-begrebet ligger problematiske konnotationer, som forklæres således:

PH: “[...] Ralf (Christensen red.) har skrevet om netop det dér, det problematiske i genrebetegnelsen ’World Music’, og jeg er helt på det rene med – også som Ballogi harcelerede over, da han stod på scenen på Global i vinters; ’jeg hader betegnelsen World Music’, og det kan du høre Manu Chao sige det samme. Jeg er helt enig, det er frygteligt, det er nærmest et kulturimperialistisk [...] betegnelse altså, fordi man – alle dem, som ikke er hvide, de laver World Music. Hvor fuck – gu’ nej, gu’ gør det ej [...]. Den favner jo alt fra dem, som og billedligt talt er burka-klædte i baggårde i Kabul eller bikini-klædt på strandene i Rio, ik’. Så, det er et meget godt billede på [...] hvor bred spændvidden er, ik’ ”, JHP: ”Det’e jo dét”, PH: ”Men jeg vil sige, man skal ikke vurdere betydningen af, at der var [...] nogle folk, som havde brug for noget markedsføring af nogle ting, som ellers faldt igennem.”

(Transskription, Hvalkof, min: 29:55 f)

Hvalkof udtaler hermed, at begrebet World Music kan indeholde nogle nærmest *’kulturimperialistiske’* konnotationer, hvor det er alle dem, *”som ikke er hvide, de laver World Music”* (ibid.), hvilket han er uenig i og mener *’er frygteligt’*. Dog har World Music-begrebet, da det opstod, ifølge Hvalkof været brugbart *”for noget markedsføring af nogle ting, som ellers faldt*

---

<sup>105</sup> Transskription, Herrev, del 1) min: 29:03

*igennem*” (ibid.). Hvor Herrev mener, at begreberne – det være sig det danske ’verdensmusik’-begreb eller World Music eller blot World – skal bruges i flæng, så er Hvalkof mere kritisk ift., hvad de enkelte begreber indeholder af konnotationer. Hvalkof udtaler således:

PH: ”[...] om det hedder **verdensmusik** eller **World Music** eller [...] **Global Beats** eller **globale toner**, det ved jeg ikke, det er lige meget! Vi bruger det nok mest for at forsøge at få det dér gråhårede, langhårede hønsesrik-touch af, som følger med ’**verdensmusik**’, så forsøger vi nok at bruge... så vil jeg nok i sidste ende bruge ’**World Music**’. Men lige så meget ’**Globale Beats**’ eller ’**Global Pop**’, eller...”  
(Transskription, Hvalkof, min: 31:32 ff)

Jeg kan på baggrund af mine centrale aktørers udtalelser således fremhæve, at der på World Music-feltet er en bevidsthed omkring, at begrebet har nogle negative konnotationer iboende selve termen, som aktørerne ikke fornægter. Men trods dette mener både Herrev og Hvalkof, at begreberne skal bruges, da *’de er et nødvendigt onde’*, og at det dybest set per definition er lige meget, om man bruger det ene eller det andet begreb. Dog foretrækker Hvalkof begreberne; *World Music*, *Globale Beats*, *Global Pop* eller globale toner, hvor Herrev kun skelner mellem; *verdensmusik*, *World Music*, som han anvender begge to i forbindelse med sit job.

For at vende tilbage til diskussionen omkring *’autenticitetsbegrebet’* antager jeg, at Frith med tidligere nævnte citat insinuerer, at Vesten ift. *’autenticiteten’* netop optegner en forskel mellem Vesten og *’resten af verden’*. Frith mener hermed, at det er en tradition for Vesten at betragte *’andetheden’* – i form af *’den musikalske anden’* – som mere *’autentisk’*. Hvis jeg vender tilbage til perspektivet omkring, at der slet ikke findes *’rene’* kulturelle identiteter – i denne sammenhæng *’rene’* musikalske udtryk – ud fra en bhabhask tænkning, kan jeg ud fra Hvalkofs udsagn dog se, at han *ikke* mener, at dette er tilfældet. Hvalkof udtaler følgende ift. at vælge imellem herboende World-bands eller bands fra andre verdensregioner:

JHP: ”Har det noget med **autenticitet** at gøre, eller ... ?”

PH: ”Det har også noget med dygtighed, tightness og **ægthed** og sådan noget ... men altså når Oscar D’León stiller sig op, altså ... så snakker vi altså om noget andet, så snakker vi altså om **”the real thing”**, ik’. Og det er jo klart, man forsøger jo at gå [...] altså det er jo ambitionen her og der og alle vegne, det er jo at få det bedste af det bedste, og det er jo det, vi går efter, ik’. Så det har ikke noget at gøre med, hvor man

bor. Hvis man er den bedste, om man så bor det ene eller det andet sted, så er det den bedste, der skal til ... hvad det så end er? Det er jo nok det med mavefornemmelse, god smag..." (Transskription, Hvalkof, min: 43:51)

Hvalkof udtaler hér, at "*den bedste*" artist/ det bedste band er den musik, hvor der findes en *ægthed*, altså; "*the real thing*" (ibid.), som jeg hér tolker kan ses sammenhængende med, at denne "*real thing*" er at foretrække frem for modpolen – som muligvis er den '*uægte*' eller mindre gode musik. Denne mindre gode musik tolker jeg i denne kontekst til at være mindre '*dygtig, tight og ægte*' ud fra ovenstående citat. Men her er muligvis tale om, at definitionen af begreber så som '*ægthed*' eller det '*autentiske*' indeholder nogle andre konnotationer i denne kontekst – til forskel fra Friths, Huddart samt Frellos gennemgang af en bhabhask tænkning.

Hvis jeg fremhæver én af de andre aktører, Jan SamuelSENS udtalelser omkring World Music, samt hvad han kigger efter, når han skal engagere et band, så forløb samtalen således:

JS: "Altså når man skal have en turné op og stå, så er det ikke kun den musikalske kvalitet [...] jeg kigger på. Men også om man kan se bandet ud fra helhed har en – altså i hvert fald i mit tilfælde kigger jeg ud – om de har sådan en **formidlingskvalitet** også, ik', altså [...] **kan de spille det live?** Har de et apparat omkring sig, så de kan [...] så jeg kan formidle bandet, ik'. Og hvor i World musik [...] altså ved de bands vi har med at gøre dér, [...] **er det jo ofte noget andet end selve musikken, man formidler i virkeligheden.**" (Transskription, SamuelSEN, min: 03:45 f)

SamuelSEN beskriver her '*kvaliteter*' inden for World-bands ud fra, om bandet har en '*formidlingskvalitet*', om de kan '*spille live*', og at det ofte er '*noget andet end selve musikken*', han formidler. Dette, vil jeg vurdere, er nogle overordnede kriterier for, hvad SamuelSEN kigger efter, når og hvis han skal engagere bands til eksempelvis en turné. Jeg spurgte under interviewet yderligere ind til, hvad der lå i hans udtalelser omkring, at det ofte var noget andet end '*selve musikken*', han formidlede '*i virkeligheden*'. Jeg spurgte SamuelSEN i denne sammenhæng, om det handlede om den fortalte '*historie*' igennem musikken<sup>106</sup>, men hvordan dette spørgsmål hænger sammen med begrebet omkring '*autenticitet*', kommer i hans videre udtalelser:

---

<sup>106</sup> Transskription, SamuelSEN, min: 04:34

JS: ”Ja, så er det historien. Og den historie kan [...] sådan set være hvad som helst, ik’. Den kan være... Ofte skal du sige, at den er **bundet op på noget geografisk – altså hvor kommer bandet fra, og hvad er det så [...] for nogle forhold de lever efter**. Jeg kan huske [...] vi havde den hér [...] en nordafrikansk rapper, en kvinde, som vi havde på turné. Og dér var jo [...] hun havde sådan én **feministisk dagsorden**, ik’, og dét i sig selv var jo en historie, **for det at være feminist i Nordafrika [...] er jo et andet spørgsmål end at være feminist i Nordeuropa**, ik’. Så der var en skide god historie dér. Så der er man jo ude og formidle... og udover dét, så spillede hun god hip hop, ik’. [...] **Eller først og fremmest spillede hun god hip hop, men så havde hun også den hér historie, og [...] det kan ikke adskilles**, når man laver en turné – når jeg laver en turné – så kan det jo ikke adskilles, fordi [...] jeg sammensætter jo en turné ud fra mange forskellige samarbejdspartnere.” (Transskription, Samuelsen, min: 04:36)

Samuelsen udtaler i denne sammenhæng, at den World Music, han udvælger, ofte er ”*bundet op på noget geografisk*” ift., hvor bandet kommer fra, som igen er sammenhængende med, hvilke ”*forhold de lever efter*” (ibid.). Altså har ’historien’ omkring artisten/bandet stor betydning i denne sammenhæng, hvoraf jeg tolker, at ’*autenticiteten*’ i boende musikken er af stor betydning ud fra Samuelsen’s udtalelser. Ud fra min tolkning er det med andre ord vigtigt for Samuelsen, som formidler af musikken, at der er en ’historie’, som indeholder et geografisk aspekt; hvor artisten/bandet er fra, og hvordan og hvilke forhold de lever under. Denne ’historie’ kan, ud fra min vurdering af det sagte, således være med til at gøre bandet mere attraktivt for det publikum, som Samuelsen skal videreformidle musikken til. For at bringe Samuelsen’s eksempel med den nordafrikanske, feministiske musiker, der spillede ’god hip hop’, ind i denne kontekst, så handler dette eksempel netop om, at der skal være en ’historie’ at sælge, som hænger nøje sammen med, at hun også; ”*først og fremmest spiller god hip hop*” (ibid.). ’Historien’ om artisten hænger således uløseligt sammen med vedkommendes musikalske evner, hvilke to aspekter for Samuelsen således ikke kan adskilles, når han sammensætter; ”*en turné ud fra mange forskellige samarbejdspartnere*” (ibid.).

Jeg har i foregående afsnittet analyseret og diskuteret udvalgte temaer med fokus på *hybriditet*, *renhed* og *autenticitet* med baggrund i mit empiriske materiale. Nu vil jeg således bevæge mig fra dette analysekapitel til den endelige konklusion – på baggrund af min samlede diskuterende analyse.



## KAPITEL 6) KONKLUSION

I nærværende specialeafhandling har jeg overordnet beskæftiget mig med en problemstilling omhandlende, hvordan tre adspurgte centrale aktører, som musikformidlere på World Music feltet i Danmark, *kategoriserer* og heraf *hierarkiserer* genrer indenfor World Music.

På baggrund af aktørernes udsagn kan jeg, ud fra de empiriske 'øjebliksbilleder', som den indsamlede empiri har vist, konkludere følgende om deres 'vurderingsproces' ift. genrer indenfor World Music:

Iboende de adspurgte aktørers jobbeskrivelse indgår en stillingtagen til de bands/artister indenfor World Music, som i første omgang er kommet i betragtning<sup>107</sup>. Denne 'vurderingsproces' medfører, at genrer – herunder bands/artister – kategoriseres og heraf hierarkiseres i et slags 'smagshierarki'. Dette smagshierarki opstår formodentligt på baggrund af de adspurgte aktørers erfaringer med og forudforståelse af World Music feltet og til dels egne personlige præferencer, egen 'smag' eller 'mavefornemmelse'. Sammenfattende har jeg, ud fra de adspurgte aktørers udtalelser om 'mavefornemmelse' og 'god smag', tolket, at disse er medvirkende faktorer til, hvordan aktørerne vurderer bands/artister ud fra mere eller mindre specifikke udvælgelseskriterier. Nogle af disse vurderinger udmunder sig i kategorier som; *ægtthed, kvalitet, 'at være gammel', have et synligt pittoresk handikap, udstråling, ekvilibrisme, erfaring, power, en historie at fortælle, have substans i musikken, have noget på hjerte, beherske nogle ting, lyttømæssige udfordringer, måden at forløse et musikalsk projekt på, at det svinger, melodien – som det bærende element, etc.*

Ét af specialets store analysetemaer ift. 'udvælgelseskriterier' eller 'parametre' indbefatter den 'urbane kontemporære' versus den 'traditionelle' musik. Sammenfattende viser de adspurgte aktørers udsagn en sammenhæng mellem den 'urbane kontemporære' musik som 'pegende fremad' og dermed mere populær, hvor den 'traditionelle' musik 'peger tilbage' i tiden.

I en diskussion af *hybriditetsbegrebet* kommer jeg frem til, at den *kontemporære* musik, på baggrund af min indsamlede empiri, kan anses som en form for 'hybrid' musik. Dette grundet et fokus på, at den 'spændende musik'/den mest *kontemporære* musik opstår de steder, hvor 'kulturer mødes', dvs. hvor *hybride* kulturelle identiteter opstår på baggrund af en 'cultural mixed-ness'. Disse forskellige kulturelle identiteter 'blandes', således at der opstår nye 'urene' identiteter eller 'in-between'-tilstande; nemlig *hybride* kulturelle identiteter - i dette perspektiv således også nye *hybride* musikgenrer (World Music-genrer).

---

<sup>107</sup> Denne 'betragtning' ift. hvilke projekter den pågældende aktør skulle vurdere musikken ud fra.

## ABSTRACT

In this thesis I have worked with the problem concerning, how three main music intermediaries of the World Music field in Denmark as respondents (especially with focus on booker, Peter Hvalkof), *categorize* and from this place the music genres in a *hierarchy* within the term 'World Music'. On the basis of the statements from these three intermediaries, I will interpret, how this assessment process, relative to the genres within the 'World Music' term, has come about from the empirical 'snapshots', that the collected empirical material has shown me.

On the basis of my empirical data, I have analyzed and discussed selected themes concerning: *Categorization* and *hierarchization* of genres, '*gut feeling*' and '*good taste*', *the dilemma of the intermediary*, *a question of position*, the theme '*the urban contemporary*' and '*the traditional*', and furthermore the themes: *Hybridity*, '*the pure*' and '*authenticity*'.

Inherent the job description of the asked intermediaries is a position to take, about which bands/artists are eligible to perform within the World Music scene in the first place<sup>108</sup>. This evaluation process leads to the fact, that genres, including bands/artists, are being categorized and hierarchized in what one could call a '*hierarchy of taste*'. There is the assumption that this happens on the basis of the respondent intermediaries' experience and preunderstanding of the World Music field and, in part, their preferences, their own '*taste*' or '*gut feeling*'. In my interpretation, the '*gut feeling*' or '*taste*' of the respondent intermediaries were contributing factors to the criteria, in which the intermediaries more or less specifically assessed, and in the end, chose the bands/artists. Some of these criteria or '*parameters*' included among others '*the urban contemporary*' and '*the traditional*' music. These opinions resulted in categories, such as: *Authenticity*, *quality*, '*to be old*', *charisma*, *equilibrism*, *experience*, *power*, '*a story to tell*', etc. What thereby concretely is to connote from these '*categorizations*' is somewhat unclear, because they are 'snapshots' from the field of how the asked intermediaries assess, categorizes and thereby place 'World Music' genres in a hierarchy in the given moment, in interplay with me, the interviewer.

One of the great themes of analysis in the thesis relative to '*criteria of selection*' or '*parameters*' included '*the urban contemporary*' versus '*the traditional*' music.

---

<sup>108</sup> This 'view' is relative to which projects the respective intermediary should assess the music from.

Summing up, the statements of the respondent intermediaries showed a connection between '*the urban contemporary*' music, as pointing forward, whereas '*the traditional*' music, according to my interpretation, pointed back in time. '*The contemporary*' 'World Music'-genres could therefore be seen as more popular than '*the traditional*' genres relative to the audience of the venue, 'Global'.

In relation to my discussion on '*hybridity*' of cultures, I therefrom interpreted, that the *contemporary* music, on the basis of my collected empirical data, could be seen as being a sort of '*hybrid*' music. This is based on the notion that the '*exciting music*'/the most *contemporary* music occurs in places, where '*cultures meet*', that is where *hybrid* cultural identities arise on the foundation of a '*cultural mixed-ness*'. These different cultural identities are '*mixed*', so that new, '*impure*' identities or '*in-between*'-modes occur: Namely *hybrid* cultural identities. And from this perspective thereby also new *hybrid* musical genres ('World Music' genres) occur. Inherent in the theorization of '*the pure*' versus '*the impure*' cultural identities lies a paradox in how these '*hybrid*' cultural identities can be '*impure*', when '*pure*' cultures do not even exist in the first place, according to Homi K. Bhabha – all cultures have an inherent '*cultural mixed-ness*'.

# LITTERATUR

## Primærlitteratur

Bourdieu, Pierre (1979) (norsk udgave af *La Distinction* fra 1995 oversat af Prieur, Annick): "Distinksjonen. En sociologisk kritikk av dømmekraften", Pax Forlag, Oslo

Brinkmann, Svend og Kvale, Steinar (2009): "Interview. Introduktion til et håndværk", 2. Udgave, Hans Reitzels Forlag, København

Gadamer, Hans-Georg (2004): "Sandhed og Metode. Grundtræk af en filosofisk hermeneutik", Systime A/S, Danmark

## Sekundærlitteratur

Frello, Birgitta (2005): "*Hybriditet: Truende forurening eller kreativ overskridelse?*" i Bech, Henning, Sørensen, Anne Scott (red.): *Kultur på kryds og tværs*, Forlaget Klim, s. 88 - 113

Esmark, Kim (2006): "*Bourdieu's uddannelsessociologi*" i Prieur, Annick og Carsten Sestoft: *Pierre Bourdieu. En introduktion*, Hans Reitzels Forlag, København, s. 71-114.

Frith, Simon (2000): "*The Discourse of World Music*" i Born, Georgina and Hesmondhalgh, David: *Western Music and It's Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, University of California Press, s. 305 – 322

Halkier, Bente (2008): "Fokusgrupper", Forlaget Samfundslitteratur, Frederiksberg

Huddart, David (2006): "Homi K. Bhabha", by Routhledge, New York, s. 202

Jensen, Minna Skafte (2004): "*Genreteorier i oldtiden*" i Teilmann, Katja (Red.): *Genrer på kryds og tværs*, Bidragyderne og Syddansk Universitetsforlag, s. 45 – 52

Prieur, Annick (2006): "*En teori om praksis*" i Prieur, Annick og Carsten Sestoft: *Pierre Bourdieu. En introduktion*, Hans Reitzels Forlag, København, s. 23-70.

Prieur, Annick og Carsten Sestoft (2006): "*Bourdieu's epistemologi og sociologiens hånsværk*" i Prieur, Annick og Carsten Sestoft: Pierre Bourdieu. En introduktion, Hans Reitzels Forlag, København, s. 211-238.

Rosenlund, Lennart og Annick Prieur (2006): "Det sociale rum, livstilenes rum - og La Distinktion" i Prieur, Annick og Carsten Sestoft: Pierre Bourdieu. En introduktion, Hans Reitzels Forlag, København, s. 115-156.

Sestoft, Carsten (2006): "Felt: Begreber og analyser" i Prieur, Annick og Carsten Sestoft: Pierre Bourdieu. En introduktion, Hans Reitzels Forlag, København, s. 157-184.

Teilmann, Katja (red.) (2004): "Nyere genreteori. Med udblik til Seeberg, Schlegel, Kafka, Balle, Strindberg, Brask-Andersen og Frost" i Teilmann, Katja (Red.): Genrer på kryds og tværs, Bidragyderne og Syddansk Universitetsforlag, s. 25 - 44

## **Opslagsværker**

Jacobsen, Michael Hviid (2009): "Socialkonstruktivisme" i Søren Kolstrup et. al (red.) (2009) Medie- og kommunikationsleksikon, Samfundslitteratur. 1. udgave

Hastrup, Kirsten (2007): "Strukturalisme" i Andersen, Heine & Kaspersen, Lars Bo (red.): Klassisk og moderne samfundsteori, Hans Reitzels Forlag, København, s. 299 - 325

Järvinen, Magaretha (2005): "Pierre Bourdieu" i Andersen, Heine & Kaspersen, Lars Bo (red.): Klassisk og moderne samfundsteori, Hans Reitzels Forlag, København, s. 342-363

Højberg, Henriette (2004): "Hermeneutik. Forståelse og fortolkning i samfundsvidenskaberne", i Bitsch Olsen, Poul og Fuglsang, Lars (red.): Videnskabsteori i samfundsvidenskaberne. På tværs af fagkulturer og paradigmer, Roskilde Universitetsforlag, s. 309-348

## **Websider**

<http://www.fondenvoxhall.dk/varekatalog?section=world>

<http://www.globalcph.dk>

<http://www.indgreb.dk>

[www.worldmusic.dk](http://www.worldmusic.dk)

[http://www.womex.com/virtual/roskilde\\_festival/member/peter\\_hvalkof](http://www.womex.com/virtual/roskilde_festival/member/peter_hvalkof)

<http://w00t.dk>

<http://www.womex.com>

<http://worldmusic.dk/default.asp?sitemenuMainID=68>

<http://globalcph.dk/component/content/article/34-yootheme/485-daniel-puente-encina>

<http://globalcph.dk/component/content/article/34-yootheme/488-patchanka-support-larica>

[http://www.denstoredanske.dk/Sprog,\\_religion\\_og\\_filosofi/Sprog/Fremmedord/kl-ko/kontemporær](http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Sprog/Fremmedord/kl-ko/kontemporær)

## APPENDIKS

### BILAG 1 – Transskription, Flemming Herrev

Transskription – del 1 og 2)

Interviewer Jannie Holmbo Pihl – kaldet JHP i transskriptionen

Interviewperson Flemming Herrev – kaldet FH

00:00 JPH: ”Jeg vil gerne finde ud af, hvad der ligger i jeres kategorisering – og finde ind til kernen af, hvordan I arbejder. Jeg ved godt, I er en interesseorganisation, og derfor ikke arbejder som musikbooker som sådan, men du har alligevel den anbefalingsdel, som musikbookere også har. Altså når man skal anbefale bands til andre.”

00:26: FH: ”Ja!”

00:35: JPH: ”Det er sådan noget, jeg er interesseret i at finde ud af. Jeg har set på jeres hjemmeside, at I har 12 overordnede genrer...”

00:45: FH: ”Jo, men det er sådan noget, der er kommet til, vil jeg sige. Udgangspunktet for os, da vi etablerede os som organisation – altså de første mange år er det sådan en kontingentbaseret medlemsforening, der hed Foreningen for verdensmusik. Det bliver så pr. januar 2006 ændret til World Music Denmark, som er en genreorganisation, og som ikke har noget kontingentbaseret medlemskab. Det er et krav fra statens side, fordi de er bange for, at det kun er vores medlemmerne, der kan få adgang til statens penge, som vi sidder og forvalter i foreningens regi. Men alle kan søge og modtage støtte, hvis de er kvalificerede til det. Men de (staten) vil gerne have dette medlemskab væk, som generer dem. Fordi de andre foreninger; Jazz Danmark og ROSE og Folkemusik vil gerne af med det, så det afskaffer vi så???. Men da vi så kommer til i 1992 og starter foreningen op, så er ROSE en etableret organisation og har været det i en del år. Dansk jazz forbund har sin egen forening – og det er så blevet til Jazz Danmark. Og så er der Folkemusikkens fællessekretariat, og det vil sige, at de får nogle penge for at løse nogle opgaver for staten – altså nogle aktiviteter, de står for og noget tilskudsvirksomhed. Og for ikke at gå ind og dublere genremæssigt med det, de arbejder med, er vi nødt til at lave en definition, som afgrænser os i forhold til det, der allerede er i forvejen. Og især i forhold til folkemusikken er der... altså de er slet ikke interesserede i nordisk-

keltisk folkemusik med afstikkere over til USA. Det vil sige, selvom vi stod i 90'erne, stod de med ryggen vendt mod Østeuropa og var slet ikke interesseret i, hvad der foregik på Balkan eller sådan noget. Dvs. at da vi efter nogle år ser denne begyndende interesse for balkanmusikken – fx med en gruppe fra bazART med Peter Bastian, så... der har været lidt med det her balkanmusik, men det har ligesom taget fart hos en ny generation af musikere op gennem 90'erne.”

03:22: JHP: ”Så det var egentlig sådan, at de der 12...”

03:25: FH: ”Ja, så hvor skulle de ligesom gå hen. Så sagde vi, at de kunne komme ind til os. Så vi brød ligesom med den tradition, vi lagde ud med. Dvs. at verdensmusik i vores objektiv er musikgenrer og ikke musikere, der har sin oprindelse uden for Europa og Nordamerika. Dvs. alt den musik som ROSA og folkemusikorganisationen ikke var interesseret i at dække, dem gik vi ind og tog under vores vinger, ikke. Og det vil sige, når vi kommer i gang med at registrere, hvad der er af bands, så kommer vi til et tidspunkt – altså vi har et trykt katalog – og da vi skal til at revidere det, finder vi ud af, at puha det er vist ved at være forældet, fordi internettet er startet op der i 1994. Så de fleste begyndte jo sådan i slutningen af 90'erne at få hjemmesider, så vi ville gerne tilskynde folk til, at få lavet hjemmesider, hvis de ikke havde fået det ordnet i forvejen. Så kunne vi netop bare linke til det, og så slap vi for at have et trykkatalog, der stort set var forældet den dag, det blev trykt, fordi alle folk skiftede telefonnummer eller flyttede eller whatever, ik’.”

04:48: JHP: ”Ja, det er klart.”

04:50: FH: ”Så ville vi hellere have, at vi kunne linke fra vores hjemmeside. Det gamle trykte katalog var ordnet alfabetisk, hvor man kunne læse lidt om det. Men langt de fleste, der orienterer sig i det vil ikke vide, hvilken genre det egentlig repræsenterede. Så det er for at formidle musikken. Og der har vi så gentaget det i et trykt katalog, vi lavede i 2009 i forbindelse med, at WOMEX kom til Danmark. Der havde vi et trykt katalog med de navne med størst international potentiale, og der har vi så også opdelt det i genrer. Så siger vi: her har vi en gruppe, der hedder (indenfor genrene;) scar reggae dansehall, her har vi noget, vi kalder afrikansk musik, her har vi noget af det mellemøstlige. Så det er på den måde, vi ligesom har syntes, det gav mening at dele det ind i 12 grupper alt efter, hvor mange musikere der nu var aktive i de her genrer. Vi kunne ligesom ikke bare sige, at tango var en genrekategori i en gruppe, der hedder Latinamerika, hvis man skal sige det på den måde. Vi har salsa og brasiliansk musik – selvom det selvfølgelig er et vidt begreb, men så havde vi øvrige latinamerikanske genrer, men kunne vi ligesom sige, at tangoen indgik i det, fordi der var ikke særligt mange grupper inden for tangoen, så... men vi synes alligevel, at den skulle have sin egen klare profil, fordi den er en helt speciel musikgenre – eller klart defineret



musikgenre, som også historisk set har en forankring tilbage i Danmark i 20'erne. Det er på den måde, de her opdelinger er opstået, og så med en vis skelen til... altså, der er publikumsgrupper, der kun er interesseret i reggae og ikke meget andet, og grupper der kun er interesseret i salsa og går ud og danser til det, og ikke i så meget andet verdensmusik. Altså, fordi man kalder det verdensmusik skal man ikke tro, det er et stort publikum, der er interesseret i det hele. Det er ikke tilfældet. Hver genre appellerer til en bestemt aldersgruppe eller har sin særlige profil aldersmæssigt. Socioøkonomisk kan det også have en profil i forhold til, hvem der synes godt om en bestemt type musik.”

07:44: JHP: ”Ja, det er klart.”

07:52: FH: ”Det er en del af det, at forskellige mennesker repræsenterer en del mere en forskellige genrer af musik.”

07:56: JHP: ”Ja, så det er en del af ens identitet at sige, at man lytter til dette...”

07:58: FH: ”Ja, eller en del af ens opvækst eller hvad man siger.”

08:05: JHP: ”Hvis nu vi tager et eksempel i Danish Music Awards, når I skal udvælge nogen. Har I så nogle parametre I går ud fra, når I skal vælge nogle bands frem for andre? Altså, hvad ser I efter?”

08:25: FH: ”Jamen, nu er det ikke os, der udvælger vindere. Vi har en vis armslængde både i forhold til en bestyrelse, hvor der både sidder musikere og arrangører og folk med en vis forkærlighed for det ene og det andet. For at det ikke skal blive for indspist, så har vi altid en ekstern jury.”

08:48: JHP: ”Okay, men I udvælger nogen til dem?”

08:50: FH: ”Ja, det skal bare være nogen, der har den størst mulige kendskab til verdensmusikken. Og ikke de samme og de samme hele tiden.”

09:01: JHP: ”Altså, juryen?”

09:03: FH: ”Ja!”

09:04: JHP: ”Men I vælger vel nogen ud til juryen, som de skal kigge på?”

09:12: FH: ”Neej, vi har jo nogle priskategorier, som vi har haft siden 2002, da vi startede op med det, ikke. Dvs. de første år må vi ikke være en del af Danish Music Awards, hvor vi laver vores egen i starten – altså vores egen priskategori, som vi kalder World Awards. Men fred være med det. Nu er vi en del af det officielle system. Men altså...”

09:37: JHP: ”Det kan være, at det var et dårligt eksempel, fordi jeg vil gerne ind til det, der handler om, når I skal udvælge noget, fx til cd'en her. Er du med i udvalget til noget af det?”

09:51: FH: ”Ja, det er et nyt udvalg, som bestyrelsen har nedsat, hvor jeg selvfølgelig deltager aktivt. Men jeg vil sige, det der er min erfaring – nu har jeg været med til at lave 15 cd produktioner gennem tiderne – og i starten fik jeg lov til at vælge selv suverænt. Fordi, ellers kunne man sidde og diskutere det i en uendelighed. Men så blev jeg ansat som sekretær eller sekretariatsleder, for det var kun mig, der var ansat og titler var heller ikke så vigtige. Og der ville man gerne have at jeg ikke fik for meget magt, som man siger, og skulle påvirke alt muligt, så man satte det til en ekstern person. Så blev man lidt træt af hende, og syntes at det blev lidt for meget med en vinkel på tingene. Så man ville gerne brede det lidt ud, og der var bestyrelsen inde over selv. Og man har nedsat et nyt udvalg de seneste mange år.”

11:05: JHP: ”Når du sidder i en jury, er der så noget bestemt I kigger på? Hvad gør et godt band frem for et andet?”

11:13: FH: ”Hvis jeg nu hører det nye nummer med Anita Lerche, som hun har lagt ud på Youtube for en uge siden. Jeg ved ikke, om du har set det?”

11:24: JHP: ”Jeg har ikke lige set det, men jeg har set nogle af hendes andre videoer.”

11:28: FH: ”Jamen denne her nye video, den er allerede set af 3,5 mio. mennesker. Og det er bare et fedt nummer. Der må man ligesom sige, at jeg sidder her ikke for at hytte mine egne kartofler. Jeg sidder her ligesom for at lytte på god musik.”

11:50: JHP: ”Det er klart. Og hvad er det så, god verdensmusik er?”

11:55: FH: ”Jamen det er inden for... altså, hvis man skal definere og sætte ord på det, så... altså, hver musiker og hvert orkester kommer ligesom med det, man fornemmer, der er et musikalsk projekt, som de gerne vil forløse. Og i hvilken grad, de ligesom får gjort det – det er det, man vurderer.”

12:17: JHP: ”Så det handler om kvaliteten i det?”

12:20: FH: ”Ja, det er kvaliteten i det. Og det kan være et popnummer eller et poparrangement, der er lige ud af landevejen – altså glad musik, dansemusik og op-tempo-numre. Og noget andet kan være fx et orkester som Analogik, hvad kan man sige, det kræver virkelig, at du lytter. Men det er også udfordrende og spændende rytmisk musik på en lidt anden måde. Det er ikke den der popmusik-reference, der ligesom bærer det igennem, men nogle andre kvaliteter, ikke. Og der skal man ligesom være tilstrækkelig åben og alsidig, så man ligesom kan favne alle genrer. Så skal man gå ind og sige, at på disse præmisser, som genren sætter og som musikeren definerer med dette nummer, hvad er det så, de vil. Og hvor langt kom de så med det. Og så er det jo ligesom et valg i sidste ende, hvor – hvis man står og skal veje på en vægtskål til en cd, så vil man måske være mere

tilbøjelig til at sige, at så er det noget, der falder mere i min personlige smag end noget andet. Og så må det være op til det. Det er det også i juryer. Nu har jeg siddet og modtaget indstillinger fra juryer i mange år, og det vil sige, at jeg kan læse: nå, han/hun har dette band som nr. 1 selvom det næsten ikke figurerer på de andres indstillinger, så er det jo fordi vedkommende sætter sin egen personlige smag over det store overblik eller hensyn til alt muligt andet. Og det skal man bare være klar over, at sådan er det at sidde i en jury. Sådan er afgørelserne. Det er summen af 5-7 menneskers vurderinger. Og det er subjektivt.”

14:15: JHP: ”Det er subjektivt.”

14:19: FH: ”Ja, sådan er det. Jeg opfatter det ikke som noget... altså, der er ikke de der objektive kriterier. De kommer tit og spørger: hvad skal vi vurdere det ud fra? Og så svarer jeg jo bare: det du synes er godt. Det du godt kan lide.”

14:35: JHP: ”Det er jo det, der gør det så svært at fange, hvad der egentlig ligger i den udvælgelse. For det er meget forskelligt fra person til person, hvad man vurderer det ud fra. Jeg talte med Peter Hvalkof fra Global. Vi snakkede netop om det samme, som du og jeg taler om: hvordan gør man det. Og han talte om, at det handler meget om mavefornemmelse.”

14:55: FH: ”Ja, det vil jeg også sige.”

15:00: JHP: ”Hvad ligger der i mavefornemmelse for dig?”

15:03: FH: ”For at jeg synes, at noget er, altså... jeg er vokset op med popmusik i 60'erne, og jeg kan godt lide, at et nummer har en melodi. For mig er det ikke noget negativt. Det skal ikke banaliseres. Men jeg kan godt lide, når der er det her bærende element i et nummer. Så kan jeg godt lide, at det er arrangeret på en eller anden interessant måde. Hvis det svinger på en måde og giver mig lyst til at danse, så er vi derinde. Jeg kan ikke sige, jeg kun lytter til den slags musik. Der er også meget andet, ikke.”

16:10: JHP: ”Jo, det er klart.”

16:14: FH: ”Typisk kan jeg godt lide numre, som jeg har lyst til at vende tilbage til mange gange. Numre, som giver lytte-mæssige udfordringer. Hvor man måske har spillet popnumre x antal gange, så synes man ligesom, man er mæt af dem. Men med de andre, der kan man vende tilbage.”

16:52: JHP: ”Har det også noget at gøre med gruppernes potentiale?”

17:00: FH: ”Nej, hvad der gør sig og hvad der ikke gør sig – det er jo et meget komplekst spørgsmål. Hvis vi ser på det fra orkestrets synspunkt, så er der rigtig mange ting, der skal falde i hak for dem selv. Og de skal have talenter på en bred vifte af ting, før det kan lykkes for dem.”

17:28: JHP: ”Ja, altså at komme videre”

17:32: FH: ”Ja, det er både med samarbejdspartnere. De skal kunne forstå samarbejdspartnere på den rigtige måde. De skal forstå at prioritere og ikke bare gribe en chance her, så det hele ikke bare bliver planløst til sidst. Man bliver nødt til som musiker... det eneste jeg rigtig har oplevet på vores område, hvor der var rigtig stor efterspørgsel, det var Natasja, som måtte gå ind og prioritere. Altså, hun havde flere gode tilbud end hun selv kunne overkomme rent tidsmæssigt. Og der måtte hun gå ind og sige, hvad det var hun selv ville satse på, fordi der var så stor rift efter hende inden hun jo døde. Ellers er det jo sådan noget med, at de skal arbejde hårdt for at skaffe de her tilbud.”

18:38: JHP: ”Er det noget – det kan jeg også se på jeres hjemmeside – er det noget i sådan hjælper dem med?”

18:40: FH: ”Ork ja, jaja. Altså, vi har forskellige typer af programmer på forskellige niveauer. Det er alt fra upcoming bands til etablerede bands. Det kan gå på markedsføring af deres materiale, det kan gå på, at de får en ekstern coach, der kommer og kigger med skarpe øjne på, hvad de laver på et område, de selv vælger ud og synes er vigtigt.”

19:12: JHP: ”Er det noget, man kan søge om.”

19:14: FH: ”Ja, det er det. Ja, så har vi programmer i udlandet. Tako Lako, Mzungu Kichaa arbejder vi med i øjeblikket, som er blevet udtaget i den tyske branche til at blive markedsført i Hamburg.”

19:38: JHP: ”Ej, det var da flot.”

19:40: FH: ”Ja, sammen med to jazznavne. Og det er jo fordi, altså, vi har jo forsøgt at sætte nogle bands på herhjemme fra for at spore dem ind på Danmark i forhold til udlandet. Men det fungerer også omvendt sådan, at der kommer nogle branchefolk udefra, som selv udvælger det bands, som de ser et potentiale i. Så udpeger de, hvad de synes er spændende og anderledes. Og så har vi jo international transportstøtte, som alle genreområderne kører med. Så vi prøver at sætte ind og give et løft alle vegne for at skabe en højere grad af professionalisering af vores miljø.”

20:38: JHP: ”I Danmark?”

20:40: FH: ”Ja, i Danmark. Vi arbejder kun med herboende musikere. Vi har jo en lille smule penge, fordi vi mærker et stort behov blandt verdensmusikere for at få et lille tilskud – fordi den offentlige tilskudsordning til honorarstøttede spillesteder og regionalstøttede spillesteder – der er lidt i København, men altså, det er så som så, hvor meget verdensmusik der kommer på scenerne der.”

21:20: JHP: ”Hvad med for eksempel Atlas?”

21:22: FH: ”Atlas er sådan en undtagelse i Aarhus, men der er nogle interne problemer omkring, hvordan hele set-upp’et fungerer.”

21:24: JHP: ”Er de ikke også mere på jazz?.”

21:26: FH: ”Nej, det er en blanding. Det er folk.”

21:38: JHP: ”Men udover Global vil du så sige, at det er sted nummer to i Danmark?.”

20:40: FH: ”Nej, det er svært at sige. For så er vi igen inde i det med, at du ikke kan sælge verdensmusik som et begreb. Altså, der er jo nogen, der ligefrem ikke kan lide ordet verdensmusik, som er begyndt at omtale os selv som *world*. Det kan man ikke i virkeligheden sige på engelsk, for så hedder det i virkeligheden *world music*.”

22:06: JHP: ”Nej, det er måske et dansk fænomen?”

22:14: FH: ”Ja, det er det! Men det er for at gøre det... for at have sådan noget som reggae og jazz i kategori. Altså, i dansk kontekst kan du gøre det – der kan du kalde det world music. Men world i sig selv, det er kun en markedsføringsparaply af forskellig musik, som på mange måder ikke har noget med hinanden at gøre, og ikke har anden fællesnævner end at de kommer udenfor Europa eller er opstået udenfor. Men det vi har oplevet i vores organisatoriske liv, det er, at – nu har så lige haft administration af Dansk folkemusiks midler i to år, og det var da et spektakel. Og de ville ikke samarbejde med nogen. Når vi kom med noget folkemusik og sagde: det vil vi gerne samarbejde med jer om sammen med jazzen, så lød det: eej! Fordi de var så optagede af at promovere sig selv. Nå, men lige præcis den del af det, har vi jo ikke oplevet inden for verdensmusikken. Hvis det kan gå godt for Anita Lerche og Bollywood-genren, så kan det jo skabe større opmærksomhed omkring os alle sammen. Hvis det går godt for denne her reggaefestival, så kan det også gå godt for dem, der spiller tango. Det er ligesom om man føler en større solidaritet med hinanden pga. det her begreb.”

23:54: JHP: ”Fordi det er sværere for dem...?”

23:56: FH: ”Ja, fordi man har brug for hinanden. Man kan se en fordel i det. Også rent bevillingsmæssigt. Altså, verdensmusikbegrebet blev etableret i 1987 i England som en markedsføringsoverskrift for en lang række enkeltstående selskaber, der lavede plader med afrikansk og latinamerikansk musik.”

24:15: JHP: ”Så det var for at lytterne kunne finde dem?”

24:17: FH: ”Jo jo, det handlede netop om det label, de gerne ville have til at stå i forretningerne.”

24:26: JHP: ”Hvad synes du om begrebet i dag? Er det nødvendigt at have?”

24:30: FH: ”Ja, det synes jeg, det er, fordi det tjener det samme formål, som det hele tiden har tjent. Dvs. i forhold til... altså, i det store billede, hvor vi taler om pop, rock og jazzmusik, der tjener det stadig en funktion. Altså, vi kan ikke gå til Danmarks Radio og sige, at vi vil have et specialprogram om afrikansk musik. Vi kan ikke gå derhen og sige, at vi vil have et specialprogram,

der følger reggaemusikken på Jamaica. Vi er nødt til at sige, at vi gerne vil have et program, dækker verdensmusikområdet. Ellers er det ligesom at gå ind i subgenrerne og sige, at vi gerne vil have et magasin der dækker den type jazz ... det kan man ikke sige, men man kan sige, at man gerne vil have et program, der handler om jazz. Det samme gælder med rock. Der kan man sige, at man gerne vil have et program, der dækker rock i Danmark, men ikke en eller anden subgenre. Så i den forstand tjener det et formål, og et formidlingsmæssigt formål. Hvor pladeselskaberne i sin tid havde et formidlingsmæssigt formål, så har vi et politisk motiveret behov. Det er jo ikke kun i forhold til Danmarks Radio. Vi kan på den måde også gå ind og etablere en world music festival. Med det brand kan man måske få adgang til nogle medier bare ud fra navnet. Det jeg kan se i bakspejlet, det er, at to år efter verdensmusikbegrebet var blevet etableret i England gennem denne reklamekampagne – skal vi bare sige, at de engelske pladeselskaber valgte det navn, men det var ikke dem, der fandt på det. Navnet eksisterede. Jeg havde fx været i en parisisk pladeforretning, der hed world music, ligesom der var en der hed Musiques Mondial og en der hed Global Music og en der hed Musiques d’Afrique. Altså de havde sådan nogle navne. Men altså to år efter at begrebet var blevet lanceret og var blevet oversat til dansk som verdensmusik, så fik vi endelig et program på Danmarks Radio. Jeg havde jo gået og lavet individuelle programforslag op igennem 80’erne til Danmarks Radios ledelse på P3, ikke. Vi havde så fået et 14-dages magasin, så udviklede det sig til hver uge, og så hed det afro-beat. Jeg tror det gik fra at være hver 14 dag til at være hver uge.”

27:38: JHP: ”Sådan.”

27:55: FH: ”Jeg plejer at sige... altså, folk genkender reggae, Jamaica og de genrer, og ved noget om det. Men i virkeligheden ved man ikke ret meget mere end disse stikord. Det er det samme med world music. Og så kan man altid sidde og brodere videre på det her.”

28:08: JHP: ”Ja, det er jo en med mange konnotationer i, kan man sige.”

28:11: FH: ”Ja, den tjente jo ligesom også det formål i Danmarks Radios ledelse der, at: ’so ein ding mussen wir auch haben’ – vi skal da også have verdensmusik. Og så havde vi fået etableret denne her forening for verdensmusik, og vi begyndte at få penge fra staten til at støtte dette fremvoksende musikområde. På den måde tjener det også et politisk formål, ja.”

28:48: JHP: ”Ja, for at understøtte denne trend der foregår! Hvad kan du så bedst lide begrebsmæssigt? Kan du bedst lide world music?.”

29:03: FH: ”Jeg synes egentlig bare vi skal bruge det i flæng efter behov. Men formidlingsmæssigt prøvede vi da at arbejde på – i P3 – der talte vi om den specifikke genre og forankringen i det. Hvordan den er vokset og hvordan den afspejler et bestemt samfund – og hvorfor musikerne synger

om ditten og datten, og hvordan det afspejles i den måde, det bliver produceret på. Det de synger om eller whatever. Altså alt den historik, der knytter sig til musikken i sig selv. Og der synes jeg bare man skal glemme om world-begrebet og gå ud og fokusere på den specifikke genre. Hvorfor spiller Yusuf Emlak som han gør, og hvad kommer det egentlig fra og hvordan og hvorledes. Og så har man ligesom transporteret lytterne ned i en helt anden sammenhæng, som formidler noget omkring musikgenren og den sociokulturelle kontekst.”

30:26: JHP: ”Så det er under mikro-genre-idéen, hvis man kan sige det sådan?”

30:28: FH: ”Ja, altså hvis man synes, at et helt land et andet sted i verden er en mikro-genre, haha.”

30:35: JHP: ”Jamen, men musikerne er vel med til at skabe den?”

30:38: FH: ”Jojo, når du møder en musiker i Afrika, vil de jo begynde at snakke om afrikansk musik. Men så må man sige: nu skal vi snakke om bicouté???, achikoue??, camaroun?? whatever... Og via man snakker om, at man kender til det og det, så sætter man også dem ind i en kontekst om deres kultur og musik og historik, der knytter sig til det. Så kan du ligesom trænge dybere ned i snakken med dem på den måde.”

31:25: JHP: ”Så det er derfor, du synes, vi skal have...?”

31:27: FH: ”Nej, jeg synes bare det giver mening at have en genrebetegnelse. Folk der selv er udøvende bruger det også selv. De vil jo gerne...jeg plejer at sige, at highlife musikken i Ghana er over 100 år gammel som populær musikgenre, som ikke har noget med den traditionelle musiktradition at gøre. Og det vil sige, at den gennemgår et udviklingsforløb over de mange 100 år – for der er mange generationer ind over – og alle generationer vil gerne lægge lidt afstand til dem, der var der før, og ligesom tillægge det noget værdi og være identitetsskabende. Alene af den grund er der en grund til at sætte nogle labels på. Altså, i Congo er der lige nu en diskussion, hvor man har brug for at få sat nogle labels på, der ligesom tegner butikken. For vi vil jo gerne vise, at det er os, der holder bolden og ikke dem, der var der før.”

32:33: JHP: ”Det kan jeg sagtens følge.”

32:35: FH: ”Forstår man det, kan man også formidle det. Og så kan man ligesom tage det for, hvad der er. På den måde er vi jo ikke direkte involveret i de her musikgenrer. Det er jo ikke vores kultur som sådan, de opstår i. Men vi udfordres af det og glædes ved det, og så vil vi på en eller anden måde gerne tage det til os.”

33:06: JHP: ”Nu spørger jeg lidt frækt, om du synes worldbetegnelsen – nu siger vi den overordnede hat – kan den ses som værende med til at opretholde dette ’os og dem’ fokus?”

33:24: FH: ”Det kan den da sagtens...”

33:25: JHP: ”Altså, som et lidt kulturimperialistisk fokus...?”

33:26: FH: ”Joh æh, det...”

33:33: JHP: ”Nu tænker jeg Vesten i forhold til alt det andet!”

33:34: FH: ”Jo, så skal du tilbage og sige: hvorfor overhovedet tænke i den kontekst. Fordi konteksten er allerede historisk belastet i sig selv, ikke. Og hvis du så bare bruger et nyt begreb, og siger, at den passer som fod i hose til det gamle fortælling om de stakkels slaver, der blev taget med fra Afrika, og at det er vores skyld alt sammen, ikke. Og ikke en lyd om, at der var alle de der få europæere, der sad på høstvognene, som ikke kunne få slaver. De blev jo handlet af alle kongerne ved kysten, fordi alle slaverne kom jo fra baglandet. Jeg har lige læst en bog om Angola. Altså, det har noget at gøre med - jeg fik flotte bøger fra Portugal om Marcolais??? musik indlagt i cd’erne: Den afrikanske musik, der kom til Brasilien var ikke kystbefolkningens, men dem, der kom inde fra i landet, fordi sådan var slavehandelssystemet. Nå, men det er noget helt andet. Men jeg falder ikke helt for det der med, at vi har udnyttet dem. Vi har også givet bistandshjælp til Afrika i 50 år. Altså, come on. Hvad har vi fået for pengene. Det synes jeg kunne være et rimeligt spørgsmål at stille til afrikanerne, ikke. Men altså...

35:07: JHP: ”Nu tænker jeg også bare overordnet i forhold til denne her hat, om den er nødvendig? Og det synes du, den er?”

35:10: FH: ”Ja, så længe vi kan bruge den til noget. Kan vi ikke bruge den til noget, jamen så drop den. Jeg vil også sige, i forhold til en afrikaner – der er en der har skrevet en bog, der hedder Repercussions, som er en artikelsamling af en gambianer, tror jeg, der har skrevet om worldbegrebet om patronizing og alt det der. Det er selvfølgelig rigtig nok, fordi der ligger jo ikke det, at man går ind og siger: reggae, hvor der er skrevet bøger om Bob Marley og om musikkens historie, blue beat og alle de der ting, reggae og alt muligt – og det er jo ikke den formidling, der ligger i det, når man taler om worldmusik. Men der ligger, hvis man bare kradser lidt i overfladen – hvertfald set fra det synspunkt – så ligger der, hvis du tager sådan en rough guide til worldmusikken, så ligger der jo eksperter inden for alle de konkrete musikgenrer og lande og musikhistorier. Der skriver de små kapitler om musikken fra alle mulige steder. Så i den forstand, så ja, det kan man godt sige. Men altså, det kommer jo... altså, hvis dansk musik kun var samlet under en betegnelse ligesom andre verdensdele, så ville jeg måske nok også syntes, at det var lidt for firkantet.”

37:10: JHP: ”Ja, det er klart.”



37:11: FH: ”Men altså, der ligger jo... jamen så længe... jeg synes jo også, det er et meget svært spørgsmål. Jeg tror ikke på den der med, at vi alle er lige interesserede og lige udfordrede af musik fra alle mulige steder af verden eller at vi alle har en personlig interesse, et politisk beredskab eller føler os moralsk forpligtede til at forstå alle kulturer alle steder i verden. Altså, det er livet for kort til, og det er dagen ikke lang nok til. Der er alle mulige andre praktiske forpligtelser, som det enkelte menneske er underlagt til, at vi kan rumme hele verden. Og jeg synes heller ikke, at de folk, der forsøger at lege den leg – det er mere sådan noget med, at de prøver at lege Gud. De vil gerne være almægtige og kunne det hele og ligesom tage hele verden moralsk på deres skuldre. Og det er der ikke nogen, der skal. Fordi vi er ikke guder, vi er mennesker. Vi skal ikke foregive at tage den byrde på os.”

38:23: JHP: ”Så vi er nødt til at...”

38:25: FH: ”Jeg tror at vi alle sammen er rodfæstede. Altså, hvis vi ikke er rodfæstede her i Danmark og er vokset op her og har vores familie her fra langt tilbage - og der er fortællinger om vores historie, der rækker langt tilbage, og vi har vores klima og natur her... jamen så er der andre folk, der er vokset op andre steder i verden og ligesom er forankrede i det. Jeg tror, at alle mennesker – uanset, altså man kan tale om en global landsby og alt det der – men alle har rod i et eller andet sted. Det vil sige, at man i den forstand ikke har et universalt perspektiv, men man har et provinsielt begrænset perspektiv.”

39:13: JHP: ”Man har en forforståelse...”

39:15: FH: ”Ja, det kan man sige...”

## **Interview del 2)**

00:00: FH: ”Det er ligesom det... der ligger ligesom en forventning om, at vi skulle være (???). Det tror jeg ikke på. Selv inden... nu interesserer jeg mig for afrikansk musik, men det er langt fra alt afrikansk musik, der interesserer mig. Jeg kan hurtigt lytte mig ind på – fordi jeg har lyttet i mange år – hvor det kommer fra. Men stadigvæk så er der nogle enkelte ting, som jeg synes er magiske øjeblikke.”

00:39: JHP: ”Og hvad gør disse magiske øjeblikke for dig, når du sidder med world music hatten på og skal anbefale?”

00:48: FH: ”Jamen det gør jeg ikke, for jeg spørger altid, hvad det er, de vil have.”

00:52: JHP: ”Så det er målgruppen først og fremmest?”

00:54:FH: ”Jamen det er jo, hvad de vil have. Så kan jeg måske pege dem i den rigtige retning. Det kan være enten et... altså, de fleste har jo orienteret sig selv, så det er ikke i den store stil, jeg skal gå ud og anbefale nogen. Det kan være et... hvad har der været igennem årene? ... der har været et par kulturhuse, som var nogle novicer udi det, men som havde nogle penge til verdensmusik og gerne ville vide, hvad de skulle vælge. Så siger jeg ligesom: der er dem her, og der er dem her. Og så prøver jeg ligesom genre-mæssigt at brede det ud med både store orkestre og mindre konstellationer. Sådan kan man gøre det. Der var en, der skrev til mig for 14 dage siden. Hun skulle holde en 50 års fødselsdag og ville gerne danse til afrikansk musik. Hun skrev til mig. Og så spurgte jeg ind til, hvor festen skulle holdes og om hun havde udstyr og sådan – og om hun var klar over, at der skulle stilles op med anlæg: hvis du ikke har det, vil jeg da foreslå, at du vælger noget akustisk. Og hvis du godt kan lide trommer, vil jeg da foreslå ham her – han er masterdrummer og du kan da prøve at snakke med ham, så kan det være, det fungerer i sammenhængen, ikke.”

02:15: JHP: ”Så det er helt fra den enkelte person til den helt store organisation...”

02:19: FH: ”Ja, det kan være, der er nogle andre, der... ja, altså, selvfølgelig kan man påvirke det i en vis retning, men...”

02:31: JPH: ”Så du trækker på din erfaring med det musik, du har hørt?” FH: ”Ja”, JHP: ”[...]først og fremmest?”

02:39: FH: ”Jo jo, altså [...] hvis du spør’ – altså hvis folk kommer og spør’ mig, hvad de skal præsentere..”, JHP: ”Hvis du nu havde frit valg på alle hylder?”

02:46: FH: ”ja, så vil jeg ligesom gå efter hvad – dels hvor mange penge de har, hvilket setup de har, og hvad publikum de forventer og – altså [...] så ligesom prøve at skyde sig ind på, hvad der kunne være en succesoplevelse for dem”, JPH: ”Ja”, FH: ”fordi det ku’ ligeså godt være [...] en tangogruppe, der kom og optrådte med noget, der havde mere koncertpræg”, JHP: ”Ja”, FH: ”eller flamingogruppe [...] det kommer meget an på sammenhængen, ik’[...]”

03:15: JHP: ”Det kan jeg sagtens se. Nu spørger jeg på en anden måde – hvis nu du ta’r udgangspunkt i en tyrkisk folkemusiker”, FH: ”Ja”, JHP: ”Kan man så tale om den go’e tyrkiske folkemusiker og den knap så go’e?”

03:25: FH: ”Det kan man da godt, hvis man hører to folkemusikere [...] altså folk stiller sig op ved siden af hinanden.”

03:29: JHP: ”Hvad gør så den go’e?”

03:31: FH: ”Det lyder bedre”, JHP: ”Hvorfor lyder det bedre?”, FH: ”Det lyder bedre, fordi øhh måske vedkommende har en øhh bedre teknisk beherskelse af sit instrument”, JHP: ”Okay”, FH:

”Har et mere – skal vi sige – stramt arrangement, eller det kan være et mere elaboreret arrangement øhh tempomæssig eller klangmæssig, eller hvad det nu kan være [...] det er svært ligesom – altså dér må du ligesom komme med to eksempler”, JHP: ”Ja”, FH: ”Altså, hvor du synes, at der skal jeg lytte på det ene og lytte på det andet, så kan jeg måske forklare, hvorfor jeg vælger det ene frem for det andet.” JHP: ”Ja”,

04:13: FH: ”[...] Men det er sådan nogle af de her ting, hvis man skal prøve og – hvad skal man sige – sætte nogle mere abstrakte ord på det, ik’ [...], hvis jeg lytter til et nummer, så kan jeg meget hurtigt [...] der behøver jeg ikke lægge fingrene imellem, da vil jeg hurtigt skulle sige om jeg kan li’ det eller ej, eller hvorfor jeg ik’ kan li’ det, ik’ [...] eller hvor meget, jeg tror på det.”

04:33: JHP: ”Ja. Så det er meget svært at sige noget overordnet, hvad der sker i den udvælgelsesproces?”

04:38: FH: ”Jo, men jeg prøver jo at sætte sådan nogle, altså når du stiller mig så specifikt spørgsmål, så kan man jo sige, det kunne være dét, det kunne være dét, det ku’ være det hér øhh forhold [...]. Altså det kunne også godt være, hvis vi ta’r to eller fem forskellige numre og ligesom sige, jamen så kan jeg måske gå ind og sige, jamen det er ligesom de elementer hér, som jeg synes skiller det ud fra at være noget særligt, ik’.”

04:57: FH: ”[...] Hvis du fx går ind og si’r at du har lyttet på *Anita Lerches* øhh tidligere videoer og så prøver at lytte på det nye, så synes jeg det nye er bedre produceret. Arrangementet er mere øhh det er ik’ så simpelt”, JHP: ”Nej?”, FH: ”det er mere sådan noget – det er ligesom nogle flere lag i musikken og lytte på, ik’.”

05:14: JHP: ”Okay.”

05:15: FH: ”Det er jo også dét, der gør *Analogik* sådan mere udfordrende og spændende at lytte på [...] og ligesom man har lyst til at vende tilbage til det mange gange.”

05:24: JHP: ”Klart.”

05:25: FH: ”Sådan har jeg det også lidt med øhh ”Kingsonjades” tjutju-plade?.....

der er indspillet i Nigeria af hans genindspilninger af de samme numre i Europa fra Virgin Records. Men jeg elsker også den Congolesiske musik med Ok Jazz, som er et 15-20 mands orkester fra første halvdel af 1970’erne. Der ligger en hel forrygende sort/hvid tv-optagelse ude på Youtube.”

06:03: JHP: ”Okay, den vil jeg da gå ud og tjekke ud.”

06:05: FH: ”Ej, jeg synes den måde de stemmer sammen de her 4 sangere – altså den måde, de arrangerer stemmer på, det er helt wuuushh. Det er virkelig flot.”

06:20: JHP: ”Så er man oppe at flyve! Hvis nu vi tager Fuat Talay, som du kender en lille smule. Hvad er det, der gør ham til noget specielt? Hvorfor er han udvalgt i kataloget?”

06:22: FH: ”Øh det kan jeg ikke svare dig på, for det har jeg ikke selv været inde over. Men det har formodentlig været ud fra nogle musiknumre, som han har sendt ind. Det kan jeg ikke... fordi han er også en af de få, vil jeg sige, inden for tyrkisk, kurdisk, mellemøstlig musik - altså i den genre - som er med inde på den danske musikscene. Fordi dét, der ligesom er problemet med mange indvandremusikere eller indvandremiljøers musikere er, at de selv har vendt fuldstændig ryggen til det – altså de unge i forhold til deres egne musiktraditioner. Og i stedet kaster de sig over et eller andet amerikansk streetvice, hiphop musik eller sådan noget lignende. Ellers så vender de sig indad og dyrker deres egen musik bag lukkede døre, for eksempel med sådan noget bryllupsmusik og festmusik i andre sammenhænge. Men det kommer ligesom ikke ud til resten af offentlighedens kendskab.”

07:53: JHP: ”Handler det mere om at få noget kontemporært ind i baggrunden?”

07:56: FH: ”Jamen, der er nogle enkelte, der bryder ud af det mønster og siger: vi vil gerne bruge vores egen musiktradition i denne kontekst, hvor vi genfortolker det og bruger vores egen. Og der er han (Fuat Talay) ligesom et eksempel på det, ikke.”

08:19: JHP: ”Hvordan kan det så være, at sådan en som ham, han ikke kan spille ovre på Global?”

08:22: FH: ”Det ved jeg ikke. Måske fordi han kommer som solist. Altså, det er der jo ikke det store publikum til på Global. Så skal det være virkelig store navne, ikke. Det har ikke noget med genren at gøre. Så skal han måske mere komme med en gruppe. Som gruppe skal de også kunne trække et vist publikum. Det er jo også købmandsskab.”

08:52: JHP: ”Handler det om, hvilke genrer der er mest populære for tiden? Er der også noget med det, når de bliver udvalgt til Global?”

08:54: FH: ”Det går jeg da ud fra. Altså Peters set-up, som jeg forstår det, er jo lidt uafhængigt af, hvor mange der kommer og ser det. Så han kan jo ligesom læse sig til det. Så i modsætning til bookere på mange andre spillesteder – hvor det kommercielle og kunstneriske skal gå hånd i hånd – så er det som om det er meget mere adskilt derovre. Som om han får lov at fortsætte sin, skal vi sige privilegerede tilværelse fra Roskilde-tiden, og det vil sige, han kan booke stort set lige, hvad han har lyst til uden at tage hensyn til, om der er nogen, der har lyst til at komme og høre det. For der kommer rigtig mange folk på Roskilde, og der er altid udsolgt. Og jeg har indtryk af, at det er de samme betingelser, han har stillet herovre (Global), ikke. Så han kan gøre det, og han har også

præsenteret noget, hvor der ikke kom særligt mange mennesker. Men øh, det får han så også påtale for - går jeg ud fra.”

09:57: JHP: ”Ja, hehe.”

10:00: FH: ”Men et eller andet sted, så skal Peter jo også selv kunne lide det. Der er nogle gange, hvor han fortæller om, hvordan han bliver – han er jo en jaget mand – hvis han køber dem, der er meget få af – og alle vil gerne sælge til ham – så han bliver overdynget med tilbud på bands og præsentationsmateriale og alt det der. Og der sidder han jo allerede, når han kommer tilbage til hotellet og smider det meste af det i skraldespanden. Han vælger ud, hvad han gider tage med hjem og lytte på.”

10:38: JHP: ”Ja, det er jo det. I har jo også forskellige roller på den måde.”

10:42: FH: ”Ja, vi har vidt forskellige funktioner. Han skal jo ligesom en ting, og jeg skal nogle helt andre ting i mit job, ikke. Hvis jeg var i hans sko, så...

10:57: JHP: ”Ser du, at han sidder mere enevældigt?”

11:00: FH: ”Ja, det gør jeg. Jeg kan sige det sådan. Der er mange musikere, der er utilfredse med det ene eller det andet. Men de tør ikke stikke hovedet alt for langt frem, fordi de gider ikke, hvis de ikke kan spille på Global.”

11:18: JHP: ”Han sagde også, at det for nogen var adgangsgivende til senere at komme til at spille på Roskilde.”

11:20: FH: ”Ja, det er jo så hans beslutning. Det kan jo godt være, han bruger det som sådan en testscene for Roskilde senere hen. Det skal jeg ikke kunne sige.”

11:34: JHP: ”Hvilken magt har I som musikbookere?”

11:36: FH: ”Jamen vi er ikke musikbookere.”

11:48: JHP: ”Okay, hvis du kigger på Peter fra Global. Hvordan vil du placere ham magtmæssigt?”

11:50: FH: ”Det er jo ham der bestemmer, hvem der skal komme og spille. Det er den magt han har. Men den rækker jo ikke længere end det. Det særlige forhold han har er jo også, at han er booker til Roskilde Festival. Men altså, hvis han ikke gjorde det, gjorde han ikke det. Det svarer jo til, at man er booker på et andet spillested og bestemmer, hvem der skal komme og spille der. Vi har jo et projekt med Loa (Opstrup fra WMD), hvor hun skal tage rundt på de regionale spillesteder og knytte en kontakt med dem. Måske ikke besøge dem hvert år, men så hvert andet eller tredje år, så hun er rundt i hele landet. Bare for at bygge et netværk op og sådan på de forskellige seminarer, spillesteder og festivaler.”

12:36: JHP: ”Så det er den måde I ligesom taler for...”

12:40: FH: ”Ja, det er den måde, vi ligesom promoverer det på. Og det vil bestyrelsen gerne have, at vi har sådan en ting kørende. Men det er mere sådan, at hun kan sætte sig ned i øjenhøjde og sige: prøv at se det her Taco Laco, som vi prøver at promovere i Tyskland, eller prøv at se det her, der er på vej op, ikke. Og på den måde ligesom skabe en personlig påvirkning bagom den normale forretningsgang, hvor det er orkestret selv eller en manager, der henvender sig”

13:19: JHP: ”Så I er overordnet ude og fremme genreområdet?”

13:22: FH: ”Ja, det kan man sige. Vi fremmer genreområdet”

13:26: JHP: ”Hvordan vil du placere jer på worldfeltet?”

13:28: FH: ”Jamen, vi er en central spiller. Jeg vil også sige, at vi kunne gøre meget mere, hvis vi fik lidt flere penge. Øh, jeg synes vi... altså, vi er jo underlagt de statslige regler med hensyn til overenskomster eller vi følger nogle statslige retningslinjer, kan man sige. Og det vil sige, at uden et vist niveau kan man simpelthen ikke have et sekretariat. Det har en økonomisk omkostning at lave. Så kan man ligesom lægge nogle penge oven i det. Og kan vi godt – med stort set den samme bemanning – arbejde med en større volumen. Det synes jeg godt, vi kunne. Til gengæld synes jeg ikke, at... altså, man kan vende argumentet om og sige: kan man så ikke gøre det billigere, hvis I blev slået sammen med nogle af de andre? Men lige præcis der, synes jeg, man mister fokus. Der er nogen, der har snakket meget om, at vi skal slå verdensmusikken sammen med folkemusikken. Og jeg vil sige, at det især lyder efter, at vi nu har administreret midlerne for Dansk folkemusik og oplevet, hvor vanskelige de er at omgås... øh så vil jeg sige, at det tror jeg slet ikke på. Det har ikke sin gang på jorden. Deres fokus på den musik, som de spiller, den er så milevidt fra det, som vi har. Det kunne ligeså godt være heavy metal eller et eller andet. Altså...”

15:08: JHP: ”Så langt er I fra hinanden?”

15:10: FH: ”Ja ja altså, vi er slet ikke på bølgelængde. Og de vil ikke os, og uanset hvad vi havde foreslået i samarbejdsprojektet, såhh... nej nej nej. Så det tror jeg ikke på. Så på den måde, så... det var ligesom en erfaring med det. En anden erfaring var, at... hvis du havde en organisation, der skulle rumme det hele, så tabte du hele fokus.”

15:44: JHP: ”På hele genren.”

15:46: FH: ”Ja, på genreområdet. Der ville hverken være fokus på folkemusikken som genreområde eller på verdensmusikken. Vi skulle ligesom favne hele området – og i virkeligheden kommer vi ikke til at favne noget af det.”

16:03: JHP: ”Er det fordi, der er for mange mennesker, der skal blive enige om fokus?”

16:05: FH: ”Ja, men også noget med, at vi har lagt meget vægt på tilskudsordninger fra starten, som har været med til at stimulere miljøet til at vokse frem, hvorimod de andre organisationer – både Jazzen, ROSA og Folkemusikken – synes i langt højere grad at være optagede af projekter, som de selv står for på genrens vegne. Frem for...”

16:32: JHP: ”Ja, der hvor miljøerne rent faktisk er. Hmm klart”

16:35: FH: ”Det stod vi så over, da vi samarbejdede med Dansk Folkemusik, hvor de i den grad gik efter at få pengene, hvor det var for meget. Og hver eneste gang vi kom med et projektforslag, som ville gavne miljøet, så nej nej nej. De ville bare have pengene ud til tilskud til musikerne til sig selv. Og gerne under nogle vilkår, som var helt urealistiske... eller ikke bæredygtige på langt sigt. På trods af dette tilskud er det ikke lykket dem at bruge de bevillinger, de havde inden for den beløbsramme, de fik fra 2009-11, vel... eller 2008-11.”

16:28: JHP: ”Hmm nej. Altså, jeg er jo lidt interesseret i den kulturelle del af det også. Hvad det vil sige at udvælge – eller det dilemma, der ligger i at udpege nogle ting. Er man så ikke også bare med til at cementere forskellene mellem den meget store hat med vestlig musik og så world music, som jo egentlig er alt det andet? ... Nu sidder jeg også med kulturhatten på. Er der et problem i det, synes du?”

18:10: FH: ”Om... jeg skal lige have spørgsmålet igen, tror jeg. Og jeg skal også lige have et glas vand.”

18:15: JHP: ”Ja ja, selvfølgelig selvfølgelig – det er jo varmt.”

18:50: JHP: ”Jeg har baggrund i CKI. Og en af de ting, vi har diskuteret meget der, er hele problematikken omkring det, vi kalder en gruppe musikere eller kunstnere for interkulturelle kunstnere. I den debat om at komme med et begreb, der er man med til at cementere nogle forskelle ved, at man overhovedet kalder det noget. Forstår du, hvor jeg vil hen?”

19:30: FH: ”Ja!”

19:31: JHP: ”... og hvad skal vi gøre ved den. Skal vi bare blæse på den og sige, at nu kalder vi det interkulturelle musikere for eksempel?”

19:38: ”Ja, hvis man mener, det gavner de musikere at blive kaldt det.

19:40: JHP: ”Ja, hvorfor?”

19:42: ”Fordi så er det for at gøre dem en tjeneste – og sætte fokus på dem. Hvis det tjener et formål, så kan man gøre det. Hvis ikke, så kan man kalde det noget andet.”

19:55: JHP: ”For eksempel har vi set på mange integrationsprojekter, der er gået galt, fordi man netop sætter fokus på ’dem her’. Og så vil resten af kunstens verden ikke se det som noget...”

20:07: FH: "...som noget der er kunst."

20:08: JHP: "Ja, præcis... hvad gør man ved det? Jeg ved godt, det er et meget stort spørgsmål, hehe. Og det er kun til diskussion. Skal vi lade være med at prøve så? Eller skal vi lave de her integrationsprojekter rundt omkring for at sætte fokus på nogen, som ellers ikke ville blive set... eller skal vi lade dem sejle i deres egen sø?"

20:45: FH: "Jeg kan allerede i din spørgsmålsformulering og den måde, du stiller det op på med, om vi skal lade dem sejle i deres egen sø eller om vi skal gøre noget for dem... der kan jeg bare sige: nej, vi skal selvfølgelig ikke lade dem sejle i deres egen sø. Altså hele konteksten er jo ledende i sig selv og forførende, ikke. Og i virkeligheden falder man i sin egen fælde. Hvis man igen fører det over til musikken og siger: bliver det ikke bare et skel mellem vestlig og world musik, så glemmer man i virkeligheden, at vestlig musik er påvirket af den ikke-vestlige musik. Og den ikke-vestlige musik er i virkeligheden også påvirket af den vestlige musik. Altså, man kan slet ikke forestille sig en moderne populærkultur eller musik i Latinamerika, i Caribien, i Afrika, i Mellemøsten, i Asien uden vestlige musikinstrumenter – og med påvirkningen fra de vestlige musikgenrer. Altså, det er helt utænkeligt. Men de har bare valgt at fortolke det, de fik på deres egen måde. Og det der ligesom kommer ud af det udtryk er anderledes end det, vi kender. Og det opfatter vi ligesom som noget særligt. Og det kalder vi ikke-vestlig musik. Men der hvor det går rigtig galt, det er, hvis nogle politikere bruger begreberne og går ind og tror: nu skal vi lave et stort program for integration. Nu skal vi ud og gøre et eller andet. Og det hele foregår på sådan et teknokratisk plan, ikke. Men de er i virkeligheden slet ikke engageret i de problemstillinger, men siger: nu skal vi bare ud og skabe noget handling, og der bliver brugt nogle penge. Og så har bureaukraterne ligesom ikke nogen rigtig interesse i, hvad der kommer ud af det. Det svarer fuldstændig til nogle af de her latterlige prestige projekter, som vi også ser inden for musikkens område, hvor der bliver skabt en masse synlighed, og uhhh ha, hvor er det interessant. Men ligeså snart det er overstået, så bliver det ikke til mere, og det har ikke sat sig nogen spor. Så kommer der noget nyt ind og så skabes der et nyt highlight projekt."

23:14: JHP: "Ja okay, men hvad så med dine briller på som sekretariatsleder – hvad er så et godt projekt, hvor man guide musikere. Skal man have meget hands-on eller skal man lade dem selv køre det? Hvad synes du er bedst? Hvad er dine erfaringer?"

23:30: FH: "Altså, man skal ikke gå ind og overtage det, hvis det er det! Der skal jo være nogle penge. For det første: de tilskud, vi kan give økonomisk – uanset om vi er på vores niveau eller højere oppe i systemet – med mindre vi kan komme med nogle 100 mio. eller et eller andet, hvor



man... jeg sad og hørte et program om flextrafik i udkantsområder, og de havde fået... altså, nu siger jeg bare et eller andet beløb... altså en eller anden region i Jylland, der havde fået 200 mio. Der sad man og tænkte: nå, det kan man få penge til. Der er åbenbart vælgere i det der, fordi hvis det var sådan, de skulle give pengene til kulturen – altså, hele det rytmiske område, hvor Statens Kunstråds Musikudvalg sidder og fordeler årligt... jeg ved ikke, om det er 140 mio. årligt eller sådan noget... altså, bare for at sætte det hele i perspektiv, ikke? Og vi slås jo som vilde dyr for disse 140 mio.”

24:32: JHP: ”Ja, klart.”

24:34: FH: ”Hvorimod politisk set, så kaster man jo om sig med penge. Skattereglerne er lidt hullede, og patenterne flyver til Schweiz, og Novo Nordisk skylder 5,5 mia. i skat eller... altså, vi er jo ude i nogle beløbsstørrelser, der er helt svimlende, når vi taler dele af samfundslivet – og så når vi taler om det her, ikke. Så jeg er ikke... set i det lys har jeg ikke nogen forestilling om, at... det er derfor jeg siger, at vi er underbemandende. Vi er underbemandende i den forstand, at vi kunne have en større effekt af det vi lavede, hvis vi fik delt nogle flere penge ud. Vi kunne gøre en større forskel, fordi det der er – som vi har talt om tidligere – det der er problemet med verdensmusikområdet er, at det meget er ildsjæle, der tager teten og selv går med et projekt, som de brænder meget for. Det kan være salsa, det kan være en tangoforening, det kan være reggae-festival i Skanderborg, whatever. Men de laver projektet, og så er det det. De vil ikke, som man kender det fra tidligere tider, fra andre generationer, gå ind og sige, at vi laver en folkemusik sammenslutning i Ribe og inviterer til folkemusik og dans hver anden uge eller noget i den stil. Og vi har en blues foreningen i Randers og sådan. Altså, vores miljøer – for det første, så er de forankrede i storbyerne, primært i København og i Aarhus – og det er folk, der brænder for det. Vi kan se det på de projekter, de søger støtte til. Det er ikke store projekter. Det vil sige, at hele den officielle støttepolitik, hvor du har musikforeninger, der skal præstere et minimum af koncerter pr. år for at få støtte til foreningen. Det falder ligesom ved siden af i vores miljø med denne gammeldags tænkning med: nu skal I gå hjem og vælge eller stifte en forening og holde generalforsamling og lave vedtægter og så videre.”

26:53: JHP: ”Er det fordi, der ikke er penge til det?”

26:55: FH: ”Nej, fordi det gider folk ikke. De vil gerne have lavet deres projekt. Giv os pengene, så skal vi nok lave det. Hvorfor skal vi lave alt det pjat? Hvorfor skal vi lave en forening? Hvorfor skal vi gå til kommunen og få et eller andet driftstilsagn til x-antal koncerter? – og med det i hånden gå ind til staten et halvt år efter og sige: nu har vi brugt ufatteligt meget tid på lobbyvirksomhed, og nu

skal vi altså også have et driftstilskud, der er tilsvarende fra staten, så vi kan realisere vores drøm om at lave denne her musikforening. Der er nogle steder, hvor det giver mening. For eksempel har vi fået lavet en musikforening omkring et forsamlingshus i Føllenslev på Vestsjælland, som hedder Gimle – Gimle Føllenslev, ikke. Så vi jo kører en verdensmusikprofil med fuldstændig, ikke.

27:43: JHP: ”Og ikke den i Roskilde?”

27:45: FH: ”Ikke den i Roskilde, nej. Men har haft stor succes med det i lokalområdet, fordi det er helt exceptionelt et sted mellem Kalundborg og Slagelse, ikke. Jeg kunne også forestille mig, at det giver en eller form for socialt netværk ude i de der lokalsamfund. De har noget helt konkret at mødes om, og de lærer virkelig hinanden at kende over en lang årrække, og de har den der fælles interesse, og det er netværksdannende aktivitet og kulturel aktivitet og sådan.”

28:22: JHP: ”Er der også meget netværks...”

28:24: FH: ”Det ligger jo ikke i storbyerne. For behovet ligger ikke der. Der er jo underholdning på 117 forskellige steder hele tiden.”

28:33: JHP: ”Når man skal orientere sig om et nyt band for eksempel – er der meget netværkstanke i det? – Lad os sige, når Loa skal vælge et nyt band. Bruger man så meget sit netværk til at spørge ind til, om der er nogen, der har hørt dem før og kender til dem. Altså, hører man om bands gennem sit netværk?”

28:58: FH: ”Altså om vi gør det?”

29:00: JHP: ”Ja.”

29:05: FH: ”Jeg synes, mange gange så opdager man dem selv. Vi har ligesom antennerne ude. Fordi Loa og jeg, vi er stort set de eneste, der lever af verdensmusik i landet her. Vi har fast indtægt, ikke. Alle andre – altså, musikerne skal jo kæmpe fra job til job, ikke. Og for mange, ja langt de fleste, så kan de ikke leve af det.”

29:27: JHP: ”Så de er ildsjæle.”

29:29: FH: ”Ja, så de er ildsjæle og har et andet job ved siden af, som supplerer den indtægt, som de har. Så vi er jo dem, der kan sidde og sige: nå, har du set det her. For eksempel havde de i går skrevet til mig fra Kolding, at de havde det her band med musikere fra forskellige lande – og med en vedhæftet Mp3-fil på, ikke – og så vil vi gerne have et job på jeres festival. Og de troede de skrev til World Music Festival, men de vidste ikke, at vi ikke var festivalen. De vidste ikke, at det var en anden postkasse, de ligesom skulle igennem. Men så siger jeg til Loa: det her er da et nyt band. Dem må vi da have kontakt med... så det sker jo, at... fordi vi er der... altså, på den måde

synes jeg, vi er den vigtigste institution omkring verdensmusik i Danmark – ja, den eneste nærmest, ikke.”

20:33: JHP: ”Hvor Global er...?”

30:40: FH: ”Ja, de er et spillested. De har lokalforankring, hvor vi ligesom kigger på hele landet. Vi driver ligesom en tilskudsvirksomhed, hvor folk kan søge penge, og hvor vi også ligesom selv sætter nogle projekter op, hvor vi mener – erfaringsbaseret – at de er med til at løfte eller imødekomme nogle behov, som vi hører, folk har.”

31:10: JHP: ”Så på den måde, så er I faktisk ligeglade med, at nogle genrer er mere populære end andre?”

31:16: FH: ”Jamen det kan vi slet ikke styre. Vi kan jo ikke gå ind og lege Gud. Hvad publikum kan lide, det kan publikum lide. At der pludselig kom en Balkan-bølge i København for 8 år siden – det kan man da ikke styre, forudse eller planlægge. Vi kan bare sidde og se: hov, dem skal vi da lige have fat i, for de kan bruges til noget.”

31:41: JHP: ”Ja, det er klart. Så I støtter op om det?”

31:51: FH: ”Ja, vi støtter op om det. Og vi er ikke smålige på den måde. Der er ikke kun en del af det, som vi støtter. Vi går ligesom ud og holder os fri af, hvad der kan være af små territoriedannelser og små krige. Ikke fordi jeg synes, der er særlig... altså ikke fordi jeg siger, det ikke er der... men vi er lykkeligt fri af det. Vi folk er ligesom glade på hinandens vegne, hvis det går dem godt i stedet for at være småligt og sure over det, altså, at der er nogen, der tager noget fra de andre, ikke.”

32:33: JHP: ”Det er jeg glad for, at vi lige nåede at komme ind på det her. Det giver mig lidt mere overblik over, hvordan man kan placere jer i forhold til hinanden. Men jeg tror, det var det. Tusind tak for det.”

32:46: FH: ”Jamen selv tak.”

## **BILAG 2 – Transskription, Peter Hvalkof**

Transskription af interview med Peter Hvalkof d. 17/5 – 2013

Læsevejledning:

Interviewer: Jannie Holmbo Pihl, benævnes JHP i transskriptionen.

Interviewperson: Peter Hvalkof, benævnes PH i transskriptionen.

00:00: Interviewer – Jannie Holmbo Pihl: ”Jeg er specialestuderende fra RUC,” Peter Hvalkof: ”Fra RUC, okay.”, JHP: ”Jeg læser Kultur og Sprogødestudier derude og Kommunikation.”

00:09: PH: ”På hvad årgang, eller hvor langt er du?”

00:11: JHP: ”Jamen jeg er specialestuderende – det er det sidste.”

00:13: PH: ”Okay, så du har lavet ... ja.”

00:15: JHP: ”Jeg er igennem hele forløbet, så nu er det simpelthen bare den afsluttende opgave, og jeg vil gerne skrive om Global, og [...] World, hvad hedder det, -miljøet i det hele taget med fokus på dig som booker for Global. Fordi jeg er interesseret i, hvordan [...] du og andre bookere kategoriserer genrerne indenfor World i forhold til hinanden. Det synes jeg er enormt interessant.”

00:38: PH: ”Ja.”

00:39: JHP: ”[...] Så det er altså fokus – fokus’et er, ligesom, spillestedet Global først og fremmest, jeg interesserer mig for.”

00:51: JHP: ”[...] Hvordan vil du umiddelbart sige, at du kategoriserer genrerne indenfor ”World” i forhold til Global?”

01:02:– ”Altså, dér hvor jeg nok [...]. Det er fuldstændig ved siden af det, man måske nok ellers vil gøre, netop – nu snakker du om genrekasser [...]. Dér hvor jeg egentlig, det – den måde jeg sådan meget, meget hurtigt lige putter tingene i nogle æsker, det er, om det faktisk er – skal vi sige – traditionelt”, JHP: ”Ja”, PH: ”eller om det er i den mere urbane [...] del af spektret, og dét er sgu så lige meget, om det er fra Balkan, eller om det er fra Afrika, eller om det er fra, øh, Beijing, eller hvor det er. Er det [...] den dybt traditionelle eller er det den mere urbane kontemporære [...] del af den store musik derudefra. Det er faktisk den måde, jeg deler det op – og jeg vil sige – vi gør jo [...] Global Copenhagen, altså vores musikalske ambition har i høj grad været at forsøge at fange den mere urbane del ind, netop fordi vi meget, meget gerne ville [...] prøve at fange det unge publikum.”

02:06: JHP: ”Ja, så det er ligesom [...] den genre, der har større prioritet frem for – du siger det traditionelle, eller hvad?...” PH: ”Ja, nu vil jeg ikke kalde det genre, fordi genren, altså [...]. Det er så lige meget om det er [...] *Kulturazzia And The Rain Dogs*, som kommer fra Sofia, og som spiller en [...] electronica-baseret *balkan*musik, eller om det nu er *Jacqva Music* fra Dar es Salaam, som spiller, øh [...] fordi det er jo ikke én genre, selvom de begge to – begge dele – er storbymusik.”

02:36: JHP: ”Okay, så man skal ikke kigge på hjemmesiden og tænke, I er sådan meget genre-baserede – det er mere, om det er kontemporært, eller...?”

02:42: PH: ”Det er i høj grad dét [...]. Det er i vores henvendelse til det danske publikum. [...] Altså til – og nu siger jeg det på den måde fordi – øh, jeg ved godt mange steder, der kan man ikke forstå, at man kalder det andengenerationsindvandrere, det hedder jo bare – for når man er født i et land, så er man jo også dansker. Men...”

03:01: JHP: ”Ja, klart, klart.”

03:02: PH: ”Der er ingen tvivl om, at der lever jo nogle etniske grupper i København, som jo alle har nogle præferencer og nogle relationer tilbage til, hvor familierødder og sådan noget er fra. Altså senest oplevede vi med *Ivo Papazov* i lørdags, at jeg tror, alle bulgarere i København, de var simpelthen – og det var unge mennesker, der var på Global – og der var kædedans simpelthen, og man skulle kunne, altså, bulgarsk kædedans for simpelthen at kunne følge med dér, altså dem vil vi jo også rigtig rigtig gerne ha’, men vi – i erkendelsen af at det er rigtig svært, [...] at nå ud til alle de her etniske grupper, fordi det er virkelig [...] vidt forskellige netværk og kommunikationsveje, man skal række ind i, [...] så er vores, altså vores hovedgruppe, det er storbypublikummet i København. Det unge storbypublikum – dem som også kommer på Roskilde Festival.”

03:58: JHP: ”Okay, så det er jeres primære målgruppe, kan man sige?”

04:00: PH: ”Ja, det er dem, vi går efter [...]. Jeg tror også, det er derfor man i sin tid, da man lavede [...] Global dér, at øh, bestyrelsen så var såå – fordi de gik virkelig til mig, for at få mig til at være programlægger.” JHP: ”Ja.” PH: ”[...] Og jeg sagde nej flere gange, øhh, inden jeg så fik vredet armen om, ik’. Men det var fordi, man gerne ville forsøge at ramme den dér stemning, som vi i Roskilde [læs: Roskilde Festival] havde været så heldige med, på [...] den scene, vi kaldte *Ballroom*.”

04:31: JHP: ”Ja, det kan jeg godt huske.”

04:32: PH: ”Men når det så er sagt, vil jeg så sige, så er det øhm, så er vi slet ik’ bange for, at kaste os over den traditionelle musik, fordi der er vitterlig [...] genrer derude, som øhm, har noget af dens energi i den traditionelle musik, som vi jo gerne – som vi jo leder efter, ik’, altså...” JHP: ”Som måske også kan gi’ noget nyt, til...” PH: ”Det har vi også lavet på Roskilde (læs: Festival) nogle gange, det hér med at, [...] altså der er jo – vi kender jo al den hér musik, som man bli’r revet sig helt ind i, altså nærmest tranceskabende musik, ik’ [...], som jo ehm, man laver ovre [...] altså, i den elektroniske musik er der deciderede trancegenrer, ik’, og det har jo så noget med [...], hvad for nogle piller, spiser man til dét, ik’ og sådan noget, sådan er det.”

05:13: JHP: ”Ja.”

05:14: PH: ”Og der er [...] vores mission er et stykke langt hen ad vejen også at sige: Jamen, det samme findes i den traditionelle musik, altså netop i *balkan*, altså ’bulgarsk balkan bang bang’, eller for ikke så lang tid siden havde...”

05:27: JHP: ”Som er mere danseorienteret måske?”

05:29: PH: ”Ja, et eller andet sted. Det er i hvert fald det der med, meget af det er jo i høj grad meget rytmisk baseret. Det kunne også være sådan nogle som *Konono No. 1* fra Kenya, som jo selvom, at det er ’distorted’ og sådan noget, så er det jo alligevel dybt traditionel musik, ik’. Så [...] det er primært sådan, at jeg kigger på det, når jeg programlægger.”

05:49: JHP: ”Klart.”

05:50: PH: ”Om det så – så forsøger jeg så i næste ombæring at tage højde for, om vi nu også kommer paletten rundt. Om vi vitterlig forsøger at – eller får ramt – [...] hele den store verden, ik’.”

6:03: JHP: ”Er det sådan, at I – at du har en linje lidt fra Roskilde (læs: Festival), som du overfører på Global eller hvordan [...] prøver at køre linjen lidt derfra, eller har Global sin helt egen, vil du sige?”

06:14: PH: ”Jeg vil sige, Global har sin helt egen, fordi [...] det at stedet ligger, hvor det ligger. Det at man – størrelsen på scenen eller på spillestedet gør jo også, at det er en [...] anden ramme, ik’. Og så kan vi jo også tillade os, hvor man kan sige på Roskilde (læs: Festival) er det jo i høj grad – selvfølgelig bygger vi jo også artister op dér og får nogle lavet [...] er medvirkende til, at nogle bliver så store, så de en dag kan spille på Orange (læs: Scene).” JHP: ”Ja.”, PH: ”Men man kan sige på Roskilde (læs: Festival), der er vores ambition jo på – når vi snakker de globale toner [...] den er jo den samme, som det er på de andre, at vi vil gerne [...] altså vi viser musikken er, om ikke i dag, så af i morgen i hvert fald, eller i morgen og i dag, ik’, men ik’ ret meget det fra i går [...]”

07:06: JHP: ”Så det skal pege fremad?”

07:07: PH: ”Det må meget, meget gerne pege fremad, ik’.”

07:10: JHP: ”Ja, klart.”

07:11: PH: ”Der kan man sige – på Global – [...] der er vi jo nødt til, det er man også, for man er nødt til at kigge også på det sådan rent kommercielt. Hvis man har nogle succeser, så er man jo nødt til at bygge på dem, det er jo dér, man tjener kassen til, at den dér gamle Preben Uglebjerg-sang med ”Gyngerne og Karrusellerne”, altså den er stadigvæk aktuel. Man er nødt til at tjene noget nogle steder, for at sætte til nogle andre steder.”

07:28: JHP: ”Ja, okay.”

07:30: PH: ”Så på den måde er det ikke rent Roskilde (læs: Festival), men selvfølgelig er det jo, har jeg jo et netværk, som er bygget op omkring Roskilde Festival, og det [...] nyder Global i høj grad glæde af, men der er også mange artister, som ser Global som en mulighed for at – en vej ind til Roskilde (læs: Festival) – og det kan man jo også godt se, hvis man ser vores program i år, at så er der op til flere, der har spillet, emh, som har fået lov til at folde sig ud på Global, og som dér har bevist, at ja, de kan sgu også spille større scener, ik’.”

08:00: JHP: ”Så det kan være vejen ind for nogle igennem den ’venue’, kan man sige.”

08:04: PH: ”Det kan det. Det er ikke nogen garanti, men jeg er da også ude for, at jeg kan jo ikke være derinde hver gang, vi laver firs koncerter om året. Jeg er da ude for, at der er nogle, som er skuffede over, at jeg ikke har været der og så’en noget, men altså der kan jeg jo ikke stille folk udsigter, at jeg kommer ind og ser på det.”

08:18: JHP: ”Nej, selvfølgelig ikke.”

08:22: JHP: ”Jeg snakker lidt med Jan Samuelson engang imellem, booker fra ”*From Around*” og de dér forskellige ting, og han kender selvfølgelig også dig rigtig godt, og han snakkede om, at du måske havde nogle parametre, du gik ud fra, når du er ude at vurdere et live band. Har du så dit eget personlige – din egen, sådan, ’kryds-af-liste’, kan man sige – nogle bestemte parametre, du kigger efter, når du ser det hér band? Hvad er godt, hvad er skidt? Hvordan spiller de, hvad går du efter – når du skal booke?”

08:52: PH: ”Altså, jeg vil sige, det er meget, meget svært at sige, hvad det er for nogle [...] ingredienser, der måtte indgå i sådan et parameter, men selvfølgelig, altså når jeg nu tænker på, jeg har set tusindvis, tusind, tusind, tusindvis af orkestre igennem tiden, ik’. Det er sjovt, fordi vi har snakket lidt om det i bookergruppen hér (læs: Roskilde Festivalens Kontor), hvad er det egentlig der gør at man kan sige: Dét – i første ende eller i sidste ende, både i første og i sidste ende – dét, det drejer sig om, det er god smag.”

09:22: JHP: ”Det er god smag. Hvad vil god smag sige for dig?”

09:23: PH: ”Og det kan jeg ikke engang definere, jeg kan ikke definere det. Jeg kan simpelthen ikke definere ...” JHP: ”Nej?”, PH: ”Men jeg kan jo... altså det er jo det dér med at kunne vurdere et band, altså jeg vil sige, der er nogle – og det er så lige meget hvad fanden det er, om det er traditionelt eller om det er mere kontemporært – altså, der er nogle, hvor man efter femten sekunder kan se: Det her, dét holder eller det hér, det holder ik’ en meter.”

09:47: JHP: ”Hvad er det, [...] der *tricker* i dig?”

09:49: PH: ”[...] Jeg skal ik’ – dét kan jeg sgu ikke, ehm, sætte ord på.”

09:51: JHP: ”Nej... Det er en meget subjektiv følelse, eller hvordan?”

09:57: PH: ”Men når man kigger på dem [...] man skal jo ha’ nogle [...] man skal beherske nogle ting, hvis man skal spille *Orange* (læs: *Orange Scene* på Roskilde Festival), og nogle helt helt andre ting, hvis man skal [...] og de samme ting er ikke krævet, hvis man skal spille på Global.”

10:14: JHP: ”Handler dét om professionalismisme?”

10:16: PH: ”Mjaa det – udstråling, erfaring, øhh, power [...] ja, udstråling er en vigtig del af det, ik’ [...] Men det er altså svært og... [...] det er mer’ en mavefølelse, vil jeg sige [...].

10:37: JHP: ”Det er oss’ svært at skrive ned.”

10:38: PH: ”[...] Altså nu hørte jeg lige hér på [...] *Radio 24 Syv* i morges, at der var nogle [...] unge studerende fra jeg ved ik’ – som havde lavet [...] et computerprogram, hvor de kunne regne ud, hvem der ville vinde *European Song Contest*”, JHP: ”Åh, ja?”, PH: ”Haha, det tror jeg altså bare ikke på, at man kan med en maskine, dét må jeg sgu indrømme.”

10:59: JHP: ”Ej, der er nogle andre faktorer, nogle menneskelige faktorer, der er lidt ... ja.”

11:04: JHP: ”Hvis vi nu f.eks. siger en, øhh, tyrkisk folkemusiker. Er der så tale om ud fra [...] dine målekompetencer – kan man sige – er der så tale om den go’e tyrkiske folkemusiker og den mindre go’e? Og hvis ja, hvad handler dét så om?”

11:23: PH: ”Ja, men igen er det jo mavefølelse, fordi der er jo helt, helt sikkert nogle ting, altså musik er jo sprog”, JHP: ”Ja?”, PH: ”[...] Og man skal jo beherske elementerne i et sprog for at forstå det, og der er ikke nogen tvivl om, at jeg ikke, øhh, hvis jeg bli’r sat, øhh, ned i én eller anden tyrkisk landsby, at jeg så kender [...] det fulde sprog, [...] og dermed kan afkode det fuldstændigt [...] jeg forstår – nå, hér der kører jeg med nogle parafraser eller nogle referencer eller nogle *riffs*, som går tilbage til og sådan noget, [...] det må jeg være blottet for, så derfor – så er det jo i sidste ende min mavefølelse af, jamen hér er nogle som har ekvilibrismen, som har udstrålingen, [...] som har også et materiale, [...] som tiltaler mine ører, og som jeg så må vurdere, også tiltaler dét publikum, som jeg [...] skal præsentere [...] artisten for sidenhen, ik’. Altså, jeg har faktisk lige været i Istanbul [...] for 10 dage siden, og har set tyrkisk musik [...], dér så jeg *Hun Sammen Oxco*, som er tyrkisk, øhh, superstjerne, som har spillet melodi grand prix tre gange eller så’en noget [...] men lave en [...] koncert med en jazzpianist og en *oud*-spiller [...] og så havde de lige en violinist og en *darbuka*-spiller inde ganske kort – to numre – øh, men lave sådan to gange to timers show, og selvom jeg ikke kender en skid til hende og så’en noget, så var der ikke nogen – efter fem sekunder, så vidste man – hold da kæft, dét her bli’r en stor aften, ik’.”

12:46: JHP: ”Ja.”



12:47: PH: ”Så, altså det – der er jo altså bare nogle som på tværs eller udover – som har den dér udstråling, altså, og det kan man jo også sige med sprog, der er jo også nogle [...] Nelson Mandela – lige meget om man forstår hans swahili, eller hvad det nu er, han snakker, zulu-sprog eller ej, så har manden så meget karisma og udstråling, så ’YES!’ . Dalai Lama, Desmond Tutu osv., ik’ . Altså, [...] det er jo også det, der skal til.”

13:11: JHP: ”Så det er nogle, der formår at komme udover deres kulturelle...”

13:12: PH: ”Eller også så skal man helst ha’ en god tragisk død [...] hvis man kan skabe sig en posthum karriere, eller også så skal man være rigtig, rigtig spektakulært handicappet, som *Staff Benda Bilili* eller *Amadou & Mariam* [...]. Så får man også en karriere, ik’ .

13:26: JHP: ”Ja, ja, hahaha, så det handler egentlig om, at man skal ku’ komme udover... er det dét, jeg hører dig sige?”

13:30: PH: ”Scenekanten... som jeg tidligere også har sagt.”

13:31: JHP: ”Men også sit kulturelle ophav? Du siger, du har en vis, ehm, kulturel forudsætning [...]”

13:40: PH: ”Ja, det kan man godt sige, at man skal ku’ komme udover, eller også... men det er jo igen, er det jo også et spørgsmål om, at verden derude skal være parat på det rigtige tidspunkt.”

13:47: JHP: ”Ja.”

13:48: PH: ”Øhm, fordi, altså man kan sige *balkan*, den dér ’*umba-umba-balkan*’, den har jo været der altid. Selvfølgelig har det noget med real- og socialpolitik at gøre, at ’muren’ (læs: Berlinmuren) er nedbrudt, og lige pludselig er Østeuropa blevet åben, men sigøjnermusikken har jo altid været der. Den har altid været der. Altså, i gamle dage, da jeg var yngre i 70’erne og op i starten af 80’erne, der var stedet, hvor man så sigøjnermusik, det var på den årlige ’*Kommunist-festland og folkfestival*’, hvor det ungarske kommunistparti havde sigøjnerorkester oppe osv., ik’ , og det var faktisk også dér, man kunne se, nogle af dem der sidenhen blev til ’*Buena Vista Social Club*’ spille i Fælledparken, gratis, ik’ . Så det var der dengang, men verden var bare ikke parat. Der var nogle andre blokeringer. Så lige pludselig, så sker der ét eller andet, som gør at, så er verden parat, ik’ .

14:35: JHP: ”Så det er nogle bestemte diskurser, der er [...] indenfor miljøet?”

14:39: PH: ”Jamen, jeg vil ikke engang sige indenfor miljøet, for jeg tror sgu ikke, det er et lukket miljø. Jeg tror det er generelt altså, at – hvis du også ser på den dér vestlige popmusik, pop og rock, altså, at hvornår Elvis i ’58, da han lavede ét eller andet nummer, som så blev det [...], der startede ’rock og rul’, hvis man går lidt tilbage og graver i alt syd for Memphis i samme periode, så vil du

ku' se musikere i New Orleans, som allerede i '47-'48 laver fuldstændig de samme ting – verden var bare ikke klar. Det var den så ti år efter, ik'. Så det er også sådan nogle ting ... altså, det er det dér med, at være på [...] det rigtige sted på det rigtige tidspunkt.”

15:14: JHP: ”Og udstråling, ... og karisma, og ... ?”

15:16: PH: ”Det er en nødvendighed, og det rigtige materiale og de dér ting, ik'; men altså jeg vil sige [...], nu har vi jo oplevet, altså, *balkan*-musikken, både herhjemme [...], vi har set '*afrobeat*' har haft en periode, *cumbia*'en fra Latinamerika har - og har haft - nogle gode år, ik'. Så kan man jo gisne om, hvad kan blive det næste, ik'? - Altså jeg tror f.eks., at vi kommer til at se Østeuropa, Asien i det hele taget [...]. Altså, vi har bands fra Ukraine på Roskilde (læs: Festival) i år, vi har bands fra Sydkorea, vi har et band fra Kina, og jeg tror der ligger nogle ting dér, som vores ører nu hér [...] i vesten, i Vesteuropa og Nordamerika; nu er vi parat til også, at ... nu kan vi også forstå det.”

16:01: JHP: ”Også bare med *Psy*, der brager derudaf på Youtube.com, ik', med hans dejlige hits, haha,” PH: ”Nåhr, du tænker på ham med...”, JHP: ”*Gangnam Style*”, og den nye dér, og sådan noget.”

16:13: PH: ”Ej, det, det – altså dét er lige meget! Altså det er satme ik' det, jeg tænker på. Jeg tænker mere på...”

16:19: JHP: ”Men der måske en strømning dér i kølvandet på det? At folk er mere åbne for Asien, som du siger?”

16:27: PH: ”Måske. Ej, det tror jeg sgu ikke. Jeg tror faktisk ikke – det er mere et tilfælde. Og det dér, det er jo ligesom med *Aqua* eller med *Abba* i sin tid ... Altså, han har ramt én eller anden – et generelt globalt beat, som mange er på. Det [...] jeg tror sgu ikke [...] for han ku' sgu lige så godt være [...] hvor som helst fra, ik'.”

16:48: JHP: ”Ja, det var også bare et eksempel, haha.”

16:50: PH: ”Ja ja, men det er da relevant og vende det, så det skal du ikke høre for.”

16:54: JHP: ”Jeg tænker faktisk – nu vi snakker om genrer og hvor folk er fra, osv. – når vi taler kategoriseringer indenfor 'World', kan man så tale om, at – uden at provokere for meget – men kan man tale om, at der er nogle bestemte etniciteter, der er mere salgbare end andre? Eller handler det kun om musikken?”

17:16: PH: ”Altså, jeg vil sige – nu var det lidt i spøg før – men et godt, synligt, pittoresk handikap - det er simpelthen ... det er 'number one', ik'. Eller også så skal man helst være gammel og ha' været skopudser, altså ligesom '*Buena Vista Social Club*', ik'. Det er virkelig noget, der tæller. Hvis

der så oveni købet bliver lavet en film om, hvad det er for et tragisk livsforløb, du har været igennem, [...] så er den helt sikker. Altså, nu er det jo meget forskelligt ... nu snakker vi jo – nu sidder vi hér i Roskilde i Danmark [...]. Jeg oplever, at man – der er ingen tvivl om, at Afrika og specielt Vestafrika har haft rigtig, rigtig, rigtig meget opmærksomhed og fået rigtig, rigtig meget opmærksomhed i de sidste tyve år. De sidste femten år også *balkan*-musikken.”

18:13: JHP: ”Hvad med Mellemøsten?”

18:14: PH: ”Det er straks lidt sværere, det er straks lidt sværere.”

18:17: JHP: ”Ja, hvad tror du, der gør dét?”

18:22: PH: ”Ja, jeg ved det sgu ikke rigtig, altså jeg... Altså, det er jo også det dér med at finde den rigtige... det rigtig udtryk, altså også et kontemporært udtryk [...] for sin regions musikalske udtryk. Altså, jeg vil sige, det som... der kommer meget [...] der er meget i mellemøstlig hip hop. Og jeg vil sige, det er stort set i mine ører ligeegyldigt, altså fordi jeg forstår ikke et verbum af, hvad de rapper på arabisk, og de arabiske elementer i den musik, som er enten *samplet* - eller bliver spillet bag - er meget, meget nedtonet. Det er jo mere – det er hip hop-beats, der slår igennem, ik’. Og så er der jo i høj grad meget traditionsbunden [...] altså, omkring ’*oud*’ og, altså, hvor det mere er meget ren, traditionel musik. Og så ligger der jo – ved jeg også i Libanon en del – der er i Beirut en meget kontemporær scene med – hvor også støjrock og indierock og sådan noget trives rigtig vel – men altså der har bare ikke rigtig været nogle ting [...]. Jeg synes, jeg har set nogle tendenser i Marokko omkring *rai*-musikken i Tunis, Algier, som jo havde sin tid i en periode. Men det har jo i høj grad været [...] altså indvandrere i Europa med rødder i de regioner, eller de lande, der har sat strøm på, ik’. Altså, jeg tænker på *Manu Chao*, på *Mano Negra*, på *Orchestre national de Barbés* og sådan nogle, som jo netop har mixet elementer fra vestlig musik ind i - men stadigvæk har ladet den mellemøstlige og nordafrikanske åre - eller arv - skinne meget tydeligt igennem. Altså, det er jo sådan noget musik, altså, nu snakkede vi lidt om *rai*-musik ... Musik er jo sådan noget, som opstår i de dér brudflader, hvor kulturer mødes, ik’. Altså, det er jo ikke et tilfælde, at det var Liverpool, hvor alle skibene fra Amerika, de kom ind med singlepladerne, og John Lennon og Paul McCartney ... Eller at det var i New Orleans, eller at det var i det [...] nordlige Columbia, hvor der også er slavehavne, at *cumbia*’en er kommet, eller det er i Salvador, den brasilianske musik, den virkelig er ... og så afrikansk, og... Og det er jo heller ikke et tilfælde, at det er i Kinshasa, hvor der er impulser den anden vej op ad floden [...]. Det er jo alle de steder, hvor kulturer mødes, [...] at den spændende musik opstår, ik’. Og det er jo også derfor, at sådan noget [...] Paris og Marsailles, når

vi ser Europa, er jo også nogle steder, hvor netop den der nordafrikanske musik har fået [...] et nyt udtryk, fordi nordafrikanske musikere har mødt Europa og har boet der og slået sig ned dér, ik'."

21:06: JHP: "Så det skal ku' noget nyt?"

21:08: PH: "Altså, det... selvfølgelig kan man jo godt blive fascineret af [...] og der kan jo godt – altså '*Buena Vista Social Club*' jo [...] var jo ikke nyt, nogen som helst... tværtimod. Det var rigtig, rigtig bagstræberisk gammelt, ik'; men på det rigtige tidspunkt, med den rigtige film, med den rigtige promovring og sådan noget, så fangede det alligevel noget, ik'. Men ellers så vil jeg sige, ja, det skal [...] ku' noget nyt. Det skal signalere en udvikling.

21:34: JHP: "Helt klart, helt klart. Hvordan ser du din egen rolle som booker for Global, og, generelt, som din position i World-miljøet?"

21:45: PH: "Altså, det vil sige, det er noget man ikke skal tænke for meget om – for meget over – for så kan man jo godt gå helt hen og sige, 'Hold da kæft, mand!'..."

21:53: JHP: "Nu er der ikke nogen, der hører det. Nu er det kun mig, der spør', haha."

21:55: PH: "Ja ja. Nej, men jeg er sgu meget åben om det, så det er ikke dét. [...] Det, at jeg er med til at vælge og gi' en chance, lukker nogle andre ude, fordi der er begrænsede – på den dér plakat - begrænsede *slots*; men der er også kun firs orkestre, der skal spille Global i løbet af et år, ik'. Øhm, så jeg kan da godt se, at jeg... altså, at øh, puha, det er andre folks skæbner, man kan ha' i sine hænder, hvis man ser på det på den måde; men sådan ser jeg nu alligevel ikke på det. Altså, jeg forsøger [...] vitterlig – og nu har jeg efterhånden rigtig, rigtig mange års erfaring. Faktisk så startede jeg med at være programlægger, da jeg gik i 2.g på Rønne Statsskole i starten af 70'erne. Så jeg har været... Så har jeg holdt en pause i 80'erne, ik', inden jeg så [...] kom ind i Roskilde (læs: Festival)-sammenhænge igen, ik'. [...] Så jeg har prøvet det hér rigtig længe, og man er jo nødt til at dele. Der er så mange faktorer, man er nødt til... Man er også nødt til at kigge på salgbarheden af det, man laver, ik'. [...] Jeg laver ikke kun ting, jeg selv kan li'. Jeg laver rigtig, rigtig mange ting..."

22:59: JHP: "Du er nødt til at kigge på målgruppen, eller ... ?"

23:01: PH: "Hva' for noget?"

23:01: JHP: "Du bli'r nødt til at kigge på målgruppen?"

23:02: PH: "I den grad. [...] Altså, fordi [...] tænker på hvor meget musik, jeg har hørt. Der er jo mange ting, som jeg har hørt så mange gange, så det gider jeg simpelthen ikke at høre igen; hvor jeg synes, det er mere spændende, hvis jeg skal lytte for sjov - nogle andre ting - men jeg er jo nødt til

at vurdere: Har det her de hér kvaliteter? Er der en publikumsgruppe? Er det relevant for den publikumsgruppe, at vi gør dét her? Så altså, jeg...”

23:27: JHP: ”Nu siger du kvalitet?”

23:28: PH: ”Men jeg forsøger i høj grad, at ... jeg forsøger virkelig at være nøgtern; men selvfølgelig er der det dér med den gode smag og mine ører. Altså ikke rent fysisk ’mine ører’, men det [...] den måde jeg hører tingene på, [...] som jo har en betydning. Og det må jeg jo bare stå ved, at sådan er det. Og indtil videre så synes jeg faktisk godt, at jeg kan være mit arbejde bekendt.”

23:50: JHP: ”Det lyder godt. Du nævner et par gange ’den gode smag’. Det er jeg meget interesseret i. Kan du ikke prøve at uddybe det? Hvad du mener med det? Ved godt, vi har været lidt inde på det.”

24:02: PH: ”Ja, men jeg synes, det er svært, fordi det er jo ik’ kun god smag, når vi snakker World Music eller Global Beats eller global musik. Det er jo også, når man snakker om *metal’en*, eller hip hop’en, eller den elektroniske musik. [...] Altså, det er jo det dér med at ku’ gennemskue, [...] om der er substans i musikken, eller om det bare er ’gimmicks’, ik’. Altså hvis vi snakker *balkan*-musikken, så vil jeg sige så’en – der er så’en en fætter som *Shantel*, som jeg har lavet rigtig, rigtig mange gange, og som laver en fantastisk fest, men jeg vil sige, det er jo lutter ’gimmicks’, det han laver. Der er ikke sådan substans i det. Hvorimod *Boban Markovic* med hans, øjj!, hans orkester, som – det er mestre, ik’ – men så, der kan man sige alligevel, der er jeg ikke i tvivl om ’den gode smag’, og den gode smagsdommer siger til mig, at *Boban*, han er Gud, ik’. Og *Shantel*, *Stefan*, han er en flink fyr, der har regnet den ud, ik’. Men alligevel har *Stefan* [...] - som *Shantel* - har jo sin berettigelse, fordi, ’kæft, en fest han laver hver gang, ik’. Så det er igen svært; men altså, så der er jo de dér [...], jeg vil sige som artist, så skal man jo generelt have noget på hjerte, og det er jo en del af det dér med den gode smag: Har du... har man virkelig noget på hjerte, ik’? Kan man stå – jeg vil ik’ kalde det distancen – men altså, øhh, dét, man forsøger at illudere, når man står på scenen, er det også dét, ehm – altså holder det, er det ægte? Det har igen også noget med ’den gode smag’ at gøre.”

25:37: JHP: ”Ja, og ’mavefornemmelse’, som du siger.”

25:39: PH: ”Ja, og så [...] ka’ der jo være nogle ting omkring øhh, ’den go’e smag’, altså [...] jeg har oplevet så mange sammenhænge med [...] musikere, jeg har været sammen med, som hørte noget musik, som nogle andre spillede, og som ikke var den type, de spillede, som de decideret ikke kunne li’, og: ”Han spiller jo falsk”, og: ”Jamen, han ka’ jo ik’”, og så’en...”, men alligevel hvor jeg ville sige, og hvor det, ja ja, det kan godt være, at han lige spillede falsk dér, men alligevel [...].

Det har substans dér, det har sin berettigelse. Altså, jeg var sammen med en meget, meget dygtig cubansk musiker for nogle år siden til WOMEX, hvor vi så en del koncerter sammen, og jeg var jo rystet over, hvor lidt han ku' li'. Han ku' simpelthen ikke li' det, men hans ører og hans verden var også 'salsa-verdenen' – 'son' og 'salsa-verdenen', ik', så... [...] han forstod simpelthen ikke... Jeg var med en meget, meget dygtig pladeproducer, manden bag *César Évora*, hvor ham var jeg sammen med i Brasilien nu hér i ... og han laver virkelig så'en nogle *César Évora*-ting - velproducerede, dygtige ... tindrende dygtige musikere og en lyd, som er osv., osv., ik'. [...] Jeg så *Arthur Lindsay*, som laver støjrock fra New York blandet med Nordøst-Brasilien, ham *José* dér, han ku' ... han var rystende forarget over, at man ovre på den festival havde booket *Arthur Lindsay*, fordi, "Hvad helvede mand!?! – Gå hjem i øvelokalet og bliv færdig, inden du kommer ud og spiller på gaden", ik'. Og jeg vil sige *Arthur Lindsay*, som lavede decideret bevidst støj - skøn støj - han havde i høj grad sin berettigelse, så dét – jamen, det er fan´me så svært at sige, hvad det er, ik'. Det er virkelig..."

27:29: JHP: "Ja. Men det lyder til, at du prøver at favne alle genrer - altså være åben for hvad de kan indenfor forskellige genrer, kan man sige. På musikkens præmisser, eller hvad? Det er vel egentlig dét, du siger, fordi hvis man har 'salsa-ører', jamen så hører man dét. Men du prøver at være åben og lytte til..."

27:47: PH: "Jamen, det tror jeg også er meget forskelligt, fordi jeg tror, at jeg er så heldig, at jeg faktisk har en meget, meget bred smag. Altså, hvis du går hjem og ser på min pladesamling, så vil du også se, jeg har virkelig været omkring, ik', og stadigvæk lytter jeg til virkelig meget forskellig musik - også for sjov – virkelig, virkelig, virkelig, virkelig meget [...] så dér er jeg heldig, at jeg... og det vil jeg også sige, det gælder faktisk også for mine kollegaer hér (læs: Roskilde Festival Kontoret) [...], selvfølgelig kan Thomas og jeg, som – Thomas arbejder med den elektroniske musik herinde. Vi kan godt synes, at noget af det, som Stefan spiller, når han spiller metal: "Ej, det er kraftedeme ... I kan ik' mene det, at det er godt det hér". Men alligevel [...]. Vi sidder en flok folk her, som er virkelig brede i smagen - virkelig, virkelig brede - som kun få er. Jeg kender ikke mange, [...] som er så heldige, at de kan li' så meget."

28:41: JHP: "Kræver det dét som booker, synes du?"

28:43: PH: "Det kommer jo an på, hvad man skal booke til. Men hvis man skal booke til Roskilde Festival eller til Global - præsentere verdensmusik - som jo ikke er en genre, men som er den dér genrekasse med tusindvis af ting i ... Altså, jeg har også oplevet det faktisk som... nu har jeg været jurymedlem til WOMEX fire gange, og det er der ingen andre, der har, så jeg har virkelig..."

29:05: JHP: ”Ja, hørt meget.”

29:06: PH: ”Og jeg har oplevet mange med-jury-medlemmer, hvor jeg også faktisk har været forbløffet over, hvor mange af dem, der også var meget snævre i deres smag og simpelthen slet ikke var åbne nok overfor ting, som de egentlig ikke, øh ... altså de var på én eller anden måde præ-indstillede [...] var forudindtagede, ik’.”

29:27: JHP: ”Klart. Nu nævnte du selv hvor mange ting, der hører ind under World. Hvad synes du egentlig om den ’hat’ – World?”

29:38: PH: ”Jamen, det kan man snakke om meget, og det er der jo mange, der gør, og senest har Ralf jo haft den oppe at vende. Dels sparket lidt i gang af mig faktisk, fordi at vi opfordrede ham til at skrive en artikel til, hvad hedder den, *Almonde-bloggen* netop om det problematiske...”

29:54: JHP: ”Hvad hedder han? Ralf, siger du?”

29:55: PH: ”Ralf Christensen, som jo er journalist på og musikanmelder på Information og musikredaktør på Information. Hvis du går ind på *Almonde.dk*, som jo er den website, du også kan... der er et link fra Globals hjemmeside, så kan du se en artikel, Ralf har skrevet om netop det dér, det problematiske i genrebetegnelsen ’World Music’, og jeg er helt på det rene med – også som *Ballogi* harcelerede over, da han stod på scenen på Global i vinters; ’jeg hader betegnelsen World Music’, og det kan du høre *Manu Chao* sige det samme. Jeg er helt enig, det er frygteligt, det er nærmest et kulturimperialistisk [...] betegnelse altså, fordi man – alle dem, som ikke er hvide, de laver ’World Music’. Hvor fuck – gu’ nej, gu’ gør det ej [...]. Den favner jo alt fra dem, som og billedligt talt er burka-klædte i baggårde i Kabul eller bikini-klædt på strandene i Rio, ik’. Så, det er et meget godt billede på [...] hvor bred spændvidden er, ik’.”

31:03: JHP: ”Det’er jo dét.”

31:05: PH: ”Men jeg vil sige, man skal ikke vurdere betydningen af, at der var [...] nogle folk, som havde brug for noget markedsføring af nogle ting, som ellers faldt igennem.”

31:14: JHP: ”Ja, da det startede?”

31:15: PH: ”Så det har kraftedeme [...], det er et nødvendigt onde, vil jeg sige. Jeg bruger det – betegnelsen ’verdensmusik’ eller ’World Music’ så lidt som muligt, men det er jo uundgåeligt – men...”

31:28: JHP: ”Hvilken én kan du egentlig bedst li’: ’Verdensmusik’ eller ’World’?”

31:32: PH: ”Altså, jeg vil sige, det er faktisk lige meget”, JHP: ”Det er lige meget, du bruger begge?”, PH: ”Altså, for mig er en afroamerikaner også lige så meget ’nigger’, som han er afroamerikaner; det er jo et spørgsmål om, hvad der er politisk korrekt i en vis tid, altså. Jeg sad lige

hér og morede mig over en Gyldendals Bogklubudgivelse fra 1972, Duke Ellingtons *'New Orleans Suite'*, hvor én eller anden, der hedder [...] *Robert- ét-eller-andet*, som var musikprofessor og virkelig politisk korrekt, åben mand, han skriver om 'den sorte [...] mands rytmeformelse', og det skriver han [...] i starten af 70'erne på en Gyldendals Bog... og det var så politisk korrekt på det tidspunkt. I dag, der er det racediskriminerende, ik', så om det hedder 'verdensmusik' eller 'World Music' eller [...] 'Global Beats' eller 'globale toner', det ved jeg ikke, det er lige meget! Vi bruger det nok mest for at forsøge at få det dér gråhårede, langhårede 'hønses-trik-touch' af, som følger med 'verdensmusik'. Så forsøger vi nok at bruge... så vil jeg nok i sidste ende bruge 'World Music'. Men lige så meget 'Globale Beats' eller 'Global Pop', eller..."

32:42: JHP: "Okay. [...] Hvordan vil du så omtale musikerne? Er det 'World-musikere' eller ikke? Eller kalder du – hvor de er fra?"

32:49: PH: "Det vil jeg slet... Jeg vil bare kalde dem 'musikere'."

32:51: JHP: "Ja, bravo, ja!"

32:56: PH: "De er jo musikere!"

32:57: JHP: "Ja, det har du fuldstændig ret i."

33:00: PH: "Ja."

33:01: JHP: "Hvad skal der til, før vi kommer udover de 'hatte', tror du? Det bli'r endnu bredere udtryk...?"

33:03: PH: "Jamen, jeg ved ikke, det tror jeg ikke, at man – man skal bare glæde sig over, at dét, at der er nogle, der på et tidspunkt begyndte at bruge definitionen – eller definere nogle ting, som man ikke rigtig ku' finde ud af, om man skulle sætte i 'pop' eller i 'rock' eller i 'jazz' eller i 'underholdnings'-salgskasserne..."

33:20: JHP: "I 80'erne, ik'?"

33:22: PH: "I 80'erne, ja. De har da afstedkommet at i dag, der ved vi, at der er noget der hedder *cumbia*. Vi ved, der er noget, der hedder *son*. Vi ved, der er noget, der hedder *salsa*. Vi ved, der er noget, der hedder *samba*. Vi ved, der er noget, der hedder *kavali*. Vi ved, der er noget, der hedder *suku*. Det vidste man ikke inden, så det har jo haft sin effekt; det har jo bidraget til, at verden er blevet lukket op. Så jeg har... jeg har ikke nogle problemer med... Jeg forstår godt, og jeg bruger det også nødt (læs: 'World Music' eller 'verdensmusik'). Jeg vil hellere snakke om en kavali marlem? Fra Esaura i Marokko, en jeg vil snakke [...]; 'han er verdensmusiker fra Marokko', ik'. Men det er jo dét, der følger med, at når man først... så kommer der lag [...], man skræller lagene af et løg, ik'. Det er jo egentlig dét, man gør."



34:06: JHP: ”Kan man skrælle [...] endnu mere af, så fx på Globals hjemmeside og tage kategorierne væk? Eller er vi ikke helt dér endnu?”

34:17: PH: ”Dér er vi ikke endnu. [...] Vi forsøger, når vi laver vores flyere og så nogle plakater, der plejer vi jo også bare at sætte en kort genre på, og det er jo mere for at hjælpe netop de, som fanne ikke ved noget... Så har vi ’antique traditions folk’ eller ’greekadelia’ heroppe (vist på Global koncertplakat), ik’. Altså det... ’elektro-cumbia’, ’roots reggae’, ik’, ’afro beat’; det er jo for at gi’ folk en... fordi altså, det må man jo også erkende, at [...] de ting, som vi præsenterer får jo ikke den store bevågenhed [...] blandt dansksprogede, hverken trykte eller elektroniske medier. Så derfor så er vi jo nødt til at forsøge at gøre og fange nogle, som måske synes at country, det lyder interessant eller cumbia ’wauv’, og så har vi fanget deres opmærksomhed, så går de forhåbentlig selv videre og [...] får skaffet et mere varieret billede af, hvad det er, vi egentlig mener. Det er frygteligt at skulle sætte to eller ét ord [...] på en genrekasse. Frygteligt. Det har jeg haha store problemer med. Hvad mener du om ’cambodian khmerer psych rock’, som vi har i morgen (på Global)?

35:26: JHP: ”Haha, jeg bli’r lidt forvirret.”

35:29: PH: ”Jo jo, men alligevel så synes jeg ’nå okay, ja ja’, det gi’r da... Oftest så forsøger vi og finde genrebetegnelsen i [...] det pressemateriale, som artisterne selv sender ud, men vi er også nødt til at adapte det til [...] dem, vi mener, der er potentielle kunder, forstår det og bliver fanget af det, ik’. ’Congotronics’ det er jo noget, man ikke kunne have brugt for nogle år siden, men ’Konono No. 1’ og ’Kaseya Allstars’ og alle de dér, har jo selv skabt en decideret genre, der hedder ’Congotronics’ lige pludselig, ik’.”

36:08: JHP: ”Så både I og musikerne er selv med til at skabe de forskellige små underdelinger?”

36:09: PH: ”Ja. For man kan sige, det er jo det, der er det fortvivlende ved, at man skal sætte ord på musik for at sælge det, og ikke bare lade musikken tale i sig selv, men sådan er konditionerne.”

36:22: JHP: ”Klart ... Jeg tror faktisk, vi har været igennem det meste. Jeg har bare en enkelt ... inde på Globals hjemmeside under booking, der står der: I prioriterer højt at få vurderet, hvad der har relevans. Den studser jeg lidt over ... Hvordan skal den saying forstås?”

36:39: PH: ”Det ved jeg sgu ikke ...

36:45: JHP: ”Det er i forhold til at folk ikke skal kontakte jer, hvis det er ...

36: 50: PH: ”Jeg skal lige se hvordan ... Står det under ”booking”, siger du?”

36:59: JHP: ”Ja.”

37:15: PH: ”Jamen, det er mere en måde at formulere på: [...] Forvent ikke, at når I skriver til os, så skriver vi tilbage [...] Altså hvis du vidste [...]

37:30: JHP: ” ... Hvor mange der kontakter jer?”

37:32: PH: ”[...] Det er næsten et helvede at komme tilbage fra ferie, fordi der ligger tusindvis af mails [...] Altså, det er ikke mig, der har formuleret det, men det er det, der er meningen [...] at sige: I er meget velkomne til at henvende jer, men forvent ikke [...] Altså, vi skal nok vende tilbage [...] Vi bruger tiden på at vurdere, hvad der har relevans, i stedet for at sætte os ned og skrive svar til [...] altså, tusind tak.”

38:06: JHP: ”Ja, så den vurdering, det er det, du har fortalt om, at der er nogle bestemte parametre, at du kigger på dit og dat? ... ”

38:11: PH: ”Ja, ja, og alt det her tager jo tid, og den her sætning er ment som: Alt det arbejde, vi går og laver er jo, at vi arbejder på at vurdere, om det holder [...] og det giver ikke tid til at svare hver enkelt af jer [...] og indlede en længere og høflig dialog [...] Det er sådan, det skal læses.”

38:29: JHP: ”Klart, klart. Når du booker til Global, lige et sidste opfølgende [...] Kigger du på andre, sådan, specifikke world-spillesteder i Danmark eller udlandet, eller er det mere din erfaring med Roskilde og [...] når du er rundt omkring?”

38:50: PH: ” Jeg må indrømme, jeg kigger sgu ikke på ret mange andre spillesteder [...] Altså, dels så er der ikke ret mange spillesteder, som ligner vores [...] Atlas i Århus har vi en meget god dialog med, og et samarbejde med Klaverfabrikken i Hillerød, Tobakken i Esbjerg; men ellers så er det jo over dammen, altså, så er det Moriska Pavillionen i Malmø, det er Södertörn i Stockholm, som jo vel er dem, der ligner os mest, de to sidste, ik’ [...] Så er der kommet [...] Musikkens Hus i Göteborg. Så vi er langsomt ved at bygge et netværk op [...] Rasa i Utrecht i Holland er vel nok det spillested som ... hvis der er nogen, jeg har skelet til ... eller ... de går mere efter den mere, skal vi sige, traditionelle del af alt det her, hvor vi jo har en mere kontemporær ... men jeg er ikke i tvivl om, at Global er et sted som mange andre kigger på.”

39:54: JHP: ” Ja, som pejler efter det, måske?”

39:56: PH: ”[...] Det var virkelig godt for Global at WOMEX var i København i tre år, fordi der [...] lavede vi jo en perlerække af koncerter, [...] hvor de vigtigste agerende i den her del af musikbilledet stod i kø udenfor, for at komme ind på Global [...] og det var ikke kun med etablerede navne, som vi jo lavede hver søndag, hvor vi jo havde Staff Benda Bilili, vi havde Hugh Masekela, og [...] Danyel Waro - tre af verdensmusikkens superstjerner [...] spillede i en klub, hvor der kan være 250 mennesker [...] Men altså vi breakede Bomba Estéreo, Les Espoirs de

Coronthis ... og hvad var den sidste? ... Det kan jeg sgu ikke engang huske [...] Det var lige meget, hvad der foregik til åbningsarrangementet. Dét, det gjaldt om, det var, at komme på Global, fordi det var der man vidste, at de store ting lå. Og det har gjort at rigtig, rigtig mange ser på Global. Der er rigtig mange ... og det kan jeg jo se også med de reaktioner jeg får fra mine kollegaer i mit netværk, at 'årh, fedt I gik efter dem, mand' [...] og det tror jeg der er mange musikere, mange artister, der er bevidste om, at ligesom det er vigtigt at have Roskilde stående på sit cv, så er Global ved at være et spillested, som mange musikere ... det at have spillet hos os, det lukker altså døre op andre steder, ik'." (Note: Dette handler om den store kulturelle kapital, som Hvalkof fik ifm. WOMEX. Global som adgangsgivende – da sammenhængen bandet bliver set i – fremmer bandets kulturelle kapital!)

41:24: JHP: "Ja, jamen det har jeg godt hørt [...] Jeg kender lidt nogen tyrkisk/kurdiske musikere, og de vil sindssygt gerne spille der, men rækker måske ikke lige til jeres profil, ik'?"

41:36: PH: "Det skal jeg ikke kunne sige, altså de er meget, meget velkomne til at [...] Og man kan også sige, at det vi jo gør [...] nogen ting er jo også lige så risky, så det har vi ikke budget til at kaste os ud i, men det vi jo gør med nogen, som mener, at de har nogen idéer, og også nogen, som har nogen netværk, det er, at vi siger til dem: Lav jeres egen aften. Vi går jo så ind og laver en arrangør-deal, hvor vi så tilbyder [...] Vi stiller spillestedet til rådighed. Vi driver spillestedet. Vi driver baren, og tjener, hvad der er i baren [...] I laver programmet. I sammensætter det. I får dør-indtægterne. I skal ikke betale moms og Koda [...] Så har I selv et ansvar overfor det her, og giver også både spillestedets booker - men også publikum - en chance for at vise, hvad I kan. Så det kan du jo sige til dine tyrkisk/kurdiske musikere, at de er velkomne til at ... "

42:33: JHP: "Jamen, det har de gjort en gang nemlig ... "

42:35: PH: "Nå, det har de gjort en gang, ok ... "

42:38: JHP: "Og der kom også et par hundrede mennesker, så det var en succes."

42:40: PH: "Ja, men det er det, der er det fine ..."

42:43: JHP: "Men hvad skal der så til, for at man bliver booket af jer?"

42:47: PH: "... Jamen, altså det er jo ikke kun et spørgsmål om, hvad man selv kan. Det er jo også et spørgsmål om, hvem der ellers selv byder sig til, ik'." (Note: in- og eksklusion – handler i høj grad om, hvem der er mest kontemporære, og hvem Hvalkof anser som værende mest fremme i skoene – som promoverer Global men som også i sidste ende er med til at promovere Hvalkof som booker med høj kulturel kapital; ham, som også booker til Roskilde).

42:54: JHP: "Og målgruppen?"

42:56: PH: ”Jamen, altså [...] Hvis man nu er i den her situation, at man [...] nu skal vi have noget salsa. Ok, skal vi tage dem [...] vi ved, der bor henne i Blågaardsgade? Eller skal vi nu når [...] den rigtige vare fra Cuba faktisk står og banker på? Det kan godt være, at de er en smule dyre, men [...] de er til rådighed. Så vælger man jo altså dem ... ”

43:20: JHP: ”Som kommer dernede fra?”

43:22: PH: ”Som kommer derhenne fra, hvor peberet gror, ik’.”

43:24: JHP: ”Ja, ok, så de interkulturelle musikere, eller hvad man skal sige, der bor i Danmark ... de ... ”

43:28: PH: ”[...] Nej, nej, det har ikke noget at gøre med, om man bor det ene eller det andet sted. Men det er jo et spørgsmål om, at [...] altså nu var det et sort/hvidt billede, dét, jeg lige malede op, ik’ ... ”

43:40: JHP: ”Ja, ja, det er derfor, jeg spørger. ”

43:40: PH: ”Der er masser af rigtig, rigtig gode danske orkestre, der spiller salsa, fx, og som spiller til firmafester og den slags ting, men altså ... ”

43:51: JHP: ”Har det noget med autenticitet at gøre, eller ... ?”

43:53: PH: ”Det har også noget med dygtighed, tightness og ægthed og sådan noget ... men altså når Oscar D’León stiller sig op, altså ... så snakker vi altså om noget andet, så snakker vi altså om ”the real thing”, ikke. Og det er jo klart, man forsøger jo at gå [...] altså det er jo ambitionen her og der og alle vegne, det er jo at få det bedste af det bedste, og det er jo det, vi går efter, ikke ... Så det har ikke noget at gøre med, hvor man bor. Hvis man er den bedste, om man så bor det ene eller det andet sted, så er det den bedste, der skal til ... hvad det så end er? Det er jo nok det med mavefornemmelse, god smag. [...]”

44:36: JHP: ”Det er svært at fange det, hvad det er, det kræver, at ... ”

44:40: PH: ”Ja, det er rigtig, rigtig svært.”

44:41: JHP: ” ... hvilke parametre, der skal til.”

44:44: PH: ”Det er rigtig svært.”

44:45: JHP: ”Så er vi ude i en snak om kunst, og hvad det skal kunne og så videre [...] men det er jo meget subjektivt, ikke?”

44:52: PH: ”Jeg tror, man kunne skrive mange, mange bøger om det her. Jeg tror ikke, at man kan opstille parametre, som Jan mener, at man kan [...] men jeg tror, at man kan skrive mange, mange bøger ... ”

45:00: JHP: ”Men det tror jeg heller ikke, at han mente. Han mente, at du havde ... ”

45:04: PH: "[...] Men jeg tror, man kan [...] hvis man skal ud i det her, så er det mere [...] et eller andet sted mellem essays og lyrik, at man skal hen for at definere det her, end matematiske formler, ik'. [...] Det kan da godt være, at man en dag kan opfinde en computer, der kan programlægge det ideelle program. Jeg skal ikke kunne sige det."

45:27: JHP: "Nej, det skal jeg heller ikke [...] men det er måske også netop det, der gør musik og kunst interessant, at det er lidt svært at definere. Og det rammer den enkelte, ik'?"

45:35: PH: "Ja, og det er også på mange måder så omskifteligt, og [...] det der med, hvad er det, man vælger noget frem for nogen andre [...] jamen, de her er jo dygtige [...] jamen, så skete der bare nogle andre ting. Altså tænk på i '58 [...] Frem til 1958, der var Miles Davis den store pop-ting. Så kom Elvis. Så blev Miles Davis – ja, stadigvæk en velrespekteret og sådan noget – men han var ikke [...] Han solgte fem procent af, hvad han havde solgt for, for der kom nogen og stjal opmærksomheden, og det er jo det, som alle musikere er oppe imod, ik'. Hele tiden."

46:18: JHP: "Så det er noget med strømninger i samfundet. Både samfundsmæssigt vel? Så [...] går det i den retning ... "

46:23: PH: "Samfundsmæssigt, økonomisk, smagsmæssigt, geopolitisk der, altså [...] alt smitter jo af, ik'. [...] Man kan måske falde for [...] orv, nu er sydkoreansk musik lige pludselig ved at breake, ik', eller [...] så kommer der en eller anden konflikt, hvor Sydkorea overfor Nordkorea laver en eller anden ting som selvom at [...] alt for sympati for Sydkorea [...] Så vil den lige pludselig komme over på Nordkoreas side, og så vil det gå ud over sydkoreanske musikere, som så vil blive banned, og sådan noget [...] Tænk på apartheid [...] Altså, alt spiller jo ind. Alle parametrene, ik'. Så det er jo det der med også at [...] se nogen ting [...] Det har jo også noget med erfaring at gøre. At præsentere nogen ting [...] Nu har vi lige offentliggjort Kris Kristofferson, ik'. Det var da med en vis spænding [...] Hvordan blev det modtaget? Og faktisk er vi lidt forbløffede over hvor positivt, det er blevet modtaget [...] Det er nogen gange svært at forudsige."

47:37: JHP: "Klart. Jamen, jeg tror, jeg er igennem, faktisk, og mere end det ... "

47:45: PH: "Hvad er det, du skal bruge det til?"

47:46: JHP: "Ja, jamen jeg skal bruge det i mit speciale [...] og analysere på det [...] og det bliver i retningen af, at kigge på kategoriseringer i forhold til dig, som booker. Din rolle i det. Så det bliver sådan noget med feltanalyse. Det bliver noget Pierre Bourdieu, hvis det siger dig noget?"

48:09: PH: "Ikke spor."

48:10: JHP: "Nej, men han taler netop om god og dårlig smag, så det vil jeg gå ind i, nu når du selv har nævnt det. Så det bliver i den retning. Og så prøve, at stille nogle problematikker op, om hvor

svært det kan være for nogle musikere, at komme ind i et miljø, f.eks., hvis de så ikke lige er en del af en strømning. Sådan noget. Og det er jo kultur- og sprogmodestudier, jeg er på. Jeg skal ligesom finde et problem i det, ik'. Så hvordan har du det med offentliggørelse og så videre? Vil du gerne være anonym, hvis jeg citerer dig i ... ?"

48:44: PH: "Ikke af princip. Jeg ved jo at [...] de ting man siger mundtligt, når de bliver skrevet ned, så er det nogen gange anderledes. Og ting taget ud af kontekst kan jo få en anden drejning, og en anden betydning. Men med den tilføjelse [...] Jeg har ikke brug for at være anonym. Jeg kunne da godt tænke mig at se [...] hvordan du bruger det, og hvad du citerer mig for, ik' [...] Du har vitterlighedsvidner, som står frem, står ved, hvad de siger, ik'? [...] Så ingen problemer med det."

49:39: JHP: "Det lyder rigtig godt. Vil du gerne se noget om et par måneder inden jeg afleverer det, eller stoler du på, at jeg afleverer noget, du kan stå inde for?"

49:46: PH: "Altså, jeg vil sige [...] erfaringen siger mig, at man skal helst lige have lov til at se det igennem inden. Mest for det, hvis der er nogen ting [...] selvom du har skrevet det ordret ned [...] Så netop det [...] der er stor forskel på, når tingene bliver sagt, og så de bliver skrevet ud, og så når man selv sidder og kan twistе ordene i skriveprocessen, ik'."

50:06: JHP: "Ja, og det er den evige fra mundtlig til skriftlig [...] men det har jeg så også med i min metode, og det beskriver jeg så også [...] at der er en faldgrube dér, ik'. Men jeg skal nok prøve at være etisk, så vidt muligt."

50:15: PH: "Det er jeg ikke i tvivl om. Det har jeg også tillid til, men derfor vil jeg selvfølgelig gerne lige se det, ik' altså."

50:20: JHP: "Så sender jeg det til dig ca. midt august, eller noget, når jeg har haft [...] Der skal jeg have sådan noget midtvejs-vurdering med en censor og min vejleder."

50:29: PH: "Ja. Hvem er din vejleder?"

50:30: JHP: "Det er Helle Bach Riis. Hun har lavet forskellige ting, men hun er ikke gammel i gårde. Hun er i slutningen af trediverne, vil jeg tro. Hun er ekstern lektor på RUC, og sidder også med sit eget, lille kulturbureau ..."

## BILAG 3 – Interviewudsnit, Jan Samuelsen

### Udsnit af interview med Jan Samuelsen

02:29: JHP: ”Når du booker fx til – da du var med til at lave *Around* dér op til *WOMEX*, hvad kiggede du så på, når du skulle booke bands? Var der sådan noget specielt, du kiggede efter, og hvordan var dine kriterier?”

02:43: JS: ”Ja, det var dér. Der var noget bestemt, jeg kiggede efter.” JHP: ”Ja?”. JS: ”[...] Altså dét, der ligesom skulle gå igennem – lige meget hvilket band eller solist, der skulle op, så var det selvfølgelig [...] en værkshøjde, ik’, kunstnerisk kvalitet”, JHP: ”Nåhr ja, det snakkede du også om, værkshøjde, hvad ligger du i den?” JS: ”ja, men det er jo et begreb, som jeg har lært fra rettighedsspørgsmålet, ik’, dér opererer man med værkshøjde som begreb, ik’. Altså hvornår er et værk øhh højt nok, om man så må sige, til at opnå [...] rettighedsbeskyttelse.” JHP: ”Ja?”, JS: ”Altså hvis jeg nu optog den hér dåse, der sådan – jeg klemte på den – og så [...] krævede rettigheder for den, der ville man måske gå ind og sige – ahhh – dér er ik’ lige værkshøjde nok, til at du kan få rettighed for det dér dåse dér, vel.”

03:42: JHP: ”Er det noget med kvalitet at gøre, eller er det noget med...?”

03:45: JS: ”Ja, og det kan [...] det lærer man med tiden og sammensætte det begreb, for det er ikke kun [...] altså når man skal have en turné op og stå, så er det ikke kun den musikalske kvalitet [...] jeg kigger på. Men også om man kan se bandet ud fra helhed har en – altså i hvert fald i mit tilfælde kigger jeg ud – om de har sådan en formidlingskvalitet også, ik’, altså [...] kan de spille det live? Har de et apparat omkring sig, så de kan [...] så jeg kan formidle bandet, ik’. Og hvor i World musik [...] altså ved de bands vi har med at gøre dér, [...] er det jo ofte noget andet end selve musikken, man formidler i virkeligheden.”

04:34: JHP: ”Ja. Er det en historie, eller hvad er det?”

04:36: JS: ”Ja, så er det historien. Og den historie kan [...] sådan set være hvad som helst, ik’. Den kan være... Ofte skal du sige, at den er bundet op på noget geografisk – altså hvor kommer bandet fra, og hvad er det så [...] for nogle forhold de lever efter. Jeg kan huske [...] vi havde den hér [...] en nordafrikansk rapper, en kvinde, som vi havde på turné. Og dér var jo [...] hun havde sådan én feministisk dagsorden, ik’, og dét i sig selv var jo en historie, for det at være feminist i Nordafrika [...] er jo et andet spørgsmål end at være feminist i Nordeuropa, ik’. Så der var en skide god historie dér. Så der er man jo ude og formidle... og udover dét, så spillede hun god hip hop, ik’. [...] Eller først og fremmest spillede hun god hip hop, men så havde hun også den hér historie, og [...] det kan

ikke adskilles, når man laver en turné – når jeg laver en turné – så kan det jo ikke adskilles, fordi [...] jeg sammensætter jo en turné ud fra mange forskellige samarbejdspartnere. Der er selvfølgelig de traditionelle spillesteder, som bare skal banke en koncert op, og for dem er det én ud af tohundrede, og det er ikke sikkert, at de laver noget specielt arbejde for den koncert. [...] Men så må jeg jo selv gøre det, og det gør jeg blandt andet ved at – eller det gjorde jeg ved 'Around' ved blandt andet at have et stærkt samarbejde med gymnasier.”

06:21: JHP: ”Så de kommer derud simpelthen på en tour.”

06:25: JS: ”Ja... nej nej, faktisk at man laver workshop fx på gymnasiet, og så kommer gymnasieklasserne og ser koncerten om aftenen, ik’.



## BILAG 4 – Interviewguide, Peter Hvalkof

### Interview-guide

Interview med Peter Hvalkof, booker for Global (og Roskilde Festival og tidligere Womex-jurymedlem)

#### Anonymitet og offentliggørelse:

Må jeg optage til eget brug (plus eksaminator og censor)? Vil du være anonym i specialet?

#### Introduktion af specialet – kort:

Specialestuderende fra Kultur og Sprogødestudier og Komm. på RUC - skriver afhandling om World-miljøet og musikbookere - med fokus på de forskellige genrer og hvordan de kategoriseres i forhold til hinanden, når du, som booker for Global, skal engagere musikere til spillejobs...

1) Nu er det spillestedet Global, jeg interesserer mig mest for, hvordan kategoriserer du genrerne ift. hinanden indenfor 'World' musikken? Her tænker jeg, er der nogle genrer, der har større prioritet at booke frem for andre? (Hvis ja, hvordan og hvorfor?)

- A) Hvem booker du og hvorfor? Har du nogle parametre, du går ud fra, når du vælger nogle – frem for nogle andre? Hvad ser du efter hos bands'ne?
- B) Tænker du i målgruppen, der skal modtage musikken det pågældende sted, eller er andre faktorer afgørende?
- C) I skriver på Globals hjemmeside under booking, at I; *"prioriterer højt at få vurderet, hvad der har relevans"*, hvad ligger i dét saying?

2) Hvis vi fx kigger på en tyrkisk folkemusiker, kan man så tale om **'den gode'/populære folkemusiker og 'den mindre gode'/populære folkemusiker**?

Hvis ja – hvad gør så forskellen for dig som booker for Global?

Kan man tale om **'kvalitet' el. ikke** indenfor genrer, eller hvad vurderes bands'ne efter?

3) Når vi taler genrer og kategoriseringer indenfor World, kan man så tale om, at nogle **'etniciteter' er mere 'salgbare' end andre** - ift. Global som spillested? I deler selv acts'ne op i oprindelsesland på hj.siden/hvor kommer bandet fra... (Er **etnicitet** en factor ift. om bandet/act'et bliver booket eller ej?)

4) Pejler du efter linjen fra/din erfaring med Roskilde Festival, Womex, (World bands), når du booker til Global, eller kigger du på andre specifikke 'World-spillesteder' i DK eller udlandet?

5) Hvordan ser du **din egen rolle**, som booker for Global, og generelt på **din position** i World-miljøet? Hvilken rolle mener du, at bookere har ift. musikerne?

6) Hvilken term benytter du mest i dit arbejde, **'World Music'**, **'World'** eller **'Verdensmusik'** – hvad kan du bedst li', og hvad ligger der i termen for dig?

7) Hvad synes du om **den overordnede 'hat'** - *World/Verdensmusik*, hvor utrolig mange genrer hører ind under? (Kommer al musik ikke 'et sted fra'?) Synes du, 'World'-betegnelsen kan være med til at opretholde et **'os og dem'-fokus i musikmiljøet** – hvor populærmusikken står øverst?

Ekstra spm:

Jeg har hørt igennem nogle musikere i World miljøet, at I har enkelte bands, som I har booket mange gange, er det rigtigt – hvis ja – hvad gør dem bedre ift. de andre acts?

Du er booker for Global, Roskilde Festival, Womex (siddet i juryen) – hvordan skelner du mellem de 3 steder ift. genrer?

- Tak for interviewet!

Efterfølgende aftale:

Vil du have det færdige speciale tilsendt per mail?

## BILAG 5 – Interviewguide, Flemming Herrev

### Interviewguide WMD

Interview med Flemming Harrev – Sekretariatsleder

#### Anonymitet og offentliggørelse:

Må jeg optage til eget brug (plus eksaminator og censor)? Vil du være anonym i specialet eller må jeg bruge dit navn?

#### Introduktion af specialet – kort:

- Specialestuderende fra Kultur og Sprogødestudier og Komm. på RUC, tidl. Projektmedarbejder hos CKI,  
- skriver afhandling om World-miljøet og musikbookere m.fl. - med fokus på de forskellige genrer og hvordan de kategoriseres i forhold til hinanden, når musikbookere (fokus på Global og booker Peter Hvalkof) m.fl., skal engagere musikere til spillejobs... og hvad ligger der i denne kategorisering af genrer – hvordan spiller det ind på musikernes muligheder for at blive tilbudt spillejobs på Global m.fl.

1) Som genreorganisation WMD, hvordan kategoriserer du/I genrene indenfor World Music ift. hinanden – har set jeres hjemmeside, men hvis du kan forklare det med dine egne ord?

2) Er der nogle genrer, der har større prioritet el. er mere populære end andre – når du skal anbefale bands til et projekt, et spillested, en organisation el. lign? (Ved godt, -I laver mange forsk. ting – men hvis ja, hvordan og hvorfor?)

D) Hvis vi tager Danish Music Awards "World" som eksempel: Har I så nogle **parametre**, I går ud fra, når I vælger nogle – frem for nogle andre – overordnet set? Hvad ser I efter hos bands'ne?

E) Tænker I i **målgruppen**, der skal modtage musikken det pågældende sted, eller er andre faktorer afgørende?

F) Kan man tale om **'kvalitet' el. ikke** indenfor genrer, eller hvad vurderes bands'ne efter?

3) Hvis vi fx kigger på en tyrkisk folkemusiker, kan man så tale om **'den gode'/populære folkemusiker og 'den mindre gode'/populære folkemusiker**?

Hvis ja – hvad gør så forskellen for dig i anbefalelses-/bookingsituationen?

4) Når vi taler genrer og kategoriseringer indenfor World, kan man så tale om, at nogle **genrer er mere 'salgbare' end andre**, når I skal anbefale bands til et projekt/spillested?

(Er **etnicitet** en factor ift. om bandet/act'et bliver booket eller ej – ifølge dine erfaringer?)

5) I skriver på hjemmesiden:

“Gennem sin virksomhed ønsker WMD også at stå som det samlede midtpunkt for verdensmusikmiljøet i Danmark og de forskellige operatører, der har interesse for genreområdet.”  
**Favner I dermed alle genrer** og gør lige meget for alle – set I lyset af (tidl. spørgsmål) mere el. mindre populære genrer?

6) Hvordan ser du **din egen rolle**, som sekretariatsleder for WMD – ift. musikerne I har med at gøre, og generelt på **din position** i World-miljøet? Hvilken rolle mener du, at bookere generelt har ift. musikerne?

7) Hvilken term benytter du mest i dit arbejde, **'World Music'**, **'World'** eller **'Verdensmusik'** – hvad kan du bedst li', og hvad ligger der i termen for dig?

A) Hvad synes du om **den overordnede 'hat'** - *World/Verdensmusik*, hvor utrolig mange genrer hører ind under? (Kommer al musik ikke 'et sted fra'?)

B) Synes du, 'World'-betegnelsen kan være med til at opretholde et **'os og dem'-fokus i musikmiljøet (kulturimperialistisk fokus)** – hvor populærmusikken står øverst?

C) Ledende spørgsmål:

Er det ikke hele problematikken for et sådant arbejde, som genreorganisation, at I prøver at guide og hjælpe en bestemt gruppe musikere – og i dette arbejde – **peger I dem også ud som en 'bestemt gruppe'/World-musikere**, og er dermed med til netop at cementere forskellene ml. 'vestens musik' og så 'alt det andet'?

Tak for nu☺

Tilsendes specialet?

## **BILAG 6 – Interviewguide, Jan Samuelsen**

### **Interviewguide – Jan Samuelsen**

Løselige spørgsmål – hvor jeg kom omkring det meste, men tog den meget ad-hoc...

Around – Womex – hvordan bookede du de forsk. Bands – ift. hvem udvalgte du frem for andre?

Nogle bestemte parametre?

Orienterer man sig som booker mv. Efter Global i World-miljøet?

Hvem kigger på Globals profil og hvorfor?

Hvordan ser du Peter Hvalkof's rolle ift. Global og i det hele taget?

Hvordan ser du din egen rolle – når du booker bands?

World Music-begrebet – hvad siger du til den overordnede 'hat'?

Hvilken term kan du bedst li', World Music /Verdensmusik?

## **BILAG 7 – Mailkorrespondance, Peter Hvalkof**

Mail fra Jannie Holmbo Pihl, d. 26/10-13:

Hej Peter,

Jeg skal høre dig om en meget konkret ting ift. mit speciale;

- Er det rigtigt at skrive, at du, som ene booker for Global, har ansvaret for Globals musikalske ansigt udadtil?

Denne tankerække kommer sig af, at du hos Roskilde Festivalen jo er en del af et booking team (hvor ansvaret for bookingen derfor er delt ud på flere bookere).

Hvor du hos Global alene booker musikken, og derfor vel har et større ansvar for det musikalske ansigt udadtil?

På forhånd tak...

MVH. Jannie Pihl

specialestuderende fra RUC på 'Kultur og Sprogødestudier' (Cultural Encounter)

-----

Mail fra Peter Hvalkof, d. 27/10-13:

**Det er korrekt at jeg har eneansvaret for Globals program, man kan kalde det kunstnerisk leder.**

Peter