

BARNEMARKED
og
MUSIKKINDUSTRI

NOEN ASPEKTER PÅ BARNEKULTUR, MUSIKK OG MASSEMEDIER,
MED HOVEDVEKT PÅ FONOGRAMMER FOR BARN

AV

PETTER DYND AHL

HOVEDOPPGAVE VED MUSIKKVITENSKAPELIG INSTITUTT
UNIVERSITETET I TRONDHEIM
DEN ALLMENNVIENSKAPELIGE HØGSKOLEN
TRONDHEIM 1986

FORORD

Som så mange andre hovedfagstudenter var jeg i begynnelsen av studiet usikker på hva jeg skulle velge som emne for hovedoppgaven. Etter at jeg ble far i 1983, og etterhvert opplevde den gryende musikalske utvikling hos et nytt individ, falt det imidlertid naturlig å skrive om **barn og musikk** - et emneområde jeg "kunne ta med hjem" og som angikk mine nærmeste omgivelser.

En viss faglig bakgrunn hadde jeg etter å ha fulgt Jøn-Roar Bjørkvolds seminar "Vårt musikalske morsmål" til mellomfag ved Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo i 1979, og etter sosialpedagogikk grunnfag ved Pedagogisk forskningsinstitutt, Universitetet i Oslo. Det meste var likevel upløyd mark for meg.

Jeg betrakter denne oppgaven både som en nødvendig og utbytterik del av studiet mitt og som ledd i ei bevisstgjøring av meg sjøl som oppdrager i dagens musikkvirkelighet.

Jeg vil gjerne takke alle som på forskjellige måter har bidratt til å få denne oppgaven i stand. To må nevnes: Amanuensis Nikolai Paulsen som har vært min faglige vegleder og Martin som har vært min daglige inspirasjonskilde, "forsøksperson" og bakkekontakt.

Trondheim, mars 1986

Petter Dyndahl

INNHOOLD

Forord	2
Innledning	5
1. BARNEMARKED	9
1.1 Rapsodisk over barndommens historie	9
1.2 Den lykkelige barndommen?	13
1.3 Barnemarkedet	20
2. BARN OG MUSIKK	26
2.1 Barnas egen musikk-kultur	26
2.1.1 Barnekulturbegrepet	26
2.1.2 Barnesangkulturen	30
2.1.3 Barnerock	39
2.2 Faktorer som påvirker barna musikalsk	43
2.2.1 Rammebetingelser	43
2.2.2 Barnet i sine primærgrupper	48
2.2.3 Musikk i pedagogiske sammenhenger	50
2.2.4 Radio og fjernsyn	54
2.2.5 Plater og kassetter	58
2.2.6 Oppsummering	61
3. MUSIKKINDUSTRI OG BARNEMUSIKK	66
3.1 Musikkindustri	66
3.1.1 Musikk som vare	66
3.1.2 Produksjon - distribusjon- konsumpsjon	69
3.2 Barneplater og -kassetter fra 1960 til 1985	76
3.2.1 Typologisering	76
3.2.2 1960-69	89
3.2.3 1970-74	96
3.2.4 1975-79	111
3.2.5 1980-85	127
3.2.6 Sammenfatning	156

4.	MUSIKKANALYSER	162
4.1	Innledning	162
4.2	Samvær og ritualer på boks. Walt Disney's fødselsdagsbok og -bånd	164
4.3	Sanger i utvikling - fra Åkken Bom til Rocken Bom	172
4.3.1	Geir Børresen og Vibeke Sæther: Åkken Bom	172
4.3.2	Olav Stedje: Spela på ei ause	180
4.4	Juba Juba, eller da familien ble samlet foran høgtalerne. Knutsen og Ludvigsen: Dum og deilig	190
5.	AVSLUTNING	216
	Litteratur	223
	Fonogrammer	229

INNLEDNING

Barn utsettes i dagens samfunn for mer musikk enn noen gang tidligere i historien. Enkelte har antydnet at barn som begynner på skolen idag trolig har hørt mer musikk enn mennesker for noen generasjoner siden hadde hørt iløpet av et helt liv. Musikk er i dag blitt en del av det daglige lyd miljø som omgir oss, uansett om vi velger det eller ikke.

Størstedelen av denne musikken er massemediedistribuert musikk som - inneholdende varekarakter - er produsert for å treffe et størst mulig marked. Relativt nytt historisk er det at det har oppstått et eget barnemarked hvor barna påtvinges en strukturelt betinget konsumentrolle, hvor identitet, kommunikasjon og kulturell tilhørighet er bundet til varesammenhenger. Dette får konsekvenser for barns forhold til musikk.

Musikkindustrien setter i dag rammer for hva slags musikalsk utvikling og sosialisering de fleste barn gjennomgår. Lyttesituasjoner og -måter blir intimt knyttet til teknisk musikkformidling. Afro-amerikansk relatert musikk er blitt den form barn og unge er mest fortrolig med.

På denne bakgrunn er mitt formål med dette arbeidet å se den delen av barnekulturen musikkindustriens produkter representerer utfra forskjellige perspektiver, knyttet til en del problemstillinger med innbyrdes sammenhenger:

I kapittel 1 spør jeg hvordan og hvorfor det nye barnemarkedet har oppstått.

Kapittel 2 dreier seg om hvordan markeds- og massemediedistribuert musikk står i forhold til og påvirker barnas egen kultur og barns musikalske utvikling og sosialisering.

I kapittel 3 undersøker jeg hvordan barnemarkedet er manifestert på det musikalske område. Videre hva slags musikkformer som tilbys på markedet og om det har foregått ei utvikling i løpet av de siste 25 år.

Et perspektiv på analysene i kapittel 4 er å forsøke å relatere noen nylig utgitte fonogrammer til barnekulturens egne ytringsformer, til musikalsk sosialisering og til konsumpsjon som kvasitilfredsstillelse av undertrykte behov, for slik å knytte trådene til tidligere i framstillinga.

Oppgaven er strukturert innholdsmessig på denne måten:

I **kapittel 1** vil jeg forsøke å komme fram til historiske, økonomiske, sosiologiske og sosialpsykologiske forutsetninger for det nye barnemarkedet. Dette gjøres gjennom en oversikt over barndommens moderne historie, en diskusjon av oppvekstvilkår i dagens samfunn og en karakteristikk av barnemarkedet.

Kapittel 2 omhandler generelt barns forhold til musikk i dagens samfunn, og er delt i to hoveddeler. Første del tar opp barnas egen musikk-kultur, dvs. barns spontane og sjølorgeriserte musikalske praksis. Jeg vil her forsøke å se barnas egen kultur i sammenheng med den samfunnsmessige virkelighet den står innafor. I andre del vurderer jeg, etter å ha redegjort for de allmenne psykologiske og sosiologiske rammebetingelser musikalsk utvikling forholder seg til, ulike faktorer som påvirker barna musikalsk og drøfter den relative betydning primærgrupper, pedagogiske sammenhenger og massemediedistribuert musikk har.

Metodisk er disse to kapitlene basert på litteraturstudium, både av teoretiske kilder og empiriske forskningsrapporter.

I **kapittel 3** ser jeg på musikkindustriens tilbud på barnemarkedet. Jeg definerer i denne sammenheng barneplater og -kassetter som fonogrammer som har barn som **primær** målgruppe. Jeg begynner med en beskrivelse av den norske platebransjen, og undersøker deretter hvordan utviklinga innen norske fonogrammer for barn fra 1960 til 1985 mht. kvantitativ utvikling, genretilhørighet, forbindelse med andre medier etc. har vært.

Til dette trengte jeg en komplett diskografi over barnefonogrammer fra denne perioden. Noe slikt fantes ikke, og å utarbeide ei slik registrering ble det mest arbeidskrevende i oppgaven. Noen fullgod registreringsordning for fonogrammer tilsvarende for litteratur har manglet i Norge. Mine første kilder var diskografien i Cappelens musikkleksikon, Platebiblioteket i NRK og Musikkavdelinga ved Deichmanske Bibliotek i Oslo, som alle viste seg å være mangelfulle. Senere kom jeg tilfeldig over en hovedoppgave fra Statens bibliotekshøgskole som inneholdt ei registrering av barneplater og -kassetter fra 1970 til 1983. (Lied og Lysko 1984). Tross mangler også her, hjalp den meg med å tette noen hull i mitt materiale. Alle henvendelser jeg har gjort overfor plateselskaper og organisasjoner og enkeltpersoner med bransjetilknytning har, med ett unntak, blitt ubesvarte. (Takk til Norsk Musikkdistribusjon a.s.). Jeg har derfor gått på leting i private platesamlinger og plate- og musikkforretninger under hele arbeidsprosessen med hovedoppgaven. Størst problemer var det, naturlig nok, knyttet til registrering av de eldste fonogrammene, men også for det siste undersøkte året, 1985, kan det vise seg at diskografien er ufullstendig da registreringa ble sluttført medio januar 1986, og jeg kan ha oversett noen av de siste utgivelsene fra foregående år.

Imidlertid inneholder, tross nevnte usikkerhetsmomenter, denne oppgaven den eneste, ideelt sett, komplette oversikt over norske LP-plater og kassetter for barn som jeg kjenner til.

Kapittel 4 består av musikkanalyser av plater og kassetter fra 80-åra. Utgangspunktet er musikken slik den foreligger på fonogrammene og jeg har til hjelp under analysen foretatt transkripsjoner. Til dette benyttet jeg kassettspiller. Jeg forsøker å bruke analysemetoder som er tilpasset de enkelte analyseobjektene. I tillegg til en tradisjonell kunstmusikalsk analysemetode trekker jeg derfor inn ikke-visualiserbare parametre som vedrører det totale lydbilde

(sunden) som analyseobjektene formidler. Jeg forsøker også å se fonogrammene i lys av perspektiver som er trukket opp tidligere i oppgaven.

Kapittel 5 inneholder ei oppsummering av hovedtrekkene og ei vurdering av enkelte momenter i hovedoppgaven.

Jeg har trukket inn kilder fra flere fagområder og forsøkt å anvende dem på mitt emne, som i høyeste grad er tverrfaglig.

Arbeidet kan sees som ei oppstigning fra det allmenne til det konkrete og enkeltstående, hvor hvert kapittel ligger på et høyere konkretiseringsnivå enn foregående.

Tabeller, figurer og noteeksempler er ikke plassert i vedlegg men fortløpende i framstillinga, unntatt større tabeller og transkripsjoner som er plassert til slutt under hvert punkt de tilhører. Dette fordi jeg personlig synes det er den mest oversiktlige måten å lese stoffet på.

1. BARNEMARKED

1.1 Rapsodisk over barndommens historie

Barndommen som en sjølstendig og viktig periode i et menneskes liv er ingen ahistorisk forestilling. Mens spebarnsalderen vil være biologisk definert, blir oppfatninga av barndom og innholdet i ordet barn bestemt av samfunnsforholdene.

Middelaldersamfunnet var kjennetegnet av at alle samfunnsmedlemmene deltok i den materielle produksjon. Sjøl om alder og krefter begrenset mindre barns deltakelse, var de på ingen måte utskilt som en egen gruppe med egne behov. Alt før sjuårsalderen hadde individene funnet sin plass i produksjonsprosessen, og derved også i reproduksjonssfæren. Tilværelsens oppdeling i arbeid, fritid og lek var i prinsippet lik for barn og voksne.

Antikkens begrep *paideia*, som sto for undervisning, oppdragelse, lærdom og åndelig kultur; noe som forutsatte et skille mellom barn og voksne m.h.t. aktiviteter og kunnskapsnivå, og en overlevering av kunnskaper og normer fra generasjon til generasjon, hadde liten gyldighet for middelaldermennesket.

Den franske kulturhistorikeren Philippe Ariès (1962) hevder at med den nye vektlegginga på utdanning som kom i løpet av femten- og sekstenhundretallet, ble barndommen i vår betydning av ordet "oppfunnet".

Gradvis vokser det fram en forståelse av barnet som et individ med spesielle behov, og grunnlaget for en utbredelse av utdanningsinstitusjoner er lagt. Ariès ser årsakene til dette i kirkas dreining mot å understreke religionens moralske aspekt snarere enn dens eskatologiske. Barn ble derav sett på som uferdige i moralsk henseende, og foreldre og skole ble pålagt rollen som åndelige vegvisere.

Nordamerikaneren Neil Postman knytter dette til oppfinnelsen av boktrykkerkunsten og utbredelsen av leseferdighet. Mens barnet tidligere hadde vært likeverdig med den voksne idet det tilegnet seg (tale-)språket, ble det nå skapt en ny definisjon av å være voksen - og derved av å være barn - basert på leseferdighet:

Så, uten at noen ante det, var det en gullsmed fra Mainz i Tyskland som ved hjelp av en gammel vinpresse brakte barndommen til verden. (1984: 30)

En mer marxistisk preget forståelse av utbredelsen av skolevesenet og barndommens tilsynekomst vil måtte legge vekt på å se det i sammenheng med det borgerlige samfunns framvekst. Overgangen fra føydalistisk til kapitalistisk produksjonsmåte fordret en ny familiestruktur.

Harriet Holter (1975) skisserer i grove trekk den historiske utviklinga til familien i Nord-Europa på denne måten: Den føydale familien hadde en åpen, ustrukturert form. ("Den amorfe familie"). Bofellesskapet besto vanligvis av langt flere enn kjernefamilien, voksne og barn deltok i felles produksjon og den nødvendige sosialisering foregikk innen familien og slekta.

Den borgerlige familie kjennetegnes av å være fastere organisert og mer lukket. Bofellesskap og arbeidsfellesskap er tendensielt atskilt og utdanninga er institusjonalisert.

Ariès gir et vell av eksempler på hvordan barndommen kommer til syne i den samfunnsmessige virkelighet. Han viser til hvordan det syttende århundres malere begynner å avbilde den borgerlige familie - med barna malt som **barn**. Tidligere hadde barn blitt avbildet som voksne i miniatyr, med voksen klesdrakt, minespill etc. Et eget barnespråk finnes det heller ingen referanser til før denne tid. Gradvis vokser det fram andre kjennetegn på barndom i moderne forstand:

Spesielle barneklær, barneleker, barneleketøy, barnelitteratur, barneværelser, skikken med å feire barns fødselsdag, og sjølsagt vokser det fram pedagogiske retninger som søker å oppdra barn etter ønskede normer, samt å gi dem de samfunnsmessig nødvendige kvalifikasjoner.

Erkjennelsen av at barnet har behov for spesiell oppdragelse og utdanning tilpasset dets alderstrinn før det er rede til å tre inn i den voksne verden, blir for Ariès det signifikante trekk ved den høgborgerlige sivilisasjon:

Nowadays our society depends, and knows that it depends, on the succes of its educational system. It has a system of education, a concept of education, an awareness of its importance. New sciences such as psycho-analysis, pediatrics and psychology devote themselves to the problems of childhood, and their findings are transmitted to parents by way of a mass of popular littarature. Our world is obsessed by the pysical, moral and sexual problems of childhood.
(1962: 411)

Harriet Holter tidfester utviklinga av den borgerlige familien i Nord-Europa fra ca. 1600 til ca. 1900. Hele den foregående framstilling har imidlertid abstrahert bort et sentralt perspektiv - klasseperspektivet.

Barndommens historie har vært ulike historier for ulike klasser. Barnas utskillelse fra den voksne verden og den materielle produksjon er ikke historien om barn overhodet, men om borgerskapets barn. Leke- og skoletilværelsen til disse barna står i skarp kontrast til arbeiderklassens, hvor barnas innsats til opprettholdelse av familiens levestandard var nødvendig helt inn i dette århundret. Stortinget vedtok i 1892 den første lov om "fabrikk-tilsyn" til regulering av barnearbeidet. I følge Edvard Bull ble regelmessig fabrikkarbeid blant barn avskaffet i løpet av 20 år etter at loven var trådt i kraft. (Bull 1984: 83ff)

Imidlertid vil det ofte være slik at den dominerende klasses familiestruktur danner mønster for andre klasser og samfunnslag, slik at i tida etter første verdenskrig utvikles familieinstitusjonen tendensielt for **alle** (når man abstraherer fra klassespesifikke modifikasjoner) mot å bli den lukkede, ustrukturerte forbruksenheten Holter benevner **intim-familien**. Denne er i forhold til tidligere familieformer tømt for svært mange funksjoner. Den blir stort sett kretsende om seg sjøl, noe som har fått mange til å bruke karakteristikken "et drivhus for følelser".

Dette gjør familien svært sårbar:

Den blir gjenstand for markedets ekspansive behov. Markedsrelasjonene trenger inn i familien, eller familien trekkes ut i den kommersielle sfære. Et lykkelig familieliv blir et produkt som kan - og må - brukes både i forretningslivet og politikken. (Holter 1975: 51)

Det familiemedlemmene har felles er altså konsumpsjon. Skillet mellom arbeidsliv og privatliv er blitt enda mer gjennomgripende. Dette fører til, for barnas vedkommende, at de i økende grad blir gjort fremmede overfor produksjonen; de blir gjort fremmede overfor sine foreldre som har mindre tid til å tilbringe sammen med dem; og siden kravene til kvalifikasjoner hos arbeidskrafta øker, kreves lengre skoletid. Derved blir barndommen forlenget.

1.2 Den lykkelige barndommen?

I dagens samfunn er synliggjøringa og tematiseringa av barne- og ungdomsproblemer større enn noen gang før. Pedagoger forteller om stadig flere barn med store problemer i skole og barnehage. Massemedia og forskningsrapporter beskriver den nye generasjonen gatebarn i storbyene - ofre for stoffmisbruk og prostitusjon. Om ikke volden og de seksuelle overgrep mot barn har økt, så har de i hvertfall kommet til syne på samfunnets overflate i et omfang som skremmer de fleste.

Har det, parallelt med den materielle velstandsutvikling, skjedd en stadig utarming av barnas livsvilkår og psykiske helse?

Jeg vil i dette avsnittet bruke én innfallsvinkel til forståelsen av barns situasjon i dag: Barnas forhold til den samfunnsmessige produksjon, og noen konsekvenser av dette.

I motsetning til tidligere tider er barns virkelighet i dag atskilt fra store deler av voksenverdenen. Mens barna før hadde visse begreper om den arbeidsprosess foreldrene (først og fremst faren) sto i utafør hjemmet, er de nå fullstendig isolert fra den. Foreldrene går på arbeid om morgenen, og kommer hjem om ettermiddagen. Hva de gjør i denne tida, og hvorfor, er gåtefullt for de fleste barn.

I dag, hvor de fleste barnefamilier må basere seg på to arbeidsinntekter, blir barna et oppbevaringsproblem. På arbeidsplassene til foreldrene kan de ikke være. Vanligvis har heller ikke slekt eller nærmiljø noen mulighet for å ta vare på dem.

Hvordan dette oppbevaringsproblemet skal løses er bl.a. avhengig av hvor man bor. Norge ligger i europeisk sammenheng svært dårlig an når det gjelder barnehagedekning. Tilbudet er

også skjevt regionalt fordelt. Muligheten for et godt pedagogisk førskoletilbud er derfor begrenset og mange blir henvist til å bruke dagmamma-løsninger. De offentlige barneinstitusjonene er heller ikke knyttet til det øvrige samfunnsliv. Objektivt sett har de, i tillegg til pedagogiske oppgaver og intensjoner, en oppbevaringsfunksjon som får karakter av utestenging fra voksenlivet.

Samværet med foreldrene blir ensidig konsentrert om reproduksjonssfæren hvor arbeidskrafta reproduserer sin arbeidsevne til neste dag; altså fritida. Men i fritida er de fleste foreldre slitne etter jobb. Innkjøp og husarbeid må gjøres da, slik at barna får en svært ensidig kontakt med foreldrene; rundt middagsbordet og foran fjernsynsskjermen før sengetid. Veldig mange barn gir i dag uttrykk for et ønske om mer voksenkontakt.

I motsetning til i andre epoker har ikke barna jevnlig kontakt med andre voksne enn foreldrene i ikke-pedagogiske/-terapeutiske sammenhenger. I dagens intimfamilie er oppdragelsen privatisert og barna betraktes derfor som foreldrenes private eiendom. Diskusjonen om barnevernsnemdenes inngripen på barnas vegne i familien - først i Sverige, nå i Norge - har aksentuert dette. Primæroppdragelsen foregår innenfor hjemmets fire vegger uten særlig kontakt med samfunnet forøvrig.

Fra den samfunnsmessige produksjons synspunkt er barn overflødige. For foreldrene oppleves de ofte som en byrde pga. dårlige økonomiske støtteordninger og dårlig barnehagedekning. Dette nedfeller seg for barna i angst - en angst som ifølge den vest-tyske sosiologen Dieter Duhm (1978) er det grunnleggende personlighetstrekk ved kapitalismens menneske. Konkret kan dette oppleves som frykt for at familien skal oppløses, frykt for å være overflødig også i framtida (på arbeidsmarkedet), eller frykt for å bli utslettet (atomkrigstrusselen).

Duhms grunntese er at menneskenes angst og utrygghet i hovedsak er et strukturelt fenomen, uløselig knyttet til den motsigelsesfylte dobbeltkarakteren produksjonen har under kapitalismen.

Den sentrale byggesteinen i resonnementet er den marxke **arbeidsverditeorien** slik den utvikles i **Kapitalen**. Marx hevder at i det kapitalistiske samfunn har varen, arbeidet og arbeidskrafta en dobbeltkarakter av på samme tid å være konkret **bruksverdi**, og den samfunnsmessige egenskap å være **bytteverdi** (eller **verdi**).

Som hos alle andre varer bestemmes bytteverdien av varen arbeidskraft av den nødvendige, samfunnsmessige arbeidstid som trenges for å frambringe og opprettholde den. Men siden arbeidskrafta ikke lar seg skille fra den arbeideren den tilhører, blir bytteverdien bestemt av den nødvendige arbeidstid til produksjonen av de bruksverdier arbeideren trenger for å kunne reprodusere arbeidskrafta. Verdien av denne varen blir derved historisk og politisk bestemt.

Bruksverdien til arbeidskraftvaren er at den kan brukes i lengre tid enn den tid det tar å produsere de varer som inngår i dens reproduksjon. Arbeidskrafta kan produsere en større verdimasse enn den sjøl er verdt som vare.

Lønnsarbeideren bytter arbeidskrafta si mot arbeidslønn. I realiteten er dette bytteforholdet et utbytningsforhold hvor **merverdien** tillegges kapitalen, som:

... har fået den magiske egenskap at kunde legge værdi til sig selv, fordi den er værdi. Den føder levende unger eller lægger i det mindste guldæg. (Marx 1970: 1.bok 1.267)

Arbeideren mister retten både over sin egen arbeidskraft og de produkter hun skaper. Når de menneskelige produkter sjølstendigjøres og atskilles fra mennesket har de samfunnsmessige forhold blitt **tingliggjort**.

Menneskenes eksistensbetingelser er under kapitalismen underlagt den tingliggjorte vareverdenens bytteforhold. Det enkelte individ må underkaste seg det samfunnsmessige produksjons- og markedssystem, som for bevisstheten framtrer som fungerende etter sine egne, naturlige lover.

Duhm trekker på dette nivå inn begrepet **fremmedgjøring**:

I og med at de menneskeligt-samfundsmessige forhold har antaget tingform, er de ikke lenger underordnet menneskets fri disposition; de har "fremmedgjort" sig for mennesket.

"Fremmedgjørelse" kan altså kort defineres som den tilstand hvor mennesket beherskes af de produkter, som det selv har skabt. (1978: 43)

I varebyttet og i den private tilegnelse av varen arbeidskraft ligger det allmenne, abstrakte grunnlaget for fremmedgjøringa x). Ikke bare overfor produktet av sitt arbeid - fremmedgjøringa reproduseres i menneskets psyke overfor samfunnet, andre mennesker og seg sjøl.

x)

Å gå inn på alle logisk-dialektiske nivåer i begrepsliggjøringa av tingliggjøring og fremmedgjøring vil sprengne rammene for denne oppgaven. Jeg henviser derfor til følgende litteratur:

Dieter Duhm: Varestruktur og ødelagt mellemmenneskelighet.
 Anders Lundkvist: Kapitalens bevidsthedsformer
 Karl Marx: Kapitalen
 Klaus Ottomeyer: Människan under kapitalismen

Flere, bl.a. Agnete Diderichsen (1976 og 1979) og Erling Lars Dale (1980) har vært opptatt av fremmedgjøringsproblematikken rundt barns isolasjon fra arbeidsprosessen.

Barn kjenner til en viss grad arbeidets tvang; arbeidet som forutsetning for konsumpsjon, men arbeidsprosessens innhold forblir ukjent. Slik blir menneskets stoffskifte med naturen fordreid til et forhold hvor man på supermarkedet bytter penger mot gule, rektangulære "fisker".

Tendensen går videre mot en "ghettoisering" av bomiljøene, langt fra produksjonen. Karakteristisk er Erik Sigsgaards eksempel fra imitasjonsleken "mor og far og barn": Treåringen som er "far" haster av gårde for å komme på jobben, men blir så sittende ubesluttsom på trehjulsykkelen et par minutter mens han venter på at arbeidsdagen skal bli ferdig så han kan komme hjem igjen. (1982: 183)

Diderichsen oppsummerer fremmedgjøringa på denne måten:

.... **fremmedgjørelsen** af barnet over for samfundet og det menneskelige arbejdes oprindelige karakter, er ikke noget, som venter børnene ude i fremtiden, når de engang på arbejdsmarkedet selv lærer lønarbejdets vilkår at kende. Fremmedgjørelsen sker allerede tidligt i barndommen gennem barnets isolation fra produktionslivet og fra de voksnes liv. (1976: 37)

Barn har, som alle mennesker, grunnleggende behov for trygghet og kjærlighet. For å beherske angsten identifiserer barna seg gjerne med makthavere i det hierarkiske system. Trygghet blir da trygghet på andres bekostning. Barnesamfunnet blir et speilbilde av voksensamfunnet: De sterke kuer de svake, de store undertrykker de små og guttene dominerer over jentene. Velkjent er den "hakkeorden" vi finner i alle sosiale systemer bestående av barn.

Åse Enerstvedt (1978) beskriver i tredje utgave av boka **Kongen over gata** hva som har skjedd i lekemiljøene siden første utgave kom ut i 1971. Hun påpeker at plaging og

mobbing har økt i et slikt omfang at hun stiller spørsmål om den muntlig traderte barnekulturen vil ha muligheter til å leve videre under slike forhold. Massemedia serverer i tillegg fra tid til annen groteske historier om mobbeofre som har blitt drevet til sjølmord.

Positiv identifikasjon med foreldrene har, pga. et omskiftelig samfunn og isolasjon fra voksenmiljøene, fått mindre relevans. Barna identifiserer seg heller med **idoler** fra TV, plateindustri osv., og det blir viktig å følge spesielle moteretninger i klesdrakt, atferd, musikksmak o.l. Identifikasjonen realiseres gjennom **forbruk**.

Når barn og voksne utfører aktiviteter sammen, er det nesten alltid forskjellige former for fritidssysler. Erfaringene fra de voksnes tilværelse er altså i hovedsak knyttet til konsum. Samværet får ofte nærmest preg av forbruksritualer: Lørdagskos foran fjernsynet med god mat og drikke; kino-, teater- eller sirkusbesøk; jule- og fødselsdagsorgier osv.

Også kjærligheten blir tingliggjort. Fremmedgjøring og forvrengning av de mellommenneskelige forhold fører til at mange foreldre får problemer med å uttrykke kjærlighet kroppslig overfor sine barn når disse kommer over en viss alder. Mest typisk er dette for forholdet mellom fedre og sønner. Faren kompensere for denne undertrykte evnen gjennom den aksepterte, mannlige uttrykksform for kjærlighet - gavekjøp.

Dette at de menneskelige relasjoner under kapitalismen ser ut til å være preget av angst, fremmedgjøring og tingliggjøring, også når det gjelder barn, har ført oss fram til en forutsetning for et **barnemarked**:

Hos oss øker derfor den materielle produksjon enormt, samtidig som barnas erfaring og begrepsutvikling knyttet til materiell produksjon avtar.

Men selvfølgelig får barna erfaring også med de voksnes verden. Det er imidlertid i hovedsak i forbindelse med **forbruk**.

Et nytt trekk her er at markedet ikke lenger bare eksisterer for voksne. Historisk har det utviklet seg et barnemarked i samsvar med barnas årelange isolasjon i privatsfæren. (Dale 1980: 96)

Dette barnemarkedet er emne for neste avsnitt.

1.3 Barnemarkedet

På 50-tallet ble de unge - tenåringene - utskilt som egen gruppe i samfunnet. Dette skjedde først i Nordamerika, men spredde seg raskt til hele den vestlige verden.

Industriens nye kvalifikasjonskrav førte til at store ungdomsgrupper først kom i arbeid rundt 20-årsalderen, og den lange avsondringa fra det voksne liv hvor de ikke var barn og ikke voksne, førte til en egen ungdomskultur med sterke islett av opposisjon og protest mot voksensamfunnet og foreldregenerasjonen. Klesmoter og musikk signaliserte livsstilen.

Industrien oppdaget raskt det enorme markedspotensiale som ligger i ungdomskulturen, og har hele tida vært med på å styre og påvirke dens ulike retninger. På denne måten har ungdommens utvikling av identitet blitt uløselig knyttet til forbruk.

Erling Lars Dale beskriver forholdet mellom markedet og ungdommens sosiale samkvem på denne måten:

Kommunikasjonen, særlig for de unge, er bundet til **varesammenhenger**. Signalene som sendes ut om hvem en er, er varer (klær, kosmetikk, smykker).

Opplevelsesverdien kan reproduseres via varer f.eks. LP-plater. Og kommunikasjonsstedet er kommersielt: konserter, kinoer, diskotek osv...

På denne måten utvikles en kulturell tilhørighet til konsumpsjonen. Den gode situasjon etableres. Her oppleves fellesskapet. Her dannes verdier. En får erfaring, ferdigheter utvikles. En får følelse av identitet - i form av selve varekonsumpsjonen.

Varene er altså ikke bare gjenstander for konsumpsjon. De suggerer også en verdensanskuelse. (1980: 58)

I de senere år har det fra industriens side foregått en økt

satsing på markedet for stadig yngre årsklasser. Barnemarkedet er forlengst blitt en realitet. Sjøl om barna er overflødige i produksjonen, har de, med 60- og 70-åras materielle velstandsutvikling, blitt nødvendige for realiseringa av profitten - som storkonsumenter av varer.

Som jeg forsøkte å gjøre rede for i foregående avsnitt, støter barnas behov for et aktivt samvær med foreldrene mot disses behov for hvile etter arbeidsdagens slit. De voksne prøver da fortvilet å finne noe som kan passivisere barna litt (-hvilke foreldre kjenner seg ikke igjen her?): Et fjernsynsprogram, et tegneserieblad, en grammofonplate. I stedet for å oppleve skjenn og krangel eller å bli sendt tidlig i seng, aksepterer barna etterhvert dette "samværet".

Slik starter den prosessen som gjør at barna får et passivt forhold til omverdenen og søker tilfredsstillelse av sine behov gjennom forbruk og underholdning. Det er en sosialt betinget prosess, en tvangsmessig undertrykking av barnas naturlige behov og virksomhet. (Diderichsen 1979: 57)

Barna får kompensasjon for sine virkelige behov gjennom forbruk av varer. For foreldrene framstår også kjøpet av varer som et bevis på at man er glad i barna sine - kjærligheten i sin tingliggjorte form.

Kritikken mot barn og unge for den kravmentalitet som preger dem blir derfor urimelig sett i forhold til at de vokser opp i et varesamfunn hvor:

Varene eksisterer som det mest nærliggende tilbud til både voksne og barn om løsning på de daglige frustrasjoner og motsigelser. (sst.)

Jeg var også i foregående avsnitt inne på hvordan barna får problemer med å finne voksne identifikasjonsobjekter til hjelp med utforminga av egen identitet. Isolasjon fra foreldrene, stor gjennomtrekk av (for lite) personale i barneinstitusjonene og stor grad av sosial og geografisk

mobilitet er årsaker til dette. Den nærmest panikkartede trangen til å ha samme klær, frisyre og ting som kameratene må forstås utfra denne svake jeg-identiteten. En ytre og tinglig identitet erstatter den indre. Det er bedre med en konform identitet enn ingen identitet.

Moteskaperne har funnet dette markedet så interessant at flere nå lager barnestørrelser av voksenkolleksjonene. Ola Mæhle, en av sjefene i suksessfirmaet Poco Loco, uttaler i et avisintervju:

Det er ikke vi som dytter på barna moteklær. Vi fyller bare et behov som ellers ville blitt dekket av utenlandske produsenter. Barns motebevissthet er et naturlig uttrykk for det informasjonssamfunnet vi er på vei over i. (Uke-Adressa, 2.3.1985)

I samme artikkel intervjues to sjetteklassinger som forteller at klassen prøvde å regne ut hvor mye hver enkelt brukte på klær og sko foregående år. Det viste seg at enkelte brukte opptil 16.000 - 17.000 kroner! De forteller også at mindre søsken på ni år nekter å arve klær fra eldre søsken, og at denne alderen stadig er på veg nedover.

Hele den kommersielle bevissthetsindustrien med tegneserier, bøker, fonogrammer, filmer og etterhvert videoer har levert identifikasjonsobjekter til barn og unge i flere år. Her presenteres vellykkede, handlekraftige helter som det etter diverse videverdigheter går godt for til slutt.

Disse produktene er masseprodusert med henblikk på et internasjonalt marked. Derfor vil de ofte mangle konkret miljøbestemmelse - det blir gjerne fortellinger om anonyme mennesker (eller antropomorfe dyr) i anonyme miljøer. Dette gjør det lettere å selge produktene i mange forskjellige land og kulturer.

I og med at kontroversielle synspunkter av samme markedshensyn utelates, ser vi ofte tendenser til at tegneserier, seriebøker o.l. reproducerer "aksepterte" holdninger og fordommer overfor kjønnsroller, andre kulturer og raser, "det vestlige demokrati" etc. Masseproduksjonen preger altså ikke bare produktenes form som varer, men også innholdet.

Noe av massekulturen for barn har oppnådd en fantastisk utbredelse. Richard Schickel gir i en artikkel i Ord och Bild eksemplet Walt Disney Productions. Allerede i 1966 beregnet konsernet at 240.000.000 hadde sett en Disneyfilm, 100.000.000 hadde sett et Disneyprogram på TV, 800.000.000 hadde lest en Disneybok, 150.000.000 hadde lest en Disneytegneserie, 80.000.000 hadde kjøpt varer produsert på lisens fra Walt Disney Productions og 50.000.000 hadde lyttet til Disneyplater.

Også i Norge er Disney-konsernet ledende når det gjelder f.eks. tegneserier for barn. Her i landet distribueres sju forskjellige Disney-hefter. Det mest solgte av alle barneblad er "Donald Duck & Co." som i 1981 hadde et årlig opplag på ca. 12,5 millioner eksemplarer i Norge (NOU1983:3, s.82).

Schickel siterer i overnevnte artikkel forfatteren Cynthia Lindsay som karakteriserte Walt Disney som "den kjente forfatteren av Alice in Wonderland, William Shakespeares samlede verk og Encyclopedia Britannica." (Schickel 1969: 122)

Karakteristikken treffer Disney-konsernets typiske utnyttning av litterære klassikere - det være seg Rudyard Kipling, Lewis Carrol eller brødrene Grimm - befridd fra alle historiske og kulturelle særtrekk, og utstyrt med en søtladen happy-ending. Dette innebærer at vi:

importerer en idyllisering som är betydligt mer omfattande än vi egentligen har "behov" av eller resonans för.

Samtidigt **skapas** då hos åskådarna, barnen, sådana behov. (Barnen och kulturen 1978: 55)

Bruken av klassiske eventyrskikkelser som foreldre og besteforeldre kan kjenne igjen fra sin barndom, appellerer til dem som kjøpere. Varen framstår som noe kjent og trygt som det knytter seg gode minner til.

Markedsføringa får også manipulerende trekk overfor barna. Typisk er tegneseriens konkurranser hvor barna lokkes til å kjøpe nummer etter nummer i håp om å se navnet sitt på trykk. Gevinstene er gjerne reklamepregede. Tilsvarende må de ulike klubbene som er knyttet til seriebladene, f.eks.

Fantometklubben, sees. I disse klubbene utnytttes barnas behov for fellesskap og deres lojalitetsfølelse for å opprettholde løssalget. Medlemskapet innebærer gjerne at man får noen reklameting og et medlemskort. Hva det egentlig innebærer å organisere seg framgår aldri.

Også i seg sjøl avsluttede produkter som bøker, lekebiler, osv. kan settes inn i en **serie** med en del ytre likhetstrekk. Reklamespørsmålet: "Har du hele serien?" framstiller den enkeltstående varen som verdiløs hvis man ikke samler på serien, som kanskje utvides så lenge markedet er tilstede.

Masseproduksjonen prøver altså å skape sin forutsetning: Den umettelige forbruker.

Barnamarkedet har oppstått som en følge av flere historiske og økonomiske faktorer:

Industrien vil alltid være på jakt etter nye markeder i sin profitabilitetstvang.

Den generelle økonomiske utvikling har skapt grunnlag for økt pengeforbruk også for de yngste.

Barndommen som marked henger sammen med barnas isolasjon fra samfunnslivet med dertil hørende fremmedgjøring og tingliggjorte behov. Tingene - varene - settes til å uttrykke følelser og behov. "Du er hva du konsumerer!" Denne isolasjonen, angsten og fremmedgjøringa er samfunnsmessig betinget.

Reklamen hevder imidlertid at vegen til fellesskap, trygghet og kjærlighet er å kjøpe nye varer. Man skal oppheve tingliggjøringa ved å tingliggjøre seg ytterligere!

Og barna, som ennå ikke har utviklet sin identitet i forhold til omverdenen, blir enda mer utsatte for dette presset enn voksne.

2. BARN OG MUSIKK

2.1 Barnas egen musikk-kultur

2.1.1 Barnekulturbegrepet

Kultur er et begrep med ulike betydninger. I hverdagspråket har kulturbegrepet tradisjonelt dekket den delen av den samfunnsmessige virkelighet som omfatter utøving og dyrking av de skjønne kunster. Kunnskap om, eller snarere kjennskap til disse, har inngått i det borgerlige dannelsesideal. Kultur i dette perspektiv har vært en kvalitativ vurdering av individers og gruppers plassering i en hierarkisk struktur.

Innafor samfunnsvitenskapene har kulturbegrepet hatt en videre betydning enn i hverdagspråket. Det har ikke dekket **en del av virkeligheten**, men snarere vært et **aspekt på** de samfunnsmessige livsformer. Kulturen er i denne betydning de oppfatninger, verdier, normer og roller som blir en del av samfunnsmedlemmene. At disse endres over tid, innbefattes også i begrepet. Kulturen blir derfor ikke en **tilstand**, men en **prosess**. Mer konkret er denne definisjonen et redskap til å beskrive hele samfunnets eller enkelte samfunnsgruppers levesett, familiemønstre, religion, kunstneriske uttrykksformer etc. Kulturen i et gitt samfunn er ikke nødvendigvis felles, men splittet etter samfunnets oppdeling av befolkninga i klasser og grupper.

Også det langt nyere barnekulturbegrepet blir forstått på forskjellige måter. Fram til ca. 1970 ble barnekultur i regelen sett på som synonymt med voksnes kulturtilbud til barn. Barnebøker, barneplater, barnefilmer osv. blir fremdeles umiddelbart oppfattet som kulturelle ytringer av voksne for barn.

Den nyere interessen for barnas egen kultur har imidlertid utdypet og problematisert barnekulturbegrepet. Kulturtilbud for barn blir sett på som bare en del av bildet, som i bred forstand innbefatter barnas oppvekstvilkår, utviklingsmuligheter, samværsformer mellom barn innbyrdes og mellom barn og voksne.

Nordisk Ministerråd nedsatte i 1975 en nordisk arbeidsgruppe med oppgave å samordne og videreutvikle et nordisk samarbeid om barn og kultur. Den nasjonale, danske arbeidsgruppa kom i 1977 med sitt første hefte i serien "Børn - Kultur - Samfund". Der ble barnekulturen oppsummert i følgende tre elementer:

1. Den kultur som springer ut av barnets trang til å engasjere seg i sin omverden.
2. Den kultur som de voksne overleverer til barnet.
3. Den kultur som gis videre fra barn til barn uten voksne som mellomledd.

(Billede af Børnekulturen 1977: 31)

De normer, verdier, holdninger og impulser som barna mottar i sitt engasjement er naturligvis preget av den omverden de har rundt seg. Mer presist: Det vil være en vekselvirkning mellom den sosiale gruppe med tilhørende delkultur de vokser opp i, og den dominerende kultur.

Kulturen formidles både av voksne og barn. Den overlevering som skjer fra barn til barn kalles "barnas egen kultur". Den uttrykker seg først og fremst gjennom lek. Flere etnologer har sammenliknet denne barnekulturen med den lokale, folkelige kultur i såkalte småsamfunn - f.eks. i ei bygd eller et lokalsamfunn i en by - og funnet mange sammenfallende trekk mellom folkekultur og barnekultur:

Barnekulturen eksisterer i en form for småsamfunn. Det kan f.eks. være alle barn i en barnehage, ei gate, et boligstrøk eller ei bygd.

Barnekulturen er gjerne stedbundet og forankret i det enkelte samfunn.

Barnesamfunnet framhever sin lokalkoloritt.

Barnegruppa har egne lover og regler for samkvemmet med hverandre.

Gruppesolidaritet er et sterkt karaktertrekk.

Kommunikasjon og tradering er med få unntak muntlig.

Barnesamfunnets kultur kjennetegnes av å være tradisjonsbundet og ha konserverende trekk, men kan også ta opp i seg nye elementer, f.eks. via barnemarkedet.

(Enerstvedt 1976 og 1979)

Tone Birkeland (1978) hevder at barnas småsamfunn hvor de produserer sin egen subkultur - ofte i opposisjon til autoriteter og med tematisering av tabubelagte emner - må sees i sammenheng med barnas isolerte stilling i det moderne kapitalistiske samfunn.

Åse Enerstvedt opponerer mot dette synet idet hun hevder at også i tidligere tider hadde barn anledning til å være sammen i et lekefellesskap. Hun mener at barnekulturen er like gammel som menneskenes kultur overhodet.

Jeg har tidligere, med støtte i bl.a. Ariès og Postman, hevdet at i føydalsamfunnet, og også senere for lavere klasser, var tilværelsens oppdeling i arbeid, fritid og lek i prinsippet lik for barn og voksne. Imidlertid er det klart at

barn til alle tider har hatt visse muligheter til å danne lekefellesskap forbeholdt barn. Jeg synes likevel det er viktig i denne sammenheng å fastholde den fundamentalt nye situasjon i vårt moderne samfunn med en nærmest gjennomført atskillelse av barndommen fra store deler av det voksne liv.

Når det gjelder de voksnes kulturtilbud til barna skiller Birkeland mellom den kommersielle massekulturen og det som gjerne blir markedsført som "de gode oppdrageres kultur".

Denne siste blir gjerne sett på som et alternativ til den kommersielle kulturen. Det dreier seg om et kulturtilbud utfra en idealistisk målsetting - gjerne i pedagogiske former. Ulike samfunnssyn er sjølsagt representert her. Noe av tilbudet innafor barnebøker, -filmer, -plater osv. forholder seg kritisk til det eksisterende samfunn, mens en stor del reproducerer dette samfunns ideologier.

Samtidig som det har pågått diskusjoner om form og innhold i kulturtilbudet for barn blant norske kulturarbeidere, har den kommersielle massekulturen fått stadig større fotfeste. Den har unndratt seg slike diskusjoner da den ofte er representert ved internasjonal kulturindustri innen leketøyindustri, serieprodusert litteratur, popmusikk, film- og fjernsynsproduksjon med profittinteresse som eneste drivkraft. Denne kulturens dominerende stilling og enorme ressurser gir den store påvirkningsmuligheter overfor den totale barnekultur. Som jeg var inne på i forrige kapittel, får endringene i barnas fysiske og sosiale miljø med oppsplitting i aldersgrupper og tingliggjorte sosiale relasjoner, konsekvenser for barnekulturens utviklingsmuligheter på egne premisser.

I de senere åra har det vært en tendens til å skille kraftig mellom voksnes kulturtilbud til barn og barnas egen kultur. Det har nok vært forskningsstrategisk riktig å beskjeftige seg hovedsaklig med barnas egen kultur, slik at denne har

kommet fram i lyset og blitt satt på begreper, både i forhold til egen forskningstradisjon og offisiell kulturpolitikk, men viljen til å se de ulike elementer i en total barnekultur i sammenheng har, kanskje med rette, vært etterlyst av mange. Barnekulturen lever ikke i et kulturelt vakum. Den påvirkes stadig av ytre forhold. Åse Enerstvedt formulerer det slik:

På samme måte som den voksenkulturen barnet er født inn i ikke er upåvirket eller uavhengig av andre kulturformer, er heller ikke barnekulturen det. Den er tvert imot svært avhengig av voksenkulturen. Det er den barna i første rekke tilhører og er bærere av. Voksenkulturen skaper betingelsene for barnekulturen og setter grensene for dens utfoldelse og virksomhet.
(1979: 9)

Det blir derfor viktig hva slags påvirkning barnas egen kulturutfoldelse får fra voksne.

Når det gjelder denne oppgavens tyngdepunkt i forhold til de tre nevnte elementer som utgjør barnekulturen, kommer det til å ligge på den kultur som de voksne overleverer til barn. Ikke fordi plater og kassetter ikke kan dokumentere barnas egen kultur (dette har blitt gjort - om enn i svært liten grad), men fordi platebransjen på det aktuelle, historiske nivå i dag krever tekniske og økonomiske ressurser som gjør den umulig å benytte til sjølororganiserte barneaktiviteter på produksjonssida. Barns skapende og utøvende funksjoner i forhold til dette medium blir derfor tatt initiativ til av voksne med ulike motiver.

Jeg vil imidlertid i de neste avsnitt gå nærmere inn på barns egen musikk-kultur, men også forsøke å få fram sammenhengen mellom barnas egen kultur og påvirkninga fra voksensamfunnet.

2.1.2 Barnesangkulturen

Barns sangaktivitet har vært gjenstand for interesse fra ulikt forskerhold. Det er spesielt empiriske undersøkelser fra to fagområder som har vært gjort. Det ene er de som har

en musikkpsykologisk/-pedagogisk innfallsvinkel, og det andre er den folkløristiske forskning. Først i de aller seneste år har det kommet undersøkelser som systematisk søker å sette barnesangen i en sosial kontekst.

De forskere som fra en musikkpsykologisk tilnærming har beskjeftiget seg med barn og musikk, har stort sett tatt for seg førskolebarns musikalske aktivitet.

Fra 60-tallet kan nevnes to undersøkelser: Bertil Sundins **Barns musikaliska skapande** (1963) og Helmut Moogs **Das Musikerleben des vorschulpflichtigen Kindes** (1968). Undersøkelsene er gjort omtrent på samme tid, og begge diskuterer en kategorisering av typer av spontan sangaktivitet hos førskolebarn.

Moogs undersøkelse gjaldt primært barnas reaksjoner, motoriske aktivitet og spontane lydframbringelser under avspilling av en rekke forskjellige lydstimuli. De sanglige ytringene deler han for de minste barna - under ett og et halvt år - i **lallesang** som et forstadium til sang, **lallemonolog** som et forstadium til tale og **medsynging**. Registreringene hos de eldre barna deler han i **fantasisanger** som er en blanding av kjent og helt nytt stoff, og **potpurrisanger** hvor det lærte stoff bearbeides på ulike måter.

Sundin undersøker spontan sang hos barn i aldersgruppa 3 1/2 - 7 år - dels i en eksperimentell situasjon, dels som deltakende observatør. Han skiller mellom følgende typer sanger:

1. **Spontana, oreflekterade sångliga yttringar under frilek.** De har en social karakter, inträffar vanligen under lek och består av olika rop, ramsor, härmande ljud osv.

2. **Egna sånger.** Övergången från den första kategorin är flytande men sångerna är här mer reflekterande och introspektiva. Barnet hittar på, skapar sånger, berättar, fantiserar.
3. **Reproducerade sånger.** Övergången från den andra kategorin är flytande men barnet utgår här tydeligt från känt material. (1977: 108)

Sundin hevder at inndelinga bare blir meningsfull om den relateres til de hensikter og funksjoner sangene uttrykker og den sammenheng de forekommer i. Her betones altså nødvendigheten av å se barnesangen i den sosiale sammenheng den fungerer, men dette blir nærmest å betrakte som en ansats da hans empiriske undersøkelse fra 1963 ikke har noen slik sosial forståelsesramme.

Danske Estrid Heerups avhandling **Musikken - en del af barnet** (1980) tar opp pedagogiske problemstillinger ved begynnerundervisninga i musikk. Hun kategoriserer spontansang hos barn på denne måten (mine uth.):

Det ser altså ud til, at der findes to grundtyper spontansang hos børn, **udråbs- eller ramsesang**, hvis formelaktige melodik og rytmik stammer fra sproget og fra funktionen, og **al den øvrige spontansang**, som spænder lige fra ganske enkle melodier, der melodisk ligger nær op ad "ur-motivets" intervalfølge [en liten ters, oftest i fallende bevægelse. PD] til rytmisk og melodisk meget komplicerede og helt anderledes sange, som ikke kan reproduceres af de andre børn og synges i fællesskab. (1980: 62 f)

Heerups kategori "utrops- eller ramsesang" er sammenfallende med det Sundin kaller "spontane, ureflekterte sanglige ytringer". Det hun benevner som "all øvrig spontansang" kan ikke deles inn etter melodiske mønstre. Hun konkluderer med å se dette i forhold til hele det musikalske miljø som omgir barna til daglig:

Melodierne er tydeligvis tilpasset kendte melodiske mønstre fra den musik, som omgiver børnene til hverdag. (1980: 63)

Den nyere norske forskning omkring barnesangkulturen innfrir på mange måter de proklamasjoner og ansatser som er gjort i den til nå refererte forskninga mht. å se barnesangen i en sosial og kulturell kontekst.

Jon-Roar Bjørkvold har tatt utgangspunkt i 4-7-åringene i tre forskjellige barnehager i sin avhandling **Den spontane barnesangen - vårt musikalske morsmål**. (1980) Det som skiller denne undersøkelsen fra de forannevnte er at den systematisk setter barnesangen i en sosial sammenheng. Her blir betydninga av miljøet blant barna - barnekulturen - understreket, samtidig som det påvises at voksenmiljøets påvirkning former barnas sangaktivitet.

Bjørkvold påviser at førskolebarns spontane sang oppviser språklige trekk. Når gitte musikalske strukturer settes i en sosial kontekst innafor barnekulturens intersubjektive forståelsesrammer, viser de seg å være bærere av ekstramusikalske meningsinnhold.

Bjørkvold opererer med følgende musikalske formkategorier innen spontansang hos undersøkelsens barnegrupper:

1. Flytende, amorf sang.
2. Fiksert formelsang.
3. Ferdigsangstoff (1980: 52)

Den flytende sangen har ingen fast formalstruktur verken intervallmessig, melodisk eller rytmisk. Også tekstlig er den gjerne fritt fabulerende.

Innafor formelsangen finnes et stamrepertoar på ca. 15 formler (med tre svært vanlige) som alle har et visst meningspotensiale. Den realiserte mening avgjøres av konteksten - det tekstlige underlag, og den sosiale, kulturbetingede situasjon forøvrig. Bjørkvold finner at de samme formlene brukes i forskjellige barnehager, og at de

også uttrykker samme mening. Han lanserer således tanken om et intersubjektivt, sanglig kodefelleskap:

Det eksisterer et intersubjektivt formelrepoertoar i barns spontansang, der de **samme formler**, innfelt i sosial kontekst, brukes av **forskjellige barn** til formidling av **samme type mening**. (1980: 138)

Når det gjelder barnas ferdigsangrepertoar viser Bjørkvold at det er preget av stort mangfold både når det gjelder sangtyper og vanskelighetsgrad. At førskolebarn bare synger "små enkle sanger for små enkle barn" er en myte han avkrefter. Eldre og nye sanger, ferdigkomponerte og egenproduserte, enkle og kompliserte - alt er i bruk.

Imidlertid har den voksne sangpåvirkninga betydning for barnas sangaktivitet. De tre barnehagene Bjørkvold undersøker har ulike grader av voksenpåvirkning:

Formelsangen var mest i bruk på den barnehagen der den voksne sangpåvirkninga var minst.

Ferdigsangrepertoaret var stort og mest variert der den voksne sangpåvirkninga var størst og mest variert.

Massemediasanger vant minst innpass der de voksne mest aktivt møtte barna med alternativt stoff.

Tekstlig fabulering og viderediktning i et ferdigsangstoff var mest utbredt der den voksne sangpåvirkninga var middels stor. (1980: 332)

I det siste tilfellet ser vi at ferdigsangene blir et råstoff for videre sangspråklig aktivitet. Grensene mellom de to kategoriene formelsang og ferdigsang er kanskje ikke så klart optrukne som det kan synes? Bjørkvold undersøker i si avhandling om sangformlenes intervallstruktur kan gjenfinnes

i ferdigsangstoff. Han finner liten grad av fellestrekk her, men understreker samtidig at barnesangkulturen:

.... ikke lever et liv uten tilknytningspunkter til voksen-kulturen overhodet. Om ikke intervall-sammensetningen i formelsangen ser ut til å finnes igjen i særlig grad i det tradisjonelle sangstoff som voksne gjerne synger for barn, er naturligvis formelsangen hos barna rent generelt preget av ferdigsangstoffets tonefølelse og intervalloppfatning. Slik sett er ferdigsangen og formelsangen likevel nære slektninger i vår samlede musikkultur. (1980: 218)

Astrid Holen har med sin undersøkelse **Barns sangaktivitet i 1 1/2 - 3-årsgrupper i barnehagen** (1984) satt søkelyset på hvorvidt et gitt ferdigsangstoff virker inn på denne aldersgruppas sanglige aktivitet. Hun konstaterer at et gjennomgående trekk ved norske barnehager i dag er at kulturformidlinga ofte er underordnet ei utviklingspsykologisk målsetting som har ført til at det har oppstått en særegen "barnehagekultur". På det musikalske område har dette nedfelt seg i såkalte barnehagesanger med enkelt og lite variert musikalsk materiale. Holens intensjon har vært å undersøke i hvilken grad barn i nevnte aldersgruppe er mottakelige for et sangstoff som er valgt ut fra det hun kaller allmennkulturelle hensyn mer enn fra utviklingspsykologiske hensyn. Resultatet hun kommer fram til er at sjøl så små barn som det her er snakk om, stimuleres av en variert sangpåvirkning til å øke sitt aktive sangrepertoar, og til å bruke dette repertoaret som utgangspunkt for fabulerende viderediktning. Sangaktiviteten øker også generelt i forsøksgruppene hennes. På den annen side bekrefter hun Bjørkvolds resultat om at når den voksne sangpåvirkninga blir større, forflyttes tyngdepunktet i sangaktiviteten fra formelsang til ferdigsang.

I det foregående har jeg kort referert hva ulike forskere har kommet fram til når det gjelder ulike typer barnesangaktivitet i førskolealderen.

Lallesang, lallemonolog og medsynging, som Moog beskriver, er uttrykk for de første assimilasjons- og akkomodasjonsprosesser barnet er inne i på veg mot å differensiere mellom musikalske og språklige uttrykksformer. (Jfr. kap. 2.2.1). Både det han kaller fantasisanger og potpurrisanger ser ut til å kunne inngå i den viderediktning og fabulering over ferdigsanger som senere forskere snakker om.

Sundin legger både sosiale, musikalske og tekstlige kriterier til grunn for sin inndeling. Hans kategorier 1 og 3 ser ut til å korrespondere ganske godt med Bjørkvolds **fikserte formelsang** og **ferdiglagede sanger**.

Likedan kommer Heerups **utrops- eller ramsesang** inn under formelsang. **All øvrig spontansang** blir en sekkekategori for alt fra fri tonale og rytmiske improvisasjoner til ferdigsanger.

Bjørkvolds oppdeling av spontansangen er foretatt etter musikalske (melodiske og rytmiske) kriterier. Men det at de sanglige ytringer systematisk forstås innen den sangbrukskategori (f.eks. beskrivende, befalende, ertende eller handlingsledsagende sang) og sosiale situasjon de framkommer i, gjør at vi klarere enn hos de andre forskerne ser sangen i dens sosio-musikalske vesen.

Videre påviser Bjørkvold at de voksnes påvirkning nedfeller seg i sangrepertoaret på ulike måter. Dette bekreftes av Holens undersøkelse av hvordan et bevisst utvalg sangrepertoar virker på små førskolebarns sanglige aktivitet.

I denne sammenheng er det også viktig å understreke begge de norske undersøkelsenes påvisning av hvordan påvirkninga fra massemedia nedfeller seg i barnesangrepertoaret. Innafor den delen av barnas spontansang som tar utgangspunkt i ferdigsanger inntar sanger fra radio, fjernsyn, plater og

kassetter en sentral plass som en av de mest brukte typene. Særlig ser det ut til at Barne-TV og popindustrien har stor gjennomslagskraft.

Bjørkvold hevder at følgende påvirkningskilder er særlig sentrale for førskolebarnas sang: Barnehagepersonalet, massemedia, hjem/familie og barna sjøl (1980: 167). Sikkert riktig for de barn som går i barnehage, men i et land som i 1983 hadde ei barnehagedekning på 25,1% (Statistisk årbok 1985: 375) - hva da med de resterende 3/4 av barna? Hva erstatter den påvirkning et barnehagepersonale med større eller mindre musikkpedagogisk og -psykologisk innsikt - har? Dette er spørsmål som vil bli berørt senere i oppgaven, men jeg tror det er en rimelig hypotese å anta at massemediepåvirkninga for disse barna ihvertfall ikke blir mindre. Derfor må også det råstoff for barns egne kulturelle ytringer dette stoffet representerer tas på alvor.

Fram mot skolealderen ser spontansangen i noen grad ut til å forstumme. Dette kan forstås utfra visse psykologiske utviklingstrekk, men Bjørkvold hevder med støtte i musikkantropologiske studier av andre kulturer at hovedårsaken må være kulturbetinget, og peker på skolen som en vesentlig faktor her.

Fra omkring skolealderen antar barnesanger mer formalisert uttrykk - ulike sanger som f.eks. smedeviser om skolen, pornoviser, barnesanger, popsanger, tøysesanger og sangleker - og denne sangtradisjonen har spesielt interessert norske folkeminnegranskere. Disse påviser at innholdet i sangene er betinget av samfunnets generelle utviklingsnivå og påvirket av voksenkulturen. I de eldste sangene sto innholdet ofte i forhold til arbeidsmiljøet, mens det i nyere materiale er tatt opp sanger som er formidlet av og for voksne i massemedia.

Sanglekene kan være tradert gjennom flere generasjoner. Utgangspunktet for sanglekene er som oftest hentet fra voksenkulturen, men disse sangene blir tilpasset barnekulturen etter bestemte omformingsprosesser. De kan f.eks. bli utvidet med mange vers - ofte humoristiske, det kan skje utskifting av tekst eller melodi, eller sangene kan bli parodierte.

Berit Østberg beskriver i sin artikkel **Fra popsang til erotisk barnesang** (1972) hvordan endel sanger har gjennomgått et funksjonsskifte fra å være slagere eller popsanger for voksne til å bli sangleker for barn. Som regel beholdes vesentlige og karakteristiske trekk ved originalens melodi og tekst - f.eks. åpningsordene. Barna forenkler vanligvis innhold og språk, og det skjer ofte en forlengelse av sangen knyttet til sanglekfunksjonen hvor det er et mål å få leken til å vare så lenge som mulig. Mellom- og ettersleng er vanlig; et humoristisk element utfyller et rytmisk tomrom. Popsanger dreier seg vanligvis om kjærlighet og dette motivet bevares, men avkledd de sentimentale og generelle vendinger det gjerne har. I sanglekene nevnes som regel ei jente og en gutt ved navn. Vi har fått "en enkel, men stramt bygget historie om to bestemte kjente personer". (Østberg Bygstad 1972: 13). I tillegg innføres gjerne en utilslørt erotisk dimensjon.

Sjelden bevares hele melodien. De enkleste og mest karakteristiske trekk er nok. Den blir gjerne fastere og mer artikulert rytmisert, og tempoet økes i forhold til utgangspunktet. Dette har igjen med lekefunksjonen å gjøre.

Det er helst jenter som leker sanglekene, sjøl om også guttene vanligvis kan dem. Østberg skriver at de er populære fra ca. seks til tiårsalderen (1972: 10).

De eldste sanglekene stammer muligens fra gamle frierskikker. Senere har bl.a. populære revyviser slått ned i

barnetradisjonen. Alminneliggjøringa av radioen fra rundt 1930 fikk store konsekvenser for kulturell påvirkning av barnekulturen, og nyere medier som fjernsyn, plater og kassetter vil sannsynligvis over tid vise seg også å levere livskraftig materiale til denne tradisjonen.

Konklusjonen på dette avsnittet må bli at barna har sin egen musikk-kultur som hos førskolebarna kan sies å ha språklige trekk som er forståelige innen barnekulturens intersubjektive rammer. Slik kan det hevdes at sangen tjener som meddelelsesmiddel for førskolebarna; den gir informasjon; den skaper kontakt og den gir følelsen av tilhørighet. Ulik grad av voksepåvirkning betinger hvilke musikalske formtyper som blir mest vanlig i bruk.

De litt eldre barna har mistet mye av den spontane sangaktiviteten som var typisk for førskolebarna. De lager imidlertid mange ulike typer sanger sjøl, hvor enkelte typer - f.eks. sanglekene - kan traderes over flere generasjoner.

Typisk for all barnesangaktivitet jeg har vært inne på er at den står i et nært forhold til voksenkulturen. Enten gjennom direkte påvirkning fra voksne i miljøet, eller formidlet via ulike massemedier.

2.1.3 Barnerock

<p>Bjørnar, 10 år, ø. å kjøpe billig, lte slagverk. Tlf. 0244999</p>
--

Et område av barnas egenorganiserte musikkaktivitet som har unngått forskernes lys er den sjølororganiserte barnerocken. I løpet av de siste åra har elektriske og elektroniske instrumenter og lydutstyr også kommet innenfor barnas

økonomiske rekkevidde. Det lages i dag en mengde slikt utstyr som er enkelt og relativt rimelig.

I andre land, f.eks. i Danmark, har denne aktiviteten blitt trukket fram i lyset både av musikkvitere, -pedagoger og plateselskaper. Vi vet at fenomenet finnes også her til lands, men de få gangene det har kommet til syne har vært sporadiske opptredener i barne- og ungdomsprogrammer i radio og fjernsyn.

Musikkpedagoger som har sitt virke i de kommunale musikkskolene kan fortelle at elevene stadig spør om å få lære "tricks" fra pop- og rockmusikk. Jeg vet at den kommunale musikkskolen i Kristiansand har startet forsøk med systemtisk gruppeundervisning i rock, og at interessen var så stor at de aller fleste måtte avvises. Dette reiser spørsmål om den tradisjonelle instrumentalpedagogiske utdanninga her i landet i det hele tatt forholder seg bevisst til denne situasjonen? I alt overveiende grad foregår utviklinga av musikalsk kompetanse innen pop og rock gjennom læring fra andre barn og unge. Imidlertid vil det være slik at i siste instans er det musikkindustriens kvalitetsnormer og moteretninger læringa hele tida relateres til. Vellykkethet har mindre å gjøre med å utvikle egne verdier enn å bli så riktige kopier av sine idoler som mulig.

På denne måten kan barnerocken forstås like mye som et sosiologisk som et musikalsk fenomen. Den danske musikkpedagogen og artisten Povl Kjøller uttrykker det slik:

Børnerock handler ikke så meget om det at lege med **toner** som det at lege med en **rolle** og finde en **identitet**. Og her kommer musikken ind som et af virkemidlerne sammen med påklødning, sprog, omgangsformer osv. (Kjøller 1983: 67)

Som nevnt har danskene tatt dette på alvor, og langt på veg maktet å oppmuntre barnerockgrupper som f.eks. Parkering Forbudt til å gi uttrykk for sin egen motsetningsfylte

virkelighet på en slik måte at det har kunnet være inspirasjon og støtte for andre barn som alternativ til den kommersielle massekulturen.

Det ligger en enorm musikalsk ressurs i denne virksomheten. Den vitner om et aktivt og kreativt forhold til musikk som de etablerte musikkopplæringstilbudene til barn har vanskeligheter med å oppnå. Imidlertid lar vi barnerocken seile sin egen sjø, og de få gangene fenomenet har vært presentert i massemedia kan man spørre seg hva slags syn på barnekultur og musikk som ligger bak:

I mai 1985 ble de talentfulle elleveåringene Kim og Kyrre presentert i det populære barne- og ungdomsprogrammet "Halvsju" i TV. Guttene lager og framfører sin egen "synthpop", og NRK hadde hjulpet dem å lage sin egen videoproduksjon. Her fortelles i bilder og musikk historien om to gutters veg fra fattigdom til berømmelse og rikdom. Til sluttrefrenget "We want to be fame" (Sic.) danser guttene i like, sølvglinsende vester i sentrum av beundrerinner. Helt i tråd med hvordan en moderne pop-video av grupper som Wham og Duran Duran er komponert - og presentert uten motforestillinger.

Dette representerer ikke noe unntak. Når en programleder (i barneprogrammet "I ruta" høsten 1983) forteller at over 300 jenter har sendt inn kassetter hvor de prøver å kopiere Carola Häggkvists Grand Prix-melodi "Främling", og deretter presenterer en slags "vinner" for seerne, hjelper det - etter mi vurdering - lite at han etterpå i et "eksklusivt intervju" med stjernen får henne til å oppfordre innsenderne til å finne sin egen stil. Signalene om hva som er viktig er gitt. Man forholder seg til musikkindustriens platebarometre på en aksepterende måte.

På denne måten knytter man barns musikalske uttrykksbehov innen pop og rock intimt sammen med den internasjonale

kommersielle popindustrien og premierer vellykkethet på slike premisser. Med den enorme gjennomslagskraft disse programmene har (programledernes påkledning har f.eks. skapt moter) er det klart at dette vil være med på å danne idealer og normer - også for vår venn Bjørnar, 10 år.

Sjølsagt kan det innvendes at det er denne typen musikk barna vil ha; at deres drømmer og fantasier relaterer seg til reklamens symboler. Mot dette vil jeg hevde at behov også **skapes** i massemedia. Det ser ut til å ha blitt et framtrødende trekk ved rikskringkastingas programpolitikk i senere år at man skal gi folket det de vil ha. Kanskje er det like gjerne slik at folk etterhvert vil ha det de til stadighet får.

Jeg vil ikke uten videre gå god for at alternativet skal være å "pedagogisere" barnerocken. Noe av dens styrke ligger nettopp i det at den er sjølororganisert. Imidlertid vil den uansett forholde seg til samfunnets musikalske normer. Og som en motvekt til at disse kun er representert ved musikkindustrien er det viktig at flere lærere både i grunnskolen og kommunale musikkskoler - slik en del allerede gjør - gjør seg opp en mening om fenomenet barnerock og forholder seg aktivt til det.

2.2 Faktorer som påvirker barna musikalsk

2.2.1 Rammebetingelser

Utviklinga av barns musikalske aktivitet og kompetanse er påvirket av en rekke faktorer. Disse kan ha større eller mindre betydning for forskjellige barn eller grupper av barn. F.eks. kan ulik grad av voksenpåvirkning i en barnehagesituasjon utvikle barnas sangaktivitet på forskjellige måter. Imidlertid vil det i et bestemt samfunn være en del strukturelle og utviklingspsykologiske rammer som den musikalske utvikling forholder seg til. Jeg vil i det følgende gå nærmere inn på disse rammebetingelsene.

Det enkelte individ - barnet - står innafor en samfunnsmessig virkelighet som kan deles inn i forskjellige nivåer.

Barnet er en del av **primærgrupper** - dvs. familien, kameratgruppa, barnehagegruppa, skoleklassen o.l. Primærgruppene kjennetegnes av daglig og direkte kontakt. De er helt avgjørende for såvel den musikalske som allmenne utvikling.

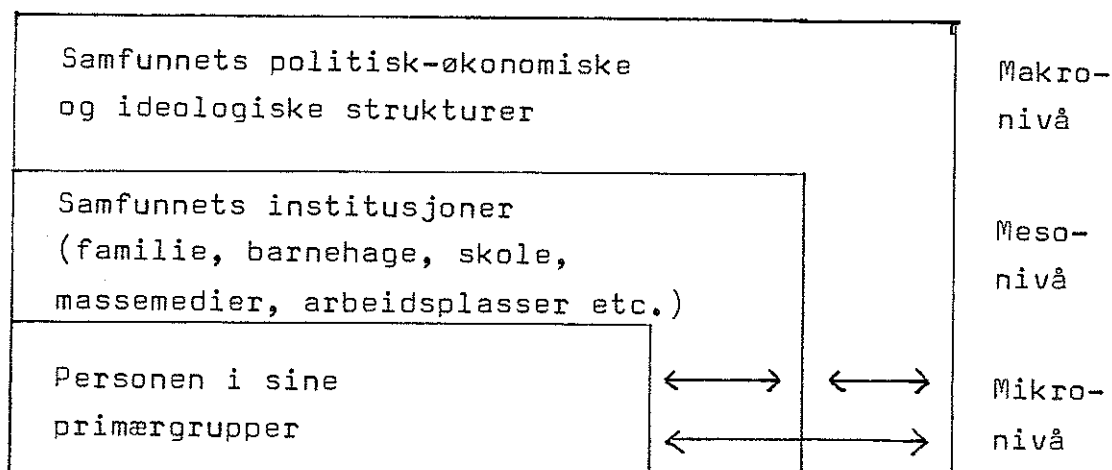
Disse primærgruppene har også en objektiv funksjon av å tilhøre **samfunnets institusjoner**. Familien har, som jeg har forsøkt å vise i kap. 1, ei bestemt historisk utforming. Det samme gjelder for barnehagen, skolen, arbeidsplassene, massemedia osv. Særlig har massemediene fått en betydelig rolle i den musikalske utvikling.

Den bestemte historiske utforminga samfunnets institusjoner har, henger igjen sammen med **samfunnets politisk-økonomiske strukturer**. Produksjonsmåten - den måte produksjonen foregår på - fører f.eks. til at familiens fremste oppgave under den kapitalistiske vareproduksjon har gått over fra tidligere å

være produserende til å bli reproduserende. Et skarpt skille mellom hva som er arbeid og fritid - hva som er nyttig og unyttig - får store konsekvenser for musikkens samfunnsmessige rolle.

Jørgen Pauli Jensen (1977) kaller disse nivåene **mikronivå**, **mesonivå** og **makronivå**, og visualiserer det i følgende figur:

Figur 1:



(Jensen 1977: 113)

Pilene indikerer at nivåene virker på hverandre. Jensen uttrykker det slik:

På mikroniveaueet (børns praksis i deres primærgrupper) oppbygges på mere direkte vis de subjektive forudsætninger for musikalsk virksomhed (f.ex. udvikling af musikalsk kognition og leg.) De to andre niveauer fungerer som samfundsrammer eller som "mulighedsbetingelser", der virker mere indirekte; de giver visse muligheder og begrænsninger, som ændres mere langsomt i det historiske forløb end barnets musikalske udvikling. (sst.)

Jeg vil senere utdype at oppvekstvilkårene i tillegg vil være forskjellige i ulike sosiale klasser og lag.

Om man abstraherer fra den samfunnsmessige sammenheng barnet nødvendigvis må stå i, framkommer barnet som et biologisk vesen som utvikler seg etter en viss lovmessighet. Piaget mener, i sin teori om kognitiv utvikling, at utviklinga foregår som to prosesser som er i vekselvirkning med hverandre: **Assimilasjon**, hvor barnet søker å tilpasse omgivelsene til seg sjøl, og **akkomodasjon**, hvor det prøver å tilpasse seg sjøl til omgivelsene.

Erkjennelsesmåten eller formen endres undervegs i utviklinga, slik at man kan snakke om forskjellige stadier som kan gjenfinnes i ulike kulturer. Innholdet i erkjennelsen vil derimot bestemmes av miljøet rundt barnet, og dermed er den sosiale dimensjon tilstede igjen. Likeledes bestemmes varigheten av hvert enkelt stadium av ytre faktorer i samspill med indre som f.eks. motivasjon. Derfor blir lovmessigheten knyttet til **rekkefølgen** av utviklingsstadier, ikke innhold og varighet. Alderstrinnene vil variere fra individ til individ og fra kultur til kultur.

Piaget kaller stadiet fram til ca. 1 1/2 år for det **senso-motoriske** stadium. Erkjennelsesvirksomheten utgjøres nesten bare av sanse- og bevegelsesmessige funksjoner. Den musikalske utvikling henger i denne perioden sammen med andre sanseområder, slik at musikken ikke får noen autonom status. Den vil inngå i en helhet av lyd, bevegelse og berøring.

Neste stadium kalles det **pre-operasjonelle**, og varer vanligvis i vår kultur til omkring sjuårsalderen. Barnet har nå utviklet flere erkjennelsesmuligheter enn de taktile. Det kan først og fremst nyttiggjøre seg språket - noe som er i ei rivende utvikling gjennom hele perioden. Imidlertid henspiller pre-operasjonell på at det ennå ikke har ervervet den nødvendige abstraksjonsevne som muliggjør problemløsning

uten hjelp av konkrete hjelpemidler. Barnet har også vanskelig for å skille mellom fantasi og virkelighet. De viktigste redskaper det har til å utvikle sin erkjennelse er imitasjon og lek.

Musikalsk sett er denne perioden preget av mangfoldig aktivitet. Som Bjørkvold har påvist uttrykkes mye av barnas sosiale liv gjennom sang. I barnemiljøene finnes et formelrepertoar som har intersubjektivt meningspotensiale. Typisk for denne aldersgruppa er den musikalske improvisasjon som finner sted, noe jeg har vært inne på tidligere i forbindelse med viderediktning og fabulering over kjent stoff. Når det gjelder hvilke musikalske elementer som er viktige og mindre viktige for førskolebarn, ser det ut til at tempo, rytme, klangfarge og dynamikk betyr mye. Motsatt viser barna liten interesse overfor utskiftninger av tonekjønn, harmonikk, konsonans/dissonans i et forespilt materiale. (Jensen 1977: 78)

Rundt skolestarten begynner nye erkjennelsesmåter å bli dominerende. Barnet behersker etter hvert mange begreper om tid, rom, mengde osv. som de kan klassifisere og koordinere, men begrepene forholder seg stadig til konkrete objekter. I denne **konkret-operasjonelle** utviklingsfasen overtar jevnaldergrupper og massemedia mye av den funksjon foreldrene tidligere hadde i sosialiseringa. Identitetsdannelsen skjer i en konfliktsituasjon mellom tiltro til seg sjøl og mindre-verdighetsfølelse overfor omgivelsene. Ved puberteten har de fleste barn begynt å utvikle abstrakte, **formal-operasjonelle** tenkemåter.

Barna får i denne perioden mulighet til å delta i mer strukturerte musikalske sammenhenger, f.eks. sanglekene med sine sosiale normer. Det mest utpregede trekk ved den musikalske utvikling i grunnskolealderen er imidlertid at barna internaliserer typiske musikalske trekk ved den kulturen de vokser opp i. Etterhvert blir musikalske elementer som førskolebarnet neglisjerte en del av det eldre barnets musikkforståelse og -opplevelse.

Trekker vi inn begrepene assimilasjon og akkomodasjon igjen, ser det ut til at barnet gjennom hele oppveksten utvikler seg musikalsk i forhold til omgivelsene. Ikke lang tid etter fødselen begynner barnet å imitere lyder fra foreldrene. Noe av dette fester seg som musikalske mønstre og danner det kjente grunnlag hvorpå barnet i neste omgang prøver å akkomodere omgivelsenes nye inntrykk. Slik bygges den musikalske kompetansen gradvis opp ved at stadig nye musikalske koder integreres i barnet. Bruken av spontansang i førskolealderen viser - som leken - at barnet i høy grad er aktivt med i dette skapende utviklingsarbeidet.

Utviklinga skjer altså i vekselvirkning med omgivelsene som er representert ved personer med bestemte normer, holdninger, verdier, roller etc. Den musikalske utvikling blir på den måten en del av sosialiseringa i et bestemt samfunn:

Barnet lærer etterhånden ikke blot noget om "musik i almindelighed", men om at den ene musik er bedre end den anden, at musik bruges i bestemte sammenhænger og ikke i andre, at "vor" musik er bedre end "de andres", at musik produceres af de geniale med succes eller af de fleste mennesker, etc. Musikalske erfaringer bliver derved en del af barnets **socialisation**, det vil sige "samfundsmæssiggørelse". (Jensen 1977: 70)

Den musikalske utvikling er ingen abstrakt musikalsk utvikling, men bruker konkrete musikalske mønstre brukt i bestemte sosiale sammenhenger.

Even Ruud lanserer, analogt med språksosiologen Basil Bernsteins begreper "the restricted code" og "the elaborated code", begrepene **bekreftende koder** og **fornyende koder**. Den bekreftende kode har lite ny informasjon i seg og innfrir de forventninger barnet har. Derimot vil den fornyende kode være et brudd med det tilvante; den bringer ny informasjon og tilbyr nye meningsstrukturer gjennom musikken. (Ruud 1983: 114)

Om man ser på musikk som bestående av koder barnet må bli fortrolig med for å kunne oppleve og like den, er det klart at den påvirkningskraft omgivelsene har mht. å bekrefte eller fornye disse kodene blir avgjørende for hva slags musikk barnet skal oppleve som sin.

Jeg vil i de følgende avsnitt av dette kapitlet gå nærmere inn på noen av de faktorer i barns oppvekstmiljø som påvirker den musikalske utvikling.

2.2.2 Barnet i sine primærgrupper

Den sentrale primærgruppe i barnets første år er familien. Foreldrenes musikalske bakgrunn og interesse vil prege barnet. Sundin henviser til forskning som påviser sammenheng mellom liten sangaktivitet hos førskolebarn og hjemmemiljø fattig på musikalsk stimulans. Han hevder videre at dårlig musikalsk hjemmemiljø ofte henger sammen med dårlige sosio-økonomiske forhold (1984: 129).

I vårt samfunn er musikk hovedsaklig et fritidsfenomen. I hvor stor grad foreldrene har mulighet til å etablere en aktiv, utviklende musikalsk situasjon i samspill med sine barn, vil avhenge av hvor belastende yrkessituasjonen er. På denne måten kan man si at samfunnets klassestruktur setter rammer også for den musikalske utvikling. Høgt utdanningsnivå og sikker økonomi innen familien vil, som på de fleste områder, virke befordrende på den musikalske utvikling. Også på det ideologiske område kan man finne forhold som peker i samme retning. Estetiske fag, og deriblant musikk, har tradisjonelt hatt en betydning i utviklinga av det borgerlige dannelsesideal - kanskje særlig når det gjelder jenters sosialisering.

Dette dannelsesidealet virker nå å være tilpasset og tatt opp i de nye mellomlagene, mens arbeiderklassen ser ut til å føle

seg fremmed for den kulturen det representerer. Slik blir økonomisk evne, men også kulturelle normer, av betydning for om foreldrene ser et behov for musikalsk aktivitet i hjemmet, eller om de endog vil koste på barna noen form for musikalsk opplæring.

Imidlertid vil, i disse medietider, alltid musikken være der, uansett foreldrenes syn på den. Radio, fjernsyn, platespiller eller kassettpiller finnes i nesten alle hjem - og brukes. Dette vil bli tatt opp senere, nå er det bare på sin plass å si at uansett foreldrenes bevissthets- og aktivitetsnivå på dette området er ikke spørsmålet musikk eller ikke musikk, snarere hva slags musikk og hvilken holdning til den.

Etterhvert som barnet vokser opp får barnekollektivet - kameratkretsen - større og større betydning. Vi har sett hvordan det er i slike primærgrupper det musikalske morsmål oppstår og utvikles - i et aktivt samspill med voksenkulturen. Særlig fra skolealderen foregår den nødvendige sosialisering i kameratgruppene. Her læres en rekke sosiale normer som gjelder samvær, sanksjon etc. Det er nå den besværlige identitetsdannelsen for fullt setter inn. Jeg har tidligere redegjort for hvordan identifikasjonen gjerne henter idoler fra massemedia, og hvordan resultatet ofte blir en konform identitet i barnemiljøene. Det å vise at man er tilhenger av bestemte artister og musikkgenrer markerer identitet i forhold til bestemte grupperinger. Dette peker langt utover det rent musikalske, men musikken er gjerne det tydeligste signalet.

Den musikalske sosialisering som foregår i primærgruppene står hele tida i forhold til det som er blitt kalt meso- og makronivåene. Barnet i sine primærgrupper er likevel den kategorien hvor den konkrete påvirkninga formidles til det enkelte individ på en subjektiv måte. Her skjer internaliseringa av de musikalske koder - bekreftende eller fornyende - avhengig av hva slags musikalsk materiale som er tilstede, og hvordan primærgruppa forholder seg til det.

2.2.3 Musikk i pedagogiske sammenhenger

Den musikalske påvirkning kan foregå på ulike måter mht. graden av ønsket, bevisst styrt formidling fra den påvirkende faktor. Even Ruud skriver i den sammenheng om intensjonal og funksjonal musikkopplæring. En gjennomtenkt foreldrepraksis samt påvirkning fra musikkpedagoger står for det intensjonale ytterpunkt, mens funksjonal musikkpåvirkning refererer seg til den opplæring som skjer utafør oppdragernes rekkevidde. Ruud trekker her inn musikkindustriens bestrebelser på å utvide markedet for sine produkter uten særlig tanke på musikkpedagogiske hensyn, samt musikkens relativt nye rolle som ledsagende bakgrunnsfaktor i forskjellige medier og miljøer. I den forbindelse kommer han med følgende antakelse om "styrkeforholdet" mellom den intensjonale og funksjonale musikkopplæringa:

Setter vi den intensjonale og den funksjonale musikkopplæring opp mot hverandre, er det et spørsmål om ikke den funksjonale musikkopplæringen er i ferd med å bli den sterkeste påvirkningsfaktor. Ikke minst fordi musikkopplæring generelt er lite påaktet i vårt samfunn. Faget er lavt prioritert i skolens timeplaner, ansvaret for musikkopplæring hviler tungt på frivillige musikkorganisasjoner, økonomisk sårbare kommunale musikkskoler, eller på foreldrenes bevisste styring av musikkinteresser og musikkvalg. (Ruud 1983: 66)

Den musikalske virksomhet i barnehagen har jeg vært noe inne på, jeg vil bare fastslå at det ser ut til å være en stor grad av tilfeldighet tilstede når det gjelder musikalsk kompetanse og hva slags verdier som er knyttet til musikalsk praksis hos førskolepedagoger. Barnehagedekninga i Norge er dessuten så lav at dette tilbudet bare omfatter en fjerdedel av barna.

Når det gjelder faget musikk i **Mønsterplan for grunnskolen** (1974) x) er det understreket at det er et allmenndannende fag:

x)

Jeg har i denne sammenheng ikke hatt anledning til å drøfte **Revidert mønsterplan for grunnskolen**, Midlertidig utgave 1985, som ble offentliggjort 15. januar 1986.

Det er et fag for alle, og undervisningen må bygge på den forutsetning at alle har musikalske evner som kan utvikles. (1974: 215)

Videre blir faget sett på som egnet til å bidra til ei generell positiv personlighetsutvikling, samtidig som det skal utvikle en spesiell musikalsk kompetanse. Det er altså både snakk om sosialisering **gjennom** og **til** musikk.

Det er innebygd et kvalitativt aspekt på musikk i fagplanen. I målet for faget heter det bl.a. at undervisninga skal "fremme interessen for aktiv musikkutfoldelse og utløse og **kultivere** [min uth.] skapende krefter". (1974: 215) I avsnittet om lærestoff for 7. - 9. klassetrinn står det at: "En bør legge vekt på å gjøre den musikalske utøving så god og vakker som mulig". (1974: 218) Imidlertid fremgår det ikke klart i forhold til hva slags normer, idealer og tradisjoner. Indirekte signaliseres det imidlertid gjennom valget av lærestoff at det er den europeiske kunstmusikktradisjonen som bør legges til grunn. Når Mønsterplanen pretenderer å si noe om musikken overhodet gjennom uttrykksmåter som "kjennskap til den musikalske del av kulturarven" (1974: 215), er det altså snakk om en bestemt musikktradisjon som ikke alle uten videre føler som en del av sin kulturarv. På denne måten kan grunnskolens musikkundervisning komme i konflikt med de normer elevene har med seg hjemmefra.

Den danske musikkpedagogen Mogens Wenzel Andreasen (1979) trekker fram at det er viktig at lærerne tar utgangspunkt i barnas musikalske forutsetninger i musikkundervisninga. Han hevder at de fleste barn i dag har et beskjedent utvalg musikalske koder:

Det vil være pop-musikken, den mest primitive del af den, der for de fleste børn er ensbetydende med begrebet musik. (Andreasen 1979: 63)

Jon-Roar Bjørkvold ser på sin side et problem ved at lærerne vet for lite om den sangkultur barna bringer med seg når de begynner på skolen. Som nevnt tidligere mener han at når barnas spontane sangaktivitet i stor grad stopper opp rundt skolealderen, må det ha kulturbestemte årsaker:

I en slik sammenheng peker skolen seg ut som en vesentlig faktor, som bærer og formidler av de kulturverdier nettopp vårt samfunn setter høyt. I skolen samles barna i klasserom, sittende ved pulter - uten mulighet for å la sangen flyte fritt i et sosialt fellesskap, slik som f.eks. under lek i en barnehage. Sangens sosiale dimensjon og kulturelle vekstbetingelser er ikke lenger til stede. Forholdet rommer paradoksale trekk. Førskoletiden blir tradisjonelt betraktet som de lykkelige år med sorgløs lek og moro. Skolestart blir derimot gjerne sett på som begynnelsen til arbeid og livets alvor. Men for barna og deres sang forholder det seg annerledes. I førskoleårene synger barna på alvor, uttrykker sider ved sin situasjon og sin identitet. I skolen, der livets alvor skulle starte, blir barna mer satt til å synge på lek, myndig anbrakt ved sine pulter eller i et musikkrom. (1980: 338)

Her peker Bjørkvold også på forhold som av enkelte pedagoger har blitt kalt "skolens skjulte læreplan" (hidden curriculum). Uttrykket ble først brukt av nordamerikaneren Philip W. Jackson (1968) som i 60-åra undersøkte den delen av sosialiseringa i skolen som foregår ved siden av hva læreplaner og lærere intenderer. Jackson, og mange andre etter han, hevder at klasserommet er en sosial arena hvor både lærere og elever påvirker samspillet etter klassespesifikke og individuelle forskjeller. Derfor blir skolens formidling også bestemt av den stadig skiftende form det eksplisitte innhold antar. Det blir stilt en del uformulerte sosiale krav til elevene i klasseromssituasjonen. I forhold til det Bjørkvold her beskriver kan jeg nevne noen slike krav:

- Krav om motorisk og verbal sjølkontroll.

- Krav om oppmerksomhet overfor læreren og faglige aktiviteter som i stor utstrekning er fremmede for egen erfaringsbakgrunn.
- Krav om å være i stand til å se bort fra egne behov og erfaringer fra familie og fritid.
- Krav om å forholde seg passiv og aksepterende til skolens maktforhold.

Skolen sosialiserer også til å akseptere skillet mellom arbeid og fritid, og er med på å definere overfor elevene hva samfunnet betrakter som viktig og mindre viktig.

Når man leser fagplanen for musikk i Mønsterplanen, får man inntrykk av at musikk anses som et viktig fag. Ser man derimot på timefordelinga faget har fått, synes den motsatte tankegang å være herskende. På barnetrinnet er rammetimetallet åtte timer. Det vil si en ukentlig time hvert klassetrinn unntatt 4. og 5. som er tilgodesett med to timer. På ungdomstrinnet har man på 7. klassetrinn to timer, mens kommunene sjøl avgjør om det skal være en ukentlig time obligatorisk musikkundervisning på 8. og 9. klassetrinn. (Mønsterplanen 1974: 80f) Faget musikk har øyensynlig tapt i kampen med andre fag som umiddelbart forstås som viktige og nyttige i forhold til senere utdanning, yrke, sosial og økonomisk posisjon. Resultatet er at musikktime blir betraktet som "pustehull" i timeplanen - som den rene rekreasjon hvor den "ideelle" lærer fungerer som en slags disc-jockey.

Det er et stort paradoks når musikken inntar større og større del av barns og unges liv utenom skoletida som noe av det viktigste de knytter sin identitet og gruppetilhørighet til, at faget i skolen har fått en så beskjedne plass. Her kunne - også i tverrfaglig samarbeid - egenutvikling, sjølførståelse,

kulturforståelse, og ikke minst egenopplevelse fått en større plass i skolen. En time i uka synes noe utilstrekkelig til dette.

For å kunne ivareta den målsettinga musikkfaget har innafor skolen, ser det ut til at det må et samarbeid til med det frivillige musikklivet utafor skolen. Even Ruud hevder at dette synes å være en generell forutsetning for at barn overhodet skal få en musikkopplæring i dagens samfunn. Dette fordi musikkfaget er så avhengig av å utvikle håndverksmessige ferdigheter gjennom øving. (Ruud 1983: 86)

Slik blir det hele igjen et spørsmål om regionale ulikheter og økonomiske muligheter; om støtte og oppmuntring fra nærmiljø og primærgrupper. At et barn som vokser opp i en fattig utkantkommune uten kommunal musikk-skole, og kanskje med et skolekorps og et mannskor, langt fra har de samme muligheter som en jevnaldrende fra et sentralt strøk med rikt musikk-liv, synes klart, og i tillegg kommer alle de individuelle forskjeller mht. familieøkonomi etc. Å etablere et prinsippielt likt musikkopplæringstilbud til alle barn som motvekt til musikkindustrien - som når oss alle - blir derfor et økonomisk og politisk spørsmål.

2.2.4 Musikk i radio og fjernsyn

En av de sentrale påvirkningsfaktorer når det gjelder å utvikle musikalsk kodefortrolighet er den musikken som spilles i radio og fjernsyn. Disse mediene inntar en selvfølgelig plass i både barns og voksnes dagligliv. Det finnes knapt et hjem i Norge som ikke har radio- og fjernsyns-mottaker.

I radio kan vi hver dag lytte til to programtilbud fra rikskringkastinga, samt en flora av nærradiostasjoner. Alle har en høy andel musikk i sine sendinger. I en situasjon hvor

de ulike sendingene konkurrerer om lytterne, ser det ut til at man anser det å spille den mest populære popmusikken så ofte som mulig som den beste lokkemat. Fra flere hold understrekes det at målet er å lage en "lett og kjapp" radio. Altså en radio som godt kan lyttes til som sekundæraktivitet mens man holder på med noe annet. Svært ofte avbrytes verbalinnslagene av musikk. Også den "lett og fengende", og som skapt for atspredt lytting.

Når det gjelder Norsk Rikskringkastings programtilbud i radio som er spesielt beregnet på barn, finner vi både rene musikkprogrammer og programmer hvor musikken inngår som en del. I en tilfeldig valgt uke (uke 46, 1985) sendte radioens Program 1 905 minutter barneprogrammer. Også programmer som ligger i grenselandet mellom barne- og ungdomsprogrammer er tatt med her. ("Etter skoletid" og "Tid for bok"). Dette gir et daglig gjennomsnitt på 129 minutter - altså drøye to timer. Alt er såkalte faste poster - dvs. programmer som kommer igjen hver uke. To av sendingene er rene musikkprogrammer. Det er "Hurra for deg....." og "Småtrall for småtroll" som tilsammen har 15 minutters daglig sendetid, mandag - fredag. Det første er et innsendingsprogram med platehilsener, og i det andre spilles sanger fra barneplater og egne produksjoner. Det er i overveiende grad det man kan karakterisere som tradisjonelle barnesanger som presenteres i disse programmene - representert ved artister som Alf Prøysen, Ingebrigt Davik, Kjell Lund, Frank Nordli o.l. I "Barnetimen" på lørdager, og "Barnetimen for dei minste" på hverdagene har musikken en mer underordnet rolle. Det dreier seg om vignettmusikk, ledsagende musikk, mellomspill og viser og sanger. Flere musikalske stiler er representert, men med overvekt av den tradisjonelle barnemusikken. Et program som "Etter skoletid" henvender seg i første rekke til eldre barn og ungdom og her er musikken som spilles nesten uten unntak aktuell popmusikk. I radioens Program 2 var det ingen sendinger spesielt beregnet på barn i denne uka.

Nå er det vel heller ikke slik at barn kun lytter til barneprogrammer. Særlig i P2 har man lagt opp til at sendingene skal kunne brukes av de fleste, uten spesielle forutsetninger eller interesser. Mange har vært kritiske til den bruk av mediet dette gjerne fører til. Om radioen står på hele tida uten at noen lytter aktivt eller kommenterer det som formidles, signaliseres til barna at det de hører ikke er noe viktig. De lærer å ikke lytte, snarere å godta en bruk av mediet som ligger svært nær det "lydtapet" vi finner i varehus etc. Dette får også konsekvenser for den holdning til musikk og den musikalske kodefortrolighet som utvikles.

Fjernsynsmediet påvirker oss på en annen måte enn radioen. Det visuelle og auditive utfyller og forsterker hverandre. Musikken kan stå i sentrum. I slike musikkprogrammer prøver man å la bildet støtte opp under det klingende, men vanligvis er forholdet omvendt; musikken er satt til å understreke det bildet forteller, eller være med å fortelle det bildet ikke makter å formidle alene. Slik sett kan musikken være med på å skape nærhet, gi assosiasjoner, tydeliggjøre, parodierte, sette historiske og geografiske rammer, foregripe handlinga osv. Det blir antatt av mange at når fjernsynet er et mer **totalt** medium - i betydninga talende til flere sanser - enn f.eks. radioen, vil også dets påvirkningskraft, særlig overfor barn, være større. At det i mange tilfeller vil binde hørselsinntrykkene til bestemte bilder virker innlysende. Jeg kjenner til, fra egen omgangskrets, hvordan en toåring straks styrtet bort til fjernsynsapparatet og slo på etter at de første tonene fra kjenningsmelodien til det populære juleprogrammet "Skomakergata" ble spilt på kassett. I forlengelsen av dette vil også et emosjonelt innhold bli koplet sammen med musikken.

Det samlede fjernsynstilbud for barn var i uke 46, 1985 på 295 minutter, eller gjennomsnittlig 42 minutter pr. dag. Her finner vi ingen rene musikkprogrammer. Sendingene fordeler seg på en side på egenproduserte og innkjøpte filmer hvor

musikken bl.a. fungerer som assosiasjonsskapende faktor. En av filmene - den amerikanske "Fragglene" - er nærmest et musikkspill hvor handlinga stykkes opp av sanginnslag. Den andre typen barneprogrammer er magasinprogrammer som "Portveien 2", spesielt beregnet på førskolebarn, og "Halvsju" som i første rekke henvender seg til de mellom 10 og 14 år, men som kanskje har blitt familieprogrammet framfor noe. Begge disse har musikkinnslag. Mens radioens musikkvalg, særlig for de minste, er preget av en konservativ holdning til hva som er passende musikk for barn, er musikk innen pop- og rocktradisjonen mye sterkere representert i fjernsynet. Med utgangspunkt i de fjernsynsprogrammene som ble sendt i nevnte uke finnes det også hele fem plater/kassetter på markedet. Det er "Velkommen til Portveien", "Fragglene" og fra faste innslag i "Halvsju" i denne perioden; "Brødrene Dals Spektralplate", "Ingemar og Korven" og "Harry Halvsjuk & The Håpløse". Forbindelsen mellom musikkindustrien og radio og fjernsyn vil bli berørt i neste kapittel.

Når det gjelder i hvor stor grad barna benytter seg av tilbudet fra radio og fjernsyn, vet vi lite eksakt om det for de minstes vedkommende. Imidlertid finnes det statistikk over hvor lenge de eldre barna hører på musikk i forskjellige massemedier. Sigurd Høst og Frode Nyvold har med utgangspunkt i en lytter- og seerundersøkelse fra 1980 funnet ut at 9-14 åringer daglig hører på musikk i norsk radio i 12 minutter. Gjennomsnittet for alle fra 9-79 år er 36 minutter. Det framgår av undersøkelsen at radiolytting øker med alder. 9-14 åringene hører på musikk i fjernsyn i 11 minutter som er det samme som gjennomsnittet for alle undersøkte aldersgrupper. Jeg tror det er rimelig å anta at for mindre barns vedkommende ville en finne at de bruker mer tid på radiolytting enn 9-14 åringene, da de i større grad vil være underlagt foreldrenes lytteevaner. Aldersgruppa 24-44 år brukte f.eks. 40 minutter til musikk i radio (Høst og Myrvold 1982: 16). Musikken i fjernsynet ser ut til å ha stor gjennomslagskraft også for de aller minste. Astrid Holens

undersøkelse viser at noen av de mest utbredte sangene hos 1 1/2 - 3 åringer er tatt fra fjernsynsprogrammer.

Det som skiller musikkpåvirkning fra radio og fjernsyn fra den påvirkning som skjer i primærgrupper og pedagogiske sammenhenger er formen den har. Her er det snakk om envegskommunikasjon som innebærer at barnet uten unntak er mottakeren. Det avgjørende for om disse mediene fungerer passiviserende eller aktiviserende er hvordan de brukes. Barna finner svært tidlig ut hvordan man slår på mottakerne. Funksjonen avhenger av om det er voksne (eller andre barn) til stede som kommenterer det som skjer, hjelper barna til å bearbeide det, trøste, setter igang parallell eller oppfølgende aktivitet som f.eks. lek, dans, sang o.l.

Vi står akkurat nå overfor en ny epoke i mediasituasjonen her i landet - på linje med da radio og fjernsyn ble innført. Nærradiosendingene er sluppet løs, hjemmevideo er langt på veg alminneliggjort, og vi har såvidt fått merke hva kabelfjernsyn innebærer. I tillegg er en ny fjernsynskanal og satelitt-TV på trappene. Allerede i dag er spesielt fjernsynsmediet styrende når det gjelder tida for familiemedlemmene. I tillegg har det overtatt mye av den inspirasjonskilden til lek og tankevirksomhet nærmiljøet og barnemiljøet tidligere sto for. Man kan knapt forestille seg hvordan dette vil bli allerede i nær framtid.

Foreldrene blir i en slik situasjon stående overfor den umulige oppgaven å skulle sortere og videreutvikle alle de musikalske kodene barna møter.

2.2.5 Plater og kassetter

I løpet av de siste 15-20 år har det skjedd ei rivende utvikling når det gjelder tilbudet av plater og kassetter for barn, noe som sjølsagt henger sammen med den generelle

utviklinga av barnemarkedet. Dette vil bli utførlig dokumentert i neste kapittel; her vil jeg heller trekke fram noen undersøkelser som forteller noe om bruken av fonogrammer blant barn.

Den tekniske utviklinga på dette området har bidratt til å gjøre det enklere for til og med svært små barn sjøl å bestemme hva de vil lytte til, og hvor mye. Alle undersøkelsene jeg kjenner til innen dette feltet viser at så og si alle hjem med barn har en eller annen form for avspillingsutstyr for plater og/eller kassetter. Kassettpilleren, som er et produkt av 70-åra, fikk sitt store gjennombrudd rundt 1975. Den er atskillig enklere å operere for et lite barn enn en platespiller, og i tillegg har det kommet enkle, robuste og billige kassettpillere som er spesielt beregnet på barn på markedet. På denne bakgrunn antar Even Ruud at barnekassetten vil komme til å spille en sentral rolle blant de musikalske formidlingsformene barn møter.

Om vi ser på Høst og Nyvolds undersøkelse av hvor lang tid som blir brukt til musikk i forskjellige medier, viser det seg at 9-14 åringene brukte 31 minutter til kassetter/bånd og 10 minutter til plater hver dag. Gjennomsnittet for alle undersøkte aldersgrupper var 24 og 9 minutter. Tida som ble brukt til massemediedistribuert musikk i alt var 68 minutter for 9-14 åringene og 86 minutter for alle aldersgrupper. Allerede i 1980 var altså kassettpilleren etablert som folks ubetinget viktigste kilde til sjølvalgt musikk. (Høst og Nyvold 1982: 16) Denne undersøkelsen tar som nevnt ikke opp mindre barns lyttevaner, og det framgår heller ikke hva slags musikk det er barna lytter til på plater og kassetter.

I tillegg til barneplater og -kassetter har musikkindustrien rettet andre artister og genrer mot den markedsandel den yngste gruppen av pop- og rockpublikummet - de såkalte "teeny-boppers" i alderen ca. 8-13 år - representerer.

Internasjonale eksempler på dette kan være The Osmonds, Jackson 5, David Cassidy, Bay City Rollers og Kiss. Det siste internasjonale eksemplet er breakdance-bølgen som rullet over oss for et par år siden, og faktisk satte i gang omfattende gatedansaktivitet hos barn. Også norske og nordiske artister har rettet seg mot dette markedet. Jeg kan nevne Kids, Drama, Creation og Carola.

En undersøkelse som fanger opp hva slags musikk barn foretrekker er Karl-Olof Edströms **Sjuåringars musikvanor och musikpreferenser** (1980). Han har undersøkt vaner og preferanser i forhold til musikk hos 58 sjuåringer i Sunne i Sverige. Jeg vil tro at denne undersøkelsen også har overføringsverdi til norske forhold pga. stor likhet i oppvekstvilkår og kultur.

Barnas svar på spørsmål om hvilken type musikk de liker, fordeler seg prosentvis slik: pop/rock: 61, barneplater: 24, danseband: 7, klassisk musikk; 5 og diverse 3. (1980: 2) Edström formoder at prosenttallene for pop/rock og barneplater hadde vært motsatte om han hadde spurt femåringer i stedet for sjuåringer. Dette underbygges av at alle informantene som har eldre søsken svarer at disse liker pop/rock eller danseband, mens de som har yngre søsken mener at disse foretrekker barneplater. (1980: 8)

Når sjuåringene i neste omgang blir spurt om hvilke plater og kassetter de har hjemme, er musikktypene prosentvis fordelt på denne måten: pop/rock: 37, barneplater: 44, danseband: 15, klassisk: 2 og diverse: 1. (1980: 20)

Det er altså et ganske stort skille mellom det sjuåringene hevder å like og det de har hjemme og faktisk lytter til. Edström mener at mye av forklaringa på dette ligger i at barna på spørsmål om hva slags musikk de liker, gir det svar de tror forventes av dem. Ved sjuårsalderen er de bevisste den kommersielle musikken som generelt sett er dominerende

for deres eldre søsken og foreldre. Fra omkring skolealderen utsettes de altså for et normpress som fører til at de oppgir å foretrekke Abba og Kiss, mens de i realiteten fremdeles hører mest på barneplater og -kassetter.

Edström har i sin undersøkelse ikke diskutert genren barneplater. I neste kapittel vil jeg derimot dokumentere at det langt fra er noen entydig størrelse, og at elementer fra pop og rock i stor grad er med i det totale bildet av barneplater i dagens salgshyller. Kanskje nettopp for å treffe målgruppa fra omkring sju år til henimot puberteten?

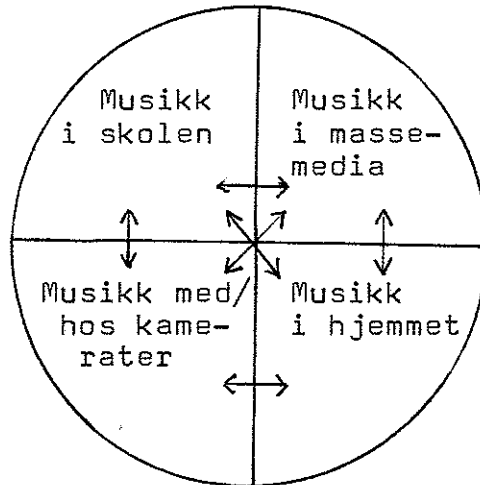
Allment kan det sies at fonogrammene fungerer på samme måte som radio og fjernsyn. Den samme envegskommunikasjon er til stede. Om bruken fører til et aktivt eller passivt forhold til musikk er på mange måter avhengig av den eventuelle voksne deltakelse. Imidlertid er det mitt inntrykk at bruken av plate- og kassettpiller foregår isolert fra de voksne. De har ikke den samme status som fjernsynet som hjemmets samlingspunkt. Den antakelig mest utbredte lyttemåte, både for voksne og barn, er den atspredte lytting hvor musikken fungerer som en lydkulisse til andre og mer primære aktiviteter. Og sjøl om mange barn synger med kassetten, stopper gjerne sangen når båndet er ferdigspilt. De klarer ikke på egen hånd å gjenskape den "sound" platestudioet produserer.

2.2.6 Oppsummering

Jeg har tidligere sitert Even Ruuds hypotese om at den funksjonale musikkopplæringa er i ferd med å bli den sterkeste påvirkningsfaktor overfor barn, på bekostning av den intensjonale. I tråd med dette ser de fleste musikkforskere som har vært opptatt av området barn og musikk ut til å mene at den massemediedistribuerte musikk er den faktor som påvirker barna sterkest musikalsk i dagens

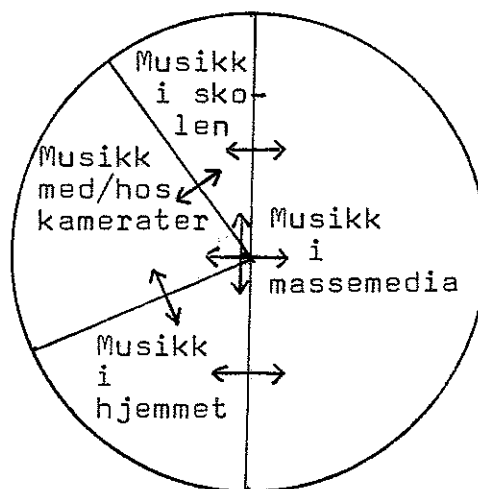
samfunn. Karl-Olof Edström bruker følgende figur for å beskrive de faktorer som påvirker et barns musikalske vaner og preferanser.

Figur 2:



Imidlertid korrigerer han den umiddelbart for å anskueliggjøre faktorenes innbyrdes betydning:

Figur 3:



(Edström 1980: 30)

Når musikken i massemedier som radio, fjernsyn, plater og kassetter har fått større gjennomslags- og påvirkningskraft i barns musikalske sosialisering enn faktorer som hjem, nærmiljø og skole, har dette sine årsaker på alle samfunnets nivåer.

I den sentrale primærgruppa - familien - har foreldrene fått mindre tid til overs for barna. Den tida de har sammen er en del av foreldrenes reproduksjonssfære hvor de skal reprodusere arbeidskrafta. Pga. at barna er stengt ute fra store deler av de voksnes liv, har de også helt ulike erfaringer med seg inn i den felles tilværelsen. Resultatet blir et tingliggjort samvær uten overskudd til stort annet enn forbruksorienterte aktiviteter.

Dette henger igjen sammen med den bestemte utforming samfunnets institusjoner har. Familien er nevnt. Vi har sett at skolen prioriterer estetiske fag lavt i forhold til det som umiddelbart oppfattes som samfunnsmessig nødvendige kvalifikasjoner. Massemediene har på sin side gjennomgått ei kraftig utvikling - både kvalitativt og kvantitativt - og har en sentral plass i de aller fleste menneskers daglige liv.

Denne utviklinga er i siste instans betinget av samfunnets politisk-økonomiske og ideologiske strukturer. Utviklinga av familiens funksjoner, skolens rolle og massemediene skjer innafor disse muligheter og begrensninger. Et eksempel er at kulturen, langt på veg som en følge av utviklinga innen økonomien, har blitt internasjonalisert. Jeg har i forrige kapittel gitt eksempler på noe av den kommersielle, masseproduserte kulturen for barn som er beregnet på et internasjonalt marked. Også på det musikalske område har musikkindustrien etablert en felles kodefortrolighet som gjør at den afro-amerikanske musikktradisjonen - ofte i sin mest forflatede form - har blitt et slags musikkens lingua franca.

I det undersøkelsesmaterialet jeg har referert framgår det at musikkindustriens primære produkter - plater og kassetter - fyller en stor del av den samlede tid barn bruker til lytting på musikk. Kassetten er idag den viktigste kilde til sjølvalgt musikk.

Det er grunn til å tro at det rundt skolestarten kommer ei viktig brytningstid i barns musikalske utvikling. Barna arbeider i denne fasen med å gjøre de dominerende trekk ved musikk-kulturen de lever i til sine, og de påvirkes fra denne alderen i mindre grad av foreldrene og i større grad av kamerater og massemedia. Vi har sett hvordan sjuåringene utsettes for et normpress som tydelig sier at å like popmusikk er det sosialt mest aksepterte. Imidlertid er massemediepåvirkninga stor også for førskolebarn, og en beskrivelse som denne av musikkens rolle i dag, vil ha gyldighet for alle barn:

Musikkindustriens økonomiske krefter har, gjennom ulike medier, overtatt mye av den påvirkninga som hjemmet og skolen tidligere ivaretok. Dette innebærer at **formen** for musikalsk formidling har blitt endret fra hovedsaklig å være direkte knyttet til sang og akustiske instrumenter, til først og fremst å bli formidlet gjennom høgtalere. Musikken har blitt en del av miljøet og er for en stor grad løsrevet fra bestemte brukssammenhenger. Dette har også ført til at mengden av musikk som barn utsettes for har økt radikalt. Men det er slett ikke sikkert at dette har ført til at det aktive forholdet til musikk har utviklet seg. Musikken ser på mange måter ut til å ha fått funksjon som bakgrunn for andre ting; som lydmiljø, lydkulisse eller lydteppet:

Dette har gett en **ny lyssnarsituation** och vanligen också en **ny lyssnarteknik**, inriktad på ögonblicket. man plockar fram vad man vill ha, lite Albinoni till morgonkaffet. Och vilken musik man än vill höra så kräver den nästan inte någon ansträngning. Man behöver inte gå till en konsert, lära sig spela ett instrument. Det räcker med att trycka på en knapp. (Sundin 1984: 17)

At dette er en trussel mot et aktivt forhold til musikk, som vi har sett er levende i barnas egen kultur, er klart.

3. MUSIKKINDUSTRI OG BARNEMUSIKK

3.1 Musikkindustri

3.1.1 Musikk som vare

Det at musikalske produkter får vareform er ikke noe nytt fenomen. Historisk henger det sammen med overgangen fra føydalisme til kapitalisme. Når vareproduksjonen blir den dominerende produksjonsform i samfunnet, antar en stor del av musikken varekarakter. Musikken må nødvendigvis pålegges vareformen når betingelsene for det med vareproduksjonens overgripende karakter er satt. I dette samfunnet blir vareformen den nødvendige kommunikasjonsform for musikalske produkter. Den musikalske produksjon og dens distribusjonsformer er altså bestemt av forhold utafor musikken, og denne kan ikke i seg sjøl oppheve de rammer som er satt av vareproduksjonen. Musikken må nå formidles gjennom den alminnelige samfunnsmessige sirkulasjonssfare; den blir en vare (i form av noter, konsertbilletter, musikkinstrumenter, grammofonplater, musikk-kassetter, gjengivelsesutstyr o.l.) som distribueres via et marked.

Et nyere fenomen er det at det, betinget av den økonomiske utvikling og utviklinga av teknisk opptaks- og reproduksjonsutstyr, har blitt mulig å masseprodusere musikk. Når musikken kan nå konsumentene uavhengig av den umiddelbare musikalske produksjon, eksisterer musikken løsrevet fra sosiale sammenhenger og kan forbrukes av hvem som helst, når som helst. Som jeg var inne på i forrige kapittel, er musikk blitt en del av miljøet som omgir oss nær sagt hvor som helst. Slik er mekanisk og elektronisk produsert musikk blitt den største vare på fritidsmarkedet i dag. (Holter 1977: 195)

En rekke bransjer har tilknytning til det man kaller musikkindustrien. Radio- og fjernsynsselskaper, film- og videoindustri står mer perifert i bildet enn konsertarrangører, musikkforlag, produsenter av avspillingsutstyr og instrumentindustri. Imidlertid er den sentrale og dominerende manifestasjonen av masseprodusert musikk fonogrammet. Når jeg i det følgende skriver om musikkindustri, er det derfor fonogramindustrien det refereres til.

De svenske musikkforskerne Brolinson og Larsen setter opp følgende forutsetninger for masseproduksjon av fonogrammer:

För att massproduktion skall vara möjlig och meningsfull fordras en masskonsumtion. Detta kräver också en massdistribution med vidhängande lanseringskanaler, allt för att man skall kunna sälja den massproducerade varan till köparna i tillräckligt stor mängd. En **inre** förutsättning för musikindustrin är således att dess produkter i någon mening har varukaraktär och att man kan få avsättning för dem.
(1981: 80)

Imidlertid er det gjennom distribusjonen - på markedet - at denne varekarakteren realiseres. Vi kan derfor, ideelt sett, skille mellom musikkprodukter som **gis** varekarakter uavhengig av det idealistiske uttrykksbehov som måtte ligge bak, og produkter som i produksjonsfasen er bestemt av hensyn til funksjonen som kommersielle varer. (Jfr. Birkelands distinksjon mellom "de gode oppdrageres kultur" og "den kommersielle massekulturen" for barn, referert i kap. 2.1.1.)

Et iøynefallende trekk ved musikkindustriens desidert mestselgende genre, populærmusikk med ca. 90% av omsetninga, er det skjeve forhold mellom tilbud og etterspørsel. Et mindretall av utgivelsene gir særlig økonomisk gevinst. Det antydes som en grov hovedregel at 70% av salget dekkes av 30% av produksjonene. (NOU 1983: 3, s.128f) Markedet er svært utsatt for svingninger i smak og moteretninger, og det foregår derfor en kontinuerlig fornyelse av tilbudet. Sjøl om man kan se disse tendensene i økende grad også når det gjelder barneplater og -kassetter i de senere år, har ikke

disse fonogrammene i samme grad blitt foreldet. Mange plater har kommet i stadige nyutgivelser og har solgt i anselige oppslag gjennom flere år. (F.eks. plater med Thorbjørn Egner og Alf Prøysen).

Den internasjonale fonogrambransjen har vært i sterk vekst de siste 20 åra, noe som også har gitt seg utslag i omsetninga av plater og kassetter her i landet. Fra 1964 til 1981 økte omsetninga i Norge fra 27,2 til 371,0 millioner kroner (NOU 1983: 3, s.126). På slutten av 70-tallet meldte visse stagnasjonstendenser seg, men utover i 80-åra har bransjen igjen vært i vekst. Målt i antall enheter var salget i 1981 fordelt på 588.000 singler, 3.445.000 LP-plater og 3.670.000 kassetter. Fra dette året er det solgt flere kassetter enn LP-plater (NOU 1983: 3, s.127). Som nevnt utgjør populærmusikk bortimot 90% av omsetninga, mens man regner at salget av "klassisk" musikk, jazz og musikk for barn ligger på omtrent likt nivå; ca. 4% hver. Videre dekker utenlandske innspillinger ca. 75% av omsetninga på fonogram-markedet, noe som skulle tilsi at omtrent 1/4 av salget utgjøres av norske produksjoner. (NOU 1983: 3, s.128).

Internasjonalt kontrolleres fonogram-markedet av ganske få store plateselskaper. De største selskapene i Norge har sluttet seg sammen i Grammofongrossistenes Forening (GGF). De tre dominerende selskapene her er POLYGRAM som eies av det vest-tyske Siemens-konsernet og det nederlandske Philips-konsernet, EMI og CBS som eies av britiske og nordamerikanske moderselskaper. I tillegg består GGF av en rekke mindre selskaper, bl.a. det svenske Mariann. Disse selskapene har en betydelig del av sin virksomhet basert på import av utenlandske innspillinger. I tillegg har de mindre avdelinger for norske innspillinger som til tross for diskusjoner om omorganisering og evt. nedlegging fremdeles gir ut norske plater. De tre største selskapene eier ulike platemerker gjennom moderselskapene eller representerer slike gjennom distribusjons- og lisensavtaler, de eier plateklubber, rackselskaper som ivaretar stativsalg i varehus,

bensinstasjoner o.l. og de står bak distribusjonsselskaper. Det blir hevdet at GGF-selskapene dekker bortimot 85% av det norske markedet, og at dette er en konsentrasjonsgrad i fonogrambransjen som er høyere enn f.eks. i Sverige (NOU 1983: 3, s.127).

En stor del av det resterende markedet dekkes av mindre norske plateselskaper som er organisert i Foreningen Norske Plateselskaper (FONO). Dette er selskaper som gjerne har sitt grunnlag i mindre genrer, bestemte artister eller lokale markeder. For å nå ut til publikum må disse mindre selskapene få distribusjonsavtaler med distribusjonsselskaper. I løpet av de siste åra har imidlertid Norsk Musikkdistribusjon A.S. etablert seg som distributør av en del "smale" utgivelser på markedet: "Klassisk" musikk, folkemusikk, jazz og fonogrammer for barn. Disse genrene er sjølvsagt også representert hos de store plateselskapene.

Neste punkt vil behandle nærmere de enkelte leddene i kommunikasjonskjeden produksjon - distribusjon - konsumpsjon.

3.1.2 Produksjon - distribusjon - konsumpsjon

Første steg i produksjonsprosessen er å etablere kontakt mellom artist og plateselskap. De aller største selskapene har ansatt egne personer som har til oppgave å knytte til seg potensielt innbringende utøvere, velge ut egnet repertoar etc. (Såkalte "Artist & Repertoire" - personer). Men også i mindre selskaper er denne oppgaven av fundamental betydning. Når det gjelder produksjon av barneplater og -kassetter ser det ut til at det i mindre grad satses på å framskaffe nye talenter enn tilfellet er i rockbransjen. Også her finnes det imidlertid eksempler på at plateselskaper arrangerer talentkonkurranser for barn med formål å gi ut fonogrammer, f.eks. Busk records. Vanligere er det å satse på artister som allerede er etablerte på voksenmarkedet. Likedan florerer eksemplene på at materiale som er kjent fra barneprogrammer i

radio og fjernsyn, teaterstykker og barnebøker, samt lydspor fra populære barnefilmer utgis på plate og kassett. På denne måten spares det atskillig på markedsføringsbudsjettene.

Når det så kommer til innspilling av et fonogram, finnes det i platestudio en rekke faktorer som er med på å påvirke det endelige resultatet. Sentralt her står plateprodusenten som er ansvarlig for produktets musikalske utforming. Produsentens musikalske smak og klangidealer vil i større eller mindre grad prege sluttproduktet. At en og samme person ivaretar flere funksjoner i plateproduksjonen er ikke uvanlig. Fra norsk barneplateproduksjon kan nevnes Jan Ø. Nielsen som i tillegg til å ha produsert 50 plater og kassetter (hovedsaklig med barn som han fungerer som A&R-mann overfor) er komponist og tekstforfatter, står bak produksjonsselskapene Barnas Musikkforlag, Freelance Musikkproduksjon og Stall N. Videre har han gitt ut flere barne-sangbøker i tilknytning til fonogrammer.

Det ser ut til å ha blitt en tendens i senere års barneplateproduksjon at det i mange tilfeller legges større vekt på lydproduksjonen enn tidligere da platene nærmest reproduserte den levende musikken direkte. Ved siden av produsenten har derved grupper som studioarrangører, lydteknikere og profesjonelle studiomusikere fått økt betydning. Valg av studio og tida som brukes der er likedeles med på å bestemme resultatet.

Etter at opptakene er ferdige må plater presses og kassettbånd kopieres. Omslag utformes og trykkes, og så er det klart for distribusjon.

Hva slags distribusjonskanaler som står åpne er avhengig av hvilket plateselskap som står bak utgivelsen. De store selskapene har de best utbygde distribusjonsapparatene som når flest salgssteder.

I forhold til pop og rock produseres det lite reklamemateriell i tilknytning til markedsføring av barneplater og -kassetter. Fonogrammenes **vareestetikk** (begrepet er utviklet av W.F. Haug (1971)), og omfatter forhold som plassering av varene i forretningen, varenes design, emballasje, reklame osv. Altså ting som skal gjøre det tillokkende å kjøpe en bestemt vare eller å kjøpe i en bestemt forretning) er i hovedsak knyttet til omslagenes utforming. Siden så mange av utøverne på barnemusikkmarkedet er kjente fra den voksne kulturen, er det svært vanlig med omslag av typen "kjent og kjær artist omgitt av lykkelige barn" i utallige variasjoner. Vanlig er det også med stiliserte barnetegninger (sjelden autentiske) som signaliserer: Dette er en barneplate! Begge disse typene er først og fremst rettet mot voksne kjøpere; foreldre og besteforeldre. Videre brukes ofte illustrasjoner fra fjernsynsserier, filmer, teaterstykker, bøker eller tegneserier hvis utgivelsen har forbindelse med slike medier. En del fonogrammer beregnet på noe eldre barn har gjerne mer motepregede og "rockete" omslag, hvor særlig el-gitaren er høgfrekvent rekvisitt.

Noen produsenter/distributører - som Disney-konsernet - har forsøkt å gjøre varen mer iøynefallende for kjøperne ved å lage spesiell emballasje for kassetter og teksthefter som er tilpasset spesielle golvstativ. Disse finnes i plateforretninger, bokhandlere og leketøysbutikker. Et annet liknende eksempel er at barnekassetter kan plasseres i spektakulære diskesker, slik tilfelle er med serien "Barnas beste viser 1-10".

Det er svært viktig for musikkindustrien å få sine produkter eksponert for et større publikum gjennom radio og fjernsyn. Nordisk ministerråds arbeidsgruppe til utarbeiding av en nordisk barnekultur-rapport har stilt seg kritisk til at radio og fjernsyn kan fungere som indirekte reklamemedier for musikkindustrien:

Arbeidsgruppa tror at svært mange av de programmer som barn og ungdom ser på i TV, utenom barne- og ungdomsprogrammene, langt på vei kan virke som en understrekning av den påvirkning som den internasjonale kulturindustrien har. Det er neppe tvil om at både radio- og TV-programmer i høy grad brukes som indirekte reklamemedier for kommersielle kulturtilbud. Arbeidsgruppa har bl.a. festet seg ved at radio og i en viss utstrekning TV i sine popmusikkprogrammer har en tendens til ukritisk å markedsføre den masseproduserte musikken på en slik måte at det nesten grenser opp til reklame. Av og til kan slike programmer utvikles til kanskje det viktigste reklamemedium for grammofonplateindustriens popprodukter m.v. (Nordisk barnekulturrapport 1978: 10)

Dette gjelder neppe bare for popmusikkprogrammer og popprodukter. Ved siden av at en stor del av de plater og kassetter for barn som utgis allerede i utgangspunktet har tilknytning til radio og TV, kan man av følgende dagspresseannonser se at plateindustrien legger stor vekt på den indirekte reklameeffekt disse mediene har:

Ill. 1:



ERIK **På TV i kveld**

Erik Damberg synger i kveld hele melodien som har åpnet Halvor Kleppens "BERRE BARNEMAT"

Kjøp plata & kassetten
HEI, HEI LIVET ER BRA!

Busk Records BLP/BMC 133
Distribusjon: Non Stop

(Dagbladet 17.8.1985)



HALVSJU'S
INGEMAR OG KORVEN

Musikken kommer på plate/kassett 4. november.

HARRY + CAROLA = HELSIUKT
PÅ 127 I KVELD!!!

EMI

(Dagbladet 28.9.1985)



PÅ TV **SØNDAG 18.25** «BALLONGVISA» FRA LP/MC.
«HAR DU HØRT DET?»

Har du hørt om dragen som startet rockeband? Om edderkoppene som gikk på ski og kaninene som fikk vinger? Om verdens sterkeste og mest kilne pappa?

May Britt Andersen og Freddy Dahl synger om alt dette og mye annet spennende på den nye norske barneplata «Har du hørt det?»

BARNAS ØNSKEPLATE TIL JULI
PÅ PLATE OG KASSETT FRA CBS

(Dagbladet 7.12.1985)

Også overfor detaljistledet understrekes denne markedsføringseffekten:

Ill. 2:



NORSK MUSIKK
DISTRIBUSJON AS.

NORSK MUSIKKDISTRIBUSJON a.s.
PLATOUS GATE 11-2
0190 OSLO 1

TLF.: 02 - 68 82 40

SKRIV NOVEMBER 1985.

BARN SKAL OGSÅ HA SANG OG MUSIKK!



NYHET !! NYHET !! NYHET !!

Når Fabelteatret med Willy Aagre og Ingunn Lystad (snart på TV!) utgir en barneplate i samarbeid med SON MU, må det bli suksess! Alle sangene er nye på plate, men mange har vært spilt i radioprogrammer. Alle handler om følelser og ting som skjer i barnehagen. Det er en sjeldent fin plate for dagens barn og foreldrene vil også like den. Masse NRK-spilling kan ventes og Fabelteatret opptrer for tusener av barn hvert år.

Best.nr. MML/MMC 3004 - LP/MC-3

Mens musikkformer som kunstmusikk, jazz, folkemusikk og i særlig stor grad rock er sikret plateanmeldelser både i spesielle musikk Tidsskrifter og i dagspressen, har jeg nesten til gode å ha sett anmeldelser av plater og kassetter for barn. Dette er et forhold som rammer barnemusikken spesielt, og ikke barnekultur generelt, da barnebøker, -filmer og -teater anmeldes regelmessig. For å bøte på dette, og for å skaffe seg hardt tiltrengt reklame, har enkelte artister i det siste arrangert konserter i barnehager i forbindelse med plateutgivelser hvor pressen har vært innbudt. Imidlertid kan ikke denne mangelen på omtale betraktes som negativ bare fra

musikkindustriens synspunkt. Også kjøperne - konsumentene - får vanskeligheter med å orientere seg i det etterhvert ganske store tilbudet av barneplater og -kassetter som finnes, og blir lettere prisgitt de produsentene som har ressurser til å nå fram uansett.

Hva gjelder konsumentleddet i denne kommunikasjonskjeden, var jeg i foregående kapittel opptatt av lyttemåter, -situasjoner, -vaner og -preferanser. Det kom fram at den massemediedistribuerte musikken - det vil først og fremst si musikkindustriens produkter - er den faktor som sterkest påvirker barn musikalsk. Plater, og særlig kassetter, er den viktigste formidlingsform. Lyttinga har gjerne funksjon som sekundæraktivitet i forhold til andre ting. Musikken er blitt en del av det daglige miljøet. I tillegg til den ubevisste og atspredte lyttemåten dette betinger, er det verd å nevne at den afro-amerikanske musikktradisjonen, som også er en viktig del av barneplatene, appellerer sterkt til det motorisk-kroppslige. Blant andre Even Ruud har stilt seg skeptisk til den dominans denne musikkformen har fått:

Nettopp denne "bankende puls" er i ferd med å bli et varemerke for barne- og ungdomsmusikken. Og når dette er skrevet negativt ladet, er det ikke fordi jeg ser noe galt i at musikken reflekteres gjennom kroppen. Snarere går min bekymring i retning av at snart all musikk for barn og ungdom må være rytmisk appellerende for å bryte gjennom lyttebarrierene. Og dette betyr igjen at vi stenger oss ute fra andre opplevelses- og lyttemåter. (1983: 17)

Den lyttemåten som særlig savnes, og som musikkindustrien i liten grad bidrar til å sosialisere barn inn i, er den reflekterende eller strukturelle lytting som i særlig grad er knyttet til opplevelse av musikk fra kunstmusikktradisjonen.

I neste del vil jeg undersøke hvordan det aktuelle tilbudet av fonogrammer for barn fra 1960 til 1985 fordeler seg på ulike musikkformer.

3.2 Barneplater og -kassetter fra 1960 til 1985

Jeg har i innledninga til oppgaven definert barneplater og -kassetter som fonogrammer som primært har barn som målgruppe. Videre er jeg i denne sammenheng kun opptatt av produksjoner som er spesielt beregnet på et norsk marked. Dette omfatter da både plater og kassetter som fullt ut er produsert i Norge, og utenlandske musikkproduksjoner som har fått norske tekster framført av norske artister. Det siste er vanlig ved adaptasjon av internasjonale suksesser til nasjonale markeder, f.eks. "Aristocats" (referanse nr. 242), "Petter og ulven" (256) og "Fragglene" (317) fra det dokumenterte materialet i dette kapittel. Derimot har jeg ikke tatt med utenlandske produksjoner som til tross for at de ikke bruker norsk språk har slått an her, f.eks. "Pippi Långstrump" og "Emil i Lönneberga". Plater og kassetter hvor barn kan være utøvere, f.eks. med skolekorps og barnekor, er heller ikke tatt med da de faller utafør definisjonen å ha barn som **primær** målgruppe.

Videre har jeg bare registrert LP-plater og kassetter. Det ville blitt en uoverkommelig oppgave å skulle registrere single- og EP-plater i tillegg. De problemene jeg har beskrevet i innledninga mht. å dokumentere en, ideelt sett, komplett registrering av LP-plater og kassetter, ville blitt maksimert om singler og EP også skulle trekkes inn.

3.2.1 Typologisering

Mitt fremste siktemål med denne delen av oppgaven er å dokumentere norske barnefonogrammers tendensielle genre-messige utvikling iløpet av de siste 25 år. Til dette formål har det vært nødvendig å formulere en del kategorier eller typer som dekker de stilretninger og genrer som er representert i mitt materiale.

Det foreligger svært få eksempler på at barneplater systematisk er gjort til gjenstand for undersøkelse og analyse. Fra nordisk språkområde har jeg funnet en dansk specialeoppgave i musikkvitenskap som ser på barns medieforbruk, herunder plater og kassetter. (Aarup, Laursen og Lyhne 1980) Forfatterne tar for seg det samlede tilbud av danske barneplater og -kassetter i 1978 og 1979, og fordeler dem på følgende genrer:

1. Plater som har forbindelse med andre medier. (Dramatiserte eventyr, lydspor fra barnefilmer og kjente barnebøker og teaterstykker med musikk).
2. Gamle, kjente barnesanger med kjente kunstnere.
3. Sjølstendige produksjoner (1980: 65)

Denne inndelinga får i liten grad fram hva slags musikkformer som finnes på utgivelsene. Tilknytninga til andre medier blir det sentrale perspektivet - også genre 2 uttrykker dette forholdet: Det er snakk om sanger som finnes i **sangbøker** som gjerne har vært i bruk i flere generasjoner. Forfatterne nevner sjøl eksemplet "De små synger". Den tredje genren blir følgelig definert ut fra at sangene er laget spesielt for platemediet, og altså **ikke** har forbindelse med andre medier.

Ei slik inndeling blir utilstrekkelig for mitt formål. Imidlertid vil jeg også prøve å få fram i oversikten over plater og kassetter den tilknytninga hver enkelt utgivelse måtte ha til andre medier.

Even Ruud har laget en oversikt - eller som han sjøl skriver: "smørbrøddliste" - som dekker de fleste typer av musikkformer som finnes på det musikalske barnemarkedet (Ruud 1983: 73f):

1. Klassisk for barn
2. Jazz
3. Musikkteater

4. Fortellende - mest uten musikk
5. Barne-TV repriser
6. Barnekultur - musikk av barn
7. Internasjonale bestselgere
8. Visetradisjonen
9. Dikt, regler og rim
10. Tradisjonelle barnesanger
11. Kristen barnemusikk
12. Realisme og rock
13. Musikkterapi
14. Etnomusikk
15. Barnebok og musikk
16. Diverse barnerock/jazz
17. Selvorganisert barnemusikk
18. Barnestjerner

Sjøl om Ruud kaller dette "musikkformer" er det ganske klart at en god del andre kriterier enn rent musikalske ligger til grunn for denne inndelinga. Vi finner både litterære, ideologiske, sosiologiske, funksjonelle o.a. kriterier. For å komme fram til kategorier som skal kunne dekke hele tilbudet av barneplater og -kassetter er det nødvendig å bruke forskjellige kriterier. Imidlertid finnes det i Ruuds oversikt flere typer som i min sammenheng kan klassifiseres under ett. Eksempelvis vil jeg uttrykke forbindelsen med andre medier på en annen måte, slik at det blir unødvendig å operere med egne typer for barne-TV, musikkteater, barnebok etc. På samme måte ser vi at en og samme musikkform kan være representert i flere av Ruuds typer. Jeg har så langt det har vært mulig forsøkt å systematisere typebetegnelsene i forhold til musikalske genrer og stiler. Dette for først og fremst å kunne si noe om utviklinga av musikalske stilrammer fra 1960 til idag. I tillegg har jeg måttet benytte utenom-musikalsk definerte typer.

Jeg har valgt å bruke ni ulike typer:

1. Tradisjonelle barnesanger
2. Europeisk kunstmusikktradisjon
3. Nyere viser
4. Jazz
5. Pop/rock
6. Musikk fra andre land og kulturer
7. Barneverv, regler, sangleker o.l.
8. Religiøse barneplater og -kassetter
9. Verbalplater og -kassetter

Definisjon av de enkelte typene:

1. Tradisjonelle barnesanger

Det vi vanligvis forbinder med barnesanger er knyttet til enkle og ukompliserte musikalske virkemidler. Even Ruud karakteriserer det vi tradisjonelt oppfatter som "barnemusikk" som: "enkel harmonisk og rytmisk durmusikk". (1983: 75)

Det er umulig å entydig kunne fastslå hva en barnesang er. At barn synger den er ikke tilstrekkelig. Barn har mange vokale, musikalske uttrykk vi ikke oppfatter som barnesanger. I tillegg synges mye av det vi tradisjonelt forbinder med barnesanger like gjerne for og med som av barn.

Imidlertid vil det innen en kultur være stor grad av intersubjektiv enighet om hva en barnesang er. Lennart Reimers har i ei avhandling om Alice Tegnér's barneverv knyttet definisjonen til det som har med barns erfarings- eller forestillingsverden å gjøre:

en visa skall "tala" till barn för att kunna kallas för barnvisa. Vanligen innebär detta att text (och eventuellt ackompanjerande bildmaterial) skall beskriva företeelser som hör till barnens "värld" och som de - på något sätt och på något plan - "förstår". (1983: 12)

Musikalsk knytter Reimers dette bl.a. til følgende egenskaper: Melodien er oftest relativt kort. Dette hindrer ikke at den kan gjentas mange ganger.

En barnesang har gjerne lav vanskelighetsgrad. Dette innebærer at den bør stå innafor de musikalske stilmønstre som er velkjente innen den musikk-kultur som barnet lever i, og ikke inneholde musikalske elementer som de fleste barn har åpenbare vanskeligheter med å realisere i sang, f.eks. ekstremt toneomfang, kromatikk, vidtgående modulasjoner o.a.

Mange barnesanger har i tillegg innslag som minner om barns spontane sangformler, f.eks. fallende (oftest små) terser, ofte variert med en stigende stor sekund ("Fløy en liten blåfugl") osv.

Det finnes sjølsagt store variasjoner, og alle disse egenskapene vil ikke være tilstede i alle barnesanger.

Reimers påviser at Alice Tegnér's barnesanger har trekk fra tre musikktradisjoner: Kunstmusikk, folkemusikk og det han kaller "barnslige musikalske trekk" (formler).

Dette synes å korrespondere godt med det jeg kaller tradisjonelle barnesanger. Disse tradisjonene - med presisering om at det gjelder europeisk kunstmusikktradisjon og norske/nordiske folkelige melodier - danner, i kombinasjon eller med hovedvekt på en tradisjon, grunnlaget for barnesanger laget av Margrethe Munthe, Thorbjørn Egner, Alf Prøysen, Vidar Sandbeck, Kirsten Langbo, Ingebrigt Davik og mange flere; kort sagt for de aller fleste barnesanger fra slutten av forrige århundre og fram til slutten av 1960-tallet. Det lages sanger i denne tradisjonen også i dag, og i tillegg har mange sanger helt tilbake fra Tegnér og Munthe vist seg å være svært levedyktige.

Når det gjelder tradisjonelle barnesanger på plate og kassett har de gjerne framstått i "enkle og tradisjonelle" arrangementer. Dvs. at det hovedsaklig har blitt brukt akustiske instrumenter til akkompagnement, og at dette har en underordnet funksjon i forhold til sangen.

Imidlertid har det i de senere år blitt en viss tendens til å blande elementer fra særlig pop og rock med tradisjonelle barnesanger, og jeg har da i hvert enkelt tilfelle vurdert hvilken type jeg oppfatter at disse produksjonene ligger nærmest.

2. Europeisk kunstmusikktradisjon

Det er de musikkformer som i dagligtalen går under betegnelser som "klassisk" og "seriøs" musikk som dekkes av denne klassifiseringen. Jan Ling definerer **kunstmusikk** på denne måten:

- 1) eldre tiders kirke og hoffmusikk
- 2) den musikk fra et borgerlig miljø som er i overensstemmelse med visse tids- og miljømessige og estetiske vurderinger og normer; disse er imidlertid ikke nødvendigvis de samme som rådde i det miljø der verkene opprinnelig ble til, og [kunstmusikk] har dermed kommet til å bli brukt om en del musikk som fra begynnelsen av ikke hadde primært estetisk funksjon (men religiøs, diverterende m.m.)
- 3) musikk skrevet på 1900-tallet som har tradisjoner i 2). (Ling 1979: 259)

Ling knytter kunstmusikkbegrepet til de ledende sjikt i samfunnet og deres prioriteringer. Hva begrepet inneholder endres etter disse sjiktene endrede estetiske vurderinger. Stikkordsmessig kan man likevel si at felles trekk for denne tradisjonen er at den har f.eks. komponerte, ofte komplekse, strukturer, betoning av musikkens vertikale dimensjon, utsatt tilfredsstillelse som først oppnås ved intellektuell aktivitet. (Jfr. Sundin 1984: 12). Videre har produktene

(eller har fått denne egenskapen tillagt) en sluttet, autonom verkstatus som er unndratt ekstramusikalske funksjonssammenhenger.

De verkene som er innspilt på plater og kassetter spesielt beregnet på barn er komponert fra andre halvdel av forrige århundre og fram til idag, og representerer således forskjellige stiler innen en tradisjon. Ingen av verkene er komponert med henblikk på fonogramdistribusjon.

3. Nyere viser

På slutten av 1960-tallet oppsto her i landet visemiljøer som var inspirert av den amerikanske og senere engelske visebølgen. Denne tradisjonen har sin bakgrunn i anglo-amerikansk folkemusikk og bruker mange stiltrekk og idiomer derfra. Fra begynnelsen av 60-åra var Bob Dylan den sentrale personlighet blant det som ble kalt "protestsangere". Politisk orienterte tekster har vært en viktig del av denne kulturen, som i Norge toppet seg rundt EEC-avstemninga i 1972.

Interessen for det folkelige og tradisjonsforankrede førte til at flere visesangere her i landet orienterte seg mot norske folkeviser. Derfor kan man på en side se den nye visebølgen som en del av en internasjonal retning, på en annen side fører den også en norsk folkelig tradisjon (representert ved f.eks. Alf Prøysen) videre.

Musikalsk er de fleste nye visesangere imidlertid nært knyttet til den anglo-amerikanske tradisjonen. Gitar og banjo er vanlige akkompagnementsinstrumenter, ofte spilt med typiske, hurtige rytmiske mønstre som fungerer som et ostinat under den ganske fritt fraserte sangen. Munnspill brukes gjerne til mellomspill. Harmonisk er funksjonsforbindelsen D-S (fra blues) innarbeidet.

Bob Dylan og andre framtreddende stilskapere orienterte seg etter hvert mot rocken, og i den foreliggende registreringa kan man også se at visesangere som på 70-tallet er typologisert under denne typen, etter hvert gir ut fonogrammer som blir klassifisert under type 5, pop/rock.

4. Jazz

Jazz er en samlebetegnelse for flere stilarter av afro-amerikansk opprinnelse. På slutten av 1800-tallet fantes det i USA historiske, etniske, sosiale og musikalske forutsetninger for en sammensmelting av flere kulturelle tradisjoner. Jazzens utvikling har først og fremst blitt drevet fram av svarte, nordamerikanske musikere, sjøl om jazzen har blitt spredt til store deler av verden, og har tatt opp i seg f.eks. latinamerikanske elementer.

Musikalsk er det vanskelig å komme fram til en definisjon av jazz som dekker alle stilarter som finnes. Imidlertid kan generelle trekk ved de fleste former for jazzmusikk sies å være følgende: En grunnpuls som blir spilt i uforandret tempo danner underlag for rytmisk-melodiske mønstre som kommer vekselvis sammen med eller ved siden av grunnpulsen. Dermed oppstår polyrytmiske mønstre. Begrepet "swing" henger sammen med dette fenomenet. Instrumentasjon og besetning er i prinsippet åpen, men akkompagnementet ivaretas nesten alltid av "kompet" som består av trommer, bass og akkordinstrument. Det mest brukte soloinstrumentet i jazz er sannsynligvis tenorsaksofonen. Spilleteknikk og klangideal er i jazz - i motsetning til i kunstmusikktradisjonen - sterkt personlig farget. Form-messig har den såkalte "standardlåten" gjerne AABA-form fordelt på 32 takter, og er preget av kvintsirkel-harmonikk. Det mest karakteristiske element i jazzmusikk er imidlertid improvisasjon, som kan foregå kollektivt eller solistisk, og etter ulike prinsipper.

Jazz er i hovedsak instrumentalmusikk. De barneplatene og -kassetene som har brukt jazzelementer inneholder nesten bare sanger, og improviserte soli har en underordnet rolle. Likevel er jazzpreget i noen utgivelser så umiskjennelig at jeg har klassifisert dem som jazz. I andre tilfeller har grensedragninga mot type 5, pop/rock vært vanskelig, noe som henger sammen med at det ved siden av andre utviklingstendenser innen jazz har foregått ei tilnærming mot rock siden slutten av 60-tallet.

5. Pop/rock

Pop og rock er begreper som i historisk perspektiv har inneholdt ulike definisjoner, om man i hele tatt kan snakke om presise definisjoner i denne sammenheng.

På 1950-tallet var rock synonymt med "rock'n roll" som sto for en blanding av svart amerikansk rytm and blues og hvit folkemusikk. Da denne musikkformen vant innpass i Europa, begynte man å bruke betegnelsen "pop". Utover 60 og 70-tallet ble det så vanlig å benevne ungdomsmusikken rock, mens pop etterhvert gikk over til å betegne den mer "stuerene" og "familievennlige" slagermusikken vi f.eks. finner hos ulike danseband, på "Norsktoppen", i "Melodi Grand Prix" etc. Slik kan altså popbegrepet sies å inneholde en kvalitativ nedvurdering fra "rock-puristenes" synsvinkel.

Begrepene inneholder således både sosiologiske og musikalske kriterier. (Jfr. f.eks. Frith 1978: 14 og Brolinson og Larsen 1981: 8f).

Til det sosiologiske perspektivet hører bl.a. at musikken først og fremst er rettet mot ungdom og at den framstår som en vare i form av plater og kassetter.

Det er vanskelig å etablere musikalske kriterier som kan dekke mangfoldet av stilretninger innen pop og rock. Den

afro-amerikanske påvirkninga er åpenbar. Imidlertid er den beste fellesnevner å finne innafor pop- og rockmusikkens klangideal. Bruken av elektriske og etterhvert elektroniske instrumenter peker seg ut her, likeledes at syngestiler som utfra kunstmusikktradisjonen ville blitt betraktet som uestetiske, her har høg status. Videre preges det aller meste av pop og rock av en utpreget nonlegatomotorikk. Til og med i langsomme ballader høres tydelig og aksentuert grunnpulsen fra trommer og bass i uforandret tempo.

Jeg bruker typebetegnelsen **pop/rock** fordi jeg vil få fram at jeg ønsker å dekke et bredest mulig spekter av stilretninger innen populærmusikken.

6. Musikk fra andre land og kulturer

Med dette menes sanger fra andre land og kulturer hvor teksten er oversatt til norsk. At også andre musikk-kulturers idiommer og tonefølelse kan bli "oversatt" til vår kulturs tonefølelse tar jeg forsåvidt ikke standpunkt til i denne definisjonen.

Samisk musikk kommer også under denne typen.

7. Barnevers, regler, sangleker ol.

Denne typen er en samlekategori som spenner ganske vidt både litterært og musikalsk. Den dekker barnas egen sangkultur i autentiske opptak, f.eks. "-og vil du være kjæresten min. Barnesangleik i fem byer" (182), arrangerte sangleker, f.eks. Øyvind Sund og barn: "Ute på berget det blå" (151), rimvers og regler av forfattere som André Bjerke, Inger Hagerup og Bjørn Rønningen - med og uten melodi - og musikalske leker med pedagogisk perspektiv, f.eks. "Rytmask lek" (53) og "Bli med på sang, spill og lek" (85).

Enkelte av utgivelsene jeg har klassifisert under denne typen ligger i grenselandet mot andre typer. Imidlertid er deres fellestrekk, etter mi mening, at de enten er en del av barnas egen kultur eller ligger nær opp til denne tradisjonen når det gjelder virkemidler, form eller funksjon.

8. Religiøse barneplater og -kassetter

Denne typen har en klar og uttalt livsynsmessig forankring i en religion, som for alle registreringene jeg har gjort er kristendommen. Dette gjør at utgivelsene i realiteten er rettet mot en bestemt målgruppe, noe som begrunner inndeling i en type. Musikalsk gjenspeiles mye av barneplatenes genremangfold også innen denne typen.

9. Verbalplater og -kassetter

Denne typen er negativt definert i forhold til musikk (som sentralt element). Den spenner fra utgivelser helt uten musikkinnslag, via eksempler hvor musikken har ledsagende og assosiasjonsskapende funksjon (analogt med film-musikk), til plater og kassetter hvor det finnes frittstående musikkinnslag, men hvor dette er underordnet den talte teksten.

Musikkteaterforestillinger som er innspilt på fonogram, f.eks. "Klatremus og de andre dyrene i Hakkebakkeskogen" (8) og "Nøkkeldilla Sørensen" (329) er imidlertid typologisert etter den musikkgenren de tilhører.

Som det fremgår av ovenstående har de enkelte typene berøringspunkter; det finnes gradvise overganger og overlappinger mellom musikalske stiler. Imidlertid kan man si at det finnes en del kjennetegn og egenskaper ved hver type, og der hvor de fleste av disse er tilstede i et objekt kan man snakke om et **stilistisk sentrum** (Jfr. Brolinson og Larsen

1981: 8). Et slikt sentrum vil imidlertid forandre seg etter den historiske utvikling. F.eks. har vi innen typen europeisk kunstmusikktradisjon flere slike stilistiske sentra, f.eks. svarende til inndelinga i musikkhistoriske epoker. Det samme gjelder flere av de andre typene - det finnes et vell av stiler både innen jazz og rock. Typene dekker altså både mangfoldet av stiler og utviklingsaspektet innafor de enkelte genrene.

Jo fjernere objektet står fra et stilistisk sentrum, jo mer problematisk blir det å plassere det innafor typene. Det vil oppstå mange tvilstilfeller, som ganske sikkert har vært urettferdige mot enkelteksempler. Jeg kan vanskelig se at man her kan komme bort fra subjektive vurderinger. Det er derfor på sin plass å forklare hva jeg har gått utfra i typologiseringa av fonogrammene.

Jeg har så fordomsfritt som mulig forsøkt å forholde meg til det totale lydbilde som reproduseres via høgtalerne. F.eks. vil sangen "Noen barn er brune" umiddelbart assosieres med en tradisjonell barnesang. Hvis den imidlertid er innspilt med typisk rockekomp, synkopering av melodirytmen og en svært pågående syngestil, slik tilfelle er på kassetten "Barnas beste viser 6" (339), kan den overføres fra sin opprinnelige genre til en annen, i dette tilfellet pop/rock, ved at denne genres kjennetegn og struktureringsprinsipper blir de mest aktive i pregninga av karakteren. Jeg forholder meg mao. til parametre som syngemåte, tekniske aspekter ved instrumentbruk, aksentuering, klangfarge, effektbruk, balanse mellom ulike stemmer, miksing etc. i tillegg til det som tradisjonelt sett oppfattes som sentralt, f.eks. melodikk, rytmikk, harmonikk og instrumentering.

Det er det som i rockterminologi blir kalt **sound** som på mange måter blir avgjørende for typebestemmelse av enkelte produksjoner. I vanlig språkbruk forstås dette vanligvis som **klangfarge**. Imidlertid kan ulike parametre og kombinasjoner av flere slike være det som i hvert enkelt tilfelle skaper den spesielle sound. Brolinson og Larsen formulerer det slik:

Alla musikaliska parametrar är i princip indragna i genererandet av soundupplevelsen. Härav följer dock ingalunda att alla parametrar har samma betydelse för denna upplevelse. I det enskilda fallet torde man alltid kunna peka på en eller några få samverkande parametrar som är soundbestemmande - som är aktiva i präglingen av soundets specifika karaktär. Detta förutsetter att övriga parametrar är neutrala, dvs. inte framstår som aparta i förhållande till den övergripande stilram inom vilken det specifika soundet framträder. (1981: 183)

Brolinson og Larsen mener at klangfargens betydning i denne sammenheng er svært stor. I tillegg peker de bl.a. på dynamikk, intensitet, rytmiske aspekter og vokal frasering. Det er spesielt innen rocken at en bevisst holdning til og eksperimentering med sounden har funnet sted. Imidlertid er det, etter mi vurdering, også meningsfullt å snakke om andre - i det minste populærmusikalske - musikkformers sound.

Jeg har valgt å bruke en typebetegnelse for hver registrering. Dette har i enkelte tilfeller vært problematisk da jeg forholder meg til plater og kassetter i LP-format. På forskjellige spor kan ulike typer være tilstede. Imidlertid har det i de aller fleste tilfellene vært en type som har vært sterkere representert enn andre, og jeg har i slike tilfeller latt den typen som på denne måten er dominerende angi klassifiseringa av type.

Utfra det store materialet jeg har hatt å forholde meg til (368 registreringer), sier det seg sjøl at innafor rammene av en hovedoppgave har jeg ikke hatt økonomiske muligheter til å anskaffe alle utgivelsene. (Dette hadde heller ikke vært mulig da flere titler er umulig å oppdrive i dag). Jeg har derfor lyttet til plater og kassetter hos venner og kjente, lånt på musikkavdelinga ved Deichmanske Bibliotek i Oslo, og fått lytte meg gjennom utallige plater i musikk- og plateforretninger rundt omkring. Noen utgivelser har jeg ikke kunnet oppspore på disse måtene, men utfra enkeltsanger jeg har hørt i radio og fjernsyn har jeg likevel bestemt type.

Kjennskap til artistene og konferering med andre som har hørt utgivelsene har i slike tilfeller understøttet dette. Noen få produksjoner har jeg, pga. manglende kjennskap til dem, valgt å ikke definere mht. type. Til sjuende og sist har det blitt mine subjektive vurderinger som har avgjort klassifiseringen.

Tross disse svakhetene mener jeg likevel at jeg kan få fram **hovedtrekkene** ved utviklinga av norske fonogrammer for barn - eksakte prosentberegninger blir i denne sammenheng mindre interessante, og pretenderer ikke å være positivistiske sannheter; snarere å gi en pekepinn om tendenser.

3.2.2 1960 - 1969

I dette avsnittet vil de LP-platene for barn jeg har registrert fra 60-tallet bli fordelt på de typene som er definert.

Tilbudet av barneplater fra 60-tallet er lite. I 1961, 1963 og 1965 har jeg ikke registrert noen utgivelser av LP-plater. I 1960 og 1962 kom det en utgivelse hvert år, i 1964 og 1966 tre, mens det i 1967 gikk tilbake til to. Mot slutten av tiåret skjer det ei viss økning med fem utgivelser i 1968 og seks i 1969.

Dette kan forklares på to måter: For det første var den generelle utviklinga av barnemarkedet ennå i en startfase, men for det andre var ennå ikke LP-platene blitt en sentral formidlingsform for musikk. Spesielt ikke for populærmusikk. Fram til slutten av 60-tallet var single-platen den vanligste og mest solgte platform på markedet. Alle artister, også de mest etablerte, var helt rettet inn mot dette markedet. Og de EP- og LP-platene som ble gitt ut var vanligvis satt sammen av tidligere singler. I barneplatene fra denne perioden finner vi tydelige uttrykk for dette, f.eks. "Barnas ønskeplate" (2), "Grethe gjennom 10 år" (3), "Teddyen min" (4), "Alf Prøysens beste barneviser" (5) og "Alle tiders barneplate. Vol. 1" (7).

På den annen side finner vi også produksjoner som trenger LP-platen som medium. De gjelder i første rekke de som er tilpasset fra teaterforestillinger og musikkspill og som derfor krever en større ramme for sitt episke innhold. Fra 60-åra gjelder dette f.eks. "Klatremus og de andre dyrene i Hakkebakkeskogen" (8), "Baker i hardt vær" (9) og "Putti plutti pott og julenissens skjegg" (16).

Følgende tabell viser fordelinga på typer for utgivelsene fra dette tidsrommet:

Tabell 1: Fordeling på typer 1960-1969.

Type	Antall	%
1. Tradisjonelle barnesanger	16	76,2
2. Europeisk kunstmusikktradisjon	0	0,0
3. Nyere viser	0	0,0
4. Jazz	3	14,3
5. Pop/rock	1	4,8
6. Musikk fra andre land og kulturer	0	0,0
7. Barnevers, regler, sangleker o.l.	0	0,0
8. Religiøse barneplater og -kassetter	0	0,0
9. Verbalplater og -kassetter	1	4,8
Sum	21	100,1

(På grunn av avrunding i tabellene vil ikke alle summene stemme helt).

Dette viser at den desidert største typen barneplater fra 1960-tallet faller inn under det jeg har kalt tradisjonelle barnesanger. Ca. 3/4 av produksjonene hører til her. Flere av

artistene innen denne typen var allerede da etablerte som leverandører av det som i avsnitt 2.1.1 er blitt kalt "de gode oppdrageres kultur" for barn. Dette gjelder f.eks. Vidar Sandbeck, Ingebrigt Davik, Helge Sverre Nesheim og i særlig stor grad Thorbjørn Egner og Alf Prøysen. Noen av disse platene har blitt for "klassikere" å regne, og har kommet i stadig nye utgivelser. Thorbjørn Egners "Klatremus og de andre dyrene i Hakkebakkeskogen" er f.eks. den tiende mest solgte LP-plate i Norge gjennom tidene med over 180.000 solgte eksemplarer. (Adresseavisen 11.12.1985).

Den nest største typen som er representert her er type 4, jazz, med 14,3% av tilbudet. "Lille Grethe" Kauslands innspillinger er gjort på 50-tallet i en slags swingjazz-stil, og senere samlet på LP-plater, mens Per Asplin står for noe av den samme stilen i barnemusikkspillet "Putti plutti pott og julenissens skjegg" (16) fra 1969.

Mens Grethe Kausland brukte datidas populærmusikk da hun slo gjennom som barnestjerne tidlig på 50-tallet, ser vi at en ny barnestjerne, Anita Hegerland, benytter **sin** tids musikk med elementer fra pop/rock når hun får sitt gjennombrudd 15-20 år senere. Denne platen (18) utgjør den eneste utgivelsen innen type 5 fra denne perioden.

Eneste verbalplate er "Doffens meritter" (17), kjent fra lørdagsbarnetimer, med bl.a. Einar Sissener.

Tabell 2 inneholder alle fonogrammer jeg har registrert fra 60-tallet.

Tabell 2: Utgivelser 1960 - 1969

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb.m.a. medier	Kassett
<u>1960:</u>					
1	I Taremare- by og Lissom- skogen	Ingebrigt Davik	1	Radio, bok	
<u>1962:</u>					
2	Barnas ønskeplate	Vidar Sand- beck m.fl.	1		
<u>1964:</u>					
3	Grethe gjennom 10 år	Grethe Kausland	4		
4	Teddyen min	Grethe Kausland	4		
5	Alf Prøysens beste barneviser		1		
<u>1966:</u>					
6	Julekveld	Ray Adams (Ragnar Asbjørn- sen)	1		
7?	Alle tiders barneplate. Vol. 1		1		
8	Klatremus og de andre dyrene i Hakkebakke- skogen	Thorbjørn Egner	1	Teater, TV, bok	

Tabell 2 (forts.): 1960 - 1969

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
<u>1967:</u>					
9	Baker i hardt vær	Willi Hoel Kari Diesen m.fl.	1	Teater	
10	Sanger fra den gang mot var liten	Wenche Myhre	1		
<u>1968:</u>					
11	Barnas jule- moro	Arne Bendiksen m.fl.	1		
12	Blyantstompen og saksa	Sten Nilsen	1	TV	
13	Det kimer nu til julefest	Kjell Pedersen og barn	1		
14	O jul med din glede	Alf Prøysen	1		
15	Pirion	Alf Prøysen	1		
<u>1969:</u>					
16	Putti plutti pott og jule- nissens skjegg	Per Asplin	4	TV, bok	
17	Doffens meritter	Einar Sissener m.fl.	9	Radio	

Tabell 2 (forts.): 1960 - 1969

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
18	Trollmannen Lurifiks	Anita Hegerland	5		
19	Troll i eske	Helge Sverre Nesheim og Birgit Strøm	1		
20		Alf Prøysen	1		
21	Syng med oss - fra Allsang- boka for barna, nr. 1		1	Sangbok	

Forklaring til tabellene:

Tabelloppsettet er det samme for alle tidsperiodene jeg undersøker.

Alle registreringene har et referansenummer som også er brukt i teksten. Et spørsmålstegn (?) etter ref.nr. antyder at det knytter seg en viss usikkerhet til utgivelsesår. (Ikke alle plater og kassetter er påført produksjonsår). I en del tilfeller har produksjoner kommet i nye utgivelser. Jeg har så langt det har vært mulig å oppspore, referert til første utgivelse.

Tittelen er gjengitt slik den er på platen/kassetten, eller slik den er oppgitt i andre diskografier der det ikke har vært mulig å kontrollere det. I enkelte tilfeller er undertittel utelatt i tabellene, men finnes da fullstendig i diskografien bakerst.

Artistnavn er også gjengitt slik det er oppgitt på utgivelsen. Hvis det er flere artister, har jeg i noen tilfeller satt opp ett eller to navn, og forkortet resten til m.fl. I andre tilfeller har jeg brukt betegnelsen div. art. **Autor** bruker jeg om personer som i stor grad har satt preg på produksjonen, uten å være den/de sentrale artist/er: F.eks. komponist, tekstforfatter, plateprodusent eller utgiver. I de tilfellene hvor artistnavnet er et psevdonym er samme rubrikk brukt til identifisering.

Typene er oppgitt med tallbetegnelsene. De registreringene som ikke er definert mht. type har fått dette markert (-).

Under rubrikken **forbindelse med andre medier** har jeg forsøkt å spore opp om det finnes en slik tilknytning. Jeg tar ikke stilling til om fonogramutgivelsen kom før, parallelt med eller etter at samme materiale har vært presentert i andre medier. Imidlertid må det være stor grad av forbindelse mellom bruken i ulike medier. Det er f.eks. ikke nok at en

sang fra en plate er brukt som kjenningsmelodi i et radio- eller fjernsynsprogram.

Rubrikken **kassett** angir om produksjonen er utgitt parallelt på plate og kassett (+), eller om den kun finnes på kassett (++) . Er ingenting angitt her, finnes den mao. bare på plate. Jeg må igjen presisere at jeg har forsøkt å bruke førsteutgivelser, slik at en del eldre materiale senere kan være nyutgitt også på kassett.

Som det framgår av tabell 2, har sju av platene direkte forbindelse med andre medier; det være seg bøker, musikkteater, radio eller fjernsyn. Imidlertid er en rekke av artistene kjent fra annet enn platemediet. Vidar Sandbeck, Helge Sverre Nesheim og ikke minst Alf Prøysen har vært flittige bidragsyttere til bl.a. "Barnetimen for de minste", og mange av sangene på disse platene er godt kjent fra denne programposten. Likedan har mange av de andre utøverne vært hyppige gjester i radio og fjernsyn. På den måten kan man si at ei indirekte tilknytning til andre medier er tilstede i en god del flere eksempler enn de sju.

Kassettpilleren er et produkt av 70-åra, og ingen av disse produksjonene er følgelig opprinnelig gitt ut på kassett.

3.2.3 1970 - 1974

Mens det på 60-tallet ble gitt ut i gjennomsnitt 2,1 barneplater hvert år, ligger det årlige gjennomsnitt i perioden 1970-1974 på 16. Ei formidabel økning som både skyldes den økonomiske utvikling når det gjelder barn og barnemarked, og det faktum at fra slutten av 60-åra begynte LP-platen å ta over den dominerende posisjon på markedet som singler tidligere hadde. Dette ser ut til å slå gjennom fra 1970 når det gjelder barneplatene.

Neste tabell viser fordelinga på de ulike typene for hvert år, samt for hele perioden:

Tabell 3: Fordeling på typer 1970-1974.

Type	1970		1971		1972		1973		1974		1970-1974	
	an- tall	%	an- tall	%	an- tall	%	an- tall	%	an- tall	%	an- tall	%
1.	10	55,6	5	35,7	6	37,5	5	38,5	5	26,3	31	38,8
2.	1	5,6	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	1	1,3
3.	1	5,6	0	0,0	1	6,3	1	7,7	3	15,8	6	7,5
4.	0	0,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	2	10,5	2	2,5
5.	2	11,1	2	14,3	5	31,3	3	23,1	2	10,5	14	17,5
6.	0	0,0	1	7,1	1	6,3	0	0,0	0	0,0	2	2,5
7.	1	5,6	1	7,1	2	12,5	0	0,0	2	10,5	6	7,5
8.	0	0,0	0	0,0	0	0,0	2	15,4	2	10,5	4	5,0
9.	3	16,7	5	35,7	1	6,3	2	15,4	3	15,8	14	17,5
Sum	18	100,2	14	99,9	16	100,2	13	100,1	19	99,9	80	100,1

Type 1, tradisjonelle barnesanger, er fremdeles den største typen, men har fått halvert sin prosentvise andel i forhold til 60-åra (fra 76,5 til 38,8). En stor del av platene innafor denne typen er samleplater, f.eks. "Alle tiders barneplate. Vol. 2 og 3" (22, 83), "Barnas store ønskeplate" (26), "Barnas beste barneplate" (54), "Barnas kosestund" (55) og "Barnas 12 på topp. Vol. 1 og 2" (56, 84). Her presenteres kjente artister som Per Asplin, Birgitte Grimstad, Kirsten Langbo, Helge Sverre Nesheim, Alf Prøysen osv. Thorbjørn Egner og Ingebrigt Davik gir ut nye plater, og den senere så produktive forfatteren og komponisten Bjørn Rønningen kommer med sin første plate (78) i 1973.

Den nest største typen fra 60-tallet, type 4, jazz, med 14,3% av tilbudet, har nå kommet ut med en andel på 2,5%. Dette må

sees på bakgrunn av at de fleste utgivelsene fra 60-tallet var satt sammen av 50-tallsinnspillinger; fra ei tid da denne musikkformen sto mer sentralt i populærmusikksammenheng.

De andre typene som var representert i perioden 1960-1969, 5, pop/rock, og 9, verbalplater, har begge økt sine relative andeler til 17,5%.

Det er to typer utøvere som bruker stilistiske virkemidler fra pop og rock. På den ene side finner vi barnestjerner som Anita Hegerland (34, 45, 46, 60), Anne Mette Torp (24, 100) og Eivind Løberg (66, 67, 74, 96). På den annen side er det popgrupper (av det "familievennlige" slaget) som Dizzie Tunes (43, 58, 70, 71) og Gluntan (44).

Også innen verbalplatene kan man snakke om to hovedtyper. Den ene er viet opplesning av folkeeventyr, f.eks. "Til Eventyrland med Marit og Jens Bolling" (28) og "Den store eventyrserien. Vol. 1-10" (31). Den andre hoveddelen er lydspor fra internasjonale tegnefilmsuksesser, produsert av Walt Disney Productions og pålagt norsk tale. Fra Disney-konsernet kom det i denne perioden sju plateutgivelser av denne type på det norske markedet, f.eks. "Aristocats" (40) og "Jungelboken" (619):

Det er verd å merke seg at type 3, nyere viser, har etablert seg som en relativt sterkt representert type med en prosentandel på 7,5. Dette henger sammen med den oppblomstring de nye visemiljøene hadde utover på 70-tallet. En del av de nye barneplateartistene hadde naturlig nok sin bakgrunn derfra. Av disse vil jeg nevne Knutsen og Ludvigsen (35, 62, 93) som med sin fantasifulle humor og bruk av dialekt representerer noe nytt både musikalsk og tekstlig innen norsk barneplateproduksjon. Videre gruppa Visvas (82, 101) som har ei samfunnsorientert tilnærming til barneviser.

Type 7, barneverv, regler, sangleker o.l., ligger på samme nivå som type 3. Her er pedagogiske barneplater (53, 85),

barnevers av voksne forfattere (23,65) og plater som bearbeider barnekulturens egne regler og sangleker, f.eks. "Ta den ring- og andre barneleker" (69) og Lillebjørn Nilsens "- og Fia hadde sko" (98).

Alle typene er nå representert: Type 8, religiøse barneplater, har en prosentandel på 5,0, type 6, musikk fra andre land og kulturer, har 2,5% og plater innen type 2, europeisk kunstmusikktradisjon, har en relativ andel av tilbudet på 1,3%.

39 av produksjonene fra 1970-1974 har direkte forbindelse med andre medier - altså omtrent halvparten. Av disse har igjen 22 tilknytning til radio og fjernsyn, mens 9 har direkte forbindelse til film-mediet - de fleste til Disneyfilmer.

Imidlertid er det, som nevnt i forrige avsnitt, også her tilstede en indirekte forbindelse med andre medier, spesielt radio og fjernsyn. Svært mange av utøverne som er representert var, og er, faste gjengangere i barneprogrammer i disse mediene, og det er gjerne kjent stoff fra disse sendingene som går igjen på platene.

I 15 av ialt 80 produksjoner fra dette tidsrommet ble det gitt ut plate- og kassetutgivelser parallelt.

Fra 1970 øker tilbudet av barneplater i så stor grad at jeg finner det hensiktsmessig å bruke en tabell for hvert år:

Tabell 4: Utgivelser fra 1970

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
22	Alle tiders barneplate. Vol. 2	Per Asplin m.fl.	1		
23	Vi er sprel- lemenn	(Karin Anehus) Helge Sverre Nesheim	7	Leke- og sangbok	
24	Anne Mette 13 år	Anne Mette Torp	5		
25	Julekos	Per Asplin	1		
26	Barnas store ønskeplate, nr. 2	Birgitte Grim- stad, Kirsten Langbo og Alf Prøysen	1		
27	Barnas tra- fikkplate	Div. art.	1	Bok	
28	Til Eventyrland med Marit og Jens Bolling		9	Eventyr- bøker, TV	
29	Kekk-kekk og Kjia på Kja- holmen	Ingebrigt Davik	1	Radio	
30?	På eventyr- ferd	Ingebrigt Davik	1	TV	
31	Den store eventyrserien. Vol. 1-10.		9	Eventyr- bøker	

Tabell 4 (forts.): 1970

	Tittel	Artist/(Aktor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
32	Barneviser av Halfdan Rasmussen	Birgitte Grimstad	1	Visebøker	
33	Posemannens bil	Birgitte Grimstad	1		
34	Trylletroll	Anita Hegerland	5		
35	Knutsen og Ludvigsen	(Øystein Dolmen, Gustav Lorentzen)	3	Radio, vise- bok, teater	
36	Tubaen Toby /Slaraffen- land	(George Klein- singer/Knud Åge Riisager) Lasse Kolstad, Kringkastingsork.	2	Ballett, radio	
37	Trallera	Susanne Løwenhard	1		
38	Nytt besøk i barnetimehuset m. tante Ragne, Postmannen m.fl.		9	Radio, TV	
39	Syng med oss. Vol. 2	Åse Thoresen, Arne Bendiksen m.fl.	1		

Tabell 5: Utgivelser fra 1971.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
40	Aristocats. Fortellingen og sangene fra Walt Disneys film	Div. art.	9	Film, bok, tegneserie	+
41	Askepott. Walt Disneys eventyr	Div. art.	9	Film, bok, tegneserie	+
42	Det hende i Taremare by	Ingebrigt Davik	1	Radio, TV, bok	
43	Ra-ta-ta-ta	Dizzie Tunes	5	TV, bok	
44	Det fins ingen grenser for en sang	Gluntan	5	Sangbok	
45	Fra Hompe- titten til Bakvendtland	Anita Hegerland	1	Visebok	
46	Lillebrors visor	Anita Hegerland (Alf Prøysen)	1	Visebok	
47	Stian med sekken	Sidsel og Mona Levin, Ralph Bernstein	6	TV	
48	Pinocchio	Div. art. (Carlo Colloddi, Walt Disney)	9	Film, bok, tegneserie	+

Tabell 5 (forts.): 1971

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
49	Mary Poppins. Walt Disneys eventyr	Div. art.	9	Film, bok, tegneserie	+
50		Alf Prøysen	1		
51	Du ska få en dag i mårrå	Alf Prøysen	1		
52	Snehvit og de syv dverger. Walt Disneys eventyr	Div. art.	9	Film, bok, tegneserie	+
53	Rytmisk lek	Ruth Sommer- feldt Jacobsen	7		

Tabell 6: Utgivelser fra 1972.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
54	Barnas beste barneplate	Ulf Wengård m.fl.	1		+
55	Barnas kose- stund	Alf Prøysen m.fl.	1		
56?	Barnas 12 på topp. Vol. 1	Div. art.	1		
57	Kom skal vi syng	Ingebrigt Davik og Åse Thoresen (Margrethe Munthe)	1	Sangbøker, TV	
58	Mere Ra-ta-ta-ta	Dizzie Tunes	5	TV	
59	Elle melle tralle treet	Wenche Myhre m.fl.	1		
60	I drømmens land	Anita Hegerland	5		
61	Jungelboken. Walt Disneys eventyr	Div. art.	9	Film, bok, tegneserie	+
62	Brunost no igjæn?	Knutsen og Lud- vigsen (Dolmen og Lorentzen)	3	Radio	
63	Barnetime for store og små	Kirsten Langbo	1	Radio	

Tabell 6 (forts.): 1972.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
64	Stian med sekken reiser ut igjen	Sidsel og Mona Levin, Ralph Bernstein	6	TV	
65	Plukke plukke barnevers	Finn Ludt og Ragnhild Knagen- hjelm	7	Visebok, radio	
66	Nisser, tusser og troll	Eivind Løberg	5		
67	Ratiti - her kommer vi	Eivind Løberg	5		
68	Vinterland	Kirsti Sparboe	5		
69	Ta den ring - og andre barneleker	Jar Pikekor	7		

Tabell 7: Utgivelser fra 1973.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
70	Den aller siste Ra-ta-ta-ta	Dizzie Tunes	5	TV	
71	Hei-hå-hei- hå. Snehvit og de syv små dverger	Dizzie Tunes	5	Teater, eventyrbok	
72	Karius og Baktus	Thorbjørn Egner	1	Bok, film, teater, TV, radio	+
73	Elefant- gutten	Div. art.	9	TV	+
74	Julefest med vennene hans	Eivind Løberg og	5		
75	Slurp og Klukk-klukk	Frank Nordli og Mette Bjørndal	1	Radio	
76?	Frank Nordli synger med barna		8		
77	Pikeønsker fra en veranda	Elin Prøysen	1		
78	Kom, så synger vi litt	Bjørn Rønningen	1		

Tabell 7 (forts.): 1973.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
79?	Sanger for de små	Grethe Salo- monsens og Hall- geir Greger	8		
80	Tintin på den svarte øya	Div. art.	9	Tegneserie, film	
81	Syng med Elisabeth	Elisabeth Torp	1		
82	Retnings- viser	Visvas	3		

Tabell 8: Utgivelser fra 1974.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
83	Alle tiders barneplate. Vol. 3	Nora Brockstedt m. fl.	1		
84	Barnas 12 på topp. Vol. 2	Kirsti Sparboe	1		+
85	Bli med på sang, spill og lek	Barratt-Dues musikkinstitutt	7		
86	Eventyr	Hauk Aabel og Jens Bolling	9	Eventyrbøker, TV, radio	
87	På blåbærtur i Prøysenland	Nora Brockstedt (Alf Prøysen)	1		
88	Kjære, kom og dans med meg	Ingebrigt Davik og Åse Thoresen (Margrethe Munthe)	1	Sangbøker, TV	
89	Ole Brumm og vennene hans nr. 1	Thorbjørn Egner	9	Bok, tegne- serie, radio	+
90	Dans, lille dukke	Harald Gundhus og Anne Karin Tønset (Alice Tegnér)	4		
91	12 barn og	Harald Gundhus	4		

Tabell 8 (forts.): 1974.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
92a?	Barnesanger fra heim, kirke og skole hentet fra "Min kirkebok"	Anne Mari Heimdal	8	Bok	
92b?	Barnesongar frå heim, kyrkje og skule henta frå "Mi kyrkjebok"	--- " ---	"	"	
93	Tut	Knutsen og Ludvigsen (Dolmen og Lorentzen)	3		
94	Barnegospel	med Rune Larsen	8		+
95	I gården hvor jeg bor	Stein Lunde	3		
96	Du har små venner	Eivind Løberg	5		
97	Soltrall	Vidar Lønn-Arne- sen (Prøysen)	1		
98	- og Fia hadde sko	Lillebjørn Nilsen	7		+

Tabell 8 (forts.): 1974.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
99	Robin Hood. Fortellingen og sangene fra Walt Disneys film	Div. art.	9	Film, bok	+
100	Abra-ka- dabra	Anne-Mette Torp	5		
101	Kokeplate	Visvas	3		

3.2.4 1975 - 1979

Kvantitativt sett ligger andre halvdel av 70-åra på omtrent samme nivå som første. Jeg har for denne perioden registrert 86 utgivelser som gir et årlig gjennomsnitt på 17.1, mot 16 for tidsrommet 1970-1974.

Utgivelsene fordeler seg typevis slik følgende tabell viser:

Tabell 9: Fordeling på typer 1975-1979.

Type	1975 an- tall %	1976 an- tall %	1977 an- tall %	1978 an- tall %	1979 an- tall %	1975-1979 an- tall %
1.	6 27,3	4 26,7	8 57,1	3 18,8	5 26,3	26 30,2
2.	3 13,6	0 0,0	1 7,1	0 0,0	0 0,0	4 4,7
3.	1 4,5	3 20,0	0 0,0	4 25,0	1 5,3	9 10,5
4.	0 0,0	1 6,7	0 0,0	1 6,3	1 5,3	3 3,5
5.	2 9,1	3 20,0	1 7,1	6 37,5	5 26,3	17 19,8
6.	0 0,0	0 0,0	0 0,0	1 6,3	0 0,0	1 1,2
7.	0 0,0	0 0,0	1 7,1	0 0,0	1 5,3	2 2,3
8.	4 18,2	0 0,0	1 7,1	0 0,0	2 10,5	7 8,1
9.	6 27,3	3 20,0	2 14,3	1 6,3	4 21,1	16 18,6
uklas- sifi- sert		1 6,7				1 1,2
Sum	22 100,0	15 100,1	14 99,8	16 100,2	19 100,1	86 100,1

Hovedtendensene er stort sett de samme som i første halvdel av 70-tallet når det gjelder type 1, tradisjonelle barnesanger, type 5, pop/rock og type 9, verbalplater og -kassetter:

Tradisjonelle barnesanger er fremdeles den største typen, men får stadig mindre del av det totale tilbudet - fra 38,8% til 30,2%. Pop/rock øker sin prosentandel fra 17,5 til nesten 20. For verbalplater og -kassetter er økningen litt mindre.

Når det gjelder tradisjonelle barnesanger ser vi at tidligere nevnte utøvere fremdeles holder stand. I tillegg har det kommet til en del utgivelser som tar utgangspunkt i barneprogrammer i radio og fjernsyn, f.eks. Vidar Lønn-Arnesen med "Jo mere vi er sammen. Vol. 1, 2 og 3" (118, 145, 161), "Hei, Klabb og Babb" (121) og "Klar til avgang i spor 2" (148) med Sverre Anker Ousdal og Øyvind Blunck og "Lek i stua" (125) med Geir Børresen og Vibeke Sæther. Samleplater av typen "Barnas beste" (171) og "Barnas 16 favoritter" (172) har fremdeles sin plass på markedet. Et nytt trekk er imidlertid at flere artister begynner å sprengre grensene for tradisjonelle barnesanger ved å trekke inn andre musikkformer enn de opprinnelige i arrangementene, f.eks. ligger Vidar Lønn-Arnesen i mange tilfeller nær grensen mot det jeg oppfatter som pop og Hege Tunaal blander i platen "Aramsasa" (166) elementer fra nyere visetradisjon og jazz med det tradisjonelle stoffet.

Innen typen pop/rock er fremdeles den "middle-of-the road" - orienterte popmusikken dominerende, representert ved barnestjerner og etablerte populærmusikkartister, men også mer rockpregede produksjoner begynner å komme på markedet. Den allestedsnærværende fjernsynspersonlighet Trond-Viggo Torgersen orienterer seg etter hvert mot dette og Ivar Dyrhaug har med "Hvorfor nettopp meg?" (174) laget en "rock-opera" om mobbing.

Disney-konsernet, som var dominerende innen typen verbalplater og -kassetter tidligere på 70-tallet, kommer bare med én utgivelse i andre halvdel av 70-åra. Lydspor fra filmer og fjernsynsserier fra et internasjonalt marked er likevel tilstede, f.eks. fra filmen "Dunderklumpen" (110) og TV-seriene om Colargol (108, 134). Eventyroppløsningene har

sitt marked, nytt er det imidlertid at ei ny norsk barnebok kommer som fonogram, nemlig Tor Åge Bringsvårds "Det blå folket" (107).

Type 3, nyere viser, har i forhold til forrige periode økt sin prosentvise andel av tilbudet fra 7,5 til 10,5. Det er spesielt visegrupper som gir ut fonogrammer for barn. Her kan nevnes Frosk (128), Bergeners (153), Erta Berta (157) og Visvas (138, 167, 187) som også benytter stiltrekk fra rock og jazz. Elementer fra andre musikkformer er også tilstede i Finn Andersens utgivelse "Mine viser" (105) som i tillegg har musikkterapeutiske intensjoner. På kassettsversjonen av denne produksjonen finnes alle visene i to utgaver; en med sang og en uten. Dette er et sjeldent eksempel på at det gjennomført legges opp til sanglig egenaktivitet blant norske fonogrammer for barn. Innafor denne typen er også etablerte visesangere som Stanley Jacobsen (160) og Lillebjørn Nilsen (132) representert.

I denne femårsperioden finner vi den jevneste fordelinga mellom typene i hele det undersøkte tidsrom. Ved siden av type 1 er det bare type 6, musikk fra andre land og kulturer (1,2%) og type 7, barneverns, regler, sangleker o.l. (2,3%) som prosentvis har gått noe tilbake i forhold til 1970-74.

Type 2, europeisk kunstmusikktradisjon, ligger på nesten 5% hvorav halvparten er relativt nye komposisjoner av Maj Sønstevold (122) og Carl Bertil Agnestic (123).

Type 4, jazz, har 3,5% og type 8, religiøse barneplater og -kassetter, 8,1% av det samlede tilbudet.

Når det gjelder forbindelse med andre medier, er forholdet her omtrent det samme som i perioden 1970-74. Dvs. at ca. halvparten av utgivelsene, 42 av 86, har direkte tilknytning til andre medier. Av disse har 28 tilknytning til radio og fjernsyn. Igjen er det på sin plass å understreke den indirekte forbindelsen enkelte produksjoner har. F.eks. har

skuespilleren Geir Børresen, som er kjent fra en rekke barneprogrammer i radio og TV (og har gitt ut fonogrammer i tilknytning til disse), stilt seg som frontfigur for de norske utgivelsene av den internasjonale Smurfesuksessen. Den første av disse platene, "I Smurfeland" (155), er den overlegent mest solgte barneplate i Norge med nesten 250.000 solgte eksemplarer.

Av de ialt 86 produksjonene fra 1975 til 1979 er 45 utgitt parallelt på plate og kassett, 39 bare på plate og 2 er kun gitt ut på kassett.

Også for denne femårsperioden har jeg brukt en tabell for hvert år:

Tabell 10: Utgivelser fra 1975.

	Tittel	Artist/(Aktor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
102	Per Aabel av og om H.C. Andersen		9	Bøker, TV teater	
103	Petter og ulven	Per Aabel (Sergej Prokofjev)	2		++
104	Mine viser	Finn Andersen	3	Visebok	+
105	Gøy med Per Asplin		1		
106	"Jeg fant, jeg fant" sa Askeladden	Per Asplin	1	Eventyr- bøker, TV sangbok	+
107	Det blå folket	Tor Åge Bring- sværd og Trygve Madsen	9	Bok, radio	+
108	Colargol i verdensrommet/Colargol får besøk fra Nordpolen	Div. art.	9	TV, bøker	+
109	Tut og kjør	Dizzie Tunes	5	Film	
110	Dunderklumpen	Div. art. (Beppe Wolgers, Toots Thielemans)	9	Film	+
111	Ole Brumm og vennene hans nr. 2	Thorbjørn Egner	9	Bok, tegne- serie, radio	+

Tabell 10 (forts.): 1975.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
112	Gerhard og barna synger om Jesus	Gerhard Fjelde	8		
113	Flere sanger for de små	Div. art.	8		
114	Flåklypa Grand Prix	Div. art.	9	Film	
115	Det visste ikke kei- ser'n om	Bertil Hallin	8		
116	Se hva jeg fant!	Bertil Hallin	8		
117	Anitas beste barnesanger	Anita Hegerland	5		+
118	Jo mere vi er sammen	Vidar Lønn-Arne- sen	1	Radio	
119	Titelitue	Helge Sverre Nesheim	1		
120	Å du gode sparegrisen min	Alf Prøysen	1		+

Tabell 10 (forts.): 1975.

	Tittel	Artist/(Aktor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
121	Hei, Klabb og Babb	Sverre Anker Ousdal og Øyvind Blunck (Bjørn Rønningen)	1	TV, radio bok	+
122	Snehvit og de syv dver- gene/Tornerose	(Maj Sønste- vold)	2	TV, eventyr- bøker	+
123	Snehvit og de syv dverger	Helge Sverre Nesheim, Ganddal Pikekor. (Carl Bertil Agnestig)	2	Eventyrbøker	

Tabell 11: Utgivelser fra 1976.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
124	Bakeren og feieren	Ove Thue m.fl.	-	Teater	
125	Lek i stua	Geir Børresen og Vibeke Sæther	1	TV	
126	Disney- Matiné	Trond Viggo Torgersen m.fl.	9	Tegneserier	+
127	Ole Brumm og vennene hans nr. 3	Thorbjørn Egner	9	Bok, tegne- serie, radio	+
128	Kråker i lufta	Frosk	3		
129	Å det va du, å det va je	Harald Gundhus og Anne Karin Tønset	4		
130	Bestefar superstar	Eivind Løberg	5		+
131	Sanger fra den gang mor var liten, nr. 2	Wenche Myhre	1		+
132	Hei-fara!	Lillebjørn Nilsen	3		
133	I barnehagen	Frank Nordli og Mette Bjørndal	1	Radio	

Tabell 11 (forts.): 1976.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
134	På besøk hos Colargol og andre venner	Div. art.	9	TV	+
135	På tokt med Mathilde	Div. art.	1	TV	+
136	Alle har vært små en gang	Kristin Siljan	5		
137	Kua med flet- ter og juret på tvers	Trond-Viggo Torgersen	5		+
138	Maleri	Visvas	3		

Tabell 12: Utgivelser fra 1977.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
139	Alle tiders barneplate. vol. 4	Geir Børresen m.fl.	1		
140	Barnas viser 1-3	Div. art.	1	Visebøker	+
141	Nora i Egnerland	Nora Brockstedt (Thorbjørn Egner)	1		+
142	Folk og rø- vere i Karde- momme by	Thorbjørn Egner	1	Bok, teater, TV, radio	+
143	Onkel Lauritz forteller	Lauritz Johnson	9	TV	+
144	Onkel Lauritz forteller videre	Lauritz Johnson	9	TV	+
145	Jo mere vi er sammen Vol. 2	Vidar Lønn-Arne- sen	1	Radio	+
146	Mat for kaniner	Frank Nordli og Mette Bjørndal	1	Radio	
147	Reisen til julestjernen	Div. art. (Sverre Brandt, Johan Halvorsen)	2	Teater, film	+

Tabell 12 (forts.): 1977.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
148	Klar til av- gang i spor 2	Sverre Anker Ousdal og Øyvind Blunck (Bjørn Rønningen)	1	TV, radio bok	+
149	Sanger i hver- dagen	Ivar Skippervold	8		+
150	Jon Skolmen + barn		1	TV	+
151	Ute på ber- get det blå	Øyvind Sund	7	Radio	+
152	Harunosågi- rebort	Trond-Viggo Torgersen	5		+

Tabell 13: Utgivelser fra 1978.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
153	I musikk- barnehagen	Bergenens	3		
154	Brask og Bram gir seg ikke	Brask og Bram	5		+
155	I Smurfeland	Geir Børresen	5	Tegneserie, etc.	+
156	Sommer i Smurfeland	Geir Børresen	5	Tegneserie, etc.	+
157	Sukkererta	Erta Berta	3		+
158	Solen har to tenner	Gretelill	5		
159	Swing med oss	Harald Gundhus	4	TV	+
160	Tiljer og tusenfryd	Stanley Jacobsen	3		+
161	Jo mere vi er sammen. Vol.3	Vidar Lønn-Arne- sen	1	Radio	+
162	Barneår- platen. Viser fra mange land	Frank Nordli og Mette Bjørndal	6		

Tabell 13 (forts.): 1978.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
163	Ridder Jona- tann og dragen Plaque	Div. art. (Bjørn Rønningen)	9		
164	Smule smale smileviser	Div. art.	5		+
165	Norges største sjokk å lade plate	Sjokk å Lade (Einar Hagerup og Philip A. Kruse)	5	TV	
166	Aramsasa	Hege Tunaal	1		
167	Spinneri- gangen	Visvas	3		+
168	Jeg synger for min lille venn	Åse og Magni Wentzel	1	TV	

Tabell 14: Utgivelser fra 1979.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
169	Hauk Aabel forteller/ Petter og ulven	Hauk Aabel/ Per Aabel og The Philharmoni- a orchestra (Sergej Prokofjev)	9	Eventyr- bøker	+
170	Alle tiders barneplate. Vol. 5	Jan Erik Høiland m. fl.	1		
171	Barnas beste	Frank Nordli m. fl.	1		+
172	Barnas 16 favoritter	Alf Prøysen m. fl.	1		+
173	Alle gode ting er Smurf	Geir Børresen	5	Tegneserie, etc.	+
174	Hvorfor nettopp meg?	Ivar Dyrhaug	5	Teater, radio	
175	Eventyr og legender fra Afrika. Vol.1	Tor Stokke m.fl. (Pierre Niava)	9		
176	Smålåtfolket	Trulte Heide Steen og Dag Åkeson Moe	4	TV	
177	Grethe synger lille Grethe	Grethe Kausland	5		+

Tabell 14 (forts.): 1979

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
178	Barn av samme jord	Rune Larsen og Helge Nilsen	8		
179	Line, Kim og Rune	Rune Larsen	8		+
180	Rundt jule- treet	Frank Nordli og Mette Bjørndal	5		+
181	Eventyr- hagen	Arild Nyquist og Terje Wiik	5		+
182	- og vil du være kjæresten min. Barne- sangleik i Arendal, Moss, Trondheim, Tromsø, Ålesund	(Egil Bakka, Ola Kai Ledang, Berit Østberg)	7		
183	Plate- kalenderen	Div. art.	1		
184	Go~lyd	Sjokk å Lade (Einar Hagerup og Philip A. Kruse)	5	TV	
185	Den lille prinsen	Tor Stokke (Antoine de Saint-Exupéry, Gustav Holst)	9	Bok	

Tabell 14 (forts.): 1979

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
186	Verdens vakreste eventyr	Astrid Folstad og Knut Risan	9	Eventyrbøker	++
187	Visvas gjør sitt beste	Visvas	3		+

3.2.5 1980 - 1985

På samme måte som det skjedde ei markert kvantitativ økning i tilbudet av fonogrammer for barn i 1970, ser det samme ut til å være tilfelle ved inngangen til neste tiår. I gjennomsnitt har det i perioden 1980-85 blitt gitt ut 30,2 forskjellige fonogrammer for barn hvert år, med et topp-punkt i 1982 med 35 utgivelser. Her kan man snakke om ei reell økning i markedstilbudet.

Utgivelsene fordeler seg på de ulike typene slik tabell 15 viser:

Tabell 15: Fordeling på typer 1980-1985.

Type	1980 an- tall %	1981 an- tall %	1982 an- tall %	1983 an- tall %	1984 an- tall %	1985 an- tall %
1.	5 16,7	4 16,7	7 20,0	3 10,0	6 19,4	4 12,9
2.	1 3,3	0 0,0	1 2,9	0 0,0	0 0,0	0 0,0
3.	0 0,0	2 8,3	1 2,9	1 3,3	0 0,0	0 0,0
4.	0 0,0	0 0,0	0 0,0	0 0,0	1 3,2	2 6,5
5.	8 26,7	7 29,2	14 40,0	8 26,7	12 38,7	11 35,5
6.	1 3,3	0 0,0	0 0,0	0 0,0	1 3,2	0 0,0
7.	2 6,7	1 4,2	0 0,0	0 0,0	1 3,2	1 3,2
8.	0 0,0	3 12,5	1 2,9	3 10,0	7 22,6	5 16,1
9.	13 43,3	4 16,7	11 31,3	14 46,7	3 9,7	6 19,4
uklas- sifi- sert		3 12,5		1 3,3		2 6,5
Sum	30 100,0	24 100,1	35 100,1	30 100,0	31 100,0	31 100,1

Type	1980-1985 an- tall %
1.	29 16,0
2.	2 1,1
3.	4 2,2
4.	3 1,7
5.	60 33,1
6.	2 1,1
7.	5 2,8
8.	19 10,5
9.	51 28,2
uklas- sifi- sert	6 3,3
Sum	181 100,0

Hovedtendensen fra tidlig på 70-tallet med prosentvis tilbakegang for type 1, tradisjonelle barnesanger, og framgang for typene 5, pop/rock, og 9, verbalplater og -kassetter, har gått videre. Disse tre har helt fra 1970 vært de dominerende typene, men for første gang er pop/rock nå sterkest representert med 33,1% av tilbudet. Verbalplater og -kassetter har økt nesten like mye, til 28,2%, mens tradisjonelle barnesanger nesten har halvert sin andel, fra ca. 30% til 16%. Type 3, nyere viser, har også gått mye tilbake, fra 10,5% til 2,2%. Type 2, europeisk kunstmusikk-tradisjon, og type 4, jazz, har også gått endel tilbake, mens de resterende typene ligger på omtrent samme nivå som i foregående periode. I forhold til den perioden kan man si at det i 80-åra har foregått en polarisering i tilbudet.

Fra 1980 til 1985 ble det gitt ut omtrent dobbelt så mange barnefonogrammer som brukte stilistiske virkemidler fra pop og rock som i de 15 foregående år. Det er i tillegg benyttet større mangfold av stiler innen disse musikkformene enn tidligere var tilfelle. "Middle-of-the-road"-popen som før var dominerende finnes fortsatt. I tillegg har flere, og i ungdomskulturen mer dagsaktuelle, retninger vunnet innpass også på barneplater og -kassetter. Eksempler på dette kan være Trond-Viggo Torgersens "Det byner nå!" (272) eller Jørn Hoels musikkspill "Nøkkeldilla Sørensen" (329), men mer nærliggende er det å trekke fram alle de utgivelsene som har kommet i direkte tilknytning til fjernsynsprogrammet "Halvsju" og er rettet mot litt eldre barn: "Pelle Parafins Bøljeband" (239), "Brødrene Dals Spektralplate" (247), "Espen og Ann-Mari" (249), "B-By-livet går sin gang" (274), "C-Blokk-bandet" (311), "Harry Halvsjuk & The Håpløse" (349) og "Ingemar og Korven" (353). Her er stilretninger som new wave, reggae, ska, funk, heavy-rock etc. representert. 50-tallets rock'n roll og musikk av 60-åras ledende band som Beatles og Rolling Stones finnes på flere fonogrammer med barn som utøvere, f.eks. gruppa Småfolk (238, 269). Noen egentlig **barnerock** er det ikke snakk om her. Den voksne regien er stram. Nærmere kommer barnegruppa Trollongan (240,

275, 302, 303, 334, 335, 366, 367) hvor medlemmene sjøl langt på veg fungerer som tekstforfattere. Som tidligere nevnt har flere artister som i 70-åra hørte inn under type 3, nyere viser, nå gått over til å bli "rockemusikere", f.eks. Knutsen og Ludvigsen (205, 286) og Visvas (217). Et annet trekk er at sanger som i utgangspunktet er tradisjonelle barnesanger gjerne blir presentert i arrangementer og produksjoner som ligger innafor pop og rocks karakteristika. Et godt eksempel på dette er platen "Rocken Bom og andre frå Songboka mi" (291).

Mye av det som er gitt ut av tradisjonelle barnesanger i 80-åra har et noe nostalgisk preg. Eksempler kan være Bjørn Rønningens "Skomakergata" (212), "Alf Prøysen fra Barnetimen for de minste" (331) og Wenche Myhres "Sanger fra den gang mor var liten, nr. 3" (231) som omfatter noen av Margrethe Munthes mest moraliserende sanger ikledd orkesterarrangementer av Sigurd Jansen som har øst av de mest etablerte klisjeer fra affektlæren. Det er ellers tydelig at utgivelsene innen denne typen er spesielt rettet mot de aller minste barna.

Når det gjelder verbalplater og -kassetter har det man kan kalle **lydbøker** i forskjellige varianter blitt dominerende på markedet. F.eks. har flere bokforlag produsert en rekke kassetter hvor forfatterne eller skuespillere har lest inn bøker, bl.a. "Nicolai begynner på skolen" (197) av Inger Margrethe Gaarder, "Nattfuglene" (201) av Tormod Haugen og "Georgs magiske medisin" (350) av Roald Dahl, lest av Harald Heide-Steen jr. Mange av disse opplesningene er kjent fra radio og fjernsyn. Disney-konsernet er også tilbake for fullt med kassetter og teksthefter som selges i musikkforretninger, bokhandlere og leketøybutikker, f.eks. "Lady og Landstrykeren" (262) eller "Hiawatha" (351). I tillegg vet nordamerikansk filmindustri innen action- og science-fiction-genrene å tjene penger på biprodukter som lydspor fra filmene "E.T." (282), "Jakten på den forsvunne skatten" (285) og "Tron" (304).

At type 3, nyere viser, er blitt en mye svakere representert type, henger sammen med generelle genremessige utviklingstendenser. "Rødvin, stearinlys og visesang"-kulturen overlevde ikke 80-åra. De to siste åra i denne perioden var det ingen utgivelser innen denne typen.

Type 2, europeisk kunstmusikktradisjon, er også dårlig representert (1,1%). Tilbudet innskrenkes ytterligere ved at det er samme komposisjoner på begge utgivelsene: Prokofjevs "Petter og ulven" og Saint-Saëns "Dyrenes karneval" (216, 256).

Typene 4, jazz (1,7%), 6, musikk fra andre land og kulturer (1,1%) og 7, barneverv, regler, sangleker o.l. (2,8%) dekker også en svært liten del av tilbudet av plater og kassetter for barn.

Det er ikke rene jazzplater som er klassifisert under type 4 i denne perioden. Jazzpreget er et resultat av at det enten er jazzmusikere som har komponert musikken (Georg Riedel og Jan Johanson på "Pippi Langstrømpe" (332)), eller som spiller (gruppa Son Mu på "Liv og røre" (346)).

Litt interessant er det å legge merke til at det eneste fonogrammet fra type 6 som bygger på samisk musikk-kultur kom i denne perioden. Det er Mattis Hættas og Sverre Kjeldsbergs "Låla" (202) som følger opp den respons deres norske Melodi Grand Prix-vinner fra 1980, "Samii Ædnan", fikk blant barn. Astrid Holen (1984) har observert hvordan joiketemaet fra denne ble en av de mest brukte ferdigsangene i hennes undersøkelse blant 1 1/2 - 3 åringer.

Type 7 dekker ulike produksjoner. Musikalsk variert er materialet på "Barnas viser og vers" (200) som er vers av Inger Hagerup tonesatt bl.a. av så forskjellige komponister som Finn Kalvik og Tormod Sæverud, og på Bjørn Rønningens "Lange herr Streng" (225) hvor Kåre Grøttum bruker musikalske stilarter som kunne høre under flere av typene som er brukt her.

Type 8, religiøse barneplater og -kassetter, øker ytterligere sin prosentvise andel fra 8,1 til 10,5, og er dermed den typen som kommer nærmest de tre dominerende.

Av i alt 181 produksjoner har 102 direkte forbindelse med andre medier. Av disse hadde 56 tilknytning til bøker, 43 til radio og fjernsyn og 15 til film. Mange har forbindelse med flere medier. At også den indirekte forbindelsen tillegges stor reklameeffekt, ser vi f.eks. av illustrasjonene på s.73 og 74.

Fra og med denne perioden er det tydelig at kassetten har overtatt som den fremste formidlingsform blant fonogrammer for barn. Bare 10 utgivelser finnes kun som plate, 91 er utgitt både på plate og kassett, mens hele 80 produksjoner bare finnes i kassettutgave.

Tabell 16: Utgivelser fra 1980.

	Tittel	Artist/(Aktor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
188	Alice i Eventyrland	(Lewis Carrol)	9	Bok	++
189	Astro- smurfen	Div. art.	9	Tegneserie, etc.	
190	Paraply- treet	Beate Audum	9	Bok, radio	++
191	Barnas verden	Div. art. (Jan Ø.Nielsen)	5		+
192	Barnas viser 4	Div. art. (Jan Ø.Nielsen)	1	Visebok	+
193	Moro-vers	André Bjerke	7	Bok	++
194	Da Siri fikk dag- mamma	Ingebjørg Dahl Sem	9	Bok	++
195	I solskinn og sølevær	Ingebrigt Davik	1		+
196	Norske folkeeventyr 1-2	Astrid Folstad og Knut Risan	9	Eventyrbøker	++
197	Nicolai be- gynner på skolen	Inger Margrethe Gaarder	9	Bok, TV	++

Tabell 16 (forts.): 1980.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
198	Kom skal jeg si deg no!	Anne Lise Gjøstøl	5		
199	Lykkehjulet	Elisabeth Grannemann	5		+
200	Barnas viser og vers	Div. art. (Inger Hagerup)	7	Bøker	+
201	Nattfuglene	Tormod Haugen	9	Bok	++
202	Låla	Mattis Hætta og Sverre Kjeldsberg	6		
203	Hvem skal trøste knøttet?	Tove Jansson	9	Bok	+
204	Vil du hørra?	Kalle og Valle (Bjørn Kallevig, Terje Vallestad)	5		
205	Fiskepudding! Lakrisbåter!	Knutsen og Ludvigsen (Dolmen og Lorentzen)	5		+
206	Ola på Rundtomgard	Kirsten Langbo	9	Bok	++

Tabell 16 (forts.): 1980.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
207	Julepre- sangen	Vidar Lønn-Arne- sen	1		+
208	Ulrikke og pappa	Mathis Mathisen	9	Bok, radio	++
209	Barnas egen bilkassett	Rolf Just Nilsen	1		++
210	Barnas eventyrserie. Vol. 1-12	Rolf Just Nilsen	9	Eventyrbøker	+
211	ABC	Roger og barn	5		
212	Skomaker- gata	Div. art. (Bjørn Rønningen)	1	TV, bok	+
213	Den rutete elefanten	Vidar Sandbeck	9	Bok	++
214	Ferie i hamnehagen	Vidar Sandbeck	9	Bok	++
215	Filler og fjas	Vibeke Sæther	5	TV	+
216	Petter og ulven/ Dyrenes karneval	Trond-Viggo Torgersen og Concertgebouwork./ Lamoureuxork. (Sergej Prokofjev/ Camille Saint- Saëns)	2		+

Tabell 16 (forts.): 1980.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
217	Gågata	Visvas	5		+

Tabell 17: Utgivelser fra 1981.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
218	Barnas beste	Anita Hegerland m.fl.	5		+
219	Barnefest i Andeby	Arne Bendiksen (Walt Disney)	-	Tegne- serier	+
220	Jul i Andeby	Arne Bendiksen (Walt Disney)	-	Tegne- serier	+
221	Ongan i Lofoten	Jack Berntsen	3	Visebok	
222	Ri, ri på islandshest	Erik Bye m.fl. (Anne Lise Gjerdrum og Petter Bjaastad)	3	Bok	+
223	Eddi	Geir Børresen	5		+
224	Da Gud bruk- te dyrene	P. Frogner	8	Hørespill	++
225	Lange herr Streng og strenge herr Lang	Anne Marit Jacobsen, Rolf Just Nilsen og Kirsti Sparboe (Bjørn Rønningen og Kåre Grøttum)	7	Bok	+
226	Dyrelåter og natur- opplevelser	Karsten Edvard- sen, Per Hafs- lund og Knut Røe	9	Radio	++

Tabell 17 (forts.): 1981.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
227	Byssan lull	Eva von Hanno	1	Radio	++
228	Henning Hane og gjengen hans	Div. art.	9	Bok	+
229	I Guds hånd	Div. art.	8		+
230	Mokke og Høst	Knut Lystad og Marianne Mørk	5		+
231	Sanger fra den gang mor var liten, nr. 3	Wenche Myhre	1		+
232a	Min første plate	Trond Kirkvaag, Knut Lystad (Jan Ø.Nielsen)	-		
232b	Min første kassett	----- " -----	"		++
233	Prins Umu- lius, Gladi- mat og Brille- fin	Div. art.	5	Teater	
234	Fru Pigalopp og juleposten	Bjørn Rønningen	9	Radio, TV bok	+

Tabell 17 (forts.): 1981.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
235	Påsans viser	Vidar Sandbeck	1	Bok, radio	+
236	Sanger for de små	Per Asplin m.fl.	1		+
237	Ivar + Linda	Ivar Skippervold	8		+
238	Småfolk	Småfolk (Jan Ø.Nielsen)	5		+
239	Pelle Parafins Bølgebånd	Tramteatret	5	TV	+
240	Det e lænt	Irén og Troll- ongan	5		
241	Albert Åberg	Visvas (Gunilla Berg- ström og Georg Riedel)	9	Bok, radio TV	+

Tabell 18: Utgivelser fra 1982.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
242	Aristocats	Harald Mæhle (Walt Disney)	9	Film, bok tegneserie	++
243	Bambi	Div. art. (Walt Disney)	9	Film, bok tegneserie	++
244	Barnas beste sanger 1	(Jan Ø.Nielsen)	1		++
245	Barnas diskotek	(Jan Ø.Nielsen)	5		++
246	Barnerock	(Jan Ø.Nielsen)	5		++
247	Spektral- plate	Brødrene Dal (Kirkvaag, Mjøen, Lystad)	5	TV	+
248	Dumbo	Div. art. (Walt Disney)	9	Film, bok tegneserie	++
249	Espen og Ann-Mari	Ivar Dyrhaug og Turid Øversveen	5	TV	+
250	De beste Egner- viser	Thorbjørn Egner og div. art.	1	TV	+
251	Emil og andre fa- voritter	Div. art. (Jan Ø.Nielsen)	5		++

Tabell 18 (forts.): 1982.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
252	Erta berta. Sanger fra Barne-TV	Erta berta (Jan Ø.Nielsen)	1	TV	++
253	Hurra for Rusken	Steinar Fjeld	5		+
254	Familiens jul	Heidi Halvorsen	1		++
255	Gi meg en sjans	Heidi Halvorsen	5		++
256	Petter og ulven/ Dyrenes karneval	Trygve Hoff og Hamburg Symfoni- ork. (Sergej Prokofjev/Camille Saint-Saëns)	2		++
257	Trollfjell langs leia	Trygve Hoff	3	TV	++
258	Hurra det er sommer	Div. art. (Jan Ø.Nielsen)	5		++
259	Æsops fabler	Åsmund Huser	9	Hørespill	++
260	Jungelboka	Div. art. (Walt Disney)	9	Film, bok tegniserie	++
261	Putte og vennene hans	Kjersti Knudsen	1	TV	+

Tabell 18 (forts.): 1982.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
262	Lady og Landstrykeren	Div. art. (Walt Disney)	9	Film, bok tegneserie	++
263	Moro for de minste	(Jan Ø.Nielsen)	1		++
264	Moro for de minste 2	(Jan Ø.Nielsen)	1		++
265	Barnas fred	Div. art. (Jo Bech-Karlsen, Jan Ø.Nielsen)	5	Bok, teater	+
266	Peter Pan	Div. art. (Walt Disney)	9	Film, bok tegneserie	++
267	Robin Hood	Div. art. (Walt Disney)	9	Film, bok tegneserie	++
268	Hallo der!	Oddemann og Grete (Salomon- sen)	8		++
269	Småfolk synger for småfolk	Småfolk (Jan Ø.Nielsen)	5		++
270	Snehvit	Div. art. (Walt Disney)	9	Film, bok tegneserie	++
271	To gode venner	Div. art. (Walt Disney)	9	Film, bok tegneserie	++

Tabell 18 (forts.): 1982.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
272	Det byner nå!	Trond-Viggo Torgersen	5		+
273	Tornerose	Div. art. (Walt Disney)	9	Film, bok tegneserie	++
274	B-By-livet går sin gang	Tramteatret	5	TV	+
275	Sommer-gla	Irén og Troll- ongan	5		+
276	Eventyr- landet	Hans Edmund Waagan	5		

Tabell 19: Utgivelser fra 1983.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
277	Alice i Eventyrland	Div. art. (Walt Disney)	9	Film, bok	++
278	Med Jesus i familien	Familien Bjørg og Trond Andersen	8		+
279	Barnas eventyrserie 1-10		9	Eventyrbøker	++
280	Barnas pop- kassett 1	Div. art. (Jan Ø.Nielsen)	5		++
281	Drømme- reisen	Div. art. (Jan Ø.Nielsen)	9	Hørespill	++
282	E.T.	Div. art.	9	Film, etc.	++
283	Livet er toppen	Terje Formoe	5		+
284	Hurra for Egner	Div. art.	1		++
285	Jakten på den forsvun- ne skatten	Div. art.	1	Film	++
286	Juba Juba	Knutsen og Ludvigsen (Dolmen og Lorentzen)	5	Teater	+

Tabell 19 (forts.): 1983.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
287	Bom-falleri	Vidar Lønn-Arne- sen	5	Radio, TV	+
288	Mikke og bønne- stengelen	Div. art. (Walt Disney)	9	Film, bok tegneserie	++
289	Paddington 1-2	Harald Mähle	9	Bok, TV	++
290	Duokaramba	Arild Nyquist og Kjell Rønningen	5		++
291	Rocken Bom og andre frå "Song- boka mi"	Bo, Jens Graas- voll, Tove Knut- sen, Dag Skram og Olav Stedje	5	Sangbok	+
292	Fru Pigalopp og Krakkus Kråke	Bjørn Rønningen	9	Radio, TV bok	++
293	Fru Pigalopp og nøste- gjemme-leken	Bjørn Rønningen	9	Radio, TV bok	++
294	Ekstraferie i Tusen- dørshuset	Bjørn Rønningen	9	Radio, TV bok	++
295	Fisketuren	Bjørn Rønningen	9	Radio, TV bok	++

Tabell 19 (forts.): 1983.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
296	Familien Spøk og andre barneviser	Bjørn Rønningen	1	Radio	+
297	Labbetusse- viser	Halfdan Sivert- sen	3	TV	+
298	Eselet Freddy på flukt	Ivar Skippervold	8		++
299	Fred	Ivar Skippervold	8		+
300	Kom, så teg- ner vi en sang	Kirsti Sparboe	1	TV	+
301?	Sprøeste	Trond-Viggo Torgersen	-		++
302	Jada, no kjæm vi	Trollongan	5		+
303	Trollongans gladeste jule- låter		5		
304	Tron	Div. art.	9	Film	++
305	Ole Aleksan- der Filibom- bom-bom	Anne-Cath. Vestly	9	Bok, radio TV	+

Tabell 19 (forts.): 1983.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
306	Kompis med Albert Åberg	Visvas (Gunilla Berg- ström, Georg Riedel)	9	Bok, radio TV	+

Tabell 20: Utgivelser fra 1984.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
307	Reisen til Amerika	Per Asplin	1		+
308	Barnas viser 5-6	Div. art. (Jan Ø.Nielsen)	5		++
309	Barnevennen Jesus		8		+
310	Børud- gjengen	Arnold Børud	8		+
311	C-Blokk- bandet	Div. art.	5	TV	+
312	Walt Disneys fødselsdags- bok og -bånd		9	Tegneserier	++
313	Klatremus og dyrene i Hakke-bakke- skogen fra Oslo Nye Teater	Div. art. (Thorbjørn Egner)	1	Teater	++
314	Erta berta 2	Erta berta	1	TV	++
315	Eventyr- kassetten 1-6	Harald Mæhle	9	Eventyr- bøker	++
316	Folke- eventyr 1	Jens Bolling og Steinar Ofsdal	9	Eventyr- bøker	++

Tabell 20 (forts.): 1984.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
317	Fragglene	Div. art	5	TV	+
318?	Pelikanens barn	P.Frogner og F. Hansen	8	Hørespill	++
319	Musikk- maskinen	Jan Groth m.fl.	8		+
320	Kongerock	Dick (Hansen) - "den gærne lærer'n"	5		+
321	Hurra for Inger Hage- rup	Div. art. (Jan Ø.Nielsen)	7		++
322?	Klar, ferdig..... rock!	Johnny og gjengen	5		+
323	Puttes opp- dagelses- ferd	Kjersti Knudsen	1	TV	+
324	Samleplate	Knutsen og Ludvigsen (Dolmen og Lorentzen)	5		+
325	Mokke og Høst - bestevenner	Knut Lystad og Marianne Mørk	5		+

Tabell 20 (forts.): 1984.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
326	"Elle Melle" alle barn	Vidar Lønn-Arne- sen	5	TV	+
327	Hele veien går han med	Morten og Espen og Far	8		+
328	Tut og kjør	Frank Nordli og Mette Bjørndal	1	Radio	+
329	Nøkkeldilla Sørensen	Div. art. (Jørn Hoel)	5	Teater	+
330	Postmann Pat	Sverre Anker Ousdal	5	TV, bøker	+
331	Alf Prøysen fra Barne- timen for de minste		1	Radio	+
332	Pippi Lang- strømpe	Kirsti Sparboe (Astrid Lindgren og Georg Riedel)	4	Bok, TV teater	+
333	Syng Halleluja		8		++
334	Sprell	Trollongan	5		+
335?	Juleshow i Trollstua	Trollongan, Wenche Foss og Leif Juster	5		++
336?	Hei alle sammen	Trygve og barna i dalen	8		+

Tabell 20 (forts.): 1984.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
337	Vi synger oss sammen. Barnesanger fra mange land	Frank Nordli m.fl.	6		

Tabell 21: Utgivelser fra 1985.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
338	Per Aabel leser eventyr av H.C. Andersen		9	Bøker	+
339	Barnas beste viser 1-10	Div. art. (Jan Ø.Nielsen)	5	Bok	+
340?	Barnas egne sangleker. Vol. 1.		7		+
341	Lopp og lus	Bonzo Radio	5		+
342	Livet er herlig	Børud-gjengen (Arnold Børud)	8		+
343	Lekestue 1-2	Geir Børresen og Vibeke Sæther	1	TV	++
344	Hei, hei, livet er bra!	Erik Damberg	5		+
345	Egnerfavo- ritter 1-2	Div. art.	1		++
346	Liv og røre	Fabelteatret med Son Mu	4	Radio, TV	+
347	Velkommen til Port- veien	Jarl Goli og Eli Rygg (S.Tveit og E. Skeie)	5	TV, bok	+

Tabell 21 (forts.): 1985.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
348	Gullars fra TV-serien "Regnbuebyen"	Div. art.	5	TV	+
349	Harry Halv- sjuk & The Håpløse	Bjarte Ytre-Arne	5	TV	+
350	Georgs ma- giske medisin	Harald Heide- Steen jr. (Roald Dahl)	9	Bok	++
351	Hiawatha	Div. art. (Walt Disney)	9	Bok, tegne- serie	++
352	Alle lopper som mor har	Hørkelgaddan	-x)		+
353	Ingemar og Korven	Carmen de la Nuez og Oddbjørn Hanto (Jan Eggum)	5	TV	+
354	Moro med sang 1	Henki Kolstad og barn	1		++
355	Har du hørt det?	Mabben Max og Fred Avsted (May Britt Ander- sen og Freddy Dahl)	5		+

x)

I desember 1985 kom denne første barneplaten som konsekvent bruker tradisjonell norsk folkemusikk. Den faller utafor min typologi, og blir følgelig stående uklassifisert.

Tabell 21 (forts.): 1985.

	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
356	Vi har blitt kjent med Jesus	Marit og Irene	8		++
357	Sanger fra "Den magiske bryteren"	Ninette og Dag Åkeson Moe	4	TV	+
358	Livet er krem	Ninette	5		+
359	Ole Brumm og honning- treet	Div. art. (Walt Disney)	9	Bok, tegne- serie	++
360	Pinokkio	Div. art. (Walt Disney)	9	Bok, tegne- serie	++
361	Lille Bitte Bue	Henning (Rivedal)- og borna			++
362	Jul i Myra	Vidar Sandbeck	9	Bok	++
363	Sanger fra Barne-TV	Div. art.	1	TV	++
364	Noas Ark	Ivar Skippervold	8		+
365	Tårnet i Babel	Ivar Skippervold	8		+
366	På tur i eventyrland	Trollongan, Wenche Foss, Leif Juster	5	Eventyr- bøker	++

Tabell 21 (forts.): 1985.

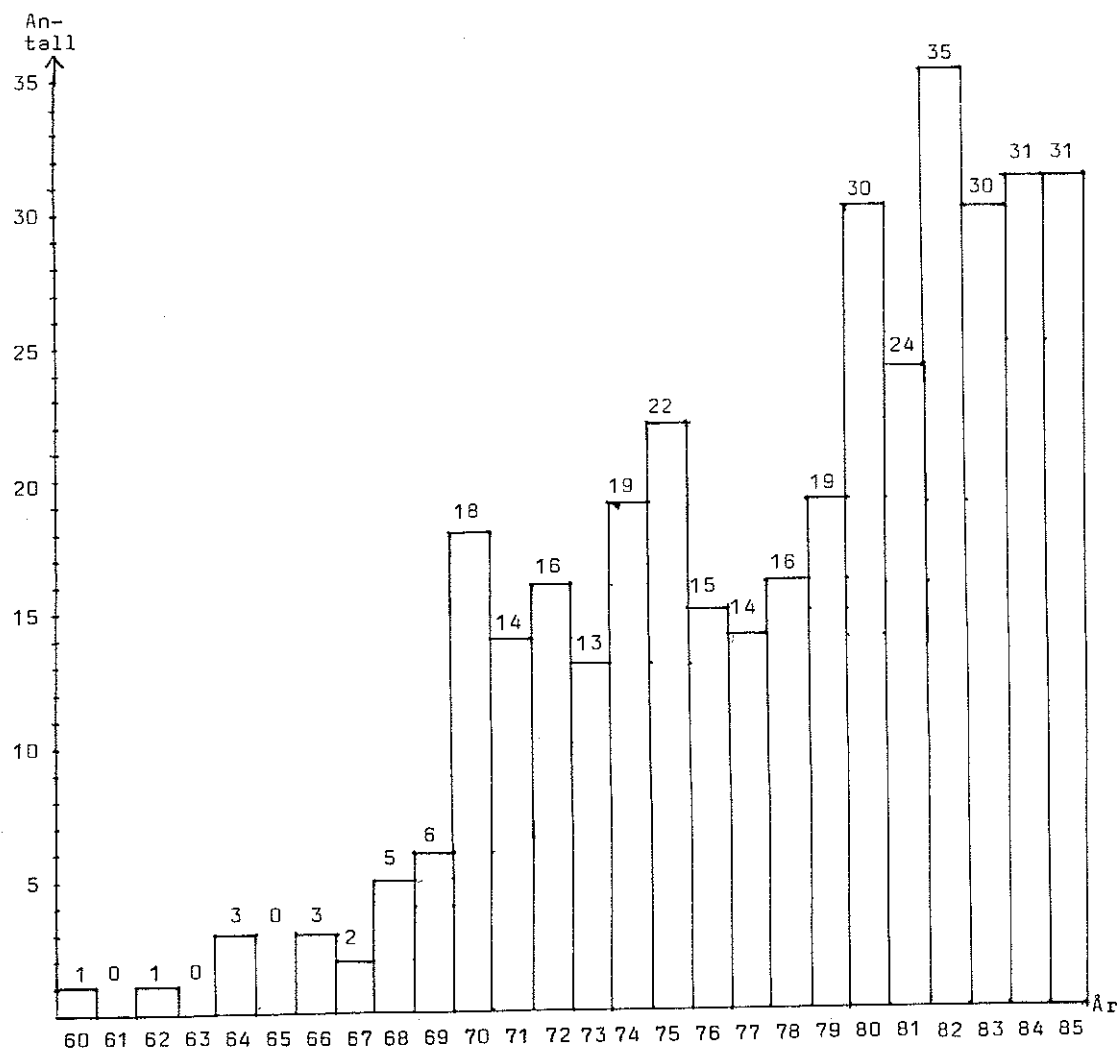
	Tittel	Artist/(Autor)	Type	Forb. m.a. medier	Kassett
367	Full fres	Trollongan	5		+
368	Barnerevyen	Trygve Wikstøl med venner	8		++

3.2.6 Sammenfatning

Når man ser utgivelsene av fonogrammer for barn fra 1960 til 1985 under ett, er det påtakelig hvor stor økninga i antall årlige produksjoner har vært. Som tidligere nevnt ligger noe av årsaken til økninga fra 60-tallet til 70-tallet i at LP-plater blir en vanlig formidlingsform for barneplater fra omkring 1970. Men siden fonogrammer er en vare som skal avsettes på markedet, må også dette markedet være til stede. Fra 1980 øker igjen utgivelsesantallet betydelig. En grunn til dette er at det fra slutten av 70-åra vokste fram et stort antall mindre plateselskaper med basis i en vekst i antallet studioer og deres geografiske spredning. Disse selskapene har forsøkt å få sin andel av barnemarkedet, og har slik gjort markedstilbudet bredere. I tillegg er det i 80-åra utgitt en lang rekke rene kassettproduksjoner med lave produksjonskostnader som ikke medfører ei så risikabel satsing fra musikkindustriens side.

Følgende figur viser den kvantitative utvikling i tilbudet av barnefonogrammer fra 1960 til 1985:

Figur 4:



Når det gjelder hvilke musikalske genrer som har vært mest brukt viser det undersøkte materialet noen tydelige tendenser.

Type 1, tradisjonelle barnesanger, er den helt dominerende typen på 60-tallet med over 3/4 av utgivelsene. Gjennom hele 70-tallet synker den prosentvise andelen for å ende med 16,0% av produksjonene på 80-tallet.

Type 5, pop/rock, gjennomløper ei motsatt utvikling. På 60-tallet er den representert med en beskjeden prosentandel

på 4,8, men øker jevnt fra 1970 til 33,1 på 80-tallet. Fler og fler stilretninger fra pop og rock blir etterhvert også benyttet.

Type 9, verbalplater og -kassetter, viser den samme tendens som pop/rock gjennom 60- og 70-åra, men havner på en noe lavere prosentandel for 80-tallet (28,2).

Disse typene er de desidert sterkest representerte. For hele perioden sett under ett dekker de 3/4 av tilbudet. De andre typene fordeler seg da på den resterende fjerdedel.

Type 2, europeisk kunstmusikktradisjon, er en av de dårligst representerte typene med et gjennomsnitt på 1,9%. Nyere norske kunstmusikk-komponister er nesten ikke å finne i dette materialet. I tidsskriftet Ballade nr. 4, 1979, spørres en del norske komponister om hvorfor de lager så lite for barn. Den gjennomgående begrunnelsen er mangel på bestilling-soppdrag. Det antydes også at det er lite prestisje forbundet med det å lage barnemusikk.

Type 3, nyere viser, følger en generell konjunktur som retninga har hatt på platemarkedet. Tilbudet toppe seg i siste halvdel av 70-åra, men mister denne relativt høge andelen i 80-åra. I gjennomsnitt utgjør denne typen, 5,2% av tilbudet.

Type 4, jazz, har en ganske stor andel på 60-tallet pga. nyutgivelser av 50-tallsmusikk. På 70- og 80-tallet har typen derimot en jevn og lav prosentandel som sett under ett er på 3%.

Type 6, musikk fra andre land og kulturer, er den typen som har den minste del av tilbudet. Gjennomsnittet er 1,4%.

Type 7, barneverns, regler, sangleker o.l., er ganske sterkt framme i første halvdel av 70-åra (7,5%), men stabiliserer seg deretter på et nivå mellom 2 og 3%.

Den tredje typen (ved siden av 5 og 9) som viser en jevnt stigende tendens er 8, religiøse barneplater og -kassetter. Den kommer inn i bildet så sent som i 1973, men øker gradvis og er i 80-åra oppe i en andel på over 10%. Kanskje avspeiles her den økende interessen for nye medier man har sett i kristne miljøer de senere åra? Musikalsk er tendensen innafor type 8 den samme som i hele materialet. Dvs. at tradisjonelt barnestoff etterhvert viker plassen for et mer pop- og rock-orientert repertoar.

Tabell 22 viser hovedstrukturene i typefordelinga fra 1960 til 1985.

Tabell 22: Fordeling på typer 1960-1985.

Type	1960-1969		1970-1974		1975-1979		1980-1985		1960-1985	
	an-tall	%	an-tall	%	an-tall	%	an-tall	%	an-tall	%
1.	16	76,2	31	38,8	26	30,2	29	16,0	102	27,7
2.	0	0,0	1	1,3	4	4,7	2	1,1	7	1,9
3.	0	0,0	6	7,5	9	10,5	4	2,2	19	5,2
4.	3	14,3	2	2,5	3	3,5	3	1,7	11	3,0
5.	1	4,8	14	17,5	17	19,8	60	33,1	92	25,0
6.	0	0,0	2	2,5	1	1,2	2	1,1	5	1,4
7.	0	0,0	6	7,5	2	2,3	5	2,8	13	3,5
8.	0	0,0	4	5,0	7	8,1	19	10,5	30	8,2
9.	1	4,8	14	17,5	16	18,6	51	28,2	82	22,3
uklas-sifi-sert					1	1,2	6	3,3	7	1,9
Sum	21	100,1	80	100,1	86	100,1	181	100,0	368	100,1

Dette materialet viser hvilke genrer som er representert på barnemusikkmarkedet og forholdet mellom dem. Avsetninga, dvs. salgstall for enkelte produksjoner, kommer ikke til syne her.

Det er imidlertid grunn til å anta at de generelle trekk som kjennetegner platesalg også kan gjenfinnes innen denne delen av markedet: En stor del av produksjonene bærer seg så vidt eller går med underskudd, mens det høye salget er forbeholdt en mindre del av utgivelsene. Tidligere er det antydning at ca. 70% av salget dekkes av ca. 30% av produksjonene. Et modifierende trekk i forhold til pop- og rockbransjen er at barnefonogrammene vanligvis ikke har vært preget av den samme forgjengelighet som kjennetegner disse produksjonene. Har et produkt først slått an på markedet kjøpes det ofte i flere år. Spørsmålet er om denne tendensen er i ferd med å snu i og med at en stadig større del av barneplatene bruker pop og rock som er underlagt store motesvingninger.

Noen fonogrammer for barn har oppnådd svært høye salgstall. Faktisk var den mest solgte LP-plate i Norge fram til sommeren 1985 "I Smurfeland" (155) med Geir Børresen. Denne solgte i fantastiske 245.000 eksemplarer, og er et eksempel på vellykket markedsføring fra multinasjonal bevissthetsindustri. Det er registrert tre andre produksjoner som har solgt mer enn 100.000 kopier: Thorbjørn Egners "Klatremus og de andre dyrene i Hakkebakkeskogen" (8) og "Folk og røvere i Kardemomme by" (142) med henholdsvis 184.000 og 124.500 eksemplarer, videre Knutsen og Ludvigsen "Juba Juba" (286) med ca. 100.000 eksemplarer. (Adresseavisen 11.12.1985).

Et trekk som skiller fonogrammer for barn fra resten av markedet er den store graden av intim tilknytning til andre medier. Siden barnemusikk sjelden brukes som programfyll i radio, presenteres på konserter og diskoteker, eller er omtalt i pressen, velger musikkindustrien for en stor del å satse på produksjoner som allerede er kjent fra barneprogrammer i radio og fjernsyn, teaterstykker, filmer, bøker, tegneserier etc. Det brukes lite ressurser på markedsføring av sjølstendige produksjoner. Spilling i NRK ser ut til å være et mål som så i noen grad utnyttes i reklameøyemed. Både når det gjelder direkte og indirekte forbindelse til radio og fjernsyn, ser disse mediene ut til å være viktigst når det

gjelder å nå kjøperne. Man kan m.a.o. si at mediene skaper markedet.

Tilbudet og forbruket av barnemusikk har vært sterkt stigende de siste 25 år, og konkurransen er derved blitt skjerpet. Plateselskapene går derfor i liten grad i eksperimenterende retning. Man holder seg til "sikre" utgivelser, gjerne med kjente personer fra voksenmarkedet som blikkfang. Musikalsk er det tidas mest populære og salgbare genre, pop og rock, som har kommet i forgrunnen. Aarup, Laursen og Lyhne har i et intervju med en representant for det danske plateselskapet Sonet/Mascot fått følgende uttalelse:

Vi er ved at gå væk fra de rene fortælle-plader, og også fra plader til de helt små. Fremover vil vi satse på de lidt større børn med lidt rock-musik og lidt disco - det er jo det de hører allerede inden de får den første rigtige børneplade.

(1980: 76)

Verbalplatene har ikke minsket sin del av tilbudet i Norge - tvert imot - men det er selskaper utafor den egentlige fonogramindustrien som står bak en stor del av utgivelsene, f.eks. norske bokforlag og det multinasjonale Walt Disney Productions. Men utsagnet om å satse mer på musikkformer innen pop og rock stemmer bra med utviklinga også her i landet. På den måten legges grunnlaget for en gradvis overgang fra barne- til ungdomsmarked, og kanskje i neste omgang for at ungdomskulturens musikk blir konsumert av stadig yngre barn. Litt kynisk betraktet er vel dette det mest profitable for musikkindustrien.

4. MUSIKKANALYSER

4.1 Innledning

I dette kapitlet vil jeg gå nærmere inn på noen av de fonogrammene som er referert i forrige kapittel og foreta beskrivelser og analyser av den klingende musikken. I motsetning til forrige kapittels historiske aspekt på utviklinga i bruk av genrer og stiler så langt tilbake som jeg har registrert LP-plater eller kassetter for barn og fram til i dag, er intensjonen her å forsøke å beskrive fenomener fra den aktuelle situasjon i dag. Jeg har derfor valgt analyseobjekter som er utgitt i årene 1983-85.

Jeg har konsentrert meg om utgivelser fra de tre dominerende typene barnefonogrammer på markedet i dag: Pop/rock, tradisjonelle barnesanger og verbalplater og -kassetter. Ut fra det store materialet å velge i, er det klart at mine utvalgte eksempler ikke kan være representative for hele mangfoldet på dagens barnemarked. Jeg har imidlertid prøvd å få med plater og kassetter som representerer utbredte retninger eller har relativt stor utbredelse i form av salgstall.

I valg av analysemetoder har jeg forsøkt å finne metoder som var egnet til de forskjellige analyseobjektene. I det første eksemplet prøver jeg å gi en helhetlig beskrivelse av en kassett med teksthefte og har der i liten grad gått inn på ren musikkanalyse. De andre tre eksemplene er enkeltstående spor fra kassetter og plater. To av disse tilhører typen pop/rock. Sjøl om jeg har foretatt transkripsjoner av musikken er det klart at også aspekter som ikke lar seg visualisere på notepapiret bør trekkes inn i analysen her. Populærmusikkforskeren Philip Tagg sier at man ikke kan bruke samme verktøy og innfallsvinkel på populærmusikk som på kunstmusikk da disse kulturene eksisterer på ulike premisser. (Tagg 1979: 38ff). Han mener bl.a. at en populærmusikkanalyse

som bare konsentrerer seg om noterbare parametre kan være fullstendig irrelevant for musikken som analyseres. Jeg har derfor, i tillegg til å gjennomgå form, melodikk, harmonikk, rytmikk, instrumentasjon etc., prøvd å gå nærmere inn på **soundaspektet** i analysene, slik bl.a. Tagg (1982) har foreslått.

Videre betrakter jeg ikke den analyserte musikken som en autonom størrelse. Jeg forsøker derfor å se den i sosio-musikalsk kontekst og trekke inn aspekter på sosialisering og funksjon.

Begrepsapparatet jeg bruker på de forskjellige analyseobjektene varierer. Jeg bruker **sang** når det dreier seg om tradisjonelle barnesanger, mens jeg i tråd med etablert praksis blant populærmusikkkforskere, rockemusikere og publikum, bruker betegnelsen **låt** om analyseobjekter innen pop og rock-tradisjonen.

I transkripsjonene har jeg brukt den notasjonsmåten for slagverk som Bjørn Kruse foreslår. (Kruse 1978: 60ff).

4.2 Samvær og ritualer på boks, Walt Disney's fødselsdagsbok og -bånd

I første kapittel behandlet jeg familiens struktur og funksjoner i det moderne samfunn, og forsøkte å beskrive konflikten mellom barnas behov for kvalitativ og kvantitativ bedre voksenkontakt og foreldrenes samfunnsnødvendige behov for reproduksjon av sin arbeidsevne. Dette har ført til at voksne og barn har fått mindre tid sammen. Den naturlige og daglige kontakt mellom flere generasjoner er i tillegg blitt et perifert fenomen. De fleste foreldre har dårlige muligheter for å kunne imøtekomme barnas behov for et stadig aktivt og produktivt samvær med voksne, og må derfor ta imot de tilbud om konsumorienterte erstatningsbehov som finnes. Fjernsynet er et nærliggende tilbud og ser ut til å ha blitt en ren nødvendighet, både for barn og voksne, men i større perspektiv er denne privatiserte og tingliggjorte situasjonen noe av det viktigste grunnlaget for bevissthetsindustriens barnemarked. Man kan på en måte si at tegneserier og videospill dekker et strukturelt betinget behov. I denne sammenheng er det nærliggende å trekke fram en del av fonogramtilbudet som erstatter en type voksenkontakt: På en stor del av verbalplatene og -kassetene har vi fått en form for tradisjonoverlevering som ekskluderer tradisjonsbærere. Vi kan se:

.... hvordan tidligere tiders eventyrfortæller er blevet elektrificeret. Den gamle kone eller mand er blevet erstattet af en celluloid-plade, som produceres industrielt. Konen og manden er kommet på plejehjem, og industrierne har deres problemer med det ret nyopståede børnemarked, fordi afsætningen er usikker i forhold til det veletablerede voksenmarked. Derfor holder industrien sig fortrinnsvis til de sikre, kendte varer, dvs. i første række eventyrene. (Malmros 1976: 275)

Forskjellige typer eventyr utgjør en stor del av tilbudet innafor verbalkassetene på 80-tallet. Det finnes folkeeventyr, kunsteventyr av bl.a. H.C. Andersen og mer moderne varianter. Et trekk ved markedstilbudet er at det fra 1982

har kommet en rekke kassetter medfølgende teksthefter. Slike pakninger utgjør nesten halvparten av alle verbalproduksjonene fra 80-åra, og de langt fleste markedsføres under betegnelsen Walt Disney's eventyrbånd. På denne måten økes fascinasjonsgraden ved at barna kan følge de kjente tegneseriefigurene i en "24-siders bok i herlige farger" mens de lytter til "Jungelboka", "Mikke og bønnestengelen" eller andre av Disney-konsernets versjoner av kjente eventyr og historier. Det hele blir understøttet av bakgrunnsmusikk og lydeffekter.

En kassett som går enda lenger er **Walt Disney's fødselsdagsbok og -bånd**, utgitt i 1984. Her tilbys et komplett opplegg til bruk ved et av barndommens viktigste ritualer. Heftet og båndet presenterer seg sjøl på denne måten:

III. 3:

Hei på deg!

I denne boken har vi samlet en rekke gøyale forslag til slikt som du kan finne på når du skal holde fødselsdagsselskap for vennene dine.

Den inneholder både leke-, gjette-, male- og oppgavesider, der du skal bruke blyanter og farger.

Gode venner av oss har laget oppskrifter til deg, så du selv kan lage drikker, fødselsdagsmat og forskjellige kaker. Alle oppskriftene er enkle, men før du går i gang skal du lese **Kjøkkenreglene**, og kanskje få noen til å hjelpe deg litt.

Det aller første du må gjøre når du skal ha selskap, er å finne ut hvem du vil be. Når du har gjort det, er det bare å skrive ut invitasjoner på kortene i boken. Husk å fylle ut alle linjene på kortene. Når du er ferdig, klipper du ut de du trenger med en saks, og sender dem til de som skal komme, eller du leverer invitasjonene selv, hvis det er enklere.

Noen av sidene i boken er bordkort som du selv kan fargelegge og klippe ut. Bordkortene setter du ved hver tallerken, slik du vil at gjestene dine skal sitte.

Side 1 på båndet handler om forberedelsene til fødselsdagsfesten din. Vi kommer med forslag til hva du og vennene dine kan spise og drikke, og der forteller vi også om morsomme leker dere kan leke, når dere er ferdige med å spise.

På den andre siden av båndet finner du fødselsdags-sanger og andre gøyale ting som du og gjestene dine kan underholde dere med.



Kassettenes første side omhandler altså forberedelsene til bursdagsselskapet. Lytterne oppfordres etter innledninga til å fargelegge og klippe ut de ferdigtrykte bordkortene som finnes i heftet. Mens dette skal gjøres leser fortelleren Harald Mæhle eventyret om fjæra som ble til fem høns. Med en gang dette er ferdiglest blir det oppfordret til å bla videre

og lytteren må legge til side den påbegynte aktiviteten eller bryte kontrakten ved å slå av kassettpilleren. Så leser ei jente pliktskyldig fra boka om hvordan man lager kakefigurer, kjøkkenregler og forslag til noen leker, mens Harald Mæhle binder det hele sammen ved stadig å gratulere med dagen.

Nesten hele første side av kassetten inneholder musikk - uten at man egentlig legger merke til mye av den. Under fortellerstemmen ligger bakgrunnsmusikk som minner om en del tyske orkesterlederes plateutgivelser under titler som "Golden Party Hits" , "Happy Guitars" e.l., men gjort enda mer konturløs enn vanlig for slik musikk slik at den ligger svært nær den bakgrunnsmusikken vi finner i restauranter og supermarkeder.

Den mest kjente produsent av slik musikk er Muzak Corporation som i en reklamebrosjyre uttrykker forskjellen mellom vanlig musikk og Muzak mht. musikkarrangementer, der det bl.a. går fram at mens vanlige arrangementer bruker teknikker for å påkalle lytternes oppmerksomhet, er Muzak arrangementer spesielt laget for funksjonell anvendelse: Muzak skal ikke være påtrengende, distraherende eller kreve bevisst lytting heter det. (Strårup 1977: 358f).

Dette karakteriserer bakgrunnsmusikken på denne kassetten på en treffende måte. Arrangementene er uten overraskelser av noe slag. Dynamisk kommer det ikke nær noen ytterpunkter. De melodibærende instrumentene er el-gitar og synthesizer. I akkompagnementet kan vi såvidt skille ut akustisk gitar, piano og trommer, mens synthesizer illuderer strykerorkester. Stilmessig ligger det nær populærmusikalske evergreens.

Kun en gang på side 1 trer musikken i forgrunnen: Mens man får beskjed om å bla litt i boka spilles melodien "Hei-hå, hei-hå" fra Disneys første langfilm - "Snehvit" fra 1938. Det eneste som skiller dette arrangementet fra de andre er at det av og til kommer inn en synthesizer tilkopleet en wah-wah-pedal eller -boks som spiller et "kvekkende" tema som

antakelig er ment å assosiere til Donald Duck og derved gjøre det mer nærværende. Ellers er bare volumet økt i forhold til musikken som bakgrunn. Innlednings- og avslutningsvis på kassettenes første side får vil høre et firetakters fragment fra "When you wish upon a star", Disney-konsernets "kjenningsmelodi".

Funksjonene til en slik bakgrunnsmusikk som brukes på denne kassetten kan være forskjellige. F.eks. er Muzak Corporations beskrivelse av deres produkters funksjon slik: "To create conditions under which people are more at ease, efficient and productive." (Strårup 1977: 358). I dette tilfellet er nok mye av siktemålet at bakgrunnsmusikken skal skape en behagelig og positiv følelse overfor produktet. I tillegg skapes det kanskje forventninger og spenning gjennom assosiasjonene til voksen "party"-musikk. Slik forsøker Disney-konsernet å manipulere lytterne til den gode stemning om dets (og Muzaks) psykologiske kalkyler stemmer.

Kassettenes side 2 er ment å avspilles under selve bursdags-selskapet. Den åpner med en originalkomponert fødselsdagssang som synges tre ganger av et lite kor bestående av syv barn:

Eksempel 1:

Handwritten musical score for a song in 2/4 time, featuring lyrics in Norwegian and various chords. The score consists of eight staves of music with lyrics written below the notes. The chords are indicated above the staves.

Chords: Eb, Ab, Eb, Bb, Eb, Ab, Bb, Eb, Eb7, Ab, Eb, Cm, F, Bb7, Eb.

Lyrics:

Hvem kan va-re glad i dag? Det kan du !
 Hvem har fød-sels-dag i dag? Det har du !
 Hvem får man-ge ga-ver da ? Det får du !
 Hvem skal spi-se my-e godt ? Det skal du ! Til
 lyk-ke med din sto-re dag, som fei-res med et lys-tig lag ! Et
 høyt hur-ra fra at-le oss: Hur-ra Hur-ra ! Vi
 hil-ser deg på da-gen din, og øns-ker den blir rik-tig fin ! Vi
 hå-per den blir slik den vil ! Hur-ra Hur-ra !

På bakgrunn av at dette er en produksjon som er beregnet på et internasjonalt marked, tilpasset språklig til nasjonale markeder, er det forklarlig at man velger å ikke benytte noen bursdagssang som er etablert i en språklig og geografisk

forankret tradisjon. I stedet får vi denne sangen som melodisk, rytmisk og harmonisk er fullstendig anonymisert. At den første takten er klippet fra den internasjonalt utbredte sangen "Old McDonald had a farm" er vel i så måte heller ingen tilfeldighet. Imidlertid tør det være lite sannsynlig at denne sangen vil gjøre noe av de mer etablerte fødselsdagssangene rangen stridig. Det positive man kunne si om den er at det ikke skulle by på problemer å synge med etter tre gjennomganger.

Deretter legges det opp til en liten sanglek: Koret synger "Min hatt den har tre kanter" flere ganger, men utelater ett ord hver gang. Dette ordet skal så lytterne synge sammen med fortellerens forsøk på å imitere Donald Ducks tegnefilmstemme. Ispedd kommentarer som: "Dette går da fint, det! Bare følg Donald," til de antatte prestasjoner, ender det hele med at lytterne kan synge hele sangen sammen med kassetten.

Etter dette får man beskjed om å spise mens Harald Mæhle leser et lite eventyr. Kassetten avsluttes med fødselsdagssangen en gang til, før lytterne fornuftig nok oppfordres til å begynne å leke.

Walt Disneys fødselsdagsbok og -bånd er et eksempel på en vare produsert av et multinasjonalt selskap for et stort internasjonalt marked. Som nevnt er fødselsdagssangen et uttrykk for dette. De matoppskriftene som er foreslått er også uten hentydning til enkelte lands særkulturer, men typiske barne- og ungdomsretter som er blitt vanlige i hele den vestlige verden, uten at de kan fornekte sitt opphav i "la cuisine americaine". Her er f.eks. "Brilles karamellepler", "Merlins hokus-pokus kylling", "Donald Duck-burger", "Dumbos sjoko-milkshake" og "Baloos cola-drikk". Den kommersielle filosofien er at jo mindre som angis av landenes særmiljø, jo lettere er det å selge i flere land. Imidlertid har man funnet det nødvendig på denne kassetten å gå litt lenger enn bare å oversette til norsk. Heftet er trykt i Danmark for et nordisk marked. Omslaget viser blonde barn som

står sammen med Donald Duck, Mikke Mus og Langbein rundt et bord som er dekorert med danske flagg som til den norske utgaven er blitt påført det manglende blå korset. Dette bildet, med figurene som barn i flere generasjoner har kjent, gjør at førsteinntrykket blir trygt og hjemmekoselig, på tross av at samme produksjon godt kan finnes på markedet i Italia, Brasil og Japan. Noen små feil som danske soda-vand-flasker på bordet og språkformen **och** i tekstheftet rokker ikke ved dette. Med påskriften "SE på bildene LYTT til båndet LES i boken" har jeg i tillegg mistanke om at man ønsker å forsikre foreldrene om et pedagogisk holdbart opplegg.

Kassetten og boka legger tilsynelatende opp til å aktivisere barna og kommunisere med dem. Imidlertid er det i realiteten tale om envegskommunikasjon og pseudokontakt, tross iherdige forsøk på å etablere "samtale" (" - denne sangen var vel grei, ikke sant?"). Aktivitetene kan ikke utføres innen de tidsrammer som er satt på kassetten, og får derfor noe uforpliktende over seg. Den stadige oppfordringa til å hoppe til nye aktiviteter fungerer som ei tvangstrøye som står i motsetning til det spontane og fabulerende i barnekulturen. Likedan er anonymisering av miljøet en kontrast til barnekulturens forankring i lokale tradisjoner.

Forgrunnsmusikken på kassetten fungerer kodebekreftende. Her finnes ingen nyskapning eller overraskende elementer. Det kan riktignok hevdes at bakgrunnsmusikken på side 1 er uvanlig i barnesammenheng, men i denne sammenheng fungerer den først og fremst som ei sosialisering til en lyttemåte, eller mangel på sådan, som aksepterer intetsigende lydkulisser til alt vi foretar oss. Mao. ei sosialisering til passiv musikk-konsumpsjon.

Kassettdiet negerer mulighetene for tovegskommunikasjon og reelt samvær, og jeg betrakter derfor **Walt Disney's fødselsdagsbok og -bånd** som et spekulativt forsøk på å utnytte Disneyfigurenes popularitet til å dekke et samfunnsmessig skapt marked for fellesskapssubsitutter kommersielt.

4.3 Sanger i utvikling - fra Åkken Bom til Rocken Bom

Jeg var i forrige kapittel inne på hvordan ikke bare et nylaget pop og rockrepertoar har blitt sentralt i tilbudet på barnemarkedet, men også hvordan mange tradisjonelle barnesanger har fått ny musikalsk "innpakning" og derved blitt en del av denne musikkformen. Jeg vil i det følgende ta for meg en sang - Åkken Bom eller Spela på ei ause med tekst av Vessa Carlsen til en tradisjonell melodi - i to utgaver som eksemplifiserer dette stilskiftet. Sangen er blitt en populær sang fra den nyere del av det tradisjonelle barnesangrepertoaret og finnes i flere utgaver på plater og kassetter for barn.

4.3.1 Geir Børresen og Vibeke Sæther: Åkken Bom

Geir Børresen og Vibeke Sæther har lenge vært sentrale formidlere av kultur for barn, både sammen og hver for seg. Særlig godt kjent er de nok fra fjernsynsprogrammet "Lekestue", begge har dessuten medvirket i andre radio- og fernsynsprogrammer og gitt ut fonogrammer uten direkte tilknytning til disse mediene, f.eks. er Geir Børresens Smurfeplater nevnt en rekke ganger. Begge har dessuten gitt ut plater og kassetter som hører under forrige kapittels typer **tradisjonelle barnesanger** og **pop/rock**.

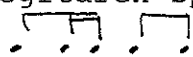
Sangen **Åkken Bom** finnes i samme innspilling på to kassetter som er gitt ut i 1985: "Barnas beste viser 6" og "Lekestue 2". Begge er utgitt av Jan Ø. Nielsen henholdsvis på Barnas Musikkforlag og Stall N. Førstnevnte kassetts serie gis i tillegg ut parallelt med ei sangbok med samme navn. (Nielsen 1984). Nielsen er også produsent for begge kassettene. Arrangør er Kåre Grøttum som har vært komponist, arrangør og musiker på en lang rekke fonogrammer for barn. Musikerne er ikke oppgitt. Jeg vil i det følgende gå igjennom strukturene i sangene.

Formen er en tradisjonell strofisk form bestående av seks vers med tilhørende refreng. Melodisk er det ingen variasjoner fra vers til vers i sangen. Det eneste som endres er at i tredje vers spiller den ledsagende vibrafonen figuralvariasjoner over melodien. Sangen innledes med en introduksjon på 6 takter (se eks. 2, bakerst under dette punktet), og mellom hvert vers spilles de 2 siste taktene fra denne. Hvert vers/refreng har en todelt, symmetrisk form hvor verset og refreng består av 8 takter hver. Både vers og refreng kan igjen deles i to deler hver på 4 takter, som er svært like. Denne formen er svært vanlig innen tradisjonelle barnesanger.

Harmonisk går sangen i F-dur. Imidlertid er det i t. 3-4 et tonalt utsving til dominant-tonearten C-dur. Den første fullstendige autentiske kadensen kommer i t. 6-7. I sangen som helhet benyttes hovedfunksjonene (T,S (+Ss) og D) med unntak for vekseldominanten i t. 3 og bidominanten til Ss i t. 14. Den harmoniske rytmen er hurtigere i verset enn i refreng.

Melodisk beveger verset seg først og fremst trinnvis, men med noen ters-, kvart- og sekstsprang. Melodien består av totaktsfraser som beskriver en bue fra underkvarten til ters eller sekund og tilbake, unntatt siste som ender på grunntonen i t. 8. Dette gir sammen med det tonale utsvinget, relativt høg harmonisk rytme og jevn åttendelsrytmikk en følelse av framdrift. I refreng roes dette noe ned. Det er her lengre fraser (4 takter) hvor ambitus er utvidet til en oktav. Melodien beveger seg fra underkvart opp til kvinten og går derfra i fallende terssekvenser tilbake til grunntonen. Rytmissk understrekes topptonene ved at den jevne åttendelsbevegelsen stanser og dveler på en fjerdedel. I tillegg skifter ikke akkordene så hurtig i refreng som i verset. Refreng får derfor et mer avklart og betydningsfullt preg.

Besetninga er i tillegg til de to sangerne (Geir Børresen snakker like mye som han synger) vibrafon som dobler melodistemmen, akustisk gitar, kontrabass og slagverk, altså langt på veg akustisk instrumentarium. I tillegg kommer det i refrenget inn en lekegitar e.l. som skal illudere den ausa teksten forteller om.

Arrangementet er preget av ei klar rollefordeling mellom melodi og akkompagnement. I verset synger Vibeke Sæther melodien, men tar pause i t. 2-3 hvor Geir Børresen kommer med verbalinnslag. Den opprinnelige melodilinja bevares ved at vibrafonen som dobler sangstemmen spiller kontinuerlig. I refrenget synger begge, stadig doblet av vibrafon, mens et nytt "instrument" kommer til. Lekegitaren spiller et rytmisk motiv uten fikserte tonehøgder: 

Dette elementet er sammen med at begge synger med på å intensivere omkvedsfunksjonen. Akkompagnementet går, bortsett fra bassens sekstendelsfigurer i mellomspillene, stødig og uforandret gjennom hele sangen. Bassen understreker grunnslagene i takten, mens gitar og skarptromme betoner etterslag. Det likner ganske mye på vanlig gammeldanskomp.

Produksjonen ligger nær en gjengivelse av hvordan arrangementet ville høstes ut i en akustisk sammenheng. Et differensiert lydbilde hvor hvert instrument har sin nøye tildelte plass er ikke noe iørefallende ideal her. Ingen instrumenter er plassert spesielt langt framme eller bak i lydbildet. Kompert klinger som en noe unyansert seksjon. Slagverket anes mer enn det egentlig høres, i motsetning til i moderne pop og rock hvor man bruker separate mikrofoner for hver komponent i settet og er nøye med å gjengi trommene klart og tydelig. Det virker heller ikke som om produksjon er innspilt "lag på lag", dvs. at enkelte instrumenter er spilt inn etter hverandre og senere mikset sammen. Denne produksjonen bærer derimot preg av å være gjort "live" i studio. Når man slik har laget ei innspilling man, som helhet betraktet, synes er vellykket, får man heller bære over med at f.eks. bassisten bommer litt på tonen i t. 6. Sangstemmene

kan være lagt på etterpå, men det er ikke benyttet teknikker som skulle nødvendiggjøre det, f.eks. ekstra sangpålegg. Derimot virker det som om sangerne kommuniserer direkte med musikerne og hverandre.

Teksten i sangen står innafor en tøyseverstradisjon som både finnes i barnas egen kultur (gjerne da med dristigere innhold enn her) og i voksnes kultur for barn. I denne versjonen er det uventede i den fantasifulle beskrivelsen av Åkken Bom understreket ved at Børresen gjentar, kommenterer og misforstår teksten Sæther synger. Teksten er slik på kassetene, med Børresens innskutte ytringer uthevet:

På månen bor en liten mann,
en liten mann? en liten mann. Å, ja.
 På månen bor en liten mann
 og han heter Åkken Bom

Refr.: Han spiller på en øse, en øse, en øse.
 Han spiller på en øse og han heter Åkken Bom.
Han spiller på en øse, vet du. Han er helt gærn, han!

Hans hatt den er av bløtkake,
av bløtkake! av bløtkake.]
 Å, med lys og]
 Hans hatt den er av bløtkake]
krem. Lys krem. Ha, ha!]
 og han heter Åkken Bom.

Refr.: Han spiller på en øse.....osv.
Flink til å spille! Ha, ha, ha!

Hans jakke er av kjøttkaker,
av kjøttkaker? av kjøttkaker.]
 Ha, nam, nam.]
 Hans jakke er av kjøttkaker]
Det er livretten.]
 og han heter Åkken Bom.

Refr.:

Knappene er av rundstykker,
å, rundstykker! av rundstykker.

[Knappene er av rundstykker
 Ferske rundstykker med geitost
 og han heter Åkken Bom
 - det er nam-nam godt!]

Refr.:

Vesten er av knekkebrød.
 av knekkebrød? av knekkebrød.

[Vesten er av knekkebrød
 Knas, knas knekkebrød.
 og han heter Åkken Bom.]

Refr.:

Hans bukser er av krepp-papir,
 av trekkpapir? av krepp-papir. Å, krepp-

[Hans bukser er av krepp-papir
 papir, ja.
 og han heter Åkken Bom.]

Refr.:

Som lytter opplever jeg at utøverne har det svært morsomt og at de kommuniserer godt med hverandre. Geir Børresens fabuleringer rundt teksten fører til lattermilde knis fra Vibeke Sæthers side, og hun tar formelig sats før hun lanserer nye ting han kan kommentere i hvert vers.

Helhetsinntrykket mitt av denne innspillinga er at den uttrykker ei uhøgtidelig og humoristisk oppfatning av sangen. Teksten blir understøttet musikalsk ved at det spilles på "en øse" i refrenget, og dens innebygde muligheter for fabulering og videredikting blir framhevet ved at Geir Børresen i sine innslag faktisk har ansatser til dette. Den vokale frambæringa av teksten er også viktigst i arrangement og produksjon. Her er lite tekniske finesser eller andre elementer som trekker oppmerksomheten bort fra innholdet i sangen. Den er lagt i et leie som gjør at det er lett å synge med både for barn og voksne. Melodien er enkel, men inneholder likevel - etter mi mening - så mye bevegelse, framdrift og spenning at den ikke blir kjedelig å synge. Den

er forøvrig ganske enkel å akkompagnere (i sangboka **Barnas beste viser** er tonearten G-dur), men står også godt på egne bein, f.eks. i fellessang i barnehagen. Utøverne tar hensyn til mediets begrensninger og utnytter dets muligheter: De kommuniserer tilsynelatende ekte og spontant med hverandre og forsøker ikke å etablere noen kvasikommunikasjon med lytterne.

Eksempel 2: Transkripsjon av Åkken Bom - Intro

♩ = 112

Vib.

Git.

Bass

Sl.v.

Eksempel 3: Transkripsjon av Åkken Bom - 1.vers/refreng

♩ = 112 1

Vib.: *1*

Sang + Vib.

Git.

Bass

Sl.v.

VS: På må-nen bor en li-ten mann, GB: en liten mann? VS: en li-ten mann. På

F Bb F G C

5

Sang + Vib.

Git.

Bass

Sl.v.

må-nen bor en li-ten mann og han he-ter Åk-ken Bom. BEGGE: Han

F Bb F Gm C7 F

9

Sang + Vib.

Git.

"fse"

Bass

Sl.v.

spil-ter på en ø - se, en ø - se, en ø - se. Han

simile F C F

13

Sang + Vib.

Git.

"fse"

Bass

Sl.v.

spil-ter på en ø - se, og han he-ter Åk-ken Bom

D7 Gm C7 F

4.3.2 Olav Stedje: Spela på ei ause

En av de mest spilte barneplater i radio i 1984 var **Spela på ei ause** med Olav Stedje. Jeg festet meg ved låten, og fikk et litt ambivalent forhold til den fordi den på en side hadde en nesten forførende rytmisk appell samtidig som jeg hadde visse problemer med å akseptere den noe "glatte" sounden i barneplatesammenheng.

Sangeren Olav Stedje slo gjennom tidlig på 80-tallet som den første norske popsanger som konsekvent brukte nynorsk målform. Han har spilt inn flere plater i en stil som gjerne blir karakterisert som countryrock eller poprock med utpreget amerikansk vestkystsound. Dette klangidealet er knyttet til platestudioer, produsenter og studiomusikere i California, og er i Norge først og fremst bragt til torgs av vår hjemlige "studiomafia" LAVA.

Spela på ei ause er fra platen "Rocken Bom og andre frå Songboka mi" som ble innspilt i 1983. Platen består av kjente barnesanger hentet fra Jens Graasvolls **Songboka mi** (1983). I tillegg til Olav Stedje deltar Bo, Jens Graasvoll, Tove Knutsen og Dag Skram som solister. Produsent og arrangør er Rolf Løvland, som ved å vinne den internasjonale Grand Prix-finalen i 1985 "plasserte Norge på popmusikk-kartet". Han får hjelp av kjente studiomusikere. Platen er spilt inn i to forskjellige studioer med tre lydteknikere, og to personer har stått for miksing. Plateselskapet er **På Norsk** som har spesialisert seg på innspillinger hvor det brukes nynorsk eller dialekt.

Mange av låtene på denne platen skiller seg ganske sterkt fra sine opprinnelige versjoner. Jens Graasvoll har følgende å si om dette på plateomslaget:

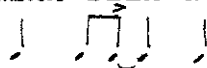
Denne plata har vi laga for at du skulle få lyst til å syngje dei same songane som vi syng. Det kan hende at vi syng på ein litt annan måte enn du er van til, og

annleis enn det står i songboka. Songar har alltid forandra seg; frå munn til munn og frå noter til song. Slik har det vore - slik må det vera.

Kanskje synest du at det høyrer litt flatt og tomt ut når du syng og samanliknar med plata, men du har vel ikkje heilt orkester og skikkeleg studio? Eller alle slags instrument og andre hjelpemiddel? Det hadde vi - Så syng med, og syng sjøl.

Graasvoll trekker altså paralleller mellom omarbeidingene og arrangementene på denne platen og endringer som skjer gjennom muntlig tradering og interpretasjonsaspekter ved framføring av nedskrevet musikk. Interessant er det også å legge merke til at platen hevdes å være laget for at lytterne skal få lyst til å være aktive sjøl.

Bortsett fra at teksten er oversatt til nynorsk er den versjonen av **Spela på ei ause** som står i **Songboka mi** identisk med Geir Børresen og Vibeke Sæthers utgave. På platen "Rocken Bom og andre frå Songboka mi" møter vi derimot en helt ny variant.

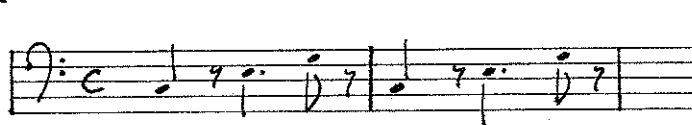
I verset er melodikonturen bevart med unntak av de to siste tonene i t. 7. Imidlertid er det i denne versjonen gjennomført synkopert rytmikk slik at vi nesten konsekvent får en antesipert treer:  Dette rytmiske motivet er sentralt gjennom hele låten og understrekes også i arrangementet. Refrenget er strukturert etter helt andre prinsipper enn i den opprinnelige versjonen. Der det besto av lengre fraser med oppbygging, høgdepunkt og avspenning i sekvenser, er dette bygd opp av en kortere rytmisk-melodisk figur som bygger på den innledende trinnvise oppgangen i originalrefrenget, men utført med halve noteverdier i forhold til taktarten, og en fallende ters. I t. 10 og 14 har åttendelsgruppen en nedadgående profil og i t. 15 ender det uten den fallende tersen. Motivets første og fremste rytmiske karakteristikk er et etterfølgende perkusivt slag på elektronisk tromme og muligens en tamburin e.l. inngår nærmest som en del av det. Jeg opplever at denne figuren har preg av et riff; et viktig struktureringsprinsipp i

rocktradisjonen. Harmonisk følges dette opp ved at den samme akkordrekkefølgen gjentas som et totakters ostinat gjennom hele refrenget: /A /D E/. I verset er harmoniene de samme som ble brukt i den forrige innspillinga, men transponert en stor ters opp til A-dur.

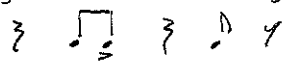
Instrumentbesetninga er typisk for moderne rock: Synthesizer, el-piano, to el-gitarer, el-bass og slagverk med en elektronisk tromme.

Arrangementet er preget av en flersjiktet rytmisk struktur. De enkelte instrumentene har sjølstendige funksjoner, f.eks. pulsbærende, rytmisk-motiviske eller klanglige innen den totale fakturen. I verset består akkompagnementet av et tilbaketrukket el-piano som spiller akkordene, to el-gitarer som unisont spiller et rytmisk motiv, el-bass og trommer. Slagverket markerer grunnpulsen på taktens ener og treer og legger toer og firer på lukket hi-hat. Mellom vers og refreng (t. 8) spilles et friere "fill-in". Bassen spiller også en og tre, men bruker i tillegg i t. 1 og 5 en velkjent synkopert bassfigur som er brukt i mange rockelåter, f.eks. som ostinat allerede i Elvis Presleys "Hound Dog" fra 1956:

Eks. 4:



Imidlertid er den også en reminisens av rumbarytme, og sammen med gitarfigurene gis assosiasjoner til vestindisk musikk.

Gitarene har en klar rytmisk funksjon. De spiller ikke akkorder, kun enkelt-toner med så lite bevegelse som mulig, og blir slik liggende som en akse. Det rytmiske motivet  trer tydelig og distinkt fram. Slike off beat aksentueringer på gitar er typisk for **reggae** og fusjonen av britisk rock og vestindisk musikk som oppsto i 80-åra under navnet **ska** (opprinnelig navn på popmusikk fra Jamaica

på 60-tallet (Brolinson og Larsen 1981: 28f)). Vi ser også at gitarene tydeliggjør melodistemmens synkopering av taktens metriske midtpunkt. Også bassen er i t. 1 og 5 med på denne synkoperinga. Bak det motoriske drivet trommer, bass og gitarer representerer kan man såvidt høre et el-piano som spiller akkordene. Dette fungerer ikke rytmisk markerende, men bare som ei svak antydning av det harmoniske grunnlaget.

I refrenget blir arrangementet fyldigere og mer differensiert. Melodistemmen blir doblet av synthesizer. Det er også gjort flere sangpålegg her. El-pianoet spiller melodisk utfyllende brokker i tillegg til akkordlegging. Gitarene deler seg i to forskjellige stemmer. Gitar 1 fortsetter med samme rytmiske figur som i verset, men spiller nå hele akkorder i et høyere leie og med skarpere klang. Gitar 2 spiller rytmiske figurer med lett høyrehåndsdemping (pizzicatoeffekt) som gir en svært perkusiv virkning. Bassen har et totakters riff laget av synkope-figuren fra t. 1 og 5 og to jevne halvnoter på grunntonene i akkordene D-dur og E-dur. I slagverket er hi-hat'en nå halvåpen, og i tillegg til rytmemønsteret fra verset aksentueres fireren i takten kraftig av en elektronisk perkusjonseffekt i t. 9, 11 og 13. Disse aksentene utgjør låtens dynamiske høgdepunkter. Refrenget avsluttes med betonte D- og E-durakkorder i t. 16.

Dette samme arrangementet beholdes med små unntak for "fill-in" figurer i trommer, bass og piano, gjennom låtens seks vers. Som introduksjon spilles refrenget instrumentalt og låten avsluttes med at refrenget gjentas en gang før det spilles i en forkortet instrumental utgave (tilsvarende t. 12-15). Til en viss grad finnes altså pop og rocks typiske tendens til å gjenta refrenget mer og mer mot slutten av en låt også her.

Med et visst unntak for el-pianoet, fingerer alle instrumentene i **Spela på ei ause** som rytmisk og motorisk akkompagnement. Som nevnt betrakter jeg også melodistemmen som et riff-preget element i refrenget, og oppfatter nærmest

fakturen i refrenget som det Brolinson og Larsen kaller en slags "total rytmeseksjon". (1981: 201) Pulsmarkeringa og aksentueringene differensieres og varieres ved at de fordeles på flere sjikt med ulik klangfarge. Til sammen får vi en sammensatt faktur strukturert i ostinatpregede totaktsseksjoner. Et eksempel fra refrengets fire første takter (t. 9-12) viser inndelinga i rytmiske og klanglige sjikt:

Eks. 5:

The musical score for Example 5 consists of six staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are labeled as follows from top to bottom: sang, synth., piano, gitar 1, gitar 2, and slagverk. The score is divided into four measures, each containing rhythmic notation for the respective instrument. The notation includes various symbols such as vertical lines, beams, and accents, indicating the timing and dynamics of the music. The first measure is marked with a '1' above the staff, and the second measure is marked with a '2' above the staff. The notation is dense and complex, reflecting the 'total rhythmic section' mentioned in the text.

En slik måte å strukturere fakturen på i samvirkende sjikt henger sammen med studioteknikkens utvikling. Fra slutten av 60-tallet ble flerkannels innspillingsteknikk så og si obligatorisk og førte til at de ulike sporene på båndet fungerte på liknende måte som notesystemer i et partitur. (Brolinson og Larsen 1981: 204) De ulike sjiktene kan på denne måten bearbeides uavhengig av hverandre når det gjelder f.eks. klangfarge, dybdeperspektiv og dynamikk. Utover på 70- og 80-tallet har dette fått stadig større betydning.

På denne produksjonen er det lagt stor vekt på disse aspektene, og det er grunn til å anta at det er lagt ned mye arbeid i innspilling og miksing. Antallet impliserte på den tekniske sida og bruken av to studioer bekrefter dette. I tillegg til at hvert instrument trer tydelig fram, er det en bevisst bruk av dybdevirkning og panorering. Ved siden av sangen ligger basstromme og særlig el-bass langt framme i lydbildet. El-gitarene ligger i hver sin kanal og danner ytterpunkter i en horisontal dimensjon. Slik skapes både nærhet og bredde. De svært perkusive slagene i refrenget ligger aller fremst i lydbildet og er mikset med etterklang som gjør at lydkilden oppleves som svært nær, men med et stort bakenforliggende klangrom. Aller bakerst ligger el-pianoet med sine akkorder som fungerer som en nokså statisk klangbakgrunn for de andre instrumentenes rytmisk distinkte figurer. Synthesizeren som dobler sangstemmen i refrenget har en framtrædende klang og understreker det instrumentale preget melodien har her. Den inngår som et rytmisk-melodisk sjikt i helheten og kan ikke tenkes som ei sjølstendig melodilinje uten komp.

Ei sterk vektlegging, som her, på flersjiktete rytmisk-motoriske struktureringsprinsipper utnytted i spesielt stor grad innen stilarter som disco, funk og reggae. Brolinson og Larsen knytter dette sammen med funksjonen som dansemusikk:

En sådan flerskiktad pulsmarkering ock motorik är direkt kopplad till de fria och individualiserade dansstilar som odlats på diskoteken under 70-talet. Den gav möjlighet till många kroppsmotoriska "översättningar": man kunde "svänga med" i en dialog mellan bastrumm och handklappningar; studsa i takt med elbasens synkoperade figurer; gunga med saxofonsektionens rullande riff och knycka till vid sologitarrens attacker. (1981: 205f)

Mitt helhetsinntrykk av **Spela på ei ause** er nettopp at den, bortsett fra teksten, ikke ligger langt fra en moderne disco-låt. Den har sterk kroppslig-motorisk appell og er velprodusert med et profesjonelt og polert lydbilde. Det er ikke noe spontant preg over denne låten og Olav Stedje synger tydeligvis "på ramme alvor". Verken sanger, arrangement eller produksjon legger vekt på å få fram det humoristiske og tøysete i teksten. Det eneste som vitner om at man forholder seg bevisst til teksten er navneforandringa fra Åkken Bom til Rocken Bom ved omforminga fra barnesang til rockelåt. Her er det tydeligvis viktigere å eksponere Stedje som popsanger enn som førskolepedagog (-han er visstnok det også).

Det ble i avsnitt 2.2.1 nevnt at førskolebarn interesserte seg mest for tempomessige, rytmiske, dynamiske og klangfargemessige aspekter ved musikken. I så måte skulle denne låten være midt i blinken for små barn. At den også ble populær viser f.eks. at den ofte ble ønsket i radioprogrammet "Hurra for deg....". I plateforretninger jeg har vært er "Rocken Bom og andre frå Songboka mi" også blitt framhevet som en av de mest solgte barneplatene. Videre har jeg sjøl observert hvordan låten har virket befordrende på danseaktivitet hos småbarn. At **Spela på ei ause** har kvaliteter i den retning er utvilsomt. Når jeg likevel vil opprettholde mi ambivalente holdning til den er det fordi jeg er skeptisk til andre virkninger den kan avstedkomme.

På denne platen er det dyktige studiomusikere som besørger musikken. Disse er i stand til å benytte ulike idiommer og stiltrekk på en kompetent måte, men i stiliserte former uten påtrengende personlige referanser. Jeg betrakter også vokalisten Stedje som en studiomusiker i denne sammenheng. Hele platen "Rocken Bom og andre frå Songboka mi" er preget av et behagelig og disiplinert lydbilde med tildels mye bruk av romklang. Bakgrunnen er ofte et delikat slør av synthesizer og vokalklang fra Anita Skorgan og Bobbysockskoret. Ut fra et kanskje naivt ideal om musikeres personlige forhold og nærhet til musikken de spiller,

reagerer jeg mot det jeg tror kan fungere som ei sosialisering til musikkindustriens perfeksjonistiske, men likefullt standariserte soundidealer, berøvet personlig og sosialt uttrykk.

Et annet aspekt er Jens Graasvolls ønske om og oppfordring til sanglig egenaktivitet med og uten platen. For det første er **Spela på ei ause** tilpasset Olav Stedjes høge stemmeleie, noe som gjør det tungt å synge med for vanlige stemmer. For det andre tror jeg at en slik utgivelse, med all den mediaeksponering den har fått, vil kunne fungere normerende i favør av versjonene på denne platen. Jeg opplever sjøl som far at det absolutt er denne versjonen av "Rocken Bom" - som han nå bare heter - som skal synges, med imitasjon av perkusjon og det hele. Og det høres unektelig litt "flatt og tomt" ut. Hvem har vel helt orkester, skikkelig studio, alle slags instrumenter og andre hjelpemidler til rådighet i vanlige sangsituasjoner med barn? Da er det unektelig enklere å sette på platen og la høgtalerne formidle "skikkelig studiosound".

Eksempel 6: Transkripsjon av Spela på ei ause - 1.vers/refreng

♩ = 94

1

Sang

På må-nen bur ein li-ten mann, ein li-ten mann, ein li-ten mann. På

Pno.

Git.1

Git.2

Bass

Sl.v.

5

+ synth.

Sang

må-nen bur ein li-ten mann og han hei-ter Roc-ken Bom. Han spe-lar på ei

Pno.

Git.1

Git.2

Bass

Sl.v.

9

Sang + Synth. 8
 au - se , han spe-lar på ei au - se . Han spe-lar på ei

Pno.

Git.1

Git.2

Bass

Sl.v.

13

Synth.:

Sang + Synth. 8
 au - se og han hei-ter Rac-ken Bom .

Pno.

Git.1

Git.2

Bass

Sl.v.

4.4 Juba Juba, eller da familien ble samlet foran
høgtalerne. Knutsen og Ludvigsen: Dum og deilig.

Øystein Dolmen og Gustav Lorentzen har siden 1970 vært blant de mest kjente og allsidige barnekulturarbeiderne i Norge. De begynte som viseduo i 1966, men ble for alvor kjent da de skapte tunnelboerne **Knutsen og Ludvigsen** til "Barnetimen for de minste" i 1970. De ble ganske raskt populære hos et langt bredere publikum enn mindre barn og etablerte seg - som Bakklandet Bassangforening og gjennom samarbeid med musikerne Arve Tellefsen og Kåre Ørnung - som underholdningsartister uten tilknytning til noen bestemt aldersgruppe. Imidlertid har de også som de barnekulturassosierte Knutsen og Ludvigsen mange eldre tilhørere. Når jeg under arbeidet med denne hovedoppgaven har kommet inn på emnet for oppgaven i tilfeldige samtaler, har jeg ofte fått reaksjonen: "Jaså, du skriver om Knutsen og Ludvigsen, du." Hvorpå det kommer fram at mange voksne gjerne lytter til deres plater og kassetter uten å bruke barn som påskudd.

Ved siden av plater med Tellefsen og Ørnung eller som Bakklandet Bassangforening har Dolmen og Lorentzen gitt ut seks LP-plater (medregnet en samleplate) under kunstnernavnene Knutsen og Ludvigsen. Med utgangspunkt i barnetimeprogrammene er det blitt laget et teaterstykke og en spillefilm. De har videre opptrådt i så ulike sammenhenger som radio, fjernsyn, egne konsertturneer, rockeklubber, diskoteker, Festspillene i Bergen, politiske møter og varemesser. I tillegg har de laget egne barneteaterforestillinger. Platene "Brunost no igjæn?" fra 1972 og "Juba Juba" fra 1983 er tildelt platebransjens pris, Spellemann-prisen, for beste barneplate, og i 1984 fikk Øystein Dolmen og Gustav Lorentzen Sør-Trøndelag fylkeskommunes kulturpris for sitt arbeid innen barnekultur.

Jeg har tidligere nevnt Knutsen og Ludvigsen som eksempel på artister som har utviklet seg fra å være visesangere til å bli rockartister. I starten brukte de akustiske gitarer til akkompagnement - og i tillegg var som oftest "konduktøren" Jan Tro med på kontrabass. Allerede på de første platene benyttet de såvel melodiske, rytmiske og harmoniske virkemidler som var uvanlige i barneplatesammenheng tidlig på 70-tallet. De brukte ofte rytmiske synkoper, og eksemplet "Tonevise" kan vise noe av den relativt avanserte melodikken og harmonikken som ble brukt. Visa beveger seg gjennom hele kvintsirkelen.

Eksempel 7:

© Sonora Musikkforlag A/S

Hvor er min to - ne? Hvor ble det av den?

Jeg satt her og sang på den, så var den blitt en an - nen.

Hvor er min to - ne? Den som var så fin. Nå

tror jeg jeg tar den, ba-re litt opp og så er den der er den syng hva du vil på den fine tonen.

(Dolmen og Lorentzen 1972: 48)

Etterhvert kom elektriske og elektroniske instrumenter til å prege lydbildet sterkere enn de akustiske, og Knutsen og Ludvigsen sin musikk har på de senere platene ligget nærmere pop og rock enn visesang. Et typisk trekk ved deres stil har etterhvert blitt parodier på musikalske stiltrekk og klisjeer fra popgrupper fra 60- og 70-åra, f.eks. Beach Boys og Bee Gees.

Sin største salgsmessige suksess fikk Knutsen og Ludvigsen med platen/kassetten "Juba Juba" som har solgt i ca. 100.000 eksemplarer. Den er til nå det mest solgte barnefonogram fra 80-tallet. Platen består av 15 låter hvor i hvertfall fire må sies å ha blitt "hits". Det dreier seg om "Kanskje kommer kongen", "Eg ve te Bergen", "Godmorgen Norge" og "Dum og deilig". Sistnevnte vil bli gjort til gjenstand for nærmere analyse i det følgende.

Jeg vil først gjengi teksten på **Dum og deilig** slik den er på platen og deretter drøfte innholdet, slik jeg oppfatter det.

Kjenner at det er sånn kribleri
 som sprer seg i fra magen - m.
 Sku' tro vi hadde spist igjen.
 Nå skal drømmene få slippe fri,
 for i dag er selve dagen - o.
 Knutsen går med nervene i spenn. (Å, neida. Å, joda)

Nå er scenen klar og jeg tar mikrofonen,
 tusen øyne lyser mot meg.

Og jeg er
 dum og deilig juba juba
 øver foran speilet
 dum og deilig juba juba
 danser som en snegle
 dum og deilig nå går det bra
 juba juba.

Scenen er en gammel gyngest,
 gitaren er en skinke - m.
 Ikke rart at folk er vill'.
 Alt er stilig og det svinger mest
 med syltetøy som sminke - o.
 Skjønner ikke at vi får det til.

Nå er scenen.....

Og jeg er....

Ingen kan ha fødselsdag hver dag.
 Det er et år fra jul til jul.
 Dager fins i alle farger, også grå.
 Men så.
 Den som venter, han skal få.

Det er min tur i dag til å ta mikrofonen,
 tusen øyne lyser mot meg.

Og jeg er.....

Tekstens tema er barns drømmer og fantasier om det å være vellykket og stå i sentrum for alles oppmerksomhet, slik det er knyttet til musikkindustriens og reklamens bilde av popidoler. Dette uttrykkes gjennom Knutsen og Ludvigsen som imiterer popstjerner foran speilet - en situasjon de fleste barn kan identifisere seg med.

Imidlertid står ikke situasjonen klar for lytterne fra tekstens begynnelse. Tross Ludvigsens nokså tørre kommentarer i 3. og 6. verselinje gir teksten ei stemning av forventning og spenning, et inntrykk som forsterkes av avsnittet: "Nå er scenen klar og jeg tar mikrofonen, /tusen øyne lyser mot meg". Dette kunne godt oppfattes realistisk, men i neste avsnitt faller det hele på plass med linja: "øver foran speilet". I avsnittet deretter kommer en konkret og morsom beskrivelse av situasjonen: "Scenen er en gammel gyngestol, /gitaren er en skinke.../ ... med syltetøy som sminke". Med "Ingen kan ha fødselsdag...." osv. trekkes et fornuftsmoralsk element inn: Livet har ikke bare lyse sider, eksemplifisert ved fødselsdag og jul; også kjedelige stunder finnes. Dette utdypes imidlertid ikke nærmere, og snart er vi over i fantasien og leken igjen.

Denne teksten tar utgangspunkt i barns virkelighet; i deres leker og deres drømmer. Knutsen og Ludvigsen representerer barna og går sjelden over i en voksen kommenterende rolle. Dolmen og Lorentzen uttaler om dette i en avisintervju:

Det ålreite med Knutsen og Ludvigsen er at de ikke er to voksne som kommer inn på scenen for å more barna. Knutsen og Ludvigsen snakker og uttrykker seg som unger sjøl de, vi har lært oss til å bruke ungen i oss for å få kontakt med de i salen. Vi har jo tilsammen over 20 års erfaring fra vår egen barndom å øse av...

(Adresseavisen 5.3.1984)

Om målsettinga med det de driver med og det oppdragende ansvar de har, sier de videre:

Vi skal oppdra ungene til å bruke fantasien sin, til å se mange ting fra en litt annen vinkel enn det voksne oppdragere og yrkespedagoger terper inn i dem. Vi har nok brutt med tradisjonen fra Margrethe Munthe som vifter med en irettesettende pekefinger og sier "Nei, nei gutt, dette må bli slutt". Vi vil at ungene skal leve seg med i det Knutsen og Ludvigsen foretar seg inne i denne rare tunnelen, og at de i all troskyldighet skal fryde seg sammen med oss. Målet er at publikum skal være glade og oppglødde når de går fra en av våre opptredener, uansett hvor gamle de er.
(sst.)

At Knutsen og Ludvigsen bruker uttrykksformer som er en del av barnas egen kultur, også de i voksenkulturen mer tabubelagte, er riktig. Likedan at fantasien står i sentrum, fjernt fra en moralistisk kultur for barn. Likevel finnes det trekk også i denne teksten hvor de voksne opphavsmennenes holdning skinner igjennom. Man kan kanskje spørre seg om det er en mer reservert og "ansvarlig" holdning til tekstens tema vi aner en flik av i det nevnte "fornuftige" avsnittet, eller om det er et kunstnerisk nødvendig kontrasterende element for å sette leken og fantasien i perspektiv.

Med linjene: "Og jeg er /dum og deilig" ironiseres det - ikke over barnekulturens ytringsformer - men kanskje både over platebransjens og massemedias framstilling av popartister og disses akseptering av ei slik markedsføring. Tittelen **Dum og deilig** - og i enda sterkere grad **Juba Juba**, både som tekst i denne låten og som platetittel - kan dessuten sees som en parodi på forsøk som gjøres på å lage slagere ved hjelp av enkle og standardiserte oppskrifter. Med utgangspunkt i ABBA-titler som Waterloo, Fernando, Chiquitita, Money-money-money, SOS, I do - I do - I do, Voulez-Vous? osv. har Dorrit Axelsson formulert "Stikkan Andersons tre lover":

1. Sangens tittel bør bare bestå av ett ord.
2. Dette ordet bør ha en universell appell.
3. Ordet kan finnes i en kokebok (hvor som helst).

(Johnson 1983: 108)

Jeg oppfatter altså tekstens tema dypest sett som det at barns drømmer og fantasier blir koplet sammen med musikkindustriens tilbud om identifikasjonsobjekter. Noe

eksplisitt budskap kan jeg imidlertid ikke lese ut av teksten. Forfatterne ønsker ikke å bruke "irettesettende pekefingre" overfor barna, men under den generelt livsbejaende holdninga til de uttrykksformer fantasien måtte få anes også ei kritisk innstilling, først og fremst uttrykt gjennom ironi og parodi.

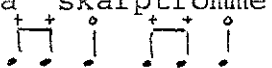
Musikalsk er **Dum og deilig** form-messig strukturert etter litt mer kompliserte prinsipper enn de enkle vers/refreng-skjemaene i de foregående analysene. Her finner vi avsnitt med ulike lengder og funksjoner. Det er f.eks. mulig å snakke om vers- og refrangfunksjon her også, men i utgangspunktet velger jeg å bruke nøytrale bokstavbetegnelser.

Formskjemaet ser slik ut, med angivelse av taktmessig varighet:

INTRO	:	A	B	C	:	BRU	D	C1	B1	C
t. 1-8		9-24	25-32	33-48		49-50	51-66	67-74	75-82	83-99

Introduksjonen er på 8 takter. Den er instrumental med akustisk gitar, to el-gitarer og to kazooer. Dette er et enkelt amerikansk folkemusikkinstrument som har vært mye benyttet av visesangere og særlig gatesangere. Introen har da også en folkelig og upretensiøs karakter. El-gitarene spiller små enkle "fill-in"-figurer i en slags country-stil. Herved er forbindelsen til Knutsen og Ludvigsen som rotekte visesangere etablert.

I det jeg kaller **A-delen** kommer et nytt lydbilde. Instrumentbesetninga består av akustisk gitar, to el-gitarer, el-bass og rytmeboks. Mens den akustiske gitaren var tydelig i introen, er den nå tonet helt ned i lydbildet. El-gitarene har samme funksjon og plassering som i introen; de legger akkorder, enkelt-toner og små figurer i et "laid back" komp. Bassen spiller konvensjonelt med grunntonene på en og tre i takten, bare variert med noen gjennomgangstoner. Dette gir et stødig og litt gammelmodig komp. Imidlertid bringes et moderne element inn - rytmeboksen. Rytmebokser med digitalt

bestemt pulsmarkering har de senere år skaffet seg et visst bruksområde innen pop og rock, kanskje særlig innen den "kalde" synth-popen. Ofte blir de også brukt i kombinasjon med trommeslager, noe f.eks. Phil Collins har gitt endel raffinerte eksempler på. Her er det imidlertid ikke noe sofistikert over rytmemønsteret som er programmert. Over tradisjonell "basstromme" på taktens tunge slag og off beat på "skarptromme" skrangler en hurtig "hi-hat"-figur av gårde:  Klangmessig blander denne seg med den akustiske gitarens stålstrenger. Metronomisk puls og den metalliske klangen bidrar til å skape en nokså moderne sound.

Del A er bygd opp av to tilnærmet like perioder på 8 takter hver. Disse består av tre melodiske fraser. Den første har tonen d som sentraltone med ei dreining til undertersen. Det synges i parallelle oktaver og motivet fungerer som et signal på to plan: 1. For å påkalle lytternes oppmerksomhet. 2. For å fastslå genren. Med synkopert, riffpreget rytmikk og høgt, litt presset stemmeleie for Ludvigsen sies det: "Vi er ikke visesangere (som introen antydte) - vi er popstjerner.

Eksempel 8:



Kjen-ner at det er sann kerib-(e)-ri

I neste frase ligger melodien på septim og none på betonte slag før den ender på A-mollakkordens grunntone. Knutsen synger dette med glidende intonasjon opp mot toptonen og særlig fram mot siste tone, slik at den nærmer seg en parodi på et populærmusikalsk innlevelsesidiom.

Eksempel 9 :

Tredje frase har Ludvigsens nøkterne kommentar: "Sku" tro vi hadde spist igjen". Motivisk minner denne frasen om sangformler som finnes i den spontane barnesangen og som ofte har et ertende bruksområde. Når det kommer igjen i A-delens andre 8-taktsperiode har det også en klar ertende funksjon. (L: Knutsen går med nervene i spenn. K: Å, neida. L: Å, joda).

Harmonisk er A-delen fast forankret i G-dur. I t. 24 fører en kromatisk bassbevegelse over til A-moll og B-delen.

I **B-delen** blir to nye instrumenter innført. Den ene el-gitaren blir erstattet av en synthesizer og perkusjonsinstrumentet cabaça kommer til. Synthesizeren spiller liggende akkorder og skaper en ny romdimensjon i låten. El-gitaren går over til å spille et mer strukturert rytmisk mønster, bass-stemmen har fått en lineær profil; fra a til d, og cabaça spiller en fast åttendelsfigur i hver takt. B-delen får en strammere karakter og er preget av framdrift. Harmonisk oppstår ei sterk ledevirkning mot tonika med akkordrekka Am7/Am7/C/D som gjentas. Særlig stor er spenninga mellom melodien og akkordene/bassen. På den mest trykksterke taktdelen i hver takt, eneren, ligger melodien på septim, none eller kvart i forhold til grunntonen (og basstonen) helt fram til B-delens siste takt, t. 32, hvor liggetonen d blir grunntone i dominantakkorden til G. Slik intensiveres spenningsoppbygginga harmonisk, og det forventningsfulle i teksten blir forsterket musikalsk. Melodikken i denne delen har ganske lik kontur som A-delens andre frase og mot slutten brukes også tilsvarende glissandopreget intonasjon.

Eksempel 10:

t.29 Am7 C D

tu-sen øy-ne ly-ser mot m--eg--

el-bass:

B-delen fungerer som ei overledning (fra A til C) hvor det bygges opp forventninger til fortsettelsen.

C-delen bygger stort sett på samme akkordrekke som introen. Kazooene kommer også tilbake og spiller ei linje som er nesten identisk med introens. På el-gitaren spilles off beat markeringer som i ska eller reggae. Synthesizeren har et riff i parallelle terser og sekster, mens bassriffet består av treklang-brytninger. Dette skaper rytmisk-motorisk driv over den gjentatte akkordrekka G/G/C/D (siste gang i t. 45-48: G/C/D/C) som gjør kompet mer intenst tilstedeværende enn tidligere i låten.

Melodiens refrengkarakter med korte, pregnante motiver innløser forventningene som ble skapt i foregående del. De sentrale motivene, henholdsvis med teksten "dum og deilig" og "juba juba" er i realiteten en frase som er klippet i to og sunget i hver sin ytterkant av sangernes stemmeleie.

Eksempel 11:

t.33

dum og dei-lig ju-ba ju-ba

Dette blir C-delens - og hele låtens - musikalske høydepunkt. Det gjentas tre ganger før "juba"-motivet til slutt synges i parallelle oktaver og blir liggende i tre takter mens Knutsen lager en liten overstemme inspirert av motivets synkope.

C-delen har en klar refrengfunksjon i låten, også understreket av den tilsiktet banale teksten som kanskje til og med Stikkan Anderson ville bifalt. Dermed kan A betraktes som vers og B som en forlengelse av dette og overledning til refrenget. Hele denne seksjonen (A+B+C) gjentas så en gang.

Ei totakters bru fra refrenget leder over til **D-delen** som består av 16 takter. Denne kan kanskje sies å korrespondere med "stikket" i en populærmusikalsk AABA-form. Den kontrasterende karakteren dette pleier å ha kan ihvertfall gjenfinnes her. Ei typisk nedadgående basslinje går i slutten av brua ned til tonikaparallellnivået ved D-delens begynnelse. Tonearten er e-dorisk med Em og A7 som eneste akkorder i de 8 første taktene. Motorikken i kompet (unntatt rytmeboksen) stanser opp. I el-gitar og synthesizer legges lange akkorder eller liggetoner, og den akustiske gitaren understreker akkordskiftene med klingende arpeggi. Bassen stanser også for første gang sin "en og tre"-rytme og bruker mer moderne el-bassteknikk: Lange toner, glissandi og dobbeltgrep. Ludvigsen synger hovedmelodien, mens Knutsen synger dus bakgrunnsvokal på lange toner med masse romklang. Imidlertid settes motorikken gradvis igang igjen fra t. 57-59. Fra t. 59 blir også den harmoniske rytmen raskere, og med akkordrekka Em/D/G6/A7/D/D/D7/D7 i de siste 8 taktene av D-delen har man definitivt ledet tilbake til G-dur i t.67 hvor neste del begynner.

Denne delen, som jeg kaller **C1**, består av 8 takter som bygger på de 4 siste taktene fra refrenget. Dette går rett over i **B1** hvor melodien i de tre første taktene er litt variert i forhold til B. Låten avsluttes så med refrenget (C-delen).

Arrangementet i denne låten varieres i de forskjellige delene. Introen står i en særstilling da den gjennom instrumentasjonen gir bud om en genremessig tilknytning som

bare unntaksvis manifesteres. Gjennom delene A og B foregår det ei strukturering og intensivering av det musikalske uttrykket som får ei slags utløsning i C-delen hvor det er større grad av flersjiktet klanglig og rytmisk faktur. Man kan si at det er stort samsvar mellom tekst og musikk i låten. Også den til tider parodiske syngestilen understøtter dette. En liten detalj er det "urytmiske" cabaçaspillet i t. 91, som henspiller på teksten "danser som en snegle". I D-delen ligger teksten på et metaplan i forhold til resten av låten og reflekterer over innholdet. Musikalsk understrekes dette ved at arrangementet her er mer dvelende og luftig, før både tekst og musikk bringer oss over i lekens viltre verden igjen.

Instrumentasjons- og arrangementsmessig er **Dum og deilig** preget av ei blanding av eldre og nyere elementer. Bruken av kazoo, akustisk gitar, spillestilen på el-gitarer i intro og A-del og på bass i hele låten unntatt D-delen er stilelementer fra noe eldre vise- eller rocktradisjon. Bassriffet i refrenget er f.eks. likt det som brukes i Lennon og McCartneys "Ob-la-di Ob-la-da" fra midten av 60-tallet. Nyere stiltrekk er bruken av rytmeboks, synthesizer, el-gitarens synkoperte rytmefigurer i B-delen og off beat akkorder i refrenget og bassteknikken i D-delen. Bruken av handklapp langt framme i lydbildet som i brua fra C- til D-delen (t. 49-50) er også typisk for moderne dansemusikk. Arrangementet er gjort av Dolmen og Lorentzen, og er gjennomarbeidet med en rekke detaljer som f.eks. bruken av perkusjon i B-delen og tolvstrengs-gitarakkorder i Cl. Likevel har det en spontan karakter som f.eks. kommer til uttrykk i de tilsynelatende frie sangutfyllingene og tilløp til latter i refrengets siste del.

Platens produsent er Ole A. Sørli med komponistene som medprodusenter. Produksjonsmessig kan man høre at låten er et produkt av 80-åra. Sangstemmene er sentrale og langt framme i lydbildet, og har en fyldig klang. I D-delen er Ludvigsens stemme spesielt langt framme og "taler direkte" til lytterne. Knutsen har her bakgrunnsvokalistfunksjon og skaper dybde med mye romklang. Det er benyttet dubbing flere steder, spesielt

i refrenget. Det er god separasjon mellom de forskjellige instrumentene, men ingen ligger spesielt langt framme eller bak i lydbildet unntatt den akustiske gitaren som for det meste har en tilbaketrukket plassering. Synthesizeren fyller klanglig ut "hull" og binder det hele sammen til en fyldig sound. Det er tydelig at det er lagt ned mye arbeid i innspilling og miksing av låten. Imidlertid har ikke **Dum og deilig** noen utpreget "glatt" sound. Et mer "naturlig" og spontant lydbilde høres ut til å være idealet, noe som sikkert henger sammen med utøvernes musikalske bakgrunn og lange erfaring fra levende konsertformidling.

Mitt helhetsinntrykk er at dette er en fengende og morsom låt med godt samsvar mellom tekst og musikk. Innafor et vanlig popformat på 3:09 minutter presenteres vi for variert musikalsk materiale som likevel gir en helstøpt låt smeltet sammen av forskjellige elementer. Den har gjennomarbeidet og profesjonelt arrangement og lydbilde og er dyktig utført. Refrenget er tross sin store ambitus på oktav + stor decim (med overstemmen) noe de fleste vil nynne med på etterhvert.

Hva er så forklaringa på at denne platen er den mest solgte barneplate i 80-åra, og at den appellerer til publikum i alle aldre? Det er klart at det er en hel del udefinierbare ting som gjør at en plate treffer markedet, men for å ta utgangspunkt i låten **Dum og deilig** tror jeg at barn lett kan identifisere seg med innhold og utøvere. Hele situasjonen skulle ligge godt til rette for umiddelbar gjenkjennelse, og Knutsen og Ludvigsen har ingen "ovenfra og ned"-holdning til sitt yngste publikum. Det er nok mye i det at "Knutsen og Ludvigsen snakker og uttrykker seg som barn sjøl". Enhver som har vært tilstede på deres teaterforestilling "Juba Juba" på Trøndelag Teater i 1984 og -85, der de framfører gamle og nye låter bare akkompagnert av to el-gitarer, har opplevd en sjelden god kommunikasjon mellom scene og sal, der de beviste at også en låt som **Dum og deilig** godt kan fungere som allsang. Deres appell også til et voksent publikum må sees på bakgrunn av at de gjennom mange år har innarbeidet seg på dette markedet ved siden av ren barnekultur. Tekstene deres kan oppfattes på flere plan. F.eks. er bruken av parodiske og

ironiske elementer noe som lettere oppfattes av voksne. På andre låter fra Juba Juba har de også direkte hentydninger til voksnes hverdag, som f.eks. til likningsvesenet ("Damer i vindu"). Musikalsk treffer også blandinga av nye og eldre stilelementer, særlig fra 60-tallets pop og rock som det finnes mange eksempler av på platen, 80-åras foreldregenerasjon hjemme. I ovenstående nevnte avisintervju går det fram at Dolmen og Lorentzen betrakter seg som familieartister med fans i mange aldre. De sier i forlengelsen av dette:

Vi kunne godt tenke oss å lage en ren barneplate, men da måtte vi se bort fra salg og markedshensyn og gå helt etter vår egen nese. (Adresseavisen 5.3.1984)

At slike hensyn tas er vel neppe sensasjonelt så lenge kulturproduksjon er underlagt vareproduksjonen og må basere seg på spekulasjoner i hva som rører seg i markedet, men som i dette tilfellet både fører til gode produkter og til at barnekulturarbeidere kan arbeide på profesjonell basis. Etter mi mening er i så måte 80-åras til nå mest solgte barnefonogram et langt mer verdifullt og mindre spekulativt bidrag til barnekulturen enn 70-tallets bestselger "I Smurfeland".

Dessuten ser jeg det positive i at barn og voksne kan ha opplevelsesfellesskap gjennom uttrykksformer som står barnekulturen nærmere enn f.eks. a-ha og Monroes.

Eksempel 12: Transkripsjon av Dum og deilig

INTRO

$\text{♩} = 93$

2 KAZOOR

AK. GIT.

EL. GIT.1

EL. GIT.2

EL. BASS

RYTME BOKS

5 KAZOOR

AK. GIT.

EL. GIT.1

EL. GIT.2

EL. BASS

RYTME BOKS

A 9

SANG
 Kjen-ner at det er saam krib-le-ri K: som sprer seg i fra ma - gen - -
 Sce - nen er en gammel gyn-ge-hest K: gi - ta - ren er en skin - ke - -

AK. GIT.
 G / / / / Hm7 C /

EL. GIT.1
 / / / /

EL. GIT.2
 / / / /

EL. BASS
 / / / / / / / / / /

RYTME-BOKS
 / / / / / / / / / /

13

SANG
 m m L: Skur tro vi had-de spist i - gjen -
 L: Ik-ke raft at folk er vill' .

AK. GIT.
 Am7 / / / / D7 / / / / G / / / / D7 / /

EL. GIT.1
 / / / / / / / / / /

EL. GIT.2
 / / / / / / / / / /

EL. BASS
 / / / / / / / / / /

RYTME-BOKS
 / / / / / / / / / /

17

SANG

B: Nå skaldrom - me - ne på slip - pe fri K: fori dag er sel - ve da - gen - -
 B: Att er sti - lij og det svin - ger mest K: med syl - te - tøy som smin - ke - -

AK. GIT.

EL. GIT. 1

EL. GIT. 2

EL. BASS

RHYTH. BOKS

21

SANG

L: Knut - sen går med nær - vene i spenn . K: Å, neida . L: Å, jada .
 L: Skjøn - ner ik - ke at vi får det til

AK. GIT.

EL. GIT. 1

EL. GIT. 2

EL. BASS

RHYTH. BOKS

B 25

SANG
 8 B: Nå er sce - nen klar og jeg tar mik-ro - fo - nen ,

AK. GIT.
 Am7 C D

EL. GIT.
 Am7 C D

SYNTH.

EL. BASS

RYTME BOKS
 cabaga: x x x x x D 7 3

29

SANG
 8 tu - sen dy - ne ly - ser mot m - - eg .L: Og jeg er

AK. GIT.
 Am7 C D

EL. GIT.
 Am7 C D

SYNTH.

EL. BASS

RYTME BOKS
 x x x x x D 7 3

C

33

Musical score for measures 33-36. The score includes staves for SANG, KAZOO, AK. GIT., EL. GIT., SYNTH., EL. BASS, and RYTHME BOKS. The lyrics are: "B: dum og dei-lig li-ju-ba ju-ba" and "ø-ver fo-ran spei-let". Chords G, C, and D are indicated for the guitar parts.

//

37

Musical score for measures 37-40. The score includes staves for SANG, KAZOO, AK. GIT., EL. GIT., SYNTH., EL. BASS, and RYTHME BOKS. The lyrics are: "B: dum og dei-lig li-ju-ba ju-ba" and "dan-ser som en sneg-le". Chords G, C, and D are indicated for the guitar parts.

41

SANG
B: dum og dei- lig Li nå går det bra B ju-ba ju-ba

KAZOO

AK. GIT.
G C D

EL. GIT.

SYNTH.

EL. BASS

RYTME BOKS

45

SANG

KAZOO

AK. GIT.
G C D C

EL. GIT.

SYNTH.

EL. BASS

RYTME BOKS

BRU 49

D

SANG

AK. GIT. G Em

EL. GIT. G

SYNTH.

EL. BASS

RYTME-BOXS handklapp: x ? x x

Li - n - gen kan ha

53

SANG K: Hver da - - - - - g.

fad - sels - dag hver dag . bet er et ar fra jul til

AK. GIT. A7 Em

EL. GIT. #

SYNTH.

EL. BASS

RYTME-BOXS

57 K: Ju - - - - -

SANG
ju - - - - - Da - ger fins i al - le far - ger,

AK. GIT.
A7sus4 A7 Em D

EL. GIT.

SYNTH.

EL. BASS

RYTHM. BOXS

61 - - - - -

SANG
og - så gra - Men så Den som

AK. GIT.
G6 A7 D

EL. GIT.

SYNTH.

EL. BASS

RYTHM. BOXS

C1

65

SANG
ven - ter han skal jä - - - ha ha

AK. GIT. D7 tolustrengsgitar: col 8va.

EL. GIT. G C

SYNTH.

EL. BASS

RYTME-BOXS

69

SANG
ha ha ha ha he

AK. GIT.

EL. GIT. D C G C

SYNTH.

EL. BASS

RYTME-BOXS

B1

73

SANG
K: Det er min tur i dag til å

AK. GIT.
Am7

EL. GIT.
D Am7

SYNTH.

EL. BASS

RYTME BOKS
cabaça: x x x x x D 7 3 x x x x x D 7 3

77

SANG
ta mik-ro - fo - nen tu-sen dy-ne ly-ser mot

AK. GIT.
C D Am7

EL. GIT.
C D Am7

SYNTH.

EL. BASS

RYTME BOKS
x x x x x D 7 3 x x x x x D 7 3 x x x x x D 7 3 x x x x x D 7 3



81

Musical score for measures 81-84. The score includes parts for SANG, AK. GIT., EL. GIT., SYNTH., EL. BASS, and RYTHME-BOXES. The key signature is one sharp (F#).

SANG: m - - eg .Li Og jeg er Bi:dum og dei - lig Li:ju - ba ju - ba

AK. GIT.: C D kazoo:

EL. GIT.: C D ak.git.: G

RYTHME-BOXES: x x x x x 7 } x x x x x 7 }

85

Musical score for measures 85-88. The score includes parts for SANG, KAZOO, AK. GIT., EL. GIT., SYNTH., EL. BASS, and RYTHME-BOXES. The key signature is one sharp (F#).

SANG: L: ø-ver fo-ran spei-let Bi:dum og dei - lig Li:ju - ba ju - ba

AK. GIT.: C D G

89

Musical score for measures 89-92. Instruments: SANG, KAZOO, AK. GIT., EL. GIT., SYNTH., EL. BASS, RYTHM-BOXES.

SANG: L: dan-ser som en sne-gle B: dum og dei-lig L: nå går det bra

AK. GIT. EL. GIT.: Chords: C, D, G, G

RYTHM-BOXES: cabasa: x x x x x x x

93

Musical score for measures 93-96. Instruments: SANG, KAZOO, AK. GIT., EL. GIT., SYNTH., EL. BASS, RYTHM-BOXES.

SANG: B: ju-ba ju-ba

AK. GIT. EL. GIT.: Chords: C, D, G, C

97

SANG: Melody line with notes and slurs. Measure 97: G4, A4, B4. Measure 98: C5, B4, A4. Measure 99: G4, F#4, E4.

KAZOO: Melody line with notes and slurs. Measure 97: G4, A4, B4. Measure 98: C5, B4, A4. Measure 99: G4, F#4, E4.

AK. GIT.: Chord symbols: D, C, G.

EL. GIT.: Rhythmic notation with slash marks and accents. Measure 97: / / 3 / 7. Measure 98: / / 3 / 7. Measure 99: / /

SYNTH: Chordal accompaniment with notes and slurs. Measure 97: F#4, A4, B4. Measure 98: F#4, A4, B4. Measure 99: F#4, A4, B4.

EL. BASS: Bass line with notes. Measure 97: G3, A3, B3. Measure 98: C4, B3, A3. Measure 99: G3, F#3, E3.

RYTHM-BOXES: Rhythmic notation with slash marks. Measure 97: / . Measure 98: / . Measure 99: / .

5. AVSLUTNING

Jeg vil først i dette kapitlet foreta ei oppsummering av hovedpunktene i oppgaven. Deretter vil jeg diskutere og vurdere en del av de tingene som har kommet fram undervegs, før jeg avslutningsvis forsøker å se litt på perspektivene framover.

I første kapittel redegjorde jeg for det jeg oppfatter som de viktigste historiske, sosiologiske og sosialpsykologiske forutsetninger for barnemarkedet. Barndommens nyere historiske tilsynekomst har som bakgrunn overgangen fra føydalistisk til kapitalistisk produksjonsmåte; noe som fordret en ny familiestruktur med omforming fra hovedsaklig produserende til reproduserende funksjoner. Økte kvalifikasjonskrav til arbeidskrafta fører til lengre utdanning, men utdanningsinstitusjonene får også en objektiv funksjon som oppbevaringsplasser for barna, som kan defineres sosiologisk som utestengte fra den materielle produksjon. Dette fører til endrede oppvekstvilkår. Isoleringa fra viktige deler av de voksnes virkelighet leder til manglende fellesskap - både erfarings- og tidsmessig - mellom barn og voksne. Under den kapitalistiske vareproduksjon blir de samfunnsmessige forhold tingliggjort, og de sosialpsykologiske konsekvenser av dette er fremmedgjøring og angst. Dette i tillegg til den mangelfulle voksenkontakten skaper et problematisk utgangspunkt for identitetsutviklinga. Barns naturlige behov for samvær og aktivitet med voksne blir for en stor del undertrykt i dagens samfunn. Disse behovene får sin kvasitilfredsstillelse i form av forbruk av varer. Barnemarkedet har forlengst blitt en realitet, og mote- og bevissthetsindustrien leverer identifikasjonsobjekter i stor stil.

I andre kapittel forsøkte jeg å se allment på barns forhold til musikk i dagens samfunn. I første del tok jeg opp barns spontane og sjølororganiserte musikalske praksis. Ut fra en forståelse av barnekulturbegrepet som bestående av flere

elementer hvor også oppvekstvilkår, utviklingsmuligheter og samværsformer inngår, har jeg forsøkt å se barnas egen kultur og voksensamfunnets kulturpåvirkning i sammenheng.

I punktet om barnesangkulturen ble aktuell forskning omkring førskolebarns spontane sangaktivitet referert. Det kom fram at barna har en rik og variert musikk-kultur som, innen barnekulturens intersubjektive forståelsesrammer, også kan oppvise språklige trekk og ha meddelelsesfunksjon. Den spontane sangaktiviteten synes å forsvinne rundt skolealderen, men det lages og traderes fremdeles sanger, f.eks. sanglekene. Typisk for barnesangkulturen er at den står i et nært forhold til voksnes musikk-kultur. Den direkte og personlige påvirkninga er viktig, og de fleste forskere ser i tillegg ut til å regne massemedie-distribuert musikk som en betydelig råstoffkilde for videre bearbeiding innen barnas egen kultur.

En del av barnekulturen som er intimt knyttet sammen med massemediemusikken er barnerocken. I påvente av at kulturarbeidere og pedagoger oppdager dette uttrykksbehovet og dets musikalske og sosiale funksjon, er det musikkindustriens stadig skiftende moteretninger som blir den målestokk barna relaterer sin aktivitet til.

I andre del av kapittel 2 vurderte jeg, med bakgrunn i en del psykologiske og sosiologiske rammebetingelser, hvilke faktorer som påvirker barna sterkest musikalsk i dag. Konklusjonen var at musikkindustriens produkter, formidlet via massemedier som radio, fjernsyn og fonogrammer, har fått større gjennomslags- og påvirkningskraft enn faktorer som hjem, nærmiljø og skole. Dette fører også med seg bestemte lyttesituasjoner og lyttemåter, hvor den utsprede lytting antas å ha stor utbredelse.

Intensjonen i tredje kapittel var å se konkret på musikkindustriens forsøk på å utnytte barnemarkedet gjennom fonogramproduksjon med barn som spesiell målgruppe. Etter en

beskrivelse av musikkindustriens organisasjons- og kommunikasjonsformer dokumenterte jeg utviklinga innen norsk barnefonogramproduksjon fra 1960 til 1985. Det har skjedd ei formidabel økning av tilbudet i denne perioden, noe som viser at også det musikalske barnemarkedet forlengst er etablert. Når det gjelder hva slags musikalsk innhold fonogrammene har, viser materialet at tre typer plater og kassetter er dominerende på markedet: Tradisjonelle barnesanger var sterkest representert i begynnelsen av den undersøkte perioden, men har hatt en jevnt synkende andel fram mot i dag. Typene pop/rock og verbalplater og -kassetter har gått gjennom ei motsatt utvikling, og i 80-åra er barnefonogrammer som bygger på pop og rock sterkest representert på markedet. Tilsammen dekker de tre typene 75% av markedstilbudet i hele perioden.

Typisk for barnefonogrammer, i motsetning til resten av markedet, er at de ofte har tilknytning til andre medier. Musikkindustrien bruker små ressurser til markedsføring av musikk for barn, og satser i stedet på produksjoner og artister som allerede er kjent fra andre sammenhenger. Den viktigste markedsføringseffekten oppnås gjennom spilling i radio og fjernsyn.

I fjerde kapittel foretok jeg analyser og beskrivelser av fire aktuelle fonogrammer fra de tre dominerende typene på markedet. Analysene viste ulike holdninger til kultur for barn: Multinasjonal bevissthetsindustriens spekulative markedslogikk, lavkostnadsproduksjonen som med innsatsvilje fra utøverne ga et bra resultat, det idealistiske språkpolitiske utgangspunktet som overkjørt av studiomusikernes "flinkhet" og de etablerte barnekulturarbeidernes suksess hos alle aldersgrupper - med basis i og standpunkt for barnas egne kulturelle ytringsformer i 80-åra.

Det har kommet fram i dette arbeidet at rock er i ferd med å bli den dominerende musikkform på dagens barneplater og -kassetter. Det aller meste av det nye som lages tilhører denne genren, artister som tidligere har vært hjemmehørende i andre genrer har tatt skrittet over i rocken og opprinnelige tradisjonelle barnesanger kommer nå gjerne i rockversjoner. Dette korresponderer med generelle utviklingstendenser innen populærmusikken hvor mer rytmiske orienterte uttrykksmidler i økende grad befester sin posisjon. Eksemplene er mange på at vise-sangere, jazzmusikere, ja til og med folkemusikere og såkalt seriøse musikere, har utvidet sitt markedspotensiale ved å "legge" på rockekomp og synthesizere. Rock utgjør den klart største og mest innbringende del av musikkindustriens produksjon. I ungdomskulturen er denne musikkformen den kanskje viktigste bestanddel, og dagens foreldre- og artistgenerasjon har vokst opp med den.

Pop og rock har de senere åra blitt mer og mer akseptert som uttrykksmiddel i brede befolkningslag og aldersgrupper. Jeg husker at Lars Saabye Christensen skrev et resignert dikt i Dagbladet for noen år siden etter at den norske gruppa Det Betales hadde optrådt i TV-programmet "Husker du" med Beatleslåter. Senere har vi vært vitne til hvordan statsminister, kulturminister og finansminister har trykt nasjonens nye pop-idoler til sine bryst. Etermedienes musikkprofil er blitt betraktelig mer pop og rockorientert, og vi har fått en musikk-situasjon som Geir Johnson (1983) treffende formulerer: "Det er rocken som spinner i stuen."

Og altså også i barnerommene. Jeg ser ingen signaler som tyder på annet enn at denne utviklinga kommer til å fortsette, slik at om noen år er kanskje barnemusikk synonymt med barnerock (eller ganske enkelt rock). Musikkformen får derved en sentral plass enda tidligere i barns identitetsdannelse. Musikkindustrien har, i kampen om ekstraprofitten, fordeler av det; rockens forgjengelige karakter fører til et stadig omskiftelig marked.

Bertil Sundin har utfra en oppstilling av kontraster mellom europeisk og afro-amerikansk musikktradisjon trukket konklusjonen at den afro-amerikanske tradisjonen har gjenopplivet kvaliteter som for en stor del er mistet i den europeiske musikkens utvikling, framfor alt gjennom betoninga på rytmisk-motoriske og improvisatoriske elementer. På den måten fungerer den som en frigjørende kraft. (Sundin 1984: 11ff).

Even Ruud uttrykker det samme forholdet slik:

Vår vest-europeiske kunstmusikktradisjon trenger den afro-amerikanske musikken fordi sistnevnte viser tilbake til musikkens tilknytning til drifter, sanselighet og spontanitet. (1983: 8)

Slik kan man si at rocken fungerer rytmisk-motorisk frigjørende og viser til musikkens kroppslige sider - noe den tradisjonelle barnemusikken på ingen måte har ivaretatt.

Imidlertid har jeg tidligere vært inne på hvordan det ofte er rock i den mest forflatede og nyansefattige form som får gjennomslags- og påvirkningskraft, også i barnemusikken. Hva da med den frigjørende funksjonen? Sundin mener at når rocken:

..... underordnet sig underhållningsindustrins standardiserade formelspråk, har funktionen snarare blivit det motsatta: ett likformighetens slaveri över hela jordklotet, där starka motoriska elementet i musiken döljer en påtaglig rytmisk fattigdom. (1984: 13)

Det eksisterer altså et motsetningsforhold mellom rockens frigjørende potensiale og en funksjon som "smøring" av barnas ører til passiv musikk-konsumpsjon - ei sosialisering til forbrukerrollen.

En annen betenkelig side ved rockens dominerende stilling i barnas musikalske virkelighet er at de sosialiseres ensidig til rockens koder. Toleranse, åpenhet og opplevelse i forhold til andre musikkformer og lyttemåter krever en videre kodefortrolighet enn rock alene kan gi. Det er derfor viktig at barn stimuleres til allsidig musikalsk interesse:

Gis mennesket i grunnleggende barneår en variert musikk-erfaring, med rom for et vidt spektrum av melodiske, rytmiske og tonale inntrykk, vil det også i en senere fase av livet kunne ha mulighet for et nyansert og allsidig forhold til musikk. Jo trangere grensene settes i tidlige barneår for kontakt med musikkens melodiske, rytmiske og tonale relasjoner, jo trangere vil en senere musikalsk referanseramme normalt antas å bli.

(Bjørkvold 1980: 336)

På dette grunnlag hadde det vært ønskelig med et så variert mangfold som mulig også på barnemusikkmarkedet i framtida.

Men kanskje er barndommens særegne kulturelle uttrykksformer i ferd med å forsvinne? Slike tanker gir Neil Postman uttrykk for i si kulturpessimistiske bok **Den tapte barndommen** (1984). Han mener at i dagens USA er skillet mellom barn og voksne langt på veg forsvunnet når det gjelder klær, fritidssysler, språk, seksualitet, kriminalitet etc. Hele samfunnet er preget av en overflatisk og nærmest narcissistisk ungdomskultur. Årsaken til dette ser Postman først og fremst i at de visuelle mediene gir barna adgang til de voksnes verden uten at det kreves noen opplæring for å fatte formen, uten å stille kompliserte krav til tanke eller oppførsel og uten å skille sitt publikum. Ingenting holdes skjult for barna lenger og skillet mellom det å være barn og voksen tenderer mot å oppløses, tilsvarende middelaldersamfunnet. Barna antar voksen oppførsel og de voksne blir infantiliserede. Postman bruker også en observasjon fra musikken for å eksemplifisere dette:

I dagens fjernsynssendinger finnes det rett og slett ingenting som heter en barnesang. Det er en utdødd art, og det sier i grunnen like mye om det temaet jeg behandler som noe annet jeg kan komme på. (1984: 145f).

Ei betydelig mer optimistisk holdning til massemedienes rolle kommer til uttrykk i en ny nordisk barnekulturrapport som nylig er slutført. Anne-Jorunn Berg, som har vært leder for forskningsprosjektet, hevder i et avisintervju at sjøl om f.eks. fjernsynsapparatet står på mye, betyr ikke det at barna passivt lar seg underholde. De gjør ofte mange andre ting samtidig.

Likedan mener hun at frykten for at popmusikken passiviserer er ubegrunnet. Popinteressen er derimot ofte utgangspunkt for aktivitet, f.eks. popklubber, imitasjon av idoler o.a. (Adresseavisen 9.11.85).

Personlig etterlyser jeg ei mer kritisk holdning til premisene for aktiviteten og til bruken av mediene som lydkulisser til andre aktiviteter, men jeg er enig i at massemediene i seg sjøl ikke er "roten til alt ondt". Skadevirkninger oppstår først når mediene blir alene om oppdragelse og sosialisering.

Slik sett blir barnas totale livssituasjon avgjørende. Men som jeg har forsøkt å klargjøre i første kapittel er ikke dette, grunnleggende sett, et privat problem for den enkelte familie. Barns oppvekstvilkår, utviklingsmuligheter og kulturbetingelser er underlagt strukturelle rammer og må derfor **politiseres.**

LITTERATUR

- Aarup, Hans, Eigil Leander Laursen og Erik Heiberg Lyhne:
Børn - musik - medier - pædagogik. Specialeopgave
ved Musikvidenskabeligt Institut. Aarhus
Universitet 1980.
- Adresseavisen 5.3.1984. Med humor som livsstil. Intervju med
Øystein Dolmen og Gustav Lorentzen.
- Adresseavisen 9.11.1985. Myter om barndom. Intervju med Anne-
Jorunn Berg.
- Adresseavisen 11.12.1985. Oversikt over de mest solgte LP-
plater i Norge.
- Almquist, Susanne og Britt Isaksson: Barnkultur. Rapport nr. 8
från Barnmiljöutredningen. Stockholm 1975.
- Andreasen, Mogens Wenzel: Om musikalsk fagdidaktik.
København 1979.
- Ariès, Philippe: Centuries of Childhood. New York 1962.
- Ballade nr. 4, 1979. Tema: Barn og musikk. Oslo 1979.
- Barnen och kulturen. En rapport från Barnkulturgruppen.
Stockholm 1978.
- Bengtson, Ingmar: Musikvetenskap: En översikt. Stockholm 1977.
- Billede af børnekulturen. Børn-Kultur-Samfund 1. Kultur-
ministeriets Arbejdsgruppe om Børn og Kultur.
København 1977.
- Birkeland, Tone: Barnekultur s. 308-310 i Pax Leksikon, bind 1.
Oslo 1978.

- Bjørkvold, Jon-Roar: Barnas EGEN sangbok. Oslo 1979.
Barnesangen - vårt musikalske morsmål. Oslo 1979.
Den spontane barnesangen - vårt musikalske morsmål. En undersøkelse av førskolebarns sang i tre barnehager i Oslo.
Upubl. avh. Oslo 1980.
- Blom, Ådel Gjøstein: Sangtradisjon s. 153-168 i Bjarne Hodne og Sølvi Sogner (red.): Barn av sin tid. Fra norske barns historie. Oslo 1984.
- Brolinson, Per Erik og Holger Larsen: Rock - aspekter på industri, elektronikk og sound. Solna 1981.
- Bull, Edvard: Barn i industriarbeid s. 77-88 i Bjarne Hodne og Sølvi Sogner (red.): Barn av sin tid. Fra norske barns historie. Oslo 1984.
- Cappelens musikkleksikon. Bind 6. Diskografi: Populærmusikk o.a. s. 637-664. Oslo 1979.
- Dale, Erling Lars: Hva er oppdragelse? Oslo 1980.
- Diderichsen, Agnete: Kapitalismens børn - Om børns liv og personlighed s. 13-78 i Børnemarked. Kritik af børnemedier og -miljøer. København 1976.
Barn i velferdsamfunnet s. 41-66 i Per Miljeteig-Olssen (red.): Kapitalismens barn. Oslo 1979.
- Dolmen, Øystein og Gustav Lorentzen: Knutsen og Ludvigsen. Oslo 1972.
- Duhm, Dieter: Varestruktur og ødelagt mellem menneskelighed. København 1978.
- Dyndahl, Petter: Musikk og vare. Om den autonome musikkforståelsens forutsetninger. Semesteroppgave. Institutt for Musikkvitenskap. Universitetet i Oslo 1978.

- Edström, Karl-Olof: Sjuåringars musikvanor och musikpreferenser. Stensil. Rikskonserter: Karlstad 1980.
- Enerstvedt, Åse: Om barnekulturen s. 22-26 i Forskningsnytt nr. 5. Oslo 1976.
Kongen over gata. (3. utg) Oslo 1978.
 Barnekultur - et begrep med omstridt betydning. s. 8-14 i bilag til Forskningsnytt nr. 5. Oslo 1979.
- Flåtten, Gunnar: Norsk barnesangtradisjon. Hovedoppgave ved Institutt for Musikkvitenskap. Universitetet i Oslo 1976.
- Frith, Simon: The sociology of rock. London 1978.
- Graasvoll, Jens: Songboka mi. Oslo 1983.
- Grambo, Ronald: Barnekultur s. 169-178 i Bjarne Hodne og Sølvi Sogner (red.): Barn av sin tid. Fra norske barns historie. Oslo 1984.
- Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Frankfurt am Main 1971.
- Heerup, Estrid: Musikken - en del af barnet. København 1980.
- Holen, Astrid: Barns sangaktivitet i 1 1/2 - 3-årsgrupper i barnehagen. Upubl. avh. Trondheim/Oslo 1984.
- Holter, Alf: Musikken og markedet. Elementer af popmusikkens politiske økonomi s. 195-227 i Finn Gravesen (red.): Musik og samfund. København 1977.
- Holter, Harriet m.fl.: Familien i klassesamfunnet. Oslo 1975.
- Høst, Sigurd og Frode Nyvold: Bruk av musikk i massemedia. Institutt for presseforskning, Stensil nr. 68. Universitetet i Oslo 1982.

Jackson, Philip W.: Life in classrooms. New York 1968.

Jensen, Jørgen Pauli: Musikkens psykologi og sociologi.

København 1977.

Børns musikalske udvikling - et notat
s. 46-48 i Modspil nr. 9. Tema: Børn og
musik. Århus 1980.

Johnson, Geir: Finn Kalvik: Natt og dag. Analyse av et
populærmusikalsk produkt. Hovedoppgave ved
Institutt for Musikkvitenskap. Universitetet
i Oslo 1983.

Kjøller, Povl: Børn og musik. Børn-Kultur-samfund 8.
København 1983.

Kruse, Bjørn: Bruksmusikkarrangering. Oslo 1978.

Lied, Gry Kjersti og Anni W. Lysko: Barneplater og -kassetter
1970 - 83 - en registrering. Hovedoppgave ved
Statens bibliotekshøgskole. Oslo 1984.

Lillemyr, Ole Fredrik: Musikkpedagogikk. Oslo 1983.

Ling, Jan: Kunstmusikk s. 250 i Cappelens musikkleksikon. Bind
4. Oslo 1979.

Lundkvist, Anders: Kapitalens bevidsthedsformer. Kongerslev
1975.

Malmros, Anna-Lise: Mæh, si'r det lille lam (... forhåbentlig!)
Om børn og musik s. 273-296 i Børnemarked.
Kritik af børnemedier og -miljøer. København
1976.

Marx, Karl: Kapitalen. København 1970.

Modspil nr. 9 Tema: Børn og musik. Århus 1980.

Moog, Helmut: Das Musikerleben des vorschulpflichtigen Kindes.
Mainz 1968.

Mønsterplan for grunnskolen. Oslo 1974.

Nielsen, Jan Ø.: Barnas beste viser. Oslo 1984.

Nordisk barnekulturrapport. Nordiska ministerrådet,
sekretariatet för nordisk kulturellt samarbete.
NU-serien A. Stockholm 1978.

NOU 1983: 3: Massemedier og mediepolitikk. Oslo 1983.

Ottomeyer, Klaus: Människan under kapitalismen. Göteborg 1978.

Postman, Neil: Den tapte barndommen. Oslo 1984.

Reimers, Lennart: Alice Tegnér's barnvisor. Skrifter från
Musikvetenskapliga institusjonen, Göteborg:
8. 1983.

Ruud, Even: Rock og pop i klasserommet. Oslo 1981.
Musikken - vårt nye rusmiddel? Om oppdragelse
til og gjennom musikk i dagens samfunn. Oslo
1983.

Schickel, Richard: Disney s. 122-125 i Ord och Bild nr. 2.
Stockholm 1969.

Schultz, Per: Børn, radio og TV. Børn-Kultur-Samfund 5.
København 1979.

Sigsgaard, Erik: Om børn og deres virkelighed. Set i perioder
over 300 år. København 1982.

Statistisk sentralbyrå: Statistisk årbok 1985. Oslo/Kongsvinger
1985.

- Strårup, Ole: Om funksjonel musikk s. 355-372 i Finn Gravesen (red.): Musikk og samfund. København 1977.
- Sundin, Bertil: Barns musikkaliske skapande. Stockholm 1963.
Barns musikkaliske värld. Lund 1977.
Barnen og de skåne kunsterna - om estetiske verksamheter i förskolan. Kulturpolitisk forskning og utvekkling nr. 3. Stockholm 1982.
Barns musikkaliske utvekkling. (2. utg). Lund 1984.
- S le, Gun: Barnesangb ker utgitt i Norge 1833-1974. Hovedoppgave ved Institutt for Musikkvitenskap. Universitetet i Oslo 1976.
- Tagg, Philip: Kojak. 50 seconds of television music. Toward the analysis of affect in popular music. Skrifter från Musikkvetenskaplige institusjonen, nr. 2. G teborg 1979.
Analysing popular music. Theory, method and practice s. 37-67 i Popular Music nr. 2, 1978.
- Uke-Adressa 2.3.1985. Store penger i moter for små.
- Østberg (Bygstad), Berit: Fra popsang til erotisk barnesang. s. 10-16 i Tradisjon nr. 2. Oslo 1972.
Barns egen kultur. Oslo 1979.

FONOGRAMMER:

- Aabel, Hauk: forteller/Per Aabel og The Philharmonia
orchestra:
Petter og ulven (Prokofjev) (1979)
EMI 8C 064 37403
- Aabel, Hauk og Jens Bolling: Eventyr
EMI 7E 048 51027 (1974)
- Aabel, Per: av og om H.C.Andersen. Underholdningsprod. (1975)
Aabel, Per: Petter og ulven (Prokofjev) MC? (1975)
Aabel, Per: leser eventyr av H.C.Andersen.
Bahama Records BHMC 1213 (1985)
- Adams, Ray og Rosenhof-jentene: Julekveld
Philips 839 251 NY (1966)
- Alice i Eventyrland. Cappelen AVP (1980)
Alice i Eventyrland. Disneyland records (1983)
- Alle tiders barneplate. Vol.1. Div. art.
Flora TNBL? (1966)
- Alle tiders barneplate. Vol.2. Per Asplin m.fl.
Flora TNBL 855 (1970)
- Alle tiders barneplate. Vol.3. Nora Brockstedt m.fl.
Flora TNBL 915 (1974)
- Alle tiders barneplate. Vol.4. Geir Børresen m.fl.
Flora TNBL 921 (1977)
- Alle tiders barneplate. Vol.5. Jan Erik Høiland m.fl.
Flora ABM 473 (1979)
- Andersen, Familien Bjørg og Trond: Med Jesus i familien
Lynor 167 (1983)
- Andersen, Finn: Mine viser. Aschoug/Gyldendal
ISBN 82-05-07731-2 (1975)

- Anne Mette (Torp): 13 år, Flora TNBL 840 (1970)
Anne Mette (Torp): Abra-ka-dabra Talent TLS 2006 (1974)
- Aristocats. Fortellingen og sangene fra Walt Disneys
film. Disneyland records N 3995 (1971)
Aristocats. Harald Mæhle. Disneyland records (1982)
- Askepott. Walt Disney eventyr.
Disneyland records N 4000 (1971)
- Asplin, Per: Putti plutti pott og julenissens skjegg
NORLPX 1006 (1969)
Asplin, Per: Hei, alle barn!
Flora TNBL 856 (1970)
Asplin, Per: Julekos.
Flora TNBL 816 (1970)
Asplin, Per: Gøy med Per Asplin.
Flora TNBL 893 (1975)
Asplin, Per: "Jeg fant, jeg fant", sa Askeladden
Polydor 2920 148 (1975)
Asplin, Per: Reisen til Amerika
PALP 1 (1984)
- Astrosmurfen. Div. art. CBS 84021 (1980)
- Audum, Beate: Paraplytreet. Aschehoug AVP (1980)
- Bakeren og feieren. Ove Thue m.fl.
RCA YN JL 1-745 (1976)
- Baker i hardt vær. Willi Hoel, Kari Diesen m.fl.
Philips 839 244 (1967)
- Bambi. Div. art. Disneyland records (1982)
- Barnas beste. Frank Nordli m.fl. CBS 53983 (1979)
Barnas beste. Anita Hegerland m.fl.
Eagle records LP205 (1981)

- Barnas beste barneplate. Ulf Wengård m.fl.
Fontana 6426 041 (1972)
- Barnas beste sanger 1. Freelance musikkprod. FMC 102 (1982)
- Barnas beste viser 1-10. Barnas musikkforlag.
Mariann MKN 3065-3074 (1985)
- Barnas diskotek. Freelance musikkproduksjon FMC 001 (1982)
- Barnas egne sangleker. Vol. 1 TPMC-11 (1985)
- Barnas eventyrserie 1-10. MoWl (1983)
- Barnas fred. Jo Bech-Karlsen, Jan Ø.Nielsen.
Barnas musikkforlag FMC 301 (1982)
- Barnas julemor. Arne Bendiksen m.fl.
Fontana 701 642 WPY (1968)
- Barnas kosestund. Alf Prøysen m.fl.
Parlophone MOEN 102 (1972)
- Barnas popkassett 1. Barnas musikkforlag FMC 209 (1983)
- Barnerock. Freelance musikkproduksjon FMC 001 (1982)
- Barnas 16 favoritter. Alf Prøysen m.fl.
Polydor 2922 047 (1979)
- Barnas store ønskeplate nr. 2. Birgitte Grimstad,
Kirsten Langbo, Alf Prøysen.
Fontana 6426 004 (1970)
- Barnas 12 på topp. Vol. 1. Div. art.
Karussell? (1972)
- Barnas 12 på topp. Vol. 2. Kirsti Sparboe m.fl.
Karussell 2915 055 (1974)

- Barnas trafikkplate. Fontana 6426 004 (1970)
- Barnas verden. Talent TLS 2036 (1980)
- Barnas viser 1-3. Talent TLS 2024-2026 (1977)
- Barnas viser 4. Talent TLS 2031 (1980)
- Barnas viser 5-6. Barnas musikkforlag MKN 3062-3063 (1984)
- Barnas ønskeplate. Vidar Sandbeck m.fl.
Philips P 085577 R (1962)
- Barnevennen Jesus. Lynor 158 (1984)
- Bendiksen, Arne: Barnefest i Andeby.
Disneyland records 20001 (1981)
- Bendiksen, Arne: Jul i Andeby
Disneyland records 20002 (1981)
- Bergenens: I musikkbarnehagen. Spoil Records SPLP 100 (1978)
- Berntsen, Jack: Ongan i Lofoten. Cira 100 (1981)
- Bjerke, André: Moro-vers. Aschehoug AVP (1980)
- Bli med på sang, spill og lek. Barratt-Dues musikk-
institutt. Philips 6478 012 (1974)
- Bolling, Jens: Til eventyrland med Marit og Jens
Bolling. Norsk grammofonkompani BLP 101 (1970)
- Bonzo radio: Lopp og lus. Non Stop A.D.U. 8501 (1985)
- Brask og Bram: Brask og Bram gir seg ikke.
Philips 7244 035 (1978)
- Bringsværd, Tor Åge og Trygve Madsen: Det blå folket.
EMI 7E 052-37305 (1975)

- Brockstedt, Nora: På blåbærtur i Prøysenland.
Flower ABM 409 (1974)
- Brockstedt, Nora: Nora i Egnerland.
Flower ABM 461 (1977)
- Brødrene Dal. Trond Kirkvaag, Knut Lystad, Lars Mjøen:
Spektralplate. Polydor 2382 135 (1982)
- Bye, Erik: Ri, ri på islandshest. (Petter Bjaastad og
Anne-Lise Gjerdrum) NorDisc NORLP 328 (1981)
- Børresen, Geir og Vibeke Sæther: Lek i stua.
Flower ABM 443 (1976)
- Børresen, Geir: I smurfeland. DB records DBLP 004 (1978)
- Børresen, Geir: Sommer i Smurfeland.
DB records DBLP 006 (1978)
- Børresen, Geir: Alle gode ting er Smurf.
DB records DBLP 008 (1979)
- Børresen, Geir og Vibeke Sæther. Lekestue 1-2
Stall N MMC 1047-48 (1985)
- Børudgjengen. Arnold Børud og barn. TMC 5003 (1984)
- Børudgjengen: Livet er herlig. TMC 5006 (1985)
- C-blokk bandet. Slager records HLP 77018 (1984)
- Colargol i verdensrommet/Colargol får besøk fra Nord-
polen.
Div. art. Philips 6478 030 (1975)
- På besøk hos Colargol og andre venner.
Div. art. Philips 6478 051 (1976)
- Damberg, Erik: Hei, hei livet er bra!
Busk records BLP 133 (1985)

- Davik, Ingebrigt: I Taremareby og Lissomskogen.
Fontana 6426 029 (1960)
- Davik, Ingebrigt: Kekk-kekk og Kjia på Kjaholmen.
Norsk grammofonkompani BLP 106 (1970)
- Davik, Ingebrigt: På eventyrferd.
Norsk grammofonkompani BLP 102 (1970)
- Davik, Ingebrigt: Det hende i Taremareby.
Fontana 6426 029 (1971)
- Davik, Ingebrigt og Åse Thoresen: Kom skal vi synge
(Margrethe Munthe). Karussell 2915037 (1972)
- Davik, Ingebrigt og Åse Thoresen: Kjære, kom og dans
med meg. (Margrethe Munthe)
Karussell 2915052 (1974)
- Davik, Ingebrigt: I solskinn og sølevær.
Philips 6327072 (1980)
- Den store eventyrserien. Vol. 1-10
Flora TNBL 845-854 (1970)
- Walt Disney's fødselsdagsbok og -bånd.
Disneyland records. (1984)
- Dizzie Tunes: Ra-ta-ta-ta. Mini-troll TSLP 315 (1971)
- Dizzie Tunes: Mere Ra-ta-ta-ta Mini-troll TSLP 316 (1972)
- Dizzie Tunes: Den aller siste Ra-ta-ta-ta
Mini-troll TSLP 404 (1973)
- Dizzie Tunes: Hei-hå-hei-hå. Snehvit og de syv små
dverger. Troll TRLP 401 (1973)
- Dizzie Tunes: Tut og kjør. Troll TRLP 10 (1975)
- Doffens meritter. Einar Sissener m.fl.
Norsk grammofonkompani BLP 103 (1969)
- Drømmereisen. Jan Ø.Nielsen.
Barnas musikkforlag FMC 207 (1982)
- Dumbo. Div. art. Disneyland records (1982)

- Dunderklumpen. Div. art. (B.Wolgers, T.Thielemans)
Polydor 2920 150 (1975)
- Dyrhaug, Ivar: Hvorfor nettopp meg? NorDisc NORLP 325 (1979)
Dyrhaug, Ivar og Turid Øversveen: Espen og Ann-Mari
Polydor 2382 132 (1982)
- Egner, Thorbjørn: Klatremus og de andre dyrene i
Hakkebakkeskogen. Musica MUS-LP 204 (1966)
Egner, Thorbjørn: Karius og Baktus. Musica MULP 1001 (1973)
Egner, Thorbjørn: Ole Brumm og vennene hans nr. 1
Polydor 2920-127 (1974)
Egner, Thorbjørn: Ole Brumm og vennene hans nr. 2
Polydor 2920-143 (1975)
Egner, Thorbjørn: Ole Brumm og vennene hans nr. 3
Polydor 2920 157 (1976)
Egner, Thorbjørn: Folk og røvere i Kardemomme by.
Musica MULP 220 (1977)
Egner, Thorbjørn: De beste Egner-viser
Musica MULP230 (1982)
Egner, Thorbjørn: Klatremus og dyrene i Hakkebakke-
skogen. Originalinnspilling fra oppføring
ved Oslo Nye Teater 1983. MMC 2045 (1984)
Egner, Thorbjørn: Egner-favoritter 1-2. MMC 1028-29 (1985)
- Elefantgutten. Div. art. Polydor 2920-108 (1973)
- Elle melle tralle treet. Wenche Myhre m.fl.
Karussell 2915 013 (1972)
- Emil og andre favoritter. Freelance musikkproduksjon
FMC 104 (1982)
- Erta berta: Sukkererta. Artic records ARC 8638 (1978)
- Erta berta: Sanger fra Barne-TV.
Barnas musikkforlag FMC 207 (1982)
Erta berta: 2. Stall N JMC 2005 (1984)

- Gjøstøl, Anne Lise: Kom skal jeg si deg no!
Mellow madness rose music NMLP 2002 (1980)
- Gluntan: Det fins ingen grenser for en sang.
Odeon 7E 062-39009 (1971)
- Goli, Jarl og Eli Rygg: Velkommen til Portveien.
(Sigvald Tveit og Eivind Skeie)
Fablos Fablp 1 (1985)
- Grannemann, Elisabeth: Lykkehjulet. Flower ABM 478 (1980)
- Gretelill: Solen har to tenner. Talent TLS 2027 (1978)
- Grimstad, Birgitte: Posemannens bil. Musica M 208 (1970)
Grimstad, Birgitte: Posemannens bil.
RCA Camden CAS 77 (NLPS 2696) (1970)
- Grimstad, Birgitte: Barneviser av Halfdan Rasmussen
Fontana 6426 004 (1970)
- Gullars fra TV-serien "Regnbuebyen". Mariann MLN 3085 (1985)
- Gundhus, Harald og Anne Karin Tønset: Dans, lille dukke
(Alice Tegnér). EMI 052-39068 (1974)
- Gundhus, Harald: 12 barn og Harald Gundhus.
EMI 052-39073 (1974)
- Gundhus, Harald og Anne Karin Tønset: Å det va du,
å det va je. Philips 91 14 011 (1976)
- Gundhus, Harald: Swing med oss. Polydor 2920 173 (1978)
- Hafslund, Per, Karsten Edwardsen og Knut Røe:
Dyrelåter og naturopplevelser. Cappelen (1981)
- Hagerup, Inger: Barnas viser og vers. Talent TLS 2037 (1980)
- Hallin, Bertil: Det visste ikke keiser'n om.
Lu-Mi LU 200/700 (1975)
- Hallin, Bertil: Se hva jeg fant!
Lu-Mi LU 200/65 (1975)

- Halvorsen, Heidi: Familiens jul.
Barnas musikkforlag FMC 106 (1982)
- Halvorsen, Heidi: Gi meg en sjans.
Freelance musikkproduksjon FMC 401 (1982)
- Hanno, Eva von: Byssan lull. Talent TLS 2041 (1981)
- Hansen, Dick: Kongerock. Happy JNL 3001 (1984)
- Hanto, Oddbjørn og Carmen de la Nuez: Ingemar og Korven
(Jan Eggum) Sam records Sam 102 (1985)
- Harry Halvsjuk & The Håpløse (Bjarte Ytre-Arne)
EMI 13 74 801 (1985)
- Haugen, Tormod: Nattfuglene. Gyldendal 82-05-12239-3 (1980)
- Hegerland, Anita: Trollmannen Lurifiks.
NorDisc NORLPX 1003 (1969)
- Hegerland, Anita: Trylletroll.
NorDisc 2475 012 (1970)
- Hegerland, Anita: Fra Hompetitten til Bakvendtland.
Karussell 2915 011 (1971)
- Hegerland, Anita: Lillebrors visor. Polydor 2922 002 (1972)
- Hegerland, Anita: I drømmens land. Karussell 2915 031 (1972)
- Hegerland, Anita: Anitas beste barnesanger.
Karussell 2915 059 (1975)
- Heide-Steen jr, Harald: Georgs magiske medisin (Roald
Dahl) Gyldendal (1985)
- Heimdal, Anne Mari: Barnesanger fra heim, kirke og skole
hentet fra "Min kirkebok".
Lu-Mi LU 200/68 (1974)
- Heimdal, Anne Mari: Barnesongar frå heim, kyrkje og
skule henta frå "Mi kyrkjebok".
Lu-Mi LU 200/69 (1974)

- Henning Hane og gjengen hans: Div. art.
Polydor 2382 116 (1981)
- Hiawatha. Div. art. Disneyland records (1985)
- Hoff, Trygve: Trollfjell langs leia.
Barnas musikkforlag FMC 202 (1982)
- Hoff, Trygve og Hamburg Symfoniorkester: Peter og ulven
(Prokofjev)/Dyrenes karneval (Saint-Saëns)
Barnas musikkforlag FMC 208 (1982)
- Hurra det er sommer. Studio B BMC 2003 (1982)
- Hurra for Egner. Barnas musikkforlag MKN 3020 (1983)
- Hurra for Inger Hagerup. Barnas musikkforlag MKN 3082 (1984)
- Huser, Åsmund: Æsops fabler. Caramba MCCAR 82 B 001 (1982)
- Hætta, Mattis, Sverre Kjeldsberg og barn: Låla.
Mai 8009 (1980)
- Hørkelgaddan: Alle lopper som mor har.
Plateselskapet A.S. GHP 15 (1985)
- I Guds hånd. Div. art. Klango FLP 3078 (1981)
- Jacobsen, Stanley: Tiljer og tusenfryd.
Philips 9114 (1978)
- Jakten på den forsvunne skatten. Select Action N-2 (1983)
- Jansson, Tove: Hvem skal trøste knøttet?
Musica MULP 305 (1980)
- Jar Pikekor: Ta den ring - og andre barneleker.
Arne Bendiksen TNBL 889 (1972)

- Johnny og gjengen: Klar, ferdig...rock!
Maza records MSMC 1002 (1984)
- Johnson, Lauritz: Onkel Lauritz forteller.
Polydor 2920 164 (1977)
- Johnson, Lauritz: Onkel Lauritz forteller videre.
Polydor 2920 167 (1977)
- Jungelboken. Walt Disney's eventyr. Div. art.
Disneyland records N3996 (1972)
- Jungelboka. Div. art. Disneyland records (1982)
- Kalle og Valle (Bjørn Kallevig og Terje Vallestad)
Vil du hørra? Mai 8007 (1980)
- Kausland, Grethe: Grethe gjennom 10 år.
Columbia 7C 048-39004 (1964)
- Kausland, Grethe: Teddyen min.
Columbia 7C 048-39004 (1964)
- Kausland, Grethe: Grethe synger lille Grethe.
Troll TMLP 509 (1979)
- Kirkvaag, Trond m.fl.: Min første plate/kassett.
Talent TLS 2045 (1981)
- Knagenhjelm, Ragnhild og Finn Ludt: Plukke, plukke
barneverns. Triola TNLP 43 (1972)
- Knudsen, Kjersti: Putte og vennene hans. Sangene fra
TV-serien. Busk records B 111 (1982)
- Knudsen, Kjersti: Puttes oppdagelsesferd.
Busk records BLP 130 (1984)
- Knutsen og Ludvigsen (Øystein Dolmen og Gustav
Lorentzen).
Nordisc 2475 011 (1970)
- Knutsen og Ludvigsen: Brunost no igjæn?
Karussell 2915 030 (1972)

- Knutsen og Ludvigsen: Tut. Polydor 2920 126 (1974)
- Knutsen og Ludvigsen: Fiskepudding! Lakrisbåter!
Notabene records NBLP 001 (1980)
- Knutsen og Ludvigsen: Juba Juba.
Notabene records NBS 808 (1983)
- Knutsen og Ludvigsen: Samleplate.
Notabene records NBLP 010 (1984)
- Kolstad, Henki og barn: Moro med sang! MMC 1011 (1985)
- Lady og Landstrykeren. Div. art. Disneyland records (1982)
- Langbo, Kirsten: Barnetime for store og små.
Aksent AKLP 5 (1972)
- Langbo, Kirsten: Ola på Rundtomgard.
Aschehoug AVP (1980)
- Larsen, Rune: Barnegospel med Rune Larsen.
Polydor 2920 128 (1974)
- Larsen, Rune: Line, Kim og Rune.
Lu-Mi 40 1129 (1979)
- Larsen, Rune og Helge Nilsen: Barn av samme jord.
BT - 79 (1979)
- Levin, Sidsel og Mona og Ralph Bernstein: Stian med
sekken. Karussell 2915 010 (1971)
- Levin, Sidsel og Mona og Ralph Bernstein: Stian med
sekken reiser ut igjen.
Karussell 2915 038 (1972)
- Lunde, Stein: I gården hvor jeg bor. Mai 706 (1974)
- Lystad, Knut og Marianne Mørk: Mokke og Høst.
Philips 6327 052 (1981)
- Lystad, Knut og Marianne Mørk: Mokke og Høst, beste-
venner. Studio B BLP 2004 (1984)

- Løberg, Eivind: Ratiti - her kommer vi.
Colombia 7E 048-39016 /1972)
- Løberg, Eivind: Nisser, tusser og troll.
Colombia 7E 048 39031 (1972)
- Løberg, Eivind: Julefesst med Eivind Løberg og
vennene hans. Columbia 052-39045 (1973)
- Løberg, Eivind: Du har små venner.
Colombia 7E 052-39057 (1974)
- Løberg, Eivind: Bestefar superstar.
Polydor 2920 160 (1976)
- Lønn-Arnesen, Vidar: Soltrall.
RCA YNJL 1-704 (1974)
- Lønn-Arnesen, Vidar: Jo mere vi er sammen.
Flower ABM 403 (1975)
- Lønn-Arnesen, Vidar: Jo mere vi er sammen Vol. 2
Flora ABM 449 (1977)
- Lønn-Arnesen, Vidar: Jo mere vi er sammen Vol. 3
Flower ABM 468 (1978)
- Lønn-Arnesen, Vidar: Julepresangen.
Flower ABM 475 (1980)
- Lønn-Arnesen, Vidar: Bom-falleri.
AB-records ABR 3004 (1983)
- Lønn-Arnesen, Vidar: "Elle melle" alle barn.
EM 201 (1984)
- Løwenhard, Susanne: Trallera. Karussell 2495 003 (1970)
- Mabben Max og Fred Avsted (May Britt Andersen og
Freddy Dahl): Har du hørt det?
CBS 21-026620-20 (1985)
- Marit og Irene: Vi har blitt kjent med Jesus.
Lynor Lyka 182 (1985)
- Mary Poppins. Walt Disney's eventyr. Div. art.
Disneyland records N 4003 (1971)

- Mathisen, Mathis: Ulrikke og pappa.
Aschehoug AVP (1980)
- Moro for de minste. Div. art.
Freelance musikkproduksjon FMC 101 (1982)
- Moro for de minste 2. Div. art.
Barnas musikkforlag FMC 103 (1982)
- Morten og Espen og Far: Hele veien går han med.
Lynor 701 (1984)
- Mikke og bønnestengelen. Div. art. Disneyland records (1983)
- Musikkmaskinen. Jan Groth m.fl. Klango FMC-1084 (1984)
- Myhre, Wenche: Sanger fra den gang mor var liten.
NorDisc 2475 004 (1967)
- Myhre, Wenche: Sanger fra den gang mor var liten 2.
Polydor 2920 154 (1976)
- Myhre, Wenche: Sanger fra den gang mor var liten 3.
Polydor 2922 062 (1981)
- Nesheim, Helge Sverre: Vi er sprellemenn (Karin Anehus)
NorDisc 2475 008 (1970)
- Nesheim, Helge Sverre: Titelitue. EMI 7E 052-37306 (1975)
- Nesheim, Helge Sverre og Birgitt Strøm: Troll i eske.
NorDisc NORPLX 1001 (1969)
- Nilsen, Lillebjørn: - og Fia hadde sko.
Polydor 2920 119 (1974)
- Nilsen, Lillebjørn: Hei fara!
Polydor 2922 005 (1976)
- Nilsen, Rolf Just: Barnas egen bilkassett.
Talent T46 2034-2035 (1980)
- Nilsen, Rolf Just: Barnas eventyrserie Vol. 1-2
Talent TLS 2032-2033 (1980)

- Nilsen, Sten: Blyantstompen og saksa.
Odeon SMOCN 1006 (1968)
- Ninette og Dag Åkeson Moe: Sanger fra "Den magiske
bryteren".
Stall N JNL 3003 (1985)
- Ninette: Livet er krem. Stall N JNL 3002 (1985)
- Nordli, Frank og Mette Bjørndal: Slurp og Klukk-klukk
Flora TNBL 896 (1973)
- Nordli, Frank: Synger med barna.
Lu-Mi LU 100/78 (1973)
- Nordli, Frank og Mette Bjørndal: I barnehagen.
CBS 53722 (1976)
- Nordli, Frank og Mette Bjørndal: I barnehagen 2. Mat
for kaniner. CBS 53777 (1977)
- Nordli, Frank og Mette Bjørndal: Barneårplaten.
Viser fra mange land. CBS 53837 (1978)
- Nordli, Frank og Mette Bjørndal: Rundt juletreet.
CBS 53984 (1979)
- Nordli, Frank og Mette Bjørndal: Tut og kjør.
Barnas musikkforlag JNL 3001 (1984)
- Nordli, Frank: Vi synger oss sammen. Barnesanger fra
mange land. Mariann MLN 3061 (1984)
- Nyquist, Arild og Terje Wiik: Eventyrhagen
Octave OCLP 04 (1979)
- Nyquist, Arild og Kjell Rønningen: Duokaramba.
StudioB 4022 (1983)
- Nytt besøk i barnetimehuset med tante Ragne, Post-
mannen m.fl. Fontana 6426 005 81970)
- Nøkkeldilla Sørensen; Jørn Hoel.
Tøff records TøffLP 1000 (1984)
- og vil du være kjæresten min. Barnesangleik i
Arendal, Moss, Trondheim, Tromsø, Ålesund
(Egil Bakka, Ola Kai Ledang, Berit Østberg)
Arctic records ARC 8652 (1979)

- Ole Brumm og honningtreet. Div. art. Disneyland record (1985)
- Paddington 1. Harald Mæhle.
Barnas musikkforlag MKN 3021 (1983)
- Paddington 2. Harald Mæhle.
Barnas musikkforlag MKN 115 (1983)
- Pedersen, Kjell og barna: Det kimer nu til julefest.
Fontana 701 641 (1968)
- Peter Pan. Div. art. Disneyland records (1982)
- Pinocchio. Div. art. Disneyland records N 3999 (1971)
- Pinokkio. Div. art. Disneyland records (1985)
- Platekalenderen. Div. art. Triola TNLP 70 (1979)
- Postmann Pat. Sverre Anker Ousdal. Hot Line HLP 77011 (1984)
- Prins Umulius, Gladimat og Brillefin. Div. art.
Sheeba records SLP 81 3013 (1981)
- Prøysen, Alf: Beste barneviser. Columbia NSX 101 (1964)
- Prøysen, Alf: O jul med din glede.
Fontana 701 640 WPY (1968)
- Prøysen, Alf: Pirion. Fontana 701 678 WPY (1968)
- Prøysen, Alf: Alf Prøysen. Fontana 701 722 WPY (1969)
- Prøysen, Alf: Alf Prøysen. Columbia 7C 048.38031 (1971)
- Prøysen, Alf: Du ska få en dag i mårrå.
Fontana 6664-001 (1971)
- Prøysen, Alf: Å du gode sparegrisen min.
Philips 647 8037 (1975)
- Prøysen, Alf: fra Barnetimen for de minste.
Snowflake CLP 3043 (1984)
- Prøysen, Elin: Pikeønsker fra en veranda.
Odeon 062-37362 (1973)

- På tokt med Mathilde. Div. art. Polydor 29201 59 (1976)
- Reisen til Julestjernen. Div. art. (Johan Halvorsen,
Sverre Brandt) Polydor 2922 021 (1977)
- Rivedal, Henning og borna: Lille Bitte Bue.
På norsk PNK (1985)
- Robin Hood. Fortellingen og sangene fra Walt Disney's
film. Div. art. Polydor N 3998 (1974)
- Robin Hood. Div. art. Disneyland records (1982)
- Rocken Bom og andre frå "Songboka mi". Olav Stedje m.fl
På norsk PN 8206 (1983)
- Roger og Barn: ABC. Continental records CCLP-104 (1980)
- Rytmask lek. Ruth Sommerfeldt Jacobsen.
Triola TNLP 34 (1971)
- Rønningen, Bjørn: Kom, så synger vi litt.
Flora TNBL 895 (1973)
- Rønningen, Bjørn: Hei, Klabb og Babb. Øyvind Blunck
og Sverre Anker Ousdal. Flower ABM 417 (1975)
- Rønningen, Bjørn: Klar til avgang i spor 2.
Øyving Blunck og Sverre Anker Ousdal.
Flower ABM 489 (1977)
- Rønningen, Bjørn: Ridder Jonatann og dragen Plaque.
CBS 53824 (1978)
- Rønningen, Bjørn: Smule smale smileviser.
CBS 53897 (1978)
- Rønningen, Bjørn: Skomakergata.
CBS 84266 (1980)
- Rønningen, Bjørn: Fru Pigalopp og juleposten.
CBS 85282 (1981)
- Rønningen, Bjørn og Kåre Grøttum: Lange herr Streng
og strenge herr Lang. Anne Marit Jacobsen
Rolf Just Nilsen, Kirsti Sparboe
Flower ABM 479 (1981)

- Rønningen, Bjørn: Ekstraferie i Tusendørshuset.
Mariann PIG1 (1983)
- Rønningen, Bjørn: Familien Spøk og andre barneviser.
Barnas musikkforlag MKN 3023 (1983)
- Rønningen, Bjørn: Fisketuren. Mariann PIG 4 (1983)
- Rønningen, Bjørn: Fru Pigalopp og Krakkus Kråke.
Mariann PIG 2 (1983)
- Rønningen, Bjørn: Fru Pigalopp og nøste-gjemme-leken.
Mariann PIG 3 (1983)
- Salomonsen, Grethe og Hallgeir Greger: Sanger for de små.
Lu-Mi LU 200/57 (1973)
- Salomonsen, Grethe : Hallo der!
Barnas musikkforlag FMC 204 (1982)
- Sandbeck, Vidar: Ferie i hamnehagen. Cappelen AVP (1980)
- Sandbeck, Vidar: Den rutete elefanten. Cappelen AVP (1980)
- Sandbeck, Vidar: Påsans viser. Talent TLS 2039 (1981)
- Sandbeck, Vidar: Jul i Myra. Cappelen AVP (1985)
- Sanger for de små. Per Asplin m.fl. Philips 6327036 (1981)
- Sanger fra barne-TV. Barnas musikkforlag MMC 1055 (1985)
- Sanger i hverdagen. Lu-Mi LU 200/99 (1977)
- Sem, Ingebjørg Dahl: Da Siri fikk dagmamma.
Cappelen AVP (1980)
- Siljan, Kristin: Alle har vært små en gang.
CBS 53 739 (1976)
- Sjokk å Lade (Einar Hagerup og Philip A. Kruse):
Norges største sjokk å lade plate.
Flower ABM 470 (1978)
- Sjokk å Lade: Go´ lyd. Flower ABM 476 (1979)

- Skippervold, Ivar: Ivar + Linda.
Arken Ark 102 81981)
- Skippervold, Ivar: Eselet Freddy på flukt.
Skippers ALP 105 (1983)
- Skippervold, Ivar: Fred. skippers ALP 104 (1983)
- Skippervold, Ivar: Noas Ark. Arken AC 106 (1985)
- Skippervold, Ivar: Tårnet i Babel. Arken AC 108 (1985)
- Skolmen, Jon + barn. Polydor 2920 174 (1977)
- Småfolk: Småfolk. Talent TLS 2042 (1981)
- Småfolk: synger for småfolk.
Barnas musikkforlag FMC 201 (1982)
- Smålåtfolket. Trulte Heide Steen og Dag Åkeson Moe.
CBS 53911 (1979)
- Snehvit og de syv dverger. Walt Disney's eventyr.
Disneyland records N 3997 (1971)
- Snehvit og de syv dverger. Ganddal Pikekor og Helge
Sverre Nesheim (Carl Bertil Agnestig)
Tonetreff TO 13 LP (1975)
- Snehvit og de syv dvergene/Tornerose. Maj Sønstevold.
RCA YNBL 1-722 (1975)
- Snehvit. Div. art. Disneyland records (1982)
- Sparboe, Kirsti og barn: Vinterland.
Karussell 2915 033 (1972)
- Sparboe, Kirsti: Kom, så tegner vi en sang.
Musica Mulp 309 (1983)
- Sparboe, Kirsti: Pippi Langstrømpe. MKN 3076 (1984)
- Stokke, Tor: Den lille prinsen. (Antoine de Saint-
Exupéry, Gustav Holst) LPNLP (1979)

- Sund, Øyvind og barn: Ute på berget det blå.
EMI 8C 054-37355 (1977)
- Syng Halleluja. FAMC 23 (1984)
- Syng med oss (fra "Allsangboka for Barna" nr. 1)
Flora TNBLS 835 (1969)
- Syng med oss, nr. 2 Flora TNBL 842 (1970)
- Sæther, Vibeke: Filler og fjas. Tambourine TAM 1020 (1980)
- Tintin på den svarte øya. Div. art. CBS S 53353 (1973)
- To gode venner. Div. art. Disneyland records (1982)
- Torgersen, Trond-Viggo: Disney-Matiné. Nr. 1-2
Disneyland N 4001-4002 (1976)
- Torgersen, Trond-Viggo: Kua med fletter og juret på
tvers. Flower ABM 452 (1976)
- Torgersen, Trond-Viggo: Harunåsågirebort.
Flower ABM 462 (1977)
- Torgersen, Trond-Viggo: Bare barn er barn.
Snowflake CLP 3009 (1979)
- Torgersen, Trond-Viggo: Petter og ulven (Prokofjev)
Concertgebouworkestret/Dyrenes karneval
(Saint-Saëns)
Lamoureuxorkestret. Philips 6542-305 (1980)
- Torgersen, Trond-Viggo: Det byner nå!
Snowflake CLP 3032 (1982)
- Torgersen, Trond-Viggo: Sprøeste! Musica Mu 145 (1983)
- Tornerose. Div. art. Disneyland records (1982)
- Torp, Elisabeth: Syng med Elisabeth.
Nett records Nett 514 (1973)
- Tramteatret: Pelle Parafins Bøljeband.
Big Hand records BHK 001 (1981)

- Tramteatret: B-By-livet går sin gang.
Mariann MLN 1015 (1982)
- Trollongan: Det e lænt.
Tim productions TPLP 1 (1981)
- Trollongan: Sommer-gla
Tim productions TPLP 3 (1982)
- Trollongan: Jada, no kjæm vi.
Tim productions TPLP 2107 (1983)
- Trollongan: Gladeste julelåter. TPLP 7 (1983)
- Trollongan: Sprell. Tim productions TPLP 9 (1984)
- Trollongan, Wenche Foss og Leif Juster: Juleshow i
Trollstua. M001 (1984)
- Trollongan, Wenche Foss og Leif Juster: På tur i
eventyrland. TPMC 10 (1985)
- Trollongan: Full fres. Tim productions TPLP 12 (1985)
- Tron. Buena Vista records N-Action 4 (1983)
- Trygve og barna i Dalen: Hei alle sammen.
Sharon 1079 (1984)
- Tubaen Toby (George Kleinsinger)/Slaraffenland
(Knudåge Riisager) Lasse Kolstad,
Per Galborgen, Kringkastingsorkestret
Lunde LP 1001 (1970)
- Vestly, Anne-Cath.: Ole Alexander Filibom-bom-bom.
NorDisc NORLP 330 (1983)
- Visvas: Retningsviser. Philips 6478 007 (1973)
- Visvas: Kokeplate. Philips 6478 018 (1974)
- Visvas: Maleri. Philips 6478 052 (1976)
- Visvas: Spinnerigangen. Philips 6478 059 (1978)
- Visvas: gjør sitt beste. Philips 6478 061 (1979)
- Visvas: Gågata. Philips 6327 022 (1980)
- Visvas: Albert Åberg. Poppel PRLP 601 (1981)
- Visvas: Kompis med Albert Åberg. Poppel PRLP 603 (1983)

- Waagan, Hans Edmund: Eventyrlandet. Ekko ELP 01 (1982)
- Wentzel, Åse og Magni: Jeg synger for min lille venn.
EMI 8C 054-37367 (1978)
- Wikstøl, Trygve med venner: Barnerevyen.
GHL MC 1219 (1985)