



HÖGSKOLAN
DALARNA

Kandidatuppsats Produktion av inspelad folkmusik

Intervjuundersökning om producentens roll under produktion av inspelad folkmusik

Författare: Alexander Olsson
Handledare: Sören Johansson
Examinator: Gunnar Ternhag
Ämne/huvudområde: Ljud- och Musikproduktion
Kurskod: LP2005
Poäng: 15 hp
Examinationsdatum 2015-01-27

Högskolan Dalarna
791 88 Falun
Sweden

Abstract

Syftet med denna uppsats är att bidra med kunskap om vilka roller producenter av inspelad folkmusik i Sverige intar, för fortsatt forskning om producentroller inom ljud- och musikproduktion. Djupintervjuer med fem producenter verksamma i Sverige har genomförts. Tidigare forskning visar att producenter av inspelad musik som syftar till att skapa intäkter till skivbolag agerar ur olika roller. Teori för analys används från Gullö (2009) och Burgess (2013). Med användning av Gullös teoretiska modell för analys av producenters arbetssätt i inspelningsstudio visar resultatet att producenterna som skapar inspelad folkmusik intog en stöttande roll för att hjälpa artisten genomföra sina intentioner. Från resultatets jämförelse med Burgess producentyper agerade folkmusikproducenter nära typerna Artist, Underlättande eller Samarbetsvillig. Min tolkning av varför producenterna intar dessa roller är att folkmusikgenren är väldigt icke-kommersiell i den mening att artistens primära intentioner inte är att sälja så mycket som möjligt av en låt eller produktion.

Keywords

Folkmusik, producentroller, produktion, dokumentation, kommersiell

Innehållsförteckning

Inledning	1
Syfte	2
Frågeställning	2
Avgränsningar	2
Tidigare Forskning	3
Teori	6
Produktion kontra dokumentation som skilda ideal för inspelning av musik	6
Aktiv kontra passiv producentroll	6
Stöttande kontra styrande producentkaraktär	7
Burgess typer av producenter.....	7
Metod	10
Val av metod.....	11
Urval	12
Presentation av respondenter	12
Intervjuer	13
Bearbetning och analys.....	13
Forskningsetiska överväganden	14
Analys	15
Att göra kunden nöjd	15
Kommers	16
Folkmusikproducentens definition	17
Folkmusikproducentens roller i förhållande till Burgess teori	18
Folkmusikproducentens roller i förhållande till Gullös teori.....	19
Slutsats	21
Resultat	21
Diskussion kring undersökningens genomförande	23
Producentrollen i sig	24
Förslag på fortsatt forskning	24
Källförteckning	26
Internetkällor	26

Inledning

Folkmusiken har alltid varit en viktig del i mitt liv. Den har funnits där sedan barnsben och betytt mycket för mig under min uppväxt. Jag själv spelar fiol i folkmusikkretsar och har gjort det sedan jag var 7 år. Mitt intresse för ljudteknik och musikproduktion kom dock inte förrän i mitten av mitt tredje år på gymnasiet – då jag alltså var 18 år. Jag började då med att utnyttja två kurser i grundläggande ljudteknik på gymnasiet och därifrån har intresset bara växt sig starkare. Därför ser jag det som en utmärkt chans att undersöka hur musikproducenter skapar inspelad folkmusik, där dessa två intressen kombineras.

Musikbranschen är en väldigt stor bransch, och den växer sig starkare år för år. 2013 var fjärde året i rad den svenska musikbranschens intäkter ökade, och det med ungefär 10 procent sedan föregående år. Från 2010-2013 har den totala ökningen varit 1,5 miljarder kronor. Det är en ökning på nästan 25 % över dessa 4 år och år 2013 uppgick intäkterna till 7,6 miljarder kronor (Musiksverige, 2014). Personligen tycker jag att det är en tämligen stor skillnad, men jag måste då också fråga mig: Hur hänger den kommersiella biten ihop med producentens roll och artistens intentioner inom folkmusikproduktion?

Jag har alltså valt att undersöka roller producenter intar som skapar inspelad folkmusik i Sverige. Detta för att jag vill skapa mig en bättre bild över ett yrke som, utav rent intressemässiga skäl, kan komma att bli ett framtida yrke för min egen del. Ämnet i sig är inte heller helt enkelt. Det finns inte mycket tidigare forskning på just detta specifika ämne, och just därför skulle jag vilja påstå att jag har hittat något av en liten kunskapslucka. Därför blir mitt närmande till ämnet inte *helt* på folkmusikbranschmässig grund, utan jag testar också folkmusikproducentrollen i relation till den mer ”vanliga” producentrollen inom dagens mer etablerade genrer, såsom pop och rock.

Till en början hade jag tänkt mig en bredare ingång på producentens roll för min undersökning. Det var dock för en *för* bred ingång vilket är något som ofta blir ett problem (Booth, Colomb & Williams, 2008, s.39). Därför var det väldigt viktigt för mig att avgränsa min forskning. Avgränsningen blev till producenter av inspelad folkmusik i Sverige.

Min egen uppfattning av folkmusiken är att det är en genre som, för många, blir tagen för givet. Det räknas med att folkmusiker ska spela på midsommar och andra tillställningar gratis för att ”det är en del av traditionen”. Jag påstår inte på något som helst vis att det är ett universellt synsätt på folkmusiken i sig, men jag har själv sett att det existerar. Det gör det ännu mer spännande att undersöka ämnet – för att möjligen få en bättre inblick i varför det fungerar som det gör inom folkmusiken.

Syfte

Syftet med uppsatsen är att bidra med kunskap om vilka roller producenter av inspelad folkmusik i Sverige intar, för fortsatt forskning om producentroller inom ljud- och musikproduktion.

Frågeställning

I denna uppsats bryts syftet ned i 1 övergripande frågeställning

- Vilka roller går det att tolka att producenter av inspelad folkmusik i Sverige intar, utifrån undersökningens intervjuer och tillämpad teori?

Denna frågeställning är den mest grundläggande frågan som intervjufrågorna baserar sig på. Eftersom frågeställningen i sig är ganska generell så har intervjufrågorna formats så att svaren till dem ska kunna ge en helhetsbild som täcker folkmusikproducentens roll.

Avgränsningar

Eftersom folkmusik är en genre som kan ta sig form i väldigt många olika stilar beroende på land – då den grundas på vad som är folklig musik för respektive land – så har uppsatsens undersökning begränsats till producenter som skapar inspelad folkmusik i Sverige.

I denna undersökning kommer termen producent inom folkmusik behandlas som en person som också kan vara ljudtekniker samtidigt som denne är producent. Valet att endast intervjua utövarna i denna undersökning kommer sig av tids- och storleksramar för uppsatsen.

Tidigare Forskning

Forskning saknas om roller producenter av folkmusik i Sverige intar. Burgess (2013) beskriver i *The Art of Music Production* att studion är en stängd arbetsmiljö för allmänheten vilket gör producentrollen svår att undersöka. Utifrån intervjuer med framgångsrika musikproducenter har Burgess utvecklat några typer för producentroller (Burgess, 2013, s.9-19) som är användbara för min undersökning. Han påpekar dock att dessa typer inte fungerar som idealtyper, utan snarare som en sammanhängande helhet där dessa producenttyper är ”metodologiska toppar” som tonar in och ut i varandra likt mellanrummen mellan ett antal olika radiostationer. Han menar att varje individ kommer med sin egen unika kombination av färdigheter i arbetet i studion (ibid, s.19). Burgess nämner samspelet mellan producent och artist som en relation som måste vara vänskaplig. Dock trots att en relation under arbetets gång kan växa sig starkare så vill många producenter hålla en respektfull distans mellan sig själva och artisten. Han menar att det är en arbetsrelation och ofta kan artist och producent ha olika värderingar och livsstilar – och efter produktionsprocessen är klar går artisten vidare till marknadsföringsfasen (ibid, 2013 s.130).

The producer as composer tar upp fenomenet ”producenten som kompositör”. Begreppet i sig handlar om artist-producenten, den musikaliska skaparen vars impuls är att skapa plattor, som spelar den centrala rollen i utvecklingen av fonogram som en konstform (Moorefield, 2010, s.xiv).

Syftet med *The producer as composer* är att diskutera tre centrala utvecklingar inom musikproduktion. Den första är att inspelning har gått från att först och främst vara en teknisk sak till att vara en artistisk sak. Den andra är att inspelningar har skiftat från att vara en illusion av verkligheten till att vara en verklighet av illusioner – det vill säga en virtuell värld där allt är möjligt. Den tredje är att den nutida producenten är en auteur. Författaren menar att alla tre av dessa centrala utvecklingar är drivna av en underliggande mekanism. Denna underliggande mekanism är att den tekniska utvecklingen har möjliggjort dessa förändringar för producentrollen (Moorefield, 2010, s.xiii).

Moorefield gestaltar hur producenten har flyttats från att sitta bak i kontrollrummet till att komma upp på scen och vara artisten själv. Däremellan har flera steg skett successivt och till största del så bygger denna förändring på den tekniska utvecklingen.

I kapitlet Swedish World Music i *Music Media Multiculture* förklaras framväxten av Världsmusikbegreppet. Världsmusiken växte fram genom den traditionella svenska folkmusiken och blev ett begrepp som kunde täcka så stor del av fältet ”etnisk musik” som möjligt (Lundberg, Malm & Ronström, 2003, s.148). Ett faktum som tas upp är att genom tradition så har folkmusik haft muntlig spridning. Inspelningar fram till och med de senaste 20 åren (räknat från 2003) har som en konsekvens av detta faktum, varit dokumentation. Framväxten av världsmusiken som en musikblandning av folk och pop har varit starkt sammanlänkad med en ökning av förmedling och medialisering av musiken. Dokumenteringsaspekten finns dock fortfarande med oss, främst i representation av företag såsom Giga, men flera andra företag som oftast är likställda med världsmusikproduktion, utför i princip dokumentation (ibid, s.156).

Två olika fall tas upp vad gäller rollen som producent. Det ena fallet handlar om Olle Paulsson som jobbar på sitt skivbolag Drone Music AB. Han kallar sig själv en producent men har faktiskt väldigt lite att göra med själva musikproduktionen under inspelningsprocessen (ibid, s.157).

Paulsson säger att han vill ha rollen som mer av en publicist. Han känner att han inte har erfarenheten att vara musikproducent och att han dessutom skulle vara för upptagen med att uppskatta kostnaden för varje minut. Han vill dessutom inte blanda sig i de andra sakerna eftersom han ser sig som en ”doer”. Han var inblandad i inspelningen av Nyckelharpsorkesterns ”Till Eric” och där var hans uppgift att se till att det hela tiden fanns god mat samt hjälpa till att bära högtalare kablar och andra saker. Men det är också så långt han är beredd att sträcka sig när det handlar om att vara producent (Lundberg, Malm, Ronström, 2003, s.157).

Ett motsatt fall är ett exempel som innefattar producenten Manne von Ahn och konceptet Atrium. Atrium var ett koncept som var menat att färga det nordiska landskapet med musik. Atrium var menat att nå bortom musiken i sig och därför betydde varje produktion lika mycket arbete på akustik som på visuell design; på form och homogenitet i musik, ljud,

fotografi och texter. Tanken med Atrium var att sälja musik med ljud och rytm från svensk folkmusik, men det var inte meningen att musiken skulle sälja i de nordiska länderna – utan snarare tvärtom så försökte man nå ut med musiken utomlands och med finansiell uppbackning av Warner Music blev detta möjligt. En del av konceptet var att man skulle blanda den svenska folkmusiken med inslag av utländska instrument beroende på vilket land man skulle sälja en viss produktion i.

Det beskrivs att man till exempel kan be den svensktraditionella fiolspelmanen Ola Bäckström att komponera mer fokuserade låtar. Sen kan man bjuda in gästmusiker från Taiwan, och så får de spela svensk folkmusik med honom, vilket gör det mycket enklare för Warner att sälja Olas saker i Taiwan (Lundberg, Malm, Ronström, 2003, s.160).

Trots att Ahn var orolig för att bli kritiserad för att använda fräcka säljknep, så hade inte artisten något att oroa sig över vad gällde artistens integritet. Artisten hade full frihet att jobba med andra produktionsbolag samtidigt som den hade kontrakt hos Warner – något som knappast är ett val en popartist har (ibid s.158-161).

Kommersiell musik är ett ganska etablerat begrepp skriver Olle Tivenius (2005). Som regel avser detta begrepp musik som är skapad i syfte att tjäna pengar.

Ett problem med den kommersiella musiken skulle vara att intresset för att göra vinst skulle göra det svårare för de konstnärliga kvalitéerna att existera. Detta skulle då göra musiken likriktad och variationslös. Detta påstående är dock diskutabelt. Ofta har kommersiell musik varit mer eller mindre samma sak som populärmusik. Kommersiell musik riktas alltså mot ”massorna” för att få dem att spendera sina pengar på den.

Teori

Jag har i denna undersökning för avsikt att testa mina resultat mot två teorier. Dels en teoretisk modell som Jan Olof-Gullö (2009) beskriver i ett papper från en konferens med AES (Audio Engineering Society), och dels den teori om de olika producenttyperna som Burgess utvecklat – vilket jag skrev om i tidigare forskning. Jag presenterar nedan de två teorierna mer utförligt.

Teorin ur Gullös AES-papper är en tredimensionell modell som beskriver musikproducentens agerande utifrån sex stycken aspekter, i tre par om två aspekter i varje par, som motsätter sig varandra. De sex aspekterna är: dokumentation kontra produktion, aktiv kontra passiv producentroll samt stöttande kontra styrande producentkaraktär.

Produktion kontra dokumentation som skilda ideal för inspelning av musik

När det kommer till vad som är dokumentation så kan ett bra exempel vara när en konsert med klassisk musik spelas in och målet är att få det att låta som det gjorde i konserthallen vid tillfället konserten spelades, i så stor grad som möjligt. Vad gäller produktion som strategi finns det inget som helst ändamål att få inspelningen att låta som ett riktigt akustiskt evenemang. Snarare är meningen med produktion att skapa verkligheten istället för att spela in den.

Enligt Gullö är dokumentationsstrategin nästan endast använd när jazz och klassisk musik spelas in. I den moderna popmusikens värld används produktionsstrategin – med ett fåtal undantag. Dock skall nämnas att klassisk musik också kan skapas med produktion som syfte.

Aktiv kontra passiv producentroll

Olika producenter jobbar olika och är olika mycket delaktiga i produktionsprocessen. Vissa är väldigt aktiva i att ta beslut under inspelningsfasen och har en uppenbar roll som produktionsledare. Andra är mer passiva och är med i produktionsprocessen på ett mer avståndstagande sätt. Ett sätt att anta den mer passiva producentrollen är genom att finansiera

ett projekt men att inte delta i själva produktionsprocessen – detta brukar kallas för verkställande producent.

Stöttande kontra styrande producentkaraktär

En skillnad som går att lägga märke till är den mellan en stöttande producent kontra en styrande producent. Ett gott exempel på en stöttande producent är George Martin som fick Beatles att låta på ett unikt vis som bara Beatles kan låta. En motsats till Martin är Phil Spector som gjorde många hitlåtar från 1961 och genom hela 60-talet. Skillnaden vad gäller Spector var att man kunde urskilja hans produktioner oavsett artist. Man kan beskriva den stöttande producenttypen som den producent som sätter artisten i fokus, medan den styrande producenten lite överdrivet kan beskrivas som den producent som sätter sig själv i fokus.

Burgess typer av producenter

Artist

Den här producenttypen är den enklaste och innefattar helt enkelt en artist som producerar sig själv. Den här producenttypen växer sig större hela tiden mycket tack vare den digitala inspelningstekniken. Den här typen av producent sträcker sig dock flera decennier bakåt i tiden med exempel som Ben Selvin, Les Paul, Stevie Wonder med flera.

Auteur (skapande)

Den här producenttypen beskriver den producent som hörbart är den primära kreativa kraften i en produktion. Inom musikproduktion har den här typen av producent ofta hand om att skriva låtar, spela instrumentella delar i låtarna, spela in slagsång, vara tekniker, redigera materialet och kanske till och med mixa låten. Med detta sagt är alltså den här typen av producent musikaliskt, tekniskt och kommersiellt stark. När auteurs inte lyckas lika bra längre så kan det vara svårt för dem att återhämta sig, eftersom deras igenkännbara sound är starkt förknippat med en tidsperiod eller en trend. Auteur-typen kräver att producenten har många olika färdigheter, och därför är det vanligt med ett team snarare än individuella personer. I det fallet att det handlar om ett team brukar olika personer i teamet ta hand om olika delar av produktionen.

Facilitative (underlättande)

Den här typen av producent börjar vanligen som tekniker, programmerare, musiker eller medskapare. Med den här typen av producent är artisten själv den primära kreativa kraften under inspelningarna och producentens roll är att stötta, underlätta och maximera artistens inspelningssidéer. En artist kan till exempel tänkas vilja jobba med en underlättande typ av producent för dess musikaliska bakgrund, för att få hjälp med att arrangera, fixa ”trasiga” låtar eller för att organisera och repetera med bandet.

Collaborative (samarbetsvillig)

En stor andel producenter vill kalla sig själva för den samarbetsvilliga typen. Deras roll kan jämföras med en medförfattare till en bok eller filmmanus där medarbetare kanske bidrar på olika sätt, men på det hela taget så delar de den kreativa lasten. Produkten som blir till i sällskap av den här producenttypen är som en utökad version av artistens grundprodukt, men dock inte en produkt som är alltför lätt att associera med producenten i sig. Den samarbetsvillige producenten kan komma från vilken bakgrund som helst. De försöker inte på något sätt att kontrollera varenda detalj i inspelningen utan för snarare med sig mentaliteten av en extra bandmedlem. Här kan till exempel George Martin placeras in.

Enablative (möjliggörande)

Innan Jack Mullin tog med sig teknologin för inspelning på magnetiskt band tillbaka från Tyskland 1945, så gjordes den slutgiltiga inspelningen, med alla delar och effekter, bäst genom en enda lång tagning. ”Producent” skulle inte komma att användas som en generell term på årtionden. ”Ljudregissören”, inspelaren eller teknikern skötte de olika rollerna under den första halvan av 1900-talet, utan att få något erkännande. Därför handlar musikproduktionens konst om att hitta talang och material och att skapa förhållanden i vilka en lyckad inspelning kan äga rum. Dessa färdigheter är en stor del av vad som kan kallas en ”Enablative” roll.

Consultative (rådgivande)

Den rådgivande producenten har rollen som en mentor inom en produktion och samlar lojalitet från lämpliga akter även fast denne kanske har närvarat väldigt lite i studion. Även fast den rådgivande producenten ofta inte ens är närvarande någon gång under hela produktionsprocessen så är denne i högsta grad integrerad i den kreativa processen, speciellt när det gäller att välja och forma materialet. Dock tenderar produktionerna ändå att vara karakteriserade av artisten själv (Burgess, 2013, s.9-17).

Metod

I detta kapitel tänker jag redogöra för mitt val av den kvalitativa forskningsintervjun som metod, mitt urval, hur datainsamlingen gick till samt hur jag bearbetade materialet. Men jag inleder kapitlet med lite information om den kvalitativa forskningsintervjun som metod.

Enligt Kvale & Brinkmann (2014, s.23) så har samtal använts för att skaffa sig en uppfattning om saker sedan länge. De nämner att Thukydidens intervjuade människor i antikens Grekland, som hade varit med i det peloponnesiska kriget, för att skriva krigshistoria – och att Sokrates genom att samtala med sofistiska motståndare utvecklade filosofisk kunskap. Dock har intervjun inte alltid setts som en god praktik, utan snarare tvärtom; en farlig sådan. I några äldre citat finns uttalanden om att intervjun som metod är förnedrande, omoralisk, kränkande och att man genom den blir påmind om sin egen olycka. Detta stämmer dock inte överens med vår tid då fler är villiga att bli intervjuade i en hel del olika sammanhang (Kvale & Brinkmann, 2014, s.24).

Den kvalitativa intervjun i sig söker finna kvalitativ kunskap i normal prosa. Den söker alltså inte finna några kvantitativa data utan vill måla upp en nyanserad bild av kvalitativa aspekter i intervjupersonens värld – den arbetar alltså inte med siffror, utan med ord (ibid, s.47).

Intervjuer är ett oslagbart verktyg på många sätt eftersom man på kort tid kan få höra flera personers reflektioner på samhällsfenomen ur deras synvinkel. Man kan få reda på hur de använder vardagliga ting i just sin egen vardag eller hur de upplever någonting och vilka erfarenheter det har medfört. ”En intervju har möjlighet att samla in något av den intervjuades språkbruk, normer, emotioner och inte minst det som tas för givet” (Ahrne & Svensson, 2011, s.56).

Vad finns det då för problem med kvalitativa intervjuer som metod?

Generellt sett så är fenomenologi inom kvalitativa studier en term som pekar på intresse av att förstå sociala fenomen utifrån egna perspektiv. Det betyder också att när man intervjuar personer måste man anta att den relevanta verkligheten är vad intervjupersonerna uppfattar att den är. Något som är viktigt att tänka på när man analyserar intervjumaterial (Kvale &

Brinkmann, 2014, s.44). Det finns också flera etiska överväganden som måste tas i anspråk. Ahrne och Svensson skriver att det finns ett nästintill oändligt antal samhällsfenomen som kan återspeglas av en intervju, men detta med respekt för det som intervjupersonen anser vara för privat – sådant som personen inte vill tala om.

Etiska problem uppstår i intervjuforskning framför allt på grund av svårigheten att forska om privata liv och presentera redogörelserna på den offentliga arenan. Man bör beakta potentiella etiska frågor redan för början eftersom etiska problem förekommer under hela intervjuundersökningen (Kvale & Brinkmann, 2014, s.99).

En annan aspekt på problem med forskningsintervjun är den maktasymmetri som äger rum. Dels pågår en asymmetrisk maktrelation eftersom att intervjuaren formar intervjusituationen, bestämmer intervjuns frågor och vilka frågor som ska följas upp samt avslutar samtalet. Intervjun är även enkelriktad i den meningen att rollerna är tydligt fördelade – intervjuaren ställer frågorna och intervjupersonen besvarar dem. Två andra maktasymmetriska aspekter är att dels är dialogen manipulativ – d.v.s. att forskaren kan ha en dold dagordning och därför undanhålla information om vad forskaren egentligen är ute efter – och dels har forskaren ett tolkningsmonopol, vilket gör att intervjupersonen inte har något att säga till om det när det kommer till vad forskaren tolkade att intervjupersonen menade med det som sades (Kvale och Brinkmann, 2014, s.51-52).

Val av metod

Jag valde att använda mig av djupintervjuer som forskningsmetod för att jag ville ha detaljerad information och så uttömmande svar som möjligt utifrån hur intervjupersonerna själva ser på deras jobb som producent. Från det utformade jag fem centrala frågor i hopp om att kunna täcka de viktigaste aspekterna på producentens roll inom folkmusik. Eftersom intervjun var halvstrukturerad hade jag endast dessa fem frågor som bestämda frågor och beroende på vad som sades under intervjun ställde jag lämpliga följdfrågor. Följdfrågorna i sig kunde vara olika från person till person beroende på hur väl de ringade in de aspekter jag var ute efter i sina svar. De fem frågorna jag ställde var följande:

1. Hur vet du som folkmusikproducent att du gjort ett bra jobb?
2. Hur blev du producent?

3. Hur gör du när du producerar? Hur tänker du kring olika aspekter såsom mikrofoner, tagningar, rummet, mixarna?
4. Är det produktion eller dokumentation?
5. Vad blir din roll i varje projekt? Är det olika eller ungefär samma?

Den första frågans syfte var att sätta in intervjupersonen i rollen som producent. De följande frågorna, tillsammans med den första i någon grad, var utformade att ta reda på producentens vardag och skapa en helhetsbild över hur de ser på deras roll som producent och vad de faktiskt gör när de producerar.

Urval

Mitt urval började med en intervjuperson som jag känner och vet jobbar med att producera och spela folkmusik. Därefter blev min metod snöbollsurval – vilket innebär att man börjar intervjua en person och i samband med intervjun frågar man om fler personer som kan ge ytterligare information och synpunkter (Ahrne & Svensson, 2011, s.42). Eftersom jag själv är folkmusiker kände jag till en del namn redan – som min första intervjuperson – men jag fick också hjälp genom snöbollsurvalet att välja de bäst passande intervjupersonerna.

Det krav jag hade på intervjupersonerna i sig var att de på något sätt skulle vara verksamma inom folkmusikproduktion och därmed alltså att de producerat något inom folkmusik. Alla intervjupersonerna har samma erfarenheter som producent, men stämmer alla in på det krav som satts.

Presentation av respondenter

Alla respondenter som medverkat är män och aktiva som både producenter och musiker själva. De har lite olika bakgrund som både producenter och musiker, men har alla, som tidigare nämnt, producerat någonting inom folkmusik. Att alla respondenter är män har inget att göra med preferenser, utan var endast ett resultat från snöbollsurvalet. Dock bör detta faktum kunna ha att göra med att det överlag finns väldigt få kvinnor som jobbar som producenter (Burgess, 2013, s.194).

Intervjuer

Tre av fem intervjuer skedde öga mot öga på överenskommen plats medan de resterande två ägde rum över telefon. Inför intervjuerna hade de fem grundfrågorna förberetts och som tidigare nämnt så skiljde sig följdfrågorna från intervju till intervju. De tre intervjuerna som skedde öga mot öga ägde rum i respektive respondents egenbestämda lokal. Detta var det enklaste sättet att genomföra intervjun och på så sätt kunde förhoppningsvis också varje respondent känna sig hemma och trygg med miljön. Intervjuerna tog lite olika lång tid beroende på hur koncentrerade svaren blev, men den kortaste intervjun tog 18 minuter och den längsta ca en timme – fyra av fem intervjuer höll sig dock mellan ungefär 20-30 minuter. Kanske borde jag som intervjuare varit bättre på att hålla nere intervjutiden under den längsta intervjun då det blev väldigt mycket att transkribera.

Bearbetning och analys

I min bearbetning av det inspelade materialet transkriberade jag varje intervju ordagrant. Detta för att inte utelämna bevis på när intervjupersonen i fråga inte verkade helt säker eller hoppade fram och tillbaka mellan olika formuleringar i sina svar – dessa aspekter kan vara viktiga vid analys av de resultat intervjuerna gett. Efter att jag hade skrivit ut intervjuerna förde jag in svaren fråga för fråga i resultatdelen. Jag bestämde mig där för att krympa svaren och ta ut det, enligt mig, viktigaste för frågan – detta för att det inte skulle bli för mycket text. När jag hade fått ner den komprimerade versionen började jag skriva ner min analys av de svar intervjupersonerna gett för att kunna återge en helhetsbild av folkmusikproducentens roll och för att kunna ställa mina resultat mot de valda teorierna.

Resultaten ställdes mot Gullös (2009) och Burgess (2013) teorier. Här letades det efter belysande uttalanden som var direkt tillämpbara för användning av teorierna. För produktion kontra dokumentation fanns en specifik intervjufråga som ställdes vid varje intervjutillfälle. Svaren på denna fråga blev grund för att sätta in i det teoretiska sammanhanget. Det som blev grund till att sätta in folkmusikproducenten i ett teoretiskt sammanhang vad gäller *aktiv kontra passiv producentroll* samt *Stöttande kontra styrande producentkaraktär* kom från svar på flera olika intervjufrågor – men mest från den sista frågan *Vad blir din roll i varje projekt? Är det olika eller ungefär samma?* I denna fråga sökte jag ta reda på vad deras roll faktiskt är i

varje projekt och därefter kunde det kompletteras med information från svar på frågorna 1, 2 och 3 (se underrubrik *Val av metod*).

För att analysera utifrån Burgess teori användes information från alla frågor i någon utsträckning. Men de tre mest centrala frågorna för denna jämförelse var frågorna 1, 2 och 5, vilka gav en ganska tydlig bild av vilka producenttyper folkmusikproducenter bör kunna vara enligt Burgess teori. Fråga 1 för att den svarar mycket för vad en folkmusikproducent kräver av artisten och sig själv, fråga 2 för att den redogör för hur man kommit att bli producent, vilket i sig kan hänga ihop mycket med hur man jobbar och fråga 5 för att den, än en gång, målar upp en bild för vilken roll producenterna tar i olika projekt.

All analys är alltså min tolkning av folkmusikproducenters roller, gjord utifrån intervjuvaren i relation till utvalda teorier.

Forskningsetiska överväganden

I denna undersökning har det valts att anonymisera respondenterna. De namn som förekommer i intervjuvaren finns där för att de representerar viktiga personer inom genren. Undersökningen avslöjar inga affärshemligheter och ämnar endast undersöka beslutsrollen. Respondenterna fick inte information om deras rätt att dra sig ur forskningsprojektet. Något som bör ses som en miss från mig som uppsatsförfattare eftersom detta är en viktig punkt som tas i upp i Vetenskaprådet Codex (Vetenskapsrådet). Respondenterna har under arbetets gång inte läst texterna, men är tänkta att givetvis få göra det i färdig form.

Analys

På det stora hela upplevde jag att de olika respondenterna hade reflekterat olika mycket över sin roll som producent. Något som inte framgår i de utskrivna svaren ovan är alla de gånger intervjupersonen tvekade över sina svar innan denne kom fram till den rätta formuleringen, men det var just dessa stundtals tveksamheter som fick mig att förstå att det kanske inte alltid var så självklart att personen i fråga hade reflekterat över sin roll i de frågor jag ställde. Däremot så kunde jag hitta ganska många likheter och mönster i hur producenterna upplevde sin roll som folkmusikproducenter. Detta var så klart bra för min forskning eftersom jag lättare kunde se en helhetsbild. Men det fanns också frågor där de olika producenterna tog upp olika aspekter beroende på vilken bakgrund de haft och hur de jobbat personligen – något som inte nödvändigtvis behöver ändra den gemensamma helhetsbilden för folkmusikproducenten, men som ändå kan vara viktigt att ha i åtanke.

Att göra kunden nöjd

Alla producenter verkade vara rätt överens om att det gäller att göra kunden nöjd för att kunna veta att man gjort ett bra arbete som producent – detta var den viktigaste ståndpunkten. Sedan togs andra aspekter upp, såsom att man kan veta det genom att även man själv är nöjd, att musiken säljer och att man får bekräftelse utifrån.

Det är ett samspel mellan klienten och en själv, när alla är nöjda och positiva och det känns bra, då har man en känsla att det blir bra. (Respondent 1)

Hur man vet att man gjort ett bra jobb ja... Alltså dels bygger det ju på att både jag och den som jag producerar är nöjda. Det är väl det första tecknet, att man känner sig nöjd med vad man har gjort. Att man känner att resultatet av de gemensamma ansträngningarna har blivit ett bättre resultat än det skulle ha blivit var och en för sig. Man märker ganska snart om resultatet blir bra liksom. (Respondent 4)

Kommers

Dock en viktig aspekt som alla producenter också ansåg var att folkmusikvärlden inte är kommersiell i den meningen att man producerar skivor endast för att de ska sälja. Detta hänger med största sannolikhet ihop med det faktum att det viktigaste är att kunden själv är nöjd med det jobb man gjort som producent. Det finns ingen tanke som säger att det endast ska visa sig ifall producenten gjort ett bra jobb genom att en låt eller en produktion säljer väldigt mycket.

De gånger jag vet att jag gjort ett bra jobb är när de jag jobbar med är nöjda. Det gäller nog i all musik att man ska vara nöjd, men i folkmusiken är det oftast mindre kommersiellt, så jag går på de jag jobbar med, hur pass bra det känns. (Respondent 2)

Gullö (2010, s.133) skriver i sin avhandling att den kommersiella sidan av musikproduktion starkt påverkas av marknadsmässiga hänseenden och att yrkesmässig framgång för producenter ofta är synonymt med kommersiell framgång. Denna aspekt saknas alltså till stor del på producentplanet inom folkmusik och över huvud taget verkar folkmusikvärlden vara ganska liten och stängd – något som visar sig i att man ofta blir producent inom folkmusik från att vara folkmusiker själv. Det nämns att det kan vara svårt att plocka in musiker från andra genrer till folkmusikproduktioner eftersom det märks direkt att de inte är vana i den världen.

Jag tror man måste ha ganska bra koll på harmonik och sådant. Jag tycker harmonik till folkmusik är så känsligt. Det kan jag verkligen känna när någon kommer och ska lägga ackord till en låt, om den personen är van vid den världen eller inte. (Respondent 1)

Med tanke på detta så kan man kanske också dra slutsatsen att det då inte är så konstigt att det är folkmusiker själva som blir folkmusikproducenter. Man måste helt enkelt vara nog bevärdad i folkmusiken och kanske till och med kunna spela den själv för att förstå sig på och bli producent inom genren. Därav kan man lätt anta att Artist-typen (Burgess, 2013, s.9) ofta passar in på folkmusikproducenter.

Folkmusikproducentens definition

Men det är svårt att låta bli att undra hur man definierar en folkmusikproducent. Ett par gånger nämns den stora likheten mellan att bara arrangera folkmusik och att producera folkmusik. Steget är inte så långt från att vara folkmusiker själv till att bli en folkmusikproducent och som tidigare nämnts så är det viktigt att göra kunden nöjd i första hand.

Jag tror jag halkade in på det i och med att jag alltid jobbat mycket själv med att spela in och teatermusikkomponering. Man är väldigt mycket: kompositör, arrangör, man spelar in det och ibland framför man det också – Jag tycker det går hand i hand. Jag började göra teater och sedermera film och då fick man lov att lära sig. (Respondent 1)

Även respondent 4 och 5 uttrycker faktumet att hoppet mellan arrangera och producera inte är speciellt långt:

Alltså hur jag blev... ja, alltså jag fick frågan och så provade jag att göra det. Och så kom jag på att alltså, steget är inte så långt. Jag har ju liksom varit, vad ska man säga, ”banddoktor” – eller liksom jag har gått in och hjälpt ensembler och sådär tidigare. Liksom får ordning på arrangemang och rensa upp i arrangemang och få dem mer motiverade – jag har hållit på en del med sådana saker. Steget är inte så långt till att producera faktiskt då – för det är lite samma sak – att få folk att göra bättre ifrån sig och bli tydligare i sitt budskap. Inte så mycket förändra budskapet, men få det tydligare och klarare. (Respondent 4)

Ja... jag har haft förmånen och jobbat med många olika producenter inom åren som – vad ska man säga – väldigt olika typer av producenter som jag ändå tyckt varit väldigt bra på olika sätt, som gjorde ganska tidigt att jag blev väldigt intresserad av själva fenomenet – alltså att man sitter bredvid och hjälper till att skapa en musikalisk produkt, utan att man för den delen måste vara med och spela själv. Utan att man sitter och tänker ut ja... olika idéer, arrangemang och koncept liksom. (Respondent 5)

Respondent 4 säger även att han fungerar som en katalysator för de gemensamma strävanden som finns i den gruppen människor han producerar. Detta kan sammanfatta något som

framgår tydligt från flertalet intervjupersoner – att man fungerar som en hjälpare snarare än att man ändrar på kundens grundtanke och därmed innehar en mer stöttande roll (Gullö 2009).

Men vem är producent inom folkmusik? Kan det vara vem som helst? Att döma av svaren på vilken roll intervjupersonerna har i sina produktioner verkar definitionen av vad producentens uppgift inom en produktion är varierad. Det kan uppenbarligen sträcka sig från att bara sitta och spela in och tycka till om tagningar till att faktiskt lägga sig i en del i kundens arrangemang.

Det är nog lite olika. I folkmusik står det ofta att den som spelar in är producent också. Men de i gruppen som kommer har färdiga arrangemang och vet precis hur de vill göra. Så även fast du är producent så sitter du egentligen bara och spelar in och tycker om tagningarna, säger vad du tycker om det är något speciellt som du tänker på ute i kontrollrummet eller så. Medan i andra fall när man kanske jobbar med eget material så är du i högsta grad involverad i allt från komponering till arrangering till mix. Det är väl för att folkmusikvärlden är så pass liten så att man behöver... om man jobbar heltid med det så sitter man nog på flera stolar samtidigt. (Respondent 1)

Det har faktiskt varit olika beroende på. Alltså det beror på hur många är det som är med? Det är ju liksom en variabel. Ekonomiska förutsättningar är en annan variabel – alltså som bestämmer kanske formen, var man är, vem som spelar in och sen om man tar det här produktion/dokumentation, vilken viktighetsgrad är dokumentationssidan? (Respondent 3)

Folkmusikproducentens roller i förhållande till Burgess teori

Det handlar nog därför i längden mest om vem som är mer ljudtekniker eller vem som är mer ljudproducent. Termen producent verkar över huvud taget användas rätt löst inom folkmusik eftersom den som är ljudtekniker och spelar in en produktion kan krediteras som producent även fast denne inte egentligen lagt sig i produktionen alls. En folkmusikproducent kan alltså definieras på många olika sätt, vilket kanske gör att det inte är så väldigt lätt att sätta en folkmusikproducent som en enda producenttyp – t.ex enligt Burgess producenttyper (Burgess, 2013, s.9-19). Men utifrån dessa olika producenttyper bör folkmusikproducenten kunna vara

någon av typerna Artist , Facilitative eller Collaborative – eller något mellanting mellan de tre, vilket skulle kunna jämföras med Burgess benämning av typerna som metodologiska toppar som tonar in och ut i varandra (ibid, s.19). Burgess teori fungerar därmed också väldigt bra i tillämpningssyfte. I och med att folkmusikproducenten ofta är folkmusiker själv och att arrangemang ligger väldigt nära till hands med producentrollen så passar Artist-typen in väldigt bra. Men en folkmusikproducent kan också vara en underlättande (Facilitative) typ av producent som endast är där för att stötta och komma med åsikter av lättare vikt. Här kommer även arrangemanget in, där flera av de intervjupersoner som intervjuats har arbetat med att aktivt hjälpa till med arrangemang – i såväl egna som i andras produktioner. Den samarbetsvilliga (Collaborative) rollen kanske inte är fullt så karaktäriserande för folkmusikproducenten som de två andra typerna, men som Respondent 5 nämner så måste man ibland ta rollen som en extra bandmedlem och hjälpa bandet på vägen såväl psykologiskt som verbalt och idémässigt. Detta betyder dock inte att producenten som samarbetsvillig typ ändrar på själva grundidén, utan att producenten bestämmer när det uppstår konflikter eller när det kör fast på något plan.

En anledning till att folkmusikproducentens roll verkar så svårdefinierad skulle kunna vara att från början skedde folkmusikinspelningar i princip uteslutande i dokumentationssyfte. Sedan har folkmusiken i takt med världsmusikbegreppets framväxt blivit mer och mer en medialiserad genre som även innefattar riktig produktion. Dokumentationsaspekten lever dock kvar (Lundberg, Malm, Ronström, 2003, s.156) och detta skulle kunna vara en av anledningarna till att folkmusiken som genre inte har blivit kommersiell.

Folkmusikproducentens roller i förhållande till Gullös teori

Alla intervjupersonerna är inne på att dokumentation och produktion går hand i hand på ett eller annat vis vad gäller inspelning av folkmusik.

Jag gillar ju verkligen båda två. Jag kan känna att det som ses mer som dokumentation är de plattor som är 30 år gamla som man återvänder till som har en sådan försäljningskurva utan puckel på som säljer jämnt men lite varje år. Jag tycker det går lite hand i hand. Även fast det görs jättebra soloplattor så tycker jag inte att det känns som att det är dokumentation i alla fall på något sätt. Nej jag har svårt att sätta ord på vad som är vad.

Jag tycker att en soloplatte med fiol är både dokumentation likväl som det är aktuellt i tiden – man gör något eget av det på något sätt (Respondent 1)

Jag förstår frågan, men jag tycker oftast att det går väldigt mycket hand i hand. Jag tycker att man går över gränsen när man börjar tänka så här: ”Ähmen du. Ska vi inte ta två repriserna här?” fastän alla i alla tider har spelat en repris där. Eller: ”ska vi prova med dragspel på den här låten?”. Redan då tycker jag att det börjar kännas som produktion – att man kommer med nya idéer om hur man vill framställa det här liksom. (Respondent 2)

...jag är ju upplärd av Mats på det viset. Han tyckte ju spelmannslag var en svår form. Så han ville ju gärna bryta upp den med att det kom någon på duo – alltså ville bryta upp ljudbilden... Men alltså Mats ville väl göra både och, och så tycker jag att det har varit för de skivor som jag gjort sen också. (Respondent 3)

Ja, det är ju både och kan man väl säga. Det är ju en slags dokumentation av en själv under en viss tid liksom – det är ju en ögonblicksskildring. Om man som solofiolist gör en platta liksom. Så för det första är det kanske inte ens säkert att du använder en producent, det vet jag inte, men om du skulle göra det så, och jag menar, att komma fram till att göra en platta som är snäppet bättre än du trodde att du kunde göra – det är ju det mest optimala liksom. Och när du har den i handen är det ju på något sätt en dokumentation på ett sätt, av vad du gör där och då. Men det är ju en dokumentation som du kan använda till försäljning eller till att ragga jobb som jag sa, eller för att visa upp vad du kan och så där. Så det är ju lite både och. (Respondent 4)

Om man kollar på Gullös teori om de olika producentaspekterna (Gullö, 2009) så kanske det inte alltid är speciellt lätt att peka ut var i modellen folkmusikproducenten bör finnas. Men enligt de resultat som redovisats bör folkmusikproducenten överlag hamna någonstans mitt emellan att ha en passiv och en aktiv roll som producent, en mer stöttande producentkaraktär och vad gäller dokumentation kontra produktion är det svårt att säga i och med att intervjupersonerna har ansett att det går väldigt mycket hand i hand samtidigt som folkmusikbranschen inte är speciellt kommersiell. Däremot känns det som att eftersom det inte är en kommersiell bransch i första hand, så tenderar folkmusiken att ha en

dokumentationsaspekt i mycket större utsträckning än dagens stora genrer såsom pop och rock.

Slutsats

Folkmusikproducentens roll handlar alltså om att kunna vara en stötspelare för artister som oftast har koll på hur de vill låta och som inte söker sig till att göra hitlåtar till radio eftersom ett sådant mål finns väldigt sällan inom folkmusiken som genre. Man tar ofta den roll som behövs beroende på vilken artist man är producent för. Ibland kan det handla om att man som producent bara trycker på ”record” och låter inspelningen rulla och ibland handlar det om att vara med och ändra på hela arrangemang. Folkmusikproducenten måste agera i flera olika roller som tekniker och konstnärlig ledare och kunna sin genre väldigt bra. Som visats med hjälp av Burgess teori och producenttyper (Burgess, 2013, s.9.19) så är ofta en viss producent en viss typ oavsett vilken artist denne producerar. Inom folkmusiken får producenten vara flera olika producenttyper beroende på vilken produktion det handlar om och vilken sorts artist producenten jobbar med. Här återkommer också svårigheten i att placera folkmusikproducenten i Gullös tredimensionella musikproduktionsmodell (Gullö, 2009) – i och med att folkmusikproducentens roll är så föränderlig.

Allting hänger dock ihop på ett väldigt tillfredsställande sätt. Folkmusiken är inte kommersiell eftersom den, från början, var en ren dokumentationsgenre. Därmed är folkmusikvärlden väldigt liten och oetablerad och därför måste också folkmusikproducenten anpassa sin producentroll efter situationen. Distinktionen mellan en folkmusiker och folkmusikproducent är, som tidigare nämnts, inte så lätt definierbar och det bidrar också till att det är svårt att hitta definierbara typer av folkmusikproducenter.

Resultat

Resultatet av min tolkning av intervjuerna är att folkmusikproducenten alltså kan anta olika roller som producent av inspelad folkmusik i Sverige, men är i grunden en stöttande producent som även kan vara ljudtekniker. Folkmusikproducenten är för det allra mesta en artist inom genren själv och jobbar oftast som en underlättande eller samarbetsvillig

producent (Burgess, 2013, s.14-15) som inte ändrar på artistens intentioner, utan istället försöker förstärka dem och göra dem ännu bättre.

Folkmusiken som genre är en ganska liten och stängd värld och därför blir man ofta folkmusikproducent från att vara en folkmusikartist. En väldigt viktig del i detta faktum är aspekten *Produktion kontra dokumentation som skilda ideal för inspelning av musik* (Gullö, 2009). Dokumentation var väldigt länge den ledande typen av inspelningsintention när det kommer till folkmusik. Därför har folkmusiken i sig blivit väldigt icke-kommersiell och i sin tur handlar därför folkmusikproduktion inte om att sälja produktioner i så stor skala som möjligt. En följd av detta är hur folkmusikproducentens roller har kommit att se ut som de gör.

Diskussion kring undersökningens genomförande

Metoden som användes fungerade mycket bra till denna typ av undersökning, men eftersom det handlade om kvalitativa forskningsintervjuer så är det svårt att inte ifrågasätta reliabiliteten. Enligt Kvale & Brinkmann (2014, s.295) handlar reliabiliteten om huruvida en undersökning kan göras om av andra forskare med samma resultat – d.v.s. om samma intervjuperson skulle svarat likadant på samma fråga ställd av en annan forskare. Detta kan vara ett problem särskilt vid ledande frågor. I denna undersökning är det svårt att veta hur hög reliabiliteten är. Dels beroende på frågornas utformning och dels beroende på hur intervjupersonen tolkade frågorna i sig. Ekengren och Hinnfors (2012, s.72) menar på att det är en styrka att kombinera olika metoder i en undersökning för att slippa välja bort intressanta problem som kräver en viss metod. I detta fall hade det varit bättre om forskningsintervjun i denna undersökning hade kunnat kombineras med t.ex. deltagande observationer för att öka reliabiliteten. Dock fanns inte möjlighet att göra detta tidsmässigt. Validiteten i denna undersökning bör dock vara hög. Validiteten avser här att vad som med en undersökning avser mätas också har mätts (Kvale & Brinkmann, 2014, s.296). Anledningen till att validiteten bör vara hög i denna undersökning är att resultatet av undersökningen har kunnat återspegla frågeställningen på ett tillfredsställande sätt. Antalet intervjupersoner som ställde upp i undersökningen bör anses tillräckligt. Antalet var inte för litet för att få en tillräcklig mängd data att arbeta med men inte heller för stort för uppsatsens omfång i sig.

Den teori från Gullö (2009) och Burgess (2014) som användes för undersökningen var i slutändan mycket tillämpbar. Det gick att sätta in resultaten i ett teoretiskt sammanhang på ett tillfredsställande sätt utan att teorin för den delen behövde vara en exakt riktlinje för folkmusikproducentens verklighet. Med detta menas att teorin som valts ut fungerade bra på ett generellt plan för att styrka resultaten. Dock är det svårt att basera allt kunnande på några få titlar och därmed är det också svårt att säga ifall litteraturen stämmer överens med andra författares perspektiv på producentens uppgifter och roll i större genrer. Detta bör inte glömmas och därför är det också svårt att veta om samma jämförelser hade kunnat göras med helt annan litteratur som grund. Detta gäller alltså inte bara litteraturen för teori utan också den för tidigare forskning.

Producentrollen i sig

Det som kännetecknar en folkmusikproducent i jämförelse med en producent inom större genrer varierar beroende på vilken typ av producent man jämför med. Men den icke-existerande kommersiella andan inom folkmusik bidrar mycket till att en folkmusikproducent dels inte jobbar likadant som en producent inom större genrer och dels att producenten i fallet med folkmusiken kan vara allt ifrån den som spelar in till en hjälparrangör. Om man kollar på Gullös teori (Gullö, 2009) så nämner han två producenter vid namn George Martin och Phil Spector. Dessa producenter är motsatser till varandra där den George Martin kan ses som en stöttande producent och Phil Spector som en styrande producent. Dock jobbar ingen av dessa producenter som tekniker utan deras jobb är att skapa produktioner som säljer så mycket som möjligt. I och med att folkmusikvärlden är så liten och stängd och att folkmusikproducenten ofta är artist själv, så uppstår också här en skillnad mellan folkmusikproducenten och producenten inom större genrer. Folkmusikproducenten måste kunna genren väldigt bra och känna sig hemma i det speciella tänk som arrangörer av folkmusik har. En producent inom större genrer kan således såväl skapa ett band som skapa sig själv som producent (jfr. George Martin och Phil Spector). Inom folkmusiken handlar det dock om att hjälpa ett band skapa deras intentioner utan att för den delen som producent behöva ha några speciella, egna intentioner med bandets musik.

Ifall det är bra att folkmusikvärlden är liten, ganska stängd och producentmässigt väldigt sluten kan diskuteras. Kanske skulle det vara positivt om producenter utifrån provade att bygga folkmusik som de bygger större genrer, eller så skulle det å andra sidan kunna förstöra folkmusikens unika och traditionella sound. Men eftersom produktion inom folkmusik blir allt vanligare så kan den mycket väl vara på väg att bli en kommersiell genre där producenter av alla de slag producerar åt band och skapar artisten eller sig själva som producenter för en genre de inte arbetat med förut.

Förslag på fortsatt forskning

Eftersom det finns mycket liten mängd information, om ens någon, att hämta vad gäller producentens roll inom folkmusik som specifik genre, så är det också svårt att sätta resultaten i förhållande till någon sådan tidigare forskning. Därför får de resultat som denna undersökning visar vara ett nytt bidrag till ämnet och därmed fungera som tidigare forskning

till framtida undersökningar inom detta ämne. Det går dock att se vissa likheter mellan den tidigare forskning som tagits upp och de resultat som framgår i denna undersökning. Dels märks det att det har skett en utveckling inom folkmusiken som genre från det att den har varit dokumentationstung till att produktion blir mer och mer aktuell. Detta kan lätt kopplas samman med den tekniska utvecklingen som nämns i *The producer as composer* (Moorefield, 2005). Dokumentationsaspekten förr i tiden har förmodligen inte krävt en producent och därför har fenomenet att ljudteknikern krediteras som producent antagligen levt kvar.

Förmodligen har den traditionella folkmusiken växt sig starkare mycket tack vare framväxten av världsmusiken som begrepp och genre. Nu för tiden ser man ofta att folkmusiker integrerar den traditionella folkmusiken i världsmusikaliska sammansättningar. Detta kan mycket väl vara det som kommer att vara, eller kanske till och med redan är, det begrepp som får gå under namnet folkmusik som egen genre. Dock kommer nog aldrig den traditionella folkmusiken som vi känner den idag att upphöra. Två fioler är alltid två fioler och världsmusik-soundet är en sak för sig – men vad som associeras med vad hos olika personer kan nog komma att ändras med åren – och därmed också folkmusikproducentens roll.

Källförteckning

Ahrne, G., Ahrne, G. & Svensson, P. (2011). *Handbok i kvalitativa metoder*. (1. uppl.) Malmö: Liber.

Booth, W.C., Colomb, G.G. & Williams, J.M. (2008). *The craft of research*. (3. ed.) Chicago, Ill.: University of Chicago Press.

Burgess, R.J. (2013). *The art of music production: the theory and practice*. (Fourth edition.) New York: Oxford University Press.

Ekengren, A. & Hinnfors, J. (2012). *Uppsatshandbok: [hur du lyckas med din uppsats]*. (2., [rev.] uppl.) Lund: Studentlitteratur.

Gullö, J. (2010). *Musikproduktion med föränderliga verktyg [Elektronisk resurs] : en pedagogisk utmaning*. Diss. Stockholm : Stockholms universitet, Centrum för musikpedagogisk forskning, 2010. Stockholm.

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2014). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. (3. [rev.] uppl.) Lund: Studentlitteratur.

Kungl. Musikaliska akademien Musik - medier - mångkultur (Projekt) (1997). *Music - media - multiculture [Elektronisk resurs] : today and tomorrow : a research project at the Royal Swedish Academy of Music*. Stockholm: Musikaliska akad..

Moorefield, V. (2005). *The producer as composer: shaping the sounds of popular music*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Internetkällor

Gullö, Jan-Olof. (2009). Desktop Music Production and the Millennials: A Challenge for Educators, Researchers, and the Audio Equipment and Music Software Industry. *AES*.

Hämtad 16 december 2014 från <http://www.aes.org/www.bibproxy.du.se/e-lib/browse.cfm?elib=15029>

Portnoff, Linda & Thurn, Sofia. (2014). Den svenska musikbranschens intäkter ökar för fjärde året i rad. *Musiksverige*. Hämtad 10 december 2014 från <http://www.musiksverige.org/blogg/den-svenska-musikbranschens-intakter-okar-for-fjarde-aret-i-rad/>

Tivenuis, Olle. (2005). Den kommersiella musiken. *Sensibus*. Hämtad 4 januari 2015 från <http://www.sensibus.se/upl/10734/Denkommersiellamusiken.pdf>

Vetenskapsrådets Codex. Att publicera forskningsresultat. *Vetenskapsrådet*. Hämtad 21 januari 2015 från <http://codex.vr.se/etik2.shtml> s