

På jakt etter det autentiske

En analyse av oppfatninger av autentisitet i tradisjonsmusikk

Kristin Minde



Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

2. mai 2008

TAKK

Jeg ønsker å rette en takk til alle som har på en eller annen måte hjulpet meg dette året jeg har jobbet med masteroppgaven. Tusen takk til mine gode venner på ZEB, Janne Margrete Severinsen, Ingrid Brekke og Sigmund Vegge for godt vennskap og inspirasjon i studiet og ellers i livet. Tusen takk til Marit Kråkenes for iherdig hjelp til korrekturlesing. Tusen takk til mamma og pappa for hjelp til korrekturlesing og som gode rådgivere.

En stor takk rettes også til min veileder, Tellef Kvifte for å ha hjulpet meg på rett kurs og kommet med hundrevis av gode innspill underveis. Takk ikke minst for oppmuntring som har fått meg til å ikke gi opp.

Til sist: takk til min kjære Anders. Takk for visdom og romslighet. Takk at du alltid gir meg nye innfallsvinkler og perspektiv. Jeg hadde aldri klart dette uten deg!

INNHALDSFORTEGNELSE

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | INNLEDNING | 1 |
| 1.1 | ”Ein aura av autentisitet” | 1 |
| 1.2 | Begrepsavklaringer | 2 |
| 1.3 | problemstilling | 3 |
| 1.4 | Case: Odd Nordstoga | 4 |
| 2 | METODE: TEKSTANALYSE, DISKURSANALYSE | 5 |
| 3 | VURDERING AV MUSIKK | 7 |
| 3.1 | Musikk som kommunikasjon | 8 |
| 3.1.1 | Musikkens iboende dialektiske elementer | 9 |
| 3.1.2 | Musikalske møter | 10 |
| 3.1.3 | Lytterens fortolkende bevegelser | 11 |
| 3.1.4 | Innramming | 13 |
| 3.1.5 | Felds figur | 14 |
| 3.2 | Metaforer i musikk | 14 |
| 3.3 | I lys av Felds teori | 16 |
| 4 | KILDEN TIL AUTENTISITET | 18 |
| 4.1 | To tradisjoner | 19 |
| 4.2 | Autentisitet – historisk bakgrunn | 19 |
| 4.3 | ”Tilbake til naturen” | 21 |
| 4.4 | Nasjonalromantikken i Norge | 22 |
| 4.4.1 | Innsamling og omforming | 23 |
| 4.4.2 | Ulike holdninger til folkemusikk i Europa | 25 |
| 4.5 | Det autentiske selvet | 26 |
| 4.6 | Det folkelige | 27 |
| 4.7 | Musikkens autentisitetsbegrep | 28 |
| 4.8 | Fornylelse og fortolkning | 30 |
| 4.9 | To begrep om autentisitet | 31 |
| 5 | AUTENTISITET: TRADISJON ELLER PERSONLIG? | 33 |
| 5.1 | Det ”opphavelege” gjennom tradisjonen | 34 |
| 5.1.1 | Levende tradisjon | 35 |
| 5.1.2 | Det individuelle og personlige | 36 |
| 5.1.3 | Tradisjonstro | 38 |
| 5.1.4 | Det foranderlige | 40 |
| 5.2 | Et autentisk miljø? | 41 |
| 5.3 | Nordstoga som tradisjonell | 42 |

| | | |
|------------|--|-----------|
| 5.4 | Bonderomantikk | 43 |
| 5.5 | Det autentiske i et spenningsforhold | 45 |
| 6 | AUTENTISITET OPPFATTET GJENNOM KLASSER | 47 |
| 6.1 | Roller og identitet – noen eksempel | 47 |
| 6.2 | ”Endelig klasselaus”? | 49 |
| 6.2.1 | Sted, tilhørighet og musikk | 51 |
| 6.2.2 | Klasser og kulturelle koder | 52 |
| 6.2.3 | Nordstogas fremtoning og uttrykk | 54 |
| 6.3 | Norges to motstridende kulturer? | 55 |
| 6.4 | Folkemusikk som rural | 56 |
| 7 | FOLK-MUSIKKEN I USA OG FOLKEMUSIKKEN I NORGE | 58 |
| 7.1 | En ”vekkelse”? | 59 |
| 7.2 | USA: En folk revival vokser frem | 61 |
| 7.3 | Tradisjonsoppfatninger | 62 |
| 7.4 | De ”ekte” kulturene | 63 |
| 7.5 | Folk-musikken i USA og dens autentisitetsbegrep | 64 |
| 7.6 | Dylan- en autentiske protestsanger? | 65 |
| 7.7 | Nordstoga, i lys av Amerikansk country og folk-musikk | 67 |
| 7.8 | Oppsummering | 69 |
| 8 | SLUTTPERSPEKTIVER | 71 |
| 8.1 | UTVIKLINGEN AV DET AUTENTISKE | 73 |
| 8.2 | Egne betraktninger | 74 |
| 8.3 | Forslag til videre forskning | 75 |
| 9 | LITTERATUR | 76 |

FIGURLISTE

| | |
|--------------------------|----|
| FIGUR 1 MUSIKALSKE MØTER | 14 |
|--------------------------|----|

1 INNLEDNING

1.1 ”EIN AURA AV AUTENTISITET”

Han står på scenen på Rockefeller. Med seg har han sine følgesvenner; to gitarer, ett trekkspill, et munnspill og en banjo. Stemningen står i taket. Odd Nordstoga er mannen som reiser Norge rundt i eget selskap. Hva er det som gjør at dette slår så godt an, spør jeg meg selv mens jeg blir revet med i salens allsang: ”og månen står og lyser, rund og kvit og fin...”. Han har blitt en av Norges mest populære artister gjennom de to siste albumene han har gitt ut. I tillegg til sine egne sanger, går han ikke utenom å kvede noen folketonar. Det er en stemningsfullt, morsomt og vakkert.

Noen år i forveien hadde jeg i likhet med mange andre vært begeistret for platene til Gåte, så da de bestemte de seg for å legge opp i 2005, etterlot de seg et tomrom. Gåtes blanding av folkemusikk og rock, førte til Spellemannpris 2002 i klassen Årets nykommer, for debutalbumet Jygri. De ble også nominert til Spellemannprisen 2004 i klassen Rock for sitt andre album, Iselilja. Med sin vellykkede sjangerblanding, kunne det synes som om det var ingen som turte å mislike bandet.

Da Nordstoga slo igjennom for alvor i 2004, var parallellene til Gåtes popularitet gjenkjennelige: ikke først og fremst i musikken, men i måten de begge var blitt omtalt i presse og etermedier. Jeg ble interessert i å finne ut mer om hva som gjorde at hans musikk ble så populær og at han ble journalistenes ”nye yndling”. I likhet med Gåte, var Odd Nordstoga sine relasjoner til folkemusikk, og den folkelige stilen han hadde som artist, et viktig og gjennomgående tema.

Hvorfor slo Nordstoga igjennom på den måten han gjorde? Han bruker folkeviser og stev på konserter og er vokst opp i en folkemusikkfamilie. Med gruppen Blåmann, Blåmann har han som artist og musiker spilt mye i folkemusikalske sammenhenger tidligere. – Dette er ikke akkurat den vanlige oppskriften på hvordan fylle Rockefeller to kvelder på rad.

Samtidig som han selv presiserer at han ikke driver med folkemusikk, ble det oppfattet som et sentralt innslag i musikken hans og gjennom hans bakgrunn som musiker. Jeg vil trekke frem et eksempel fra en artikkel som jeg vil gjennomgå senere i oppgaven:

Både Odd Nordstoga og Kristin Halvorsen kjenner sin plass i Skavlans studio. [...] Inn kom nemlig Odd Nordstoga med *ein aura av autentisitet*. Finansministeren blei øm i blikket straks Nordstoga opna munnen og fylte studio med ekte dialekt. (Eikemo 2006, min kursivering)

Ordbruken er knapt unik: i den ene omtalen etter den andre benytter journalister og anmeldere adjektivet ”autentisk” eller tilsvarende i sin beskrivelse av Nordstoga.

Hva var det som gjorde at Nordstoga ble oppfattet som autentisk? Og hva mener journalisten egentlig med autentisitet? Innenfor folkemusikktradisjonen og i tidsskrifter er det skrevet mye om autentisitet. Det er et tema som engasjerer, fordi det er ulike meninger om hva som er autentisk og hva som ikke er det. Hans-Hinrich Thedens (2002) sier at autentisitet er kanskje mer enn noen gang et sentralt tema innenfor folkemusikkdiskursen, særlig etter at Norsk Kulturråds rapport om folkemusikkfeltet har lagt stor vekt på ansvaret for kulturarven som argumentet for stadig økt støtte.

Etter å ha studert musikkvitenskaplig litteratur om folkemusikk og om folkemusikk i møte med populærmusikk, er også spørsmålene rundt autentisitet, tradisjon og fornyelse et tilbakevendende tema. Dette har fått meg til å bli enda mer interessert i spørsmål jeg selv også hadde. I det jeg begynte på denne oppgaven ønsket jeg å komme nærmere et svar på hva ”autentisk” musikk består i, siden begrepet hadde en sentral betydning av mange. Og videre, hva er sammenhengen mellom Odd Nordstogas popularitet og hans oppfattede autentisitet? Disse spørsmålene danner bakteppe for at jeg begynte å jobbe med denne oppgaven.

1.2 BEGREPSAVKLARINGER

Denne oppgaven går inn på oppfatning og vurdering av ulike typer musikk fra lytterens perspektiv. En fellesnevner for musikk eksempene jeg har brukt, er at de kan på en eller annen måte knyttes til tradisjonsmusikk. Selv om musikken tidvis sprenger sjangergrensene, er musikk eksempene enten norsk folkemusikk, eller amerikansk folkemusikk, ofte kalt for ”folk-musikk”. Jeg ønsker allikevel ikke å inn i en diskusjon av hvilken sjanger oppgavens ulike musikk eksempler hører hjemme i.

Jeg har heller valgt å bruke to ulike begreper som fellesnevner, hovedsaklig for at leseren skal lettere kunne forstå hvilken musikk og tradisjon jeg snakker om. Disse

betegnelsene er valgt hovedsakelig ut fra betydningen ”musikalsk sjanger”. Det er altså ikke i en geografisk betydning de er brukt.

Når det snakkes om folk-musikk i denne oppgaven, er dette som en sekkebetegnelse på musikkstiler som er plassert innenfor ”tradisjonsmusikk”. Med andre ord dekker dette sjangre som Country, Folk, Bluegrass, Rock, visesang, eller ”blandingsmusikk” som oppfattes i en mer populær-sjanger. Folk-musikken baserer seg på den ”folkelige” musikktradisjonen i USA (en sjanger med utspring fra den amerikanske folkemusikken og visesangtradisjonen).

Når jeg bruker begrepet folkemusikk dreier dette seg om den norske folkemusikken i tradisjonell forstand. I Norge er det et skarpere skille mellom visesangen og folkemusikken enn det er i USA. Derfor er dette altså ikke brukt om visetradisjonen, eller musikken til Odd Nordstoga. I denne oppgaven brukes begrepet folkemusikk i en noe bredere forstand enn det nok ville blitt gjort i andre sammenhenger. Dette er delvis også fordi at jeg ønsker å bruke noe disse definisjonene på grunnlag av de ulike måtene folkemusikk defineres og brukes i hverdagspråket, og det språket en finner i aviser.

Siden musikken til Odd Nordstoga, ikke er norsk folkemusikk i tradisjonell forstand, men heller populærmusikk som er inspirert av den amerikanske folk-tradisjonen, har jeg valgt å omtale musikken til Nordstoga i denne oppgaven som ”folk-musikk”. I tillegg til at hans musikk blir omtalt som ”folkelig” musikk, har den preferanser til den amerikanske folk-musikktradisjonen.

1.3 PROBLEMSTILLING

Jeg spurte innledningsvis om hva journalisten Eikemo mener med å kalle Nordstoga for autentisk. Hva var det som gjorde at Nordstoga ble oppfattet som dette? Er det noe i musikken hans som gjør at lytteren oppfatter musikken som autentisk, eller er det de utenommusikalske elementene som gir dette? Hvordan er da eventuelt samspillet mellom disse faktorene? For å svare på dette, vil jeg først angripe dette som et generelt spørsmål om hvordan autentisitet oppfattes.

Jeg ønsker å se på hvordan denne oppfatningen av autentisitet eksisterer og konstrueres. Og videre: hva er de ulike konstruksjonene bak oppfatningen av autentisitet? Er det mulig å finne like konstruksjoner av autentisitetsbegrepet i både norsk og amerikansk folkemusikk og populærmusikk?

Med denne oppgaven, ønsker jeg å finne ut om det er ulike oppfatninger av folkemusikk og folkemusikk. Dette vil jeg blant annet se på gjennom diskursen om autentisitet innenfor norsk folkemusikk. Jeg lurer på om oppfatninger av autentisitet kan sammenlignes med oppfatninger av folkemusikk og folk-musikk der det folkelige, jordnære og hverdagslige virker som viktige elementer.

Ut ifra dette, har jeg kommet frem til følgende problemstilling for denne oppgaven:

Hvordan bruker ulike aktører autentisitet som en kvalitetsmarkør, og hva skjer i musikkommunikasjonsprosessen for oppfatningen av autentisitet?

Denne problemstillingen kan deles inn i under-spørsmål som: 1) Hvordan brukes autentisitet som en kvalitetsmarkør? 2) Hvilke betydninger legger lytteren i autentisitetsbegrepet? 3) Kan lytterens oppfatning av autentisitet finnes i lytterens kultur og bakgrunn?

1.4 CASE: ODD NORDSTOGA

Odd Nordstoga (f. 10.12.1972) fra Vinje i Telemark hadde i 2004 stor suksess med sitt første soloalbum "Luring". Albumet, med elementer av populærmusikk og tradisjonell folkemusikk og tekster på nynorsk, har solgt 160 000 eksemplarer i Norge. Ved utdelingen av Spellemannprisen i februar 2005, vant Odd Nordstoga de to mest prestisjefylte prisene, som beste mannlige artist og Årets artist. Selv kaller han sin første plate "eit forsøk på å smelte saman det folkemusikalske og visetradisjonen" (Lorentzen 2006). Nordstogas andre album "Heim te mor" ble sluppet høsten 2006.

Han blir fremstilt som en artist som står for tradisjonelle verdier. *Ekte, troverdig, jordnær* er begreper som er brukt om han. Foruten en anmeldelse i Morgenbladet, har anmeldelsene av hans to siste plater har bestått av firere og femmere, og mye ros.

2 METODE: TEKSTANALYSE, DISKURSANALYSE

Metoden jeg har brukt, er kvalitativ analyse, tekstanalyse av det som er skrevet om Odd Nordstoga i mediene.

Jeg har tatt for meg alle avisartikler som omhandler Odd Nordstoga i andre halvår av 2006. I denne oppgaven siterer jeg i alt fra 13 ulike avisartikler fra denne perioden. De vurderingene jeg tar når jeg velger ut hvilke tekster jeg vil anvende i denne oppgaven, og hvordan jeg anvender dem, er ikke nødvendigvis representative for alt som er skrevet om Odd Nordstoga eller mer generelt om folkemusikk. Dette er min tolkning av hvordan media skriver om Odd Nordstoga ut i fra de tekstene som jeg har valgt.

Med å fokusere på hva som ligger i disse tekstene, eller hva som ligger bak dem, er det viktig å være klar over om tekstene er basert på ulik kunnskap, holdninger og tro, ifølge Marie Gillespie og Jason Toynbee i boken "Analysing Media Text" (2006). Videre sies det: "This is whether media texts, and the signifying system that underpin them, are ever capable of a realistic portrayal of the world". Altså er det ikke sikkert at det som jeg leser kan sees på som fakta, men som noe som er skrevet på grunnlag av en individuell verdensoppfatning.

Formålet med å analysere disse tekstene er å få belegg for mine oppfatninger gjennom å lese ulike tekster om folkemusikk og om Odd Nordstoga. Som det står i "Tekstens mening och makt" av Göran Bergström og Kristina Boréus (2005): "detta slags analys av enskilda texter ofta består i att den ger möjlighet att på ett systematiskt sätt ge belägg för och underbygga budskap som man uppfattar intuitivt vid läsningen."

Selv om jeg i denne oppgaven har trukket inn både forskning fra sosiologi og medievitenskap, er dette allikevel ikke en oppgave innenfor disse diskursene. Oppgaven er en musikkvitenskapelig oppgave. Grunnen for at jeg har valgt å gå ut over musikkvitenskapelig forskning, er fordi jeg tror disse perspektivene er med å forsterke det jeg har opplevd når jeg har lest om folkemusikk og når jeg har lest om Odd Nordstoga i media.

Dette ønsker jeg å vise gjennom å sette fokus på hvordan språket er en viktig side av musikken. Dette bygger jeg på tekster av Feld (Keil & Feld 1994) og Lakoff & Johnson som handler om hvordan språket preger kommunikasjonen vår, hvordan metaforene vi bruker er med å forme og vise oppfatningene og holdningene våre.

3 VURDERING AV MUSIKK

Hvordan vurderer vi musikk som autentisk? Hvordan konstrueres det autentiske i musikken? For å kunne besvare dette, bør spørsmålet først stilles mer allment: hvordan vurderer vi musikk i det hele tatt? I dette kapitlet vil jeg demonstrere ulike tilnærminger til dette spørsmålet.

Vi kan enten ha som utgangspunkt å se på musikalske fenomener isolert sett, som ”musikken i seg selv”, som noe konservert. Her er tanken at det er musikkens struktur som gjør at den er ”ekte”: Man bør ikke ”gå på akkord med de ekte formene” (Code 2001). Eksempel på dette kommer dette senere i oppgaven. Vi kan også velge å se musikken som en del av en sosial kontekst.

Om vi velger å se på musikalske fenomener som del av en sosial kontekst, blir hvordan lytteren oppfatter musikken det sentrale spørsmålet. Hvordan lytteren oppfatter musikken, kan henge sammen med lytterens verdenssyn, kultur, subjektive holdninger. Men dette ”møte med musikken” er tosidig: oppfatningen av musikken er også en nøkkel til å forstå lytteren.

Men selv om vi velger å se på musikken som del av en sosial kontekst, så kommer spørsmålet tilbake i noe annen form: Dannes oppfatningen av musikken på grunnlag av ”selve musikken”, eller hvor stor rolle spiller de utenommusikalske elementene?

En som har vært innflytelsesrik i forståelsen av disse spørsmålene er den amerikanske etnomusikologen og antropologen Steven Feld, som blant annet er kjent for sitt mangeårige arbeid med musikken til Kaluli-folket i Papua Ny-Guinea. I boken ”Music Grooves” som Feld skrev sammen med Charles Keil (1994), drøfter Feld hva musikk kommuniserer, og videre hvordan denne kommunikasjonsprosessen finner sted, hvordan vi tar del i den, og hvordan vår deltakelse finner, forbedrer, sirkulerer og akkumulerer musikalsk mening. Feld kan leses som en diskusjon av musikken og det som er ”rundt” musikken.

Gjennom Felds argumentasjon for å forstå musikken i en sosial sammenheng, er det lettere å finne svar på hvordan forståelsen av autentisitet begrunnes i ulike sammenhenger.

Det kan være verdt å presisere at dette ikke dreier seg om hvordan utøveren forsøker å fremstille seg og sin musikk, eller utøverens vurdering av musikken. I det 18. og 19. århundre raste diskusjonen mellom komponistene om musikk burde være autonom og ha en absolutt mening, uten utenommusikalsk betydning. Selv om den diskusjonen tilsynelatende minner om spørsmålet som er stilt innledningsvis, er den viktige forskjellen at vi her ikke vurderer avsenderens vurdering av musikken.

3.1 MUSIKK SOM KOMMUNIKASJON

Feld innleder med å ta opp et spørsmål ofte stilt av den amerikanske musikologen og komponisten Charles Louis Seeger (1886–1979): Hva kommuniserer musikk? For å svare på det trengte Seeger også å stille spørsmålet: Hva kommuniserer *tale* om musikk? Charles Seeger kom frem til at *tale* er kommunikasjon av "world view as the intellection of reality" (Keil & Feld 1994, s. 77). Det vil si, når vi snakker, kommuniserer vi et verdenssyn slik virkeligheten forstås, eller oppfattes. Mens musikk er kommunikasjon av "world view as the feeling of reality" (Keil & Feld 1994, s. 77). Musikk er kommunikasjon av verdensoppfatningen slik som virkeligheten føles.

Steven Feld argumenterer for en ny måte å angripe disse spørsmålene på, og en ny måte å svare de på. Han er mindre opptatt av den logiske og filosofiske distinksjonen mellom tale og musikk, men er heller mer opptatt av et generelt spørsmål om kommunikasjon. Han hevder at alle musikalske lydstrukturer er sosialt konstruert på to måter: de eksisterer gjennom sosial konstruksjon, og de får mening gjennom sosial fortolkning (Keil & Feld 1994, s. 85).

Mens Seeger definerer kommunikasjon som "transmission of energy in a form" (sitert i Keil & Feld 1994, s. 78), flytter Feld dette til en sosial plattform der kommunikasjonen er en prosess. Vi kan lage to bilder for å fremstille disse to synene. Seeger sin definisjon ser på kommunikasjon som noe som forflytter seg i en boks. Seeger sitt bilde er et lineært bilde, der kommunikasjonen er noe som overføres videre. Et bilde på denne definisjonen, kan være et batteri, der kommunikasjonen er strømmen eller energien som beveges rundt. Mens Feld sitt syn kan sammenlignes med et univers, eller et kosmos med partikler, stjerner og planeter der

kommunikasjonen er preget av infrastrukturer og går i mange retninger. Disse bildene jeg setter opp, kan kritiseres, og har sine begrensinger. De må forstås som et bilde av deres definisjoner, og ikke som en konklusjon av dem.

Musikologen Richard Middleton er enig med Felds tanker om å plassere musikken inn i en sosial sammenheng. Middleton hevder innledningsvis i "Reading Pop" (2000) at musikk er omsluttet av meninger og evalueringer. Med dette mener han at musikken og språket henger uløselig sammen. Simon Frith (1996) tar dette videre til hvordan omgivelsene spiller inn på hvordan lytteren oppfatter og vurderer musikken: "We can only make sense of musical value judgements, moreover, if we understand the circumstances in which they are made – and what they are made for" (Frith 1996, s. 95).

Feld argumenterer for å studere kommunikasjonen i musikk som et sosialt fenomen i stedet for som et fysisk fenomen. Kommunikasjon er en prosess, det er ikke lenger en uttalelse om en forvandling eller en kraft; det kan bare eksistere relasjonelt, imellom mennesker og grupper av mennesker. I følge Feld er kommunikasjon verken ideen eller handlingen, men prosessen i skjæringspunktet hvor objekter og hendelser er. Kommunikasjonen skjer altså i altså møtet mellom lyttere, utøvere og påvirket av omliggende sosiale omstendigheter.

3.1.1 MUSIKKENS IBOENDE DIALEKTISKE ELEMENTER

Musikken kommuniseres i spennet mellom den musikalske og utenommusikalske virkelighet, hevder Feld (1994, s. 78). En konsert som blir sett på tv vil kunne være vesensforskjellig fra den musikalske opplevelsen lytteren ville hatt om han er tilstede på konserten og kjenner bassen i ryggmargen. I opplevelsen av å være på en konsert, formidles både musikken og sammenhengen musikken er satt i, annerledes enn å se konserten på tv hjemme i ens egens stue. Går vi på en rockeklubb for å høre operamusikk, vil dette bli formidlet annerledes enn om vi gikk i en flott konsertsal for å høre operamusikk. Altså mener Feld at de omliggende elementene og musikken, er likestilt i kommunikasjonen som skjer:

[Communication] is interactive, residing in dialectic relations between form and content, stream and information, code and message, culture and behavior, production and reception, construction and interpretation (Keil & Feld 1994, s. 78).

Det er for eksempel er det slik at vi oppfatter lyder i forgrunnen og bakgrunnen, om de trenger vår oppmerksomhet eller ikke. Feld eksemplifiserer dette med å gå fra kontoret sitt. Når han krysser gaten, må han høre etter bilhorn på en spesiell måte. Hører han et bilhorn fra et lukket vindu, eller som en del av en lydinnspilling, er det noe han ikke legger merke til. Men dersom det ikke er annen lyd å høre enn et bilhorn, vil han reagere på en annen måte (Keil & Feld 1994, s. 83).

Each listening is not just juxtaposition of a musical object and a listener. It is a juxtaposition- in fact an entangling – of dialectical object and a situated interlocutor (Keil & Feld 1994, s. 84).

Dette kategoriserer Feld under dialektikk av ”lydobjekter”. Med dialektikk mener Feld her bevegelsen og spenning mellom måter musikken kommuniserer, altså gjennom elementene i musikken og elementene rundt musikken. Produktet (musikkommunikasjonen) er en syntese mellom disse elementene. Feld foreslår ulike kategorier som motsetninger: 1) Tekst – fremføring, 2) struktur – historie, 3) kode – budskap, 4) mentalt – materielt, 5) formelt – uttrykk.

3.1.2 MUSIKALSKE MØTER

Feld spør videre hvordan skjer utformingen av musikalske kommunikasjonsprosesser? Og hvordan aktiveres disse prosessene? Et eksempel han bruker, er det å gå i banken, eller å stå i heisen:

When I hear piped-in music, I am first aware of it as generic piped-in background music, over and beyond whether it is a known or unknown tune or a known or unknown performer. But I recognize it neither from sound or settings only. I must draw upon a range of typifications. If I am in the bank or an elevator I will be surprised if I hear piped-in Kaluli (Papa New Guinea) music, even if it is soft and perfectly obeys other structural features of Muzak. At the same time, I would be quite surprised if I hear what I structurally know to be appropriate background music played at a loud volume (Keil & Feld 1994, s. 85).

Feld avviser diskusjonen mellom ”musikken i seg selv” og musikken som uttrykk for sosiale fenomener. Han mener at musikken best forstås som kommunikasjon, men

skiller i stedet mellom musikken som sosial konstruksjon og meningen musikken får gjennom fortolkningen.

All musical sound structures are socially structured in two senses: they exist through social construction, and they acquire meaning through social interpretation (Keil & Feld 1994, s. 85).

Lydstrukturene eksisterer gjennom sosial konstruksjon og de får mening gjennom sosial interpretasjon. Feld beskriver ”musikalske møter” og presenterer en modell om å se musikkommunikasjon fundamentalt som et sosialt fenomen. Man kan altså ikke løsrive musikken eller lytters oppfatning fra dens sosiale sammenheng. Lytters oppfatninger er subjektive, og preget av det sosiale og omliggende møte med en kultur.

Med dette forklarer Feld hvordan en lytteprosess påvirkes og forandres av kultur, sosiale koder, omgivelser og forventninger. Feld ser kommunikasjonen gjennom musikk som multidimensjonal.

3.1.3 LYTTERENS FORTOLKENDE BEVEGELSER

Som jeg har vært inne på tidligere, er lytteren sosialt bestemt. Lytteren har altså flere måter å forstå og tolke musikken på, for eksempel ut ifra sitt personlige ”univers”, sin kultur og bakgrunn, og avhengig av den situasjonen der lytteren møter musikken. Når Feld snakker om lytters fortolkende bevegelser, snakker han altså om de valg som lytteren tar ubevisst eller bevisst når han hører musikk. Jeg vil nå gå igjennom lytters fortolkende bevegelser ut ifra Feld sin beskrivelse, eksemplifisert med ulike omtaler av Odd Nordstogas musikk.

Lokaliserende: En plasserer objektet som man hører med subjektive områder av like og ulike gjenstander og hendelser. Med andre ord, man plasserer musikken (objektet) ut ifra egne subjektive erfaringer. Her vil kanskje noen plassere Odd Nordstoga i et bygdelandskap, i en periferi og ikke i en ”urban” kontekst. En journalist i Dagbladet skriver at han føler det er unaturlig å høre Nordstoga klage over rushtrafikken, Nordstoga selv sier selv at han vil være en del av de der hjemme (Hobbelstad 2006). Her har journalisten altså lokalisert Nordstoga til det rurale.

Videre snakker Feld om den *kategoriske* delen av lytterens forståelse: Man relaterer gjenstanden til en klasse/gruppe. Eksempel på dette, kan være noen anmeldelser fra hans siste plate "Heim til mor". I Dagsavisen, under overskriften "Folkrock", brukes ordene "lokal popmusikk" om musikken (Rakvaag 2006). I Dagbladet sier anmelderen at musikken låter "et sted mellom folkemusikk og pop" (Grønneberg 2006). Et annet eksempel er fra VG: "Country er basisen" (Talseth 2006). Dette viser en måte for hvordan platen til Nordstoga kategoriseres på i forhold til sjanger. Men den kategoriske delen av lytterens forståelse, kan likeså gjerne være knyttet til kulturelle klasser i et samfunn. Et eksempel på dette, er en artikkel i Klassekampen, som beskriver Nordstoga som en fra bygden, en med "ekte dialekt" og med en aura av autenticitet (Eikemo 2006). Dette kommer jeg mer inn på i kapittel 6 om autenticitet som klasseidentitet.

Den *assosierende* delen av det å lytte er at man gjør i lytteprosessen ulike assosierende bevegelser. Ulike gjenstander eller opplevelser relatert til objektet kommer og går mens man lytter til musikken. Et eksempel på dette, kan være Svein Egil Hatleviks artikkel i Morgenbladet: "i møte med Odd Nordstogas musikk føler meg som om jeg er 14 år gammel igjen – som da jeg nettopp hadde sluttet å spille fotball og delta på klassefester og isteden begynte å gå i svarte klær, nagler og patronbelter" (Hatlevik 2006).

En *reflekterende* forståelse vil si at man kan relatere objektet til sosiale forhold, politiske holdninger eller personlige opplevelser. Anmeldelsen til Hatlevik kan også være et eksempel på en reflekterende forståelse; han mener at Odd Nordstoga har en politisk agenda fordi han sitter i Bolystrådet til kommunalminister Åslaug Haga, som skal fremme lysten til å bo i distriktene (Hatlevik 2006). Et annet eksempel på en reflekterende måte å lytte på musikk, er en artikkel om Odd Nordstogas opptreden hos Skavland skrevet i Klassekampen. Journalisten skriver at sangen Heim til mor "minte dei om at det framleis finst noko som er ekte, uavhengig av statsbudsjett og plastisk kirurgi" (Eikemo 2006).

Den siste forståelsen som Feld går inn på i sin modell er den *evaluerende*: Man tenker for eksempel over om dette er morsomt, interessant, upassende, umoralsk eller dumt, som for eksempel: "Det er så koselig at det nesten ikke går an" (Rakvaag 2006).

Disse kategoriene for hvordan lytteren fortolker musikken, bevisst eller ubevisst er ikke absolutte. Flere av disse kategoriene som Feld setter opp, har glidende overganger, og kan i noen sammenhenger, være to sider av samme sak. For eksempel viser eksemplene mine hvordan det kategoriske og det reflekterende kan henge sammen.

3.1.4 INNRAMMING

Når lytteren møter musikken vil, som jeg har sett på, lytterens opplevelse av musikken variere. Lytterens opplevelse følger av de ulike fortolkende bevegelser som lytteren gjør bevisst og ubevisst. Lytteren er aldri en "tabula rasa", den bringer med hele sin historie. Til møtet bringer lytteren et sett med konstituerende forutsetninger, som "rammer inn" møtet, og bestemmer hvordan musikken oppfattes.

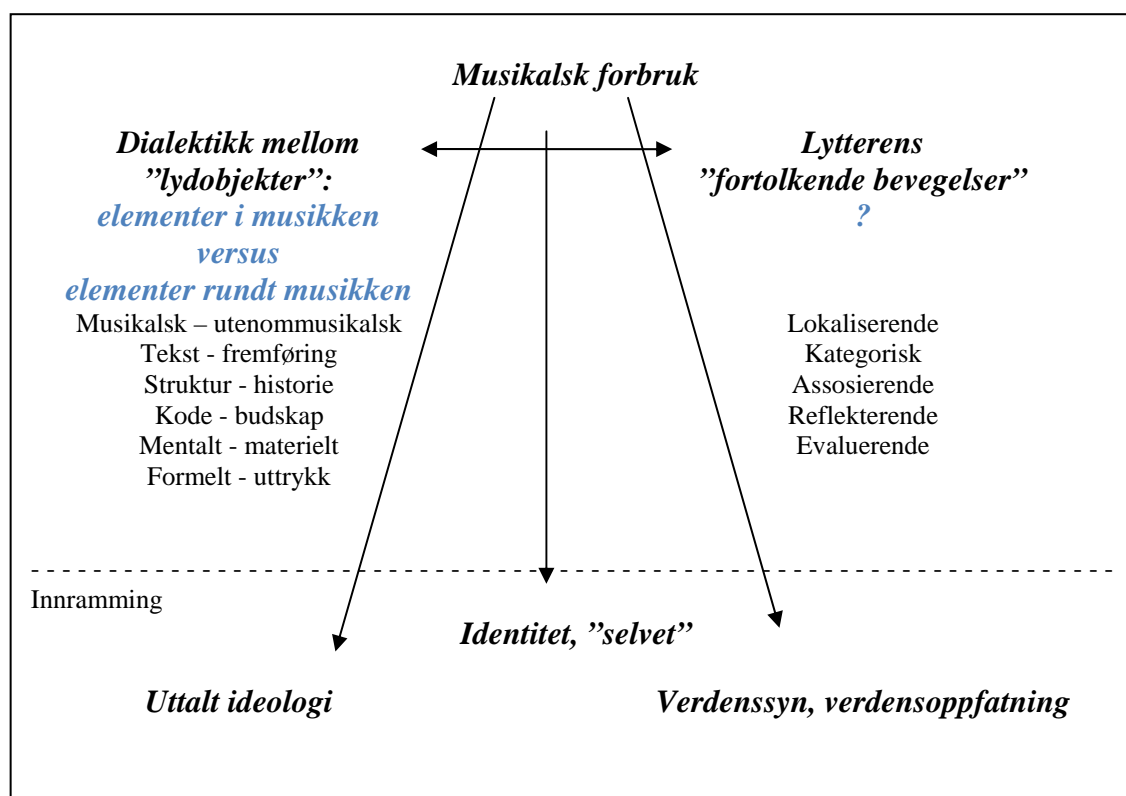
Gregory Bateson og Erving Goffman regnes som de som innførte begrepet "framing" som en måte å analysere fortolkning i sine verk fra henholdsvis 1972 og 1974. Hvordan man tolker ulikt ut ifra sitt eget univers. Dette har Feld definert som en konseptuell oppfatning av organiserende forutsetninger og en forventning til den operasjonelle dynamikken i situasjonen (Keil & Feld 1994, s. 90).

"Framing" er en interessant teori i denne oppgaven, og kaster lys over mine spørsmål om hvordan autentisitet er et konstruert begrep. Man ser og legger merke til ulike elementer i en situasjon på bakgrunn av ulike interesser, og de ulike situasjoner man ser elementet i. Et vanlig bilde på "framing" er at man viser mange ting på et bord, når en så legger et teppe over disse tingene, vil ulike personer ha lagt merke til ulike ting og huske ulike ting. På denne måten, kan man også si at ulike personer oppfatter situasjoner, elementer og sammensetninger ulikt, og vil dermed også beskrive dette ulikt. Hvis vi overfører dette bildet til hvordan vi bruker språket vårt, kan vi si at ulike uttalelser viser ulike konstruksjoner, eller verdenssyn, som Feld kaller det i sin modell.

Disse "rammene" kommer til uttrykk gjennom 1) identiteten, selvet. 2) Den uttalte ideologi: utøveren eller musikkskaperens intensjon av hvordan og hvorfor musikken skal formidles på en bestemt måte. 3) Ut ifra ulike verdenssyn, eller verdensoppfatninger forstår og oppfatter lytteren musikken.

3.1.5 FELDS FIGUR

Disse tankene har Steven Feld illustrert i en figur (Keil & Feld 1994, s. 86). Figuren viser hvordan man lytter til musikk og hvilke elementer som spiller inn og er med på å forme hvordan lytteren oppfatter musikken eller lyden:



Figur 1 Musikalske møter

Poenget med denne figuren er altså å vise hvordan musikken oppfattes i en sosial sammenheng. Figuren illustrerer hvordan Feld ser kommunikasjonen gjennom musikk som multidimensjonal. Den er altså mer enn noe som "overføres", slik Seeger mener.

Feld kommer frem til konklusjonen at musikkens store budskap er generelt og med mange nivå og omhandler uttrykksfulle ideologier og holdninger, identitet og karakter, sammenheng og verdensoppfatning.

3.2 METAFORER I MUSIKK

George Lakoff og Mark Johnson skriver i boken "Metaphors We Live By" (1980) om hvordan metaforer strukturerer hvordan vi tenker og snakker om verden. I dagligtalen

snakker vi om metaforer som talemåter der vi bruker et ord eller frase til å omhandle et objekt eller handling som ordet/ frasen opprinnelig ikke omhandlet, men som vi mener har viss likhet med det omtalte objekt/ handling. Lakoff og Johnson bruker begrepet ”metafor” om ikke bare språk, men også om tanke og handling:

Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature. The concepts that govern our thought are not just matters of the intellect. They also govern our everyday functioning, down to the most mundane details. Our concepts structure what we perceive, how we get around in the world, and how we relate to other people. Our conceptual system thus plays a central role in defining our everyday realities. If we are right in suggesting that our conceptual system is largely metaphorical, then the way we think, what we experience, and what we do every day is very much a matter of metaphor (Lakoff & Johnson 1980, s. 3).

Lakoff & Johnson mener at vårt bilde av verden, vår mentale forestilling eller vår oppfatning, styres ut ifra en metaforisk verden. Metaforene ”verner” tankene våre, de styres ikke bare av intellektet. Disse er med på å styre tankene og opplevelsene våre ned til den mest jordnære ting. Metaforer handler altså ikke bare om språket vårt, eller om rene ord. De argumenter for at menneskets tankeprosesser i stor grad er metaforiske, med andre ord at menneskelige konseptuelle system er metaforisk strukturert og definert.

Den danske musikkviteren Morten Michelsen (2002) mener at dette åpner opp for en del spørsmål knyttet til musikken. Hans artikkel argumenterer for hvordan språk og musikk henger sammen og knytter Lakoff & Johnsons oppdagelser til å se ulike områder av opplevelser som indre sammenbundet. Michelsen mener at fleste metaforene om musikk går igjen. Jeg velger å ikke å gå nærmere inn på de metaforene som brukes om musikk generelt, slik som Michelsen gjør i sin artikkel ”Metaphor Theory and Popular Music Analysis” (2002). Eksempler på metaforer av denne typen er ”musikk som en beholder” (”musikken er fylt av”) og ”musikk som menneske” (”musikken inviterer til”).

I journalistikken er det i følge Morten Michelsen (2002) flere metaforer som blir brukt om musikken. Disse kan være med på å styre vår oppfatning av musikk, gjennom ulike grupperinger eller også noen ganger sjangre. Samtidig så er det ikke like lett å vite hva som er markedsføring og musikken som virker på musikken, eller motsatt.

What is the hen and what is the egg is impossible to decide. What is possible - and probably true - is that the discreet logics of music, pictures, and words rub off unto each other and intertwine in a mutual metaphorical structuring of each other by being juxtaposed (Michelsen 2002).

Et velkjent eksempel fra Lakoff & Johnson (1980, s. 3-6), er metaforen ”diskusjon som krig”. Der leser vi: ”Han *angrep* hvert svakt punkt i mitt innspill.” eller ”Hvis du bruker det *strategien*, vil han *slå deg ned*” (1980, s. 4). Lakoff & Johnson sammenligner dette med en kultur som ser på det å argumentere eller diskutere som en dans: Deltakerne blir sett på som aktører i en fremføring, og målet er å fremføre det på en balansert og estetisk måte. Dette kunne ha forandret vårt syn på diskusjon. Men vi ville kanskje ikke kalt det for diskusjon, det hadde blitt noe helt annet. Kanskje den mest naturlige måten å beskrive forskjellen mellom disse to kulturene, ville være å si at en diskusjon blir i vår kultur strukturert etter krigføring, og de strukturerer det etter måter å danse.

På samme måte, har jeg har funnet tre klart gjenkjennelige metaforer i relasjon til folkemusikktradisjonen. For det første omtales musikken som oppriktig/ naturlig/ sann/ ekte, som da nødvendigvis må stå i motsetning til noe som er falskt/usant. Denne metaforen ligner på den mer allmenne metaforen ”kommunikasjon som sannhet eller løgn”. For det andre omtales musikken som gammeldags, som også er en variant av en mer allmenn metafor ”musikk som et menneske” (med en alder). For det tredje omtales musikken som rural eller tilhørende bygden, en variant av ”musikk som sted”.

3.3 I LYS AV FELDS TEORI

Feld sin modell om musikalsk forbruk er relevant i spørsmål om oppfatninger av autentisitet. Slik sett er denne oppgaven basert på Feld sin artikkel om musikk, kommunikasjon og tale om musikk. Feld ønsker å ta musikken inn i en sosial sammenheng. Musikkommunikasjon er en sosial hendelse, der kommunikasjonen er preget av infrastruktur. Kommunikasjonen går ikke bare en vei, eller blir overlevert, som Seeger hevder. Den virker også tilbake på utøveren.

Musikken er ikke i en boks som kan avkodes med en formel, eller avlevere en fasit. Overført til denne oppgaven, sier dette oss at en som hører musikken til Odd Nordstoga, tolker og forstår musikken hans og han som artist ut ifra ulike kriterier, i en sosial sammenheng og ut ifra et bestemt koherens. Lytteren forstår altså ikke musikken ut ifra et fastlåst mønster, eller som en boks som er konstant, men musikkens og kommunikasjonen er noe som er i bevegelse, og som ikke er endelig.

I neste kapittel skal vi se på metaforen autentisitet: Hvordan styrer bruken av ordet autentisitet våre holdninger og tanker? Hvordan kan bruken av ordet autentisitet, vise holdninger og oppfatninger av musikken? Hvis det er slik at metaforene våre viser vårt mentale bilde, eller vår oppfatning og holdning til musikk, vil det da være nødvendig å se på metaforen autentisitet og bruken av dette ordet, for å svare på hvordan autentisitet blir brukt som en kvalitetsmarkør i samfunnet vårt i dag? Vi skal også se på utfordringer ved bruk av begrepet autentisitet, og bruk av synonymer for autentisitet.

4 KILDEN TIL AUTENTISITET

The notion of authenticity implies the existence of its opposite, the fake, and this dichotomous construct is at the heart of what makes authenticity problematic (Bendix 1997, s. 9).

Regina Bendix argumenterer i sin bok "In search of Authenticity" for hvordan autentisitet er et begrep som ikke kan tillegges en betydning, det må leses i lys av ulike sosiale omgivelser. Hun diskuterer ulike måter å bruke begrepet på, og problematikker knyttet til bruken av autentisitet. I fornemmelsen, eller oppdagelsen av autentisitet, eksisterer det også en fornemmelse eller oppfatning av det motsatte – det "falske".

Om vi knytter dette til norsk folkemusikk, vil det å anerkjenne en bestemt fremførelse av norsk folkemusikk som "oppriktig", "naturlig", "sann" eller "ekte", føre til at noe annet faller utenfor denne konstruksjonen – altså, en annen type fremførelse blir "feil" eller "uekte" avhengig av de ulike kriteriene for hva som er autentisk. Men er det da uriktig eller galt ovenfor musikken å kalle noe for autentisk, eller å si at noe er "innenfor", mens noe annet er "utenfor"? Er det å bruke betegnelsen autentisk dermed å begrense musikken? Låser vi den til definisjonene rett og galt?

Her er vi tilbake til Feld sin modell av musikalsk forbruk. Musikk oppfattes, kategoriseres og eksisterer i en sosial sammenheng, og derfor må den forstås ut fra den sosiale sammenhengen. Disse metaforene er gjenkjennelige metaforer relatert til folkemusikktradisjonen. Selv om Bendix viser problematikken i autentisitetsbegrepet, blir det feil å trekke en konklusjon som sier at autentisitet er et galt, uriktig, eller farlig begrep å bruke. Men Bendix nevner en problematikk knyttet til begrepet autentisitet som må tas på alvor. Konstruksjonen av det autentiske i ulike sammenhenger, trenger å komme frem i lyset for å vise holdninger og oppfatninger av musikken. Eksemplene nedenfor viser hvordan autentisitet kan begrunnes og oppfattes ulikt ut ifra hvem som bedømmer og hvilken situasjon musikken eksisterer i.

Dette kapitlet gjennomgår: 1) hvordan autentisitetsbegrepet har utviklet seg gjennom ulike tidsepoker. 2) Ulike oppfatninger av det autentiske og ulike begrunnelser for å betegne musikk for "autentisk". 3) Vi skal se på ulike tidsepokers forståelse av hvordan det autentisitet begrunnes som tradisjon eller personlig uttrykk.

4.1 TO TRADISJONER

Det spilles opp til "Leende gulbruna ögon", og folk svinger seg på gulvet. Musikkjournalister og kunsteliten grøsser på ryggen med tanke på å se på dette som en del av vår kultur. Det andre eksempelet er fremføringen av sangen "Den fyrste song" sunget av Ingebjørg Harman Bratland i forbindelse med kongens 70-årsdag idet statuen av hans mor, kronprinsesse Märta blir avdekket. Den er fremført i en tradisjonell norsk musikkstil med sangteknikk som er vanlig innenfor folkemusikktradisjonen. Dette oppfattes som ekte og kongen er klart rørt over fremførelsen.

Hvis vi skal se på disse to musikkformene og veie de opp mot hverandre, kan vi da si at den ene er mer autentisk enn den andre? For å svare litt enkelt og naivt: *nei*, på samme måte kan vi svare enkelt og naivt *ja*. Det er mange måter å svare på dette spørsmålet. Et bestemt syn eller forståelse av ordet autentisk vil gjøre at det siste eksempelet oppfattes som mer autentisk musikk enn eksempelet "Leende gulbruna ögon" på dansegalla. Det er noe som er mer verneverdig, og med mer ekte røtter. Andre vil kanskje si at "Leende gulbruna ögon", er et eksempel på en unik sang i en autentisk tradisjon, ut ifra tankegangen om at det er en musikkstil som er tro mot sine egne idealer, og at den får folk til å reagere positivt i forhold til musikken.

Dette viser hvordan vi oppfatter og gir ulik musikk i ulik kontekst ulik verdi og vi har ulik holdning til det. Vi oppfatter noe som mer ekte, noe som mer gammelt, noe som mer meningsfullt, noe som mer opprinnelige og "ekte". Disse ulike musikkuttrykkene står for hver sin særegne tradisjon. På denne måten er begge disse musikkuttrykkene autentiske i seg selv. Men selv om den subjektive oppfatningen av hva som er autentisk kan forandre seg, virker det som ideen om at noe er "mer autentisk", er også eksiterende i ulike miljø. Vil en oppfatning av autenticitet, føre til at noe er ekte og genuint, mens noe blir falskt og uekte?

4.2 AUTENTISITET – HISTORISK BAKGRUNN

Begrepet "autentisk" er opprinnelig et gresk ord, autentēs, og det brukes i flere sammenhenger. Det kan være et begrep om handel, noe som er laget med egne

hender, å ha fullmakt til en handling. I dag kan ord som "ekthet", "sannhet" eller "opprinnelighet" (i motsetning til kopi eller forfalskning) være anvendt om det samme. I følge The Concise Oxford Dictionary betyr autentisk noe som er "of a undisputed origin" ("*Authenticity*" 1990), altså noe med en udiskutabel opprinnelse. Det kommer fra noe som er til å stole på. Det har også blitt oversatt, eller har tilknytning, til det greske ordet *authentikos*, altså noe som er prinsipielt *genuint*, som igjen kan oversettes med ord som ekte, spesielt, unikt.

Begrepet har blitt brukt innenfor litteratur, teologi, etnologi, kunsthistorie og antropologi. Det kan også gjerne knyttes til sosiale og økonomiske tilstander til de opprinnelige bærerne av en fellesskap, anonym arv fra et folk.

Før opplysningstiden, var det autentiske i skolegangen og i filosofien begrunnet ut ifra den religiøse tankegangen, i gudsbildet. Gud var sett på som den ultimale og udiskutable kilden til kraft og sannhet, med andre ord som kilden til autentisitet. Religionen supplerte språket med åndelige sannheter, og troen var måten å komme i kontakt med Gud, kilden av autentisitet (Bendix 1997, s. 27). Her er det autentiske plassert hos Gud. Det autentiske er på denne måten i det overjordiske og guddommelige. Vi kan på denne måten aldri nå det autentiske, men vi kan nærme oss det gjennom troen og religionen.

Gjennom 17- og 1800 – tallets frigjøring fra religiøse autoriteter ble det autentiske søkt etter på nye måter. Det autentiske ble etter hvert mer knyttet til sekulære områder, og ikke bare til den guddommelige sfæren. Den amerikanske uavhengigheten, den franske revolusjon og Napoleon Bonapartes nederlag er noen viktige milepæler i den vestlige historie, og står som symboler for en ny tid og ny tidsånd.

Jakten på autentisitet fikk blant annet ny betydning gjennom teateret. Ifølge Wigdis Espeland, var dette blant annet med på å gi det autentiske et nytt innhold i tillegg til tidligere betydninger: seriøsitet (Espeland, W. 2006). Jakten på det autentiske selv, kan vi finne hos blant annet Ibsens Peer Gynt skikkelse. Her sier Dovregubben til Peer Gynt: "Derude, under det skinnende hvælv, mellem mænd det heder: 'Mand, vær dig selv!'" (Ibsen 2005)

4.3 "TILBAKE TIL NATUREN"

Den tyske teologen Johann Gottfried Herder (1774–1839) var en sentral tenker i denne forandringen, og hans tanker var med å bane vei for premissene i romantikken. Han mente at man i poesien burde ta utgangspunkt i den nasjonale kulturen og folkediktningen, og gå bort fra de klassisistiske ideal. Herder sto også for tankegangen at man kommer i kontakt med det autentiske gjennom en bestemt kilde: han mente at han fant en "autentisk ånd" i folkets naturlige poesi (Bendix 1997, s. 27).

Han ønsket å få frem den tyske nasjonale litteraturen, "morsmålet", og mente at man burde samle inn folkediktningen. Herder argumenterte mot rasjonalismen, for "erfaring og natur", følsomhet og innlevelse, og var en foregriper på mange måter for nasjonalromantikken (Berlin & Hardy 2000).

Romantikken oppstod som en reaksjon på opplysningstiden. I stedet for å fokusere på vitenskapen, satte man følelser og menneskets følelsesliv i fokus. Jean Jacques Rousseau (1712–1789) arbeidet etter slagordet "tilbake til naturen". I romantikken var denne holdningen en reaksjon på en utvikling de følte gikk i gal retning. Rousseau så det onde som resultat av samfunnsutviklingen. På landsbygden, fant han sitt "Savage", her fant han et "autentisk liv" (Espeland, W. 2006).

Tanken om at alle er like viktige og har rett til frihet og til de samme rettighetene, legitimerte de franske revolusjonæres kamp. Bøndernes språk og kultur ble for de intellektuelle en måte å komme i kontakt med det autentiske. På denne måten, holder det autentiske en kritisk distanse til det som er urbant, til kunstige språk og fremferd, og brodd mot aristokratiet (Espeland, W. 2006).

En tilbakevending til det naturlige ble de nye normene for kulturutvikling og fremtidstro. Rousseaus utsagn satte i gang en ny forestilling om naturen som det edle. Det oppstod en tankegang om de uforfalskede verdiene i naturen. For Rousseau var ideen om "folket" beslektet med ideen om det naturlige. Folket hadde en naturlig rett til frihet, til suverenitet. Disse ideene falt sammen med og forårsaket den stigende bevissthet om den nasjonale kulturen.

De tyske brødrene Grimm var de første i Europa til å lage en stor samling med nasjonale eventyr og sagn. Dette ble sett på som kulturarven fra det tyske "folket".

Grimms samling er i tråd med Herders tanker om å samle det nasjonale språket og kulturen, og satse på morsmålet.

4.4 NASJONALROMANTIKKEN I NORGE

I Norge knyttes nasjonalromantikken til nasjonsdanningen og oppfattelsen av gjenfødselen av Norge. Nasjonalromantikken hadde sin storhetstid i Norge fra 1840-årene. Øystein Sørensen kaller ideene om den norske kulturen for "elitens nasjonsbyggingsprosjekter". (Sørensen 1998, s. 17) i boken "Jakten på det norske". Han argumenterer for at eliten bygget en konstruksjon av hva som var den norske kulturen.

Hans Try beskriver en todeling i samfunnet mellom urban og rural kultur eller mellom finkultur og bondekultur i boken: "To kulturer, en stat" (1995). Han illustrerer et møte mellom disse kulturene gjennom et eksempel fra en konsertanmeldelse av Andreas Munch, dikter og bispesønn fra Kristiansand. Munch anmeldte en konsert av Myllarguten og Ole Bull, der han skrev følgende om Myllargutens spilling:

den samme opprindelige, ustanselige tonestrøm, som høres i fossens larm, i grantoppens susen, i fjeldliernes underlige stemmer, i skovfuglenes latter (...). Dog havde man en pinlig følelse af at al denne naturpoesi lå bundet og ligesom trangt indhyllet (Try 1995, s. 360).

Når Bull derimot begynte å spille, løste han "hva der hadde været bundet." (Try 1995, s. 360). Try viser her hvordan samfunnet var delt inn i to kulturer: "finkultur" og "folkekultur". Han viser hvordan det bondenorske var sett på som nasjonal kultur, og som det ekte norske. Dette eksempelet viser også det paradoksale i hvordan byfolket, eller finkulturen lovpriste folkekulturen, samtidig som de så ned på folket.

Espeland fremstiller også to ulike grupper som var opptatt av hver sin kultur. Hun beskriver at disse to kulturene, embetsmennene og bøndene, stod for en diskusjon om hvordan man ønsket å forme Norges "nasjonale kultur". Den konservative fløyen, embetsmennene, ville bevare båndene til nabolandene Danmark og Sverige for å utvikle den norske nasjonen og kulturen. Man ønsket en tilknytning til kultursentrene i nabolandene og til musikken komponister i andre Europeiske land hadde laget. Samtidig var det en utbredt tankegang at den folkelige, bondekulturen var viktig i den norske kulturen. På den andre siden var bøndene med Hulda og Arne Garborg i

spissen. Espeland sier at i denne gruppen var målet å finne det urnorske – i tråd med nasjonalromantisk ånd (Espeland, W. 2006, s. 20).

Gudleiv Bø (1998) mener at den norske kulturen hovedsaklig er formet ut fra det rurale og folkelige, siden vi har ikke hatt noe utpreget borgerskap eller en borgerlig-/overklassekultur å vise til i Norge. Derfor valgte man å se på forbindelsen mellom natur og folk sett på som viktig for norsk kultur. Han henviser til den norske litteraturhistorikeren Francis Bull (1887–1874) som sier: ”Norges natur har satt sitt preg på folkets lynne, og avspeiler seg i norsk malerkunst, musikk og litteratur, og fremfor alt i lyrikken” (sitert i Bø 1998, s. 112). Gudleiv Bø hevder at vår nasjonale selvfølelse er delvis blitt formet av fraværet av føydal-aristokratiske arvestykker i den tiden behovet for nasjonale kult-objekter vokste frem (Bø 1998, s. 113).

Fokuset på den norske folkemusikken var i tillegg til romantiske strømninger ellers i Europa om å søke tilbake til naturen og til folkekulturen, viktig i Norge som en del av den nasjonale frigjøringen. Eldar Havåg oppsummerer i boken "For det er Kunst vi vil have" (1997) hvordan den norske folkemusikken var både et produkt av den romantiske tenkningen og forestillingen, og et viktig element i den politiske frigjøringen. Men det var folkemusikkens estetikk som først og fremst gav den verdi:

Som fenomen var folkemusikken eit produkt av romantisk tenking og filosofi og berar av ei sentrale romantiske forestillingar. Han vart eit element i kulturkritikken og den politiske frigjeringa, og ei skapande og frigjerande kraft i kunsten og nasjonaliteten. Folkemelodien vart definert som eit estetisk objekt, og dermed omfatta av dei generelle (romantiske) betrakningane om kunsten. Den nasjonale identifikasjonen fekk folkemusikken fyrst og fremst ved sine estetiske karakteristika – og som natur (Havåg 1997, s. 17).

4.4.1 INNSAMLING OG OMFORMING

Innsamlingsarbeidet av blant annet folkeviser, folkeeventyr og sagn i Norge startet rundt midten av 1800-tallet. Herders ide om at kulturen var å finne hos ”folket” ble i Norge forsterket på grunn av uavhengigheten fra Danmark (Hodne 1998). Det ble viktig å finne et eget opphav og en egen nasjonal identitet.

Magnus Brostrup Landstad gav ut samlingen *Norske folkeviser* i 1853. Han sa at det å samle dem var som ”å redde et gammelt familiesmykke ut av et brennende hus” (sitert

i Espeland, V. 2002). Ludvig M. Lindemann ga ut den store samlingen: ”*Eldre og nyere norske fjellmelodier, i tre bind*”. Men selv om han samlet inn og skrev ned folkevisene, ble ikke ornamentene, forsiringene og uttrykket videreformidlet i helt nøyaktig form. Folkemusikken ble overtatt av folk som leste noter, og som formidlet dem ut ifra sitt musikalske uttrykk og forståelse. Dette var en samling til inspirasjon for mange komponister i nasjonalromantikken, som Halfdan Kjerulf, Ole Bull og Edvard Grieg.

Gjennom hele livet viste Edvard Grieg (1843–1907) stor interesse for folkemusikken og folkekulturen. Dette kom til uttrykk mest gjennom hans komposisjoner og arrangement av folkemusikk. ”Samansmelting av trekk frå tysk romantikk og element frå norsk vokal- og instrumental folkemusikk, var kjennemerket til Grieg” (Hjeltnes 2007). Under Griegåret i 2007, pågikk en diskusjon i BT om hvorvidt Griegs rolle som komponist var overvurdert, og om han i flere tilfeller burde heller kalles for arrangør (Auberg & Istad 2007). Målet til Edvard Grieg var ifølge Espeland ikke å gi et korrekt bilde av folkemusikken: ”Målet var å omforma slåttane, båsullane og kulokkane til klassisk musikk med tanke på bruk i salongane og konsertsalane” (Espeland, W. 2006). Dermed var Grieg en viktig støttespiller for å utvikle folkemusikken til en høykultur, hevder Espeland.

Asbjørnsen og Moe jobbet også for å presentere folkekulturen i ”dannede miljø”. Asbjørnsen sa at folkeeventyrene var råstoff som måtte ”lutres og omsettes for å passe til dannede øre.” De samlet inn segner, eventyr og folkeviser, men ville ikke publisere dem i sin naturlige form, målet var å omsette eventyrene til litteratur med et rammeverk som for eksempel kunne skildre naturen (Espeland, W. 2006). Asbjørnsen og Moe var opptatt av å finne det særnorske i eventyrene, og var blant annet opptatt av å se etter spor fra den norrøne mytologi ikledd kristne begreper (Hodne 1998). Et eksempel på et slikt rammeverk var skikkelsen Askeladden. Han representerte underklassen, som aldri lot seg knekke av overmakten med sin kløkt og mot.

Dette viser et viktig poeng som Arne Engelstad (2001) også er inne på: tradisjonen forandres når noen går inn for å ta vare på den. Den kan ikke tas vare på i den forstand at man favner om hele tradisjonen. Tradisjonen brytes når man går inn i den. Dette har med å gjøre at det innlemmer andre mennesker i en annen tradisjon og gjør noe med dem som tradisjonen dreier seg om i første omgang. Målet er altså ikke å bevare dens

originale form, men å omskape den til noe nytt som kan passe inn i nye sammenhenger:

den autentiske folketradisjonen og slåttemusikken vart omforma til klassisk kunst, enten forfattere og komponister hadde eit positivt syn på folk eller ikkje. Då melder det seg eit nytt spørsmål om den same autentisiteten er overførbar mellom desse genrane (Espeland, W. 2006, s. 22).

Her bruker Espeland begrepet ”autentisk folketradisjon”, som et uttrykk for folkekulturen slik den var ”opprinnelig”. Det er interessant å stoppe litt opp ved denne kommentaren. Når hun spør om ”den same autentisiteten er overførbar mellom desse genrane”, så spør hun om innsamlernes omgjøring på de originale melodierne eller historiene de møtte, gjør den mindre autentisk, eller ekte.

Muligens kan dette sammenlignes med metaforen ”musikk som gammel” og ”musikk som sted”. Det autentiske er konstruert ut ifra at den viser til bake til en kilde, slik Regina Bendix er inne på gjennom Herders tankegang om den ”autentiske ånd” i folkets naturlige poesi (Bendix 1997, s. 27). Samtidig sier Espeland her at det autentiske i den nye formen, må heller begrunnes i noe nytt. Kanskje hun mener her at det autentiske bør heller bli forstått som kunstnerisk, eller personlig uttrykk?

Begrepet ”autentisk tradisjon” er også et begrep som lett kan misforstås. Om man forstår autentisk som noe som viser tilbake til en kilde, der graden av autentisitet måles ut ifra hvor nær man kan komme til kilden, blir da konstruksjonen av det autentiske som en form/ fasit, eller plassert på en pidestall som man kan strekke seg etter? Om man forstår ordet tradisjon som noe med røtter bakover til en kilde, eller at tradisjonen er overleveringen, der målet er å beskytte fra nye impulser, så gir det mening å bruke autentisk og tradisjon koplet sammen. Men allikevel: vil ikke et av kriteriene for en tradisjon sin eksistens, nettopp ligge i dens utvikling? Dette viser, som i Feld sin modell, hvordan oppfatningen av musikk (her: kultur) baseres på sosiale sammenhenger, og forstås i lys av dem.

4.4.2 *ULIKE HOLDNINGER TIL FOLKEMUSIKK I EUROPA*

Jünger tar i sin hovedoppgave (2001) for seg hvordan ulike holdninger til folkemusikken har eksistert oppover i tiden i Europa. Den ungarske komponisten

Zoltan Kodaly (1882–1967) ønsket å bygge opp et ungarsk musikalsk fellesskap med ekte, nasjonal og tradisjonell musikk fra bygda. Han mente at den tradisjonelle musikken hadde en ”renhet” som skulle redde det ungarske folket fra ”smittefarlig” euroamerikansk underholdningsmusikk. Selv om han selv skrev ny musikk, mente han at det var folkemusikken som viste den ekte, eller autentiske, tradisjonen. Han skrev altså musikk for å bevare det gamle og tradisjonelle fra bygden. Ut ifra at Kodaly mente også at den euroamerikanske underholdningsmusikken var farlig, viser Kodaly at det ekte i musikken er i det ikke – kommersielle, en tankegang som kan hektes på marxistisk tankegang, men også enkelte grunntanker i romantikken, om å komme tilbake til før – kommersiell tid, slik som vi blant annet ser hos Rousseau.

Paul Graiger (1880–1972) sin visjon var at musikkundervisningen skulle vise skjønnheten i alle raser og kulturer. Han mente at ingen sjanger er mer autentisk enn andre (Jünger 2001). På denne måten står Graiger for en mer universell holdning til kunsten. Det autentiske og unike for Graiger ligger altså ikke i en spesiell kultur eller tradisjon. Muligens kan dette være en variant av å forstå det autentiske gjennom det nyskapende, og i kunstens frihet. På denne måten viser Graiger en postmoderne holding til kunsten som kan plukkes herfra og derfra. Når ikke det autentiske lenger er knyttet til en tradisjon, må det autentiske ligge i det musikken kommuniserer, i øyeblikket og i det skapende.

4.5 DET AUTENTISKE SELVET

Senere i det 19. århundre vendtes jakten på det autentiske stadig mer innover mot sjelslivet. Eksistensialismens sentrale søken er mot den autentiske livsførselen.

Charles Taylor holder frem Herder og Rousseau som viktige for utviklingen av autentisitetens idealet. I boken ”Autentisitetens etikk”, beskriver Taylor den moderne individualismen: en moralsk, politisk og sosial tankegang som legger vekt på den menneskelig uavhengighet og på viktigheten av Rousseaus ”selvbestemmende frihet” (Taylor 1998, s. 41). Taylor forklarer ”autentisk eksistens” som et teknisk uttrykk innenfor eksistensiell filosofi og psykologi. En autentisk person er en som har en klar oppfatning av hans eller hennes mening i livet: å være tro mot seg selv (Taylor 1998, s. 48).

Det å være tro mot meg selv betyr å være tro mot min egen originalitet, og denne er noe som bare jeg kan artikulere og oppdage. Idet jeg artikulerer den, definerer jeg også meg selv. Jeg erkjenner en mulighet som i egentlig forstand er min egen. Dette er den bakgrunnsforståelsen som det moderne autentisitetssidealet og selvoppfyllelses- eller selvrealiseringsmålet som det vanligvis bygger på (Taylor 1998, s. 43).

Innenfor postmodernistisk tenkning er det individuelle viktig i spørsmålet om autentisitet. Den frie kunstner plukker litt ”herfra og derfra”. Det autentiske blir noe som er opp til den enkelte kunstner, man søker å finne sin egen stemme ut ifra sitt eget univers.

”En ”autentisk” utøver er en fri utøver, som er fri til å velge og forme sitt eget uttrykk” (Opsahl 2001). Carl Petter Opsahl hevder at innenfor folkemusikken er det rom for individuelle særpreg og forskjeller, selv om det individuelle er underlagt det kollektive og står i en tradisjon. Her kan vi sette Opsahl opp som en motpol til Rousseau og Herder som plasserer det autentiske et sted: hos folket, og i det rurale. Det som gir noe autentisitet, er kunstnerens frihet til å velge sitt eget uttrykk. Selv om tradisjonen her også er viktig, er den først og fremst viktig som et utgangspunkt for eget kunstnerisk uttrykk og formidling.

4.6 DET FOLKELIGE

Et ord som er beslektet med bruken og forståelsen av autentisitet er *folkelig*. En forståelse av det autentiske, er noe som er forankret og har opphav i folket selv. Det *folkelige* kjennetegner eller tilhører det brede lag av folket (*"Folkelig"* 2006). Ifølge Bokmålsordboka (1986) er *folkelig* noe som er lett å forstå, populært, noe som er lett å like, som er særmerkt for det brede lag.

I nasjonalromantikken er kulturen rundt det folkelige og bondekulturen viktig. Begreper som folkemusikk, folkediktning, folkeeventyr, folkedrakt, folkekultur er ulike eksempler på dette. Dette hadde å gjøre med nasjonalromantikkens selvstendighetstrang med dyrkingen av det ekte i norsk natur, det ærerike i nasjonens fortid, og beundring av bøndene. Dette mener Engelstad (2001) viser de nasjonale verdiene og vår interesse for det folkelige.

Engelstad skriver at romantikerne mente at folkediktningen var skapt av folket selv, som en gruppe. Han sier videre at dette har man gått bort ifra i dag. Samtidig er et særtegn ved folkediktning at opphaver, eller kunstneren er ukjent. Dette står i motsetning til den klassiske kunsten, der kunstneren er kjent og blir kreditert. I folkediktningen er det kollektive en motsetning til den klassiske kunstens individualisme. Den folkelige kunsten, og oppfatningen om bygdekulturen og bondesamfunnet har vært viktig som identitetsskaper for vårt land.

I den folkemusikalske tradisjonen i dag refereres fremdeles "folk" til en konstruksjon av den nasjonalromantiske æraen, vanligvis til folk som bor på landet, i nær kontakt til naturen. Dette kan sammenlignes med hvordan populærmusikken også er "folkelig musikk". Men forskjellen er at "folk" i populærmusikk er en annen gruppe mennesker, altså mer urbane og moderne (Kvifte 2001). Odd Nordstoga som artist er et spennende tilfelle ut ifra disse karakteristikene. Hans tilknytning til folkemusikk, gjør at han treffer konstruksjonen "folk" tilknyttet til den nasjonalromantiske æraen, samtidig så treffer han som populærartist "folk" i den andre gruppen med mer urbane og moderne mennesker også.

4.7 MUSIKKENS AUTENTISITETSBEGREP

Om noe musikk oppfattes som ekte, eller autentisk, blir da en konsekvens at annen musikk i motsetning blir oppfattet som uekte? Richard Middleton (2006) hevder at ut ifra hvem man spør, vil ulik musikk oppfattes som autentisk. Rock/ blues blir sett på som mer autentisk enn pop, ukommersielt mer enn kommersielt, gammelt mer enn nytt, ruralt mer enn ubant, folkemusikk mer enn dansebandmusikk, originalt i stedet for kopi eller etterligning, undergrunn og "indie-bølgen" mer enn main-stream musikk. Middleton tar ikke selv stilling til om noe musikk er mer autentisk enn annen. Han prøver derimot å vise at det autentiske er foranderlig og flyttbart. Om vi sammenligner dette med Feld sitt utsagn om at musikkommunikasjon eksisterer i den sosiale sammenhengen, og i mellom avsender og mottaker, kan vi si at oppfatningen av det autentiske er omskiftelig. Den forandres og konstrueres på samme måte som musikkommunikasjon.

Den engelske musikk sosiologen Simon Frith beskriver tre ulike “musikkverdener”, som har sine ulike måter å fremstille og samtale om sin musikk: den borgerlige musikkverdenen, den kommersielle musikkverdenen og den folkemusikalske musikkverdenen (Frith 1996, s. 36-43). Den klassiske musikkverdenen er forbundet med den borgerlige musikkverdenen og til institusjoner som konserthus, symfoniorkestre og musikkakademier. Her er utdannelsen eller dannelsen vektlagt hos både utøver og publikum. Utøverne blir godkjent ut i fra talent og meritter, hvor og med hvem de har studert er vesentlig. Det er et tydelig skille mellom profesjonelle og amatører. På den helt andre siden er den kommersielle musikkverdenen, som er organisert rundt musikkindustrien. Her måles musikalsk verdi først og fremst ut i fra salgbarhet, der gode listeplasseringer er en indikator på om musikken er god eller ikke.

I den folkemusikalske verden er viktige verdier, i følge Frith, spontanitet, det naturlige og umiddelbare og gjennom musikkens autentisitet. Det er et ideal at det er liten avstand mellom utøver og publikum, og langt fra populærmusikkens stjernedyrking og kommersialisme. Folkemusikken verdsettes derimot ut i fra forestillinger om uendrede musikalske sannheter, om ”renhet”, og om korrekt tradisjonell måte å gjøre tingene på.

Frith beskriver i hovedsak folkemusikkmiljøet i USA. Men enkelte av beskrivelsene kan overføres til det norske folkemusikkmiljøet. Wigdis Espeland (2006) og Eldar Havåg (1997), beskriver at oppfatningen av autentisitet innenfor den norske folkemusikken, viser tilbake til noe ”opprinnelig”. Karin Code (2001) mener at slåttemusikken er i ferd med å miste sin enestående med utvanningen hun mener å merke seg i det norske folkemusikkmiljøet. På denne måten, kan vi si at Frith sin beskrivelse av folkemusikkmiljøet i USA på flere punkter, kan overføres til det norske folkemusikkmiljøet.

Man kan så videre spørre seg hvorfor sier Frith dette om folkemusikk? Mener Frith her at det er kun en riktig måte å fremføre folkemusikk på? Som nevnt tidligere, det problematiske ved betegnelsen autentisk, er at den ytterste konsekvens ved å si at noe er autentisk, impliserer at noe annet ikke er autentisk (Bendix 1997). Med andre ord at noe er falskt, ”uekte”, eller ”uriktig”. Ved å hevde at folkemusikken verdsettes ut ifra uendrede musikalske sannheter, hevder man også at noe er innenfor, og noe er

utenfor. Hvem er det da som kan bedømme når det er autentisk eller ikke? Og hva er det som er kriteriene som ligger til grunn for at noe er ”ekte” folkemusikk?

Det som også er et viktig poeng for Frith, er at det ikke er tre adskilte verdener, men de henger sammen. Overgangene kan være glidende, og de kan påvirke hverandre. Skillet som tegnes opp her, er mer karikert enn det kan være i virkeligheten.

4.8 FORNYELSE OG FORTOLKNING

På samme måte som begrepet autentisk, er *fornyelse* og *fortolkning* i musikken ofte begrunnet som nødvendigheter for å bevare musikken. Det er to ulike måter å gripe an eller forstå ordet fornyelse. Man kan forstå ordet fornyelse ut ifra en postmoderne tankegang; Her forstår man med dette uttrykket at det er en nytolkning. For eksempel brukes folkemusikken som råmateriale. Det har ikke noe med fortiden å gjøre foruten at man bruker elementer fra fortiden.

En forståelse av *fornyelse*, er å representere en kontinuitet, det er en videreføring av tradisjonen ”i her og nå”. Her vil fornyelse være som en nødvendig forandring for å bevare det gamle, ekte eller autentiske. Denne siste praksisen er eksempel hva som kan skje med tradisjonen når en begynner å arbeide med den. Asbjørnsen og Moe og ulike innsamlere som Landstad og Lindemann er eksempel på hvordan en tradisjon forandres når man går inn for å bevare den.

Utsagnet å forandre for å bevare, kan brukes i begge disse oppfatningene av fornyelse. Fornyelse kan sees på som en motsetning til tradisjonen som er noe stabilt fra fortiden. Samtidig så har fornyelsen tatt utgangspunkt i tradisjonen.

Mange utøvere har latt seg inspirere av folkemusikken og blandet den med nye stilarter og former. Folkemusikere har også laget nye arrangement og prøvd nye instrumenteringer og ny rytmikk eller ny melodianvendelse. Forholdet mellom tradisjon og fornyelse er noe folkemusikkmiljøet har vært opptatt av i de senere år. Merete Jørgensdottir Reinskås (Reinskås 2006, s. 63) stiller spørsmålet: ”Korleis skal ein ta vare på eigenarten samstundes som ein tilpassar seg samtida, og korleis kople seg på ulike former for fornying?”

4.9 TO BEGREP OM AUTENTISITET

Jeg har forsøkt å vise at det eksisterer to måter å bruke begrepet autentisitet. På den ene siden er tradisjonen, og det å overlevere den eldste musikkformen, på samme måte som man restaurerer en bygning med mål om å finne frem til slik det var opprinnelig.

På den andre siden ligger det autentiske i kunsten å formidle kunsten seriøst, slik at den får folk til å føle med, reagere. Her er ikke målet å gjøre det på den opprinnelige måten i forhold til en tradisjon, men å fremføre kunsten og formidle noe på en ekte og genuin måte. Dette er en mer romantisk og postmoderne forståelse av det autentiske. Slik sett kan vi si at autentisiteten er grunnet på oppfatningen, og graden av personlig integritet. Her kan rocken trekkes frem som et eksempel for noe som uttrykker autentisitet.

Dette kan sammenlignes med oppfatningen av fornyelse som jeg var inne på tidligere. På den ene siden er det et middel for å ta vare på det originale og opprinnelige, i tråd med en tradisjon. På den andre siden kan det brukes som en måte å anvende gamle elementer mer utenfra og sette det i en ny kontekst som blir til noe nytt og originalt i seg selv.

Det virker som disse sidene påvirker hverandre med noen ganger glidende overganger fra det ene synspunktet til det andre. Noen ganger er de satt mot hverandre som motpoler med klar distinkt forskjell. Regina Bendix poengter i sin bok "In Search of Authenticity" (1997), det smertefullt opplagte i et studie av autentisitet: at det kan ikke bli endelig avsluttet. Det er noe som eksisterer i mellom og i lys av den kulturen den oppfattes i.

Eksemplene innledningsvis kan begge oppfattes som autentiske, men forklart ut fra to ulike holdninger, eller forståelser. Eksempelet om "Den fyrste song", viser en musikktype der autentisitet ofte er konstruert ut ifra tankegangen om "troskap til tradisjonen". Her kan det virke som idealet er å finne det opprinnelige, kilden. Det første eksempelet, "Leende gulbruna ögon" formidles på en ekte og genuin måte, som får andre til å reagere. Dermed kan dette kalles for autentisk ut ifra en tankegang at det autentiske ligger i formidlingen. På denne måten, er autentisitet ikke begrunnet ut ifra tanken om formen, slik som "Den fyrste song" er, men autentisiteten begrunnes ut

ifra uttrykket og opplevelsen, eller reaksjonen. Dette viser hvordan disse to ulike forståelser av ”det autentiske” kan eksistere side om side i vår kultur.

5 AUTENTISITET: TRADISJON ELLER PERSONLIG?

Ifølge Ingar Ranheim (2002), er det en vesentlig forskjell mellom musikk og fysiske gjenstander når det gjelder autentisitetsdiskursen. I arkeologi og i vedlikeholdsarbeid av kulturminner, ser vi at autentisiteten må relateres til noe, her eksemplifisert med dimensjonene tid, rom og funksjon. Autentisiteten kan opprettholdes som form og teknikk i rekonstruksjonen av for eksempel et empirehus fra tidlig 1800-tall. Rekonstruksjon av en slik bygning kan være et forsøk på å idealisere et bilde av et bestemt stilpreg slik ettertiden har tolket det (*Riksantikvarens vernestrategi* 2005).

Selv om det er en vesentlig forskjell mellom musikk og fysiske gjenstander, kan allikevel oppfatningen av disse ha et fellestrekk: nemlig ut ifra vurderingen av det autentiske som noe gammelt, eller ”opprinnelig”. Det som i vedlikeholdsarbeid gir en bygning autentisitet, er om den klarer å gjengi noe slik det var. Dette synet, finner vi igjen også i tilknytning til musikken. Musikken er autentisk om den klarer å gjengi musikken slik den var ”opprinnelig”. Eller som Middleton (2006) sier: eldre musikk oppfattes mer autentisk enn nyere musikk. Espeland mener at før var det et mål å komme tilbake til de eldste formene, men at det i dag har blitt viktigere å skape en opplevelse:

Det er med andre ord ikkje lenger tale om å konsentrera seg om dei eldste formene slik dei opphavleg var: å kunna skapa ei oppleving vert like viktig for framføringa som det var å framføra ein gamal tradisjon. Innhaldet i omgrepet for det autentiske har med andre ord fått ein ny dimensjon (Espeland, W. 2006, s. 23).

I dette kapitlet presenteres 2 ulike syn av autentisitet: 1) oppfatning av autentisitet som en kilde, som noe opprinnelig, som en fasit. Denne forståelsen kan sammenlignes med bildet Seeger bruker i sin definisjon av kommunikasjon, der kommunikasjon er overføring av energi i en form. Dette er sammenlignbart først og fremst på et idé – plan. Tanken om at autentisitet er en kilde, kan sammenlignes med tanken om at kommunikasjon er å overføre energi. For å bruke Seegers bilde, overfører man i en tradisjon noe autentisk til neste generasjon. Målet er at det som blir overført, er mest mulig ”rent” slik at den holder på sin autentisitet. Denne forståelsen, selv om den er satt litt på spissen, finner vi først og fremst uttrykt gjennom oppfatningen av autentisitet som tradisjon. Selv om denne sammenligningen har sine begrensinger, kan

vi se at her er bildet som tegnes opp blir en beholder med noe definert inni, her uttrykt som kommunikasjon eller autentisitet.

En motpol til dette, er 2) en mer postmoderne forståelse. Her baserer graden av autentisitet seg på det personlige og individuelle uttrykket. Her er vi tilbake til Feld sitt tema. På samme måte som han argumenter for heller å omtale musikk som kommunikasjon ut ifra relasjoner og på en sosial grunn, er det musikken kommuniserer foranderlig og avhengig av lytterens ulike preferanser. Her er ideen at det autentiske er foranderlig, det finnes ikke er et endelig "svar" på hvordan musikken oppfattes. Det autentiske er foranderlig og avhenger av avsender og mottaker.

Dette kapittelet vil handle om: 1) Hvordan oppfatninger av tradisjonen er med å forme oppfatningen av det autentiske. 2) Hvordan oppfatninger av tradisjonen og det skapende og personlige kan være i et spenningsforhold. 3) Ulike holdninger innen diskusjonen om autentisitetsbegrepet i forhold til tradisjonen og nyskaping innen folkemusikkmiljø.

Jeg vil til slutt knytte autentisitetsdebatten innenfor folkemusikkmiljø opp til norsk populærmusikk, og se om det finnes noen sammenhenger i forhold til oppfatningen av autentisitet. Vi skal her se nærmere på de konstruksjonene som er med å forme ulike forståelser av det autentiske.

5.1 DET "OPPHAVELEGE" GJENNOM TRADISJONEN

De to eksemplene tidligere i oppgaven om Ingebjørg Bratlands og Vikingarnas to forskjellige fremførelser og musikkstiler, er eksempel på at det er mulig å svare både ja og nei på spørsmålet om noe er autentisk. Eksemplet om Ingebjørg Bratland, er et eksempel på en oppfatning av autentisitet som er knyttet til noe eldre. Ifølge Richard Middleton (2006) er musikk som er eldre, ukommersiell og rural oppfattet som mer "autentisk" enn annen musikk. Dette kan være problematisk i forhold til at autentisitetsbegrepet ikke er fastlåst i rammer, men skifter fra kontekst til kontekst. Espeland er inne på samme tanker som Middleton om autentisitetsbegrepet:

Omgrepet [autentisitet] har heile tida hatt forankring i fortida med referanse til noko opphavleg, ekte som knyter folk saman (Espeland, W. 2006, s. 21).

Dette kan sammenlignes med å gå på historisk museum. En utstilling av en runestein er et enestående minnesmerke fra fortiden. Den gir innblikk i en tid som virker svunnen og ukjent for oss. Selv om den rent estetisk, ikke er vakker eller gir en stor estetisk opplevelse, er det en attraksjon nettopp på grunn av den historien og tradisjonen den vitner om. Det som har blitt bevart så å si uendret, gir gjerne en følelse av noe opprinnelig, ekte, og ja- autentisk. På samme måte kan vi si at dette gjelder for autenticitet i musikkens verden.

Det vi nå skal se på er ulike syn på å være tradisjonstro, hvordan dette oppfattes som viktig for å bevare "det autentiske", og det spenningsforholdet som eksisterer mellom syn på tradisjonen, det skapende og det personlige.

5.1.1 LEVENDE TRADISJON

Ingar Ranheim (2002) stiller spørsmålet hva er ekte innenfor folkemusikk- og dansetradisjonen. Han holder seg mest til folkedansen, men berører allikevel mange av de samme utfordringene som eksisterer innefor folkemusikken. Han bruker to uttrykk for å vise de ulike aspektene som gir folkemusikken det ekte, kjernen i musikktradisjonen: levende og tradisjon. Med levende menes det at en musikalsk tradisjon må pulsere, den må gi rom for noe spontanitet, som for eksempel å ta en liten vri på et dansetrinn. Et viktig poeng for Ranheim er at tradisjonen trenger å leve og gi rom for den enkelte utøvers påvirkning til dansen og musikken:

Spørsmålet i vår sammenheng, er om den levende tradisjonen kan seiast å vera "sann", "ekte" og "autentisk". Alternativet må vera å gjera forsøk på historiske rekonstruksjonar. (Ranheim 2002, s. 3)

Ranheim sier at alternativet til den levende tradisjonen, er en historisk rekonstruksjon, med andre ord en etterligning. Dette gir en ettersmak av noe som ikke er ekte eller autentisk, men heller noe uekte og falskt. Det er også grunn til å stoppe opp for at han velger å bruke begrepet levende tradisjon. Dette har han fra den franske filosofen Paul Ricœur (1984), som forklarer at *levende tradisjon* består av *sedimentasjon* (avleiring) og *innovasjon* (påfunn). Ranheim legger også til at det nok er bedre å bruke ordene *kreativ kombinasjon* (fra den britiske historikeren Peter Burke) enn ordet innovasjon,

siden det bare delvis er dekkende. På sett og vis kan ordet levende sammenlignes med musikken, det er noe som ikke er statisk, men i bevegelse.

Han kommenterer også den forskjellen det er mellom fysiske gjenstander og dans. En fysisk gjenstand kan på en helt annen måte holde seg ganske uendret i mange hundre år, eller mange tusen. Men en fremføring av en dans som en ser, er ikke en "autentisk" dans fra angivelig 1890, men en fremføring som skjer i "her og nå". – Men kan det ikke kalles autentisk, og hva er alternativet, spør Ranheim. Ranheim sier at tradisjonen har tatt utgangspunkt i en kilde, og presiserer at både kildene og tradisjonen er likestilt:

Me treng både arkiv/ kjelder og levande tradisjon, og aldri bør den eine vinne over den andre.
(Ranheim 2002, s. 5)

Ranheim omtaler musikk ut fra metaforen "musikk som oppriktig" gjennom vektleggingen på det skapende, eller levende. Han fremstiller også tanken om "musikk som gammeldags", ut ifra at han sier at vi både trenger kilder og levende tradisjon. Sagt på en annen måte, kan vi si at han vektlegger både musikkens (eller dansens) "opprinnelighet" og musikkens formidling. I forhold til Felds figur, vurderer han musikken altså ut ifra "formen", eller det formelle: har musikken tatt utgangspunkt i tradisjonen og kildene? Han vurderer samtidig musikken ut ifra "uttrykket": musikken er i "her og nå", utøveren trenger frihet til å uttrykke det han ønsker.

Ut ifra hva Ranheim legger i ordet tradisjon, kan vi muligens si at Ranheim representerer et syn om at det autentiske er å finne i det skapende, i øyeblikket. Han konkluderer med at tradisjonen og det levende er gjensidig avhengig av hverandre. Med andre ord er autenticiteten plassert hos utøveren som skaper noe nytt (innovasjon, eller påfunn) på grunnlag av tradisjonen (sedimenteringen, avleiringen).

5.1.2 DET INDIVIDUELLE OG PERSONLIGE

Carl Petter Opsahl er langt på vei enig med Ranheim. I et innlegg på NFLs seminar (2001) går han inn på temaet autenticitet i folkemusikken. Han vil tilbakevise kritikken som Chateau Neuf Spelemannslag har fått, som har gått på om de spiller ordentlig folkemusikk, med andre ord, om de spiller "autentisk" folkemusikk eller

ikke. Grunnen til at han nevner dette, er ikke for å forsvare Chateau Neuf Spelemannslag, som han sier, men å vise at CNS's mottakelse innenfor folkemusikkmiljøet viser holdinger om folkemusikkens autenticitet.

Han mener å merke en holdning innenfor folkemusikkmiljø der autenticiteten i folkemusikk er basert på dens opphav i noe gammelt, noe opprinnelig: "Målet er å fremføre en slått så 'opprinnelig' som mulig, det vil si at slåtten har mest mulig av 'det gamle' i seg" (Opsahl 2001, s. 14). Her merker vi igjen hvordan metaforen "musikk som gammeldags" kommer til syne.

Gjengivelsen og følelsen av det opprinnelige, er dermed viktig for autenticiteten. Denne kritiske holdningen til nye impulser, eller trender i folkemusikkmiljø, kan sette utøvere i et identitets og autenticitetsproblem og i den ytterste konsekvens av dette kan bli at utøverne innenfor folkemusikk må operere som "spillemaskiner".

Opsahl argumenterer for at det er mulig innen folkemusikken å være en autentisk utøver imellom ytterlighetene "spillemaskin" og den "frie kunstner". Det er rom for individuelle særpreg og forskjeller innenfor folkemusikken, selv om det individuelle er underlagt det kollektive og står i en tradisjon. En "autentisk" utøver er "en fri utøver som er fri til å velge å forme sitt eget uttrykk". Opsahl begrunner dette ut ifra oversettelser av autenticitet som "hersker" og "styrer" (Opsahl 2001, s. 15). Altså å ikke være underlagt noe annet, men selv å ha autoriteten til å bestemme eller styre.

Opsahl representerer et syn om at det autentiske er å finne i utøverens uttrykk og i utøverens identitet. Med andre ord viser han her en oppfatning av at det autentiske formidles gjennom graden av det personlige. Dermed vurderer Opsahl musikken ut ifra kriteriene musikk som oppriktig og ekte. Dette henger sammen med tanken om at utøveren ikke skal være en "spillemaskin", men derimot være "tro mot seg selv".

Her blir det autentiske mulig å oppnå for oss. Målet er å være tro mot sin egen indre overbevisning, eller "sitt eget uttrykk". Tradisjonen er også viktig, men ikke som en mal, eller fasit som musikken skal måles opp mot. Tradisjonen er en bakgrunn som utøveren kan forholde seg fritt til. Dermed representer Opsahl et postmoderne syn av musikken og for forståelsen av begrepet autenticitet. Ut ifra Feld sin figur om musikkforbruk, kan vi si at Opsahl representerer et syn om å vurdere musikk ut fra det musikalske uttrykket.

5.1.3 TRADISJONSTRO

Norsk slåttemusikk har allerede begynt å miste sin "eneståendhet", uttaler Karin Code i ett leserinnlegg i Kvinten nr 3, 2001. Hun står som en motpol til synspunktene til Ranheim og Opsahl. Hun mener den moderniseringen hun har merket seg av de norske slåttene, forringer slåttemusikkens kompleksitet rytmisk og tonalt. Det som hun er kritisk til, er nye grupper som blander folkemusikken med mer moderne musikk og at de fremdeles kaller dette for folkemusikk.

Hun sier videre at disse spillemennene går på akkord med de "ekte formene" i musikken. Hun mener at folkemusikken er unik i verdenssammenheng, og at den bør holdes "ren" og uten å blande den med mer moderne stilarter.

Men eg har begynt å innse at dette oftest medfører forenkling og forandring av enestående kvaliteter i norske slåtter (Code 2001).

Denne forenklingen, eller tapet, ser Code på tre områder: takt, rytme og harmonisering. Hun viser til forskere som blant annet Eivind Groven som mener springartakten er unik og enestående, og det krever mange år for å få til å spille den. Groven målte takten i telespringaren til å ha et forhold som ser slik ut: 39:33:28. Nå mener Code tendensen heller mot 3:2:2 forhold. Dette er en 7/8 takt som blant annet brukes mye i Balkansk musikk. Denne forenklingen ser Code som skummel fordi hun mener den tette sammenhengen mellom dans og musikk blir borte.

Code sier videre at hun ser skalabruken og harmoniseringen som en annen side ved den norske folkemusikken som gjør den unik i verdenssammenheng. Den norske folkemusikkens "blåtoner" og "parallele kvintintervaller", er ifølge Code, "ikke-vestlig" og har en "eldgammel lyd". Flere grupper som blander mer stilarter, har en tendens til å fylle inn standard "rock'n'roll"-akkorder som I IV og V. På denne måten mister folkemusikken noe av sin rikdom:

I stedet for et rikt vokabular av akkorder, kjente og ukjente, i lytterens hode, blir slåtten nå egentlig begrenset til bare det som presenteres av gruppen. Ofte er en slik rock'n roll-type harmonisering nesten umulig å få ut av hukommelsen. Alt dette medfører altså en farlig forenkling av en rik musikkform (Code 2001).

Karin Code representerer med sitt syn en holdning om at det autentiske er å finne i lyden. Det vil si at i musikken er det en estetisk dimensjon som må vernes om, og som hun ser på som unik. Code omtaler musikken ut ifra en ide om at vi kan finne tilbake til den opprinnelige lyden, en variant av ”musikk som gammel”. Ut ifra Feld sin figur, representerer Code et syn på musikk ut fra musikken form og struktur. Musikken bør klinge i tråd med lytterens oppfatning av den riktige måten å spille på.

Dette kan være et uttrykk for hvordan det autentiske kan oppfattes i musikken selv og i kunstneriske ideal. Vi kan også sammenligne dette med det jeg innledningsvis nevnte om å se på autenticitet som en kilde, som en fasit. Den skal overleveres, og holdes ”ren” og være uten påvirkning fra andre musikkjangre. Problemet med denne tankegangen, er at musikken vurderes og måles opp mot riktig og gal. Ved å vurdere musikken kun etter kriterier som form og struktur, er det lett å tråkke feil i argumentasjonen: det blir unøyaktig og upresist. Musikken er foranderlig, og det er derfor vanskelig å skulle bestemme at den skal fremføres nøyaktig etter en fasit.

Karin Codes innlegg skapte en del diskusjon. Selv om mange i folkemusikkmiljøet, kan være enig i deler av Code sitt budskap, plasseres hun på en ytterfløy for sitt syn i det norske folkemusikkmiljøet. En av de musikalske gruppene som ble kritisert (selv om de ikke ble nevnt ved navn i artikkelen hennes), var Blåmann Blåmann som blant annet Nordstoga var medlem av. Han kritiserer Code for å ha et syn som turister har når de kommer til et annet land, og man gjerne vil se det tradisjonelle og opprinnelige, som han sier her:

hennar syn kan godt sameinast med den haldninga me, som turistar, har når me kjem til eit anna land. Som turist vil ein gjerne sjå det opprinnelege og 'autentiske' (Jørgensdottir 2005:68).

Karin Code ble i etterkant spurt om hva hun la i at det var farlig å kalle blant annet Blåmann Blåmanns musikk for folkemusikk. Dette sammenligner hun med Grieg sine komposisjoner som baserer seg på norsk folkemusikk, men er en del av en annen sjanger. Nordstoga kommenterer dette tilbake med:

Ein kan stille spørsmål ved det folkelege i musikk som må forklarast intellektuelt og historisk for å ha relevans for eit utdanna publikum (Jørgensdottir 2005:69).

Karin Code sitt syn på norsk folkemusikk kan sammenlignes med oppførelsespraktikernes syn av barokkmusikk. Ved å bruke instrumenter som man spilte på den gang, og ved å spille slik de mest sannsynlig spilte i barokken, er de nærmere en autentisk barokkfremførelse. Karin Code kan kritiseres for å ha et for endimensjonalt syn på folkemusikken i Norge. Nordstoga er enig med Code delvis:

noko av slåttemusikken har ein estetisk dimensjon som vert ihelslegen av å bli pressa inn i eit metrisk ryttemønster eller ei "harmonisk, temperert" akkordverd (Reinskås 2006, s. 69).

Men han mener også at et syn som ikke tillater å forholde seg fritt til musikken, er musikkfiendtlig. Vi kan på dermed sammenligne Nordstoga sitt syn med Ranheim og Opsahl. Forestillingen om at musikken er autentisk kun når den uttrykker lytterens oppfatning av hva som er "opprinnelig" og ekte, åpner opp for et videre spørsmål: Hvis man ikke spiller på den "riktige måten", som man tenker at tradisjonen har videreført– er det ikke lenger autentisk da?

5.1.4 *DET FORANDERLIGE*

Wigdis Espeland er inne på samme tanker om det autentiske i folkemusikken, men ut ifra et annet perspektiv. Espeland forsøker å vise hvordan autentisitet er et begrep som forandrer seg etter omgivelsene, kulturen og konteksten. Hun mener det er en spenning i det å verne "kulturarven" uten å ødelegge det autentiske innholdet. Med dette så mener hun å kritisere tankegangen om å gå inn i en eksisterende kultur og ta med seg "det autentiske" for å bevare den. Samtidig spør hun om den samme autentisiteten er overførbart mellom to sjangrer.

Som eksempel på dette, viser hun til innsamlere i nasjonalromantikken som har hatt som mål å verne kulturarven med å samle inn ulike folkemelodier. Her har folketonene enten blitt forandret til å passe til de "dannedes kultur", eller blitt introdusert i nye sammenhenger, der preferansene for både mottaker og avsender er annerledes enn for innsamleren. Som resultat ble folkemusikken omformet til klassisk kunst (Espeland, W. 2006, s. 22).

Dette kan minne om Code sine bekymringer for at den norske folkemusikken skal bli omformet til populærmusikk og miste sin ekthet. Et interessant moment, er at Code i dag tenker at vi fremdeles har "ekte" folkemusikk, til tross for at innsamlere gjorde

om folkemusikken etter datidens musikalske strømninger. Kanskje Code ser på populærmusikken som en ”farligere” og ”mektigere” sjanger som kan utslette det ”unike” i folkemusikken? Code sier til dette at det viktige her, er hva vi kaller folkemusikken når den er blandet med populærmusikk.

Espeland forklarer autentisitet som et begrep som knyttes til nasjonalromantikken og nasjonsbyggingen, senere til moderne psykologiske og politiske teorier. Espeland sier altså at det autentiske er viktig for vår identitet. Her kommer et nytt moment i diskusjonen om oppfatning av autentisitet i folkemusikken, nemlig tilknytningen til nasjonal identitet.

Espeland mener at det å skape en opplevelse er blitt viktig for autentisitetsbegrepet i dag – og dermed at autentisitetsbegrepet har fått en ny forståelse. Espelands tanke om at det autentiske er foranderlig, kan sammenlignes med Feld sin argumentasjon for at kommunikasjonen må plasseres inn i en sosial sammenheng, og derfor vil forandre seg etter den sosiale sammenhengen. Espeland legger vurderingen av musikken i oppfatningen, altså i lytterens fortolkning. Det autentiske i musikken er hos Espeland sammenbundet med tanken om musikk som gammel men også i musikkens formidling. Espeland står derfor for et syn om at det autentiske er å finne i det unike i de ulike kulturene. Med andre ord ut ifra den troskap mot seg selv og det den gir seg ut for å være.

5.2 ET AUTENTISK MILJØ?

Én setning fra konsertanmeldelsen om Jon Faukstad og Per Sæmund Bjørkum av Idar Karevold i Aftenposten morgen (2006), avslører journalistens oppfatning av begrepet autentisk som knyttet til det opprinnelige, til tidligere tiders bondesamfunn:

Innspillingen er gjort i storkjøkkenet på gården Kleppe i Vågå. Nærmere er det vel ikke mulig å komme et autentisk miljø når det presenteres musikk av gamle og nye spellemenn (Karevold 2006).

Er det slik at den norske folkemusikkens tilknytning til bondesamfunnet og naturen gjør den mer ekte og autentisk? Det kan virke slik i Karevolds uttalelse, også at innspillingen gjort på gården Kleppe er noe som gjør den mer autentisk. Det er på en

gård, på bygden, i nærhet til naturen og dermed føles musikken mer “ekte”, nærmere det opprinnelige.

Autentisk kan oversettes med noe som er fullt ut ekte og pålitelig. Kan det hende at Karevold mener at denne innspillingen virker nært opp til det miljø han forestiller seg at folkemusikk var spilt og fremført i før? Er det her folkemusikken hører hjemme? Her ser vi at musikken kategoriseres og omtales ut ifra metaforen ”musikk som sted”. Blant annet ser vi dette gjennom setningen: ”nærmere er det vel ikke mulig å komme et autentisk miljø”?

Denne artikkelen, kan plasseres i Felds figur som uttrykk for å lokalisere musikken, og vurdere den ut ifra dens historie. Her er musikkens omgivelser trukket frem som et viktig poeng: musikken vurderes ut ifra de utenommusikalske elementene. Dette viser en stereotype oppfatning av folkemusikk, som kan minne om ideologien som oppstod i romantikken: kultur i tilknytning til natur og det rurale er det ideelle og ”rene”.

5.3 NORDSTOGA SOM TRADISJONELL

Diskusjonen om autentisitetetsbegrepet er en sentral innfalsvinkel til å forstå hvordan Nordstoga blir oppfattet. Muligens er det gjennom kjennskap til holdninger innad i folkemusikkmiljøet, at det er viktig for Nordstoga å plasserer seg i et landskap utenfor folkemusikken i et intervju i Adresseavisen 15. November 2006:

Jeg bedriver heller ikke folkemusikk. Men jeg forholder meg til tradisjoner jeg har forhold til.
(Hoel 2006)

Ifølge journalister, lager han ”lokal popmusikk” (Rakvaag 2006) og er plassert ”et sted mellom folkemusikk og pop” (Grønneberg 2006). Disse utsagnene er en pekepinn på oppfatninger av hans musikk, og videre kan de vise ulike holdninger til musikken. Vi skal nå se nærmere på hvordan Nordstoga forbindes med det tradisjonelle, og hva dette har å si for oppfatningen av autentisitet.

En artikkel som kan være interessant i denne sammenhengen, er anmeldelsen i Morgenbladet som slaktet Nordstogas siste plate ”Heim til mor” med utgangspunkt i nettopp dette.

Nordstoga omfavner de tradisjonelle verdiene: kjernefamilien og fellesskapet på bygda – de som arrangerer dugnader og skirenn. Og jeg kan for min del ikke huske sist jeg følte meg så ekskludert av en plate. (Hatlevik 2006)

Det *tradisjonelle* er et viktig moment for Hatlevik sin omtale av Nordstoga. Han ser på Nordstoga som en artist som legger vekt på de tradisjonelle verdiene. Med “de tradisjonelle verdiene”, mener Hatlevik begreper som kjernefamilie, felleskap på bygda, dugnad, skirenn. Dette kan oversettes til en slags beskrivelse av norsk bygdekultur eller bondekultur. Ut ifra dette oppfattes Nordstoga som en slags maskot eller representant for den bygdenorske kulturen. Til tross for en temmelig nedsettende anmeldelse, viser Hatlevik tydelig gjennom sine bilder av Nordstoga at han plasserer han i et slags nasjonalromantisk bilde:

Der Gåte omsatte folkekulturen i mystikk og eventyr, som hos Theodor Kittelsen, romantiserte Nordstoga livet på bygda – jamfør Tidemand og Gudes Brudeferd i Hardanger. (Hatlevik 2006)

Hatlevik trekker her linjer tilbake til nasjonalromantikken, og dens romantisering av bygdekulturen, han oppfatter muligens musikken til Nordstoga som en romantisering av den norske kulturen. Hatleviks artikkel argumenterer mot Nordstogas musikk ut ifra metaforen “musikken som sted”. Musikken er her også vurdert som kode og budskap: Hatlevik ønsker avstand til det han kaller for “det minste felles multiplum” på bygden. Han ønsker å ta avstand fra romantiseringen av den norske bondekulturen som han mener at Nordstogas musikk er et bilde på. Artikkelen til Hatlevik viser på mange måter en slags opprør mot det etablerte eller det tradisjonelle.

5.4 BONDEROMANTIKK

“Bonderomantikk” var tittelen om Odd Nordstogas konsert i Grieghallen i Dagbladets anmeldelse den 22. oktober 2006 (Øyre). En annen ting som er trukket frem i anmeldelsen, er sceneinnredningen som er en klassisk bondestue. Journalisten skriver om likhetstrekk til artisten Bruce Springsteen med den oppriktige og jordnære fortellermåten om store og små ting i livet.

Videre avsluttes det med å si at Nordstoga hadde vært tjent med “en skikkelig låvekonert framfor et sittende Grieghallen-publikum”. Kanskje journalisten mente at

det var så svingende musikk at han fikk lyst å danse, dermed virket det ikke så tjenelig for musikken med ”et sittende Grieghallen-publikum”. Det kan også være journalisten mente at Odd Nordstoga hadde passet bedre inn på en låvedans på grunn av det ville vært mer stemningsfullt. Eller kanskje han mener at musikken hadde passet bra for folk som liker låvedans, som et uttrykk for at det er ”bygdemusikk”.

Ifølge Frith, er det i folkemusikken et ideal at det er liten avstand mellom utøver og publikum. Hvis vi skal øverføre dette til denne avisartikkelen, kan vi si at Geir Rakvaag sin artikkel viser at Nordstoga på denne måten oppfyller kriteriene som Frith legger til grunn for hva som er autentisk i folkemusikken.

Dette er ikke bare en lengsel om å komme heim til mor - den nye plata til Odd Nordstoga inneholder er en rekke sanger som kommer heim til det trygge og velkjente. (...) [Nordstoga] fortsatte å lage lokal popmusikk i stedet for å satse internasjonalt eller slå seg til ro i den “ordentlige” folkemusikken (Rakvaag 2006).

Gjennom sangen ”Frøken Frantzen” oppfattes han som den ”troskyldige gutten fra landet som må nøye seg med å være avstandsforelsket i henne som ’er med i tusen TV-program” (Rakvaag 2006). På denne måten er Nordstoga en artist uten store skiller mellom seg selv som utøver og publikum.

Det er flere beskrivelser i Rakvaag sin anmeldelse som kan sammenlignes med det som Simon Frith (1996) beskriver som viktige verdier i den folkemusikalske verden: spontanitet, det naturlige og umiddelbare som gir musikken autentisitet. Frith sine kriterier for “autentisk folkemusikk”, sammenfaller med Rakvaags beskrivelse av musikken til Nordstoga, blant annet gjennom karakteristikkene organisk og spontan:

Musikken holder seg godt i det samme sporet, den frydefulle folkrocken med den organiske lyden av trekkspill, mandoliner, fløyter og tuba. I gospelaktige “Oppå himmelen” høres spor av hans store forbilde Bruce Springsteens nye sidesprang med folkemusikken. Produsent Kåre Chr. Vestrheim klarer igjen å formidle spille glede og spontanitet til tross for at plata sannsynligvis er finpusset til fingerspissene (Rakvaag 2006).

Gjennom disse tekstene om Nordstoga, virker det som autentisitetsbegrepet innenfor folkemusikkmiljø på mange områder også kan oppfattes likt med norsk populærmusikk.

Vi kan muligens si at på bakgrunn av disse artiklene om Nordstoga at metaforer som går igjen er 1) ”Musikk som sted”: Nordstogas musikk knyttes opp til det rurale. 2) Videre kan det også virke som selv om Nordstogas musikk er ny og moderne, koples den opp til folkemusikk, til noe eldre og ”opprinnelig”, dette blir en variant av ”musikk som gammeldags”. 3) Nordstoga beskrives ut fra metaforen ”musikk som naturlig”: Uavhengig av om lytteren liker det eller ikke, blir han oppfattet som en artist som formidler det naturlige og ekte. Fra et større perspektiv, kan vi se at metaforene som brukes om folkemusikken, går igjen i stor grad i omtalen av Nordstogas musikk.

5.5 DET AUTENTISKE I ET SPENNINGSFORHOLD

Diskusjonen om det autentiske i folkemusikken, viser hvordan det kunstneriske, skapende og kreative på flere plan er i et spenningsforhold med oppfatningen av at det autentiske ligger i folkemusikkens tradisjon. Ranheim (2002) hevder det er viktig at folkemusikktradisjonen er en levende tradisjon med rom for spontanitet. Hvis folkemusikkens eneste funksjon er å vise hvordan musikken var for angivelig hundre år siden, blir folkemusikken i dag kun rekonstruksjoner av tidligere musikk.

Opsahl hevder at det individuelle er viktig for å være tro mot sin egen autenticitet. Uten det, bli man ”en utøver som mekanisk fremfører slår uten å legge noe som helst av seg selv i dem. En spillemaskin” (Opsahl 2001, s. 16). Kan da resultatet ende opp med å bli en etterligning, og komme i konflikt med det autentiske? Dette er i motsetning til Karin Code, plassert i ytterfløyen av dem som hevder at et særs viktig mål og en verdi for den norske folkemusikken å bevare den ”slik den var”, som det rene, det ubehandlede. Med et for stort fokus på det individuelle og kreative, kan folkemusikken miste sin egenart?

Det skapende, kreative og spontane er musikalske verdier, grunnsteiner for det å holde på med musikk, Ranheim (2002). Samtidig så ser vi at målet etter å finne det ”opprinnelige” er viktig for folkemusikkmiljøets musikkutøvelse og praksis, og også for folkemusikkens egenart (Code 2001). For å bevare musikken som egenart, må man tillate det kreative og nye, hevder Ranheim. Kanskje mister vi noe autentisk i musikken uten at det er rom for forskjellige uttrykk innenfor en tradisjon? Er det

mulig å både ha en "formel" for hva som gir folkemusikken autentisitet og samtidig tillate nyskaping og kreativitet?

Kanskje er Thomas Hylland Eriksens inne på noe i sin bok "Typisk norsk", der han skriver at "Det store paradokset forbundet med enhver jakt på det autentiske, er imidlertid at det slutter å være autentisk i samme øyeblikk som man finner det og bestemmer seg for at det er autentisk" (Eriksen 1993, s. 11).

6 AUTENTISITET OPPFATTET GJENNOM KLASSER

Wigdis Espeland mener at det er en tendens i dag til at autentisitetsbegrepet blir brukt med referanser til ulike klasser:

Likeeins vert det [autentisitet] brukt med referanse til kjernen i kulturen til etniske grupper og klassar i dag. Vidare inneheld det tanken om demokrati og moral til det i dag også ber i seg tankar om at den autentiske kulturen gjev opplevingar som annan kultur ikkje kan gje (Espeland, W. 2006, s. 21).

Dette kan sammenlignes med metaforen ”musikk som sted”, og her finner vi at ”sted” er et uttrykk for kulturelle grupper. Hittil i oppgaven, ser vi at autentisitetsbegrepet har blitt vurdert ut i fra 1) autentisitet vurdert ut ifra graden av ”opprinnelighet”, og 2) autentisitet vurdert ut ifra det personlige. I dette kapittelet skal vi angripe spørsmålet fra en ny vinkel: hvordan vurderes musikken ut ifra klasser og sosial identitet? Jeg skal også diskutere hvordan det autentiske ikke nødvendigvis er ensbetydende med noe positivt.

Derfor blir det interessant å se på sammenhengen mellom klasse og kulturer i forhold til oppfatning av autentisitet. Hvordan henger dette sammen med artistens og musikkens fremtoning? I dette kapittelet skal jeg blant annet gjennomgå en artikkel for å se på om det autentiske kan koples sammen med spesielle sosiale klasser. Jeg skal også prøve å kartlegge den gjensidige påvirkningen mellom artistens fremtoning, musikkens fremtoning, den kulturelle forståelse og hvordan lytteren er med å påvirke dette ut ifra dens koherens.

Dette berører nettopp spørsmålet hvordan oppfatning av det autentiske kan knytte seg til noen artister, og andre kan få et motsatt stempel. Er det slik at Nordstoga beskrives som en autentisk artist på grunn av stereotype oppfatninger av ulike kulturer i samfunnet?

6.1 ROLLER OG IDENTITET – NOEN EKSEMPEL

Dagens stjernedyrking innebefatter at ulike idoler baserer seg på ulike roller (Frith 1996). Popmusikeren er derfor mer forstått i biografiske kategorier enn popmusikeren som komponist. (Frith 1996, s. 185) Forholdet mellom artistens fremtoning og

musikkens fremtoning er nettopp en av de gjennomgående spørsmålene i tenkning om musikkommunikasjon. Et interessant eksempel er oppfatningen av Madonnas tilnærming mot country og den amerikanske arv i hennes plate fra 2000.

In 2000-2001 Madonna overtly looked to her American heritage and engaged in a critical assessments of the seductive icons and myths of the American West with both 'sympathy and criticism'. (Albiez 2004, s. 136)

Madonnas plate "Music" har tilknytning til country på flere områder. Sean Albiez (2004) tolker dette albumet som et moderne forsøk på å konstruere en "cyber-folk" følelse. Veldig lite i musikken kan sies å være country, men gjennom vendingen til akustiske instrumenter og singer-songwriter stilen, blander "Music" det organiske med maskinell musikk, ifølge Albiez. Madonnas country-ikonografi viser tydeligst Madonnas omfavelse til country og til det amerikanske. I sin tidligere karriere vandrer Madonna gjennom ulike kontroversielle tilnæringer til ikoner, uttrykk og musikk med en blanding av europeisk og amerikansk identitet. Denne perioden viser Madonnas nye søken etter personlig utvikling, relasjoner og en søken mot hennes nasjonalitet.

Albiez karakteriserer hennes arbeid som uttrykk for parodier, selv om det er vanskelig å forstå Madonnas egne intensjoner og motivasjoner. Albiez hevder at Madonna åpner opp spørsmål om autentisiteten knyttet til country. For eksempel: kanskje signaliserer Madonna gjennom å parodiere Western stil, og adoptere elementer av country, et ønske om å plasseres i den hvite amerikanske etnisitet, spør Albiez (2004).

Et annet eksempel er den generelle oppfatningen av Bob Dylan som den store protestsangeren på 60-tallet. Selv om Dylan blant venner i Green Village i den første tiden ikke ble sett på som en særlig belest og kunnskapsriks mann, ble han etter hvert sett på nærmest som en politisk agitator av sin tilhengerskare. Han prøvde selv å avfeie ryktet som samfunnskritiker ved å si ting som at "Blowin' in the Wind" var en enkel vise han skrev på ti minutter (Mygland 2005).

Et eksempel på hvordan hans rolle hadde fått et eget liv, er sangen "A Hard Rain Is A-Gonna Fall". Denne ble skrevet i september 1962, og ble tolket som et anti-atomvåpen-manifest, ifølge Mygland (2005). Etter hvert oppstod det et rykte om at Dylan skrev denne sangen mens de sovjetiske skipene seilte mot den amerikanske

blokade-grensen rundt Cuba, og en atomkrig virker faretruende nær. I virkeligheten skrev Dylan denne sangen to måneder før, og han benektet selv at den hadde noe med atomvåpen å gjøre.

Allerede fra begynnelsen av forsøkte Dylan å forklare at hans rolle som politisk agitator var en tåpelig og fullstendig misvisende konstruksjon (Mygland 2005).

Han sa senere i et intervju med Nat Hentoff i *The New Yorker* at grunnen til at han satset på protestsjangeren, var at han så at ingen andre gjorde det og at den hadde potensialer. På den andre siden, sier Mygland, at det blir feil å si at det var Dylans økonomiske interesse som gjorde at han gikk inn i protestsjangeren. Standpunktene i Dylans sanger var "egentlig 'akseptable' bare for en liten del av befolkningen" (Mygland 2005, s. 35).

Odd Nordstoga er også et slikt eksempel på en artist som mer eller mindre har blitt tildelt en rolle ut ifra hans musikk og fremtoning. Slik kan vi gjenkjenne noe av spenningen i forholdet mellom artistens fremtoning og musikkens fremtoning. Sitatet nedenfor er fra et intervju med Nordstoga i *Nopa-nytt*:

Eg har jo blitt mykje meir kjent som ein "rotnorsk" artist enn kva eg kjenner meg som. Alle skjønner at eg er for bønder og nynorsk. Eg treng ikkje mase med det heile tida (Lorentzen 2006).

Disse eksemplene viser hvordan Madonna gjennom å spille på countrystilikoner berører autentisitetsbegrepet innenfor amerikansk country, og er et eksempel på provokasjon ut ifra oppfatninger av Madonnas identitet. Bob Dylan er et eksempel på hvordan hans musikk blir knyttet til politikk- og protestsjangeren, selv om han selv sier at han ikke er en politisk veiviser. – Og Odd Nordstoga er et eksempel på en artist som har fått en rolle som mer "rotnorsk" enn han selv kjenner seg som.

6.2 "ENDELIG KLASSELAUS"?

"Endeleg klasselaus" er tittelen på en kommentar i *Klassekampen* (Eikemo 2006). Denne artikkelen belyser på flere måter hvordan autentisitetsbegrepet er sammenbundet med oppfatning av klasser og sosiale koder. Settingen for artikkelen er en fredagskveld i Fredrik Skavlands studio med Odd Nordstoga, Kristin Halvorsen,

Elin Ørjasæter og Julio Iglesias. Temaet er plastisk kirurgi. Eikemo sier at Odd Nordstoga kommer inn med en ”aura av autentisitet”:

Inn kom nemleg Odd Nordstoga med ein aura av autentisitet. Finansministeren blei øm i blikket straks Nordstoga opna munnen og fylte studio med ekte dialekt. Då Skavlan spurte om Nordstoga var blitt popstjerne, vrei han seg kokett i stolen. Denne tittelen er det ikkje naturleg for ein enkel bondeson å ta i sin munn, men okei, han måtte vel innrømme det (Eikemo 2006).

Hva ligger bak formuleringene i denne artikkelen? Hvorfor velger Eikemo ordet autentisitet når hun beskriver Nordstoga? Vi kommer nærmere et svar, når vi ser på hvilke andre ord som hun bruker om ham: ”ekte dialekt”, ”enkel bondeson”. Det går an å stille seg spørsmålet om disse ordene viser en slags stereotyp oppfatning av artisten Nordstoga? Vi kan se dette i et større perspektiv: Viser denne teksten et stereotyp bilde av det autentiske? Hvis vi ser på hvordan han ellers blir beskrevet videre i denne artikkelen, forsterker det inntrykket av at det autentiske i Nordstogas aura er å finne gjennom ord som kan knyttes til det rurale.

Det er noe som skjer når Nordstoga kommer inn. At han kommer inn med en aura av autentisitet, gir en følelse av et stemningsskifte i studio. Ordet aura kan erstattes med ”å stråle”. Det vil si at han stråler av autentisitet, eller muligens ”han har en utstråling av noe ekte.” Det kan også være et metafor for hans karisma. Før Nordstoga kommer inn i studio, har Elin Ørjasæter og Julio Iglesias pratet om plastisk kirurgi: ”begge fortalde at dei hadde fiksa på eit augelokk her og ein mage der - og alle var meir og mindre einige om at samfunnet ber galt av stad” (Eikemo 2006). Så er det altså når Nordstoga kommer inn, med sin utstråling av autentisitet. Finansministeren bli øm i blikket, og Nordstoga fyller studio med ekte dialekt.

Prøver Eikemo å få frem at Nordstoga representerer noe annet enn de andre som sitter i studioet? Odd Nordstogas dialekt er beskrevet som ”ekte dialekt”, dette gjelder da ikke for Skavland eller Kristin Halvorsen? Mener Eikemo dermed at noen dialekter er mer ekte, eller autentiske enn andre? Det virker som Eikemo konstruerer opp en sammenheng mellom Nordstogas stil og musikk til hans sted og tilhørighet.

Et interessant aspekt ved Eikemo sin fremstilling av Nordstoga, og hans ”aura av autentisitet”, er at det ikke fremstilles ensbetydende positivt. Hittil i oppgaven, har det autentiske vært ensbetydende med noe positivt. Her fremstilles han litt klønete, og

muligens litt nedsettende. Ifølge Hans Try (1995), så finkulturen på den norske folkemusikken som selve symbolet på den norske kulturen. Men allikevel så finkulturen ned på bøndene og folk som i utgangspunktet var innehavere av kulturen som ble lovprist som den norske kulturen. Er det disse holdningene som Eikemo egentlig sitter inne med: Nordstoga sin musikk, og han som artist, er ”ekte norsk kultur”, men han er allikevel en representant for den folkelige kulturen og kan derfor ikke tas like seriøst?

6.2.1 STED, TILHØRIGHET OG MUSIKK

Artikkelen til Eikemo viser hvordan musikk relateres til geografiske områder, som Espeland sier innledningsvis i dette kapittelet. På samme måte, ser vi her en klar gjenkjennelig metafor som ofte relateres til folkemusikktradisjonen. Musikken og artisten omtales som rural, eller tilhørende bygden: en variant av ”musikk som sted.” Innenfor folkemusikkforskningen har tilhørighet til det lokale, vært som en rettesnor, ifølge Bodil Haug (2006).

Ideen om sammenhengen mellom sted, tilhørighet og musikk er ikke ny, skriver Per Åsmund Omholt (2007) i artikkelen ”Tradisjonsområder – konstruksjon eller realitet?”. Omholt hevder at ”oppfatningen av tradisjonsområder knyttes til en form for essensialistisk grunnsyn, samtidig som det er forbundet med visse problemer å hevde at de størrelsene dette dreier seg om, er sosialt konstruerte” (Omholt 2007, s. 9). Han stiller også spørsmålsteget ved at ulike områder som blir sett på som ”tradisjonsområder”, har objektive størrelser, eller om de er resultater av konstruksjoner, enten sosialt eller ideologisk.

Disse tankene har vært spesielt rådene innenfor folkemusikkmiljøet: en vanlig tankegang er at ulike områder står for hver sin tradisjon og musikalske uttrykk som man skal være tro mot. Dette kan minne noe om en utfordring tilknyttet henting av data fra folkemusikkarkiv:

enkelte markører kan bli forstreket eller fordreiet, for eksempel at musikalske elementer som i en dialekt – diskurs oppfattes som typiske for en personlig stil, bli overdrevet og gjort tydeligere enn det en egentlig kan belegge gjennom arkivmateriale. (Omholt 2007, s. 10)

Men allikevel tror Omholt at det er fullt mulig å forklare forskjeller uten å forklare det i folkelynne eller begreper om sosial konstruksjon.

Et eksempel på en slik tankegang om tradisjonsområder, kan ha kommet gjennom de første norske innsamlerne som reiste til fjellbygdene i innlandet (Havåg 1997). Dette var steder som var rikere på melodier enn andre trakter av landet. Byene sin livsstil ble sett på som farlig og nedbrytende, og jo nærmere en kom byene, jo mer var folk preget av det. Disse tankene kan føres tilbake til blant annet Rousseau som reiste til landsbyen for å finne sitt "Savage", det autentiske liv.

6.2.2 *KLASSER OG KULTURELLE KODER*

Eikemos beskrivelse av Odd Nordstogas "autentisk aura", blir utdypet gjennom karakteristikk som går på tilknytning til det rurale og bondske. Nordstoga blir en motsetning til Iglesias og Ørjasæter som fremstilles som representanter for det urbane, moderne og det kunstige. Hos Eikemo virker det som Odd Nordstogas aura av autenticitet videre utdypes med beskrivelsen av ham som en enkel "bondeson".

Den noko klønete og sjarmerande bondske framferda til Odd Nordstoga gjorde alle blaute i hjartene sine. Det minte dei om at det framleis finst noko som er ekte, uavhengig av statsbudsjett og plastisk kirurgi. (Eikemo 2006)

Det blir fremstilt i denne teksten som Nordstoga kommer fra en annen kultur og utstråler derfor noe annet enn det urbane, moderne samfunnet som "ber galt av stad." Det autentiske knyttes gjennom dialekten, som bondesønn, og hans tilhørighet i en annen klasse til det rurale. Slik kan dette være et tilfelle for hvordan autenticitetsbegrepet blir brukt med referanser til kjernen for ulike grupper og klasser i dag. Igjen kan vi se hvordan disse motsetningene mellom det autentiske og det urbane tegnes opp som poler som er positiv og negativ, ekte, falsk, eller som Espeland formulerer det: "Autenticitet inneheld ei kritisk distanse til alt urbant, kunstige språk, åtferd og mot aristokratiet" (Espeland, W. 2006).

I tillegg til at Eikemo fremstiller Nordstoga som noe som uttrykker en mer "ekte kultur", lager hun også en fremstilling av et rollespill:

Men det er ikkje poenget. Poenget er at Odd Nordstoga kjente rolla si og plassen sin, han laga ikkje uro i rekkene. Han spelte den sjarmerande bondeguten, som ikkje tar for store ord i sin munn, som ikkje innbillar seg at han kan bli som dei (Eikemo 2006).

Formuleringene at han kjenner "sin rolle" og at han "kan ikkje bli som dei", viser som Espeland er inne på, at Nordstogas rolle her bestemmes ut fra en ide om klasser og kulturer. Ifølge Espeland distanseres aristokratiet fra det autentiske. Hvis Iglesias og Kristin Halvorsen representerer "aristokratiet", så kan vi tolke denne teksten dit hen at Nordstoga representerer det motsatte; arbeiderklassen. Er da Odd Nordstoga "autentisk" fordi han er en som representerer "arbeiderklassen"?

Ifølge samfunnsforskeren Pierre Bourdieu er disse tankene bestemt ut ifra vaner og habitus. Slik kan man si at oppfatningen av god – dårlig eller ekte – falsk, er styrt av oppvekst og sosial klasse. I Distinksjonen skriver Bourdieu en sosiologisk kritikk av dømmekraften. Hans studie viser hvordan smaken og vanene våre bestemmes ut ifra hvilken klasse vi tilhører. Han deler samfunnet inn i tre; eliten, småborgerskapet og arbeiderklassen.

Bourdieu bruker tre begreper for å beskrive hva som styrer kulturen og smaken. *Den økonomiske kapital* er den kulturen som ikke er tillært, men som kan fås for penger. Med den økonomiske kapital prøver man å kjøpe seg kulturell kapital. *Den kulturelle kapital* er derimot tillært, fra foreldrene våre. Disse kulturene skaper et skille for hvordan kunsten oppfattes ulikt. Med andre ord, eliten har lært seg denne estetikken, andre folk ikke. På samme måte som kapitalen er med på å styre smaken er vanene det. Dette kaller Bourdieu for *habitus*: Man handler og oppfatter kulturen ut fra vanene våre.

For slik er bonde- og arbeiderbarnas plass hos middelklassen: Ein får vere med dei, men aldri som dei - og berre når ein viser at ein har forstått og akseptert akkurat det. Det veit Odd Nordstoga - og det veit Kristin Halvorsen (Eikemo 2006).

Det er mulig Eikemos artikkel "Endeleg klasseløs", er ment ironisk. Ut ifra innholdet i artikkelen, fremstilles nettopp det motsatte. Et classesamfunn, der Nordstoga representerer "den ekte kulturen", den folkelige eller bondekulturen og der Skavland, Iglesias og Ørjasæter er fremstilt som en slags "finkultur".

6.2.3 *NORDSTOGAS FREMTONING OG UTTRYKK*

Nordstoga fremstilles som bevisst på at det er et rollespill, og at det er ulike kulturer representert hos Skavland, som Eikemo sier at arbeiderklassen får bare være med middelklassen når den forstår at den ikke vil "bli som dem". Altså, Eikemo mener at Nordstoga spiller en rolle som "klønete og bondsk". Derfor skal vi nå diskutere i hvordan grad Nordstoga selv er med å påvirke sin rolle.

Som vi var inne på innledningsvis, dagens stjernedyrking innebærer at ulike idoler baserer seg på ulike roller (Frith 1996). Dermed må vi stille spørsmålet: hvordan er forholdet mellom artistens fremtoning og musikkens fremtoning?

I gjennom ulike virkemidler, kan vi se hvordan Odd Nordstoga påvirker selv sin identitet. For eksempel bruker han busserull, formsko og farens gamle dress fra 70-tallet. Han ble tidligere i sin karriere sammenlignet med band som Hellbillies, som spiller på at de er et band fra bygda som spiller countrymusikk med norske tekster. Mange av deres tekster spiller på frustrasjoner og opplevelser fra hjemstedet Ål. (Selv om de fleste bor i Oslo i dag). Et eksempel på dette kan være "Hallo, Telenor".

Når vi ser på tekstene til Odd Nordstoga, er de kanskje ikke like stedsentrerte. Men i de temaene som tekstene tar opp, kommer tema opp som familie, tradisjoner og fellesskap. For eksempel er "Heim til mor" en tekst som skildrer scener fra en mulig bygdedans. Frøken Frantzen er en tekst som handler om å være avstandsforelsket i en kjent person. Og slik kan vi si at Odd Nordstoga fremstiller seg som en som er på "vår" side. Han ønsker ikke å fremstille seg selv som en glamorøs artist. Men en enkel trubadur fra bygda. Det jordnære er en nøkkel til hvem Odd Nordstoga er som artist.

Vi kan si ut ifra dette at Nordstoga fremstiller seg som jordnær og folkelig. I Feld sin figur, kan vi si at Nordstogas musikk og fremtoning som artist, er uttrykk for en uttalt ideologi. Her er altså tanken til Nordstoga å omfavne de tradisjonelle verdiene gjennom musikken sin, og gjennom hvordan han fremstiller seg som artist, blant annet gjennom å bruke busseruller.

Etterpå framførte han songen "Heim til mor", som, trass i å vere skjerande kitsch, fekk stormande jubel. (Eikemo 2006)

Med å beskrive musikken til Nordstoga som "kitsch", parodiserer hun nærmest at det er blitt en populær sang som folk liker. Den har et "utrendy" tema: å lengte hjem til

mor og til barndommen, samtidig som musikken og arrangementet passer og forsterker sangens folkelige tema.

Vi kan se at musikken og artistens (Nordstoga) fremtoning her gir begge et bilde av en folkelig kultur. Eikemo beskrivelse av Nordstoga, viser en vurdering av musikken ut ifra at den har et budskap: Nordstoga er en folkelig artist, og representerer en ”brodd” mot middelklassen og finkulturen. Hun legger stor vekt på de utenommusikalske elementene. Hennes poeng er hva Nordstoga viser. Han er nærmest fremstilt som en politisk figur. Vi kan også si at Eikemo viser en reflekterende og kategoriserende vurdering og forståelse av musikken.

6.3 NORGES TO MOTSTRIDENDE KULTURER?

Eikemo fremstiller, som vi har sett, en slags konflikt mellom to ulike kulturer. Dette ligner på en inndeling som vi har vært inne på tidligere: Hans Try (1995) deler den norske kulturen i nasjonalromantikken inn i to ulike kulturer, en bondekultur og en embetsmannskultur:

Det var forskjeller i levevis og normer mellom embetsmenn og ”bedre” byfolk og deres urbaniserte kulturform på den ene siden og allmuefolk utover bygdene på den andre (Try 1995, s. 10).

Dette viser han blant annet gjennom eksempler der disse to kulturene møtes. Et eksempel på dette er åpningen av Ole Bulls Det Norske Teater i Bergen, 13. januar, 1850. Her var det blitt bestemt å fremføre Fjeldstuen av Wergeland. Dette stykket hadde sitt emne fra norsk bondemiljø, og var en slagside mot utvandringen til Amerika. I en bryllupsscene i stykket, hadde Bull og hans medarbeidere ideen om å la gutter og jenter fra Hardanger fremføre ”ekte bygdedans”. Da scenen i forestillingen kom, vist det seg at jentene ikke hadde undertøy under stakkene.

Men forskjellen stakk langt dypere: på den ene siden var den nokså ensartede by-, embetsmanns- og borgerkulturen, på den andre det konglomerat av ulike bygdekulturer som i vår sammenheng blir samlet under begrepet bondekultur. (Try 1995, s. 360)

Try sine beskrivelser, er ikke langt unna historikeren og statsviteren Stein Rokkans (1921-1979) teori om hvordan samfunnet vårt er delt inn i ulike kulturer. Rokkan sier selv at ”det er umulig å studere tidsserier for norsk utvikling uten å bli slått av

kontrastene mellom de sentrale distriktene og de perifere.” (Rokkan 1987) Han snakker om tre motkulturer som disse kontrastene kommer frem gjennom: Lekmannsbevegelsen, målsaken og avholdssaken. Stein Rokkans teori viser hvordan det i stor grad er en forskjell i hver av de tre mellom by og land. Folk i bygdene var for lekmannsbevegelsen, avhold og nynorsk, mens folk i byene sto for høykirkelighet, bokmål og aksept av alkohol.

Mens Try snakker om finkultur og folkekultur, skiller Rokkan i forhold til motkulturene mellom sentrum og periferi. Innholdet kan sammenlignes: det er en forskjell på kulturene mellom by og land. Rokkan kaller dette for en konflikt mellom sentrum og periferi. Selv om det er vanskelig i dag å påstå at samfunnet er preget av motkulturer slik Rokkan beskriver det. Allikevel: det er noe vesentlig med denne teorien, den setter lys på holdninger som kan synes å eksistere i Eikemos artikkel.

6.4 FOLKEMUSIKK SOM RURAL

Det bildet Rokkan skisserer med forskjeller mellom sentrum og periferi, kan sammenlignes med oppfatningen at folkemusikk er noe som hører hjemme ute på landet og i det gammeldage. Den holdningen som her kommer frem, kan komme i konflikt med det faktum at folkemusikken som sjanger lever i dag i en annen form og kontekst enn den gjorde før.

Folkemusiker Øyonn Groven Myhren sier i Aftenposten Aften 31.07.2002 at folkemusikken er noe for spesielt interesserte, miljøet er ”veldig internt”. Å drive med eller være interessert i folkemusikk, har ofte mye å gjøre med om man er med i et folkemusikkmiljø.

Odd Nordstogas identitet synes å bli fremstilt som den enkle bygdegutten. Hans kulturelle nærhet både når det gjelder hans hjemlass Vinje, og hans røtter i norsk folkemusikk, nevnes når han omtales som troverdig, autentisk og jordnær. Her er et annet eksempel som viser dette:

Det føles unektelig litt snodig å høre ham prate om den “fæle rushtrafikken” på den syngende dialekten som er blitt allemannseie (Hobbelstad 2006).

Hvorfor syns Hobbestad at det er snodig å høre Nordstoga syng om den fæle rushtrafikken? Har dette noe å gjøre med hva musikken til Odd Nordstoga kommuniserer? Når journalisten reagerer på at Nordstoga snakker om rushtrafikken, er det fordi hun opplever at Nordstoga hører hjemme i omgivelser der rushtrafikk ikke er et problem (jf Felds begrep om lokalisering). Men det kan også ha noe å gjøre med selve musikken hans, med sine folkemusikalske røtter. Med andre ord at folkemusikk ikke hører hjemme i det urbane, trafikkerte Oslo.

Eikemo oppfatter Nordstoga som autentisk fordi han representerer noe "ekte", han "utstråler autenticitet". Hennes begrunnelse for hans autenticitet, koples her sammen med naturen og den folkelige kulturen og den norske bondekulturen. Er dette et uttrykk for et stereotyp bilde av den folkelige musikken?

Vi har også drøftet og sett hvordan Nordstoga selv er med å forme sin rolle som en "ekte" artist. Fra et annet perspektiv, ville dette at han selv er med å forme sin rolle, være et uttrykk for at det blir "uekte"? Dette minner om hva Jan Garbarek uttrykte i et intervju:

"Jeg vil si at det ikke er noe som er rent lenger, eller jeg tror kanskje at det aldri har vært det. Men jeg tror liksom på at det er en illusjon å forsøke å være en puritaner i denne verden" (Jünger 2001, s. 116).

7 FOLK-MUSIKKEN I USA OG FOLKEMUSIKKEN I NORGE

Charles Louis Seeger stilte spørsmålet hva kommuniserer musikk? Feld (1994) argumenterer for å angripe dette heller som et generelt spørsmål om kommunikasjon, og gir Seegers spørsmål en ny innfallsvinkel: hvordan oppfatter lytteren musikken, og hvordan er musikalske lydstrukturer sosialt konstruert? Det blir nødvendig å ta dette et steg videre til spørsmålet hvordan blir folkemusikken oppfattet og forstått?

Som vi har vært inne på tidligere i oppgaven, virker oppfatninger av folkemusikk ofte å sammenfalle med forestillinger av det folkelige, jordnære og gamle. Herfra er veien kort til en type konstruksjon av det ”autentiske” der det ekte finnes i og vurderes ut fra om det virker ”opprinnelig” eller i nær tilknytning til naturen. Er disse trekkene gjenkjennelige utover hvordan den norske folkemusikken blir oppfattet? Et spørsmål som kan gi oss svar på dette, er hvordan oppfatter ulike aktører den amerikanske folkemusikktradisjonen?

Andre forskere, som blant annet Wickström (2003, s. 63), har sammenlignet den amerikanske folk-musikktradisjonen med den norske folkemusikktradisjonen, og stilt spørsmål til hvordan holdningene rundt disse tradisjonene har fellestrekk. Han argumenterer for at begge disse kulturene har vokst frem ut ifra tankegangen om at de representerer en motkultur til main-stream kultur, disse oppfattes som noe mer ”ekte”. Denne tankegangen henger ofte sammen med tanken om å verne disse kulturene fra påvirkninger utenfra, slik at kulturen holder på sin ”ekthet”. Eldar Havåg argumenter blant annet for å sette et mer kritisk lys på denne tankegangen:

Det kan synast påfallande at spådommane om forfallet i folkekulturen og folkemusikken er blitt framsette frå tidleg på 1800-talet til heilt opp mot vår tid, med nesten uforminska styrke og med stort fråvær av kritikk (Havåg 1997, s. 26).

Ut ifra disse betraktningene, vil dette kapittelet dreie seg om en sammenligning av folkemusikktradisjonen i Norge og dens utvikling de siste 50 årene med utviklingen for folk-musikktradisjonen i USA de siste 50 årene. Her vil jeg bruke ”folkemusikk” som betegnelse på folkemusikk i tradisjonell forstand, mens når det er snakk om ”folk-musikk” er dette brukt som en betegnelse på ”blandingsmusikk”, som

amerikansk visesang og country. Denne betegnelsen brukes også når jeg nevner norske artister som Odd Nordstoga siden han ikke kan plasseres under folkemusikk i tradisjonell forstand. Allikevel brukes disse begrepene her hovedsakelig til å skille mellom den tradisjonelle folkemusikktradisjonen i Norge og visesangtradisjonen i USA.

Dette kapittelet belyser også hvordan holdninger og diskusjoner i folkemusikkmiljøet i Norge på flere plan kan sammenlignes med diskusjonen som har eksistert i folkemusikkmiljøet i USA siden 50-tallet. På tross av forskjeller mellom den norske folkemusikken og folk-musikken i USA, kan man allikevel finne flere fellestrekk i både utvikling i tanker om hva man grunner det autentiske i sjangeren på.

7.1 EN "VEKKELSE"?

Etnomusikologen Tamara E. Livingston (1999) har skrevet om hvordan folkemusikk revitaliseres: musikken utvikler seg som sosiale bevegelser, som hun kaller "vekkelser" (revivals). Felles er målet om å gjenopprette og verne en tradisjon man opplever at holder på å forsvinne (Livingston 1999, s. 68).

Ifølge hennes modell kan man se følgende elementer i de fleste vekkelse: 1) en liten gruppe glødende tilhengere ("core revivalists"). 2) informanter til vekkelsen eller originale kilder, som historiske lydopptak. 3) en vekkelsesideologi og diskurs. 4) en gruppe av etterfølgere som former basisen av et vekkelsesfellesskap. 5) vekkelsesaktiviteter (organisasjoner, festivaler, konkurranser). 6) Ikke-kommersielle og kommersielle foretak som retter seg mot det nye markedet (Livingston 1999, s. 68).

Livingston foreslår at denne modellen for musikalske vekkelse blir brukt som et rammeverk for å forstå en bestemt klasse av musikalske fenomener: Modellen er et omriss som tillater variasjon innenfor grensene, ikke en struktur, og den er snarere beskrivende enn foreskrivende. Den foreskriver ikke dynamikken i hver vekkelse, heller ikke begrenser den vekkelse til kun disse aspektene. I stedet er intensjonen å åpne en ny kanal for dialog i kryss-kulturelle studier (Livingston 1999, s. 69-70).

[A musical revival is] any social movement with the goal of restoring and preserving a musical tradition which is believed to be disappearing or completely relegated to the past. The purpose of the [revival] movement is twofold: (1) to serve as cultural opposition and as an alternative to mainstream culture, and (2) to improve existing culture through the values based on historical value and authenticity expressed by revivalists. (Livingston 1999, s. 68)

Slike bevegelser har to fokus: 1) å eksistere som en kulturell motvekt, eller alternativ til main-stream kultur og 2) å forsterke den eksisterende kulturen gjennom verdier som er basert på historiske verdier og autentisitet uttrykt gjennom formidlere, eller ”vekkelsespredikanter”. Ut ifra Livingston sin definisjon av musikalske vekkelser, kan vi se på folkemusikken som en slik musikalsk vekkelse. Folkemusikken representerer et alternativ til mainstream musikk. Punkt to kan muligens sammenfalle med holdninger knyttet til folkemusikken.

Artikkelen ”A revival” av David-Emil Wickström (2003) beskriver utviklingen av norsk folkemusikk ut ifra Livingston sin definisjon. Wickström beskriver at utviklingen innen folkemusikken, har vært preget av et ønske om å være et alternativ til mainstream musikk. Dette har ført til at folkemusikere som har ”utvannet” den ekte folkemusikken, har blitt kritisert. Dette henger sammen med et sterkt fokus på å være tradisjonstro, for eksempel er det da viktig hvordan en slått, eller et stev er ”opprinnelig” utført. På denne måten er det stilen som er i fokus. Ut ifra dette, har det blitt en bestemt måte som er normativ eller riktig. Wickström kritiserer denne tankegangen, og stiller spørsmål ved om ”tradisjonen” egentlig er et konstruert begrep.

A revival tends to move the style from thinking away from a lateral/ associational style, drawing influences from style, or traditions, to a linear style where the focus is on style. It does so by focusing on a certain tradition and thereby creating a new tradition and a new normative style (Wickström 2003, s. 82)

Vi kan sammenligne en slik tankegang med Codes (2001) argumentasjon i sin artikkel, der hun uttrykker bekymring for at den norske folkemusikken fornyer seg. Dette er et eksempel på hvordan man vurderer og kategoriserer musikken ut fra det strukturelle i stedet for det historiske, og det formelle heller enn utøverens uttrykk, slik som Felds figur forklarer (se Figur 1 Musikalske møter).

Jeg skal nå gjennomgå hvordan folk-musikkens rolle i USA har utviklet seg, og hvordan den har blitt oppfattet som et uttrykk for ”det gamle og ”det ekte amerikanske”.

7.2 USA: EN FOLK REVIVAL VOKSER FREM

Før 2. verdenskrig, vokste det i USA frem et ønske ifra venstresidens folkekulturprogram om å forsøke å stoppe kommersialisering av amerikansk kunst og kultur (Mygland 2005, s. 23). Ut ifra dette ble folk-musikkens rolle dermed å representere et motstykke til kunsten som de mente hadde utviklet seg til å bli kommersiell og masseindustripreget. Folk-musikken ble viktig for arbeiderkulturen, den ble et verktøy for å få frem arbeiderbevegelsens budskap (Mygland 2005, s. 24-28).

Folk-revival brøt ut, ifølge Mygland, på 50- tallet på grunn av sentraliseringen og urbaniseringen som tok med seg millioner av mennesker inn til byene. Den gamle folk-musikken var ikke laget for å fremføres for et publikum, men nå fikk disse sangene en ny mening, og nye ble skrevet med tanke for å bli fremført. Dette førte til en diskusjon i folk-musikk miljøet om det som ble ansett som ”det autentiske” og ”det nye”.

Livingston sin definisjon av sosiale ”vekkelser”, kan overføres til populariteten folk-musikken i USA fikk på 50-tallet. Da blir Livingstons to fokus for vekkelser slik i denne sammenhengen:

For det første, folk-musikken eksisterte som en kulturell motvekt, eller alternativ til mainstream kultur. Ut ifra venstresidens folkekulturprogram, var folk-musikkens rolle å være motvekten til den kommersialiserte kunsten. Folk-musikkens rolle ble å representere noe som var ”ekte amerikansk” ut ifra deres oppfatning om hvilken musikk som viste dette på best mulig måte:

Under folk revival ble autentisk musikk, musikk fra den amerikanske landsbygda, framført midt i landets største byer. For utøverne under folk revival var det viktig at framførelsen av de gamle sangene var autentisk og naturlig. At folk-musikken var ”ekte amerikansk” var for så vidt et viktig argument for dem som satte folk-musikken opp som et rent og vakkert alternativ

til den vederstyggelige rock'n'rollen. At også rock'n'roll var et genuint amerikansk produkt var et poeng som ganske enkelt ble oversett i den sammenhengen. (Mygland 2005, s. 24)

For det andre, en slik vekkelse, eller bevegelse, har som mål å forsterke den eksisterende kulturen gjennom verdier som er basert på historiske verdier og autentisitet uttrykt gjennom formidlere. Altså siden folk-musikken representerte noe "ekte amerikansk", var det viktig at den ble fremført "autentisk og naturlig". Dette viser at folk-musikkmiljøet i USA var preget av en ide om at det fantes en ekte, amerikansk folkekultur, som folk-musikken viste, puristene var de som la mest vekt på dette:

Puristene dyrket det de anså som det tradisjonelle og genuine ved visesangen. Det var først og fremst graden av autentisitet som gjorde en artists opptreden god eller dårlig. Framførelsen av en sang skulle være mest mulig lik "originalen", som man gjerne antok var den innspillingen som ble oppbevart i kongressbiblioteket. (Mygland 2005, s. 26)

Målet og idealet er å nærme seg så mye som mulig (miljøets oppfatning av) det originale. Viser dette en oppfatning av at det autentiske er å finne i det gamle, det opprinnelige? I Mygland sin måte å omtale hvordan de antok hva som var original folk-musikk, ligger der muligens en kritikk av folk-miljøets antakelse at arkivet på kongress-biblioteket skulle være malen for å fremføre folk-musikk så "riktig" som mulig? Jeg skal videre i de neste kapitlene sammenligne utviklingen av folk-musikken i USA og folkemusikken i Norge, og diskutere hvordan oppfatningen av det autentiske innen folk-musikk sjangeren kan sammenlignes med oppfatningen av det autentiske gjennom utviklingen av norsk folkemusikk.

7.3 TRADISJONSOPPFATNINGER

Ifølge Wickström, var de amerikanske folk-musikk entusiastene hovedsakelig av urban, middelklassebakgrunn. De så på folk-musikken som "ekte Amerikansk kultur". Disse kjente godt til bluegrass-stilen, men de blandet den med andre musikkstiler som jazz og rock. Dette ble kalt for "Newgrass". Hovedbekymringen var at disse nye formene kunne ødelegge den tradisjonelle bluegrass. Men, som Wickström hevder, 30 år senere vokser tradisjonell bluegrass gjennom festivaler som Grey Fox Bluegrass Festival som presenter stilarter som bluegrass, progressive Bluegrass/Newgrass og Bluegrass-relatert musikk.

And as can be seen with Bluegrass, innovation did not destroy the revived music – it enchanted it and strengthened the tradition aspect through a heightened awareness of it. (Wickström 2003, s. 88)

Her er altså Wickström enig med Havåg sin kommentar om at folkekulturen har blitt spådd forfall, uten at dette har skjedd. De kritiserer altså kritikken. Wickström hevder at veksten den norske folkemusikken har gått gjennom, kan på samme måte spores tilbake til en ”vekkelse” på 70- tallet i Oslo der den urbane middelklassen ble influert av en ideologi som interesserte seg i begrepet ”folk”. Et av poengene for Wickstrøm, er å vise hovedtrekkene ved slike bevegelser: den oppmerksomheten som musikken får gjennom bevegelsen, tiltrekker ikke bare artister innad i tradisjonen, men også outsiders som har vokst opp med å høre på musikken.

Wickström konkluderer blant annet med at utviklingen i USA har vært positiv for bluegrass-tradisjonen i USA. I forhold til utviklingen av norsk folkemusikk, konkluderer han med å si at gjennom denne vekkelsen, har norsk folkemusikk ekspandert, og fremledes øker i popularitet. Denne bevegelsen vokste ut ifra et ønske om å være et alternativ til mainstream kultur.

7.4 DE ”EKTE” KULTURENE

Vi kan se ut ifra Wickstöm og Myglands tekster at den amerikanske folk-musikken og den norske folkemusikken, har hatt en selvforståelse av å være en motpol til mainstream musikk. Ifølge Livingstons (1999) andre poeng i definisjonen for vekkelse, skal den også forsterke den *eksisterende* kulturen. Hva betyr det at en slik tradisjon skal forsterke den eksisterende kulturen? Det er dette siste poenget vi nå skal diskutere.

For å svare på dette, må vi finne ut hva som ligger i ordene ”den eksisterende kulturen”. Er det slik at utviklingen av den norske folkemusikken forsterker seg selv som musikkjanger, eller ligger det en holdning under om at ved å forsterke den norske folkemusikken, forsterker vi den *norske* kulturen? Det vil si at folkemusikken ansees som den egentlige, ekte, norske kulturen? Det kan virke som dette var en oppfatning innenfor folk-miljøet. Mygland sier at folk-musikken ble sett på som den

“ekte” og “amerikanske” kulturen. Utsagn til ulike aktører i det norske folkemusikkmiljøet, kan tolkes tilbake en lignende forståelse.

Espeland (2006) sier at folkemusikkens autentisitet ligger i referansene til det opprinnelige. Den viser tilbake til nasjonsdanningen og til nasjonalromantikken. Er dette et eksempel på en idé om folkemusikkens autentisitet som viser det norske, som samler og binder vår kultur til noe enhetlig? Kan Espeland sin uttalelse sammenlignes med Simon Frith (1996) sitt poeng om at folk revival i USA representerer drømmen om det opprinnelige “the old free America”? Begge disse utsagnene viser det autentiske som noe som er satt på en ”pedestall”. På denne måten, blir dette et begrep som fjerner oss fra det autentiske, og blir noe en skal strekke seg etter.

I denne debatten, er Karin Codes syn interessant. Muligens kan Code sitt syn være et bilde på hvordan man ser på den norske folkemusikken og tradisjonen utenfra. Hun sier at norsk slåttemusikk har allerede begynt å miste sin “eneståendehet”. Hun uttrykker en bekymring over at slåttemusikken har mistet kompleksiteten i rytmikken, i det tonale, i skalaen og harmoniseringen. Hun stiller spørsmålet om de moderne folkemusikkgruppene i Norge har ødelagt noe av springartakten i telespringaren, blant annet. Hun er ikke imot det hun kaller “krysningsmusikk” eller sjangerblanding, men synes det er farlig å kalle dette folkemusikk.

Er det bedre å miste noen enestående egenskaper for å flere potensielle tilhengere? (Code 2001, s. 8)

Codes holdning er at det “autentiske”, det “originale” og det verneverdige er å finne i lyden, i den lyden hun mener har vært praktisert før. Tankegangen om at det fins en riktig måte å fremføre folkemusikken på, kan i ytterste konsekvens bli at det fins bare *en* riktig måte å fremføre en folketone på. Med andre ord: strukturen og det formelle avgjør musikkens autentisitet, det personlige er ikke avgjørende her.

7.5 FOLK-MUSIKKEN I USA OG DENS AUTENTISITETSBEGREP

Vi har tidligere i oppgaven vært inne på Simon Frith (1996) sin beskrivelse av folkemusikkmiljøet i USA. På bakgrunn av Mygland og Wickstöm, kan vi se at disse tre oppfatter folk-miljøet i USA forholdsvis likt. Det spontane, naturlige, umiddelbare er trukket frem som viktige verdier. Det er også et ideal at det er liten avstand mellom

utøver og publikum, det er en motpol til populærmusikkens stjernedyrking og kommersialisme. Dette viser en holding til at musikken har uendrede musikalske sannheter, om ”renhet”, og om en korrekt tradisjonell måte å gjøre tingene på. Altså at det finnes en kilde som er autentisk – og målet er å komme så nær det “autentiske” og “ekte”. Eller som vi har vært inne på, folk-musikkbevegelsen i USA ble drevet av visjonen av “det gamle frie Amerika”.

The revival made the romantic claim of folk culture – oral, immediate, idiomatic, communal, a culture of characters, of rights, obligations, and beliefs, against a centrist, specialist impersonal technocratic culture, a culture of types, functions, jobs and goals. (Siert i 1996, s. 40)

Folk-diskursen kan med andre ord sees på som en kritikk av det alminnelige synet på hva som er amerikansk kultur, hevder Frith. Opsahl sier i sitt innlegg (2001) at Frith sin beskrivelse omtaler angloamerikansk virkelighet, preget av “folk revival”, spesielt på 60-tallet. Ifølge Opsahl, ser norsk folkemusikkverden litt annerledes ut. “Folkemusikkpøb” er i Norge ganske nytt, og han mener at folkemusikkfestivaler og offisielle program på kappleiker er mer formelle, eller stive, enn for eksempel på amerikanske folk-musikkfestivaler.

En annen ting som Opsahl diskuterer, er det problematiske med holdningen til “autentisitet” som en *fasit* i norske folkemusikkmiljø. Dette problemet finner vi både i den amerikanske og norske kulturen: problemet med forestillingen om autentisitet som kilde, eller en kjerne.

7.6 DYLAN- EN AUTENTISKE PROTESTSANGER?

Hvordan virker disse oppfatningene inn på artister som blir sett på som “innenfor sjangeren”? Når Dylan slo igjennom som artist, surfet folk-miljøet i USA på en stor oppgangsbølge. Som vi har vært inn på, peker Mygland (2005) på flere elementer som gjorde at folk-musikken i USA fikk så stor popularitet utover 50-tallet: gamle og nye folk-sanger ble nå tatt frem på folk-scener og spilt inn i takt med urbaniseringen. Folk-musikken var i motsetning til den kommersielle, masseindustripregede kunsten, noe ”ekte amerikansk”. Folk-musikken var med på å skape en arbeiderkultur, det var her folk-musikken hadde størst nedslag.

Dylan ble sett på nærmest som en politisk veiviser av sin tilhengerskare. Allikevel ble han ikke like godt mottatt over alt i folk-miljøet. Puristene så på han som en “politisk kremmer” (Mygland 2005, s. 37), med kapitalistiske motiv. Dylans kommersielle suksess ble kritisert ut ifra tankegangen om at folk-musikken skulle representere en motpol til den kommersielle kulturen. Allikevel fikk han en stor tilhengerskare innenfor folk-miljøet. Og med sine poetiske tekster lyktes han også å både få innpass hos “høykulturen” og “lavkulturen”:

Dylan var blant de første “lavkulturelle” kunstnere som klarte det kunststykket å få anerkjennelse av ”høykulturen” (Mygland 2005, s. 54).

Forventningene til Bob Dylan som artist innen folk-sjangeren, var at han skulle holde seg innen folk-miljøets idealer. Det ble sett på som et ”svik” til den amerikanske folk-musikken da han startet å spille elektrisk på Newport Folk Festivalen i 1965. At Pete Seeger prøvde å trekke ut kontakten, er blitt en legende. Dette har muligens noe å gjøre med at de så på folk-musikken som noe som holdt på å dø ut, og som man måtte ta nøye vare på. Marqusee sier noe om dette i sin bok om Dylan (2005):

The early folk music collectors were antiquarians, searching for specimens of a lost or dying way of life. (Marqusee 2005, s. 24).

Dette viser at Dylan møtte motstand ut ifra blant annet to perspektiv. For det første, var det sett på som problematisk at han var en artist med kommersiell suksess, for folk-musikken skulle være en motpol til det kommersielle. Det andre var i forhold til folk-musikkens stilideal; folk-sjangeren var sett på som en akustisk og naturlig sjanger. Å bryte med denne oppfatningen, var ikke ”lov”. Dette viser tankegangen om hvordan musikken er evaluert og vurdert etter forestillingen om musikalske, fastlåste sannheter, som Frith er inne på:

Folk music is thus evaluated (and condemned – Dylan going electric) according the concepts of unchanging musical ”truth”. (Frith 1996, s. 40)

Kan man da si at disse forestillingene er med å låse musikken til å ikke kunne utvikle seg og være fri? Blir den på denne måten et eksempel på noe som ikke er “ekte” ut ifra en postmoderne tankegang om at det autentiske ligger i det personlige og i kunstneren selv? Denne oppfatningen av musikk som noe som evalueres ut ifra kriterier om en riktig måte å spille på, en fasit, kan settes inn i Feld sin modell om

musikkommunikasjon. Her er fokuset på musikkens struktur og form. Uttrykket er underlagt at det er gjort på en ”riktig” måte. Dette synet kan sammenlignes med Code som mener at det ekte og autentiske i folkemusikken ligger i lyden – og i en riktig måte å spille musikken på.

Dylan fikk ut ifra sin kommersielle suksess, sitt stilsifte til elektrisk musikk og rock’n’rollen, et negativt stempel i starten av sin karriere fra folk-miljøet. På samme måte har han i ettertid fått et stempel som et ikon og en autentisk folk-sanger ut ifra tankegangen om “den ekte”, frie kunstneren.

Marqusee (2005) hevder i sin bok at Dylans sanger er blitt stående som det autentiske uttrykk for 60-tallets store politiske og kulturelle omveltninger. Dette viser hvordan oppfatningen av det autentiske, kan slå ut i ulike konklusjoner. Ut ifra en tankegang om at det autentiske er å finne i en formel, eller i en bestemt måte som er så nær som mulig knyttet opp til en original, fulgte Dylan dette i bare liten grad. Ut ifra tankegangen om at det autentiske er å finne i å skape nye, særegne og personlige uttrykk, er Dylans uttrykk autentisk, som Marqusee hevder. I dag har Dylan i stor grad blitt et ikon som andre måler grad av autenticitet opp imot.

7.7 NORDSTOGA, I LYS AV AMERIKANSK COUNTRY OG FOLK-MUSIKK

I følge Tellef Kvifte (2001), har folkemusikdiskursen og populærmusikdiskursen et felles kontaktpunkt relatert til emytologien av ”folk”. Begge disiplinene studerer musikken til folket selv om det ikke refereres til samme gruppe. Han finner to klare rollemodeller i folkemusikktradisjonen: ”Folk” i den folkemusikalske tradisjonen er

- 1) en konstruksjon av den nasjonalromantiske æraen, vanligvis refererende til folk som bor på landet, i nær kontakt til naturen.
- 2) Den kulturelle sofistikerte urbane middelklassen. Mens ”folk” i populærmusikk, er mer urbane og moderne mennesker, den kulturelle ”arbeideren” har røtter i det lokale samfunnet med sterk global oppmerksomhet og solidaritet.

Både Dylan og Nordstoga treffer begge disse gruppene. De oppfattes begge som artister som viser kultur i tilknytning til nasjonal identitet. Dylan, med sine viser, er en

artist som viser en “ekte amerikansk kultur”, som Marqusee (2005) hevder. Mens Nordstoga oppfattes som en som viser en “ekte norsk kultur”.

I VG skriver Thomas Talseth (2006) at Nordstoga treffer den norske folkesjelen. Og at platen “Heim te mor” har så bred appell at man nesten kan høre den nasjonale allsangen i det fjerne. Han konkluderer med at:

Country er basisen, men Nordstoga har fortsatt mye folkemusikk i blodet. (Talseth 2006)

Dette blir interessant når vi stopper opp ved disse ordene som Talseth har valgt å bruke. Jeg spurte innledningsvis om folk-musikken er noe som oppfattes som mer “ekte”? Er det slik at Nordstoga sin musikk oppfattes som mer “ekte” enn annen musikk, som for eksempel Bertine Zetlitz? Både utsagnene om at Nordstoga treffer den norske folkesjelen, og at man kan høre den norske allsangen i den fjerne, virker å uttrykke en idé om en spesiell “norsk kultur”. Selv om han er en kommersiell artist (at han nevnes i de store avisene, og selger plater i 100 000-klassen), blir han altså omtalt som en autentisk artist i flere aviser.

Espelands (2006) tanke om at folkemusikkens autentisitet ligger i referansene til det opphavelige, nasjonsdanningen og til nasjonalromantikken, virker nærliggende. Sier Talseth at Nordstoga viser den norske kulturen, den som samler og binder vår kultur til noe enhetlig? Som Simon Frith (1996) sier at folk revival i USA representerer drømmen om det opprinnelige “the old free America”, så representerer Nordstoga drømmen om “ekte” norske? På denne måten, er Frith inne på Livingston sitt andre poeng i definisjonen for vekkelse: den skal forsterke den *eksisterende* kulturen.

Odd Nordstoga blir beskrevet som en folkelig, norsk artist, som bondesønnen fra Vinje, en Peer Gynt eller en Askeladd. Artikkelen til Eikemo (2006) viser at Nordstoga som artist blir referert til ”folk” som er knyttet til den nasjonalromantiske æraen, og til det rurale. I et intervju med VG snakker Odd Nordstoga om da han fanget en gammel reinsdyrsbuk. Det kunne hørtes ut som om det var Peer Gynt som snakket. ”Det var ikke lett. Men til slutt fant vi bukken. Og basket og sklei nedover fjellsiden med daudskrotten med det svære geviret midt på svarte natta.” (Jacobsen 2006) Er det er denne båsen Odd Nordstoga er plassert i, som en vår tids Askeladd? Selv sier Nordstoga om sin suksess med platen Luring:

Jeg tror nordmenn har sansen for litt atypiske askeladder som kommer nedenfra. Slik var det nok på en måte med meg (Jacobsen 2006).

En annen grunn til at det er spennende å sammenligne Nordstoga med Dylan, er hans egne preferanser. Også ulike anmeldere, har sammenlignet Nordstoga sine to siste plater med amerikanske artister innenfor folk-musikken, som Dylan og Springsteen. Begge disse artistene er plassert innen en folk-musikk sjanger. Platen "Luring", sier han er et forsøk på å smelte sammen det folkemusikalske og visetradisjonen (Lorentzen 2006). Som Bob Dylan og 60-årene har vært en inspirasjonskilde for Odd Nordstoga, blir den siste platen "Heim til mor" sammenlignet med Bruce Springsteen og 70-tallsestetikken:

Mange får assosiasjoner til Bruce Springsteens Seeger-prosjekt når de hører tittellåten "Heim te mor" (Hoel 2006).

Dette er altså bundet sammen med oppfatning av kultur og samfunn. Det inneholder også identitetsspørsmål. Nordstoga sier selv at han føler sin rolle, er blitt oppfattet som mer "norsk" enn han føler seg som:

Eg har jo blitt mykje meir kjent som ein "rotnorsk" artist enn kva eg kjenner meg som. Alle skjønner at eg er for bønder og nynorsk. Eg treng ikkje mase med det heile tida (Lorentzen 2006).

7.8 OPPSUMMERING

Wickström konkluderer med at oppfatningen av autenticitet for 30 år siden i det norske folkemusikkmiljøet er fremdeles en veiviser i dag, men utøverne følger nødvendigvis ikke disse reglene (Wickström 2003, s. 89). Slik som synet på autenticitet har forandret seg gjennom tidene og skifter fra kontekst til kontekst, mener Wigdis Espeland (2006) at betydningen av autenticitet i dag er først og fremst noe som skal gi en opplevelse til folk:

I den globale situasjonen i dag har det dukke opp enda nye måtar å sjå på autenticitet. Både på musikk- og dansesida har vi no ein situasjon der tidlegare folkemusikarar samarbeider med utøvarar frå andre genrar. Vi kan nemna folkemusikarar som samarbeider med både jazzmusikarar og folkemusikarar frå andre land, samt med folk frå dei klassiske genrane. Her vert det særleg tydeleg at det autentiske har fått ein ny dimensjon med tydinga å skapa oppleving, gje "ekte kultur" til både utøvarar og tilskodarar. (Espeland, W. 2006, s. 21)

Felles for folkemusikkens utvikling i Norge og utviklingen for den amerikanske folkemusikktradisjonen, er at de begge kan forstås som alternativ til mainstream kultur, og at disse kulturene oppfattes som noe mer "ekte". Dette henger sammen med en tankegang om at de viser en kultur som er "gammel" og "ekte". Dette berører også artister innen folk-musikktradisjonen og folkemusikktradisjonen. Artister møter forventninger om å vise den "ekte" kulturen.

Wickström belyser oppfatninger om at den norske folkemusikken har en kulturelle verdi, den blir sett på som noe som må vernes, og holdes ren. Disse tankegangene, har vært rådende fra nasjonalromantisk tid og til i dag, i følge Eldar Havåg:

Framleis er folkemusikken sett på som eit uttrykk for det ekte og naturlege, for røtene i kulturen. Som aldri før vert folkemusikken brukt av "det etablerte", i kunstnarleg samanheng og som symbol. (Havåg 1997, s. 139)

Altså uttrykker folkemusikken det ekte, naturlige, eller autentiske. Om folkemusikken er sett på som røttene i vår norske kultur, er det kanskje ikke så rart at mange er opptatt av å vedlikeholde disse røttene på samme måte som man er opptatt av å verne kulturelle bygg?

Som vi har sett preges oppfatningen av det autentiske av ideen om at det autentiske er å hente i det gamle, det opprinnelige. Et bilde man kan bruke på dette, er å se på det autentiske som en kilde. Målet er å finne kilden, og bevare musikken så lik denne som mulig. Dette har blitt kritisert av ulike musikkvitere som for eksempel Regina Benix, som sier at problemet med det autentiske er at det er alltid i bevegelse, det kan ikke eksistere som et fastlåst begrep, eller som en formel. På denne måten blir det autentiske et mål som man aldri fullt ut kan nå.

8 SLUTTPERSPEKTIVER

Denne oppgaven startet å vokse ut fra en kveld på Rockefeller, gjennom fellesskapet vi som publikum kjente i det å synge med på Odd Nordstogas sanger. Odd Nordstogas popularitet og gode kritikker dreier seg i stor grad om hvordan vi ser på Nordstoga som en som står som symbol for den norske, ekte kulturen. På samme måte som komponisten Edvard Grieg og fiolinisten Ole Bull var sterke nasjonale symbol i det 19. århundre, kan vi se at Odd Nordstoga oppfattes som et norskt og nasjonalt symbol i dag.

Jeg hadde følgende problemstilling for denne oppgaven: *Hvordan bruker ulike aktører autentisitet som en kvalitetsmarkør, og hva skjer i musikkommunikasjonsprosessen for oppfatningen av autentisitet?* Ut ifra denne problemstillingen, har jeg vist at:

1) *Lyttere bruker autentisitet som en kvalitetsmarkør, men med ulik forståelse av hva som regnes som autentisk.* De ulike forståelsene av hva som regnes som autentisk, er en indikator på enten kulturelle eller personlige holdinger og verdenssyn. Jeg har vist at bakenfor de ulike forståelsene av "det autentiske", ligger en nøkkel til å forstå lytterens vurdering av hva som er verdifullt eller ikke.

Det er viktig å spesifisere at folk kan ha flere oppfatninger av det autentiske samtidig. Det er ikke slik at et syn, eller en lytterens vurdering av hva som er verdifullt eller ikke er absolutt. Musikkommunikasjonen må forstås ut fra dens glidende overganger, og ses i lys av kulturen, som Feld presiserer.

2) *Når lyttere snakker om musikk som autentisk, legges to forskjellige betydninger i begrepet: "autentisitet som troskap mot det opprinnelige" eller "autentisitet som troskap mot et personlig uttrykk".*

For dette, har jeg vist to modeller som konstruksjoner av det autentiske. 1) Det autentiske er en kilde som det er om å gjøre å komme nærmest mulig. Eller 2) en mer modernistisk forståelse hvor i det autentiske er å finne i kunstnerens eget univers av forskjellige uttrykk og stilarter. Det autentiske oppfattes i utøverens personlige

uttrykk, i formidlingen og nyskapingen. Dens motsetning vil bli at utøveren kopierer et uttrykk.

Espeland beskriver autentisitet som noe unikt i en kultur, og hevder at en kulturs særegenhet, eller "ekthet" ikke kan "overføres" mellom ulike kulturer. Hun finner to ulike forståelser: før var den knyttet til nasjonalromantikken, naturen, og til folkekulturen. Mens nå er den mer knyttet til formidlingen og opplevelsen.

3) Lytterens oppfatning av det autentiske (enten som troskap mot det opprinnelige eller et personlig uttrykk) er et uttrykk for dennes smak, som kan sees på som påvirket av dennes sosiokulturelle posisjon.

Oppfatningen av autentisitet henger sammen med "klasseidentiteten" i kulturen. I nasjonalromantikken samlet innsamlere inn folkemusikk, den "ekte" norske musikken. Men den ble samtidig omgjort til musikk som skulle passe til høykulturen. Eksempelet til Try (1995) om konserten til Myllarguten og Ole Bull viser hvordan finkulturen så på den norske folkemusikken som "ekte" norsk musikk, men først gjennom Bull sin måte å spille på, og ikke gjennom Myllargutens måte. Med andre ord: finkulturen konstruerte den "ekte" folkemusikken.

4) Ideen om en særegen og ekte norsk kultur som hadde sin formative periode i midten av det 19. århundre, er idag fremdeles preget av bykulturens/høykulturens ambivalente forhold til bondekulturen/folkekulturen.

Gjennom artikkelen til Eikemo (2006) finner vi at disse tankene fremdeles er å finne i Norge i dag. Er da Odd Nordstoga sin gode mottakelse i pressen et dagens eksempel på en slik "forfining" av den ekte, norske musikken? Et annet eksempel, er eksempelet om "Dina gullbruna ögon", der det spilles opp til dans, og folk danseer. Ut ifra at syn kan denne musikken sees på som "autentisk", ut ifra et annet syn, peker "autentisitet" i den motsatt retningen.

Vi har sett at tankegangen om at noe er autentisk, og noe annet er ikke, eksisterer. Det er her problemet og utfordringen til begrepet autentisitet har sin hovedkjerne.

8.1 UTVIKLINGEN AV DET AUTENTISKE

Rousseau og Herder er et eksempler på tankegangen om å finne det autentiske i noe opprinnelig. Herder uttrykte ideen om at han fant en ”autentisk ånd” i folket, mens Rousseau fant et ”autentisk liv” på landsbygden nær tilknytning til naturen. Her mente han at folk ikke var preget av den nedbrytende industrialismen. Begge disse tankene uttrykker noe av det samme: det autentiske er plassert geografisk. Dette er eksempel på metaforen musikk som sted, eller lokalisering ifølge Feld sin figur.

På samme måte som Rousseau og Herder, plasserer også Code det autentiske i det opprinnelige. Hun uttrykker en ide om at det autentiske er å finne i lyden. Code snakker her om musikkens struktur og samtidig i et historisk perspektiv. Da er hun på venstre side i Felds figur. Codes oppfatning av autentisitet kan sammenlignes med det amerikanske folk-musikkmiljøet om en riktig måte å fremføre folk-musikken på.

Carl Petter Opsahl representerer en tankegang om at det autentiske er å finne i det personlige: utøveren må være tro mot seg selv. Dermed kan vi se på dette som en variant av eksistensialismens søken etter å leve et autentisk liv, der man er i kontakt med det autentiske gjennom å leve i samsvar med sitt eget hjerte og ”kall”. Dette blir en variant av metaforen musikk som uttrykk for noe oppriktig eller ekte, som da står i motsetning til noe som er falskt/usant. Dermed kan vi også plassere Opsahl på den venstre siden i Feld sin figur. Men i motsetning til Code, vurderer han musikken ut ifra musikkens uttrykk, fremføring og budskap. I tillegg til dette, legger han vekt på det mentale: musikken utøveren fremfører, må være det uttrykket utøveren kan stå inne for å spille. Både Opsahl og Ingar Ranheim legger vekt på at tradisjonen innenfor folkemusikken er viktig. Men utøveren må være fri til å velge sitt eget uttrykk basert på tradisjonen.

8.2

EGNE BETRAKTNINGER

Regina Bendix sier at ved å bruke begrepet “autentisk”, sier man indirekte at noe annet er ikke “autentisk”. Ut ifra tankegangen der lytteren forstår begrepet autentisk som en kilde, henger dette sammen med tanken om at det er en rett måte å gjøre ting på. Resulterer denne oppfattelsen i at utøvere må følge en fasit, og strenge regler?

Ut ifra tankegangen der lytteren forstår det autentiske i det personlige uttrykket, henger dette sammen med tanken om at det er opplevelsen og formidlingen som er i fokus. Kan vi gjennom dette miste noe verdifullt i musikkens tradisjon og fremførelse?

Det virker problematisk å kalle noe for autentisk på et generelt basis, for begrepet autentiske har en noe flyktig karakter. Med å si at noe er autentisk som en generell betegnelse bruker man definisjonen som en makt, som skal tvinge andre til å mene det samme. Det blir på denne måten å bruke det autentiske som definisjonsmakt.

Allikevel kan det også bli feil å si at det autentiske kun er et ”privat begrep”, for i mange situasjoner kan mange enes om at det som oppfattes som autentisk. Derfor er det kanskje bedre å si som Regina Bendix, at det autentiske ikke er et fastlåst begrep, men det er i stadig bevegelse. Begrepet autentisk gir ikke mening hvis ikke det er klart også hva som ikke er autentisk.

Regina Bendix sier at etter mye arbeid med begrepet autentisitet, finner hun at det som hun kan begrunne autentisiteten i, er opplevelser som musikken gir, frysninger nedover ryggen, et plutselig behov for å gråte eller danse. Jeg føler selv noe av det samme: at etter å jobbe med begrepet autentisitet i denne oppgaven, er det lettest å selv begrunne autentisiteten i min opplevelse som lytter, om musikken taler til meg, og om jeg får lyst til å synge med, slik som jeg fikk til sangen på Rockefeller: ”... sit du og eg på taket og ler og pratar sjit”.

8.3

FORSLAG TIL VIDERE FORSKNING

I forlengelsen av det som denne oppgaven har handlet om, har jeg fått øye på en rekke andre problemstillinger som jeg håper vil bli utforsket senere.

- 1) Hvordan brukes autentisitet som kvalitetsmarkør i andre musikkjangre, som for eksempel hip-hop?
- 2) Vurderingen av autentisitet får bare sin mening når den er omgitt av ting som oppfattes som "uautentiske". Det kunne vært interessant å undersøkt musikkoppfatningen i en ikke-vestlige kultur der man ikke har samme vurdering av musikk som høy eller lav, god eller dårlig.
- 3) Ved å beskrive musikken som autentisk, sier man også at noe annet ikke er det. Dette aspektet kunne vært interessant å undersøke mer gjennom hva som oppfattes som "bad taste". Oppfatningen av dansbandmusikk og norske artister, som for eksempel Heidi Hauge. Er musikken, eller kulturen, sett på som uautentisk?

Regina Bendix poengterer innledningsvis i sin bok "In Search of Authenticity" (Bendix 1997) at et studie av autentisitet ikke kan endelig avsluttes. Med dette mener hun at autentisitet ikke er et begrep som kan legges til en bestemt betydning. Betydningen av autentisitet gis gjennom ulike kriterier hos lytteren. Både innholdet i begrepet autentisitet, og begrunnelsen for det, forandres i lys av lytterens subjektive opplevelse. Å lete etter betydningen av autentisitet, er også et moralsk og følelsesmessig spørsmål.

9 LITTERATUR

- Albiez, S. (2004). The day the music died laughing: Madonna and Country. I: Jarman-Ivens, F. & Fouz-Hernández, S. (red.) *Madonna's drowned worlds: new approaches to her subcultural transformations, 1983-2003*, s. 120-137. Aldershot, Ashgate.
- Alle tiders kulturminner - Riksantikvarens vernestrategi.* (2005). Oslo, Riksantikvaren. Tilgjengelig fra: <http://www.riksantikvaren.no/Norsk/Fagemner/?module=Articles;action=Article.publicShow;ID=2832> (lest 10.04.2008).
- Auberg, M. & Istad, G. (2007). *Bedrev Grieg tyveri?* Bergen, Grieg 07. Tilgjengelig fra: <http://www.grieg07.no/index.php?page=107&show=139> (lest 10.03.2008).
- "Authenticity". (1990). 8. utg. Fowler, F. G., Fowler, H. W. & Allen, R. E. (red.). *The Concise Oxford Dictionary of Current English*. Oxford, Clarendon Press. 1454 s.
- Bendix, R. (1997). *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison, Wis., University of Wisconsin Press. 306 s.
- Berlin, I. & Hardy, H. (2000). *Three critics of the Enlightenment : Vico, Hamann, Herder*. Princeton, N.J., Princeton University Press. 382 s.
- Boréus, K. & Bergström, G. (2005). *Textens mening och makt: Metodbok i samhällsvetenskaplig text- och diskursanalys*. 2. oppl. utg. Lund, Studentlitteratur. 461 s.
- Bø, G. (1998). "Land og lynne" – norske diktere om nasjonal identitet. I: Sørensen, Ø. (red.) *Jakten på det norske: Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*, s. 212-224. Oslo, Ad Notam Gyldendal.
- Code, K. (2001). Advarsel: Norske slår i fare. *Kvinten*, 13 (3).
- Eikemo, M. (2006, 14. oktober). Endelig klasselaus? *Klassekampen*.
- Engelstad, A. (2001). *På tvers gjennom nasjonalromantikken*. Gyldendals temabibliotek. Oslo, Gyldendal undervisning. 71 s.
- Eriksen, T. H. (1993). *Typisk norsk: Essays om kulturen i Norge*. Norsk tid. Oslo, Huitfeldt. 235 s.
- Espeland, V. (2002). *Salmebok og folkevise - om Magnus Brostrup Landstad og Ludvig Mathias Lindeman*. Oslo, MIC Norsk musikkinformasjon. Tilgjengelig

- fra: <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2002102210402327125200> (lest 11.02.2008).
- Espeland, W. (2006). Autentisitet som fenomen og analytisk omgrep i høve til den materielle og den ikkje-materielle kulturarven. *Norsk Folkemusikklags skrifter* (19): 13-34.
- "Folkelig", søk i *Bokmålsordboka*. (2006). Oslo, Dokumentasjonsprosjektet.
Tilgjengelig
fra: <http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?OPP=folkelig&bokmaal=S%F8k+i+Bokm%E5lsordboka&ordbok=bokmaal&alfabet=n&renset=j> (lest 11.03.2008).
- Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, Mass., Harvard University Press. 352 s.
- Gillespie, M. & Toynbee, J. (red.). (2006). *Analysing Media Texts*. Understanding media. Maidenhead, Open University Press. 208 s. s.
- Grønneberg, M. (2006, 5. september). Odd Nordstoga. *Dagbladet*.
- Hatlevik, S. E. (2006, 26. oktober). Minste felles multiplum. *Morgenbladet*.
- Haug, B. (2006). Tanken om det lokale som rettesnor i folkemusikkforskning. *Norsk Folkemusikklags skrifter* (19): 34-50.
- Havåg, E. (1997). "For det er Kunst vi vil have": Om nasjonalitet og kunst i norsk oppskrivartradisjon og folkemusikkforskning. KULTs skriftserie. Oslo, Norges forskingsråd. 147 s.
- Hjeltnes, A. (2007). *Nybrotsmannen Grieg*. Bergen, Grieg 07. Tilgjengelig
fra: <http://www.grieg07.no/index.php?page=107&show=142&PHPSESSID=cbbddaf07c290bb2a6aaf9c2b60ae9ab> (lest 10.03.2008).
- Hobbelstad, I. M. (2006, 13. oktober). Heim te Lambertseter. Ut av redet. *Dagbladet*.
- Hodne, Ø. (1998). Sagn og eventyr som nasjonalkultur. I: Sørensen, Ø. (red.) *Jakten på det norske: Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*, s. 125-140. Oslo, Ad Notam Gyldendal.
- Hoel, O. J. (2006, 15. november). På plass. *Adresseavisen*.
- Ibsen, H. (2005). *Peer Gynt*. Henrik Ibsens skrifter. Oslo, Universitetet i Oslo.
Tilgjengelig
fra: <http://www.ibsen.net/index.gan?id=11124393&page=ANDEN%20AKT%20.html> (lest 18.04.2008).

- Jacobsen, C. (2006, 14. oktober). Mitt hjemsted - Pyntet for ho mor. VG.
- Jünger, J. C. S. (2001). *"Nasjonalromantisk suppe" eller "postmoderne saus", et møte med seks musikere innen blandingsformen jazz og folkemusikk*. Bergen, Institutt for Medievitenskap, Universitetet i Bergen. 125 s.
- Karevold, I. (2006, 17. juli). Folkelig velklang. *Aftenposten* (morgenutg.).
- Keil, C. & Feld, S. (1994). *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Chicago, University of Chicago Press. viii, 402 s., pl. s.
- Kvifte, T. (2001). *Hunting for the Gold at the end of the Rainbow: Identity and Global Romanticism*. Popular Musicology Online. Salford, Popular Music Research Unit at Salford University, England. Tilgjengelig fra: <http://www.popular-musicology-online.com/issues/04/kvifte.html> (lest 11. mars).
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago, University of Chicago Press. 242 s.
- Landrø, M. I. & Wangensteen, B. (1986). *Bokmålsordboka - Definisjons- og rettskrivningsordbok*. Bergen, Universitetsforlaget. 697 s.
- Livingston, T. E. (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, 43 (1): 66-85.
- Lorentzen, M. (2006). Kva no, Odd Nordstoga? *NOPA-nytt 2006*.
- Marqusee, M. (2005). *Wicked messenger: Bob Dylan and the 1960s, Chimes of freedom, revised and expanded*. 1. utg. New York, Seven Stories Press. 367 s.
- Michelsen, M. (2002). *Metaphor Theory and Popular Music Analysis: Paper held at the 11th IASPM Conference*. København, Universitetet i København. Tilgjengelig fra: <http://www.staff.hum.ku.dk/momich/metaphors.htm> (lest 10.09.2007).
- Middleton, R. (2000). *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford, Oxford University Press. 388 s.
- Middleton, R. (2006). *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*. New York, Routledge. 339 s.
- Mygland, K. (2005). *I'a just a guitar player: Hvordan og hvorfor ble Bob Dylan en "talsmann for sin generasjon" i USA på 1960-tallet*. Hovedoppgave. Oslo, Universitetet i Oslo, Idéhistorie. 116 s.

- Omholt, P. Å. (2007). Tradisjonsområder - konstruksjon eller realitet? *Norsk Folkemusikklags skrifter* (20): 1-19.
- Opsahl, C. P. (2001). Autentisitet i folkemusikken. *Norsk Folkemusikklags skrifter* (15): 6-17.
- Rakvaag, M. (2006). Luring en gang til. *Dagsavisen* (13. oktober).
- Ranheim, I. (2002). Kva er autentisk? Kva er ekte? Trend og tradisjon i norsk folkemusikk og folkedans. *Norsk Folkemusikklags skrifter* (15): 1-5.
- Reinskås, M. J. (2006). Eksperimentering, ein trussel for tradisjonen? Døme på debatt mellom tradisjonalar og "fornyarar". *Norsk Folkemusikklags skrifter* (19): 62-81.
- Ricœur, P. (1984). *Time and Narrative*. Chicago, University of Chicago Press.
- Sørensen, Ø. (red.). (1998). *Hegemonikamp om det norske: Elitenes nasjonsbyggingsprosjekter 1770-1945*. 1 utg. Jakten på det norske: Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet. Oslo, Ad Notam Gyldendal. 17-48 s.
- Talseth, T. (2006, 1. september). Odd Nordstoga. *VG*.
- Taylor, C. (1998). *Autentisitetens etikk*. Cappelen upopulære skrifter Ny rekke. Oslo, Cappelen Akademisk Forlag. 131 s.
- Thedens, H.-H. (2002). Forord. *Norsk Folkemusikklags skrifter* (15).
- Try, H. (1995). *To kulturer, en stat: 1851-1884*. 534 s.
- Wickström, D.-E. (2003). A revival? A way to look at the last 30 years of Norwegian vocal folk music. *Norsk Folkemusikklags skrifter* (16): 77-91.
- Øyre, T. (2006, 22. oktober). Bonderomantikk. *Dagbladet*.