

REVIVAL

Om videreføring og rekonstruksjon av
musikalske tradisjoner

Sølvi Martine Rasmussen

Masteroppgave i Musikkvitenskap

Institutt for Musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Høst 2012

INNHold:

INNHold	1
FORORD	2
INNLEDNING	3
Del 1	9
TRADISJON – STABILITET OG ENDRING	10
”Innovation is nothing new”	14
INNSAMLING AV MATERIALE	17
Folkemusikk og folkekunst	17
Innsamling og nasjonsbygging	18
Det problematiske ved innsamlingen	20
Romantisering av folkemusikeren og ”de andre”	22
VIDEREFØRING AV TRADISJON	24
Tradisjonens mellommenn	24
Å ”redde” kulturarven	25
TEKNOLOGISKE FORUTSETNINGER	28
Nye metoder for innsamling	29
SOSIALE OG SAMFUNNSMESSIGE ASPEKTER	31
Klassetilhørighet	31
Musikk i sosiologisk sammenheng	32
Folkemusikk og politikk	33
IDENTITET OG AUTENTISITET	34
Musikk og identitet	34
”Folkier than thou”	36
FORFLYTTNING, FUNKSJON OG KONTEKST	38
Modernisering og urbanisering	38
Folkemusikk i ny kontekst	39
Del 2	42
TROND GRANLUND OG ROOTSBØLGEN I NORGE	43
Frå synthpop til roots – revival som reaksjon	44
Rootsbegrepet	45
TID, STED OG NOSTALGI	47
Falsk kontinuitet?	47
Forestillinger om en annen tid	48
Musikk som minner	50
Tid for å minnes, tid for revival	51
ROOTSBØLGEN I NORGE – EN REVIVAL?	52
ESTETISKE OG PERSONLIGE VALG	55
En søken etter røtter	55
Lokalt – Globalt	57
Trond Granlund – en folkesanger?	59
Forhold til publikum	60
KONSEKVENSENE AV REVIVAL	62
Rootsbølgens ettervirkninger i Norge	62
Når røtter blir hipt	63
Folkemusikk og populærmusikk	63
Revivalens slutt?	65
KONKLUSJON	67
KILDER	72

FORORD:

Først og fremst ønsker jeg å dedisere denne oppgaven til min familie:

Bente Cecilie Rasmussen

Karin Vigdis Kajander

Egil Arne Rasmussen

Tusen takk for all støtte og oppmuntring.

Jeg vil også gjerne takke mine veiledere, professor Tellef Kvifte ved Institutt for Musikkvitenskap og professor Odd Skårberg ved Institutt for Kunstfag og Informasjonsvitenskap, Høgskolen i Hedmark, for all hjelp og gode innspill på forskjellige stadier i prosessen. Uten deres hjelp ville ikke denne oppgaven ha blitt et faktum.

Sølvi Rasmussen

Oktober 2012

INNLEDNING

Våren 2008 viste Lydverket på NRK et program om musikkbyen London. Dette programmet satte fokus på et musikkmiljø med unge musikere som laget musikk inspirert av britisk og amerikansk folkesang, som det ble sagt at hadde satt i gang det man kan kalle en "revival". Noe av det som interesserte meg mest ved dette unge musikkmiljøet, var det at de hadde valgt nettopp dette uttrykket og denne stilen. Det fascinerte meg også hvordan pressen forholder seg til et slikt miljø. I programmet kom det fram at den britiske musikkpressen hadde fått øynene opp for de unge talentene og deres musikk og at den hadde bidratt til å gi, eller i hvert fall forsterke, inntrykket av at disse artistene var en del av en bevegelse. Dette skjedde blant annet gjennom pressens mange forsøk på å gi fenomenet et navn; "New Folk", "Folk'n'Roll" og "Post-Grunge Folk" var bare noen av forslagene (NRK valgte i sitt program å bruke betegnelsen "Ny-folk").

NRK-programmet satte i gang en tankeprosess for meg rundt temaet *revival* som fenomen og prosess, og dette reiste en del spørsmål. Når noen velger å hente fram eldre musikk og tradisjonsmusikk og lar seg inspirere til å bruke elementer fra denne musikken til å lage ny musikk, så skjer der vel ikke av seg selv og helt tilfeldig?

Etter å ha sett dette TV-programmet ble jeg interessert i å se nærmere på dette miljøet og temaet revival generelt. Dette var et begrep som var ganske ukjent for meg i musikalsk sammenheng, jeg forsto det først og fremst i betydningen "gjenopplivning" i mer direkte forstand.

Jeg er selv ikke noen folkesanger, men har min bakgrunn først og fremst i populærmusikken. Men jeg har like fullt lært forskjellige former for folkemusikk å kjenne, om enn som "outsider" til tradisjonene det dreide seg om. Den største kjennskapen har jeg som publikummer og kun sporadisk som utøver, men da hovedsakelig i en populærmusikalsk setting.

Min interesse for folk rock og folkemusikkinspirert musikk generelt har ført til at jeg har lagt merke til stadig nye oppblomstringer av gammel musikk. Dette er noe som later til å gjøre seg gjeldende innen mange former for musikk, men mitt inntrykk er at fenomenet opptrer hyppigst inne sjangere som har sitt utspring i tradisjonell musikk. Denne nye folk rock-bølgen ble for meg et utgangspunkt for å undersøke revival som et kulturelt, musikalsk og sosialt fenomen.

Deltagere i en revival omfatter alle som på en eller annen måte er involvert i at revivalen finner sted. Dette gjelder både utøvere, publikum og andre aktører. Med utøvere mener jeg først og fremst artister, i tillegg til opphavsmenn og produsenter. Utøverne er altså de som skaper og/eller fremfører musikken. Publikum er i denne sammenheng alle som lytter til denne musikken, enten på konsert eller innspillinger. I tillegg finnes det som nevnt andre aktører involvert i en revival, og disse kan være innsamlere, konsertarrangører, PR-ansvarlige og folk innen musikkbransjen og media. De fleste av disse aktørene fungerer på en eller annen måte som et mellomledd mellom utøverne og publikum, de er det Benjamin Filene kaller ”middle men” (Filene 2000). Disse aktørene er viktige fordi de hjelper til med å muliggjøre en revival. Deres etiske, estetiske og verdimeslige vurderinger er med på å bestemme hva slags musikk som får størst gehør. Jeg er ikke opptatt av å felle noen dom over de valgene deltakere i en revival har gjort, selv om jeg kan komme til å problematisere dem der jeg finner det nødvendig. Det jeg først og fremst er interessert i er å undersøke noen av hensiktene bak valgene og hvilke konsekvenser de kan få, enten det gjelder for den enkelte utøver eller for musikkulturen generelt.

Nå er jeg selvsagt klar over at man ikke kan gi noen universell definisjon som innbefatter alt en revival er og kan være. Heller ikke alle årsaker og utløsende faktorer kan redegjøres for, selv om jeg skal trekke fram noen eksempler. Det varierer fra revival til revival og kan være svært individuelt for de som er involvert. Alle legger egne tolkninger og betydninger i fenomenet ut ifra personlige erfaringer og referanser, meg selv inkludert. En fullstendig kartlegging av revival -fenomenet vil derfor være umulig.

Mitt formål er å undersøke hensikter og ønsker på den ene siden, og konsekvenser og endringer på den andre. På den måten håper jeg å kunne si noe om hva som skjer når eldre musikk får ny oppmerksomhet og blir mer fremtredende.

I tillegg er jeg interessert i hvordan en revival kan påvirke videreføring av musikktradisjoner. Disse tradisjonene ville kanskje ha blitt videreført uavhengig av revival, men det ville kanskje

ha involvert en mindre gruppe mennesker og fått mindre gjennomslag. Men videreføres en musikktradisjon annerledes som følge av en revival?

Begrepet revival:

En revival dreier seg i bunn og grunn om en slags bearbeidelse av en tradisjon, og jeg ser det som et begrep som er viktig å studere med tanke på videreføring av tradisjoner. Man henter materiale eller inspirasjon fra eldre musikk og gir dermed et inntrykk av en forbindelse mellom nåtiden og fortiden.

Når man snakker om tradisjon, og det å bevare, videreføre eller bearbeide denne, kommer man ofte over begrepet autentisitet. Det kan handle om hva som regnes som en autentisk framførelse av tradisjonelt materiale eller om man kan regne en artist som autentisk.

Dette er to av flere forskjellige former for autentisitet som er aktuelle når man snakker om revival. Fordi tradisjoner omformes og endres med tid, kommer disse endringene ofte sterkt til uttrykk når man opplever økt interesse for musikk basert på tradisjoner.

Slik sett er antakeligvis hver revival forskjellig fra hverandre, både musikalsk, historisk og sosiologisk.

Jeg velger gjennomgående å bruke det engelske begrepet *revival*, fordi jeg ikke har lyktes i å finne et dekkende begrep på norsk. Selve ordet revival har hatt flere betydninger opp igjennom tiden. Oversatt til norsk har det som nevnt først og fremst hatt betydningen ”gjenoppliving”, både i direkte og overført betydning.

For noen har begrepet religiøse konnotasjoner, da det kan referere til gjenoppliving i betydningen *gjenfødelse*. Den mer bokstavelige betydningen av ordet omhandler fysisk gjenopplivning av mennesker eller dyr, men helt siden midten av 1600-tallet har begrepet revival i det engelske språket blitt brukt metaforisk om aspekter innen kultur - og samfunnsliv (Rosenberg 1993: 17).

Ifølge Neil Rosenberg (1993: 18) har revival- begrepet innen musikk og kultur siden ca 1950 først og fremst blitt knyttet til begrepet ”bevegelse” (”movement”).

Videre kan man knytte begrepene revival og bølge, slik det ofte har blitt gjort når man snakker om slikt som ”roots- bølgen” på 80-tallet eller ”visesang- bølgen” på 70-tallet. Det er mange forskjellige forutseninger som ligger til grunn for enhver revival.

Revival er et fenomen som er et resultat av et komplekst nettverk av bl.a. kulturelle, sosiologiske, historiske, politiske og teknologiske omstendigheter som til sammen danner grunnlaget for at fenomenet skal kunne oppstå.

Problemstilling:

Den overordnede problemstillingen for min oppgave vil i korthet gå ut på å få en større forståelse av *hva* en revival er, *hvordan* den arter seg og *hvorfor* den oppstår.

For å få til dette blir det nødvendig å ta for seg noen underordnede problemstillinger som kan lede meg nærmere noen svar.

Hva er revival?

Eller sagt på en annen måte: hva kan revival være? Som tidligere nevnt er ikke mitt prosjekt å finne en universell definisjon på fenomenet. Altså må jeg forsøke å begrense omfanget av problemstillingen ved å undersøke eksempler på hva dette *kan* innebære.

Utgangspunktet for denne problemstillingen er at gjennom diskusjoner om temaet med andre og gjennom å lese litteratur om emnet, har det ofte kommet opp spørsmål rundt nettopp hva dette egentlig dreier seg om. For hvordan vet man at det dreier seg om en enkeltstående revival eller om det egentlig bare er en pågående musikalsk tradisjon som holdes i hevd?

Hvilke utløsende faktorer spiller inn i dannelsen av revival?

Her tenker jeg på sosiale, samfunnsmessige, politiske og teknologiske faktorer, i tillegg til deltageres mer individuelle motiveringer, for å nevne noen.

Det er tydelig at det finnes mange mulige måter en revival kan oppstå på og en uendelig rekke mulige kombinasjoner av faktorer som kan spille inn. Jeg forsøker på ingen måte å finne en ”oppskrift” på hvordan en revival oppstår. Men jeg mener likevel det er helt avgjørende å se på strømninger og tendenser i samfunnet som kan være av betydning for å kunne komme nærmere en forståelse av hva revival- fenomenet er.

Under dette punktet kan jeg tenke meg å se nærmere på hva det er som kan skape et behov for å hente frem musikk fra fortiden og hvordan musikken kan brukes til forskjellige formål.

Hvordan kommer revival til uttrykk?

Her tenker jeg både på noen av de prosesser som skjer i revival og konsekvensene de kan få, både for tradisjon og synet på autentisitet, for å nevne noe.

Metode:

I mitt prosjekt vil jeg bevege meg innenfor flere retninger av musikkforskningen, da særlig i tilknytning til populærmusikkforskning og folkeminneforskning. I den sammenheng vil jeg berøre retninger som historie, antropologi og sosiologi. Dette vil kunne gi meg mange nyttige verktøy for å studere revival- fenomenet på ulike nivåer.

Jeg benytter i min undersøkelse på en kvalitativ, hermeneutisk metode, hvor jeg i tillegg til relevant forskning baserer min empiri på et intervju jeg har gjort med artisten Trond Granlund i forbindelse med denne oppgaven. Det er dette intervjuet som danner hovedgrunnlaget for mitt case i del 2 av oppgaven.

Oppgavens inndeling:

Del 1:

I denne delen drøfter jeg tradisjonsbegrepet og en del av forutsetningene som kan ligge til grunn for revival.

Det første momentet omhandler definisjon av begrepet tradisjon, og tradisjon i forhold til stabilitet og endring.

I det neste momentet tar jeg et nærmere blikk på innsamlingen av folkemusikk, synet på folkekunst og nasjonalromantiske tanker omkring dette. Jeg problematiserer innsamlingen og borgerskapets holdninger overfor folkemusikeren og ”folket”.

Tredje moment dreier seg om videreføring av tradisjon og tradisjonens ”mellommenn”, de som griper inn i tradisjonen med det for øyet å ”redde” en kulturarv.

Videre retter jeg fokus mot noen av de faktorer som kan utløse en revival. Teknologiske forutsetninger og nye metoder for innsamling blir tatt opp og sistnevnte blir også problematisert.

Det sjette momentet tar for seg sosiale og samfunnsmessige aspekter ved revival. Her drøftes temaene klassetilhørighet, musikk i sosiologisk sammenheng og folkemusikk og politikk.

Moment sju fokuserer på identitet og autentisitet i sammenheng med folkemusikk og revival.

Det åttende og siste momentet i denne delen tar for seg forflytning, funksjon og kontekst. Her fokuserer jeg på modernisering og urbanisering, i tillegg til folkemusikk i ny kontekst.

Del 2:

Dette er som nevnt min case i denne oppgaven, med utgangspunkt i Trond Granlund og hans karrierevalg. Grunnen til at jeg valgte å intervju ham i denne sammenheng, er både at han har gått fra å være suksessrik pop/rock -artist til å skifte musikalsk retning til tradisjonsmusikk, og at han var en av de første rootsartistene her til lands. Han var således med på den norske rootsbølgen helt fra starten.

Det første momentet her omhandler nettopp Granlund og rootsbølgen i Norge, med henblikk på revival som reaksjon og rootsbegrepet.

Neste moment dreier seg om tid, sted og nostalgi. Her stiller jeg spørsmål omkring hvorvidt revival skaper inntrykk av en falsk kontinuitet med fortiden. I tillegg ser jeg på forestillinger om en annen tid innenfor revival, musikk som minner og hva som er den riktige tiden for å hente frem eldre musikk.

Tredje moment i denne delen er en undersøkelse av hvorvidt rootsbølgen i Norge, representert ved Trond Granlund, kan regnes som en revival i henhold til Tamara E. Livingstons definisjon og deskriptive rammeverk (Livingston 1999).

Fjerde moment omhandler Granlunds estetiske og personlige valg og hans søken etter røtter. I tillegg tar jeg opp forholdet mellom det lokale og globale i tradisjonsmusikk. Jeg undersøker også hvorvidt Granlund er en folkesanger ut ifra Ellen J. Stekerts kategorier (Stekert 1993). Til slutt i dette momentet ser jeg på Granlunds forhold til sitt publikum.

Det femte og aller siste momentet dreier seg om konsekvensene av revival. Først undersøker jeg rootsbølgens ettervirkninger i norsk musikkliv og hvordan rootsbegrepet ble et motebegrep. Deretter ser jeg på blanding av folkemusikk og populærmusikk. Helt til slutt tar jeg for meg hvordan en revival slutter.

Del 1

TRADISJON – STABILITET OG ENDRING:

Ordbokartikkel:

Tradisjon: tradisjo'n m1 (fra lat.)

- 1: muntlig overlevering; sagn
 - 2: sed og skikk, hevdvunnen sedvane
- (www.nob-ordbok.uio.no)

Definition of TRADITION

1a : an inherited, established, or customary pattern of thought, action, or behavior (as a religious practice or a social custom)

b : a belief or story or a body of beliefs or stories relating to the past that are commonly accepted as historical though not verifiable

2: the handing down of information, beliefs, and customs by word of mouth or by example from one generation to another without written instruction

3: cultural continuity in social attitudes, customs, and institutions

4: characteristic manner, method, or style

(www.merriam-webster.com)

Som de utvalgte ordbokartiklene ovenfor viser, dreier tradisjon seg i all hovedsak om noe som blir overlevert og videreført over tid, enten det er snakk om tankemønstre, skikker, informasjon, eller lignende. I min undersøkelse er det først og fremst musikalske tradisjoner som er av interesse, altså der det i all hovedsak er musikk som er innholdet som overleveres. Likevel ser jeg det som hensiktsmessig å dvele ved selve tradisjonsbegrepet et øyeblikk for å forsøke å få en bedre forståelse av de prosesser som er involvert.

Ifølge Bertil Rolf har tradisjoner både innhold, aktører og sosial struktur. En tradisjon kan beskrives som en sosial prosess som skjer innenfor et sosialt system. ”It links generations by transmission and legitimization of patterns of thought and action in a manner that results in cultural continuity (Rolf 2012: 105)”.

Videre mener Rolf at en tradisjon knytter tre generasjoner sammen. På et biologisk plan dreier dette seg om videreføring fra besteforeldre til foreldre og videre til barn. Men vi kan også snakke om “generasjoner” i en annen kontekst, hvor innholdet blir videreført gjennom tre ledd over tid (ibid). Innen musikk vil et slikt ledd, eller en generasjon, som regel regnes som vesentlig kortere enn en biologisk generasjon.

Men det er altså ikke nok med overføring av informasjon mellom to ledd, avsender og mottaker, for at det kan regnes som tradisjon. I så måte ville vi kunne regne all kommunikasjon som en slags tradisjon, og det gjør vi naturligvis ikke.

A tradition is not just a transference, but also a furtherance, of a pattern of thought or action. By furtherance is meant that B transfers to C what has been transferred to B from A with little or no modification. It is not a tradition if a father transfers to a son what the father himself has introduced. Only when he transfers what he has received from his own father can we speak of transmission. The furtherance is a kind of “indirect communication”
(Rolf 2012: 111)

Det er altså fortsatt en form for kommunikasjon som foregår over tid, men denne kommunikasjonen må videreføres til et tredje ledd.

Archie Green beskriver hvordan tradisjonsbegrepet ble brukt i en folkesangklubb for studenter hvor han selv var aktiv:

”Tradition” became our talismanic keyword. We used it variously to describe process (a tale handed down traditionally; substance (customary material as in traditions of a people); meliorative norm (“Sarah’s more traditional than Joan”).
(Green 1982:61)

Her ser vi at tradisjon kan betegne prosess, innhold og resultat (det som beskrives som ”tradisjonelt”). Alt dette bør konseptet tradisjon innbefatte, og det ville ifølge Rolf være lite hensiktsmessig å forsøke å behandle disse elementene hver for seg:

According to my proposal, the concept of tradition must determine the process, content and continuity all at once. None of these three elements can be defined in terms of the other two. To begin with, the transmission process itself is a necessary component of the concept of “tradition”. If generation after generation has exactly the same experiences, leading to a cultural continuity, it still concerns a tradition. A tradition presupposes a process of transmission between generational stages.

[...]

Furthermore, some content is needed for transmission. The content of the transmission process must be related to the process and its result (Rolf 2012: 106).

[...]

Finally, a certain cultural continuity is indispensable. To have a process and content is not enough: the content must give rise to a kind of continuity (ibid:107).

En viktig forutsetning for tradisjon er at den foregår mellom mennesker. Den er uløselig knyttet til menneskene som deltar i den og viderefører den. ”One human being meets tradition through the meeting with another human being (Rolf 2012: 121)”.

Tradisjoner spenner over tid og sted, men tradisjoner er mer enn bare regelmessigheter man kan observere over tid. Forskjellen mellom regelmessighet og tradisjon er, ifølge Rolf, tradisjonens normative karakter. Den legitimerer tanke- og handlemønstre og kan ikke oppfattes gjennom sansene (ibid: 106).

Traditions are not simply rules abstracted from practices. Traditions are *incarnated*. They constitute personal knowledge of the actors, and always take ultimate shape in human bearers. They manifest themselves ultimately in human life, in patterns for acting, thinking and feeling. Traditions take hold in actors and are supported by them. There are no traditions without bearers. (Rolf 2012: 106).

Videreføringen av tradisjoner skjer altså ikke uten at *noen* viderefører dem. Men det krever først at *noen* har startet tradisjonen i utgangspunktet:

Traditions are not just out there waiting to be found; they have to be made by somebody. They must be based on some actual experiences [...] but the important thing is that a certain range of expressions be given a new interpretation, a new set of meanings, by some influential, or at least articulate, people. In other words, traditions have to be constructed; they have to be made by melding existing cultural materials into a new vision or idea of some kind (Eyerman & Jamison 1998: 38).

Det er altså i en form for ”sammensmeltning” av erfaring og kulturelt materiale at det oppstår et nytt mønster, som igjen kan komme til å utvikle seg til en tradisjon dersom det blir videreført til minst to etterfølgende ledd.

Videreføringen krever handling. Tradisjon er ikke noe som bare *er*, tradisjon er først og fremst noe man *gjør*. Det er disse handlingene, hvordan vi *gjør* tradisjon, som står sentralt i den videre undersøkelsen av revivalbegrepet. På denne måten håper jeg også å kunne belyse ikke bare hvordan vi handler, men også hvordan vi tenker i forhold til tradisjon.

I denne sammenheng kan Rolfs tradisjonskonsept gi en god pekepinn på om revival også kan, i hvert fall i noen tilfeller, forstås som tradisjon:

Traditions have a diachronic structure. They extend through time. The concept of tradition plays a role in descriptions of how practical knowledge, social processes, and traits appear in several successive generations. There are indications for when a tradition can be fruitful as an explanation:

1. Stable patterns of action, thought or feeling exist between generations – where the latter need not be related biologically.
2. The pattern in question has not arisen through individual adaptation to external environments or material artifacts that restrict variation. For instance, the fact that people who work in noisy surroundings have loud voices cannot be connected with cultural transmission.

3. Extreme variation occurs between groups or cultures. The pattern is not traceable to any general human trait.
4. The pattern is complex. Extreme efforts are required to assimilate the patterns of action or thought. Hence, this can only be done in an environment where they are cultivated.
5. The pattern is not just a regularity but has a legitimizing function – i.e. it regulates acceptable actions, reasoning, attitudes, feelings, and forms of association.
6. There is a high degree of specialization and of localization to specific environments.

(Rolf 2012: 125)

I tilfeller hvor en eller annen kombinasjon av disse punktene er til stede, kan vi ifølge Rolf trygt anta at det kan forklares som tradisjon.

Videreføringen av en tradisjon kan behandles både deskriptivt og normativt. Deskriptivt kan prosessen til dels ses som noe som former individer og reproduksjonen av sosial struktur. Dette skjer ved at eldre generasjoner former senere generasjoners holdninger og overfører grunnlaget for den sosiale strukturen som yngre generasjoner skal komme til å fylle. Den ene generasjonen former den mentale holdningen og de sosiale forutsetningene for den neste gjennom de psykologiske eller sosiale mekanismene som inngår i videreføringen av tradisjon (ibid: 125).

Normativt mener Rolf at tradisjonen blir til en slags sosial kontrakt mellom eldre og yngre generasjoner. ”There is a system of rights and obligations connecting these. The tradition’s younger members, when they first enter it, are given a certain normative status. Gradually, as they grow within it, their normative status changes (ibid: 126)”.

Den yngre generasjonen kan her også ses som det nyeste leddet, den seneste mottakeren av tradisjonens innhold. I Rolfs generelle perspektiv ses disse ”nykommerne” som en slags elever som må gå i lære hos de eldre ”mesterne” før de kan bli innlemmet som fullverdige medlemmer av det gode selskap innenfor tradisjonen. Eleven tilegner seg denne kunnskapen gjennom en læringsprosess som ikke kun innebærer ren imitasjon fordi “‘imitation’ is a rather unclear term which suggests that the apprentice ‘mimics’ the master’s example. (Rolf 129)”

Rolf utdyper dette videre:

Imitation would mean that the apprentice, by watching the master, acquires an ability to do things “in the same way” as the master. While some simple features can often be unconsciously assimilated from a model, it is difficult to imitate more complex patterns. On the one hand, the execution itself is hard. A good concert pianist or tennis player is not made by watching many performances and then taking up the piano or racket. On the other hand, it is hard to conceptualize what actually happens. [...] Frequently, in order to see, one must be able to understand (Rolf 2012: 129).

Det å lære seg å spille og mestre et instrument kan som vi ser også ses som tradisjon. Men musikalske tradisjoner handler ikke bare om instrumentene som spilles. De dreier seg i minst like stor grad om selve musikken, altså *hva* som spilles. Slik sett kan man skille mellom flere forskjellige typer musikalsk tradisjon. Det å spille et instrument eller å synge, instrumentmakeri, komposisjon og fremføringspraksis kan alle ses som individuelle musikalske tradisjonsformer, samtidig som flere av dem eller alle sammen kan inngå i en og samme overordnede musikktradisjon.

Den formen for læringsprosess som Rolf beskriver foregår også ofte innenfor musikalske tradisjoner; på en eller annen måte må de som ønsker å ta del i en eksisterende tradisjon ta utgangspunkt i kunnskapen som tidligere generasjoner har videreført. Men når fenomenet revival oppstår ser det ut til at det er andre prosesser som også spiller inn. De som deltar i en revival blir påvirket av tradisjonen de baserer seg på, men, som Neil V. Rosenberg (1993) påpeker, blir også tradisjonen påvirket av revival'en.

Tradisjonsbærere kan endre sitt perspektiv og syn på sin egen tradisjon gjennom revivalsens innvirkning. Deltakere i revivalen kan få innpass hos de som tradisjonelt har tatt del i tradisjonen, og etter hvert kan de selv bli ansett som tradisjonsbærere (Rosenberg 1993).

Begrepene tradisjonsmusikk og folkemusikk brukes gjerne om hverandre og ofte om de samme musikkformene, men tradisjonsmusikk er et bredere begrep enn folkemusikk fordi det kan innbefatte mange sjangere og musikkformer, inkludert folkemusikk. I prinsippet kan det meste av musikk sies å være del av en tradisjon, uten at det nødvendigvis oppfattes som tradisjonsmusikk av den grunn. Tradisjonsmusikkbegrepet benyttes som regel som et samlebegrep for alle typer folkemusikk eller musikk som i en eller annen utstrekning bærer preg av tilknytning til røtter (Bohlman 1988).

”Innovation is nothing new”:

Sitatet over er hentet fra A. L. Lloyd (1982: 15). Tradisjoner er aldri konstante, fordi samfunnet stadig er i endring, mener han. Men hvordan kan tradisjon være forenlig med forandring, når selve tradisjonskonseptet innebærer kontinuitet?

Rolfs svar på dette problemet er at all endring skjer i forhold til et bakteppe som er uendret. Mens en del av tradisjonen endres, forblir en annen del som den var. Hver komponent innenfor tradisjonen endres mot en bakgrunn som er konstant (Rolf 2012: 113).

En tradisjon skaper kontinuitet ved at fortiden blir videreført til nåtiden. Denne kontinuiteten med fortiden behøver ikke innebære en streng etterlevelse av tidligere tanke – og handlemønstre innen tradisjonen, så lenge noe av dette videreføres (ibid: 110).

Tidligere har man likestilt tradisjon med gammeldags tankegang og samfunn som var vanskelige å endre. Tradisjon ble forstått som uendret kontinuitet (ibid: 112).

Dette medførte et overdrevent fokus på treghet og motstand mot endring (ibid: 113). Men det er altså ikke slik at endringer ikke kan være en del av tradisjonen, fordi “what ‘tradition’ signifies is that *certain* elements are preserved without change over a generation, not that *all* elements persist *permanently* without change (Rolf 2012: 113).”

Også innen videreføring av musikalske tradisjoner har man tidligere framhevet likhet og stabilitet. Man trodde at folkemusikeren framførte musikken helt likt som vedkommende hadde lært den og at den overordnede motivasjonen var å kopiere og reprodusere ethvert stykke med minimal individuell innvirkning. Slike teorier så endring som noe som kun skjedde utilsiktet og ubevisst som resultat av svikt i hukommelsen hos den enkelte utøver (Bohlman 1988: 17-18).

Rolf mener at mesteparten av endringene som oppstår i en tradisjon skjer gjennom en ubevisst tilpasning til nye omstendigheter (130). Dette stemmer godt med hvordan mange tradisjoner utvikler seg, men her er det viktig å merke seg at innen musikktradisjoner skjer mange av disse endringene også som følge av bevisste valg, ofte på individnivå (se bl.a. Bohlman 1988 og Rosenberg 1993).

I dag har man en forståelse av at forandringer i tradisjoner skjer og har skjedd gjennom historien. Folkemusikktradisjon har opphav både fra individer og fra gruppen individet tilhører, mens forholdet mellom gruppen/samfunnet og dets medlemmer og holdninger overfor endring kan variere stort fra tradisjon til tradisjon.

The compromises between metaphysical origins and individual determination range widely. Most of them accept, nevertheless, that folk music tradition admits new pieces that are the products of individuals but then submits them to a scrutiny that originates in the community. Few contemporary theories would fail to accept the probability that new pieces constantly come into being (...), even if more conservative perspectives require age as a true measure of tradition.

[...]

Contemporary tradition is therefore distinct from that of the past and perhaps completely unlike anything that may have existed at a point of origin. When change is accepted as a normal component of folk music tradition, any rigid conceptualization of origin necessarily becomes impossible (Bohlman 1988: 9).

Det er altså svært sjelden at en musikktradisjon ikke tillater endringer under noen omstendigheter.

I likhet med musikkstiler som endrer seg kan tradisjoner gi rom for musikk med nytt opphav både innenfor og utenfor gruppen tradisjonen opprinnelig tilhører. Disse endringene kan skje gjennom at man endrer elementer i stykker innenfor tradisjonen slik at det skapes flere versjoner av samme stykke eller ved at nye stykker blir komponert og akseptert som del av folkemusikktradisjonens kanon (Bohlman 1988: 5-6).

Man kan tenke seg folkemusikkens kanon som kjernen i tradisjonen, det som representerer stabilitet. Denne kjernen endrer seg sakte og gradvis, ofte over tid. Rundt kjernen opptrer imidlertid større og hyppigere forandringer. Jo lenger ut fra kjernen man beveger seg, jo større og hyppigere er endringene. (Bohlman 1988). Det som til enhver tid utgjør kjernen, eller kanon i musikktradisjonen kan ses som den konstante bakgrunnen som Rolf referer til. Det som kretser rundt kjernen, i tradisjonens periferi, er det som står for fornyelse i videreføringen av tradisjonen.

Den stadige fornyelsen av tradisjoner skjer på forskjellige måter. De ytre omstendighetene kan få ringvirkninger for videreføringen av en tradisjon:

A tradition may be interrupted, replaced by other traditions, or united with them. Traditions are changed by the reality in which knowledge plays a decisive role. The bearers of tradition can adapt themselves since the surroundings change slowly, for instance due to gradual shifts in economy or physical environment. Political or military revolutions cause rapid changes with crucial impact on people's living conditions. Traditional social institutions and patterns of action are changed radically (Rolf 2012 130).

Forandringer i musikktradisjoner er ikke bare avhengig endringer i samfunnet, men også av teknologien og materialet som er tilgjengelig, i tillegg til at de involvertes bakgrunn og motiver spiller en stor rolle. Jeg ser undersøkelsen av revival-fenomenet som sentral og viktig for å oppnå en større forståelse av hvordan musikalske tradisjoner kan endres og blandes og hvordan nye musikktradisjoner kan oppstå. En del av de ytre og indre faktorene som spiller inn i slike sammenhenger vil bli belyst nærmere i de senere kapitlene.

I en dynamisk tradisjon, slik som de fleste musikktradisjoner, er det ikke primært et fastsatt repertoar som videreføres, men prinsipper for hvordan dette repertoaret skal endres.

Tradisjonen standardiserer ikke bare tanke – og handlemønstre, men også hvordan slike mønstre skal endres (Rolf 2012: 131).

Ifølge Bohlman vil det variere fra en musikalsk tradisjon til en annen hvorvidt endringsmønstre som for eksempel individuell improvisasjon og nyskaping verdsettes og oppmuntres. Det finnes imidlertid også musikktradisjoner som er mer statiske, hvor preserving regnes som det overordnede målet for tradisjonen (Bohlman 1988: 18). I slike tradisjoner videreføres prinsippene for hvordan repertoaret skal preserveres, i tillegg til selve repertoaret (Rolf 2012:131).

INNSAMLING AV MATERIALE:

Folkemusikk og folkekunst:

I min undersøkelse av revival står begrepet *folk* sentralt, og dette *folket* er distansert fra nåtidens moderne samfunn både i tid og sted. Man mente at deres kultur og musikk var gammel og muntlig overlevert gjennom generasjoner uten noe kjent opphav, og de representerte noe opprinnelig, primitivt og uberørt, en motsats til den moderne kulturen. Det man regnet som *folkets musikk* var musikk fra landsbygda som man mente var ”ren” og mindre besudlet av moderne, urban påvirkning.

Folkemusikk ble betegnelsen på et konstruert konsept som oppstod på slutten av 1700-tallet. Det ble skapt av utenforstående for å beskrive en tradisjon de ikke selv var del av og musikk de ikke hadde særlig kjennskap til. Dette representerte det urbane borgerskapets syn på bøndernes kultur i rurale strøk. Begrepet ble sentralt i tiden, da nasjonalromantikken blomstret opp i Europa (se bl.a. Havåg 1994, Connell & Gibson 2003).

Johan Gotfried Herder og brødrene Grimm knyttet folkemusikken og dens opphav til naturen, og mente at folket som denne musikken tilhørte var primitive, ”ville” og ”uten sosial organisering”. Dermed var disse menneskene nærmere naturen og dette gjorde dem i stand til å ta til seg ”naturens poesi” (Bohlman 1988: 6-7).

Det har vært stor strid om hvordan folkemusikken oppsto og det var hovedsakelig to teorier som stod sentralt: opphav i tale og opphav i bevegelse (Ibid: 7).

Teoriene rundt folkemusikkens opprinnelse var på 1800-tallet basert på en tanke om at musikken ikke var komponert av individer men av hele folkegrupper, med utgangspunkt i naturen. Dette er et syn som senere har blitt møtt med mange motargumenter (Ibid: 8).

Begrepet folkeminne (folklore) kom i bruk rundt midten av 1800-tallet, og siden den gang har mange hatt vanskeligheter med å definere hva det egentlig betyr. De eldre definisjonene omhandlet først og fremst gamle elementer som hadde overlevd gjennom historien og blitt bevart i en annerledes samtid. Folkeminner omfatter både diktning, musikk og folkekunst generelt. Musikktradisjon ble i denne tiden ikke sett på som en levende prosess i stadig utvikling, og utøvere ble ikke regnet for å være del av den kreative prosessen. I stedet behandlet man folketonene nærmest som arkeologiske funn som måtte preserveres for ettertiden, hvor utøvere kun var passive i å overlevere musikken videre til innsamlerne (Corcoran 1992: 5, se også Havåg 1994).

Folk- begrepet kan gi assosiasjoner til spesifikke sosiale grupper eller klasser i samfunnet. *Folkets musikk* har tradisjonelt vært knyttet til ”lavere” klasser, mens for eksempel kunstmusikk har blitt knyttet til folk med høyere sosial og økonomisk status.

Ifølge Corcoran er det tydelig at det aller meste av innsamlet folkemusikk er samlet inn blant bønder og gårdsarbeidere i rurale strøk, og dermed representerer den innsamlede musikken først og fremst denne bestemte sosiale gruppen (Ibid: 5).

Forestillingen om at folkemusikken oppsto nærmest av seg selv i fordums svunne tider er nokså konservativ. Bohlman argumenterer mot at folkemusikken bør spille en erketypisk sosial rolle og inneha en urealistisk estetisk renhet:

It does not play such a role and never did. The folk music of the past was not substantially different – functionally or aesthetically – from the folk music of today. Folk songs no more composed themselves in a bygone golden age than in a modern, industrialized world. The origins of folk music in the present are just like those of the past (Bohlman 1988: 3).

Her vil jeg si meg uenig i at folkemusikken ikke har endret seg funksjonelt eller estetisk i løpet av historien, men disse punktene kommer jeg tilbake til.

Innsamling og nasjonsbygging:

Mye folkemusikk har blitt samlet inn i Europa siden slutten av 1700-tallet og utover 1800-tallet. Utover 1800- tallet vokste den nasjonalromantiske tidsånden fram, etter at rasjonalisme og fornuft hadde vært det styrende tankesettet i Europa. Fornuften ble erstattet med følelse, fantasi og ånd (Havåg 1994: 7).

De ideologier nasjonalromantikken representerte, var utgangspunktet for oppskrivertradisjonen og innsamlingen av folkekunst. Den gryende interessen for folkekunst som hadde eksistert siden slutten av 1700- tallet slo ut for fullt i Norge på 1840- tallet.

Opptegningen av folkemusikk var en del av en større innsamling av folkekunst. Det var en utbredt forestilling at folkekunsten holdt på å gå tapt og derfor måtte ”reddes” mens den fremdeles eksisterte i det man mente var dens opprinnelige form, før den rakk å bli påvirket av ytre innflytelser. Den innsamleren som kom til å få størst betydning i Norge var Ludvig Mathias Lindeman (Havåg 1994, Connell & Gibson 2003 og Grinde 2007).

I Storbritannia var det først og fremst Cecil Sharp som banet vei for oppskrivertradisjonen som fulgte, og hans arbeid ble etter hvert også viktig for innsamlingen av Amerikansk folkemusikk senere (se Watson 1983 og Filene 2000).

Musikk har opp igjennom historien vært ett av flere viktige midler for å bygge en nasjon. Etableringen av en innsamlings- og oppskrivertradisjon for folkemusikken var et direkte resultat av den nasjonalromantiske bevegelsen. Formålet med innsamlingen var å vekke nasjonal bevissthet og finne den kulturelle egenarten i det nasjonale åndsliv. Man måtte bevare nasjonale kunst – og kulturverdier som var folkets felles kulturarv (Havåg 1994: 32, se også Connell & Gibson 2003).

Disse holdningene ble videreført igjennom lang tid: ”Nettopp tanken om at folkemusikken var ein del av ein nasjonal identitetsskapande folkekultur, vart dei neste hundre åra det fullstendig berande motivet (Ibid: 32)”.

Lindeman og hans samtidige så det som viktig å bevare den primitive og naturlige folkekunsten, men de mente også det var nødvendig å bearbeide den for at den skulle kunne innlemmes i folkets (men i første rekke borgerskapets) kulturarv. Naturen garanterte det autentiske, men idealet var samtidig en kunstnerlig høyere form. Dersom folkekunsten skulle få innpass i samfunnet, måtte man rette seg mot den intellektuelle, økonomiske og kulturelle eliten. Derfor måtte den innsamlede musikken – eller råmaterialet – bearbeides for dette formålet. Musikken ble utgitt med harmonisering for klaver, og tanken var at komponistene skulle ta i bruk folkemusikken for å skape verk av nasjonal karakter.

Folkekunst og folkemusikk ble sett på som ”skatter” som man måtte verne og bevare i arkiver og museer for ettertiden, uten at kildene selv fikk velge hvorvidt de ønsket å bli del av disse ”nasjonalskattene” (Havåg 1994, se også Bohlman 1988 og Corcoran 1992).

Revival hele tiden har vært muliggjort takket være innsamling av folkemusikk og antropologisk arbeid, og arkivering av dette arbeidet. Det er dette materialet revival' er i ettertid har vært basert på, selv om innsamlingene i seg selv ikke alltid brakte en revival i sitt kjølvann (Cantwell 1993).

Det problematiske ved innsamlingen:

Havåg og Corcoran er blant dem som påpeker at folkemusikkinnsamlerne og borgerskapet de tilhørte gjorde en del valg når det gjaldt hva slags musikk som skulle bevares og danne grunnlaget for folkekunsten. Disse valgene har hatt konsekvenser for hva vi i dag kjenner til av folkemusikk (Havåg 1994, Corcoran 1992).

Innsamlerne har valgt å nedtegne visse sanger fremfor andre, ut ifra sine egne vurderinger av hva som er verdt å dokumentere. Ofte hadde kildene et blandet repertoar, bestående av både eldre folkesanger og nyere populære melodier. Sistnevnte kategori ble som regel valgt bort av innsamlerne fordi slike sanger ikke passet inn i deres idé om hva som var eller skulle være folkemusikk (Corcoran 1992, se også Havåg 1994).

På 1800-tallet hadde man i Norge romantiske tanker om at fjellbygdene var de områdene i landet som var "rikest" på melodier og som kunne by på den mest opphavlige, ekte og uforfalskede kunsten, siden disse traktene lå langt vekk fra bysivilisasjonen (Havåg 1994: 39). At den nasjonale kunsten fantes var man ikke i tvil om og målsettingen for innsamlingen var "bevaring og fremjing av norsk kultur, og arbeidet for å fastslå særnorske og nasjonale drag i folkemusikken (Havåg 1994: 49)".

Musikken ble nedtegnet av innsamlere som var utdannet innen den vestlige kunstmusikktradisjonen og hadde sitt utgangspunkt i borgerskapets kultur og verdisyn. De musikalske tradisjonene i rurale strøk var fremmed for dem og de hadde derfor ikke inngående kjennskap til musikalske særtrekk og framføringspraksis innen folkemusikk. Nedtegningen av folkemusikken, og folkekunsten generelt, ble ikke gjort av hensyn til folkemusikerne eller tradisjonsbærerne. Den var først og fremst et ledd i å skape en nasjonal identitet som i all hovedsak rettet seg mot borgerskapet. Ifølge Havåg er det "svært lite som tyder på at det var ein medviten tanke om gjenreise folkemusikken som ei levande kulturytring mellom det folket melodiane var henta ifrå (ibid: 33)". Musikken ble notert ut ifra

dette grunnlaget, og det påvirket det endelige resultatet (Havåg: 1994, Rosenberg: 1993 og Bohlman: 1988).

Innsamlere foretrakk å benytte seg av visse kilder fremfor andre. Musikken ble nesten utelukkende samlet inn blant bønder og de lavere klassene i samfunnet, noe som førte til en svært ensidig fokusering på deres kultur. I tillegg skulle informantene helst være gamle, fordi man regnet det som mer sannsynlig at de gamle satt på det eldste materialet. Dette må ifølge Havåg ses i sammenheng med at det eldste materialet ble sett på som det mest ekte og de eldre ble regnet for å representere den mest opphavlige tradisjonen (Havåg 1994: 42, se også Bohlman 1988).

Corcoran påpeker også hvor mangelfulle disse transkripsjonene er, de danner et slags omriss av sangen som er skrevet ned, men forteller oss lite om hvordan denne sangen faktisk høres ut (Corcoran 1992). Fremførelse og stil ble i stor grad oversett, stemmekvalitet og lignende ble kun notert skriftlig, og noen ganger på nedlatende vis. Det var innsamlerens oppgave å gjøre ”råmaterialet” om til høyverdig kunst (se bl.a. Havåg 1994).

Elementer som ikke passet inn i europeisk kunstmusikktradisjon ble utelatt, noe som fjernet mye av særpreget. Dette fordi innsamlerne hadde begrensede muligheter for korrekt gjengivelse (Havåg 1994, Bohlman 1988, Goldstein 1982).

Lindeman noterte såkalte ”kvarttoner”, men siden disse var vanskelige å fastsette og notere, måtte de ofte *normeres* til dur/ moll - tonalitet for praktisk bruk i kirkesalmesangen. Den folkelige syngemåten mente Lindeman var til dels mangelfull, feilaktig og ”intetsigende” (Havåg 1994: 31).

Både utøvere og innsamlere av folkemusikk tar det i dag for gitt at folkemusikken er levende og i stadig utvikling, og at for å forstå musikken må man først *høre* på den. Men før oppfinnelsen av innspillingsteknologi hadde ikke innsamlere mulighet for å dokumentere musikken de hørte på noen annen måte enn skriftlig. De måtte transkribere musikken til standard vestlig musikknotasjon for å kunne bevare den for ettertiden. (Epstein 1982: 151). Denne transkriberingen fikk noen ganger konsekvenser for utviklingen av teorier rundt historisk opphav og datering. Enkelte forskere baserte sine studier kun på transkriberinger gjort av andre, og hadde dermed ikke hørt musikken de selv studerte. Når de i tillegg fikk musikken ”servert” gjennom et vestlig klassisk skolert filter, som følge av musikknotasjonen

som var benyttet, betød dette at deres antagelser om musikktradisjonene det gjaldt ofte var feilaktige (Epstein 1982).

Filene Stiller seg kritisk til det rigide synet på "ren" folkemusikk som han mener innsamlere og forskere som Sharp og Child representerer (Filene 2000: 3).

Ian Watson mener at til tross for at Sharp har mye av æren for innsamling og videreføring av britisk folkemusikk, finnes det også gode grunner til å være kritisk til hans arbeid. Sharp navnga aldri sine kilder (folkemusikken skulle ha anonymt opphav) og behandlet sangerne som passive bærere av tradisjonen. Endringer skjedde etter hans syn på grunn av tilfeldigheter, og var ikke resultat av bevisste, forsettlige og kreative beslutninger fra utøverens side. Sharps arbeid som forsker var rett og slett dårlig og fullt av ideologiske føringer og manipulasjon, ifølge Watson (Watson 1983, se også Bohlman 1988).

Den "ekte" folkemusikken måtte være gammel, ha ukjent opphav i rurale strøk og finnes i flere versjoner. Denne oppfatningen hang sammen med troen på at autentisk musikk måtte springe ut fra det opprinnelige og naturlige mennesket. Disse kravene fungerte som en garanti for kvalitet og autenticitet. Musikk og tradisjoner som oppfylte kravene oppfattet man som ekte og "ren" fordi det ikke var blitt "besudlet" av ytre (moderne) påvirkning (Goldstein 1982).

Det at innsamlerne tilhørte en annen klasse eller hadde en annen sosial status enn kildene, kunne føre til en utstrakt bruk av (bevisst eller ubevisst) selvsensur. Sanger som omhandlet erotiske, politiske eller samfunnskritiske temaer ble ofte unngått dersom utøveren vurderte dem som upassende i møte med innsamleren (Watson 1983: 33).

Slik sett har både innsamlerne og informantene de benyttet seg av gjort valg som har fått konsekvenser for hvilket materiale som ble nedtegnet.

Romantiseringen av folkemusikeren og "de andre":

I en tradisjon ser man ofte at enkelte prominente figurer trekkes fram som "helter" eller "modeller". De fungerer som intellektuelle og følelsesmessige "points of orientation, and simultaneously offer a sort of yardstick for self-evaluation (Rolf 2012: 123)".

I en musikalsk tradisjon er disse forbildene ofte musikere som regnes som eksepsjonelt dyktige eller har et særegent musikalsk uttrykk. Modeller autentiserer, men de representerer ofte bare et selektivt utvalg av en hel tradisjon (Feintuch 1993: 191).

“A sense of authenticity seems contingent upon how a person makes music and how a person is located socially – a model manages the contradictory task of typifying and serving as an example of what is exceptional, the best.” Feintuch 1993:188

Disse modellene representerer det som blir sett på som idealet både musikkteknisk og sosialt innenfor et romantisert organisk samfunn. Men ofte er ikke disse modellene egentlig representative for tradisjonen som helhet (Feintuch 1993: 189).

I Norge har utøvere som Myllarguten blitt tildelt en slik posisjon, ikke minst blant de som ikke selv var del av tradisjonen.

Mystifiseringa av folkemusikken var omfattande. I mytologien vert den sett på som eit særskilt uttrykk for det opphavlege, naturlege og reine. Denne mystikken gjaldt i stor grad også utøvarane, og vart framført av dei fremste innsamlarane og forskarane (Havåg 1994: 21).

Utøvere som Myllarguten ble altså sett på som svært mystiske og eksotiske, og dette synet var et utslag av forestillingen om at en primitiv og umiddelbar natur – og kulturtilstand ble sett på som en nødvendig forutsetning for utviklingen av folkekunsten (Havåg 1994, Bohlman 1988). Dette synet på folkemusikeren har sitt utspring i den romantiske forestillingen om både ”folket” og kunsten, men det er et syn som ser ut til å ha fått tilhengere også utover 1900-tallet.

Under depresjonen fikk folkemusikken et oppsving i USA. Mange begynte å lengte etter bedre tider og romantiserte en mytisk tid i fortiden da amerikanere var sterkere, edlere og mer selvstendige. Middelklassen glorifiserte vanlige folk, de fattige, de som ikke hadde latt seg blende av overflatisk luksus, og alt dette syntes folkesangerne å representere (Filene 2000: 65).

Revival audiences yearn to identify with folk figures, but that identification is premised on difference. Roots musicians are expected to be premodern, unrestrainedly emotive, and noncommercial. Singers who too closely resemble the revival’s middle-class audiences are rejected by those audiences as “inauthentic” (Filene 2000: 63).

Stekert (1993) mener mye av grunnen til at revival starter handler om middelklassens romantisering av fattigdom og det rurale. Denne romantiseringen fokuserer altså først og fremst på forskjeller. Som tidligere nevnt ble begrepet folkemusikk konstruert av borgerskapet, de som ikke selv var på innsiden av tradisjonen. Det var ikke et begrep som i utgangspunktet hadde blitt brukt av spellemenn eller sangere på landsbygda. De som deltar i en tradisjon og de som betrakter ser ofte ting forskjellig, fordi de har forskjellig utgangspunkt.

Lilliestam (2002) mener at i inndelingen mellom kunstmusikk, folkemusikk og populærmusikk ligger det en slags implisitt rangering. Kunstmusikken er ”best”, så kommer folkemusikken som ikke er like ”bra”, men som er autentisk, og nederst kommer den ”kommersielle” populærmusikken. Slike rangeringer blir et verktøy til å skille ”oss” fra ”dem”, ”kyndige” fra ”uvidende”, ”fiffen” fra ”pakket” osv. Kunstmusikken ga borgerskapet på 1800-tallet muligheten til å definere seg selv opp mot ”de andre”, ”folket”(jfr. Born & Hesmondhalgh 2000).

Dette handler om skillet mellom ”høy” og ”lav” kultur. Lilliestam refererer til Berkaak når han sier at begge uttrykkene er avhengige av hverandre. Dersom man har en forestilling om at noe er høykultur, impliserer det også at det må finnes en lavkultur. Kunstmusikken regnes som høykultur mens populærmusikken er lavkultur. Det som på et tidspunkt regnes som lavkultur, kan likevel med tiden bli sett på som høykultur (Lilliestam: 2002).

VIDEREFØRING AV TRADISJON:

Tradisjonens mellommenn:

Som vi har sett har innsamlernes arbeid og borgerskapets holdninger hatt stor betydning for hva som har blitt regnet som folkemusikk og synet på de som viderefører tradisjonen. Man kan se et mønster innenfor folkemusikken hvor noen, som regel utenforstående, oppsøker en tradisjon og ”henter” elementer fra den som de så presenterer innenfor sin egen kulturelle sfære.

Benjamin Filenes diskusjon kretser rundt det han kaller kulturelle mellommenn:

These folklorists, record company executives, producers, radio programmers, and publicists “discovered” folk musicians, recorded them, arranged concert dates for them, and, usually, promoted them as the exemplars of America’s musical roots. In doing so, they did more than deliver “pure” music; they made judgments about what constituted America’s true musical tradition, helped shape what “mainstream” audiences recognized as authentic, and, inevitably, transformed the music that the folk performers offered. [...] they “romanced” the folk, in the sense both of wooing them as intimates and of sentimentalizing them as Other (Filene 2000: 5).

Ifølge Ellen J. Stekert (1993) ser man ofte at folk påtar seg å representere og tale på vegne av ”de andre”, de som musikken og kulturen ”tilhører”. Og når de gjør dette, påvirker de også denne kulturen og musikken, og konteksten rundt musikken. De blir dermed også en slags ”inntrengere”.

Hun peker på maktforholdet mellom de som taler på vegne av utøverne og utøverne selv, hvor hun tar utgangspunkt i folk- revival’en som fant sted på 60-tallet både i USA og Europa. De tradisjonelle utøverne og ”inngriperne” som hentet dem til byene, forsto ikke hverandres politikk og agenda, mener Stekert. De brukte hverandre på hver sin måte, men mellommennene fra byene hadde mer midler og mer makt. Dette førte til en skjev maktfordeling hvor utøverne trakk det korteste strået (Stekert 1993).

Revival skjer stort sett atskilt fra tradisjonen den baserer seg på, enten i tid og/eller sted, eller rent kulturelt. Revivalen blir en metode for utenforstående til å ta til seg en tradisjon for så å omforme den til sin egen. Inngriperne endrer musikken og tradisjonen (se Stekert 1993, Livingston 1999).

Å ”redde” kulturarven:

Som vi har sett ble mye av musikken som ble samlet inn, notert fra 1800-tallet og utover, da interessen for bondesamfunnet og arbeiderklassens musikk var økende blant borgerskapet. Dette behovet for å bevare folkemusikken hang sammen med en utbredt tro på at dette var del av tradisjoner som var i ferd med å forsvinne (Connell & Gibson 2003: 35-36).

Det ble viktig å ”redde” musikken og tradisjonen for ettertiden for deltakere i en revival, og noen ganger også for tradisjonsbærere. I tillegg ble mange også opptatt av å lære om tradisjonens historie (Nusbaum 1993: 211).

Core revivalists, whether "insiders" to the tradition or "outsiders", tend to feel such a strong connection with the revival tradition that they take it upon themselves to "rescue" it from extinction and pass it on to others (Livingston: 1999: 70).

Men når "outsiderne" griper inn for å redde tradisjonen, fører det med seg endringer. Det de egentlig gjør, er å skape nye estetiske koder og nye musikkstiler, det Rosenberg kaller "transforming tradition" (Rosenberg 1993, Livingston 1999).

Man tror man har "reparert" tradisjonen og gitt den nytt liv, men det man faktisk har gjort, er å skape et nytt "kunstnerisk paradigme", en transformert versjon av den kulturen og tradisjonen man tror man har gjenopplivet (Feintuch 1993: 191-192) Ifølge Feintuch er denne nye versjonen basert på et nøye utvalgt repertoar innen noen foretrukne stiler, og et selektivt syn på fortiden. Revival bør derfor forstås som transformasjon (ibid: 192).

As our own view of tradition evolves, we realize that *tradition* is a social and academic construct standing for and resulting from an ongoing process of interpreting and reinterpreting the past. Feintuch 1993: 192.

Som tidligere nevnt er tradisjoner stadig i endring, de forblir ikke konstante gjennom videreføringsprosessen. Slik sett blir tradisjoner hele tiden omformet og fornyet.

Traditions are curious phenomena, in that they are both real and imaginary at the same time; a tradition exists, we might say, by being imagined, but what is constructed or conceived as tradition does have real meaning and substantive content for those who identify with it, or believe in its realness, its authenticity (Eyerman & Jamison 1998: 33).

Tradisjoner må altså forestilles, men det betyr ikke nødvendigvis at de er mindre ekte. Ronström skiller mellom tradisjon og kulturarv. Kulturarv er ifølge Owe Ronström hovedsakelig et urbant fenomen, selv når det opptrer i rurale strøk. Den representerer holdninger innenfor adelen og borgerskapet og er rettet mot det internasjonale (Ronström 2008).

Selv om middelklassefolk ikke er de som i utgangspunktet har nærmest tilknytning til folkemusikktradisjoner, er det ofte de som først og fremst føler at de har en kulturarv å bevare. Kulturarvbegrepet kan ses i sammenheng med revivalfenomenet, fordi det nettopp er forestillingen om behovet for å bevare en kulturarv eller kulturskatt som står sentralt i mange revivaler. Begge deler er urbane fenomener, da det stort sett er i byene at revival'er oppstår (se Livingston 1999, Bohlman 1988 og Rosenberg 1993 m.fl.).

Noe av forskjellen mellom tradisjon og kulturarv er at tradisjon benytter seg av tid for å skape tradisjonelle temaer og distinkt lokalitet, mens kulturarv har en tendens til å ta utgangspunkt i sted for å skape bestemte fortider som er mer løst knyttet til sted.

Tradisjon er lukket, hvem som helst har ikke tilgang til den. Ronström sammenligner det med en VIP-klubb, hvor man enten må være medlem eller bli invitert av et medlem for å komme inn, og dette medlemskapet kan man ofte bli tildelt fra fødselen av eller gjennom ekteskap. Kulturarv representerer derimot åpenhet, hvor hvem som helst kan få tilgang. Her er det først og fremst de riktige verdiene (og lømmebøkene) som sikrer tilgang. (Ronström 2008: 9).

Det sentrale i en tradisjon er skikker, ritualer og uttrykksformer som fortellinger, musikk og dans. Kulturarv er sentrert rundt monumenter, bygninger og steder.

Tradisjon eksisterer i flertall, hvor hvert område og hver gruppe har sin egen. Kulturarv er derimot som regel forstått som entall, slik at det er mye mindre av det, og dette gjør det mer dyrebart. Mens tradisjon representerer det lokale, er kulturarv knyttet til større enheter, slik som nasjon, kontinent eller verden som helhet (Ronström 2008: 9).

Up to this point the argument has been that heritage is a global phenomenon that is 'downloaded' locally to redefine, reformulate and take control over aesthetics, history, economy and power. The idea is that the change from tradition to heritage is significant, that it signals changes in the production of collective memory, and that this has to do with changes in local power structures (Ronström 2008: 10).

Utvalgte tradisjoner plukkes ut og blir presentert som kulturarv, hvor enkelte tradisjoner regnes som mer "autentiske" enn andre. Autentisitet er i seg selv et komplekst begrep som forholder seg til tradisjon, folkemusikk og revival på mange måter. Jeg skal i løpet av min undersøkelse berøre noen disse.

Autentisitetsspørsmålet oppstår som regel ikke før en revival har startet. Selv om tradisjonsbærere ofte er opptatt av å spille musikken "riktig" og "bra", handler det først og fremst om å kjenne tradisjonen godt snarere enn abstrakte begreper om tekst, tekstur og kontekst, eller ideologiske ideer (Rosenberg1993: 196).

Revivalists become revisionist historians when they attempt to establish standards of authenticity. They view the tradition's past not only from an ideological viewpoint but also from a new temporal and experiential viewpoint, and almost always from the viewpoint of a different class (Rosenberg 1993: 196).

Revivalistene og de som har påtatt seg oppgaven å forvalte en kulturarv er således med på å forme synet på fortiden og historien gjennom sine vurderinger av hva som er autentisk eller verdifullt.

TEKNOLOGISKE FORUTSETNINGER:

Teknologiske forandringer skaper forandringer i samfunnet, og det betyr forandringer i kulturen. Dette inkluderer også folkemusikk.

Goldstein fokuserer på viktigheten av innspillings – og avspillingsteknologi, da særlig båndopptakeren og LP'en i forhold til den folkesang- revivalen i Storbritannia som startet etter andre verdenskrig og som ifølge Goldstein fortsatt pågår. Dette ble skrevet i 1982, men det kan likevel virke som om Goldstein ser utviklingen i britisk folkemusikk siden krigen som en eneste lang revival. Dermed kan man etter hans resonnement se den tidligere nevnte revivalen i London som en fortsettelse av den utviklingen Goldstein beskriver.

Revivalen innen britisk folkemusikk kunne aldri ha funnet sted hvis det ikke hadde vært for båndopptakeren og LP'en, ifølge Goldstein (Goldstein 1982).

Videre presenterer han en hypotese om at "each major technological advance in mass communication media helped to produce a folksong revival" (ibid 1982: 4).

Livingston (1999) stiller spørsmål ved gyldigheten av Goldsteins utsagn. Spørsmålet er vel egentlig hvorvidt teknologien har vært avgjørende for å starte en revival, eller om den bare har muliggjort det? Var det strømninger i tiden som allerede var til stede, som så fikk sitt utløp gjennom teknologiske forbedringer?

Selv om teknologien, som nevnt, spiller en viktig rolle for å legge til rette for en revival, er det andre faktorer som er minst like utslagsgivende. For at teknologien skal kunne gjøre folk i stand til å starte en revival, må ønsket om å hente fram eldre musikk være til stede først (Livingston 1999).

Teknologien er en viktig forutsetning for å gjøre tid og sted uvesentlig, ved at musikk fra forskjellige tider og forskjellige steder kan være tilgjengelig samtidig. Dette åpner igjen for blanding av forskjellige typer musikk, og i den sammenheng kan man lett se at enkelte vil oppfatte denne utviklingen som en trussel for tradisjonell musikk og kultur (Bohlman: 1988). Industrialiseringen og den medfølgende teknologien representerer ifølge Lloyd en krise for det som "outsidere" regner som autentisk (Lloyd 1982). På grunn av moderniseringen og

urbaniseringen, som Bohlman også peker på, har skillett mellom by og land blitt mindre tydelig. Dette har igjen ført til at rurale områder har blitt mindre isolert og mer påvirket utenfra (Bohlman 1988).

Et framtreddende aspekt ved det kulturelle mangfoldet i dagens kultur, er den utrolige utvidningen av musikken i alle retninger og på alle nivåer. Utvidningen har skjedd fordi enkelte musikkstiler har fått global spredning gjennom media og musikkbransjen, men også fordi musikken har blitt frigjort fra tid og rom. Aldri før har så mange stiler, musikkformer og uttrykk vært tilgjengelig på en gang, og aldri har så mange vært opptatt av musikk (Lundberg, Malm & Ronström: 2000:15).

Nye metoder for innsamling:

Da lydinnspilling ble mulig kunne man dokumentere musikken slik den ble framført og man kunne studere flere aspekter ved folkemusikken enn tidligere uten å ha vært i direkte kontakt med utøverne. Teknologien endret forskernes syn på autentisitet. Man begynte etter hvert å se på notasjon som problematisk og som mangelfullt. Innspillingen erstattet i mange tilfeller notasjon som verktøy for innsamlerne og som hovedkilde for forskerne (Lloyd 1982).

Fra slutten av 1800-tallet begynte man i USA å samle inn folkemusikk på samme måte som man hadde gjort i Europa siden 1700-tallet (Filene 2000: 9).

Filene trekker fram familien Lomax som pionerer innen innsamling av amerikansk folkemusikk, og mener de i stor grad var med på å danne grunnlaget for en revival for denne musikken. I likhet med sine europeiske forgjengere, gjorde også disse innsamlerne valg som fikk konsekvenser for musikken de samlet inn og sangerne de brukte som kilder:

In a pioneering move, the Lomaxes began to promote not just the songs they gathered but the singers who sang them. In doing so they produced a web of criteria for determining what a “true” folk singer looked and sounded like and a set of assumptions about the importance of *being* a “true” folk singer. In short, they created a “cult of authenticity,” a thicket of expectations and valuations that American roots musicians and their audiences have been negotiating ever since. (Filene 2000: 49).

The Lomaxes were the first to use “actuaak folk” to promote a coherent vision of America’s folk music heritage. [...] In effect they spread their vision if American music by integrating folk into mass culture.

The Lomaxes' efforts to popularize representatives from folk culture added an element that became central to the folk music revival of the thirties and to every burst of interest in roots music since then – an impression of authenticity (Filene 2000: 57-58).

Tidligere innsamlere hadde, som Filene også påpeker, vært opptatt av autentisitet i folkemusikken de samlet inn. Men ved å skape en direkte kontakt mellom utøver og publikum skapte Lomax -familien nok en kilde til autentisitet, nemlig utøverne selv (ibid: 58). Nå dreide det seg altså ikke bare om autentiske kilder, tekster, sanger osv, men også om autentisk framføringspraksis.

Transkriberinger er fortolkninger med tradisjonelle notasjonsverktøy, med de begrensningene det innebærer. Innspillingene er også åpne for tolkning, men er ifølge Goldstein likevel ”correct as objective reports of facts existing at the time of recording” (Goldstein: 1982: 13).

I et senere intervju (gjort av Neil V. Rosenberg og senere revidert av Goldstein selv) peker Goldstein likevel på noen interessante problemer. Hvordan skal man gjennomføre opptaket på best mulig måte? Man kan ikke spille inn et feltopptak med en tradisjonell folkesanger på samme måte som man gjør innspillinger i studio, hvor man ofte gjør opptaket mange ganger til man er fornøyd. Goldstein er kritisk til innsamlere som er for opptatt av å få til et perfekt opptak og som han mener stiller for høye krav til sangerne. De tradisjonelle sangerne er ikke trente sangere, men ønsker først og fremst å fortelle en historie (Goldstein 1993: 117).

Hovedansvaret til ”mellommenn” er overfor utøverne, for det er de som gjør det hele mulig. Dette ansvaret har også innsamleren/produsenten i forhold til hvordan redigeringen foregår. Goldstein selv redigerte kun slik som sangeren selv ønsket, og var opptatt av å vise sangeren fra det sangeren selv mente var deres beste side,

En etnografisk innspilling og en estetisk innspilling er to forskjellige ting. Den estetiske innspillingen har ikke som formål å være en autentisk gjengivelse av de faktiske hendelsene. Om man velger å la noen ”feil” bli værende på opptaket, avhenger det igjen av hva sangeren selv ønsker. Man skylder informanten å gjøre sitt beste for dem, mener Goldstein (ibid: 118-119).

Den innsamlede musikken har blitt mer tilgjengelig gjennom utgitte innspillinger, i motsetning til transkriberinger som ofte kun ble publisert i forskningstidsskrifter.

The issuance of long-playing recordings and tapes of traditional singers, together with their appearance at folk festivals, folk clubs, and folksong concerts, has inspired the search for and the tape recording of old singers by folksong revivalists in their own and nearby communities (Goldstein 1982:11).

Denne amatørinnsamlingen har ført til at man har oppdaget nye sangere og nytt materiale ikke bare i bortgjemte rurale strøk, men også i sine egne omgivelser. I tillegg har det gjort at ”the revivalist-collector”, som Goldstein kaller dem, føler seg tryggere i sin deltagelse i tradisjonen. På denne måten føler de mer ansvar og forståelse overfor tradisjonen de forvalter, både som innsamlere og utøvere. Noen av disse innsamlerne introduserer sine kilder på festivaler og lignende, og gir på den måten sangeren muligheten til å nå ut til et nytt publikum (Goldstein 1982, se også Stekert 1993).

Det at båndopptageren inspirerte amatører til å gjøre feltarbeid som tidligere var forbeholdt forskere, har ført til et større materiale som ikke bare kan benyttes i en revival, men som også kan studeres akademisk. En del av opptakene ble sluppet kommersielt på LP-plater, med medfølgende informasjon om sangeren og musikken, og Goldstein mener at disse opptakene ble en viktig kilde for forskning på folkemusikk (Goldstein 1982: 12).

Lydinnspeiling gjorde musikken tilgjengelig for flere, også de som ikke kunne lese noter. Dermed kunne flere lære seg sangene. I tillegg kunne man nå også gjengi framføringsstilen korrekt, noe som ga lytteren mulighet til også å lære seg sjangeren. Man kan da velge å imitere sangeren på innspillingen, eller kopiere framføringsstilen til en eller flere sangere. Disse innspillingene inspirerte andre til å skrive egne sanger i samme stil. Det kunne dreie seg om parodier eller svar på eksisterende sanger, eller helt nye sanger. Slik nyskaping kan være med på å gjøre tradisjonen mer aktuell i samtiden (ibid).

SOSIALE OG SAMFUNNSMASSEGE ASPEKTER:

Klassetilhørighet:

Sosiologiske, antropologiske og samfunnsmessige aspekter er ofte blant de mest fremtredende i forhold til forskningen på revival. Her inngår også elementer som kultur og klassetilhørighet. Ruud betoner at ”det er en sammenheng mellom identitet og sosial klasse, selv om det er vanskelig å vise hvordan musikk kan formidle mellom to slike størrelser (Ruud: 2006:14)”.

Det finnes ingen egen musikkform for bestemte klasser i samfunnet, men musikksmak er i stor grad påvirket av klassebakgrunn.

Livingston (1993) ser på revival som et middelklassefenomen. Dette gjenspeiles ifølge henne i at ideologien en revival baseres på er hentet fra middelklassens tenkemåter og strukturer:

These include the categorization of culture into "modern" and "traditional", the privileging of exchange value over use value, the objectification, commodification and rationalization of various aspects of life, participation in the "cult of consumerism", an ideology of modernity, and the imagined community of the nation, among others (Livingston: 1999: 66).

Vi har tidligere sett at kulturarv i all hovedsak kan regnes som et middelklassefenomen, og hvordan kulturarv forholder seg til revival. I den sammenheng ble det påpekt at middelklassen bare identifiserte seg med "folket" i en begrenset utstrekning. "De andre" blir hele tiden holdt på en viss avstand. Dette kan skyldes at artister og publikum ofte identifiserer seg mer med mennesker med lignende klassebakgrunn fra helt andre steder i verden, enn de identifiserer seg med folk med annen klasses tilhørighet på samme sted som dem selv (Connell & Gibson 2003).

Slik danner musikalske scener og rørelser et samhold mellom likesinnede på tvers av landegrenser, og dette er også tilfelle med mange revivaler som får globalt gjennomslag.

Musikk i sosiologisk sammenheng:

Niall MacKinnon (1993) ønsker å vise hvordan sosiologi kan relateres til musikk, altså en sosiologisk forståelse av musikalsk framføring, mottakelse og konsumering.

Forskjellige musikalske tradisjoner kan utvikle seg parallelt, med vekslende grad av kompleksitet. MacKinnon mener det er problematisk å se på musikalsk utvikling som en evolusjonistisk utvikling. Musikkens oppbygning avhenger ifølge ham mer av den sosiale konteksten den ble skapt i, og man kan spore elementer av sosial struktur i den musikalske strukturen.

In Western society, as in any other, the organisation of musical sound is one of the ways through which shared meanings are articulated. Musical meaning is itself a component of all meaning. Music exists as one domain through which society is constructed, and musical meaning forms one medium through which joint values are celebrated (MacKinnon:1993: 7).

Mening kommuniseres ikke fra utøveren til publikum, men skapes i selve framførelsen. Musikk har ifølge MacKinnon en implisitt mening som kan forstås men ikke artikuleres gjennom språket. Musikk er ett av flere elementer i den sosiale konstruksjonen av virkelighet (ibid).

Det vestlige musikkliv må forstås som pluralistisk for å kunne ta hensyn til mangfoldet som eksisterer innen forskjellige samfunn. Forskjellige musikkformer eksisterer innenfor samme geografiske område, som selvstendige former for musikk, men ikke isolerte fra hverandre. Enhver sjanger uttrykker noe eget innenfor sin musikkform, men den uttrykker også noe utover dette. Den sier noe om de sosiale og samfunnsmessige omstendighetene rundt. Musikalsk mening blir ifølge MacKinnon konstruert gjennom framføring og tolkning av denne framføringen innenfor sin sosiale kontekst, både når det gjelder produksjon og mottakelse. Musikk betyr forskjellige ting for forskjellige folk til forskjellige tider, eller på samme tid (Ibid.).

Folkemusikk og politikk:

Det er vanskelig å vite hva som utløser en revival. Hva er det som gjør at folk er klare for noe nytt? Fyller man et behov som er der? Når og hvorfor er timingen riktig?

Jackson (1993) mener at noe av svaret ligger i de politiske og samfunnsmessige omstendighetene rundt en revival.

Folkemusikk har som tidligere nevnt vært et viktig verktøy for å bygge nasjonal identitet i mange land. De som samlet inn musikk og folkediktning hadde en bestemt agenda, og valgene de tok i forhold til hva slags musikk de skulle samle inn og hva de regnet som verdifullt styrtes av denne agendaen.

Folkemusikken har blitt brukt til å fremme politiske agendaer av flere og til forskjellige tider. I USA på 1930 og -40 -tallet ble folkesang assosiert med venstrepolitikk og folkesangere som Pete Seeger ble svartelistet på 50- tallet mistenkt for å være kommunister. Dette førte til at folkesangbevegelsen en stund gikk under jorden, før yngre generasjoner gjenoppdaget den noen år seinere (Cantwell 1993).

Politiske motiver kan være med på å utløse ny interesse for folkemusikk, enten det dreier seg om å bygge en nasjonal identitet eller et opprør mot eksisterende samfunnsstrukturer.

60- tallets folk - revival handlet særlig om det sistnevnte. Den var bygget på verdier knyttet til venstresiden i politikken og fant sted både i Europa og i USA. Man var imot atombomben og Vietnamkrigen og opptatt av arbeidernes, minoritetsgruppene og kvinnenes rettigheter. Nå ble folketonen (både nykomponerte og gamle tradisjonelle sanger) brukt med tanke på å skape forandringer i samfunnet, og man så en stor oppblomstring av protestsanger. På mange måter ble denne revivalen utløst av en misnøye med tingenes tilstand og en motstand mot de som satt med makten, både politisk og sosialt. Det var en bølge som var forankret i arbeiderklassen, hvor folkemusikken også hadde sitt utspring. Altså var ikke denne revivalen knyttet til middelklassen på samme måte som de fleste andre revivaler. Men der folkemusikken tidligere hadde tilhørt landsbygda, var den nå en del av en urban kulturell bevegelse. Nå fikk folkemusikken for alvor innpass i populærmusikken, og den ble blandet med andre sjangere som rock og jazz. Likevel erstattet ikke folkemusikken sjangere innen populærmusikken, og folkedansen fikk ikke samme innpass i populærkulturen som folkesangen fikk (Born & Hesmondhalgh: 2000: 35-39, Jackson 1993).

Mot slutten av 60-tallet begynner revival'en å dabbe av. Jackson ser også denne utviklingen i sammenheng med de politiske og sosiale omstendighetene. Store demonstrasjoner og politisk turbulens gjorde at revivalens romantiske og idealistiske holdninger ble upassende. Nå tok man del i aktivisme, i stedet for å bare synge om sosiale og politiske problemer (Jackson 1993).

IDENTITET OG AUTENTISITET:

Musikk og identitet:

Even Ruud påpeker at det ofte er ”påtakelige sammenhenger mellom folks musikksmak og måten de presenterer seg selv på (Ruud 2006: 9)”. Samtidig er virkeligheten mer sammensatt enn som så og vi tolker symboler individuelt. Identitet er ikke noe konstant som vi bærer med oss hele livet, men noe vi skaper gjennom de historiene vi forteller om oss selv ut ifra opplevelser og minner (ibid, se også Connell & Gibson 2003).

Kultur er heller ikke noe vi besitter, men noe vi velger. Musikk kan både brukes til å konstruere nye identiteter og å reflektere eksisterende identiteter.

Sociocultural identities are not simply constructed in music; there are “prior” identities that come to be embodied dynamically in musical cultures, which then also *form* the reproduction of those identities – no passive process of reflection
(Born & Hesmondhalgh: 2000:32)

Musikk kan brukes til å skape en egen identitet, men den kan også brukes til å markere og forsterke grenser mellom eksisterende sosiokulturelle kategorier og grupper. Musikk er ikke bare et verktøy for å skape og uttrykke en personlig og individuell identitet. Det er også viktig i forhold til å danne og opprettholde dominerende klassifiseringer av og forestillinger om etnisitet, nasjonalitet, kjønn og klasse. Musikk har en konnoterende kraft fordi den ikke har en beskrivende mening, i motsetning til visuell og litterær kunst (Born & Hesmondhalgh: 2000). Det er viktig å skille mellom individuell identitet og kollektiv identitet i forhold til musikk. En person kan ha flere musikalske identiteter samtidig. Disse uttrykkes gjennom variert musikksmak og praksis, noen ganger på en måte som er selvmotsigende eller kontrasterende.

Thus states of both “authentic”, “essential” musical identity and more playful, post-modern relations of desire and protoidentification through music coexist in many individuals, producing a state of fragmentary and multiple imaginary musical identification (Ibid: 33).

Hovedproblemet for forskning rundt identitet, er ifølge Born og Hesmondhalgh å forstå forholdet mellom individuell identitet og dominerende kulturelle systemer.

Musikalsk identifisering kan forstås på flere måter:

- Når musikk brukes til å danne en imaginær identifisering som kun foregår i fantasien, altså en identitet man ikke vil eller kan leve ut i det virkelige liv.
- Når forestillinger rundt musikken brukes til å forutsi, tydeliggjøre eller muliggjøre ekte former for sosiokulturell identitet.
- Når forestillinger rundt musikken brukes til å reprodusere, forsterke, aktualisere eller gjenreise eksisterende sosiokulturelle identiteter.
- Når musikalsk representasjon av sosiokulturell identitet i ettertid blir tolket på nytt og diskutert, og dermed gjeninnført inn i stadig endrende sosiokulturell sammenheng.

(Born & Hesmondhalgh 2000)

All historie er konstruert, enten det gjelder vår felles historie eller våre individuelle historier. Vi skaper vår egen vinkling og vår egen tolkning basert på våre erfaringer og tankemønstre.

Denne konstrueringen gjør seg også gjeldende i alle former for musikalsk praksis, men blir særlig tydelig i sammenheng med tradisjonsmusikk (Rosenberg 1993).

Musikk brukes til å bygge identiteter, både individuelle og kollektive. I tillegg kan våre tanker rundt musikk også knyttes til forestillinger om tidsepoker og steder. Musikk har spilt en viktig rolle i konstruksjonen av nasjonale og etniske identiteter (Connell & Gibson 2003: 117)

”Folkier than thou”

Ifølge Livingston (1999) er hovedkomponentene i en revival ideer om historisk kontinuitet og autentisitet. Dette er to begreper som er nært relatert til tradisjonsmusikk, men også til hverandre. En form for autentisitet man ofte snakker om innen tradisjonsmusikk og revival, er knyttet til oppfattelse av historisk troverdighet og kontinuitet, at man føyer seg inn i en lengre rekke utøvere innen en tradisjon.

De som er mest opptatt av å bevare tradisjonen ser ofte modernisering som en trussel, og vil dermed regne innovasjon som noe negativt. Grunnen til denne motviljen kan springe ut av en forestilling om at det finnes noe originalt, konstant og tidløst som er ”autentisk” og som må beskyttes mot ytre påvirkning. Denne forestillingen er ifølge Livingston det aller viktigste i enhver revival (Livingston 1999).

Innen mange former for folkemusikk har man ofte om et ønske om å fremføre musikk på en mest mulig autentisk måte. I denne sammenhengen bruker man gjerne begrepet autentisitet i betydningen ”mest mulig tro mot musikken slik den var opprinnelig”. Altså vil det si at man prøver å gjenskape det man mener er musikkens originale form og uttrykk.

Dette er i seg selv en umulig oppgave, siden det tross alt er umulig å vite noe sikkert om hvordan musikken har oppstått og hvordan den hørtes ut da (Bohlman 1988, Rosenberg 1993).

Urbane middelklassefolk kan føle seg fremmedgjort i sin egen tilværelse og opplever sin egen kultur som undertrykkende, så de søker tilflukt i andre, mer rurale kulturer, hvor man tilsynelatende har bevart sin primitive integritet uten å ha blitt korrumpert av modernisering og industrialisering (Blaustein 1993: 270).

Mange vil gi livene sine mer mening ved å tilføre aspekter fra andre liv. De blir, med Posens ord, turister eller pilegrimer i andres kultur, enten det gjelder musikk, klær, mat eller andre

ting, og jo mer ”autentisk” det var, jo mer gyldig eller ekte ble opplevelsen av det og endringene det førte til (Posen 1993).

Denne søken etter autentisitet har økt i omfang ifølge Filene:

What makes the formation of America’s folk canon so fascinating, though, is that just as isolated cultures became harder to define and locate in industrialized America, the notions of musical purity and primitivism took an enhanced value, even in avowedly commercial music. Twentieth-century Americans have been consistently searching for the latest incarnation of “old time” and “authentic” music. Such terms may have lost their referents, but their cultural power has remained undiminished. (Filene 2000: 3).

Posen beskriver et revivalmiljø i Canada og USA på 70-tallet, hvor man ble stadig mer opptatt av autentisitet og at sangene man fremførte skulle være tradisjonelle. Bob Dylan ble ikke regnet for å være autentisk nok, så man hentet heller materiale fra innsamlere som Sharp og Child. De prøvde å imitere den britiske aksenten og måten å fremføre låtene på, a cappella og med kvintharmonier, til tross for at de framførte shanties på en scene, i en helt annen kontekst enn den opprinnelige. Alt dette kun fordi de oppfattet det som mer ”autentisk”. Utøverne konkurrerte i å være mest mulig ”folky” (”folkier than thou”) og publikum bedømte dem deretter (Posen 1993: 132).

Etter hvert innså mange revival-deltakere at de ikke behøvde å lete utenfor sin egen kultur for å finne det de lette etter, men at de kunne finne dette innenfor den folkegruppen de allerede tilførte. Deres egen ”autentisitet” var på denne måten innebygget eller kunne formes enkelt (ibid: 128).

Utøverne er ifølge Posen blitt mer opptatt av å spille og høre på det de har lyst til. Da folkemusikken var populær kommersielt, hadde stil erstattet kontekst, eller *blitt* selve konteksten, etter hvert som utøverne hadde blitt yngre og vokst lenger og lenger vekk fra ”tradisjonelle” kilder. Utøverens tilknytning til tradisjonen, altså hans ”autentisitet”, ble hans kjennemerke.

Selv om mange forskere kategoriserer revivalister som fremmedgjorte intellektuelle med middelklassebakgrunn som prøver å identifisere seg med en eller annen idealisert eksotisk folkegruppe, mener Blaustein at tradisjonsbærere også kan starte en revival i et forsøk på å ”redde” eller bevare en tradisjon de føler er i ferd med å forsvinne (Blaustein 1993: 266). Han mener at ”one source of folk revivalism is alienation from an unsatisfactory cultural identity, leading to folk romanticism; a second source is a subjective sense of deteriorating

tradition, resulting in grass-roots preservationism”, og at disse to formene for revival er like framtreddende og vanskelig å skille fra hverandre. De pleier derimot å forsterke hverandre. (ibid:264).

Blaustein opplevde at man innen revivalen mente at utøvere måtte være født og oppvokst i tradisjonens opprinnelige fellesskap for å kunne regnes som autentiske folkemusikere. Samtidig virket det ikke som om disse folkemusikerne hadde noe imot å lære bort sin musikk til utenforstående (Blaustein 1993: 158-159).

Han er kritisk til fokuset på autentisitet innen revival og folkemusikkforskning:

”The quest for the archaic and authentic distorts and restricts our capacity to envision the full range of modern musical cultures (ibid: 264)”.

Videre mener han at forskerne må slutte å lete etter det autentiske og heller følge med på det faktiske. Dersom tradisjonsbærere aksepterer nykommere inn i sin kultur, bør også forskerne gjøre det.

FORFLYTTNING, FUNKSJON OG KONTEKST:

Modernisering og urbanisering:

Philip V. Bohlman (1988) setter fokus på modernisering og urbanisering av folkemusikken etter den industrielle revolusjon.

Urbaniseringen har skjedd som en følge av at folk flyttet inn til byene for å finne jobb da industrialiseringen av bl.a. jordbruket sørget for at maskiner tok over mye av det som tidligere hadde vært manuelt arbeid. Dette førte til en opplevelse av fremmedgjøring hos mange og de så modernisering som en trussel mot tradisjon (Bohlman 1988). Etter hvert som stadig flere flyttet fra landsbygda og inn til byene, vokste behovet for å erstatte det kulturelle fellesskapet man hadde mistet med et nytt som var bedre tilpasset det urbane livet (Blaustein 1993: 260).

Bohlman (1988) påpeker imidlertid at det moderne og det tradisjonelle ofte har levd side om side. Moderne teknologi kan til og med være med på å fremme tradisjonell kultur. Lloyd (1982) fremmer et lignende argument om at elektronikk ikke ødelegger tradisjonsmusikken. Han mener derimot at det hjelper musikken til å komme tydeligere fram, slik at den ikke drukner blant populærmusikken for øvrig.

Bohlman ser teknologi som et av de viktigste og tydeligste uttrykk for modernisering. På grunn av urbaniseringen som har funnet sted ser man ofte at tradisjon og modernitet møtes i byene, og her blandes ofte forskjellige musikktyper (Bohlman 1988).

For at en revival skal kunne overleve må den markedsføres på en eller annen måte.

Platebransjen, festivaler og instrumentmakere er noen av de markedskreftene som kan få stor betydning. Dette kan igjen skape konflikt innad i miljøet rundt revival'en fordi noen føler at autentisiteten forsvinner hvis musikken blir kommersiell, men det kan også føre til at tradisjonell musikk får større aksept i samfunnet (Livingston 1999, Bohlman 1988, Lloyd 1982).

Mange har uttrykket bekymring for at moderniseringen, og den teknologiske utviklingen den innebærer, kan føre til en homogenisering av musikkformer og fjerne særpreget, men Bohlman påpeker at:

Far from homogenizing folk music style, modernization emphasizes diversity by bringing it together and concentrating it. By collapsing time and space, modernization encourages new ways of looking at older styles and different repertoires and sets the stage for revival and revitalization (Bohlman 1988: 124).

Modernisering skaper ikke bare et behov for å markere avstand til urban kultur gjennom en revival, det er også den samme moderniseringen som muliggjør en revival.

En revival er både en reaksjon mot og et produkt av modernitet, ifølge Livingston

Folkemusikk i ny kontekst

MacKinnon påpeker at man i vestlig kultur ofte glemmer at musikk ikke bare er underholdende eller stemningsskapende, men at den også kan ha en funksjon. Tradisjonelt har folkemusikken i de fleste land hatt en bruksfunksjon i dagliglivet, som akkompagnement for dans i selskaper og ved andre sosiale sammenkomster, eller i mer rituelle sammenhenger. Men fordi samfunnet har endret seg må musikken videreføres i en annen kontekst, og dermed får den også en annen funksjon (Connell & Gibson: 2003, MacKinnon (1993))

Samtidig som folk begynte å flytte fra landsbygda og inn til byene, noe som i stor utstrekning var tilfelle under den industrielle revolusjonen, har musikken også endret funksjon ved at den

har blitt flyttet til nye arenaer. I byene har folkemusikken funnet veien til klubber, festivaler og konsertlokaler, kanskje til og med til gatene (Connell & Gibson 2003)

I en mer urban kontekst fikk folkemusikken et annet uttrykk og ble ofte mer en form for konsertmusikk enn bruksmusikk. Det at det har blitt vanlig å framføre folkemusikk i konsertarenaer mener Corcoran gjør at folkemusikken høres malplassert ut, som en fisk på land (Corcoran 1992: 7).

Den tidligere nevnte innsamlingen, og etter hvert den geografiske forflytningen og spredningen av folk fikk konsekvenser for hvordan musikken ble framført og hvem som hørte på og brukte musikken. Det var ikke bare folk som hadde tilknytning til landsbygda som brukte folkemusikken. Dette førte også til at folk med annen musikalsk bakgrunn fattet interesse i folkemusikk, og dermed ble det naturlig å blande folkemusikk med elementer fra andre stilarter (Connell & Gibson 2003).

Ifølge Lloyd er tradisjonsmusikken skjør, noe som gjør den mottagelig for endringer. Når livene til folk endres, endres også måten musikken blir framført på (Lloyd 1982).

Folkemusikk har altså blitt tilgjengelig for et publikum utenfor landsbygda. Dette, i tillegg til institusjonalisering og økende profesjonalisme blant musikerne, har ført til at musikkformer som i utgangspunktet har hatt en svært lokal tilknytning kan bli nasjonale og senere globale (Connell & Gibson: 2003).

Folkemusikktradisjoner lever videre i en ny kontekst, eller forsvinner helt. Noen utøvere prøver å være så tro mot den opprinnelige fremføringspraksisen som overhode mulig, mens andre mener at musikken taler sterkere til dagens publikum dersom den formidles på en mer moderne måte ved hjelp av moderne teknologi. Teknologien har to funksjoner i denne sammenheng; både gjennom det at musikk med elektriske instrumenter er den dominerende i samtiden og dermed den typen musikk som mesteparten av publikumet er fortrolig med, og ved at musikken får mer gjennomslagskraft når den blir elektronisk forsterket. (Lloyd 1982: 15-16).

Innen forskningen er det ifølge Posen *konteksten* som er viktig i forhold til å avgjøre hvor ”autentisk” musikken er. Det er verken stilen, framføringen eller opphavet som alene definerer det som folkløse. Meningen ligger ikke i selve materialet, men i funksjonen det har i framføringssituasjonen. Det er funksjonen, prosessene og konteksten musikken er en del av

som avgjør hvorvidt noe er folkemusikk eller ikke. På denne måten oppdaget han at folkemusikken ikke bare var noe som tilhørte fattige bønder uten utdannelse, men at også den urbane middelklassen hadde folkemusikk, siden den var resultat av prosesser innen visse kontekster. Dette betyr igjen at ”autentisitet” er relativt ut ifra konteksten, for det er denne som gir musikken, og aktiviteter assosiert med den, mening. Posen var derfor selv autentisk som utøver innenfor revivalens kontekst (Posen 1993).

Looking back on it, I can see that I had confused the accurate re-creation of the style of an original with the creation of that original, thinking in effect that my re-creation was part of the same phenomenon and shared the context which defined and gave meaning to the original. That was just not the case. What gave my re-creation its meaning was another context, within which it was held that if my re-creation was stylistically identical to the original, it would be part of it. That context was the traditional folksong revival of the late 1960's and early 1970's (Posen 1993: 136).

Utøverne i en revival tilpasser sin opptreden til konteksten de skal opptre i, ”code switching”, og alle de involverte – utøvere, arrangører og publikum – er ifølge Jackson (1993) klar over at dette ikke dreier seg om folkemusikk i sin opprinnelige form og kontekst.

Festivalene har blitt viktige arenaer for tradisjonsmusikk. Her blir musikken framført i en annen kontekst enn den tradisjonelt har vært brukt tidligere. Denne konteksten er allikevel en ”ekte” kontekst. Musikken blir en del av en ”folk revival communitiy”, og ut ifra denne konteksten blir det en ekte opplevelse (Jackson 1993).

Del 2

TROND GRANLUND OG ROOTSBØLGEN I NORGE



Mitt case i denne oppgaven omhandler det som har blitt betegnet som rootsbølgen. Mer spesifikt skal jeg undersøke rootsbølgen i Norge med utgangspunkt i Trond Granlund og hans karriere, gjennom et intervju jeg gjorde med ham 20.05.2009 (merk at jeg benytter forkortelsene TG for Trond Granlund og SR for undertegnede i sitater hvor det ellers kan være uklart hvem som er sitert).

Videre vil jeg forsøke å knytte Granlund og rootsbølgen opp mot revivalbegrepet og komme inn på noen av konsekvensene denne bølgen og revivaler generelt har ført med seg.

Rootsbølgen skjøt for alvor fart mot slutten av 1980-tallet, men David Evans så tegn til en gryende revival innen bluesen i USA allerede i 1982. Han mente at unge afroamerikanere begynte å vise en større interesse for sine musikalske røtter, etter at de lenge hadde vært mer opptatt av modernitet og utvikling knyttet til borgerrettighetsbevegelsen. I tillegg trodde han bluesen ville oppnå en høyere status som selvstendig musikktradisjon og mer anerkjennelse gjennom mediedekning, dokumentarer og utgivelser.

[A] roots phenomenon has also been apparent in recent years among young whites, stimulated in part by the recent American Bicentennial. Young members of regional and ethnic groups everywhere are seeking identity in their “roots” and attempting to restore their ties with the past that had been broken during the “generation gap” of the last twenty or more years (Evans 1982:172).

Fra synthpop til roots - revival som reaksjon:

På 80-tallet kom en reaksjon mot popmusikkens overfladiskhet, dramaturgi og posering (Blokhus & Molde 2004).

Trond Granlund mener selv at dette ”var en reaksjon på at musikken var i ferd med å... det ble for mye maskiner, da. Det var den største grunnen til at den revival’en der kom, tror jeg.”

Videre forteller han at:

Det hadde vel noe med min alder og gjøre også, at jeg liksom plutselig ikke fant noen ting som gleda meg, blei liksom lei av musikk på slutten av 80-tallet. Allerede midten av 80-tallet slutta jeg å følge med på hva som kom. For jeg syntes all den synth- musikken, det var ikke noe for meg, da, ikke sant (Granlund 2009).

Artister og platekjøpere i 40-årene begynte å finne tilbake til rockens røtter og tradisjoner. Rootsbølgen ble også utløst av at CD-en overtok markedet for LP-en og MC-en. Mye eldre musikk ble nå gitt ut på nytt, og dette medførte en større interesse for gamle utgivelser både blant unge og eldre generasjoner (Blokhus og Molde 2004: 389). Som mange andre på 80- og 90-tallet, gikk Granlund til innkjøp av gammel musikk som var blitt nyutgitt på CD. Dette hjalp ham til å gjenoppdage musikk han hadde hørt på tidligere (se også Skårberg 2005).

Fordi for meg var det så sterkt at jeg liksom gikk rundt og var bare møkk lei all musikk og trodde egentlig at jeg ikke kom til å høre mye på musikk lenger. Og så plutselig skjønnte jeg at det gikk an å gå tilbake og oppdage ting som jeg ikke hadde fått med meg. Sjøl om jeg har fått med meg ganske mye før det også, altså, så mye av det gikk jeg bare tilbake til, som du sier en revival, også til ting som jeg hadde hørt på før.

Men jeg gikk også et skritt videre og hørte på irsk folkemusikk, det hadde jeg ikke hørt på før. Også norsk folkemusikk, det hadde jeg heller ikke hørt på før. Så for meg var det også en oppdagelse av andre jordnære musikkarter, men samtidig gikk jeg også tilbake til stoff som jeg hadde fra 60-tallet. Gammel Bob Dylan og så videre (Granlund 2009).

Denne søken tilbake til det ”ekte” og ”autentiske” viste seg på åttitallet viste seg å bli høyst salgbar. Man begynte å markedsføre *roots* som et musikalsk begrep og en genre” (Blokhus og Molde 2004: 388).

Ifølge Blokhus og Molde representerte ikke rootsbølgen noe nytt, slik media ofte framstiller det. De trekker paralleller til tidligere bølger, med blant andre countryrocken på 70-tallet og 60-tallets bluesbølge i England og folkbølge i USA (Blokhus og Molde 2004). Ifølge Cantwell kom folk- revival'en på slutten av 50- tallet som en reaksjon mot rock'n'roll. En av grunnene var også rock'n'roll- bølgen som hadde regjert på 50-tallet begynte å dabbe av da flere av de sentrale utøverne forsvant fra rampelyset (Cantwell 1993).

Men på 80-tallet ble roots- begrepet mer bevisst brukt i som salgsfremmende og skapte en trend. Blokhus og Molde mener at dette medførte at countryartister kunne kalle seg rootsartister, og på den måten mangedoble sine inntekter (2004: 389).

Trond Granlund har et litt annet syn på dette:

[F]olk begynte å si at "roots, det er et sånt navn for folk som prøver å få countryen husrein". Det mener jeg er feil. For meg så var det i hvert fall ikke det. Det er mulig at noen oppfatter det sånn, at det ble brukt spesielt på grunn av at countryen fikk veldig gjennomslag da, dermed så ble det det største (Granlund 2009).

Livingston (1999) mener at det sentrale i revival er opposisjon mot *mainstream* eller det som oppfattes som en trussel mot tradisjonen man ønsker å bevare.

Denne motstanden finner man igjen i mange former for undergrunnsmiljøer. Mange velger å vise sin motstand mot noe gjennom valg av musikk. De samles mot flertallet (eller makten) rundt en felles musikksmak. Ofte ser man at sjangre oppstår som en reaksjon mot noe i samfunnet eller innefor musikkverdenen (se bl.a. MacKinnon: 1993).

De som starter og deltar i en revival, kan ønske å markere avstand til andre grupper i samfunnet, eller til foreldregenerasjonen (se Cantwell 1993). Slik kan man si noe om hvem man er ved å vise hvem man ikke er, og på den måten bli en slags frivillige "andre", for å benytte Born og Hesmondhalghs (2000) begrep.

Som tidligere nevnt kan det oppstå en reaksjon mot den moderne, industrielle og urbane kulturen fordi folk føler seg fremmedgjort og man ønsker å finne tilbake til "røttene" (Bohlman 1988, Livingston 1999 m.fl.).

Rootsbegrepet:

Musikk med utgangspunkt i blues, country og visesang ble på 80- og 90-tallet markedsført under begrepet roots, og rootsartistene skulle ha et "jordnært" og "naturlig" image og "ærlige" eller "dype" tekster (Blokhus og Molde 2004: 389).

[D]a kom det en enorm revival med både gammel country-musikk, og gammel folkemusikk, ikke minst. Altså alt på slutten av 80- og begynnelsen av 90-tallet, alt skulle være,.. ja, kall det med et fellesbegrep roots, men det var egentlig en revival av nesten alle forskjellige folkemusikktyper på mange måter (Granlund 2009).

Innenfor både den internasjonale og den norske rootsrevivalen hadde man mindre revivaler innen mer spesifikke sjangre, eller det Rosenberg kaller named system revivals:

Dette er "...aggregates of shared repertoire, instrumentation, and performance style generally perceived as being historically and culturally bounded by such factors as class, ethnicity, race, religion, region, commerce, and art. These contextual aggregates -which I call systems -are, characteristically, named" (Rosenberg: 1993:177).

Disse systemene innbefatter blant annet sjangre som blues, bluegrass og country.

Begrepet "roots" er like lite spesifikt som begrepene "folkemusikk" og "tradisjonsmusikk", og disse begrepene blir ofte brukt om hverandre. Ofte bruker man betegnelsen roots istedenfor begrepet folkemusikk, ifølge Rosenberg (1993: 21). Trond Granlunds bruk av begrepet favner svært vidt, da han ser det som et samlebegrep og ikke som en sjangerbetegnelse:

Jeg ser på det som et samlebegrep. Det var det for meg.

[...]

Jeg var jævla tidlig ute og kalte det for roots. Jeg har over 500 kassettbånd hvor fellesnevneren er roots. Alt var roots for meg så lenge det hadde gitar, akustisk gitar, ikke sant. Det kunne også være blues, det var roots for meg.

[...]

Det var alle roots- formene

[...]

For meg så syns jeg egentlig rootsbegrepet var veldig bra. Det var bare musikk med røtter i. Så enkelt var det for meg (Granlund 2009)

Han viser også til at rootsbegrepet allerede var etablert internasjonalt før det kom i bruk her i Norge.

Når plutselig det uttrykket begynte å dukke opp andre steder, så var det noen som skreiv det at "her er artisten som starta rootsbegrepet i Norge". Og det kom av det at jeg gikk rundt og sa det. Men jeg tror personlig, for jeg mener at Stephen Ackles kanskje også ganske tidlig begynte å si det, jeg tror at vi har fanga det opp fra Statene et eller annet sted.

[...]

Det tror jeg, at det var ganske etablert. Det er bare det at det blei så veldig "in". Altså, alle hadde hørt om blues i Norge, men de hadde ikke hørt om roots.

[...]

Når roots- begrepet kom på 90-tallet, så blei liksom alt mulig som var gammelt etter hvert roots. Ja, det blei det. Bare du stilte på scenen med en mandolinist i bandet (Granlund 2009).

Roots er ifølge Filene et retrospektivt begrep, fordi selv popartister kan bli behandlet som rootsmusikere dersom de regnes som pionerer for senere generasjoner. (Filene 2000: 4).

Vi skal senere se eksempler på dette i musikken Trond Granlund benytter seg av i det han går fra å være pop/rock- artist til å bli rootsartist.

TID, STED OG NOSTALGI:

Historien, enten det dreier seg om vår felles historie som samfunn eller våre individuelle livshistorier, er bygget opp av en kombinasjon av våre selektive minner og selektiv dokumentasjon, da først og fremst gjennom vitenskapen og historiske (og arkeologiske) funn. Den er deretter konstruert av våre tolkninger av denne informasjonen og vår historieoppfatning blir formet av hva vi til en hver tid legger mest vekt på som viktig (se bl.a. Skårberg 2005, Berkaak & Ruud 1992).

Når vi snakker om revival og tradisjonsmusikk, finnes det i aller høyeste grad et historisk aspekt. Skårberg (2005) foreslår en tredelt innfallsvinkel for en bredere undersøkelse av musikk som historisk felt. Dette innbefatter de musikalske markedsprosesser, tid og varighet, og smak og estetiske overveielser. Jeg kommer til å berøre alle disse tre punktene i løpet av min undersøkelse av rootsbølgen. Allerede har jeg så vidt vært inne på markedskreftenes rolle i denne sammenheng, og dette kommer jeg også tilbake til. I det følgende skal jeg ta for meg tid og varighet, og senere også estetiske overveielser i forhold til revivalfenomenet med utgangspunkt i rootsbølgen.

Falsk kontinuitet?:

MacKinnon stiller spørsmålet: "is the folk revival merely an 'invented tradition' (...) establishing continuity with a suitable historic past?" (MacKinnon 1993).

Som vi har sett tidligere er tradisjoner avhengige av at noen forestiller seg dem. I enkelte tilfeller kan den også forfalskes ved at fortiden framstilles på en måte som ikke er korrekt eller sannsynlig. Slike framstillinger av en imaginær fortid var utbredt blant

folkeminneforskere på 1800-tallet, men også senere. Den gangen hadde man til dels fantasifulle forestillinger om folkemusikkens opprinnelse i naturen og ”folkets” fortid (Bohlman 1988, Havåg 1994).

Feintuch beskriver hvordan noen av de som spiller sekkepipe i Northumberland i England fremkaller assosiasjoner med fortidens musikalske gjeter, selv om det ikke har blitt funnet noe dokumentasjon som støtter vandrehistoriene om musikkens opphav i en gammel gjeterkultur. Faktisk tyder all historie de siste 250 år på at denne typen sekkepipe tradisjonelt har vært et urbant instrument (Feintuch 1993: 185).

Mange ønsker å gi inntrykk av kontinuitet og skape en illusjon om noe konstant, evig og uforanderlig, noe opprinnelig i fortiden som tradisjonen springer ut fra (Bohlman 1988).

Within folk music study scholars have been particularly interested in questions of transmission, textual analysis, and in a general sense, with questions of authenticity, which frequently equals questions of quality. The latter interest has resulted in the development of certain conceived continuums that help to locate a particular performance in relation to its degree of folkness or degree of authenticity (Ivey 1982: 129-130).

Bohlman mener at revival er avhengig av nye symboler framstilt som gamle. Man retter oppmerksomheten mot fortida og forestillingen av at musikken har røtter som strekker seg langt tilbake i tid. Revival er dermed et viktig verktøy for å ”fange” fortiden og bygge tradisjoner i nåtid (Bohlman 1988, se også Berkaak og Ruud 1992).

Tid og sted blir uviktig (kollapser), og dette står sentralt i enhver revival ifølge Bohlman. Tidsbegrepet viskes ut, slik at skillet mellom nåtid og fortid blir mindre tydelig.

Dermed kan man skape en illusjon av kontinuitet, slik at man gir inntrykk av at man føyer seg inn i en lang tradisjon og dermed oppfattes som mer autentisk (ibid).

Rootsmusikken kommuniserer ”autentisitet, kontinuitet, trygghet og tradisjon” (Blokhus & Molde 2004: 389).

Forestillinger om en annen tid:

Nostalgi har alltid vært viktig i populærmusikken. Vi har en lengsel mot noe i fortiden som vi ønsker å gjenoppleve, men lengselen er imaginær fordi vi ønsker å tre ut av moderniteten uten å egentlig forlate den (Skårberg 2005).

Denne lengselen ser vi også i forhold til tradisjonsmusikk. Bohlman mener at man idealiserer et ”folk” fra en tid som ikke lenger kan nås (Bohlman 1988).

Granlund mener at denne lengselen etter andre tider og steder henger sammen med inntrykket vi får av andre kulturer gjennom media, filmer og lignende. Han sier at det er ”en større del av drømmene våre. Det er kanskje viktigere å tenke på. Når vi drømmer, ser vi bilder av amerikansk natur, for vi har sett så mye filmer. Det er nærmest en del av hvor vi tror paradiset er” (Granlund 2009). Dette mener han er fordi den amerikanske kulturen er den største kulturen globalt:

De har greid å selge sin kultur bedre enn noen andre land. Det er så enkelt. Amerikanere har vært flinkere til å selge sin kultur både på film og musikk osv. Så den er spredd overalt og sånn sett kunne vi like gjerne ha vært en amerikansk stat, som bare er plassert på denne sida av jorda (Granlund 2009).

Disse drømmene kan for ham fortone seg som typiske amerikanske westernfilmer fra 50-tallet:

Der sitter dem på slutten og er lykkelig, ikke sant? Det må være noe jeg har fått inn fra cowboyfilmer på 50-tallet, når jeg var 6-7 år. Så når filmen slutta og alt var godt, så satt mamma, pappa og barna ute på trammen. Og den blir du aldri helt kvitt. Jeg jobber med det hele livet, men blir aldri helt kvitt det. Må bevisst prøve, for eksempel hver gang jeg hører om kompiser som nå, i min alder, bestemmer seg for å reise Route 66. Fra Chicago til LA, er det der den går? Så prøver jeg å si til dem at de kan like gjerne reise E6 fra Oslo til Bodø. Hvorfor er det så gjevt? Det er blitt besunget så veldig, ikke sant? Det er en legende rundt det. Men det er jo bare en motorvei! Med bensinstasjoner og det som er. Men det er planta inn her (i hodet) for godt, og vi blir ikke helt kvitt det. Dessverre.

[...]

Jeg tenker at for meg så er en del av røttene mine det å være i norsk skau. Det er en del av mine røtter (Granlund 2009).

Når Granlund mener at USA er en del av drømmene våre og at han forestiller seg scener fra en western-film når han hører countrymusikk, så kan det forklares med det Livingston kaller ”idealisererte hjemland” (1999).

Dette hjemlandeet kan, som Granlund viser, være et annet land enn ens eget. Men veldig ofte er dette hjemlandet et land en selv eller ens forfedre har tilknytning til.

Grupper av folk som har emigrert til et annet land, vil ofte ha en idealisert oppfatning om hjemlandet, basert på (individuelle og kollektive) minner og nostalgi. I tillegg har de ofte drømmer om hvordan fremtiden i det nye landet skal bli, og noen ganger også drømmer om å vende tilbake til hjemlandet. Hjemlandets kultur og musikk blir kanalisert gjennom et filter av oppfatninger om det opprinnelige fra en annen tid og et annet sted (Connell & Gibson 2003).

Disse tankene om hjemlandet gir seg uttrykk i emigrantenes forhold til musikk ved at ”migrant music epitomises dream and nostalgia combined (ibid: 162)”.

Connell og Gibson påpeker at:

Migrants, refugees and their children all experience, to varying degrees, senses of displacement and dislocation, mediating memories of the people and places of home with the realities of their new surroundings. Music is one element of this experience. It provides a mechanism by which the 'cultural baggage' of 'home' can be transported through time and space, and transplanted into a new environment, assisting in the maintenance of culture and identity. (Connell og Gibson 2003:161),

Musikk som minner:

Even Ruud mener at vi skaper våre liv gjennom fortellinger om oss selv og at våre minner om musikk ”på en særlig måte sitter igjen i kroppen vår etter som livet passerer”, noe som fører til at minnene om musikkopplevelser blir viktige (Ruud 2006: 13-14).

”Når vi husker tilbake på auditive opplevelser, strømmer inntrykkene av tid og sted tilbake (ibid: 147)” og ”dette er episodene som ’gjør en forskjell’, som medvirker til at fortiden blir konkret og levende (ibid: 148, se også Skårberg 2005)”.

Trond Granlund har også tidlige musikalske minner som har fått betydning for ham senere. På spørsmål om hva som er hans musikalske røtter svarer han:

Nei, jeg pleier å si det litt sånn fleipete at det er Alf Prøysen og Elvis, hehe. Første barnetida var Alf Prøysen, og så kom Elvis. Men det første jeg dyrka sånn på heltid og satte meg inn i, det var vel 60-tallsmusikk. Altså Beatles osv. Det må jeg innrømme. Nå var jeg jo allerede 13 år når Beatles kom, da. Jeg var jo veldig interessert i musikk før det, og jeg sang jo mye av Alf Prøysen også. Jeg vet ikke hvor sterkt det ligger egentlig, i røttene mine. Men likevel, det første jeg begynte å synge og spille, det var Beatles. Men jeg hadde et voldsomt sterkt forhold til Bob Dylan fra ’65 og oppover. Jeg var ikke mer enn 15 år da heller. Men det rare er at jeg hadde vært artist i mange år, men jeg tenkte ikke tanken på at jeg kunne spille masse Bob Dylan-låter før denne revivalen kom (Granlund 2009).

Fortidens musikk og kultur føres videre som minner ved at noen holder det ved like og dermed skaper varighet. Skårberg peker på at ordet minne på norsk både kan dreie seg om den mentale prosessen som inngår i å huske et minne fra fortiden og om et objekt (monument). Derfor spør han: ”Hva er musikk opp i dette? Musikken kan avgjort generere minner, men kan vi snakke om musikk som et monument, forstått som et konstruert, ”historiemettet” objekt, sågar med en ”minnetriggende” funksjon? (Skårberg 2005)”

Markedskreftene la til rette for framhenting av gammel musikk takket være ny teknologi. Da CD-platen kom ble eldre musikk gitt ut på nytt, bl.a. i form av samlealbum. Disse

nyutgivelsene var med på å vekke musikalske ungdomsminner hos et voksent publikum, hvilket førte tankene tilbake i tid. Disse samlealbumene kan i så måte representerer ”monumentene” som Skårberg (2005) viser til.

Folks oppfatninger omkring tradisjoner er sentralt i forhold til hva slags minner som blir videreført både hos hver enkelt, men også i folkets felles hukommelse, det Filene kaller ”public memories” (Filene 2000).

Dannelsen av vår felles hukommelse er en prosess som pågår hele tiden, og innebærer at vi stadig må revurdere og evaluere fortidens kultur i lys av nåtiden (Filene 2000: 8).

Tid for å minnes, tid for revival:

Når er tiden riktig for hente fram eldre musikk? Rent konkret er dette et spørsmål om hvor gammel musikken må være før den kan oppleve en ”ny vår”.

Første revival'en jeg var igjennom, som jeg merka at det kom, det var en revival av 50-tallet som kom, i Norge i hvert fall, på begynnelsen av 70-tallet. Da kom den første revival'en av 50-tallsmusikken (Granlund 2009).

Skårberg beskriver også denne nye oppblomstringen av 50-tallets rock'n'roll, Denne musikken framstår på 70-tallet som et uttrykk fra fjern fortid og har rukket å få et nostalgisk preg (2005).

Slike oppblomstringer skjer stadig, med god hjelp fra markedsaktører som Skårberg kaller *minneentreprenører*. Gjennom nyttgivelser på CD, DVD og MP3, og en etter hvert voldsom tilgang til backkataloger på internett og ved hjelp av dokumentarer, artistbiografier og bøker om populærmusikkhistorie, bidrar de til å ”forandre musikk fra å være minner hos den enkelte til å bli en offentlig del av en musikalsk genealogi (Skårberg 2005)”.

Ut ifra hva som til enhver tid befinner seg i katalogene til minneentreprenører slik som Rhino Records (som er blant de som har spesialisert seg på utgivelser av eldre musikk), kan man ifølge Skårberg si ganske konkret hvor lang tid det bør gå før musikk utgis på nytt: omtrent 15 år (ibid: 116). Dette stemmer godt med den tidligere nevnte 50-tallsrevivalen, men også med det generelle musikkbildet i skrivende stund. Uten at jeg har sjekket noen kataloger for nyttgivelser, kan jeg slå fast at elementer fra 90-tallet i aller høyeste grad gjør seg gjeldende både i musikk og mote. Britpopen fra midten av tiåret er et eksempel på 90-tallsmusikk som har fått ny oppmerksomhet i den senere tid.

ROOTSBØLGEN I NORGE – EN REVIVAL?

Var rootsbølgen i Norge en revival? Jeg vil benytte en definisjon og et sett kriterier presentert av Tamara E. Livingston som utgangspunkt:

I define music revivals as 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 movement is twofold: (1) to serve as 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: 68).

Når vi ser dette i forhold til rootsmusikken, kan enkelte av disse punktene passe bedre enn andre, avhengig av hvilken del av rootsbølgen man sikter til og hvilke deltagere som er involvert. I dette tilfellet skal jeg begrense meg til å undersøke rootsbølgen i Norge, gjennom Trond Granlund som eksempel.

Hvorvidt musikken innenfor kategorien ”roots” opplevdes utdøende eller forvist til fortiden, er vanskelig å si for sikkert. Men at den ikke var fremtredende i musikkulturen verken i Norge eller internasjonalt i tiden like før rootsbølgen vokste frem, kan man nok relativt uproblematisk slå fast. Det er like fullt ingenting ved Granlunds uttalelser som tyder på at han deltok i rootsbølgen med et formål om å bevare en utdøende tradisjon. Når det er sagt var mye av den musikken rootsbegrepet representerer ”relegated to the past”.

Den andre delen av definisjonen legger frem to mål med en revival, Her vil jeg skyte inn at det vil være svært individuelt for hver enkelt deltaker hvilke hensikter som ligger til grunn når de velger å ta del i en revival. Slik sett kan selve revivalens mening oppfattes forskjellig. I Granlunds tilfelle kan det synes som om hans motivasjon i utgangspunktet lå nærmere det første punktet, samtidig som han etter hvert har lagt merke til endringer i kulturen for øvrig, slik det andre punktet sikter til.

Hva Granlund og de andre norske rootsartistene gjorde, var å videreføre en revival som allerede var i gang internasjonalt, og med dette introduserte rootsbegrepet for det norske publikum.

Livingston legger også frem et deskriptivt rammeverk med et sett kriterier eller kjennetegn for en revival:

- an individual or small group of "core revivalists"
- revival informants and/or original sources (e.g. historical sound recordings)
- a revivalist ideology and discourse
- a group of followers which form the basis of a revivalist community
- revivalist activities (organizations, festivals, competitions)
- non-profit and/or commercial enterprises catering to the revivalist market.

(Livingston: 1999: 69).

Her vil jeg gå nærmere inn på alle punktene og se hvordan disse forholder seg til rootsbølgen i Norge.

I Norge var Trond Granlund en av noen få musikere som brukte begrepet roots om sin musikk fra slutten av 80-tallet, så slik sett var de det man kan kalle "core revivalists" her til lands. De benyttet seg av historiske kilder, slik punkt 2 forutsetter. I Granlunds tilfelle var Hank Williams en av hans viktigste kilder.

Rootsbegrepet ble etter hvert gjenstand for diskusjon her i Norge, hvor det hersket uenighet om begrepets innhold. Granlund reagerte på debatten som foregikk både i pressen og på internett, selv om han ikke selv deltok aktivt:

Da var det mange som var irritert og som mente at nå prøver country- folk å få countryen husrein, så kaller dem det for roots isteden. Og det kunne kanskje virke sånn for noen, siden det muligens var countryen som fikk størst revival. Men også bluesen vokste veldig i de åra der. Ålreit, så ble det kanskje "roots-rock" som noen kalte ting, da ikke sant. For å prøve å skille det ut (Granlund 2009).

Av Livingstons oversikt fremgår det imidlertid også at en ideologi skal ligge til grunn. Dette ideologiske grunnlaget kan være vanskelig å spore i den norske rootsbølgen. I den grad norske artister var ideologisk motivert, dreide dette seg tilsynelatende først og fremst om tanker rundt hva de oppfattet som ekte, autentisk og jordnært.

At rootsmusikken ganske snart fikk et publikum, er det liten tvil om. Tradisjonsmusikk i alle former fikk en oppblomstring og dette ga seg utslag i høye besøkstall på konserter og festivaler for forskjellige former for rootsmusikk. Det førte også til spilletid på radio og TV og oppmerksomhet i mediene, i tillegg til de mange plateutgivelsene med musikk som gikk under kategorien roots. Slik sett utviklet rootsbølgen i Norge seg på samme måte som den internasjonale bølgen, bare i mindre skala.

Den norske rootsbølgen er altså en revival ifølge Livingstons definisjon og kriterier.

Livingston understreker selv at den ”oppskriften” hun presenterer kun er ment som et deskriptivt rammeverk, men jeg mener likevel det blir veldig generelt. De seks punktene kan være nyttige til å beskrive systematisk hva som skjer, og det kan jo i seg selv være nyttig, særlig sett i sammenheng med den første definisjonen.

Men mitt største ankepunkt er at de kriteriene hun setter opp kan beskrive det aller meste av fenomener og bevegelser innen både populærmusikk og andre musikkformer, uten at det nødvendigvis har tilknytning til revival.

Punkt 1 som dreier seg om ”core revivalists” kunne like gjerne ha handlet om ”core fans” innenfor en hvilken som helst subkultur. Begge uttrykkene kan også vise til utøvere, men kanskje i noe større grad innenfor en revival.

De kildene som det henvises til i punkt 2 er riktignok essensielle innen en revival, hvor målet er å bevare en tradisjon. Men hvis man setter det litt på spissen, så er all musikk basert på tidligere musikk i større eller mindre grad. All musikk oppstår i en kontekst hvor allerede eksisterende musikk har innvirkning på den eller de som skaper musikken, enten dette skjer bevisst eller ubevisst. I en revival er man svært bevisst på dette forholdet til fortidens musikk, fordi denne musikken ligger til grunn for selve revivalen. Dette betyr derimot ikke at dette punktet er unikt for revival, selv om det står mer sentralt her.

Punkt 3 er ofte viktig innen subkulturer, særlig de som er politisk motivert. Det spesifikke her er revivalistenes egne ideologi, som ikke nødvendigvis er politisk.

Punktene 4-6 er allmenngyldige faktorer innen musikkbransjen og kulturen. Alle former for musikk er avhengig av et publikum for å kunne overleve. For å nå ut til dette publikumet trengs musikalsk aktivitet (konsertvirksomhet/festivaler) og en bransje som promoterer og distribuerer musikken.

Problemet med Livingstons rammeverk er ikke at det er deskriptivt, men at det ikke er spesifikt nok. Slik jeg ser det, kan det ikke benyttes uten at hennes definisjon ligger til grunn. Definisjonen er nyttig og presis i forhold til revivalbegrepet, mens rammeverket kan benyttes til å beskrive prosesser som forgår innenfor musikkulturen generelt, ikke nødvendigvis kun for revival spesielt.

ESTETISKE OG PERSONLIGE VALG:

Noe av grunnen til at Granlund valgte å endre kursen musikalsk, var dalende suksess mot slutten av 80.tallet. Synkende publikumstall og færre konserter førte til selvransakelse:

Det dårligste året mitt var i '88. Jeg hadde bare 36 spillejobber i 1988, hvor jeg også følte meg bortkommen. Så det var flere grunner til at jeg klarte å ta det skrittet. For det første så var publikummet på vei nedover. Jeg spilte på store steder hvor de kanskje måtte ha 800 mennesker for at det skulle være fullt. Vi hadde 800 i '84-'85, så begynte det kanskje å bli litt mindre i '86, '87 begynte det å dabbe av. I '88 hadde jeg mindre jobber, og halvparten av jobbene var også litt dårlig besøkt.

[...]

Og jeg følte at jeg var en artist som... og det oppdager du kun hvis du ikke har stor suksess, ellers så oppdager du det ikke. Så sånn sett var jeg heldig, st jeg oppdaga at jeg var en artist som fremdeles poserte litt for mye. Altså levde opp til rocke –mytene. Man gjør kanskje ting som, uten at du er klar over det, er poseringer, som jeg kalte det, altså staffasjen rundt det.

[...]

Rolling Stones går jo egentlig rundt og spiller seg sjøl, det mener jeg. Poserer. Keith Richards liksom [imiterer] sitter i alle intervjuer og spiller seg sjøl. Han spiller seg sjøl hele tida. Det følte jeg at jeg også gjorde, jeg spilte meg sjøl.

Jeg hadde et slags bilde av hvilken rolle jeg hadde i folks øyne, og det spilte jeg opp til. Og det oppdaga jeg. På grunn av at det ikke går så bra lenger, så oppdager du det (Granlund 2009, se også Granlund 2001).

Dette, i tillegg til at han var blitt lei av 80-tallets synthpop, var med på å utløse et behov for å finne en musikalsk retning som han oppfattet som mer ekte.

En søken etter røtter:

Mange mennesker føler at popmusikken er tom og overfladisk. Derfor søker de til tradisjonsmusikk for å finne mer dybde:

It's a dilemma that's worried the minds of many people caught up in the folk song revival [...], when a sizeable proportion, especially of young people, feel that the panic and emptiness of so much pop music is, in the long run, poor fare, and they look to the values of the old folksong tradition for a bit more nourishment (Lloyd 1982:15).

Da Granlund opplevde en nedgang i karrieren var han klar for å finne en annen musikalsk vei. Han beskriver særlig en bestemt opplevelse som utslagsgivende for hvilken retning han valgte:

Satt på en flyplass i Kristiansund og venta. Og så hørte jeg på radioen, i bilen [...]. Så var Hank Williams plutselig på radioen. Han hadde jeg hørt om bestandig, han var jo en av de store gamle legendene. Hadde aldri hørt noe av han som jeg hadde reagert på, men der og da så reagerte jeg (Granlund 2009).

Denne reaksjonen vakte interessen for å lære mer om Williams. Han oppsøkte et bibliotek og lånte en bok og en plate.

Så ble jeg så frelst på Hank Williams, gammel Hank Williams, at jeg hørte ikke på noe annet i nesten et par år. Så tok jeg i slutten av '88 og kuttet ut alt repertoaret jeg gjorde, og så starta jeg et nytt band som het Hillbilly Cats, hvor jeg bare gjorde gammel Hank Williams og gammel Elvis. Nesten ingen egne låter, bare et par av mine egne låter (Granlund 2009).

Granlunds inngang til musikktradisjoner han tidligere ikke hadde benyttet seg av som artist, ble å lære seg andres materiale:

[D]et begynte med cover- låter. For det bandet jeg hadde først, der var som jeg sier 80-90 prosent Hank eller gammel Elvis. Så du kan jo godt si at Hank ikke egentlig var mine gamle røtter, det er jo ikke det. Samtidig så er Hank Williams så nære Elvis, det var jo nesten forløperen til Elvis. Mens Elvis var jo mye i mine gamle røtter, så når jeg liksom skulle fylle ut, gikk jeg tilbake og øvde inn mye av det. Men det var Hank som jeg liksom sang med... som han sier han Sondre Bratland også, at han synger med Hank helt inni seg. Og det gjorde jeg og. Og det trenger ikke være å kopiere heller, for du bare kjenner at du har et eller annet sånn mystisk (Granlund 2009).

Slik valgte han altså å gjøre andres musikk til sin egen.

Ifølge Lederman er musikere mer villige til å gjøre endringer i andres materiale dersom de selv har fysisk, kulturell eller følelsesmessig avstand til opphavskilden, mens de er mer forsiktige med dette dersom de kjenner kilden personlig. Det å lære en sang gjennom plateinnspilling er et godt eksempel på slik avstand (Lederman 1993: 163).

Begrepet revival har som jeg nevnte innledningsvis religiøse konnotasjoner. Innen musikk er ikke en slik forståelse av ordet like fremtredende, men for Granlund fortonet oppdagelsen av musikktradisjoner seg på en slik måte:

TG: For meg kan jeg nesten sammenligne det med en religiøs sånn... altså når noen blir frelst ikke sant? Jeg var det så sterkt at jeg ville helst ikke høre på musikk som... hvis jeg hørte det var en synthesizer som lå under, så ville jeg helst ikke høre, da ville jeg ikke ha det når jeg oppdaga det plutselig. Jeg kunne høre en låt jeg likte, og så hørte jeg med høretelefoner, så hørte jeg at "oi, det ligger en synthesizer under der". Nei.

SR: Så det ødela litt liksom?

TG: Det ødela for meg altså. Så sterkt var det for meg i en periode. Selvfølgelig, det gikk litt over, men det var enormt sterkt det der, at det måtte være akustisk gitar, feler, mandoliner, alt som liksom hadde med det opprinnelige (Granlund 2009).

Selv om man i dag bruker avansert innspillingsteknologi innen alle former for musikk, også tradisjonsmusikk, vil artister innenfor en revival ofte foretrekke akustiske instrumenter i sine innspillinger og framføringer, ifølge Livingston. De vil markere avstand til den dominerende kulturen ved for eksempel å avstå fra å bruke elektroniske instrumenter og ønske å ikke la sin musikk påvirkes for mye av mer moderne musikkstiler. Man ønsker å framstille sin musikk som mer autentisk ved å bruke instrumenter, spilleteknikker og musikalske særtrekk som gjerne forbindes med de musikktradisjoner som man vil assosieres med (Livingston: 1999: 69, se også Bohlman 1988).

Det oppstår et tydelig paradoks når artistens ønske om å fremstå som autentisk gjennom å bruke akustiske instrumenter for å distansere seg fra en populærkultur preget av teknologisk utvikling, kolliderer med nødvendigheten av å benytte moderne teknologi i selve innspillingsprosessen (Livingston 1999, Bohlamn 1988).

Lokalt - Globalt

Mange sjangre innen populærmusikk har etter hvert spredd seg globalt, slik som rock'n'roll, hip hop og technomusikk, og dette har i sin tur ført til at det har vokst fram lokale varianter av disse sjangrene. Som regel kommer disse sjangrene opprinnelig fra engelskspråklige land. Artister i land hvor engelsk ikke er førstespråket har ofte imitert sjangeren både musikalsk og språklig, før mange av dem har gått over til å synge tekster på sitt eget språk med temaer av mer lokal art (Connell og Gibson 2003: 131). Den samme tendensen ser vi hos Trond Granlund. Da han adapterte roots -sjangeren, hadde den allerede fått fotfeste i store deler av verden, og også han valgte til å begynne med å synge på engelsk. Men etter en stund endret han syn. Det engelske språket følte ikke lenger like troverdig:

Etter hvert gikk jeg videre. I min jakt på røtter, gikk jeg over til å synge på norsk. Til å begynne med, så var det jo røtter, det var amerikanske musikere, Bill Booth og Gene Hicks på fele og så videre. Og vi satt åtte timer i bilen og snakka amerikansk liksom. Plutselig så blei jeg så jævlig sliten oppi hodet, og satt der for meg sjøl og tenkte at dette her er feil. Sitter her og synger amerikanske røtter.
[...]

Så jeg merka at jeg ville komme enda nærmere noe ekte, for det var jo det jakten min var. Denne roots- musikken må jo komme nærmere noe som er ekte. Og det er fryktelig deilig når du er så overbevist om at du gjør noe riktig, sånn som jeg var på den tida. Sjøl om jeg noen år seinere fant ut at det ikke var helt riktig å synge på engelsk, men det var det akkurat mens jeg gjorde det, fra januar '89 til '93.

[...]

Jeg prøvde, men jeg tenkte at språket må være der og. Det er noe gærent i det. Så jeg gikk for godt over til å synge på norsk. Om det var en påvirkning fra den rootsrevivalen, det veit jeg ikke, men det kan det fort ha vært (Granlund 2009).

Granlund opplevde det musikalske uttrykket i rootsmusikken som ekte, til tross for at dette uttrykket i all hovedsak representerer amerikanske røtter. Dette kan forklares med at noen av hans tidligste musikalske minner dreide seg om engelskspråklige artister, som vi allerede har sett.

Jeg hadde vokst opp med mye amerikansk og engelsk hele tida, så sånn sett er det jo veldig rart å være norsk, når du allerede fra du er liten får servert inn amerikansk musikk. Det er jo ikke så enkelt som å si at det er direkte feil heller. Du kan jo ikke fore mennesker med amerikansk musikk gjennom radio og TV og så forvente at det kommer ut noe helt annet (Granlund 2009).

I tillegg ser han et klart musikalsk slektskap mellom norsk, irsk og amerikansk folkemusikk, og i lys av dette går han langt i å forsvare countrymusikkens popularitet her til lands.

Her i Norge er det klart vi liker country. Musikken vår har jo vandra over til Irland, og så fra Irland over til Statene igjen. Det er som da irene hadde den programserien som het ”Bring it all back home”. Det kan godt vi si i Norge også. Det er jo så sterke røtter i Irland og Skottland fra Norge, og vikinger i det hele tatt. Både norske og svenske. Og det har jo vandra rett inn i country- musikken i Statene, ikke sant?

[...]

Bratland også sier, at ”Hank Williams synger ikke, han kveder”. Jeg er helt enig! Du kjenner det går rett inn her (i hjertet) når han synger. Det er de samme røttene, det er ikke tvil engang (Granlund 2009).

Når man ser på temaene Granlund har valgt å synge om, er det tydelig at lokale temaer står sentralt. Etter at Trond Granlund gikk over til å synge på norsk, har han gjennom sangtekster og titler understreket sin tilknytning til Manglerud og Oslos østkant (se Granlund 2001 og 2007)

På den ene siden ser Granlund et slektskap mellom norsk folkemusikk og country, og mener det er helt naturlig at country slår an i Norge. På den annen side opplever han det som falskt og uekte når han hører norske artister som synger roots og country på engelsk.

Han trekker fram brødrene Haugen fra Hellbillies og deres sideprosjekt:

Når jeg hørte det, så syns jeg for det første at det ikke var spesielt bra lenger, det var bare ordinært. Sjøl om det var det samme, Aslak sang og broren spelte gitar, forholdsvis likt musikalsk. Men når Aslak sang på amerikansk, så skjedde det noe litt sånn distansert som jeg følte at var helt feil. Jeg følte at han driver og leker og at hans helst vil være amerikaner ennå. Akkurat som om det for oss her i Norge er gjevere å være i Rocky Mountains enn å være på Høvringen i Rondane.

[...]

15 år etter at jeg gikk over til norsk, er jeg enda mer overbevist om at jeg har gjort riktig der. Det er sikkert fordi jeg har blitt voksen, men nå syns jeg at alle norske artister som spiller roots- musikk og synger på engelsk... det er ett eller annet ved det, nesten som lek. Det er en eller annen form for barnslig lek med det.

Nei, altså, jeg greier liksom ikke helt å ta det seriøst. Det er liksom som om vi leker, at vi er noe annet enn vi er, når du ikke synger på norsk (Granlund 2009).

Trond Granlund – en folkesanger?

Stekert (1993) deler folkemusikere inn i fire kategorier:

De tradisjonelle folkesangerne:

Har lært sangene og framføringsstilen muntlig gjennom oppveksten.

Spiller på festivaler, studentklubber og lignende for et mindre publikum.

Engelsk morsmål, fattige, fra landsbygda.

Publikummet (outsiderne) ”lider” med dem, men det er ikke ekte, ifølge Stekert, fordi de egentlig ikke har noen forståelse for folkesangerens bakgrunn.

Imitatorer (de hun i ettertid heller vil kalle emulatorer):

Tilhører ofte publikummet til de tradisjonelle folkesangerne.

Unge, hvite, urbane middelklassefolk.

Har brukt tid på å lære seg håndverket.

Har funnet mening i den tradisjonelle musikken og stilen, og ønsker å fordype seg i sin utvalgte stil. Stil er vanskelig å lære, derfor fokuserer de kun på en.

Et viktig poeng er at de velger en tradisjon som ikke egentlig er deres egen (altså som de ikke selv har vokst opp med).

De som utnytter tradisjonen (utilizers):

Har tatt materiale fra folkemusikk og formet det til å passe urban estetikk.

Har som oftest endret melodi, tekst eller framføringsstil. Noen ganger har de kun beholdt ett originalt element.

Kan deles i to underkategorier: de urbane pop- gruppene og de urbane kunst-gruppene.

New Aesthetic:

Minner om de som utnytter musikken, men i motsetning til dem har utøverne innen denne kategorien ikke tilpasset materialet til eksisterende estetiske stiler.

Eklektisk uttrykk og stil, blanding av flere musikktyper.

Stort sett alltid akkompagnement, modale akkordprogresjoner, ny tekstur.

Denne nye sounden er ifølge Stekert den urbane revival'ens tradisjonelle sound.

Hvis vi skal plassere Trond Granlund innenfor en av Stekerts kategorier, kan vi først utelukke den førstnevnte. Granlund kan ikke regnes som en tradisjonell folkesanger, da han ikke har lært folkemusikken gjennom oppveksten. Han har lært seg folkemusikkstiler som egentlig ikke direkte tilhører hans egen tradisjon, men som hovedsakelig har sitt utspring i amerikansk musikkultur. Dermed kan man plassere ham innenfor kategorien for imitator/emulator, men her støter man på noen problemer. Det går fram av Stekerts framstilling at de som faller inn under denne kategorien kun fokuserer på en valgt stilart, og at de framfører tradisjonelle folkesanger. Granlund har framført sanger av andre kommersielt populære artister og låtskrivere (hovedsaklig Hank Williams og Bob Dylan), i tillegg til at han også har skrevet sitt eget materiale innenfor det musikalske universet han selv har betegnet som roots. Slik sett kan vi med Stekerts betegnelse si at han har utnyttet tradisjonen, i henhold til den tredje kategorien. Men selv om han har endret enkelte elementer i musikken, kan vi ikke uten videre påstå at han har tilpasset musikken til en urban estetikk i noen stor grad. Det blir etter mitt syn mer riktig å beskrive Granlunds musikk som eklektisk, der han blander flere sjangre som stort sett kan spores tilbake til tradisjonsmusikk. Dermed er det Stekerts siste kategori, New Aesthetic, som nærmest beskriver Granlund.

Trond Granlund er altså ikke en folkemusiker i tradisjonell forstand, men man kan si at han startet som en slags imitator (emulator) som senere har utviklet seg i retning av en egen estetikk.

Forholdet til publikum:

Hva slags musikk man spiller er avgjørende for hvilke lokaler man velger å spille i. I tillegg kan valg av konsertarena fortelle om verdenen hvordan man ønsker å framstå som artist.

Dersom man vil oppfattes som ekte og jordnær, hvilket rootsartister som regel vil, spiller man musikk med mange akustiske elementer. Slik musikk passer best til å bli framført i mindre og mer intime lokaler enn for eksempel stadionrock med tilhørende digre lysshow (se Filene 2000, Bohlman 1988, Rosenberg 1993 m.fl.).

Granlund valgte bort store lysrigger og digre lydanlegg til fordel for et enklere og mer akustisk konsertformat. Dette gjorde det mulig for ham å opptre på mindre spillesteder.

Og det var sånn at folk skjønnte ingenting. For å få spelt dette så måtte jeg nemlig inn på små steder i Oslo. Lå oss si jeg fikk 15- 20 000 kanskje på større steder rundt omkring i landet der jeg spilte. Men det jeg hadde lyst til, det var å komme inn på Gamla, på småsteder i Oslo.

[...]

Så spilte jeg på hver eneste lille bule i Oslo og omegn med det bandet jeg kalte Hillbilly Cats, samtidig som jeg hadde det andre bandet mitt gående rundt omkring i landet. For det betydde så mye for meg. Og da hyra jeg inn Bill Booth på fele og gikk rundt og sa at jeg spilte roots (Granlund 2009).

Ved å velge å opptre på mindre konsertarenaer opplevde Granlund at kontakten med publikum også endret seg.

Fordi folk vil gjerne ha noe ekte. Altså, reagerte folk om de ikke visste hvem du var, eller er det bare fordi du er kjent? Du vil gjerne ha en ekte reaksjon. For meg så følte jeg at jeg fikk mye det når jeg gikk ned og spilte en annen musikk, og kutta ut staffasjen.

[...]

Jeg liker bare å spille på mindre steder, og da føler jeg at jeg får letter kontakt med publikum, det gjør jeg. Og ekte kontakt, det er det jeg liker bare (Granlund 2009).

Akustisk musikk ble populært, og mange rockband gjorde akustiske versjoner av sine låter på konserter. Særlig MTVs ”Unplugged”-serie på 90-tallet fikk stor suksess.

Blokhus og Molde mener at det ble stuerent å like country, både blant unge og godt voksne, og ”country befant seg i mange tilfeller nå i hovedstrømmen av internasjonal populærmusikk – om enn ofte forkledd under merkelappen roots” (Blokhus og Molde 2004: 389).

Fordi for meg var det like mye en ”unplugged”-greie som skjedde også.

[...]

Alt er strippa ned. Det er bare musikken som teller. Så for meg så var det to sider av samme sak, kan du godt si. Jeg ville framstå mer ekte sjøl (Granlund 2009).

Granlunds valg av mindre og mer intime konsertsettinger kan ses som nok et ledd i hans søken etter noe han oppfattet som autentisk og ekte, noe som representerte ham selv.

KONSEKVENSENE AV REVIVAL:

Rootsbølgenes ettervirkninger i Norge:

Rootsbølgen i Norge medførte en del endringer i musikklivet, ifølge Granlund, og disse endringene er fortsatt tydelige i dag.

Granlund påpeker at ”på pub nedi Oslo så var det plutselig de der irske pubene blomstra opp. Så det var ikke bare countrymusikken, det var alt som var roots”. Videre mener han at dette var med på å gi folk muligheten til å høre forskjellige typer folkemusikk.

Han trekker fram Big Bang, Alexander Rybak og Young Niels (med Lars Lillo-Stenberg i spissen) som eksempler på band og artister som han mener ikke ville ha slått igjennom i Norge hvis det ikke hadde vært for rootsbølgen på 80- og 90-tallet (Granlund: 2009).

Den der store revivalen, den som kom med roots-begrepet, det er den som på en måte aldri går vekk. Den er der i små miljøer hele tida. Det er fremdeles tillatt å være et band som spiller med mandoliner og trekkspill. Jeg gjør det enda, jeg. Og det er tillatt.

[...]

Jeg har følelsen av at etter den så kom det en varig forandring for musikere og artister. At det blei på en måte tillatt å være i en evig revival for noen. Det dukker stadig opp 60-tallsband og 70-tallsband og andre ting, og det gjorde det egentlig ikke før det.

[...]

Etter den revivalen var Smuget fullt av konseptband, et som spilte Simon & Garfunkel osv. Skjønner du? Og det var fullt tillatt! Og respektert i tillegg! Og det var det ikke før. Om det var noen som gjorde noe, var de kopister og ble sett ned på. Det var ikke respektabelt. Derfor så fortsatte jeg bare å lage egne låter (Granlund 2009).

Det at tradisjonsmusikk fikk en såpass fremtredende rolle i norsk musikkliv gjorde det ifølge Granlund enklere for såkalt jordnære artister å ha en karriere. Han mener at musikere tidligere ville hatt vanskeligheter med å livnære seg på å spille sjangre som viserock.

Han beskriver rootsbølgen som en befrielse som gjorde at det ikke lenger var nødvendig for ham å måtte følge med på trender i populærmusikken, som han mener ”ligger der som en slags målestokk på hva som er populært å spille (Granlund 2009)”.

Hadde jeg visst at jeg kunne gå tilbake og spille ting som hadde sånne røtter, fra 60-tallet, så må jeg innrømme at jeg kanskje hadde gjort det før og. Det var veldig befriende for meg. For jeg gikk også tilbake med mine egne ting (Granlund 2009).

Når røtter blir hipt:

Ifølge Granlund ble rootsbegrepet etter hvert et hipt begrep som plutselig ble brukt ”overalt”, og dette gjorde at det ble utvannet og mistet noe av sin mening. Han mener at det ”ble mer et motebegrep som ingen egentlig hadde noen klare definisjoner på (2009)”.

Denne utviklingen gjorde at han selv ble skeptisk til å kalle seg rootsmusiker:

TG: Det er jo naturlig også når roots- begrepet ble veldig mye brukt, at det var mange som tok avstand fra det og. De synes det bare var et sånt teit uttrykk. Jeg synes sjøl at det var... altså, ennå hender det jo at folk spør hva jeg spiller. Nå bruker jeg ikke det roots- uttrykket så mye sjøl lenger, og jeg prøver å forklare at jeg spiller veldig mye forskjellig, og da hadde det vært mye enklere om folk hadde skjønnt hva jeg mente.

SR: Ja, om du hadde hatt et sånt klart begrep?

TG: Ja, at hvis jeg sa roots, så hadde det vært en fellesnevner for at jeg spiller en og annen blues, jeg spiller en og annen country- låt, jeg spiller litt vise- rock, folk rock spiller litt, skjønner du? Jeg spiller roots. Men jeg tror jeg også ble litt prega av det at jeg kjente at det ble litt negativt også, at jeg liksom da begynte å si ”musikk med røtter i”[ler]. Etter å ha sagt roots i 5 år sjøl, ikke sant? Så kjente jeg liksom at det var litt overalt (Granlund 2009).

Det at folkemusikkrelaterte begreper får negativ klang er utbredt, skal vi tro Corcoran. Dette skjer fordi slike begreper forbindes med en forenklet utgave av tradisjonsmusikken. Folk- begrepet blir brukt om moderne imitasjoner av tradisjonsmusikk, hvor innholdet er forenklet og mangler det komplekse budskapet som tradisjonsmusikken opprinnelig har hatt. Man ønsker ikke lenger å være ”folk”, mener Corcoran (1992: 4).

Folkemusikk og populærmusikk:

Er folkemusikk populærmusikk? Svaret avhenger av hvordan man definerer populærmusikk.

Before the word 'folk' was used for this music, they simply used the word 'popular'. Nowadays 'popular' is generally used for music which is only popular in consumption, so I would like to make the definition that this is the only music which we have that is popularly generated. It is the only music which is distinctive. It may be from here, from there; from Antrim or from Kerry. It goes through where the initial sources, maybe from outside this country or maybe from outside that social class, leave us in no doubt that the regeneration of this music and the re-invention of it [...] is certainly popularly generated. Whereas, you know that the music you hear on the mass media, which is pop music, ultimately has its source in New York or London (Corcoran: 1992:5-6).

Folkemusikken er altså den eneste musikken som er distinkt, mener Corcoran.

Uansett om man regner folkemusikk som noe helt eget eller som populærmusikk, så har elementer fra folkemusikk blitt blandet med populærmusikk, ofte som en følge av revival.

Granlund mener at rootsbølgen bidro til at folk fikk mer variert musikksmak og at musikere ønsket å blande stilarter i større grad.

Mange rootsartister blandet sjangre. Country ble blandet med jazz, western swing og boogierock, mens blues ble blandet med rock og soul (Blokhuis & Molde 2004: 389-390).

Mange av de største bandene og artistene innen rocken hadde på 80-tallet lange karrierer bak seg, og rocken i seg selv var for lengst etablert som musikkform. Nå bygde den på tradisjoner som strakk seg flere tiår tilbake, og flere yngre artister søkte seg også tilbake til rockens røtter. Både i USA, Storbritannia og Irland fantes flere band og artister som blandet folkemusikk med rock, og dette førte til en vitalisering av folkrock på 80-tallet.

Flere former for folkemusikk og tradisjonsmusikk fikk en oppblomstring på 80-tallet og utover 90-tallet, ofte blandet med sjangre innen populærmusikk eller andre former for tradisjonsmusikk (Blokhuis og Molde 2004).

Jeg har spilt med musikere som har vært ute med jazzband helga før, og så spiller dem en Hank Williams - låt med meg og synes det er helt ålreit. Sånn er det blitt, sånn var det ikke for 20 år sida. Men med musikere som vokste opp fra og med 90-tallet, dem er sånn (Granlund 2009).

Denne utviklingen ser Connell og Gibson som en følge av urbanisering og modernisering.

Likevel erstatter ikke folkemusikken sjangre innen populærmusikken (Connell & Gibson 2003: 35-39).

Til tross for sin tidligere sterke uvilje mot all elektronisk musikk, er Granlund nå positiv til blanding av musikkjangre:

Jeg er mest glad i musikk som er blanda. Det har jeg funnet ut, at for meg behøver det ikke være reint. Puritaner har jeg slutta å være. Nå synes jeg det skjer mest når du blander ting. Når bluesen er litt country og når countryen er litt blues, da liker jeg det. Nå kan jeg til og med godta kontraster, altså jeg kan høre at kontraster kan gjøre at andre ting kan stå sterkere fram. Hvis du for eksempel blander inn noen synthesizere og maskiner, så kan de andre tingene stå sterkere fram (Granlund 2009).

Puritanere innen folkemusikk vil ikke akseptere nyskapning, det være seg innen instrumentering, sangstil, harmonikk eller tema i tekster, ifølge Lloyd, fordi det bryter med den stilen som de oppfatter som autentisk (Lloyd 1982: 15).

Og det har alltid irritert meg, folk som maser om det (at musikken skal være ”rein”), nettopp på grunn av at det har vært så mye negativt rundt countryen i Norge. Sjøl om jeg også syns mye country- musikk er helt Johan, sånn er det bare. Men å fornekte all country- musikk, det syns jeg nesten er litt sånn rasistisk (Granlund 2009).

Revivalens slutt?

Livingston mener revival ofte ender på grunn av uenigheter blant revivalistene. Det blir konflikt rundt hvordan man skal kunne forene nyskapning med det å bevare tradisjonen. Revivaler kan dele seg opp i flere fraksjoner, hvor noen er mer konservative i forhold til nyskapning enn andre. Spenninger oppstår når det gjelder hvorvidt man skal holde seg til de gamle kildene eller lage eget materiale.

Når nyskapning får fotfeste og historisk autentisitet ikke lenger er hovedfokuset, går revivalen over i forskjellige grupperinger. Tradisjonsmusikken som har vært i fokus i revivalen, blir en del av populærkulturen og inspirerer andre sjangre og uttrykk. Flere sjangre med varierende grad av ”tradisjonselementer” eksisterer parallelt (Livingston 1999).

Det oppstår nye tradisjoner som følge av en revival, og disse er forskjellige fra de tradisjonene revivalen i utgangspunktet baserte seg på (Bohlman 1988, Rosenberg 1993 m.fl.).

Disse forskjellene betyr ikke at revival er mindre ”autentisk” enn eldre folkemusikktradisjoner, men at det er to forskjellige musikkulturer. Altså er revival en ny kultur, og ikke en forlengelse av eldre kulturer. Den henter inspirasjon fra eldre tradisjoner, men tilpasser den til sine egne kontekster og estetiske verdier, i stor grad hentet knyttet til kunstmusikk og populærmusikk (Lederman 1993: 172).

Lederman mener, i motsetning til Goldstein (som tidligere nevnt) at revival ikke nødvendigvis fører til større kjennskap til og forståelse for folkemusikk, men at det stikk motsatte kan skje. Ved at profesjonelle revival- utøvere gjør suksess, kan de skyve de tradisjonelle utøverne ut på sidelinjen, fordi publikum i større grad er vant til de populærmusikalske rammene som revivalen opererer innenfor enn den mer tradisjonelle fremføringspraksisen (ibid: 172-173).

Jackson på sin side viser til folk-revivalen fra 60’ tallet, og mener at den ikke døde, men at den ble hverdagslig og ordinær, som så mange andre bevegelser og trender. De unge revivalistene gikk videre til noe annet. Men mye av revivalen overlevde og ble en del av den generelle kulturen, og er derfor fortsatt tilgjengelig (Jackson 1993).

Revival starter ofte som subkultur. Men så kan den gå fra undergrunn til mainstream. De aller fleste revivaler når den fasen som har med markedsføring å gjøre, ifølge Livingston (1999) En revival fører tradisjonsmusikken inn i mainstream slik at den blir en integrert del av musikklivet. Da har revivalen nådd sitt mål ved at musikktradisjonen ikke lenger er utdøende (Livingston 1999).

KONKLUSJON

Jeg startet denne oppgaven med å beskrive en folkemusikkbølge NRK Lydverket rettet oppmerksomheten mot i et eget program våren 2008. Denne bølgen var som jeg nevnte innledningsvis det som pirret min nysgjerrighet rundt temaet *revival*. Dette begrepet har derfor vært kjernen som denne oppgaven har kretset rundt.

Undersøkelsen av revivalfenomenet har vært et forsøk på å få en større forståelse av hvordan en revival kan arte seg og hva som kan utløse en slik bevegelse. Formålet er derimot ikke, som jeg understreket i innledningen, å danne et komplett bilde av eller en fullstendig redegjørelse for *hva revival er*.

Når en musikkform eller sjanger som har vært lite framtrædende (noen ganger tilsynelatende forsvunnet) over en periode, opplever en ny oppblomstring og vekker større interesse, blir det ofte betegnet som en revival. Revivalbegrepet brukes ofte til å skille dette fenomenet fra musikktradisjoner som har blitt kontinuerlig videreført, hvor interessen har vært stabil over lengre tid.

Grunnene til at man henter fram eldre musikk kan være mange. Estetiske valg, nostalgi, en oppfattelse av noe autentisk eller ekte, eller at man opplever at den eldre musikken representerer verdier som appellerer til en selv er noen av dem.

Alle tradisjoner har oppstått som hendelser og handlinger på et eller annet tidspunkt, men disse handlingene har ikke blitt tradisjoner før de har blitt gjentatt en rekke ganger gjennom minimum tre ledd suksessivt over tid.

Og i denne gjentagelsesprosessen som er grunnlaget for tradisjonen skjer det flere omforminger. Grunnen til disse endringene er at en tradisjon må ha flere deltagere for å kunne overleve over tid. Når man har flere mennesker involvert, alle med sine personlige preferanser og holdninger, i tillegg til at ytre omstendigheter endres i takt med teknologisk utvikling, samfunnsmessige forandringer og påvirkning fra andre grupper mennesker, vil tradisjonen være i stadig utvikling.

Tradisjon er båret fram av tradisjonsbærere, altså de som har fått tradisjonene overlevert gjennom generasjoner. Kulturarv er et konsept konstruert av utenforstående som egentlig ikke har noen direkte tilknytning til tradisjonen i utgangspunktet, men som opplever tradisjonen som en ”kulturskatt” som må bevares.

Tradisjonsbærere opplever at de viderefører tradisjonen, ikke at de gjenskaper den. De ser ikke seg selv og det de gjør som en del av en revival.

Innsamlerne som samlet inn folkemusikken var slike utenforstående som grep inn i tradisjonen. Både innsamlerne og det publikumet innsamlerne rettet seg mot tilhørte middelklassen. Folkemusikken ble samlet inn ut ifra deres vurderinger av hva som var av kunstnerisk verdi. Det primitive skulle bevares, men måtte bearbeides for å kunne bli fullkommen folkekunst. Nedtegningene er preget av dette synet, i tillegg til at de av flere årsaker er mangelfulle. En skriftlig nedtegning vil ikke kunne gi noe klart inntrykk av selve fremføringsstilen.

Utviklingen av innspillingsteknologi har gitt innsamlere muligheten til å gjengi musikken i en mer fullstendig utgave som også dokumenterer stil. Flere (ikke bare forskere) har kommet på banen for å samle inn musikk fra nye kilder og områder, men også de har gjort valg i forhold til hvem som skal være informanter og hva som regnes som et godt opptak.

Den teknologiske utviklingen har hatt store konsekvenser for videreføring av tradisjon og revival. LP, CD og senere DVD og MP3 har ført til nyutgivelser av eldre musikk og introdusert den for et bredere publikum. Musikkutgivelser har vært sentrale både innen rootsbølgen og Londonbølgen. Både Trond Granlund og de unge musikerne i London tok utgangspunkt i innspillinger for å lære seg en stil knyttet til en musikalsk tradisjon.

Både Ruud (2007) og Skårberg (2005) har pekt på viktigheten av musikalske minner i konstruksjonen av identitet og i musikken vi trekkes mot.

Både Granlund og musikerne i Londonbølgen har valgt sin musikalske vei gjennom minner fra barne – og ungdomsår, enten det skjer gjennom deres egne minner om musikken på 60-tallet eller foreldrenes platesamling fra samme periode.

Teknologi er en viktig faktor som gjør det mulig for nye generasjoner å *gjenoppdage* eldre musikk. Dette i kombinasjon med at det har gått en viss tid siden musikken sist hadde sin storhetstid og at den kan skape en kontrast til og være en reaksjon mot mianstream, gjør at forholdene ligger til rette for en *gjenoppblomstring*. Dersom man i tillegg oppfatter denne musikken som utdøende, opplever man ofte et behov for en *gjenopplivning*. Blant musikkforskere, journalister, musikere og publikum kan alle disse stadiene lett falle inn i kategorien revival. I dagligtale innbefatter revival- begrepet alle disse tingene og mer.

Lilliestam viser hvordan vårt forhold til musikk har endret seg, særlig i løpet av 1900-tallet og fram til i dag. Også han viser til hvordan den teknologiske utviklingen har medvirket til dette,

ved at vi har fått mye større tilgang på musikk enn tidligere. Musikken har også til dels fått nye funksjoner og er ikke like eksklusiv som tidligere. Nå er musikk også viktig som identitetsmarkør og for atmosfære- og imagebygging i ulike sammenhenger. Våre lytteevaner er endret, både når det gjelder hvor mye musikk vi lytter til og hvordan vi lytter. Og fordi vi har fått større tilgang på musikk har også ulike kulturer en helt annen kontakt enn tidligere (Lilliestam 2002).

På mange måter kan man si at folkemusikken stadig oppdages på nytt. På samme måte som innsamlerne på 1700- og 1800-tallet oppdaget tradisjoner de ikke kjente til tidligere, så oppdager dagens musikkinteresserte nytt terreng. I dag har teknologien i tillegg gitt oss muligheten til å oppdage musikk og kulturer fra hele verden, noe som gjør at vi kan ta til oss og benytte oss av et større spekter av materiale enn tidligere. Dette gjør at vi lettere enn noen gang tidligere kan hente elementer fra kulturer og tradisjoner vi ikke selv i utgangspunktet har en tilknytning til, og skape våre egne uttrykk og våre egne tradisjoner.

Modernisering fører ikke nødvendigvis til homogenisering av kulturen, og massemedia fører ikke til at alternative kulturelle uttrykk blir overkjørt av mainstream, men gjør det mulig for mindre grupperinger å mobilisere for å bevare sin kultur (Blaustein 1993: 272, Lloyd 1982 m. fl).

Når en type musikk blir for dominerende i musikklandskapet, vil noen begynne å se seg om etter noe nytt, en kontrast. Denne funksjonen kan tradisjonsmusikk ofte ha opp mot popmusikk. Det var dette som skjedde da Trond Granlund og flere andre ønsket seg vekk fra synthmusikken på 80-tallet. En journalist som er intervjuet i Lydverket mener den nye folk-bølgen har kommet som en motreaksjon mot mer bråkete rockeband som Libertines og Arctic Monkeys.

Revival kan være en av flere former for motreaksjoner mot den dominerende kulturen. Slik sett minner revival om andre undergrunnsbevegelser.

Jackson påpeker at det er vanskelig å vite når en trend starter, og hvorvidt noen har startet en trend eller bare følger en som allerede eksisterer. Når noen har stor suksess med noe tilsynelatende nytt, kan man regne med at det fantes et publikum som allerede var klare for å ta imot dette nye, og at dette passet til et behov som allerede var der (Jackson 1993: 75).

Når en revival får gjennomslag i musikklivet, kan det tyde på at mange føler et behov for noe som oppleves som mer autentisk, jordnært og ekte, slik som Granlund

Cantwell beskriver revival som ”a moment of transformation” (s. 55). Med det mener han at selv om man tar utgangspunkt i gamle tradisjoner, blir disse transformert gjennom en revival. Når man setter tradisjonsmusikk inn i nye kontekster, endrer man den eksisterende tradisjonen og nye tradisjoner oppstår.

”[F]olk revivals can actually be explained as a recurrent type of cultural revitalization movement” mener Blaustein (1993: 263).

Tradisjonsmusikkens funksjon endres fordi noen elementer forsvinner og andre legges til. I våre dager finner man folkemusikken først og fremst på konsertscener og innspillinger (Lloyd 1982). Revival er med på å flytte tradisjonsmusikken fra sin opprinnelige kontekst.

”The revival celebrates both the personal, active participation of folk tradition and the power, gloss, and drama of stage tradition, and is caught in continual dynamic tension between the two” (Lederman 1993: 170).

I disse nye kontekstene skapes nye tradisjoner. Philip Nusbaum mener deltakerne i en revival tradisjonaliserer sin opplevelse av den gjennom å gjenta de samme sosiale aktivitetene over tid. Sosialiseringen er med på å bygge egne tradisjoner rundt opplevelsen av musikken. Opplevelsen er musikalsk motivert, men det sosiale samholdet er limet i en revival ifølge ham (Nusbaum 1993).

Jackson mener det ikke kan kalles en revival når lokale tradisjoner holdes i hevd til glede for lokalbefolkningen, med mindre man bevisst har lært seg materialet for dette formålet.

En utøver kan være både på innsiden og utsiden av en revival samtidig. Dersom en lokal musiker blir hyret til å framføre sin tradisjonsmusikk for andre på et annet sted (men som likevel kan ha tilnærmet den samme etniske bakgrunnen), mener Jackson det er del av revivalen. Det avhenger altså av konteksten utøveren opptre i (Jackson 1993).

Konteksten har også blitt mer avgjørende for hva som oppfattes som autentisk. Mens man tidligere mente at høy alder og ukjent opphav var kjennetegnet på autentisk folkemusikk, ble fremføringspraksis og stil senere oppfattet som viktig. Nå ser man imidlertid at forskningen dreier mer i en retning hvor man oppfatter revival som autentisk innenfor sin egen kontekst.

Rosenberg (m. fl.) påpeker at mange forskere som studerer folkemusikk ble introdusert for denne musikken gjennom en revival. Likevel har mange av de samme forskerne latt være å studere revival til fordel for tradisjoner de mener er mer troverdige. Rosenberg mener derimot at forskerne bør studere revival fordi det sier noe om de ofte ubevisste slutningene man

trekker innen forskning om andre folkemusikkrelaterte temaer. Dersom ens eget utgangspunkt kommer fra deltakelse i en revival, vil dette forme ens verdenssyn, og dette er det viktig å forstå (Rosenberg 1993: 194).

Revival har ført med seg en eklektisk holdning til musikk blant mange musikere, slik som Granlund og utøverne i Londonbølgen. Folkemusikkens nye kontekst befinner seg ofte innenfor eller i kontakt med populærmusikken.

“Across the World the emergence of a commercial popular music based on folk sources is a sure sign of modernization” mener Slobin (Slobin 1982: 21).

Jeg oppfatter det ikke slik at en musikktradisjon må være utdøende før den blir ”gjenopplivet” gjennom en revivalbølge, men heller at man kan snakke om at man opplever vekslende grad av interesse rundt de fleste musikkformer fra tid til annen. En musikktradisjon kan ha blitt vedlikeholdt av noen få for så å blomstre opp igjen gjennom fornyet interesse blant flere. Dette avhenger, som vi har sett, av samfunnsmessige, sosiale og kulturelle aspekter, så vel som mer personlige ønsker og behov.

Revival handler etter min forståelse om behandling av kulturelle minner, både individuelle og kollektive. Det er ikke en ren repetisjon av historien, men et resultat av, og ofte en reaksjon mot, både fortiden og nåtiden, historien og samfunnet.

Vi må hele tiden konstruere nye versjoner av tradisjonen for at den skal kunne tilpasses samfunnet rundt oss. Hvis en tradisjon ikke er levedyktig i nåtiden, vil den heller ikke være det i fremtiden.

KILDER:

- Berkaak, Odd Are & Even Ruud 1992: *Den påbegynte virkelighet. Studier i samtidskultur*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Blaustein, Richard 1993: "Rethinking Folk Revivalism: Grass-roots Preservationism and Folk Romanticism" i *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, Neil V. Rosenberg (red.), Illinois: University of Illinois Press.
- Blokhus, Yngve & Audun Molde 2004: *WOW! Populærmusikkens Historie*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Bohlman, Philip V. 1988: *The Study of Folk Music in the Modern World*, Indiana: Indiana University Press.
- Born, Georgina & David Hesmondhalgh 2000: *Western Music and its Others. Difference, Representation and Appropriation in Music*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Cantwell, Robert 1993: "When We Were Good: Class and Culture in the Folk Revival", i *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, Neil V. Rosenberg (red.), Illinois: University of Illinois Press.
- Connell, John & Chris Gibson 2002: *Popular Music, Identity and Place*, London/New York: Routledge.
- Corcoran, Sean 1992: "Panel One: What is Traditional Music?" i *Traditional Music: Whose Music?*, Peter McNamee (red.), Belfast: The Institute of Irish Studies.
- Epstein, Dena J. 1982: "Myths About Black Folk Music", i *Folk Music and Modern Sound*, William Ferris & Mary L. Hart (red.), Jackson University Press of Mississippi.
- Evans, David 1982: "Blues and Modern Sound: Past, Present, and Future", i *Folk Music and Modern Sound*, William Ferris & Mary L. Hart (red.), Jackson University Press of Mississippi.
- Eyerman, Ron & Andrew Jamison 1998: *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Feintuch, Burt 1993: "Musical Revival as Musical Transformation" i *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, Neil V Rosenberg (red.), Illinois: University of Illinois Press.
- Filene, Benjamin 2000: *Romancing the Folk. Public Memory & American Roots Music*, Chapel Hill & London: The University of Carolina Press
- Goldstein, Kenneth S. 1982: "The Impact of Recording Technology on the British Folksong Revival" i *Folk Music and Modern Sound*, William Ferris & Mary L Hart (red.), Jackson: University Press of Mississippi.

- Goldstein, Kenneth S. 1993: "A Future Folklorist in the Record Business" i *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, Neil V. Rosenberg (red.), Illinois: University of Illinois Press.
- Granlund, Trond 2001: På vei til Rock'n'Roll, Oslo: Østkantfolk
- Granlund, Trond 2007: Kommer tid, Kommer råd, Oslo: Graceland A/S.
- Granlund, Trond 2009: Intervju v/Sølvi Rasmussen, 20.05.2009.
- Green, Archie 1993: "The Campus Folksong Club: A Glimpse at the Past" i *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, Neil V. Rosenberg (red.), Illinois: University of Illinois Press.
- Grinde, Nils 2007: Norsk Musikkhistorie, Oslo: Musikk - Husets Forlag A/S.
- Havåg, Eldar 1994: "For det er Kunst, vi vil have" Norsk oppskrivartedisjon og folkemusikkforskning: eit moderne prosjekt, Hovudfagsoppgåve Institutt for Musikk og Teater, avd. for Musikkvitenskap.
- Ivey, William 1982: "Commercialization and Tradition in the Nashville Sound" i *Folk Music and Modern Sound*, William Ferris & Mary L. Hart (red.), Jackson University Press of Mississippi.
- Jackson, Bruce 1993: "The Folksong Revival" i *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, Neil V. Rosenberg (red.), Illinois: University of Illinois Press.
- Lederman, Anne 1993: "'Barrett's Privateers': Performance and Participation in the Folk Revival" i *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, Neil V. Rosenberg (red.), Illinois: University of Illinois Press.
- Lilliestam, Lars 2002: Om Begreppen Folkemusik, Konstmusik och Populärmusik, Musiken år 2002, Rapport nr. 4.
- Livingston, Tamara E. 1999: "Music Revivals: Towards a General Theory", i *Ethnomusicology*, Vol. 43, No 1, Illinois: University of Illinois Press.
- Lloyd, A. L. 1982: "Electric Folk Music in Britain" i *Folk Music and Modern Sound*, William Ferris & Mary L. Hart (red.), Jackson: University Press of Mississippi.
- Lundberg, Dan, Krister Malm og Owe Ronström 2000: *Musik.Medier.Mångkultur*, Hedemora: Gidlunds Förlag.
- MacKinnon, Niall 1993: The British Folk Scene. Musical Performance and Social Identity, Buckingham: Open University Press.
- Nusbaum, Philip 1993: "Bluegrass and the Folk Revival: Structural Similarities and Experienced Differences" i *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, Neil V. Rosenberg (red.), Illinois: University of Illinois Press.
- Posen, I. Sheldon 1993: "On Folk Festivals and Kitchens: Questions of Authenticity in the Folksong Revival" i *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*, Neil V. Rosenberg (red.), Illinois: University of Illinois Press.

- Rolf, Bertil 2012: "Traditions: An Institutional Theory." Unpublished manuscript.
- Ronström, Owe 2008: "A Different Land. Heritage Production in the Island of Gotland",
Shima: The International Journal of Research into Island Cultures 2, no. 2
- Rosenberg, Neil V. (red.) 1993: *Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined*,
 Illinois: University of Illinois Press.
- Ruud, Even 2006: *Musikk og Identitet*, Oslo: Universitetsforlaget A/S.
- Skårberg, Odd 2005: "Populærmusikk som minner, historieenterprise og klanglig resonans:
 'We collect records so you don't have to'", i *Studia Musicologica Norvegica Vol. 31*,
 Oslo: Universitetsforlaget.
- Slobin, Mark 1982: "How the Fiddler Got on the Roof" i *Folk Music and Modern Sound*,
 William Ferris & Mary L. Hart (red.), Jackson University Press of Mississippi.
- Spottswood, Richard 1982: "Ethnic and Popular Style in America" i *Folk Music and Modern
 Sound*, William Ferris & Mary L. Hart (red.), Jackson University Press of Mississippi
- Stekert, Ellen J. 1993: "Cents and Nonsense in the Urban Folksong Movement: 1930-66" i
Transforming Tradition: Folk Music Revivals Examined, Neil V. Rosenberg (red.),
 Illinois: University of Illinois Press.
- Watson, Ian 1983: *Song and Democratic Culture in Britain: An Approach to Popular Culture
 in Social Movements*, London: Croon Helm.

INTERNETT:

Definisjon av tradisjon, nob-ordbok, lesedato: 20.10.2012.

<http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=tradisjon&bokmaal=+&ordbok=begge>

Definisjon av tradisjon, Meriam & Webster, lesedato: 20.10.2012.

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/tradition>