

# LORD YOU ARE MY IDENTITY

En studie av sammenhengen  
mellom sterke musikkopplevelser og identitet  
i møte med den afroamerikanske gospelmusikken.

Maria Sigvartsen Grün



Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap  
Det humanistiske fakultetet  
Universitetet i Oslo

Mai 2018



## «Lord you are my identity<sup>1</sup>»

*En studie av sammenhengen mellom sterke musikkopplevelser og identitet i møte med den afroamerikanske gospelmusikken.*

---

<sup>1</sup> Sangstrofe fra Israel Houghtons kjente gospellåt «I know who I am» fra plata *A Deeper Level*, utgitt i 2007 av *Integrity Media*.

© Maria Sigvartsen Grün

2018

«Lord you are my identity»

Maria Sigvartsen Grün

<http://www.duo.uio.no/>

# Sammendrag

I denne masteravhandlingen ser jeg på sammenhengen mellom identitet og sterke musikkopplevelser i møte med den afroamerikanske gospelmusikken. Mitt hovedanliggende var å finne ut hvorfor mennesker rekrutteres til den afroamerikanske gospelmusikken, og på hvilken måte gospelmusikk er med på å styrke identiteten. Hovedtyngden av oppgaven er en empirisk studie der seks informanter forteller om sin fascinasjon og begeistring for den afroamerikanske gospelmusikken. Disse tankene og betraktningene er å finne i kapittel 4-6. Alle informantene mine er musikalsk engasjert, enten som kordirigenter, sangere eller låtskrivere, og historiene deres ble samlet inn gjennom kvalitative forskningsintervju. Oppgaven ser særlig på gospelkulturen, sterke musikkopplevelser og sammenhengen mellom identitet og gospel. I møte med gospelkulturen spiller den afroamerikanske gospelkirken en betydelig rolle. Identitet knyttes særlig til en kristen og en afroamerikansk identitet. Gjennom oppgaven er det ønskelig å bidra til noen nye perspektiver på sammenhengen mellom identitet, sterke musikkopplevelser og afroamerikansk gospelmusikk. Dermed kan avhandlingen bidra til å styrke forskningen innenfor feltet musikkpsykologi.



## Forord

Det er mange som må takkes i forbindelse med arbeidet med denne masteroppgaven. Særlig vil jeg rette en stor takk til min veileder, Anne Danielsen for uvurderlig hjelp gjennom hele prosessen. Takk for konstruktive og presise tilbakemeldinger, et kompetent blikk på oppgavens innhold og struktur, faglig inspirasjon, og oppmuntringer og positive kommentarer underveis. Jeg kunne ikke vært mer heldig med tildelt veileder.

Dernest ønsker jeg å takke mine seks informanter; Michelle Antoinette Tisdal, Tracee Meyn, Marvin Charles Cummings, Marius Solevågseide, Sindre Røyland og John Yngvar Syvertsen. Det har vært berikende å bli kjent med deres spennende livshistorier og gjennomtenkte tanker og refleksjoner. Takk for imøtekommenhet, velvillighet og en positiv innstilling. Jeg vil også takke Margrethe Høvik Singstad og Åshild Ruud for stor tålmodighet, iver og et skarpt blikk i møte med korrekturlesingen.

Mine medstudenter og lærere på Institutt for musikkvitenskap fortjener også en takk. Det har vært berikende å være del av et fagmiljø som er internasjonal ledende. Jeg er også dypt takknemlig for tiden i Heidelberg som utvekslingsstudent, og alle de fine menneskene jeg der har lært å kjenne. Takk til alle dere som gjorde masterskrivingen til en lys tid med fine treffpunkt og avkobling i vakker natur, over en kaffekopp eller gjennom sosiale sammenkomster.

Jeg vil også rette en stor takk til min kjære familie og alle gode venner i Norge. Takk at dere har hatt stor tro på meg og mitt arbeide, og alltid vært der. Dere har en stor plass i hjertet mitt.

Til sist ønsker jeg å takke dirigenter jeg har lært å kjenne gjennom mange år som korist og solist i ulike gospelkor. Takk for at dere bidro til at jeg fikk øynene opp for den afroamerikanske gospelmusikken. Uten dere hadde denne oppgaven aldri blitt en realitet.

Heidelberg, 22.april 2018,

Maria Sigvartsen Grün





# Innholdsfortegnelse

<b>1. Introduksjon</b> .....	1
1.1 Bakgrunn og problemstilling.....	1
1.2 Begrepsavklaringer .....	3
1.3 Avgrensning .....	4
1.4 Oppgavens innhold og struktur .....	5
<b>2. Metode</b> .....	7
2.1 Valg av intervju som metode.....	7
2.1.1 Utvalg.....	8
2.1.2 Informert samtykke .....	11
2.2 Min rolle som intervjuer og forsker.....	11
2.2.1 Egen førforståelse og fortolkningsprosessen.....	12
2.2.2 Informantenes livsverden .....	13
2.3 Gjennomføring av intervjuene.....	14
2.3.1 Utforming av intervjuguiden .....	14
2.3.2 Gjennomføring.....	15
2.4 Bearbeiding og analyse .....	17
2.4.1 Transkribering.....	17
2.4.2 Evaluering av forskningen.....	19
<b>3. «We shall overcome some day»</b>	
<i>Et historisk tilbakeblikk på gospelmusikkens utvikling</i> .....	21
3.1 Slavetid – «negro singing» og «negro spirituals» .....	22
3.2 Tidlig gospel.....	25
3.3 Tradisjonell gospel.....	28
3.4 Moderne gospel (Contemporary Gospel Music) .....	32
<b>4. «Clap my hands, stomp my feet, raise my voice»</b>	
<i>Gospelkulturen – tradisjon og verdier</i> .....	35
4.1 Gospelkirkens betydning for den enkelte og i en afroamerikansk kultur .....	35
4.1.1 Gospelkirken: et sted for læring og felleskap.....	36
4.1.2 Afroamerikansk spiritualitet: uttrykket i gospelkirken .....	39
4.1.3 Gospel – livsstil og lovsang.....	43
4.2 Gospelsangeren – informantenes syn på formidling og teksttolkning.....	45
4.3. Gospelmusikk på de unges premisser .....	48
4.4 Afroamerikansk rytmeforståelse og skandinavisk gospel.....	49

<b>5. «Moments of highest happiness and fulfilment»</b>	
<i>Sterke musikkopplevelser med gospel</i> .....	52
5.1 Sterke musikkopplevelser og høydepunktopplevelser.....	52
5.1.1 Høydepunktopplevelser.....	53
5.1.2 Alf Gabrielsson og Siv Lindström Wiks sterke musikkopplevelser.....	54
5.2 Det episodiske minnet.....	56
5.3 Informantenes første møte med gospel.....	58
5.4 «Å låte svart» – forkjærlighet for den afroamerikanske stemmen .....	60
5.5 Informantenes høydepunktopplevelser med gospelmusikk .....	63
<b>6. «I know who I am»</b>	
<i>Identitet og gospelens religiøse innhold</i> .....	69
6.1 Begrepsavklaring: identitet og identitetskonstruksjoner.....	70
6.2 Identitet, tilhørighet og felleskap.....	71
6.3 Kristen tro og gospelutøvelse .....	74
6.3.1 Gospel – «living a life that represents heaven».....	75
6.3.2 Gospel – spenningsfeltet mellom troverdighet og ‘blasfemi’ .....	77
6.3.3 Gospel – å finne sitt eget kompass.....	79
<b>7. Drøfting</b> .....	82
7.1 Gospelens musikalske uttrykk.....	82
7.1.1 Fascinasjon for soundet og stemmen .....	82
7.1.2 Fascinasjon for spontanitet, improvisasjon og kroppslighet .....	83
7.1.3. Ekthet, særegenhet og annerledeshet .....	85
7.1.4 Utviklingen av gospeluttrykket.....	86
7.2 Sammenhengen mellom gospel og identitet.....	87
7.2.1 Den afroamerikanske identiteten .....	88
7.2.2 Den kristne identiteten .....	91
7.2.3 Sterke musikkopplevelser og den musikalske identiteten.....	94
<b>8. Konklusjon</b> .....	99
<b>Litteraturliste</b> .....	103

# 1. Introduksjon

## 1.1 Bakgrunn og problemstilling

Gospelmusikken har alltid fascinert meg. Mitt første møte med afroamerikansk gospelmusikk må ha vært da jeg i tenårene hørte musikken i gospelkirker i San Fransisco og Los Angeles i forbindelse med en korturné. Tidligere hadde jeg hørt plater av Oslo Gospel Choir og lært sanger i ungdomskoret, der repertoar av Kirk Franklin var overrepresentert. Men musikken som møte meg i USA, var helt annerledes enn det mer skandinaviske soundet jeg hadde vært vant til. Jeg likte råskapen, intensiteten og friheten som lå i det afroamerikanske uttrykket. Det var fascinerende å lytte til afroamerikanere som sang med stor troverdighet og iver, og der spontaniteten utartet seg i overraskende improvisasjoner. I tidlige tjuer år ble jeg enda mer interessert i å lære mer om gospelmusikken. På denne tiden sang jeg i et kor som var særlig inspirert av sørstatsgospelen fra New Orleans. Uttrykket som preget koret lå mye nærmere det afroamerikanske uttrykket. Den norske dirigenten vår ble omtalt som «gær'n» fordi han kunne ta helt av på konserter; hoppe rundt, rope strofer som koret så repeterte og plutselig improviserte ved, og ikke lenger fulgte den konkrete planen eller «gangen» i låta. Konsertturnéene våre endte ofte med at han så å si hadde mistet stemmen. Hans største forbilde var en afroamerikansk dirigent i New Orleans som drev et kor som hadde vunnet flere priser der de var kåret til Louisianas beste gospelkor. Derfor tok han årlig gospelkoret vårt med til New Orleans for å oppleve det uttrykket han hadde forelsket seg i. Gjennom et par reiser hit, ble jeg enda mer oppmerksom på hvordan musikken levde sitt eget liv innenfor kirkeveggene, og hvor stort preg den satte på gudstjenesten. Det slo meg også at de aller fleste aktivt deltok i sangen, uavhengig av om de hadde et musikalsk talent eller ikke. Ikke rent sjeldent opptrådte gospelkor eller enkeltpersoner som sang relativt falskt. I en norsk kontekst var jeg vant til tanken om at hvis man først skulle opptre, eller synge solo, skulle man i hvert fall synge rent. På et vis syntes jeg det var noe befriende med praksisen i New Orleans. Man la ikke alltid for stor verdi på perfektjonisme eller høy, musikalsk kvalitet, selv om variasjonene innad i menigheter kunne være store. Uansett nivå på koret, ga tilhørerne like bra respons og oppbakking ved å rope ut fraser som «Amen!» eller «Preach it brother!» Musikken var et redskap til å ære Gud, ikke et redskap for å vise seg frem eller talentet sitt.

Jeg ble også disse årene oppmerksom på hvor nært gospelmusikken var knyttet til en kultur der svarte til alle tider hadde opplevd rasisme og undertrykkelse. Musikkhistorisk, tok det lang tid før svart musikk ble stuerent blant hvite. Gospelmusikken hadde røtter fra Negro

spirituals og slavetiden, og til alle tider hadde svarte i USA hatt sine egne kirker. Jeg ønsket å forstå mer av sammenhengen mellom rasisme og hvordan gospelmusikken, som også rommet klagesang, var noe den afroamerikanske befolkningen trengte for å overleve. Både den gang men også dessverre i dag, som et fremdeles undertrykt folk i USA. Som dirigenten min fortalte at en afroamerikaner uttrykte det: «Du kan ta fra meg alt, men musikken min får du ikke».

Med dette som bakgrunnsteppet, visste jeg raskt at jeg ønsket å fordype meg mer i den afroamerikanske gospelmusikken i møte med masterarbeidet. Dernest hadde jeg et sterkt ønske om å få tak på personlige historier i møte med gospeluttrykket. Min første tanke var å gjøre feltarbeidet i en afroamerikansk kirke i New Orleans og intervju ulike mennesker der. Da dette dessverre ikke lot seg gjennomføre, måtte jeg tenke nytt rundt rammene for feltarbeidet og intervjuene. Et viktig spørsmål å stille seg, var hvor vidt det var ønskelig at informantene mine hadde hvit eller svart identitet. Med svart identitet mener jeg her kulturell tilhørighet i en afroamerikansk tradisjon. Jeg landet etter hvert på at det kunne være berikende å intervju både (hvite) nordmenn, vokst opp i Norge, og afroamerikanere bosatt i Norge. Slik ville jeg få to svært ulike perspektiv på gospelmusikken, både fra innsidere og mer utenforstående. Dermed ble det slik at jeg gjorde seks dybdeintervjuer med tre etnisk hvite nordmenn og tre nordmenn med afroamerikansk bakgrunn.

Et annet spørsmål jeg stilte meg var hvor sentral plass den afroamerikanske kirken skulle ha i oppgaven. Siden røttene til gospelmusikken er solid plantet i denne kirken, så jeg på det som relevant at denne hadde en avgjørende plass i oppgavens utforming. Både i møte med kunnskap knyttet til teori og til empiri, her gjennom det informantene kunne bidra med. Derfor landet jeg på at det også var ønskelig at de afroamerikanske informantene hadde et eller annet type forhold til kirken. Med en afroamerikansk bakgrunn og et hjerteforhold til gospel, regnet jeg med at denne forbindelsen var reel. Hvor nær tilknytning de hadde til kirken, var i midlertidig uvisst.

Med interesse i både musikkpsykologi og musikkterapi tenkte jeg det kunne være spennende å trekke inn en eller begge av disse fagtradisjonene i utformingen av oppgavens tematikk. I en seminaroppgave i emne musikkpsykologi, har jeg tidligere skrevet om høydepunktoplevelser med musikk. Det ble etter hvert klart at jeg blant annet ønsket å lete etter de sterke musikkopplevelsene hos informantene mine.

Jeg er fullt klar over at mine tanker, betraktninger og meninger i denne masteroppgaven er fargelagt av min identitet som hvit og norsk. Dette vil dermed påvirke hvordan jeg ser på den afroamerikanske kulturen. Et perspektiv ved dette er hvordan jeg alltid vil betrakte den afroamerikanske musikken og kulturen utenfra, fordi jeg ikke har vokst opp i denne tradisjonen.

Tanker og holdninger til afroamerikansk musikk jeg har møtt opp igjennom, eller måten man litterært skriver om musikken, vil prege det bilde jeg danner meg.

Masteroppgaven er skrevet på norsk, men jeg velger å la engelske sitater bli stående på originalspråket, dette for å nøyaktig gjengi det som blir sagt uten å miste viktige nyanser.

Min konkrete problemstilling for masteroppgaven lyder slik:

*Hvilke årsaker ligger til grunn for at mennesker rekrutteres til gospelmusikken, og hvordan er gospel med på å styrke identitet?*

For å besvare problemstillingen har jeg valgt å bruke semistrukturerte intervjuer. Disse belyser informantenes forhold til gospelmusikken og uttrykker tanker, betraktninger og historier knyttet til temaet. Jeg gir en nærmere presentasjon av metoden i kapittel 2. Et særlig fokus i oppgaven er hvordan gospelmusikken var og er nært knyttet til afroamerikansk kultur og identitet. Et annet viktig fokus er sammenhengen mellom kristen identitet og gospelutøvelse. Jeg ser også på ulike sider ved forholdet mellom gospelmusikken og den afroamerikanske kirken, samt hvilken rolle sterke musikkopplevelser blant annet har for identitet og tilhørighet. Disse perspektivene presenteres i tilknytning til diskusjonen av intervjuene i kapitlene 4-6. I kapittel 3 tar jeg for meg gospelhistorien.

## **1.2 Begrepsavklaringer**

I denne avhandlingen er det en del begreper som nevnes hyppig og som derfor kort bør defineres.

Jeg velger å bruke termen *afroamerikansk* («Afro-American») gjennom hele oppgaven. Det må likevel understrekes at jeg er klar over at svart («black») og afrikansk-amerikansk («African-American») kanskje brukes hyppigere i dag. Jeg har likevel valgt å bruke termen afroamerikansk her, fordi den faller mer naturlig på norsk. Siden termen også fremdeles brukes hyppig i samfunnet og ikke har en rasistisk undertone, ser jeg det som uproblematisk å benytte meg av denne. Det må også påpekes at termen *svart* tilhører en større kategori enn afroamerikansk, fordi den rommer svart kultur over hele kloden.

*Gospelkirken* er i oppgaven brukt som en fellesbetegnelse for de afroamerikanske kirkene med røtter i baptist og metodistkirker, samt i pinsebevegelsen. Dette fordi det finnes

såpass mange likhetstrekk ved blant annet det musikalske uttrykket, teologien og spiritualiteten, at jeg ikke ser behovet for ytterligere å skille mellom de ulike konfesjonene. Det skal likevel sies at variasjonene mellom kirkene kan være større. Jeg kommer inn på enkelte forskjeller sett fra informantenes perspektiv, blant annet hva gjelder musikkuttrykket.

*Den afroamerikanske kulturen* blir i oppgaven nevnt, men alltid knyttet opp til den afroamerikanske gospelmusikken. Det er likevel verdt å si noe kort om kulturbegrepet i denne sammenheng. Følgende definisjon av afroamerikansk (eller her svart) kultur innehar en del perspektiver som er verdifulle og vesentlige for masteroppgaven:

Conventionally, culture is contrasted to nature: we are not born with it, but into it. We acquire it through language, and transmit it to future generations, through instruction. In its widest sense, culture is everything we learn from others and pass on to still others. It does not involve instinct, natural propensities or biological dispositions. So, when we talk of black culture, we are not referring to any of the qualities purportedly deriving from black people as a «race». (...) Yet, there is something distinct about black culture and, if it is not anything to do with spurious biology, it must come from experience (Cashmore 1997: 9).

Ellis Cashmore er her bevisst på å skille svart musikk fra alt man forbinder med ordet rase. Det er positivt at Cashmore, i motsetning til en del av det som er skrevet om samme tema tidligere, er så bevisst på å unngå at termen 'svart kultur' får et rasistisk innhold.

Flere detaljer rundt hva jeg legger i begrepet afroamerikansk kultur, blir ytterligere forklart i kapittel 3.

### **1.3 Avgrensning**

Selv om musikkterapi også i stor grad vekker min interesse, var det viktig å innse at jeg i starten av oppgavens utforming hadde valgt en mer musikkpsykologisk innfallsvinkel. Dette innebar derfor at jeg valgte bort å gå noe særlig inn på det terapeutiske aspektet ved å lytte til eller synge gospel. Gospelhistorie var heller ingen hovedtematikk, men jeg har likevel et historisk bakgrunnskapittel som innleder denne masteravhandlingen. Dette er for å skape større forståelse for hoveddelen av oppgaven, der informantenes betraktninger på gospelmusikken får spillerom. Jeg velger heller ikke å si så mye om gospelmusikken som en kommersiell sjanger.

Det er først og fremst den afroamerikanske gospelmusikkens betydning for identitet og sterke musikkopplevelser denne masteroppgaven har fokus på. Jeg velger allikevel å si litt om det vi kan kalle for «skandinavisk gospel», og hvordan svarte artister har vært bevisste på å

skape musikk som også appellerer til et hvitt publikum. Siden halvparten av mine seks informanter er oppvokst i Norge, berører disse også tanker rundt den skandinaviske gospelmusikken. Dette er kun en liten del av oppgaven, og hovedtema forblir den afroamerikanske gospelen.

## **1.4 Oppgavens innhold og struktur**

Jeg vil i det følgende presentere oppgavens gang, og innholdet i hvert enkelt kapittel.

I kapittel 2 gjør jeg rede for valg av metode, og begrunner, diskuterer og evaluerer ulike metodiske valg.

I kapittel 3 presenteres gospelhistorien. Denne fungerer som et bakgrunnstepp og innledning til oppgavens hoveddel med informantstoff (kapittel 4-6). Jeg sier noe om kjennetegnene ved gospelmusikken i de ulike fasene, og hvilke betydningsfulle musikere og artister som har vært med på å forme utviklingen og uttrykket. Jeg ser også på hvordan den afroamerikanske gospelmusikken hele tiden har vært knyttet til afroamerikanerne som et undertrykt folk, fra slavetiden til den dag i dag. Hvordan har dette preget musikkuttrykket og den afroamerikanske identiteten?

I kapittel 4 ligger hovedtyngden på den afroamerikanske gospelkirken. Jeg ser på hvordan denne er viktig for enkeltindividet og fellesskapet. Informantene bidrar med sine tanker om, og opplevelser med, den afroamerikanske kirken. Et perspektiv kan være hvordan kirken i stor grad er identitetsskapende ved å ha en oppdragende rolle. Opplevelsene fra de afroamerikanske informantene med røtter i denne tradisjonen, er særlig interessante. Som innsidere i den afroamerikanske kulturen kan de her gi et unikt innblikk. Ellers er mine etnisk norske informanter også med på å gi noen interessante betraktninger på kirken fra et utenfraperspektiv. Jeg ser også på enkelte aspekter ved kirkelivet, som går ut over det musikalske, men som er svært sentrale i den afroamerikanske spiritualiteten og i identitetsdannelsen. Slik håper jeg leseren kan få et mer helhetlig bilde av hvordan tilhørighet i en afroamerikansk kirke arter seg, og hvilke ulike sider en slik tilhørighet kan romme. Gospel i tilknytning til levemåte og lovsangsform blir også diskutert.

Deretter rettes søkelyset mot sangformidling. Informantene mine sier noe om hva de synes er viktig å formidle gjennom gospelmusikken. Særlig fokuseres det på tekst. Hvilke temaer berører ofte gossellåter og hvordan formidler man disse? Jeg ser også på hvordan gospelmusikkens tekster kan brukes til oppmuntring i eget liv.

I siste del av kapittelet er moderne gospelmusikk sentralt, samt afroamerikansk

rytmeforståelse og skandinavisk gospel. Jeg ser særlig på hvordan moderne gospel var med på å revolusjonere gospelmusikken fra 1970-tallet og utover. Gjennom samarbeid mellom svarte og hvite musikere og turnévirkosomhet ble gospelen også spredd utover landegrensene. På hvilken måte var moderne gospel viktig for å nå unge mennesker? Hva var det ved det musikalske uttrykket som appellerte til ungdommen?

Deretter blir afroamerikansk rytmeforståelse diskutert av en av informantene mine. Han hevder blant annet at rytmeforståelsen er annerledes og sterkere til stede hos afroamerikanere enn hvite skandinaver. Til sist blir skandinavisk gospel som begrep diskutert. Hva rommer dette begrepet? Hvordan har afroamerikanske artister vært med på å skape musikk som appellerer til hvite, og hva kjennetegner denne musikken?

I kapittel 5 er det informantenes sterke musikkopplevelser med gospel som blir sentrale. Kapitlet innledes med en teoretisk del. Her definerer jeg begrepet sterke musikkopplevelser og går nærmere inn på teorier av Alf Gabrielsson og Siv Lindström Wik. Jeg definerer også begrepet episodisk minne som har mange likhetstrekk med sterke musikkopplevelser. I tillegg blir begrepet høydepunktopplevelse forklart. Historiene fra informantene mine er strukturert i tre deler. Den første delen omhandler informantenes første møte med gospelmusikken. Deretter kommer det historier som har fokus på den afroamerikanske stemmen. Til sist er det informantenes høydepunktopplevelser med musikk som blir skildret.

I kapittel 6 går jeg inn på ulike identitetsgrupperinger og teorier. Hvordan definerer vi identitet? Hvilke ulike kategorier kan identitet knyttes til, og hvilke tanker rund identitet preger vårt samfunn? Deretter trekker jeg frem informantenes tanker rundt gospel og identitet. Jeg ser på hvordan gospel har nær tilknytning til begreper som tilhørighet, røtter og kultur. Et annet viktig aspekt er sammenhengen mellom kristen tro og gospelutøvelse. Kan hvem som helst synge gospel, også hvis de ikke regner seg som troende? Informantenes tanker og personlige erfaringer blir her sentrale. Jeg ser på hvordan enkelte informanter identifiserer seg som kristne, og hvordan dette er med på å sette preg på deres forhold til å lytte til å synge gospel. Hvilken plass har da troen i rollen som formidler av gospelmusikk? Samtidig ser jeg på en konkret historie fra en informant som distanserer seg fra religion og kristen tro. Han forteller om utfordringene med å synge gospel når man ikke tror på alt man synger om, og argumenterer samtidig for hvorfor han mener han har rett til å synge gospel. Jeg ser også på hvordan gospelutøvelse knyttes til mening som ikke nødvendigvis bunner i tro eller religion.

I kapittel 7 drøfter jeg innholdet i oppgaven som belyser problemstillingen, og i kapittel 8 samler jeg alle trådene i en konklusjon.



## 2. Metode

Hensikten med en masteroppgave er å skrive et forskningsrettet, vitenskapelig arbeid som gir «kunnskap om å lage problemstillinger og trening i å finne egnede metoder til å løse forskningsspørsmål» (<http://www.uio.no/studier/emner/hf/imv/MUS4090>). Slik øker man evnen til å arbeide selvstendig, kreativt og kritisk for å utvikle og gjennomføre et større prosjekt. Det ligger altså implisitt i masterarbeidet å finne den eller de egnede metodene for den aktuelle forskningen.

Selve begrepet metode kan defineres som «en fremgangsmåte, et middel til å løse problemer og komme frem til ny kunnskap. Et hvilket som helst middel som tjener formålet, hører med i arsenalet av metoder» (Dalland, 2012: 111). Metode er altså selve redskapet som brukes for å finne svar på problemstillingen vi ønsker å undersøke (jf. forrige avsnitt). Metoden hjelper oss til å samle inn de nødvendige data eller informasjonen vi trenger i undersøkelsen.

Vi deler metode inn i to kategorier: kvalitativ og kvantitativ. Der den kvantitative metoden inneholder målbare data, som tall og statistikk, har den kvalitative metoden fokus på mening og opplevelser (Ibid.: 111). I denne masteravhandlingen er det den kvalitative metoden som benyttes.

I dette kapittelet begrunner og diskuterer jeg metodiske valg; som dybdeintervju, utvalgskriterier, min rolle som forsker, utforming av intervjuguiden og alle de ulike stegene i intervjuprosessen, samt transkripsjonsmetode. Avslutningsvis evalueres min egen metodiske tilnærming i sin helhet og jeg trekker noen oppsummerende konklusjoner.

### 2.1 Valg av intervju som metode

Tematikken for min masteravhandling var altså gospelmusikk og identitet der jeg ønsket særlig å se på ulike årsaker til at mennesker rekrutteres til den afroamerikanske gospelsjangeren. Som nevnt, har den kvalitative forskningen fokus på mening og opplevelser. I mitt tilfelle var det et viktig fokus ved masteren å undersøke enkeltmenneskers sterke musikkopplevelser med gospel. Videre ønsket jeg å se på hvilken rolle musikkopplevelsene, og faktorer som fellesskap og tilhørighet i et gospelmiljø, spiller for identitetsdannelsen. For å få innsikt i informantenes opplevelsesverden, og i de personlige skildringene, landet jeg på at dybdeintervju ville være en passende og riktig tilnærming i forskningsprosessen. Metoden gir forskeren en unik mulighet og fleksibilitet til å følge opp interessante aspekter som kommer frem i løpet av intervjuet. Gjennom den gode samtalen ønsket jeg å samle inn relevant og spennende data til

masteravhandlingen. Steinar Kvale og Svend Brinkmann skriver i *Det kvalitative forskningsintervju* (2015):

Formålet med det kvalitative forskningsintervju er å forstå sider av intervjupersonenes dagligliv, fra hans eller hennes eget perspektiv. Forskningsintervjuets struktur er likt den dagligdagse samtalen, men som et profesjonelt intervju involverer det også en bestemt metode og spørreteknikk» (Kvale og Brinkmann, 2015: 42).

Samtalen beskrives her som dagligdags, altså vanlig og ikke kunstig, og samtidig understrekes betydningen av en bestemt metode og en god spørreteknikk. Det påpekes også hvor viktig det er å kunne sette seg inn i den andres perspektiv og ønske om å forstå. I neste del kommer jeg tilbake til hvordan jeg jobbet med å skape gode spørsmålsformuleringer og tankene jeg hadde rundt ønsket om å kunne forstå informantenes erfaringer. Kvale og Brinkmann beskriver også hvordan kunnskap er konstruert sosialt i interaksjon mellom den som intervjuer og informanten (Kvale og Brinkmann 2015: 14).

Avgjørelsen å bruke intervju som metode i mitt arbeid, ble blant annet til som nevnt gjennom refleksjon, overveielser og vurderinger (jf. Øzer, 2010: 65).

### **2.1.1 Utvalg**

I *Det kvalitative intervjuet* (2002) skriver Anne Ryen med henvisning til Michel Quinn Patton, at man må velge hva man skal studere og dernest «de kildene man tror best vil kunne svare på de sentrale spørsmålene i studien og dermed oppfylle studiens målsetting» (Ryen, 2002: 88). I prosessen med å finne frem til riktige informanter til oppgaven, var det derfor relevant å tenke i gjennom enkelte faktorer. Hovedanliggendet var at personene måtte ha en personlig og sterk relasjon til gospelmusikken. Denne relasjonen kunne gjerne ha sammenheng med tilhørighet i en kristen setting, siden gospelmusikken har en så klar forbindelse til kristen tro. Tilknytningen tenkte jeg i første omgang kunne være i en afroamerikansk, kristen kontekst. Aller først ønsket jeg derfor å gjennomføre feltarbeidet i New Orleans, for å skrive om det musikalske livet i en afroamerikansk gospelkirke. Jeg har selv besøkt ulike afroamerikanske kirker i New Orleans flere ganger tidligere og hadde derfor tilgang på kontakter her. Jeg ønsket å gjøre observasjoner av kirkelige aktiviteter og å intervjuer ulike kirkegjengere. Av forskjellige årsaker ble det dessverre vanskelig å gjennomføre. Det var derfor et sterkt ønske å prøve å finne personer i Norge med afroamerikansk identitet, som gjerne hadde bakgrunn fra gospelkirker i USA. Jeg syntes også det var av betydning å ha med hvite informanter når først feltarbeidet skulle

gjennomføres i Norge. Slik ville jeg få to interessante og ulike kulturelle perspektiv på den afroamerikanske gospelmusikken. Jeg valgte seks informanter der ønsket var at halvparten hadde afroamerikansk bakgrunn og halvparten etnisk norsk bakgrunn.

Dernest så jeg på det som en fordel at informantene mine hadde et musikalsk virke; enten som sangere, musikere, dirigenter eller låtskrivere. Dermed kunne jeg regne med at informantene ville ha en kompetanse og forståelse for musikk, både musikkteoretisk og utøvende, som ville være en fordel. Ryen skriver om viktigheten ved å velge informasjonsrike informanter, samtidig som man har en kritisk sans til hva de bidrar med. Med henvisning til Matthew B. Miles og A. Michael Huberman påpeker hun at det anbefales «å investere i personer som har en viss kjennskap til både fenomenet og settingen man studerer, som har en bred tilnærming, i stedet for personer som fokuserer bare ut fra en disiplin» (Ryen, 2002: 88). Ved å velge meg både afroamerikanske og etniske norske informanter kunne jeg få to unike og ulike perspektiver på den afroamerikanske gospelen: både fra innsidere og utenforstående. Afroamerikanerne ville mest sannsynlig ha et mye større eierskap til gospelen siden de selv kom fra denne tradisjonen. De hvite informantene ville kanskje også føle eierskap til sjangeren, men samtidig se musikken mer ut fra et europeisk, skandinavisk ståsted.

Å finne etnisk norske informanter som oppfylte de overnevnte kriteriene var en forholdsvis enkel oppgave, i og med at jeg har stor kjennskap til ulike gospelmiljø i Norge. Jeg hadde dermed en lengre liste i hodet på mulige, egnede kandidater. Det ble derfor et luksusproblem å skulle gjøre et utvalg, da tilgangen på reflekterte og kunnskapsrike informanter var stor. Et av de første navnene som kom opp var en dirigent jeg kjente godt til, som også hadde et hjerteforhold til gospelmusikken i New Orleans. Dernest visste jeg om en profilert låtskriver og sanger i Oslo med virke innen gospelsjangeren. Begge disse hadde en sterk kristen identitet de var seg bevisst. Siden jeg ønsket å se på sammenhengen mellom kristen tro og gospelutøvelse var dette et avgjørende trekk. Samtidig ønsket jeg å finne ut hvordan man forholdt seg til å synge eller lytte til gospelmusikk som ikke-troende. Gjennom samtale med en god venninne, tipset hun meg om en felles bekjent som kunne gi meg et perspektiv på dette. Alle disse tre informantene sa seg villige til å bidra med sine tanker og refleksjoner i min masteravhandling.

På min leting etter informanter med afroamerikansk bakgrunn ble to av kontaktene knyttet via personer som allerede hadde sagt ja til å la seg intervju. Den første afroamerikaneren jeg fikk med, var sanglæreren min, som jeg visste drev et anerkjent gospelkor i Norge. Hun tipset meg om en annen afroamerikansk venninne som tidligere hadde vært sanger i koret hennes. På samme tid kom jeg plutselig over et radiointervju der begge disse kvinnene

snakket om sine afroamerikanske røtter i slavetiden i USA. Det ble tydelig at de hadde personlige historier og mye kunnskap som kunne være verdifull for oppgaven min. Således ble lyttingen til dette radiointervjuet en bekreftelse på at jeg hadde funnet gode informanter. Særlig glad ble jeg derfor da begge to ønsket å la seg intervjuet.

Den siste afroamerikanske informant min, kjente en av mine etnisk norske informanter. Det skulle vise seg at han hadde vært korist over en tiårs-periode for en av gospelhistoriens største legender: Andraé Crouch. Det følte som en stor ære at vedkommende sa ja til å bli med.

Tilsammen hadde jeg derfor seks informanter der alle kan regnes som norske, også de afroamerikanske, da de har bodd i Norge over mange år. Halvparten av informantene hadde et svært bevisst forhold til kristen tro, og ga også uttrykk for at dette hadde en nær sammenheng med deres virke som formidlere av gospelmusikk. Jeg syntes også det var viktig å gjøre et bredest mulig utvalg av informanter. Foruten hensyn som nasjonalitet, ble faktorer som alder, kjønn og yrke viktig. Informantenes alder strekker seg fra 31- 62 år, der tre av informantene var i 40-50 års alderen. Dette vil si at det er en viss aldersspredning. At største andelen av informantene var godt voksne var en fordel da disse hadde ervervet seg mer livserfaring. Dette bidro til at de snakket ut i fra et perspektiv som viste modenhet og refleksjon i møte med sin egen livshistorie. To av de seks informantene er kvinner. Egentlig ønsket jeg å ha med like mange kvinnelige som mannlige informanter, men måtte innse at hovedvekten av aktuelle kandidater jeg kjente til var menn. Yrkesmessig er to av informantene 'gospeldirigenter', en sosialantropolog med bakgrunn som korsanger i gospelkor, og de siste tre sangere og musikere, den ene med et sterkt virke som låtskriver for kjente gospelkor i Norge.

Kvale og Brinkmann beskriver de ideelle intervjupersoner slik: de er «samarbeidsvillige og motiverte, de er veltalende og kunnskapsrike. De er ærlige og konsistente, de svarer konsist og presist på intervjuerens spørsmål, de gir sammenhengende fremstillinger og motsier ikke seg selv hele tiden» (Kvale & Brinkmann, 2009: 175). Jeg opplevde at alle informantene mine oppfylte alle eller delvis disse kriteriene. De tok seg tid til å besvare alle spørsmål grundig og konsist og var troverdige og ærlige i sine svar. Samtidig må det sies at enkelte av informantene hadde flere assosiasjoner og digresjoner som gjorde at svarene ikke alltid var helt presise. Det påvirket heldigvis ikke sluttresultatet av hva jeg satt igjen med av relevant informasjon. Jeg er i ettertid dypt takknemlig over at informantene var så velreflekterte, åpne, positive og engasjerte.

### **2.1.2 Informert samtykke**

I svært mange publikasjoner velger forskere å presentere informanter anonymt. Dette for å beskytte og ivareta enkeltindividets rett til at private opplysninger og fakta ikke kan identifiseres. I kvalitativ forskning er det derfor essensielt å forhindre situasjoner der forskningsprosessen og publikasjonen av resultatene skader deltakerne og deres samfunn (Kvale og Brinkmann, 2009). Enkelte kan også ha problemer med at personlige historier blir presentert ut av konteksten (Traasdahl, 2017: 29).

I første omgang så jeg derfor på det som en selvfølge å anonymisere informantene. Informantene mine var imidlertid fortrolig med å stå frem med full identitet i oppgaven, og det var derfor ikke nødvendig å anonymisere hver enkelt. Det positive med dette er at man kan la uttalelser som gjør det mulig å gjenkjenne hvem de kommer fra, bli stående. Informantene mine ble spurt muntlig om de syntes det var greit å stå frem med fullt navn og identitet. De bekreftet alle at dette var i orden. Selv om ingen ytret noe videre ønske om å vite hvordan deres uttalelser ble brukt skriftlig i oppgaven, lot jeg hver enkelt få lese igjennom aktuelle sitater. Flere informanter ga meg innspill på enkelte sitater jeg hadde misforstått eller fakta som ikke var helt korrekt gjengitt, som et resultat av transkripsjonen. Dette var for meg svært nyttige og oppklarende kommentarer som sikret forskningens validitet. Jeg valgte også bevisst å utelate informasjon eller meninger fra informantene som kunne skade andre. Her ble etikken viktig og sentral, samt respekten for enkeltindividet.

## **2.2 Min rolle som intervjuer og forsker**

Den rollen man har som intervjuer og forsker innebærer flere perspektiver. Blant annet dreier det seg om hvilken kunnskap man sitter på om den aktuelle forskningen, og hvordan denne påvirker fortolkningsprosessen. Dette kommer jeg inn på i neste delkapittel. Dernest sier jeg noe om hvordan man som forsker må ta del i informantenes livsverden.

Som intervjuer er det ellers sentralt å tenke gjennom hvordan man ønsker å møte informantene. Det var viktig for meg å være imøtekommende, lyttende, interessert, positiv og forsøke å ikke være forutinntatt i intervjusituasjonen. Kvale og Brinkmann beskriver en intervjuer som «kunnskapsrik, strukturerende, klar, vennlig, følsom, åpen, styrende, kritisk, erindrende og tolkende (2009: 177). Flere av disse trekkene utdypes i det følgende. Jeg ønsket å være med på å gjøre opplevelsen for informanten så god som mulig, å prøve og tilstrebe at intervjuet skulle oppleves mer som en god samtale enn utspørring.

Hva jeg i midlertidig ikke hadde tenkt så mye på, var hvilken rolle jeg sto i som intervjuer. Var jeg og den enkelte informant på lik linje, eller hadde jeg en sterkere posisjon som intervjuer? Hva ville det egentlig si at nettopp jeg gjennomførte intervjuene og ikke en annen person? Hvordan kunne det påvirke intervjusituasjonen om jeg kjente informanten fra før av eller ikke?

Innenfor sosiologien finner vi begrepet etnometodologi (av etno – og gresk ‘metodelære’) som handler om «å studere folks hverdagslige atferd ut fra deres egne praksiser, begreper og forestillinger, heller enn å fortolke atferden ut fra fagbestemte teoretiske modeller» (Tjora, 2014). Innenfor denne retningen betraktes intervjuerens rolle, og innvirkning på intervjusituasjonen, som mer betydningsfull enn for eksempel innenfor naturalismen. Man har særlig fokus på interaksjonen mellom informant og intervjuer (Ryen, 2002: 144). I lys av dette må jeg konkludere med at min rolle som intervjuer ikke var uvesentlig eller uten betydning. Ved at jeg satt med spørsmålene for hånden og var den som styrte samtalen i den ene eller andre retningen, vil jeg også si at jeg sto i en sterkere maktposisjon. Som intervjuer definerte og kontrollerte jeg situasjonen ved å fastslå tema for samtalen/interaksjonen. Jeg var den styrende part som passet på at intervjuet ble holdt innenfor tidsmessige og innholdsmessige rammer. Derfor var situasjonen også ulik en vanlig samtale (Kvale og Brinkmann, 2009). Samtidig er det klart at informanten også var med på å prege retningen på intervjuet gjennom sine svar og betraktninger.

At nettopp jeg intervjuet var heller ikke av uvesentlig karakter. En annen person kan stille akkurat de samme spørsmålene, men likevel få helt andre svar, spesielt i det man åpner opp for oppfølgingsspørsmål. Personlighetstrekk hos intervjuer kan ha en avgjørende betydning for hvilke svar man får. Er intervjuer nysgjerrig og tør å være frimodig i sin utspørring, vil man kunne få mer interessante og nyanserte svar. Om informanten føler seg trygg og ivaretatt tør kanskje også vedkommende å være mer personlig. Det faktum at man også kjenner den man intervjuer, gjør at tryggheten og tilliten allerede er etablert og at forholdene ligger ypperlig til rette for en god samtale og interaksjon. Er informanten fremmed, er det mer usikkert hvordan intervjusituasjonen vil arte seg.

### **2.2.1 Egen forforståelse og fortolkningsprosessen**

Å gjøre et grundig forarbeid før intervjuet finner sted, er høyst nødvendig for å øke sin kunnskap om det aktuelle temaet. I mitt tilfelle visste jeg en del om kulturen jeg ønsket å lære mer om. Jeg har flere ganger fått besøke ulike afroamerikanske kirker i USA, som sanger i gospelkor, og har latt meg fascinere og berøre av gospeluttrykket som formidles med stor entusiasme og

inderlighet. Jeg kjenner også til gospelhistorien og visste noe om kirkens posisjon i en afroamerikansk kultur. Det var derfor ekstra spennende at halvparten av informantene hadde en afroamerikansk bakgrunn.

Å gjøre et grundig forarbeid kan også dreie seg om å reflektere over egen forforståelse av temaet man behandler og hvordan dette kan påvirke intervjuene (Kvale og Brinkmann, 2015: 73-74). I den sammenheng får begrepet hermeneutikk relevans. I vitenskapen er dette knyttet til «læren om fortolkning av tekster», mens det i filosofien er en teori om all forståelse, all vår viten (Sigurd Tønnessen, 2018). Selve kunnskapen om hva andre mennesker sier og gjør, og hva deres handlinger og ytringer betyr, er igjen avhengig av «en bakgrunn eller kontekst av andre betydninger, antagelser, verdier og praksiser» (Schwandt, 2000: 201, sitert i Kvale og Brinkmann, 2015: 74). Enhver forståelse får altså mening ut fra konteksten. Oppsummert kan man si at fortolkningsprosessen er knyttet til forhåndskunnskapene, som igjen har sammenheng med hvordan mennesket tolker og forstår konteksten ut i fra de tanker og holdninger en har fra før av.

Formålet med intervjuene mine var å få bedre innsikt og forståelse for hva gospelmusikken betød for den enkelte informant, og hvordan dette igjen var knyttet til identitet. Hva hadde for eksempel en afroamerikansk identitet og bakgrunn fra gospelkirker i USA å si for forholdet til den afroamerikanske gospelmusikken i dag? På hvilken måte var sterke gospelopplevelser viktig og avgjørende for å få et nært forholdt til sjangeren? Eller hvorfor fascineres og engasjeres mennesker av gospeluttrykket? For å få denne innsikten, måtte jeg se grundig på informantenes utsagn å prøve og knytte dette til en større kontekst. Her ble kunnskap om blant annet gospelhistorien, den afroamerikanske kirke, samt musikkpsykologiske temaer som identitet, episodisk minne og sterke musikkopplevelser sentral. En del av denne kunnskapen hadde jeg altså fra før, og en del lærte jeg meg underveis og etter at intervjuene hadde funnet sted.

Ved å skaffe meg gode forhåndskunnskaper, ville jeg ha et mye bedre grunnlag for å kunne forstå informantenes uttalelser. Det er i en slik sammenheng viktig og være seg bevisst at informantene alltid snakker ut i fra et subjektivt ståsted. Deres opplevelse og tolkning blir også deres realitet. I neste delkapittel utdypes dette nærmere ved å se på informantenes livsverden.

### **2.2.2 Informantenes livsverden**

I møte med mine afroamerikanske informanter, og deres referanser til, og bakgrunn fra afroamerikansk kultur, ble den etnografiske tilnærmingen til intervjuobjektet sentral. Hvilken

verdifull informasjon kunne informantene gi meg som innsidere i en kultur jeg ikke selv har personlige preferanser til? Georgina Born, professor og forsker innen antropologi og etnografi, understreker hvilken nyttig kunnskap mennesker innen en bestemt kultur er bærere av. Hun kaller dem for «key informants», og påpeker viktigheten i av å gi disse rom og tid i en intervju-situasjon til å reflektere høyt rundt temaer de har den beste ekspertise på (Born, 2017). I den sammenheng har intervjuer en viktig oppgave i å stille de gode spørsmålene, som nettopp fører til at informanten reflekterer høyt. Ved å stille åpne spørsmål, ønsket jeg å skape rom for refleksjon.

Et begrep som får stor relevans i møte med informantenes livsanskuelse, er fenomenologi. Fenomenologi ble grunnlagt av filosofen Edmund Husserl og senere videreutviklet av Martin Heidegger (Weisten, 2017: 45). Ut i fra et filosofisk ståsted er det her snakk om opplevelsen av menneskets livsverden. I kvalitativ forskning handler altså fenomenologien om å prøve å forstå menneskers opplevelse av virkeligheten. Kvale og Brinkmann skriver:

Når det er snakk om kvalitativ forskning, er fenomenologi mer bestemt et begrep som peker på en interesse for å forstå sosiale fenomener ut fra aktørenes egne perspektiver og beskrive verden slik den oppleves av informantene, ut fra den forståelse at den virkelige virkeligheten er den mennesker oppfatter (Kvale og Brinkmann, 2015: 45).

For å vite hvordan folk tenker, må du altså delta i deres livsverden, som kan være knyttet til tanker, følelser og opplevelser (Ruud, 2013). Ved å lytte aktivt og vise nysgjerrighet og iver rundt det intervjuobjektet mitt fortalte, prøvde jeg å være deltakende og interessert i deres livsverden. Ved å ha en åpen og positiv innstilling til informanten, ønsket jeg å lære og få tak på det som ble sagt. Allikevel må det understrekes at uansett hvor mye man går inn for å forstå en kultur, vil man alltid ha på seg et sett etnosentriske briller: som utenforstående vil min opplevelse av kulturen alltid være fra et observerende, utenfra- perspektiv. Jeg kan ha dyp forståelse og kanskje, også evne til å sette meg inn i kulturen, men alltid kun til en viss grad.

## **2.3 Gjennomføring av intervjuene**

### **2.3.1 Utforming av intervjuguiden**

Jeg utformet åtte spørsmål som et utgangspunkt, etter å ha satt meg inn i intervjustrategier utarbeidet ved Harvard University. Jeg prøvde blant annet å ha så åpne spørsmål som mulig,



slik at man unngikk ubevisste eller bevisste føringer i spørsmålsformuleringene. I tillegg ønsket jeg å være bevisst på oppbyggingen og rekkefølgen av spørsmålene slik at intervjuet bar preg av en god flyt og fremgang. For eksempel stilte jeg heller hvordan-spørsmål enn hvorfor-spørsmål. Jeg forsøkte å formulere spørsmålene på en slik måte at de ikke kunne svares kun med et ord, men at muligheten for utfyllende og informative svar lå til grunn. Kvale og Brinkmann belyser også viktigheten av forståelige spørsmålsformuleringer fra intervjuerens ståsted, og et lettfattelig og jordnært språk (Kvale og Brinkmann, 2009: 177). Det var også viktig for meg at spørsmålene på forhånd dannet en viss skisse, men ingen låst mal. I praksis betød dette at jeg i intervjusituasjonen ønsket å være åpen for oppfølgingsspørsmål. På forhånd ønsket jeg at informantene skulle oppleve spørsmålene på en god måte, slik at de svarte så ærlig og fullstendig som overhode mulig (Harvard University, 2017). Spørsmålene bar ellers preg av at jeg hadde noe relevant bakgrunnsinformasjon om informantene på forhånd.

Et av intervjuene som er brukt i masteroppgaven, hadde jeg allerede foretatt i arbeidet med en semesteroppgave i det metodologiske emnet: «Musikk, kultur og samfunn», våren 2017. Det vil si at intervjuguiden allerede ble brukt i denne oppgaven og således testet ut. Dermed fungerte dette første intervjuet som et slags pilotintervju. David Silverman uttaler at «this kind of piloting is a feature of most kinds of good research – both qualitative and quantitative» (Silverman, 2013: 207). Ved å teste ut intervjuguiden, kunne jeg se etter svakheter og styrker og samtidig få litt forhåndstrening i rollen som intervjuer og forsker. Jeg opplevde at spørsmålene fungerte såpass bra, at jeg valgte å ikke endre noe. Det var av stor verdi å ha foretatt dette pilotintervjuet da jeg ble kjent med prosessen rundt intervju-forberedelsene, selve intervjusituasjonen, noteringen og transkriberingen.

### **2.3.2 Gjennomføring**

Tilsammen gjennomførte jeg seks dybdeintervjuer. Siden jeg er særdeles interessert i mennesker og deres personlige historier, opplevdes det som et privilegium å få gjennomføre flere grundige intervjuer. Lengden på intervjuene var fra 35 – 90 minutter, alt etter hvor detaljert informantene pratet, eller hvor mye vi gikk bort fra de planlagte spørsmålene og heller utdypet andre temaer.

Jeg valgte å gjøre digitale lydopptak av alle intervjuene. Slik kunne jeg sikre det innsamlede, empiriske materialet, og siden transkribere det i sin helhet. Dette for å få nøyaktig med alt som ble sagt. Ved å gjøre taleopptak fikk jeg også anledning til å være fullt og helt tilstede i intervjusituasjonen, å gi min fulle oppmerksomhet og interesse rundt det de fortalte meg. Kvale og Brinkmann skriver om hvordan de første sekundene av et intervju er avgjørende

for å sette en plattform som oppmuntrer informantene til å snakke om seg selv (Kvale og Brinkmann, 2009). Ved å være oppmerksom, interessert og positiv ønsket jeg å oppmuntre til dette.

Jeg lot hver enkelt informant selv velge om vi skulle møtes over en kaffe, eller om det ville være lettere å ta det over telefon/Skype. Lokasjon for et intervju kan være med å påvirke hvor komfortable informantene føler seg, derfor syntes jeg det var viktig at de selv fikk bestemme hvor vi skulle møtes. Det faktum at jeg enten kjente eller visste litt om de ulike informantene, gjorde nok intervju situasjonen mer avslappet og trygg.

Fire av informantene møtte jeg på kafé. Det var en god opplevelse å forholde seg konkret til en person face-to-face. Ved ikke å se samtalepartnern, mister man for eksempel muligheten til å kunne forstå og tolke hva den andre sier og mener gjennom kroppslige gester og bevegelser. I etterpåklokskapens lys ser jeg at jeg kunne vært enda mer oppmerksom på kroppsspråk. Samtidig tror jeg man automatisk tolker non-verbal kommunikasjon uten å tenke over det. Hvis en person veiver masse med armene mens hun snakker ivrig og entusiastisk, forstår vi intuitivt at vedkommende er engasjert. Eller hvis en person blir tårevåt i øynene mens hun forteller om en konkret hendelse, signaliserer dette at vedkommende er berørt. Det viktigste ved samtalen var like fullt hva informanten kunne fortelle meg med ord.

Etter å ha gjennomført en del intervjuer, følte jeg meg mindre bundet til den faste rekkefølgen av spørsmål. Dermed bar de siste intervjuene mer preg av frihet med tanke på rekkefølge og oppbygging. Jeg passet allikevel alltid på at jeg fikk svar på hovedspørsmålene fra intervjuguiden, selv om de ble stilt i ulik rekkefølge. Det fine med en friere tilnærming til intervjuet, er at man gir større rom for å la samtalen ta den retningen den tar. Samtidig er ulempen at samtalen fort sporer av ved å berøre andre temaer som ikke synes å ha relevans for oppgaven. I de tilfeller der dette skjedde, lot jeg informanten få fullføre temaet. Jeg ønsket ikke å avbryte og slik oppfattes som uinteressert eller uhøflig. Det fine med å tillate at samtalen også bringer inn digresjoner, er det faktum at det plutselig kan komme opp interessant informasjon som allikevel viser seg å ha relevans. Kanskje bringer vedkommende inn informasjon om seg selv, oppveksten eller hendelser som gir anledning til å bli enda bedre kjent med personen. Dette kan igjen styrke forståelsen for vedkommende sin livsverden og identitet.

Intervju gir også gode rammer for å kunne følge opp eventuelle individuelle avvik (Jacobsen 2016: 10). Hvis informanten sier noe man ikke forstår eller undrer seg over, det være seg fakta som ikke stemmer eller diffuse svar, kan man be informanten utdype hva han eller hun mener. I og med at intervju er en her-og-nå-situasjon, så gir det en god mulighet til å «rette opp i» avvik og dermed stille konkrete, oppklarende spørsmål. Å stille oppklarende spørsmål

kan også være aktuelt for informanten i møte med spørsmålsformuleringer. Oppfølgingsspørsmål gir også samtalen flyt og rytme, og har, som vi har sett, dermed i flere situasjoner en positiv effekt. Oppsummert var intervjuene både strukturerte og semi-strukturerte (Kvale og Brinkmann, 2009: 143), altså i et samspill mellom planlagte spørsmål og de mer spontane spørsmålene.

I enkelte tilfeller hadde informanten spurt om å få spørsmålene på forhånd, for slik å kunne forberede seg bedre. Stort sett opplevdes intervjusituasjonen likt, uavhengig av om informanten kjente til spørsmålene på forhånd eller ikke. Likevel må det nevnes at særlig et intervju skilte seg positivt ut nettopp fordi informanten hadde sett spørsmålene i forkant. Det var tydelig at informanten var særlig godt forberedt og hadde tenkt nøye igjennom spørsmålene. Dette intervjuet ga meg utrolig mye relevant informasjon og kunnskap. Jeg hadde utelukkende en god opplevelse ved alle intervjuene som ble gjennomført. De var preget av god flyt og en avslappet stemning.

## **2.4 Bearbeiding og analyse**

### **2.4.1 Transkribering**

Det var en nyttig prosess å transkribere alle intervjuene, også med tanke på læringsutbyttet og det å repetere innholdet for seg selv. Kvale og Brinkmann uttaler at hensikten med transkribering er å identifisere uklare spørsmål og formuleringer i intervjuguiden (2009). Jeg valgte å skrive så og si alt ned i første omgang, med unntak av samtaleemner som overhodet ikke hadde noe relevans for oppgaven. I første runde skrev jeg også ned fyllord som 'eh', 'liksom' og 'ikke sant', og i parentes markerte lengre pauser og kommentarer som «han tenker seg om», «nølende», og liknende. Det samme gjaldt hvis jeg selv responderte på det som ble sagt med bekræftende lyder og ord. Hvis informanten hevet eller senket stemmen, enten for å poengtere noe viktig eller gjennom dette vise iver og engasjement, valgte jeg også å notere dette i en kommentar i parentes. Etter å ha skrevet ned alt informanten sa, gikk jeg over hvert enkelt intervju en gang til. I runde to valgte jeg å ta vekk de fleste 'fyllordene', forbedre setningene, der eksempelvis grammatikk eller flyt ikke var helt på plass, i tillegg til å ta vekk kommentarer i parentes som jeg oppfattet ikke hadde stor relevans for intervjuet likevel. Som en hovedregel lot jeg kommentarer og fyllord bli stående, hvis det kunne styrke forståelsen for leseren innholdsmessig. I både runde en og to av transkriberingen ble teksten beskåret slik at digresjoner og mindre relevante data uteble.

I runde tre av transkriberingsfasen, gikk jeg i gang med arbeidet å kode alle intervjuene. Etter å ha markert og strukturert intervjuene med ulike fargekoder, valgte jeg i stikkordsform å strukturere alle hovedspørsmålene med de aktuelle svarene fra hver enkelt informant i samme gruppe. Disse analytiske kategoriene dannet et system som kunne gjøre det lettere å se om det fantes et bestemt mønster. Svarte, for eksempel, informantene likere på enkelte spørsmål enn andre, og var det noen tendenser som gikk igjen? Her kunne påstander, erfaringer og holdninger sammenliknes. Denne struktureringen var nødvendig for å få mer oversikt, men ble ikke videre brukt i utformingen av masteroppgaven. Et viktig grep for utformingen var i midlertidig å finne ut hvilke større temaer som ble berørt. Jeg satte i gang med et nytt dokument med inndeling av hovedtemaer der relevant informasjon fra informantene ble føyd til de ulike delene. I første omgang var dette empiriske materiale på sammenlagt 64 sider. Etter to runder med nøye gjennomlesning ble teksten ytterligere fortettet og de fleste sitater omskrevet til egne ord. Kun kortere sitater ble stående for å underbygge og styrke det som allerede var sagt og presentert i fritekst. Kvale og Brinkmann skriver at det ikke finnes noen 'fasit' på hvordan man på best mulig måte omsetter fra muntlig til skriftlig form. De påpeker heller at et mer konstruktivt spørsmål, og dermed fokus for hva som er viktig i utvalget av informasjon er hva som anses som nyttig transkripsjon ved forskningen (2009: 194). Dette hadde jeg hele tiden i bakhodet i transkriberingsprosessen.

Etter en omfattende og tidkrevende prosess med å kutte ned på antall sider sto jeg igjen med rundt 33 sider med skriftlig informasjon fra informantene. Det meste dette ble anvendt i oppgaven. Sitatene som gjengis er stort sett uten spørsmålsformuleringene, men der spørsmålene er tatt med, er de skrevet i kursiv.

Enkelte av informantene mine hadde andre dialekter enn Oslo-dialekt. For å gjøre innholdet helt forståelig for en allmenn leser, valgte jeg og omskrive disse intervjuene til bokmål. En av informantene snakket amerikansk. Her lot jeg teksten bli stående på originalspråket, da jeg ønsket en presis og nøyaktig gjengivelse av innholdet. Nyanser som ligger i ord og uttrykk kan fort bli noe annerledes hvis man oversetter teksten til et annet språk. Med tanke på at denne ene informanten også var afroamerikaner, ble det mer autentisk å beholde originalspråket. Typiske amerikanske slang-uttrykk, formuleringer eller fyllord blir dermed ivarettatt. I de tilfeller der jeg bruker sitater på amerikansk, blir sitatet alltid satt i en større kontekst og ofte også kommentert. Dermed får man nærhet til tekstens innhold. Kvale og Brinkmann påpeker hvor viktig det er å prøve påstander og uttalelser fra informanter. Å være klar og kritisk kan handle om å være i stand til å teste påliteligheten i informantens utsagn (jf. delkapittel 2.2). På samme måte som man tilnærmer seg teori med en kildekritisk

holdning, bør man tilnærme seg stoffet som informantene presenterer. I de tilfeller der informantene presenterte for eksempel historiske fakta valgte jeg å sjekke opp det som ble sagt med pålitelige kilder. Hvis jeg ikke fant teoretisk belegg for påstandene, gjenga jeg heller ikke uttalelsen. Denne verifisering var nødvendig for å være på den sikre siden med tanke på seriøsitet hva gjaldt masteroppgavens troverdighet og utforming. Dette innebar at jeg i enkelte tilfeller måtte fjerne informasjon jeg egentlig hadde lyst til å la stå, fordi jeg ikke kunne finne andre skriftlige kilder som bekreftet fakta-påstandene. Å forholde seg til informantens livsverden beskriver Ryen som «innsiderens representasjon eller versjon av virkeligheten» (2002: 144). Ved å trekke et skille mellom virkelighet og representasjon, ligger det implisitt at de opplysninger informanten presenterer ikke kan ses på som objektive eller allmenngyldige. De er heller subjektive betraktninger og fortolkninger av virkeligheten (Ibid.: 144). Dette perspektivet ble viktig i prosessen med å utvikle en mer kritisk sans og holdning til alt informantene mine sa. I starten av masterarbeidet var jeg nok mer naiv og mindre bevisst på dette perspektivet, noe som endret seg med tiden.

#### **2.4.2 Evaluering av forskningen**

Evaluering er essensielt for forskningens kvalitet og utvikling. Gjennom de ulike metodiske stegene som her er drøftet, har jeg allerede systematisk vurdert, og dermed også evaluert, mye av forskningen. Likevel er det noen perspektiv jeg ønsker ytterligere å kommentere.

Det er fort gjort å tenke at analyse er noe som kun foregår etter at intervjuene har funnet sted, og som særlig skjer gjennom transkripsjon. En viktig betraktning i denne sammenhengen, er den at analysen også foregår underveis i intervjuet der «den intervjuedes stemme, ansikt og kroppsspråk ledsager utsagnene, gir en mer nyansert tilgang til informantens meninger enn de transkriberte tekstene (Kvale og Brinkmann, 2009:142). En måte å undersøke og analysere besvarelsene nøyere, kan være gjennom oppfølgingsspørsmål. I etterkant av intervjuene ble jeg også bevisst på at mine personlige verdier, og forutinntatte holdninger, påvirket måten data ble innsamlet og analysert. I mitt tilfelle kunne det jeg visste om den afroamerikanske kulturen og hvordan jeg så på gospelkirken, helt klart være med på å fargelegge måten jeg tolket utsagn på. Dette handler også om å ha en kritisk holdning, både til seg selv og den aktuelle forskningen. Man må være i stand til å vurdere fortjenesten og begrensningene ved forskningen. Selvkritikk blir særlig relevant, fordi all form for kvalitativ studie handler om at forskeren er et instrument

i prosessen<sup>2</sup>. Jeg opplevde å ivareta dette gjennom refleksjon over mine valg før, underveis og etter at intervjuene var gjennomført.

Et annet og særdeles viktig aspekt ved evalueringen, var det etiske. Hvordan var verdier og moralske prinsipper integrert i handlingene og refleksjonene rundt forskningen min (Stige et al, 2009)? Som nevnt innledningsvis, var en av de viktigste etiske beslutningene mine at jeg fikk informantenes samtykke til å stå frem med fullt navn og identitet.

Et siste perspektiv ved evalueringen, er å tenke over hvor vidt forskningen vil bidra til ny kunnskap eller originale perspektiver. Et viktig spørsmål å stille her, er hvor nyttige funnene kan være for fremtidige forskning? Hvilken relevans, og eventuelt også brukbarhet, har den empiriske informasjonen (Stige et al, 2009)? Jeg håper at min masteroppgave kan øke forståelsen for hvorfor mennesker rekrutteres til gospelsjangeren. Kanskje kan den gi noen interessante og nye perspektiver på dette for leseren, og også en interesse for å sjekke ut gospelmusikken.

---

<sup>2</sup> Akronymet EPICURE (av Stige et al, 2009) er et nyttig verktøy utviklet for å kunne evaluere forskning på en god måte. Hver bokstav i akronymet refererer (på engelsk) til et aspekt ved forskningen som skal evalueres. Disse er Engagement, Processing, Interpretation, Critique, Usefulness, Relevance og Ethics.

### 3. «We shall overcome someday<sup>4</sup>»

*Et historisk tilbakeblikk på gospelmusikkens utvikling*

«Speaking to yourselves in psalms and hymns and spiritual songs,  
singing and making melody in your heart to the Lord».<sup>5</sup>  
Efeserne 5, 19

Oh, freedom over me.  
And before I'll be a slave.  
I'll be buried in my grave.  
And go home to my Lord.  
And be free.  
Aaron Neville

Gospelmusikk er sjangeren som oppstod mot slutten av 1800-tallet i USA i sørstatene blant afroamerikanerne og etterkommere av afrikanske slaver. Gospel er det engelske ordet for evangelium og refererer til Det Nye Testamentet i Bibelen, der de fire første evangeliene<sup>6</sup> er beretninger om Jesu liv og virke. Evangelium betyr det glade eller gode budskap. Dermed har gospelmusikken en tydelig link til den kristne tro. I dag rommer gospelbegrepet flere undersjangere og ulike musikalske retninger. Vi har fått begreper som sørstatsgospel, country gospel, skandinavisk gospel og hvit eller svart gospel. I denne oppgaven er det den afroamerikanske gospelmusikken jeg har fokus på. Dette musikkuttrykket er tydelig preget av den svarte kulturarven som afroamerikanerne brakte med seg da de ble transportert som slaver fra Afrika til Nord- og Sør-Amerika. Den afroamerikanske gospelmusikken har dermed en nær tilknytning tilbake til slavetiden i USA og de svartes kamp for frihet fra undertrykkelse (Radano, 2003: xii). Den gang, som i dag, er gospelmusikken og den afroamerikanske kirken sentral og viktig i et fremdeles rasesegregert USA.

I neste del av introduksjonskapittelet gir jeg en historisk fremstilling av gospelhistorien. Jeg velger å si noe om gospelmusikkens opprinnelse og kort litt om utviklingen av sjangeren og uttrykket frem til i dag. Jeg nevner enkeltpersoner som har hatt en sentral plass i utviklingen av sjangeren. Sammenlagt gir denne første introduksjonen et viktig bakgrunnsteppe for å bedre kunne forstå hoveddelen av denne avhandlingen, kapittel 4-6. Disse kapitlene omhandler den afroamerikanske gospelkulturen i dag, sterke musikkopplevelser knyttet til gospel, og

---

<sup>4</sup> Tredje strofe i den kjente gossellåta «We Shall Overcome». Den er skrevet av Charles Albert Tindley og ble for første gang publisert i 1900. Sangen var sterkt forbundet med Borgerrettighetsbevegelsen.

<sup>5</sup> King James Version, engelsk bibeloversettelse.

<sup>6</sup> Evangeliet etter Matteus, Markus, Lukas og Johannes.

sammenhengen mellom gospel og identitet der informantene bidrar med sine tanker, historier og refleksjoner.

### **3.1 Slavetid – «negro singing» og «negro spirituals»**

Gospelmusikkens fremvekst og utvikling er slettes ingen solskinnshistorie. Den startet i Afrika på 1500-tallet, under det vi kaller for «den atlantiske slavehandelen». I løpet av 300 år ble omlag 10-15 millioner slaver solgt av afrikanske slavehandlere til europeiske handelsmenn som transporterte dem til kolonier i Nord og Sør-Amerika. Mesteparten av slavene havnet i sørstatene der de blant annet ble satt til å jobbe på store plantasjer som produserte bomull, kaffe, kakao og sukker (Myklebust 1977: 8,17,25). På de store åkrene kunne man ofte høre sang. Disse arbeidssangene, «Work Songs», var enkle og taktfaste. De bidro derfor til å gjøre kroppsarbeidet noe lettere og også mer presist «ved å markere arbeidsrytmen og bringe et arbeidslag til samtidig kraftanspennelse» (Godal, 2009). Slavene brakte med seg en rik kulturarv fra Afrika, hovedsakelig fra kyststatene i Vest-Afrika, der flertallet hadde sine røtter. Musikkformene som vokste frem i Nord-Amerika ble et resultat av det afroeuropiske kulturmøtet på amerikansk jord (Blokhus og Molde, 2004: 61). I en vestafrikansk musikktradisjon var særlig rytmikken et sentralt element. Dermed ble rytmikk også viktig i den afroamerikanske musikken som utviklet seg i USA.

Det finnes flere historier dokumentert og fortalt fra de hvites ståsted om hvordan de opplevde musikkulturen som oppsto blant afroamerikanerne i første halvdel av det 19. århundre. Etnomusikolog, forsker og professor Ronald Radano fremmer i sin bok *Lying up a Nation – Race and black music* (2003) begreper som beskriver musikken som «the sounds of blackness» og «slave aesthetics» (Radano, Ronald 2003: 139). Disse historiene står i en tradisjon der synet på slavene var preget av en romantisk primitivisme som bunnet i at svart musikk var nært tilknyttet naturen. Dette var en romantisk ide om at naturen er det egentlige, mindre påvirket av kultur. Denne tankegangen har til alle tider vært en del av det historiske synet på amerikansk historie, fra en klassisk, fordomsfull og rasistisk posisjon. Også den svarte selvforståelsen er preget av denne tankegangen (Danielsen, 2006: 20-23). «Negro singing» var dermed under slavetiden forbundet med en nærhet til naturen som kunne føre hvite «toward ecstasy and wonder» (Radano 2003: 147). Beretningene Radano trekker frem byr på kontraster mellom fremmedfrykt, skepsis, fascinasjon og undring. Blant annet fortelles det om hvordan slavene hadde lært seg å imitere dyreløyer og instrumenter gjennom stemmen. Dette førte til at enkelte observatører trakk slutninger tilbake til evolusjonen og koplingen mellom slavene og dyr. De



svarte ble omtalt som naturens villmenn og aper uten hale (Radano, 2003: 141,142). Samtidig ble den afroamerikanske musikken beskrevet som noe vakkert, annerledes og unikt: «It was difficult to believe that tones of such angelic sweetness really issued from such unangelic-looking lips» uttaler en hvit observatør (Radano, Ronald 2003: 148). En annen uttaler: «I think that some of the most harmonious sounds I ever heard have proceeded from the lips of young negro girls» (Radano, 2003: 144). Afroamerikanerne ble sett på som svært musikalske, og enkelte hvite hevdet sågar at de derfor antakeligvis var utstyrt med bedre lunger enn de hvite (Radano, 2003: 144). Musikaliteten ble sett på som en gudgitt gave:

«If there is a people whom, above all others, the gods themselves have made musical, (blacks) are entitled to the distinction. They hold the mirror up to nature; nay, it is nature's self displayed so fully, and with such graphic power» (Radano, 2003: 146).

I møte med den amerikanske kulturen, ble slavenes religion undertrykket og flere slaver ble etter hvert omvendt til den kristne tro. Omvendelsen skjedde i kjølvannet av det vi kaller *the Great Awakening*, en religiøs vekkelse som spredde seg over de amerikanske koloniene på midten av 1800-tallet (Burnim og Maultsby, 2015: 51). Dette resulterte etter hvert i utviklingen av en egen, ny musikkstil der det musikalske grunnlaget ble hentet fra europeiske salmer og vekkelsessanger, kombinert med afroamerikanernes rike kulturarv og deres kulturelle verdier (Burnim, 2006: 61). De svarte satte sitt særpreg på uttrykket ved å tilføre innslag av improvisasjon, ornamentikk og synkopering. Sangstilen fikk navnet *negro hymns* eller *negro spirituals*. Termen spirituell eller åndelig refererer til Efeserne kapittel 5 vers 19 i Det Nye Testamentet der det står følgende: «(...) og si fram for hverandre salmer og hymner og åndelige sanger; syng og spill av hjertet for Herren» (Bibelen, Efeserne kap.5, vers 19).

I starten var det fra hvites hold ikke akseptert at slavene forbandt den nye evangeliske kristendommen med sin egen afroamerikanske kulturarv. De hvite forsøkte å undertrykke den svarte kulturarven ved å forby alle former for praktisering av denne. Derfor møttes afroamerikanerne til hemmelige gudstjenester. Kirken som vokste frem ble kalt for *the invisible church*, og ofte foregikk gudstjenestene på nattetider i skogen, et stykke unna plantasjene og dermed også de hvite slaveeierne. Gudstjenesten besto av bønn, fellessang, vitnesbyrd og noen ganger preken. Burnim skriver at «the most striking aspects of the worship were evident in the manner in which these elements were expressed» (2006: 53). Bønnen var improvisert og gikk ofte over fra tale til sang. Menighetens deltakelse, i form av verbal bekreftelse, var til en viss grad forventet og høyt verdsatt. Sangen involverte alle som

var tilstede, og ble ledsaget av håndklapping, kroppslige bevegelser, og hvis Ånden var særlig tilstede; høye rop (*shouts*) og religiøs dans i særlig ekspressiv utførelse (Burnim, 2006: 53):

Under the influence of the Holy Spirit, congregants could be moved to scream, fall to the ground, run, cry, or dance. When worshippers were particularly engaged, services sometimes lasted far into the night, the length being determined only by the collective energy that fueled the group (Raboteau, 1980: 225-26).

Negro Spirituals ble den første afroamerikanske musikkformen som etablerte seg i Amerika, og var et resultat av møtet mellom de afrikanske slavene og de europeiske nybyggerne i USA (Austad, 2017). Tekstlig var Negro spirituals ofte nært tilknyttet historier fra Det Gamle Testamentet i Bibelen, der frigjøring var en sentral tematikk. I likhet med Israelsfolket i Det Gamle Testamentet, sto afroamerikanerne i samme kampen, og derfor ble denne parallellen tydelig og viktig. På samme måte som Moses ledet sitt folk fra slaveri til frihet, hadde slavene et stort håp om at Gud en dag skulle redde og befri dem (Burnim, 2006: 60). Bibelske helter som Josva og Moses ble viktige symboler på styrke. Budskapet gikk ut på å holde ut i kampen fordi man en dag skulle få oppleve «salvation on the other side». Om ikke frigjøringen ble en realitet i dette liv, så skulle den i hvert fall bli det i det neste. Himmelhåpet var dermed svært viktig: en dag skulle slavene endelig få sin fulle frihet, helt uten menneskelig lidelse, og i en tilstand av fullkommenhet og harmoni.

Etter hvert ble Negro spirituals, som i starten kun stod i en muntlig tradisjon, også nedskrevet. Den første store samlingen av afroamerikanske spirituals var *Slave Songs of the United States*, publisert i 1867. Denne samlingen besto av 136 sanger som slavene selv hadde samlet inn. Et tekstlig kjennetegn var hvordan Gud ble presentert som en nærværende og personlig Gud i hverdagslivet (Burnim 2006: 59-60).

Mellonee V. Burnim påpeker hvor nært det musikalske uttrykket var forbundet med identitet: «To perform the spiritual was to perform one's individual and collective identity as a person of African descent in the New World» (2006: 61). Uavhengig om tekstene hadde denne dobbeltbetydningen, eller først og fremst kunne forstås av afroamerikanerne som insidere av gruppen, så var de i høyeste grad et uttrykk for kamp mot institusjonen som tillot slaveri. Å synge *the spirituals* var synonymt med å være fri. Således ble sangen et våpen og et frihetssymbol i kampen mot slaveriet (Burnim, 2006: 61).

### 3.2 Tidlig gospel

Som nevnt, var Negro spirituals den første afroamerikanske musikkformen som etablerte seg i USA. Den neste formen av religiøs musikk som utviklet seg blant afroamerikanerne, var det vi kan kalle mer *arrangerte spirituals*. Til nå hadde spirituals først og fremst vært brukt og kjent utelukkende blant svarte. Dette endret seg gjennom dannelsen av vokalgruppa *The Jubilee Singers* (opprinnelig kjent som *the Colored Christian Singers*). Dette var en a cappella-gruppe som ble startet ved Fisk University i Nashville, Tennessee i 1871. Gjennom turnévirkosomhet tjente gruppen inn penger med den hensikt å få inn midler til å drive det nyoppstartede universitetet. Slik ble Negro spirituals nå overført til konsertscenen og henvendte seg for første gang til et hvitt publikum. For å gjøre musikken attraktiv og akseptert blant hvite, ble fremføringspraksisen som til nå hadde vært tydelig influert av det afroamerikanske kulturuttrykket endret (Burnim, 2006: 61-62). Resultatet ble et uttrykk som løftet frem sangen alene, i all sin renhet og enkelhet (Work, 1940: 15). Dette førte til at man eliminerte vekk alt annet. Håndklapping og fottramping ble sett på som forstyrrende elementer, og den frie melodiføringen tolket som demonstrativ oppførsel. Gjennom de nye spirituals, var sangstilen forutsigbar, tilbakeholden og kontrollert. «Singing spirituals in the field was one thing, singing them to sophisticated audiences was something else», skrev Louis Silveri, og refererer her til det hvite publikumet som de sofistiskerte (Silveri sitert i Burnim, 2006: 62-63). Dannelsen av *The Jubilee Singers* ble starten på en ny epoke innen gospelmusikken. Det ble mer og mer vanlig at universitetene fikk sine egne vokalgrupper. Disse ble igjen forløpere for det rike korarbeidet som senere vokste frem. Utover 1900-tallet fikk den afroamerikanske musikken utvikle seg innenfor de ulike svarte menighetene som etter hvert ble grunnlagt.

Avskaffelsen av slaveriet i 1865 førte til en massiv utvandring fra sør – til nordstatene, kjent som *The Great Migration*. I årene mellom første og andre verdenskrig utvandret det sammenlagt seks millioner afroamerikanere fra landlige områder i sør til mer urbane strøk i nord. Nicholas Lemann skrev at utvandringen var en av de største og raskeste innenlandsbevegelsene som noensinne har funnet sted i historien (Lemann, 1991: 6). Afroamerikanerne som søkte et bedre liv i nord, valgte å beholde mange av sine kulturelle trekk, det være seg gjennom klesstil, matvaner eller musikkstil (Burnim, 2006: 66). Forfatterne Arna Bontemps og Jack Conroy beskrev i boken *Anyplace but here* (1966) situasjonen slik: «Though they had been glad to escape from oppression, nostalgia for the more pleasant associations of the scenes, they banded themselves together» (Bontemps og Conroy, 1966: 172). Holdningene til afroamerikanerne blant innbyggerne i byene bar dermed preg av distanse, og afroamerikanerne fra sør ble sett på som annerledes. Stereotypene som ble tilskrevet de svarte

i denne perioden, og påfølgende generasjoner, var tuftet på nettopp tradisjonene fra de svartes bakgrunn i Sørstatene (Zeiderman, 2006: 209-235). Særlig var et populært bestemmelsessted for utvandringen Chicago. Chicago ble etter hvert også kjent som gospelens hjemby. Musikktradisjonen fra de landlige sørstatene var tydelig annerledes enn den musikken som var å finne i de svarte menighetene i nord. Særlig var de store afroamerikanske baptistmenighetene i byen påvirket av de hvites tradisjoner og musikk. De nye innbyggerne som kom fra sør hadde en mer karismatisk form for gudstjenestefeiring, preget av en religiøs praksis som bestod av blant annet spirituals. Burnim skriver om hvordan den nye musikkstilen både var spennende og forstyrrende på samme tid, nettopp fordi den radikalt endret den mer veletablerte og tradisjonelle kirkestilen (Burnim, 2006: 66-67). John Work komponist og professor ved Fisk University, beskriver møte med denne nye musikken på følgende måte:

A visitor to southern Negro folk churches will hear much interesting music. Some of the music will be from the traditional hymnody. Occasionally, traditional spirituals will be heard... But he will hear also some exciting new music, which possibly will disturb him... Most notable of course are the instruments which are being added to the singing today. The accompaniments are just as integral a part of the performance as is the singing and in a like manner, equally an expression of the folk (sitert i Burnim, 2006: 67).

Utover på 1920-tallet ble det foretatt flere gospelutgivelser. Begrepet *gospel songs* var allerede fra 1870-tallet kjent som hvite vekkelssanger. Men rundt århundreskiftet 'overtok' de svarte gospelbegrepet gjennom enda mer følelsesladde og friere komposisjoner. Dette var helt i tråd med den afroamerikanske vokalpraksisen. I 1921 kom utgivelsen *Gospel pearls* som var en notesamling med 160 populære sanger fra de svarte menighetene (Blokhus og Molde, 2004: 149, 150). For en komponist av afroamerikansk kirkemusikk på begynnelsen av 1900-tallet, var en publikasjon i denne utgivelsen svært viktig (Fredriksen, 2006: 24). Det ble også vanlig å utgi gudstjenester på plate der prekenen ble gjort på en svært dramatisk og musikalsk måte. En populær pastor ved navn James M. Gates ga mellom 1925 og 1941 ut hele 700 gudstjenester han hadde forrettet (Blokhus og Molde, 2004: 148-149). Disse såkalte 'sangprekenene' inneholdt både bibelhistorier, bønner, sang og tungetale. I løpet av prekenen nådde den nye høyder ved å bli mer og mer ekstatiske, og etter hvert kom også menigheten på banen. Prekenen gikk over i et call-and-response-mønster der menigheten svarte predikanten med «Amen» - og «Halleluja» -rop. Deretter kom instrumentene med, og det hele kulminerte i en skjønn forening av kor, predikant og en dansende menighet. Ofte dannet slike sangprekener grunnlaget for en

ny gospelsang (Blokhus og Molde, 2004: 149). Samtidig hadde den en klar forbindelse tilbake til arbeidssangene og vestafrikansk praksis.

I perioden 1900 til 1930 vokste det frem tre ulike former for gospelmusikk som alle hadde trekk fra folk-spirituals og samtidig helt nye og særegne karakteristikk (Burnim, 2006: 67). Disse tre formene var

- 1) *gospelhymner av pionéren Charles Albert Tindley* i Philadelphia,
- 2) *den landlige gospelstilen* som tjente som et sakralt motstykke til den landlige bluesen
- 3) *Holiness-Pentecostal stilen*, som først kom til uttrykk i menigheten *the Church of God In Christ* (Burnim, 2006: 67).

Den såkalte *Tindley stilen* («Tindley Style») fikk sitt navn fra afroamerikaneren Charles Albert Tindley (1851-1933) som regnes som «the grandfather of gospel music». Tindley var en karismatisk pastor i menigheten *Tindley Temple Methodist Church* i Philadelphia. Han var influert av *holiness-bevegelsen*. Dette var en bevegelse som var ledet av metodister som ønsket å forsterke religiøs tilbedelse. Gudstjenester i kirken hans kunne vare hele natten lang og repertoaret inkluderte salmer og hymner med europeisk opprinnelse. Tindley skrev også sanger som ble viktige i utviklingen av gospelmusikken. Typisk for disse nye gospelhymnene, og ulikt folk-spiritual, var bruken av akkompagnerende instrumenter som piano og orgel, samt vers-refreng strukturen. Samtidig liknet de spiritual tradisjonen ved å inkorporere *call-and-response* i komposisjonene. Tindleys bidrag til utviklingen av gospelsjangeren, var en unik gospelstil der improvisasjon av tekst, melodi, harmoni og rytme sto sentralt (Burnim, 2006: 67-68).

*Landlig gospel* («Rural Gospel») ble et motstykke til den landlige bluesen. Innenfor denne retningen fantes det to type utøvere: de som var fornøyd med å synge både gospelsanger og blues, og de som så på bluesen som noe syndig og derfor kun sang religiøse sanger. Landlig gospel ble sunget av solister og akkompagnert av gitar eller harmonika. Særlig karakterisert var stilen med sine minimale akkordskifter og variable rytmiske strukturer.

Gospelstilen som oppstod i pinsebevegelsen («The Pentecostal Denomination»), ble kalt *Holiness-Pentecostal Style*. Med sin uhemmede, demonstrative og feirende tilbedelsesstil, minnet sangene om folk-spiritual-repertoaret fra de landlige sørstatene (Burnim, 2006: 68): «Both song types were based on the call-response structure; both required a demonstrative style of delivery, complete with handclapping and dancing in the spirit; and both were sung in heterophony» (Burnim og Maultsby, 1987: 121). Medlemmene hadde ikke orgel eller kor, men brukte instrumenter som trommer, cymbaler, tamburin og triangel, og ikke minst kroppen. De

klappet og stampet med føttene, og hadde en beat og en rytme med røtter tilbake til slavetiden (Broughton, 1996: 63-64). Ofte økte tempoet på låtene mot slutten, når tilhørerne hadde blitt åndelig og musikalsk modne for det. Det ble på denne måten skapt en opphissende «up-tempo-feeling» som inviterte til ekstatisk dans og åndelig forløsning (Blokhus, 2005: 149, 150). Instrumenter som trombone, trompet, mandolin og til og med mugger ble tatt i bruk (Burnim, 2006: 68).

Gjennom disse tre formene skjøt gospelmusikkens popularitet fart utover på 1930-tallet (Burnim, 2006: 69) særlig innenfor kirkeveggene i baptistsamfunnet, metodistkirken og pinsebevegelsen (Blokhus og Molde, 2004: 149-150).

### **3.3 Tradisjonell gospel**

Utover 1930-tallet utviklet gospelen seg til det vi kan kalle for *tradisjonell gospelmusikk*. Denne tiden var preget av en stor depresjon i Amerika, og gospelen ble ekstra populær på grunn av dens glade budskap i en tøff tid (Broughton, 1996: 58). Flere viktige gospelkomponister og artister kom i denne tiden på banen og særlig vil jeg nevne tre av de viktigste: Thomas Dorsey, Mahalia Jackson og Roberta Martin.

Thomas A. Dorsey (1899-1993) er mannen som regnes som gospelens far. Gospelpionerne Dorsey, Mahalia Jackson (1912-1972) og Roberta Martin (1907-1969) hadde alle tre opplevd den store utvandringen fra sørstatene til Chicago. I Dorsey og Jacksons tilfelle, ble deres musikalske uttrykk i nord fargelagt av de musikalske røttene i både sakrale og sekulære tradisjoner fra det afroamerikanske sør.

Thomas A. Dorsey var sønn av en predikant og vokste opp med å spille orgel i kirken. Tidlig ble han eksponert for bluesmusikken og opptredener av store stjerner som Ma Rainey og Bessie Smith. Som komponist skrev han mye musikk innenfor blues og jazz, før han viet livet sitt helt og fullt til gospelmusikken. Hans erfaring med mer sekulære musikkjangere satte sitt preg på gospeluttrykket (Burnim, 2006: 69):

This rhythm I had, I brought with me to gospel songs. I was a blues singer, and I carried that with me into the gospel songs...I always had rhythm in my bones. I like the solid beat. I like the moaning groaning tone. I like the rock. You know how they rock and shout in the church. I like it...Black music calls for movement! It calls for feeling. Don't let it get away (Dorsey, 1973: 191).

I starten ble det sett på som lite stuerent å blande inn sekulære sjangere. Mange konservative kirker anså gospelmusikken som noe syndig og verdslig, fordi de forbant disse stilartene og

instrumentene med musikk som ble spilt på barer og utesteder. Derfor mente flere kristne at Dorseys komposisjoner hadde en uakseptabel link til sekulær musikk. Mange av de store, urbane menighetene i Chicago var ikke klare for Dorseys radikale kirkemusikk, og rett som det var ble han regelrett kastet ut av kirker (Fredriksen, 2006: 24). Svarte pastorer og menigheter med tilknytning til baptist- og metodistkirken hadde til å begynne med en hånlig holdning til den nye musikken som Dorsey representerte (Burnim, 2006: 70):

Gospel music was new, and most people didn't understand. Some of the preachers used to call gospel music 'sin' music. They related it to what they called worldly things – like jazz and blues and show business. Gospel music was different from approved hymns and spirituals. It had a beat (Duckett, 1974: 5).

Dorsey brukte mye tid og krefter på å forsøke endre denne holdningen, hvilket han lyktes med. Han inspirerte også kirkemedlemmer til å foreta såkalte *shouts*, dvs. å rope ut passende fraser eller musikalske linjer som respons til solisten.

I 1932 skrev Dorsey det som siden skulle bli den fremste gospelsangen gjennom tidende, ved siden av *Amazing Grace* (Boyer, 1995: 61); den majestetiske gospelhymnen *Precious Lord, Take My Hand*. Gjennom denne komposisjonen var Dorsey tydelig influert av C. A. Tindley stilen og gospelhymne-arven. Dette kom til uttrykk gjennom evnen til å utnytte vers-refrengstrukturen til hymner som et fundament for melodier, akkordprogresjoner og rytmer. Dette reflekterte også Dorseys bakgrunn i blues og jazz. *Precious Lord* er i dag oversatt til 32 språk og dialekter, og ble sunget i begravelsen til både Martin Luther King Jr. og den amerikanske presidenten, Lyndon Baines (Burnim, 2006: 70). Utover på 1940- og 50-tallet hadde Dorseys musikalske stil fått såpass sterkt fotfeste blant afroamerikanerne at alle nye gospelsanger ble kalt for Dorseys (Burnim, 2006: 70).

Dorsey var en viktig initiativtaker i det å ta gospelmusikken ut til folket; «to the streets», i godt selskap med Martin og senere Jackson. Han hadde også en stor betydning for korbevegelsen som utviklet seg i USA utover 40- 50-tallet. Et viktig startskudd her, var grunnleggelsen av *National Convention of Gospel Choirs and Choruses*, der Dorsey var president. Denne alliansen hadde som formål å promotere fremføringer og forståelsen for gospelmusikken (Burnim, 2006: 71). Dorsey var også den aller første til å starte gospelkor i USA. Han var en aktiv musiker, predikant og inspirator helt frem til 90-årsalderen (Blokhus og Molde, 2004: 150).

Mahalia Jackson har fått tilnavnet *The Queen of Gospel Music*, og ble gospelmusikkens ambassadør overfor et hvitt publikum (Blokhuis og Molde, 2004: 152). Hun vokste opp i New Orleans, med bakgrunn fra baptistkirken. Allerede som 16-åring flyttet hun til Chicago. Her samarbeidet hun musikalsk i flere år med Dorsey. Jackson hadde et varmt forhold til Holinesskirken der den sterke og uttrykksfulle tilbedelsen ofte førte henne til tårer. Fascinasjonen for denne lovsangstilen ga henne siden mye inspirasjon i sin egen karriere som artist (Broughton, 1996: 62-64).

Som sanger og artist, er Jackson kalt for «kvinnen med den ekstraordinære stemmen» (Blokhuis og Molde, 2004: 152,153). Særlig hadde hun en sterk formidlingsevne, og mange forbandt stemmen hennes med den store divaen Bessie Smith (Broughton, 1996: 62-64). Smith var også et viktig musikalsk forbilde for Jackson, der hun ofte forsøkte å imitere artisten (hun ble sågar kalt for den andre Bessie Smith) (Broughton, 1996: 62-64).

Hun elsket å høre på bluesartister, og ofte sniklyttet hun til 'forbudte' plater hjemme hos tanten. Boyer beskrev stemmen hennes på følgende måte:

From Bessie Smith and Ma Rainey she borrowed a deep and dark resonance that complemented her own timbre; from the Baptist church she inherited the moaning and bending of final notes in phrases (what W.C. Handy called «worrying over a note»); and from the sanctified church she adopted a full-throated tone, delivered with a holy beat and the body rhythm to accent that beat (Boyer 1995: 85).

Forkjærligheten for både sakral og sekulær musikk, som fargela Jacksons musikalske uttrykk, gikk ikke upåaktet hen. I likhet med Dorsey, opplevde hun mange av de samme negative holdningene, særlig i konservative baptistmenigheter i Chicago. Hun ble i første omgang henvist til små menigheter som hovedsakelig besto av utvandrere fra sørstatene («Storefront churches»), i det hun også var preget av et «sørlig» uttrykk. På en av sine første opptredener i en menighet sammen med Dorsey, ga pastoren klar beskjed om å «get «that twisting and that jazz» out of his church» (Darden, 2004: 211). Etter hvert fikk hun likevel mer og mer aksept for sitt uttrykk i sammenheng med en stadig økende popularitet (Heilbut, 1997: 60).

Mahalia Jackson hadde stor suksess som gospelartist. Hun opplevde med innspillingen av låta *Move On Up A Little Higher*, å være den første gospelartisten i historien som solgte over en million eksemplarer (Boyer, 1995: 219f).

Komponisten og pianisten Roberta Martin har hatt stor betydning for fremveksten av vokalgrupper, som både var duoer, trioer og miksede ensemble. Perioden 1945-65 kalles for *gospelens gullalder*, og var tiden der solister, kor og vokalgrupper hadde sin glanstid. Martin



regnes som stamfar til gospel-piano stilen og sto også bak den kjente vokalgruppen *Roberta Martin Singers*.

En annen kjent gruppe verdt å nevne var *The Ward Singers*, som blant annet ble kjent for sitt kontroversielle og beryktede påfunn med å fremføre gospelmusikk i kasinoer i Las Vegas i 1962. Gospelkvartetten *Fisk and Hampton*, som sang Negro spirituals og acapella gjorde seg også bemerket. Forskningen til utviklingen av gospelkvartettene foregikk parallelt med utviklingen av gospelmusikken generelt. Viktig her var for eksempel hvordan kvartetter ble utvidet til kvintetter med fem stemmer, noe som gjorde det mulig å ha mer enn en solist og allikevel et harmonisk firstemmig bakteppe (Jackson sitert i Burnim, 2006: 72).

Musikken Dorsey, Jackson, Martin og andre gospelpionerer sto i bresjen for fikk etter hvert godt fotfeste. Burnim skrev at denne musikken «has now risen to a position of prominence in the worship of African Americans of virtually every denomination across the nation. It is sung by solo and ensemble, choir and quartet, men and women, young and old, Black and White» (Burnim, 2006: 71).

Det er også verdt å nevne at gospelmusikken etter hvert fikk større besetninger og flere instrumenter. På 1940-tallet ble hammondorgelet tatt i bruk, som i dag er en av gospelens fremste hovedinstrumenter. Det passet godt til gospelens klangegenskaper med mye vibrato og klanglig fargelegging. Dessuten hadde det mange variasjonsmuligheter i funksjon og spillestil. Senere kom også elbass, trommer og elgitar (Blokhus og Molde, 2004: 150-151).

I kontrast til enkle akkompagnement fra tidlig gospel, med kun piano eller orgel, hadde gospelens gullalder ingen grenser for bruken av instrumenter; alt fra saksofon eller synthesizer, til storslåtte besetninger, som et helt symfoniorkester (Burnim, 2006: 71).

Harmonisk var gospelmusikken treklangsorientert, da med stemmene tenor, alt og sopran, noe som hadde sammenheng med akkordleggingen på pianoet. Syngemåten var også ganske karakteristisk ved at den var preget av en melismatisk utsmykning av stavelser og ord (Blokhus og Molde, 2004: 150). Dette ble et viktig varemerke for gospelmusikkens utøvelse. Artister som Mahalia Jackson, Rance Allen, Vanessa Bell Armstrong og Daryl Coley sang alle med mye ornamenteringer/melismer.

Den tradisjonelle gospelmusikken lå også nært et kroppslig uttrykk, både med hensyn til måten å synge på og å bevege seg. Et trekk var at brystklang ble hyppigere benyttet enn hodeklang. Rytmikken kom til uttrykk gjennom håndklapping på to og fire, samt bevegelse av kroppen på en og tre (Burnim, 2006: 71). Dans og bevegelse endret også uttrykk fra tidligere tider. Fenomenet *ring shout* fra slavetiden der man danset, sang og beveget seg i ring, ble nå erstattet med kollektive bevegelser som gikk synkront med musikken (Burnim, 2006: 71). Den

tradisjonelle gospelmusikken kom til liv gjennom fremføringspraksisen der den muntlige tradisjonen og videreføringen har stått sterkt (Burnim, 2006: 71).

### 3.4 Moderne gospel (Contemporary Gospel Music)

Låta «O Happy Day» av *Edwin Hawkins Singers* som kom ut på plateselskapet *The Buddah* i 1969, ble startskuddet for en ny era; nemlig *moderne gospelmusikk*, internasjonalt kjent som *contemporary gospel music*. Denne musikkstilen var innovativ med tanke på instrumenteringen, og hadde en klar parallell til populærmusikken. Salget av låta «O Happy Day» på 1 million kopier, forårsaket fremveksten av et «crossover marked» for gospelmusikken. Etter Edwin Hawkins, kom flere store gospelartister på banen innenfor den nye undersjangeren. Verdt å nevne er *The Clark Sisters*, *The Winans*, *Rance Allen*, *Andraé Crouch* og *the New York Community Choir*. I motsetning til den mer tradisjonelle gospelen, der solistene, vokalgruppene og de store felleskorene, kalt *Mass Choirs*, har en sentral plass, er moderne gospel ofte fremført av små ensembler. Uttrykket består av mer komplekse former og harmonier enn den mer forutsigbare tradisjonelle gospelen, med enkle melodilinjer og parallelle bevegelser vokalt. Den tydelige broen over til sekulære sjangere er særlig sentral. Gode eksempler på det kan være vokalgruppa *Take 6*, med sine røtter primært i jazz, og artisten *Kirk Franklin* som kombinerer gospel med elementer fra rap, hip-hop og funk (Burnim, 2006: 73).

Helt frem til slutten av 1960-tallet hadde man i kirker vært skeptiske til å slippe til populærmusikkens rytmer og melodier. Dette gjaldt hvite som svarte menigheter. Det faktum at den rytmiske musikken faktisk hadde sin opprinnelse i de svarte kirkene, endret ikke den kritiske holdningen til populærmusikken (Alfsen, 2002: 120). Dermed var skepsisen stor da moderne gospel meldte sin ankomst. I likhet med de foregående gospelpionérene, ble enkelte musikeres innsats også nå viktig i arbeidet for å endre den negative holdningen. En viktig aktør og forkjemper for den nye sjangeren, var den hvite arrangøren og komponisten Ralph Carmichael. Carmichael var lidenskapelig tilhenger av storbandjazz og en aktiv kirkegjenger. Hans store ønske var å bruke sitt talent til å arrangere og komponere musikk i kristne sammenhenger som tok sjangere fra populærmusikken inn i varmen. Grunnet høy kvalitet på det han produserte, fikk musikken og uttrykket hans også etter hvert innpass i kristne miljøer.

Tidlig på 1970-tallet startet Carmichael et eget kristent plateselskap; *Light Records*. Dette skulle bli det første hvite plateselskapet som skrev kontrakt med en svart artist; musikkvidunderet, komponisten og musikeren Andraé Crouch (Alfsen, 2002: 121). Han fikk senere tittelen *the father of modern gospel music* (Selby, 2015). Crouchs suksessrike karriere

startet i ærverdige Carnegie Hall, en konsertscene midt i hjertet av New York City på Manhattan. Året 1973 var salen fullt til randen av unge mennesker, halvparten afroamerikanere, som med forventning så frem mot scenen. Publikum som var møtt opp, var en del av den radikale *Jesus-bevegelsen* («Jesus Movement»); en bevegelse der blant annet hippier og gatemusikere har blitt nyfrelst og tiltrukket av det enkle, asketiske livet, samt en karismatisk, kristen livsstil (Rogers, 2008 og Gyertson, 1995). Innenfor bevegelsen oppstod det en egen Jesus-musikk; en musikkstil preget av gatemusikernes melodiske uttrykk, men der tekstene fikk et nytt og tydelig kristent innhold (Cusic, 2009: 269). Crouch er en av dem som ble en sentral frontfigur og nøkkelperson i Jesus-bevegelsen (Kristiansen, 2015). Crouch hadde tidligere oppsøkt Carmichael i Los Angeles og imponert med sine lyttervennlige og gode melodier. Dette førte til at han fikk platekontrakt. De neste årene skulle bli produktive og suksessrike for mannen med en genuin soulfeeling og evne til å skrive fengende tekster og melodier. Hans samarbeid med fremragende musikere og sangere gjorde at musikken fikk svært høy kvalitet. Samtidig var hans karismatiske og varme utstråling på scenen et kjennemerke som gjorde han populær blant publikum (Alfsen, 2002: 121).

Crouch var også en viktig aktør i å bygge bro mellom musikken innenfor kirkeveggene og ute på de større og mer verdslige lokalene og konsertscenene. Han opptrådte på både store konsertscener samt i kristne kirker både i USA, Europa og andre deler av verden. Han har bygget bro over til et hvitt publikum ved å samarbeide med flere hvite musikere. Crouch vant platetrofeer, Grammy-priser og fikk tittelen *The King of Gospel music*. Etter hvert ble gospelsoundet hans å finne på kjente hits som Elton Johns *The Power*, Madonnas *Like A Prayer* og Michael Jacksons *Man In The Mirror*. Crouch fikk også det ærefulle oppdraget med å være korist for sistnevnte på suksessalbumet *Bad* i 1987, i tillegg til å være korarrangør (Alfsen, 2002: 123).

Mens Crouch hadde sitt gjennombrudd på 1970- og 80-tallet, fulgte det mange talentfulle og banebrytende artister innenfor moderne gospelmusikk de neste tiårene. Siste del av 90-tallet og første del av 2000-tallet, ble artister med fotfeste i kristne miljøer del av den store hovedstrømmen i internasjonal populærmusikk. Dette også i høyeste grad den svarte musikktradisjonen soul og RnB. I godt selskap med viktige aktører som Kurt Carr og Donnie McLurkin, regnes Kirk Franklin som 2000-tallets største gospelstjerne. Alle de tre nevnte artistene har solgt langt flere plater enn noen i gospelmusikken før dem, inkludert både Mahalia Jackson og Andraé Crouch. De opptrer også på store nasjonale TV-show og samarbeider rett som det er med sekulære stjerner (Alfsen, 2002: 150).

Kirk Franklin har blitt omtalt som den viktigste gospelartisten siden Andraé Crouch, og muligens også Mahalia Jackson. Han ble født i Texas i 1970 og oppdratt av sin grandtante, da moren på 15 år ikke var i stand til å ta oppdrageransvaret. Som mange gospelutøvere i hans generasjon, var barndommen og tenårene preget av en tøff hverdag. I ung alder opplevde Franklin å miste en nær venn som ble drept. Denne hendelsen førte til at han valgte å vie livet sitt til kirken (Darden, 2004: 316). Det ble også tidlig klart at Franklin hadde et stort musikalsk talent. Han fikk derfor tilbud om en del musikkundervisning og begynte i en alder av 11 år å dirigere koret i kirken. Siden reiste han rundt og deltok i ulike workshops i USA. Gjennom dette, fikk han sitt store gjennombrudd som soloartist, noe som i neste omgang resulterte i grunnleggelsen av gospelkoret *The Family*. I 1993 kom debutplata *Kirk Franklin & The Family* som ble en umiddelbar suksess. Den slo også inn på R&B – og mainstream-listene. Det ble det første gospelalbumet som solgte til platinum (Franklin, 1998).

Kirk Franklins særpreg var at han var særdeles instrumentell og melodios. Han forbant gospel med sjangere som RnB, hiphop, rap og funk og skapte et uttrykk som særlig de unge likte. Sammen med Crouch regnes han som en av de største som også oppnådde enorm suksess internasjonalt. Han skapte også musikk som appellerte til det hvite publikumet, siden den var såpass melodios og tonal. Dette fant igjen gjenklang i den skandinaviske gospelmusikken som fikk fotfeste utover på 90- og 2000- tallet. I likhet med Crouch, samarbeidet også Franklin med flere hvite musikere.

## 4. «Clap my hands, stomp my feet, raise my voice<sup>7</sup>»

*Gospelkulturen – tradisjon og verdier*

Rop av glede for Herren, all jorden!  
Bryt ut i jubel, syng og spill!  
Syng for Herren og spill på lyre,  
spill på lyre, la sangen tone,  
spill på trompeter, la hornet klinge,  
rop av glede for kongens ansikt,  
for Herren!  
Salme 98, 4-6

For those of you that think gospel music has gone too far  
You think we got too radical with our message  
Well I got news for you, you ain't heard nothin yet  
And if you don't know now you know. Glory, Glory!!  
Kirk Franklin

I dette kapittelet er det informantenes tanker rundt gospelmusikken som står i sentrum. I første del av kapittelet har jeg viet en litt lengre del til gospelkirken. Hvilken plass og betydning har denne for den enkelte, og i en afroamerikansk kultur? Det trekkes frem personlige historier fra både de afroamerikanske og de etnisk norske informantene mine.

I del to av kapittelet er det gospelsangeren og formidling av musikken som blir sentral. Hva er det ved gospelmusikken som fenger informantene mine, og hva er viktig for dem når de skal formidle musikken videre? Særlig tekstens rolle i sangformidling blir diskutert. Jeg ser også på hvordan gospeltekster tolkes, og kan brukes personlig til oppmuntring.

I del tre av kapittelet dreier det seg om ulike årsaker til at unge mennesker blir rekruttert til gospelsjangeren. Deretter rettes søkelyset i siste kapittel mot afroamerikansk rytmeforståelse, og det vi kan kalle for skandinavisk gospel.

### 4.1 Gospelkirkens betydning for den enkelte og i en afroamerikansk kultur

I det følgende skal jeg se nærmere på informantenes syn på gospelkirkens betydning for den enkelte og for fellesskapet. Først kommer en del som omhandler hvordan gospelkirken er et sted for læring og fellesskap. Kirkens viktige plass i lokalsamfunnet blir nevnt. Deretter settes søkelyset på den afroamerikanske spiritualiteten. Hva er denne spiritualiteten og hvordan

---

<sup>7</sup> Sangstrofe fra låta "Makes me wanna dance" av Haitian Mass Choir. Utgitt på albumet *Mighty God*.

kommer den til uttrykk i gospelkirkene? Fokuset blir blant annet rettet mot forkynnelsen: Hva kjennetegner forkynnelsen i kirkene? Gjenspeiler den på noen måte det amerikanske samfunnet som den dag i dag er preget av rasisme? Mot slutten sies det noe om hvordan musikktradisjonene er forskjellige i ulike afroamerikanske kirkesamfunn. I siste del om gospelkirken, er det gospel som livstil og lovsangsform som er sentral. Hva betyr dette, og hva mener informantene mine når de forteller at gospelmusikk handler om livsstil? Og hva vil det egentlig si å bruke gospelmusikk som lovsangsform? Det tilbedende og kristne aspektet ved gospelmusikken blir her viktig. Det trekkes frem personlige historier fra både de afroamerikanske og de hvite informantene mine.

#### **4.1.1 Gospelkirken: et sted for læring og felleskap**

Michelle Antoinette Tisdal er født i 1971 og oppvokst i en afroamerikansk familie i Houston, Texas. Hele storfamilien hennes var aktive i både metodist og baptistkirken, men mest var hun i baptistkirken. Her sang hun i kor i over 15 år. I 2004 flyttet hun til Norge, der hun fortsatte å synge i gospelkor. Michelle er utdannet sosialantropolog og jobber ved Nasjonalbiblioteket i Oslo. Hun forteller om hvordan oppveksten i baptistkirken på mange måter har gjort henne til den hun er i dag. Blant annet trekker hun frem kirken som et viktig sted der hun lærte å tenke kritisk og selvstendig. Ofte hendte det at hun var uenig i det som ble sagt. Foruten røtter i både metodist- og baptistkirken, ble Michelle introdusert til den katolske kirke. Hun forteller med glimt i øyet om hvordan hun i blant foretrakk å følge med bestefaren til katolsk messe;

Den katolske gudstjenesten varte bare én time, mens i baptistkirken kunne du risikere å sitte i to timer, to og en halv, alt ettersom hva Den Hellige Ånd bestemte! [Ler godt] Så det er ikke så veldig forutsigbart!

Videre forteller hun om hvordan metodistkirken og den katolske kirken i USA var mer organisert og regelbundet enn baptistkirken. I baptistkirken var kirkeformen mye friere og åpen, og hvem som helst kunne stå foran forsamlingen, uten krav til noen spesifikk teologiutdannelse. Dette resulterte blant annet i enkelte rare tolkninger, fordi man ikke hadde ervervet seg fagkunnskap.

Michelle trekker også frem kirkens oppdragende rolle. Dette var et sted for dannelse og mange ulike type erfaringer. Hun beskriver kirken som «en forlengelse av familien,» der hele familien var deltakende. Allerede fra barnsben av måtte man stå foran menigheten ved forskjellige anledninger å presentere et eller annet;

Som barn måtte man stå foran med mikrofonen, også ble man fortalt at man måtte snakke høyt og tydelig, eller ta vekk hendene (om de var i veien). Du ble på en måte dytta frem, og fikk dermed en type trening der i hvordan man står fram, hvordan man deltar, hvordan man forbereder ting. Det syns jeg var veldig nyttig.

I kirken lærte man som barn å delta, ta ansvar, og å stille opp. Michelle forteller videre at kirken lå i et fattig arbeiderklassestrøk der flere ikke hadde fast jobb eller inntekt. Dette påvirket budskapet pastoren forkynte, og hvilke praktiske eksempler han brukte fra dagliglivet. Slik vinklet han preken i en retning som ga mening for folk flest, og som ble konkret og relevant. Michelle sier at hun lærte om samfunnet på en annen måte enn på skolen. Lærdommen var mer empirisk enn teoretisk, og hun fikk kjennskap til dagliglivet, menneskets lidelser og utfordringer. Samtidig lærte hun mye om at mennesker er ulike; i kirken var både fattige, velstående, utdannede og arbeidsledige i samme båt.

Kirkekoret hadde også en viktig plass i menigheten, og som en del av gudstjenesteforløpet. Michelle forteller om hvordan så og si alle i menigheten var med i kirkekoret, og at det sammenlagt fantes mange ulike kor; både for barn, ungdom og voksne. Hun forteller om mange gode minner fra korøvelser som alltid har vært en del av livet hennes. Hun beskriver baptistkirkens Mass Choir som et kult sted, og at det ofte ble utvidet ved at ulike kirker inviterte hverandre til å feire gudstjeneste sammen. Gjerne i sammenheng med merkedager<sup>8</sup>, noe det finnes mye av i en afroamerikansk kultur. Enkelte ganger bestod Mass Choir av fem, seks ulike kor! Korene forrente og bandt alle i menigheten sammen, på tvers av familier, og ble kollektivt viktig for fellesskapet.

Tracee Meyn bekrefter også kjennskap til kirker med et utrolig mangfoldig og rikt korarbeid. Hun har i likhet med Michelle bakgrunn fra en afroamerikansk familie. Tracee er født i 1963 og vokst opp i Los Angeles i California. Hun kommer fra en katolsk familie, men fikk kjennskap til metodist- og baptistkirken gjennom noen eldre tanter. Tracee er utdannet sanger og musiker og jobber i dag som vokalist, dirigent og sangpedagog i Norge. For Tracee var tiden i ungdomskor særlig viktig for hennes videre musikalske skoling og utvikling:

Da jeg var rundt 10-11 år, hadde jeg allerede bestemt meg for å bli sanger. Vi bodde på et uvanlig sted, stefaren min var kunstner, så vi bodde i en gammel slakterbutikk som vi gjorde om til hus. Huset vårt lå i en stor gate, og i en sidegate hadde en av de store gospellegendene, James Cleveland, sin første kirke.

---

<sup>8</sup> Vanlige merkedager i afroamerikanske menigheter er for eksempel Pastors Anniversary, Pastors Appreciations Program, Woman's Day, Men's Day, Church's Anniversary.

Jeg kan huske at stefaren min sa til meg at hvis jeg ønsket å lære å synge skulle jeg gå i den kirken hver søndag.

Historiene Tracee og Michelle forteller uttrykker noe om viktigheten av korarbeidet i kirken, for den enkelte og felleskapet. For Tracee var koret stedet hun lærte å synge og fikk et nærmere forhold til gospelmusikken.

Kirken spiller også en rolle i forhold til et større fellesskap utover selve menigheten. Michelle forteller at størrelsen på tettstedet eller byen påvirket hvilken rolle kirken hadde, både i lokalsamfunnet, men også for den enkelte. Også Tracee mener at kirken ofte har en sterkere posisjon på mindre steder enn i de store byene, selv om det her blir bygd flere megakirker som tiltrekker seg store folkemengder. Hun forteller at kirken er kjempeviktig i de mindre kommunene, og beskriver den som en viktig møteplass;

Kirken er en av de viktigste delene av den afroamerikanske kulturen fordi det er et trygt sted. Det er et sted hvor folk kan samles uten å bli drept, skutt eller arrestert. Samtidig står kirken i en tradisjon fra langt tilbake til slavetiden. Den har aldri forsvunnet, men alltid hatt en sterk posisjon (..) I de mindre kommunene har nok folk et mer religiøst forhold til kirken, enn kanskje i de store byene.

Tradisjon og arv er to begreper som får tyngde i denne sammenhengen, og ikke minst fellesskap og tilhørighet. Tracee beskriver kirken som et viktig samlingssted, spesielt på bygdene og i de mindre byene. Samtidig trekker hun frem kirkens sterke og solide posisjon «fra langt tilbake til slavetiden». Ordet trygghet blir brukt der kirken beskrives som et fristed fra trøbbel og fare ute i den store verden. Selv om Tracee ikke anser seg selv som en fast kirkegjenger eller sterkt troende, er hun seg bevisst kirkens posisjon og verdi i den afroamerikanske kulturen. Hun vet hva hun kommer fra og verdsetter tradisjonen. Hun beskriver også hvordan kirken blir et tilholdssted som blant annet forener mennesker fordi de likner hverandre, samt betydningen av å gå fast i kirken;

Folk som er like i hue, tanker, de samles i og rundt kirken. (..) For svarte folk er veldig religiøse. Det betyr liksom alt. Søsteren min som bor litt utenfor Chicago (..), går i kirken hver søndag, hennes mann er diakon i kirken. (..) Så når jeg er i Chicago, da drar jeg alltid i kirken.

Inntrykket mitt, er at mange har for vane å gå i kirken på søndager, at det ikke blir stilt noe spørsmålstegn ved det, men at det er en mer 'obligatorisk handling'. Michelle bekrefter dette og mimrer fra studentårene;



Selv når jeg hadde flyttet ut, ble voksen og hadde begynt på universitet, så var det rett tilbake i kirken når jeg kom hjem på sommeren. Uansett om jeg hadde vært ute på byen kvelden før, didn't matter! Jeg gikk i kirken, det var bare noe man gjorde.

Michelle forteller at i hennes hjemby Houston, som huser rundt seks millioner innbyggere, finnes det rundt 1500 kirker. I enkelte afroamerikanske nabolag finnes en kirke på annen hvert gatehjørne! Dette er ikke ulikt det norske bibelbeltet som brer seg over Sør – og Vestlandet. Mellom de ulike kirkene er det et sterkt samarbeid og samhold.

John Yngvar Syvertsen, kalt Syver har også en del betraktninger på gospelkirken. Selv er han født i 1966 i Kristiansand, der han i dag er dirigent for Ansgar Gospel Choir. Han har et nært forhold til gospelmusikken i New Orleans, og har i en årrekke dratt på årlige turer hit med gospelkoret sitt. Syver mener at kirken er et sted de fleste afroamerikanere opplever tilhørighet til. Uavhengig om de kaller seg kristne eller ikke, mener han at holdningen «that's my church!» er utbredt blant mange. Han forteller at det er veldig mye tro blant afroamerikanere. Syver beskriver kirken som et sted som «ivaretar hele livet» og at alle har sin kirke. Han påpeker hvordan kirken på mange måter også fungerer som et slags «sosialkontor», siden det offentlige sosialvesenet har mye dårligere vilkår enn det norske. Dermed er det ofte kirken som tilbyr hjelp i vanskelige situasjoner. Her kan man få mat, klær og omsorg, og det man trenger. Michelle nevner også at kirken fungerer som et tilfluktsted ved kriser og naturkatastrofer.

#### **4.1.2 Afroamerikansk spiritualitet: uttrykket i gospelkirken**

Når vi snakker om hva som preger uttrykket i en bestemt kirke, er det relevant å utdype hva som ligger i formuleringen afroamerikansk spiritualitet. Spiritualitet kommer fra det latinske ordet spirituell som betyr åndelig (Nordbø, 2018). I en kristen kontekst vil det være naturlig å snakke om kristen spiritualitet som en fordypelse av gudserfaring og en måte å praktisere gudsnærvær på. Det kan også dreie seg om «å leve ut møtet med Jesus Kristus» som en hengivelsespraksis for å fostre og opprettholde relasjonen til Kristus (McGrath, 1999: 3). Dermed må afroamerikansk spiritualitet i en kirkelig kontekst dreie seg om hvordan man kommer nærmere Gud, ved eksempelvis å få konkrete erfaringer av gudsnærvær. Dette igjen kan være knyttet til eksempelvis gudstjenesten. Hvordan erfarer man Gud gjennom preken, musikken eller ulike liturgiske ledd som finner sted i gudstjenesteforløpet? Hva preger uttrykket i en afroamerikansk gudstjeneste? Preges forkynnelsen av karismatikk og store emosjoner, og hvordan responderer tilhørerne i så fall på dette? Det er også viktig å understreke at det i en slik kontekst finnes flere kulturelle koder som du kun får tilgang på som innsider i det spesifikke

miljøet.

Michelle forteller om en periode i tenårene der hun erfarte den afroamerikanske spiritualiteten som problematisk. En stor del av dette gospeluttrykket er utadrettet, og Michelle opplevde en forventning om at man skulle vise følelser tydelig, til enhver tid. Hun beskriver det som en opplevelse av at alle måtte uttrykke følelsene sine på samme måte. Hvis man ikke responderte på noe som ble sagt, var det kanskje noen som trodde du ikke var rørt eller påvirket av budskapet. I blant kunne det dreie seg om å respondere kroppslig; eksempelvis med å rekke opp hånden, hvis pastoren fra talerstolen spurte om noe spesifikt. Retorikken gjorde at hun i blant kunne føle indirekte press, noe som opplevdes vanskelig og frustrerende;

Man kunne finne på å si fra talerstolen at «de som ikke vifter med hånda, de har ikke forstått eller kjenner på hva jeg sier». Eller «de som ikke reagerer er for flaua til å vise det». Men det går jo ikke på det! Det har ikke noe å gjøre med at folk er flaua! (..) Å si at alle må uttrykke seg på samme måte er helt latterlig. Man kan jo ha liknende tanker, men helt forskjellig ansiktsuttrykk og kroppsspråk. Så jeg ble litt oppgitt over det.

Til tross for frustrasjon, forstod hun etter hvert at det gikk an å distansere seg fra det som ble sagt, og ikke alltid føle seg truffet. Det var mye hun kunne ignorere. For Michelle manglet den afroamerikanske spiritualiteten muligheten for stillhet og ettertanke. Hun syntes gudstjenesteforløpet kunne være masete og bråkete. Derfor rømte hun i blant til morfarens katolske kirke, som bar preg av den mer kontemplative, kristne tradisjonen, der stillhet og meditasjon er viktig og relevant:

Det var noen ganger at jeg følte at den kirkeformen ikke ga mye rom for å tenke egne tanker og ha den stillheten til å reflektere. Hvordan skulle jeg kunne tenke igjennom hva pastoren sa når alle bråket hele tiden!? Hva om jeg bare ønsket å sitte og være helt stille? Det var da jeg tenkte at «Nei! Da stikker jeg heller til morfars kirke, fordi jeg *orke*r ikke dette!»

Michelle beskriver opplevelsen som kontrastfylt, grunnet ambivalensen i møtet med det utadrettede gospeluttrykket.

Marvin Charles Cummings deler også noen av sine barndomsminner fra gospelkirken. Han ble født i 1955 i en afroamerikansk familie i Nebraska, USA. På grunn av fattige kår, vokste han opp hos bestemoren som også tidlig introduserte han for gospelmusikken. For bestemoren var gospel favorittsjangeren, og denne kjærligheten til gospelmusikken fikk også Marvin. Som barn gikk han i metodistkirken der han fikk kjennskap til fine gospelsanger og en musikkultur som inspirerte han og gjorde inntrykk. Gospelsangene gjorde noe med han og

plantet en lengsel på innsiden etter noe mer. Forkynnelsen i kirken var derimot ikke like inspirerende. Han syntes ofte at den bar mer preg av underholdning, enn virkelig å gi tilhørerne noe på dypet. Marvin forteller hvordan prekenen hadde et historiefortellende perspektiv. Det kunne virke som om pastoren mest var opptatt av å gjøre en jobb, å fortelle en god historie, uavhengig om folk lyttet aktivt eller ikke. Det hele opplevdes lite stimulerende. De svarte pastorene hadde ofte en veldig karismatisk og energisk fremtoning, der de delvis sang prekenteeksten, i ekte gospelstil, med sterk innlevelse og tilstedeværelse:

This was dramatic, this was theatrical, this was entertaining, and you gotta hang with that a little bit. But it didn't stick with you, it didn't do anything for you, on the inside. (..) The church was not personally. It was a ceremony every weekend. But it didn't have impact. (..) The real impact is anything that has to do with relationship.

Både historien til Michelle og Marvin bærer preg av en individuell følelse av, delvis distanse i møte med den afroamerikanske spiritualiteten. I Michelle sitt tilfelle fordi uttrykket ensidig dyrket det utadrettede, ekspressive uttrykket, og ga lite eller ingen rom for stillhet, ettertanke og refleksjon i gudstjenesteforløpet. I Marvin sitt tilfelle først og fremst i møte med en prekenstil som skapte distanse fordi han ikke opplevde den troverdig eller personlig nok. Den bar mer preg av underholdning enn virkelig et dyptgående innhold. Han understreker likevel at pastorens prekenstil ikke karakteriserer afroamerikanske pastorer på et generelt grunnlag, men at det var knyttet til denne bestemte opplevelsen.

Med tanke på at de svarte i USA fortsatt opplever rasisme og undertrykkelse som en stor del av sin hverdag, synes jeg det var interessant å finne ut om forkynnelsen i gospelkirken bærer preg av dette. Derfor spurte jeg Michelle om dette.

Michelle sier at budskapet nok i dag er noe modernisert. Hun mener at man kanskje er blitt flinkere til å snakke rundt det tvetydige og kompliserte ved livet i dag. Det kan også dreie seg om det mer allmenne, hva mennesker har til felles. For eksempel at andres lidelser også blir ens egne. Hun mener at solidaritet er et sentralt tema, i tillegg til politikk, økonomi og hudfarge. Kirken snakker åpent om utfordringene i samfunnet, og de vedvarende, dessverre, utfordringene afroamerikanerne står oppe i. Hun mener at forhistorien er kjent for alle slik at det ikke er nødvendig å sette ord på hva det egentlig dreier seg om:

Jeg tror at den historien, den kjenner man. Ingen behøver å si det høyt, hva den kontinuiteten er, når man kjenner på noe som var urettferdig. Eller når det er snakk om ulike måter å bli diskriminert på. Jeg tror

ikke man trenger å si det så tydelig, fordi den forbindelsen er så tydelig allerede. Man klarer nok å nyansere retorikken, fordi folk kjenner den så godt.

Retorikken beskriver Michelle som indirekte og implisitt. Hun tror denne måten å kommunisere på fungerer bra. Michelle påpeker at de fleste i kirken er enige om rasismens eksistens og konsekvenser som en form for strukturell undertrykkelse. Derfor mener hun det er viktigere og mer fruktbart å fokusere på solidaritet. Hvordan man for eksempel kan hjelpe hverandre på et generelt grunnlag. Hun påpeker at det er viktig å være løsningsorientert i tillegg til å prate om problemer og utfordringer.

Michelle har tidligere fortalt hvordan hun opplevde det utadrettede uttrykket i baptistkirken fra barndommen som ekspressivt og intenst. Hun forteller at variasjonen gospelkirkene i mellom var stor. Musikktradisjonene og uttrykksformene var ulike. Metodistkirken og den katolske kirke fra Michelle sin barndom bar preg av et roligere uttrykk med salmer og hymner. Man forholdt seg til notene slik de var transkribert; sånn de ble skrevet, sang man dem.

I baptistkirken derimot var det ingen fasit. Hun forteller at man også her hadde salmebøker, men at det endret seg med tiden. Michelles kirke tok nemlig etter hvert, i godt selskap med mange andre menigheter i Sørstatene, i bruk den såkalte *The Old One Hundred*. Dette var et 100-talls 'standardsanger' som bar preg av call-and-response-formen, som den kjente gospelsangen *Guide me over the great Jehovah*. Det fine med disse sangene var at man ikke trengte å kunne lese, verken tekst eller noter, ved at man som menighet bare fulgte forsangeren. Lederen sang melodien, og forsamlingen gjentok det som ble sunget. Michelle sier at barndommens kirkemusikk bestod av *The Old One Hundred*, salmer og negro spirituals.

Rundt 2000-årsskiftet kom *the new gospel*; et mer moderne uttrykk, der de gamle salmene fikk nye tolkninger og komposisjoner.

Gospel som en kommersiell vare skjøt etter hvert i været. Tilgangen på gospelmusikk ble bedre gjennom at radio og tv-kanaler spilte gospelmusikk. Dermed kunne mange mennesker lytte til musikken samtidig. Dette resulterte i at kor, spredd over kirker og skoler i USA startet å synge de samme sangene fra de store, kjente gospelartistene. Man begynte å tolke kommersielle sanger. Som Michelle uttrykker: «litt etter litt var det bare kommers!» Hun forteller at det i dag finnes utallige profesjonelle kor i USA som har gospel som sin uttrykksform.

Michelle kommenterer også hvordan lokale musikktradisjoner blandes med de religiøse

uttrykksformene i kirken; «Så gospel i Louisiana er litt annerledes enn gospel i Texas, og forskjellig fra gospelen i New York».

#### 4.1.3 Gospel – livsstil og lovsang

Flere uttalelser fra informantene peker mot at gospelmusikken i en afroamerikansk kontekst er forbundet med en bestemt form for livsstil eller levesett.

Marius Solevågseide er født i 1984 og vokst opp på Sunnmøre. Han jobber primært som sangpedagog og kordirigent i Oslo. Ellers er han utdannet sanger og sangpedagog med master i rytmisk vokal fra Musikkonservatoriet i Kristiansand. Han har forsket mye på stemmen og dens kvaliteter. Marius forteller hvordan han opplevde gospelmusikken i små menigheter i New Orleans som fascinerende, annerledes og fri. Han beskriver uttrykket som «et eller annet som de lever», en slags kultur eller livsstil;

Det var tydelig at dette har de fått inn fra de var bittesmå. (...) På en helt annen måte enn vi som lærer oss det. Så dette er på en måte noe de lever seg inn i og gjennom, som betyr at de har et annet utgangspunkt til å gjøre denne type musikken enn meg da. Som ikke 'lever det'.

Syver bekrefter også hvordan musikken er forbundet med livsførsel. Han påpeker hvordan musikk, sang og dans er mye mer sentral og integrert i den afroamerikanske kulturen, enn vår norske kultur. Afroamerikanere synger overalt og når som helst, og musikken er sterkt forbundet med fellesskap. Syver knytter dette til slavetiden og hvordan musikk, sang og dans også ble dratt inn i kirkene. Dermed er en gudstjeneste uten musikk i en slik kontekst helt utenkelig. Deretter forteller han en interessant historie om en afroamerikansk kvinne som ligger på dødsleiet;

Hun holder på å dø, hun ligger på sykehuset og er heilt ferdig. Også kommer det plutselig en gospelartist på tv'en som står på i bakgrunnen, som synger en sang. Til tross for at hun er skikkelig dårlig og holder på å dø, så reiser hun seg altså opp i senga, og *må* bare danse! Hun sitter i senga og danser og synger og armene går. Hun er nesten døden nær altså, men det måtte hun bare!

Hendelsen Syver trekker frem er interessant. Den eldre damen responderer automatisk kroppslig på musikk hun hører, selv om kroppen og helsa egentlig er i en svært dårlig forfatning. Historien illustrerer for ham hvordan sangen og dansen for afroamerikanerne på sett og vis er en del av den kroppslige fysikken, om du er dødssyk eller ikke.

Syver forteller også hvordan han etter hvert forstod at det var en tydelig sammenheng mellom gospelmusikkens uttrykk, og afroamerikanernes levevilkår;

Musikken er veldig intens fordi de lever intense liv, musikken må være voldsom fordi de har det voldsomt utfordrende. De er undertrykt, de er i sekken, de må jobbe ti ganger så mye som de andre for å få samme jobber. Da blir musikken veldig intens og veldig voldsom. Samtidig er de svarte ofte intuitive, og da blir musikken også veldig intuitiv.

Han trekker ellers frem improvisasjonen som sentral, samt spontaniteten man finner i fremføringen. Syver mener at vi som er hvite ikke har evne til å forstå hvor sammensatt alt er, og hvilken kamp de svarte kjempet og stadig kjemper, den gang som i dag.

Et annet spennende aspekt ved gospelmusikken er hvordan den for mange er forbundet med lovsang og tilbedelse. Slikt sett blir gospel noe helt annet, og langt mer, enn bare å være en kommersiell musikkjanger. Man synger eller lytter til gospelmusikk for å fokusere på Gud, og å opphøye og ære han med musikken.

Etter å ha vært i flere gospelkirker i USA, har jeg fått et inntrykk av at så og si alle afroamerikanerne synger, uavhengig av om de har en god stemme eller ikke. I dialog med Michelle blir det klart for meg at det også er en sterk aksept for å uttrykke seg musikalsk, uavhengig av nivå eller musikalitet. Hun understreker at dette har sammenheng med oppfatningen om at å synge gospel handler om å tilbe Gud. Derfor synger man ikke først og fremst fordi man er flink og ønsker oppmerksomhet. Har man et talent, brukes det til å ære Gud, og til å kunne berøre mennesker med musikken. Det er ikke noe man gjør for seg selv, eller med søkelyset rettet mot seg selv. Hun mener det sterke fokuset på oppmerksomhet fordi man er dyktig er blitt «litt sånn farlig,» fordi man ikke er dyktig i egen kraft, men har fått talentet sitt med en bestemt hensikt;

Retorikken går på at du er dyktig, du er begavet, og den gaven har du fått for å bruke, ikke sant, på en veldig bestemt måte! Så den er ikke for din egen ære eller egen berømmelse, den gaven du har. Så man har ikke lov til å være, hva skal man si, å være kritisk når andre ikke har det samme nivået eller de samme egenskapene som du har, fordi alle er forskjellige!

Michelle understreker at gospel handler om å tilbe, ikke å underholde. I en tid der gospelmusikken er blitt svært kommersialisert og profesjonalitet, mener hun man lett kan glemme nettopp det.

Syver forteller også hvordan gospelmusikk gikk fra å være en musikkstil han likte, til

å bli hans 'lovsangsmusikk'. Fascinasjonen for uttrykket gjør at han ofte bruker gospelmusikken til «å prise Herren».

Marvin trekker også frem tilbedelse som svært viktig når han lytter til gospel;

When it's done in a pure worship setting, cause if it's just for show, that doesn't have value for me. The one is really worship, and it's really somebody talking about relationship, and crying out through their performances of a song, telling about their relationship, with the Lord.

I møte med eksemplene ovenfor er det viktig å påpeke at konteksten også spiller en avgjørende rolle for om gospelen får en slik funksjon. Gospelmusikken blir brukt som et konkret redskap for å tilbe Gud, og da oftest i en kristelig eller kirkelig setting. Om dette tilbedelseselementet er en viktig del av gospelmusikken, er igjen personavhengig, selvsagt. Har man en tydelig kristen identitet, ville det vel også være rart om gospelen hadde hatt totalt fravær av en religiøs dimensjon. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 6.

## **4.2 Gospelsangeren – informantenes syn på formidling og teksttolkning**

Et spennende aspekt ved gospelutøvelse, er formidling. Siden alle informantene mine er sangere, og to av dem er gospeldirigenter, var det interessant å gå dypere inn i hva de ønsket å formidle gjennom gospelmusikken. Det tekstlige elementet ved musikken ble særlig sentralt. Informantene mine trakk frem både de glade og lette gspellåtene og de mer tunge og triste. Det ble også klart for meg hvordan flere av mine etnisk norske informanter stadig trakk paralleller til afroamerikanerne og deres forståelse av musikken, for selv å kunne forstå bedre.

Syver har en fascinasjon for tekstene i gospelmusikken, der han trekker frem håpsaspektet som sentralt. Han synes ofte tekstene bærer preg av et positivt håp, noe han mener også har gjort noe med han som person. Håpet kan være forbundet med det å få en ny start, at ting ordner seg til slutt, eller at i himmelen skal rettferdigheten endelig seire. Han forteller om et budskap der ingenting er umulig;

Noen vil kanskje kalle det naivt, men det er lissom det det går i; «O Happy Day; when he washed my sins away». Det er ikke dom og fordervelse, men håp, frelse, glede og nåde. En Gud som elsker deg, og uansett hvor rotete alt er blitt i livet, så er det en ny start. Jeg ser åssen Guds store nåde for mennesker ligger i bunn i budskapet. Og det er klart at etter å ha sett de livene afroamerikanerne lever, og alt det rare de har vært borti, så skjønner jeg jo at nåden, den trenger de veldig.

Syver understreker hvordan han ønsker at folk som kommer på konsertene skal få oppleve

dette håpet, og ikke minst, livsglede. At det er lov å slå seg løs å være glad.

Tracee har noe av den samme agendaen for hva hun ønsker folk skal sitte igjen med etter en konsert med koret hennes. For henne er spesielt livsgleden, og det å få uttrykke den, særlig sentral;

Vi har et kormotto: «Let us lift you up!» Ønske er at folk skal bli oppløftet av musikken. At de føler glede, at de har lyst å danse, til å synge med [ivrig, snakker forttere]. At mennesker skal få en fantastisk musikkopplevelse fordi de følte noe! De hadde ikke noe annet valg enn å hoppe opp og danse.

De hadde ikke noe annet valg enn å smile eller gråte.

Hun forteller hvordan hun stadig opplever at dette skjer med publikum noe som gir henne og koret utrolig mye.

Tracee ønsker at koret, gjennom gospelmusikken, kan formidle glede og entusiasme, og få mennesker til å danse, le eller gråte. At «folk skal bli oppløftet av musikken». Senere i denne masteroppgaven, uttaler Tracee hvordan hun har opplevd gospelmusikken i den afroamerikanske kirken som noe ekte, autentisk, fordi de som synger tror på det de synger. Når vi derimot snakker om formidling i møte med hennes eget kor, opplever jeg at det blant annet handler om en annen form for autenticitet. Musikkviter, professor, psykolog og musikkterapeut Even Ruud bruker begrepet kroppsautenticitet. Begrepet får relevans i møte med gospelmusikk i en afroamerikansk kirke der en informant sier følgende: «Heile kroppen formidler en ekthet som eg synes er heilt spesiell» (Ruud, 2013: 127). Formidling handler her om hva kroppen utstråler. Sitatet passer også til den beskrivelsen Tracee gir av hva hun ønsker at publikumet skal oppleve på konsert med koret hennes.

Michelle forteller også at hun liker gossellåter med et oppmuntrende budskap, og som er jublende, glad i uttrykket. Hun er særlig glad i gosselsanger som er «upbeat», med en svingende rytmikk og gjerne trommedriv.

I motsetning til glade gosselsanger med en optimistisk tematikk, er gospel også de mer triste sangene. Det kan være sanger som omhandler smerte, kamp og motgang. Sindre Røyland er født i 1977 i Oslo, men vokste opp som misjonærbarn i Kongo. Han har en sterk forkjærlighet for gospel og soulmusikken, og har bidratt som låtskriver på flere gospelutgivelser. Han trekker frem *coping songs*, sanger som skulle være til hjelp i vanskelige faser. Dette var et begrep forbundet med slavetiden og borgerrettighetsbevegelsen. Sindre nevner hvordan soulmusikken, i likhet med gospel, hadde utrolig mange flotte og ærlige sanger om livet. Disse låtene ble enormt viktige, og evnet å sette livssmerte i perspektiv. Dette



fokuset mener Sindre også er viktig for han som sanger.

Marius nevner også livssmerten som et viktig tema i gospelmusikken, og hvordan han som sanger og formidler ønsker å forstå låtene han synger. Slik kan han lettere formidle dem videre:

Jeg må forstå det på min måte, å forme det om til noe som jeg skjønner. Det er mye slit og kamp og ting som ikke gikk så bra, også skal du liksom synge det ut. Det kan vi jo alle relatere oss til. Det er liksom en slags smerte eller en sårhet, og der er jo veien ganske kort inntil soulen. Det er et eller annet som er litt sånn sårt og sint, som man må uttrykke gjennom lyden sin som sanger, som man ikke får uttrykt så sterkt med ord da.

Han mener at ved å formidle en glad eller trist tekst, fronter man forskjellige aspekt ved sin egen person. Dette kan dreie seg om å vise en sterk eller sårbar side, noe han tror afroamerikanske gospelsangere gjør helt naturlig;

Jeg kan tenke om en spesifikk sang at denne sangen er jo sånn, og den får meg til å føle sånn, og derfor blir lyden min sånn. For dem faller det nok mer naturlig enn for meg, som kanskje må jobbe det litt inn via hodet mitt. Før det treffer hjertet.

Michelle nevner også hvordan gospeltekster kan være viktige også personlig, spesielt i vanskelige livsfaser eller øyeblikk. Hun forteller hvordan hun i perioder med motgang klarer å leve seg inn i tekster, å hente opp personlige referanser; «Jeg tror at hver eneste gang jeg har sunget gospel med koret mitt, så tenker jeg gjennom tekstene og klarer å leve meg inn i sangene». Hun nevner også hvordan hun kan lytte til gospeltekster for å finne motivasjon gjennom et budskap hun trenger å høre i løpet av en dag. Slik blir gossPELLÅTER til oppmuntring. Derfor har hun satt sammen en egen personlig spilleliste hun hører på daglig på vei til jobb. Her finnes låta «Testimony<sup>9</sup>» som hun siterer noen linjer fra:

This song's dedicated to everyone who made it  
Through Many test and trials  
Hopeless situations  
Now you have a story that the Angels can't sing in Glory  
You're redeemed from the hand of the enemy  
(..)  
Can I a witness, just need one witness  
That's God's still working Miracles  
Opening doors that were closed before  
He's still making ways  
When others say that there ain't no way  
(..) It's my testimony

---

<sup>9</sup> Låta «Testimony» er skrevet av Anthony Brown og er å finne på albumet *Anthony Brown & group therAPy*, utgitt i 2012 på plateselskapet Tyscot.

Michelle mener de fleste kan kjenne seg igjen i det budskapet låta fronter: at situasjoner i livet kan være vanskelig, men at man kommer seg igjennom dem. Hun mener at det er mulig å bli reddet fra situasjoner som man opplever vanskelig, og at de som har erfart dette har en historie de kan oppmuntre andre med. Derfor synes hun «Testimony» er en fin oppmuntring og påminnelse. Michelle kaller låta for «et mantra» man «kan kjenne seg igjen i». Hun påpeker også, i likhet med Syver, hvordan gospeltekster kan gi håp i vanskelige situasjoner. Syver knytter håpet til en gudstro, mens Michelle snakker om håp og oppmuntring på et mer generelt grunnlag. Hun nevner hvordan mennesker kan støtte og oppmuntre hverandre gjennom å dele erfaringer og historier. Ved å kalle låta Testimony for et mantra, har Michelle lånt et begrep fra hinduismen som kan tyde på at hun også er preget av andre sekulære og åndelige strømninger.

### **4.3. Gospelmusikk på de unges premisser**

Moderne gospel fikk som beskrevet i kapittel 3 sin popularitet på 1970 og -80-tallet og er forblitt populær til den dag i dag. Hva er det ved dette gospeluttrykket som gjør at ungdom, særlig, relaterer seg til musikken? Tracee og Marvin forteller i det følgende om hvorfor de mener at ungdom ble rekruttert til sjangeren.

Tracee beskriver moderne gospel som en nyskapende sjanger. Gjennom spennende nye, musikalske arrangement, som bandt bro mellom gospelmusikk og verdslige sjangere som rock, soul, hiphop og R&B, skapte musikken nysgjerrighet blant ungdommen. Med den gamle mer tradisjonelle gospelmusikken, hadde kirken begynt å få problemer med å holde på de unge. Ungdommen opplevde uttrykket som kjedelig og gammeldags, og musikken som utdatert. Men i møte med de ulike artistene innenfor moderne gospel, ble gospel igjen populær for den yngre garde. Whitney Houston og andre R&B artister, og deretter en ny garde av gospelartister som Kirk Franklin, Hezekiah Walker og Tye Tribbett, skapte engasjement og entusiasme hos ungdommen. Syver påpeker hvordan Franklin fornyet gospelmusikken og tok den i en helt ny retning ved å kombinere sjangeren med gatemusikken, som hiphop. Gospelens nye drakt var attraktiv og annerledes, og gjenkjennbar idet gospel kombinertes med mer verdslige sjangere. Som Tracee beskriver: «De folka gjorde gospel litt mer moderne, litt mer hipp, og så kom de unge tilbake. De ble trukket tilbake, tiltrukket tilbake til Gud, på en måte, gjennom musikken».

Radioen bidrog også til at den nye, moderne gospelmusikken ble spilt, og ungdommen likte det de hørte. Etter hvert kom dirigenter på banen og tok moderne gospel inn i kirken. Ungdomskor fikk Franklin på repertoaret som aldri før. Tracee forteller hvordan ungdommen

igjen kunne relatere til musikken. Den nye musikkstilen ble på deres premisser, i motsetning til den eldre gospelmusikken som de oppfattet som kjedelig og gammeldags.

Marvin forteller hvordan Andraé Crouch sto i bresjen for *the new gospel*, og hvordan denne musikken var helt annerledes enn *the old gospel*. Der tekstene tidligere bar preg av vanskelige liv og et rop til Gud om hjelp, hadde Crouchs tekster, i følge Marvin et mye mer positivt uttrykk. Gud ble presentert som allmektig og nærværende, og den personlige relasjonen til Jesus var sentral:

We went from, just singing about my troubled life, and having sing about a God that I heard about. That he is mighty, and able to do anything, just like a different Joshua, and king David, and everybody. It was more in the head, just theory. But what Andraé brought out, was just relationship! This was love songs and stuff, you know. One and one about connection and about falling in love and like.., wow! He was singing about a Jesus that he *walked* with, he *talked* with. He *knew*, an experienced healing, miracles and breakthroughs, in others lives. He was used profoundly.

Marvin opplevde at tekstene traff han midt i hjertet, og at uttrykket var moderne og kult:

«It was funky, it was R&B, it was bluesy, it was soulful, it was rocking you, you know. You could sing about God, or talk about him on a level that was very culturally relevant».

Moderne gospel beskrives her som nyskapende og annerledes. De fengende rytmene og det musikalsk gjenkjennbare fra allerede populære, sekulære musikkjangerne førte til at ungdom likte uttrykket. Tekstene var lette å relatere seg til, og det personlige fokuset gjorde budskapet nært. Marvin har beskrevet musikken som noe som treffer i hjertet og sjangeren som moderne og kul. Moderne gospel har helt klart kommet for å bli blant den yngre garde.

#### **4.4 Afroamerikansk rytmeforståelse og skandinavisk gospel**

I min leting etter hva som fascinerer informantene mine mest med gospelmusikken, trekker Sindre frem rytmikken som en viktig faktor. Han mener den rytmiske forståelsen og evnen er sterkere tilstede hos afroamerikanere enn hos skandinavene. Han understreker at dette er en subjektiv mening, men at han i samtale med to afroamerikanere i Norge opplevde samme syn på saken. Sindre beskriver disse som «noen av de raueste folka jeg veit om», men at når det kom til trommer og rytmikk syntes de ingen hvite fikk det til. Allikevel tror han enkelte vil være uenig i påstanden:

Jeg har sikkert hørt 70 norske trommiser opp igjennom. Men det er kanskje 3-4 som jeg syns tar det, og som jeg syns det svinger av, og som skjønner greia. Veldig mange, spesielt nordmenn, blir lurt. Det er jo

rytme der, så da tenker de at dette svinger, men så gjør det egentlig ikke det! Du få'kke lyst til å danse liksom. Her spiller kultur veldig inn altså.

Han uttrykker at det er vanskelig å beskrive ordet «groove», men at det på en måte dreier seg om at musikken har et sug:

Det er no' der. Det er det jeg fanga opp da jeg hørte disse gospelkorene. At de lissom hadde det her suget da, som jeg opplevde at afrikanerne også hadde i sin musikk. (..) Enten groover det, eller så groover det ikke!

Videre nevner Sindre norsk eller skandinavisk gospel, som med tiden nesten har blitt en egen sjanger. Han synes den kjennetegnes som fin, melodisk og veldig ren, samt at det finnes mye sterkt låtmateriale. Likevel mangler den det rytmiske momentet han nettopp har pratet om. Sindre sammenlikner den skandinaviske rytmikken med rockemusikken; jagende og en annen måte å svinge på, som man får ganske bra til. Samtidig påpeker han at de rolige låtene igjen byr på utfordringer hva gjelder grooven: «Men de der treige, sakte låtene er det veldig få av oss som mestrer. At det går sakte og har sug og gyng i seg, uten at det stopper opp og mister fremdriften».

Selv om Sindre opplever fravær av skikkelig god groove blant skandinavene, understreker han at enkelte amatøraktige korgrupper i blant «treffer skikkelig bra». Han synes damer oftere har bedre rytmisk sans enn menn. Sindre påpeker hvordan klapping i en intuitiv tilstand er med på å skape en fin kjerne-puls:

Når de klapper og slapper av og synger, så syns jeg ofte de treffer en fin sving. Men så blir det litt sånn nøytralisert da, når kompet kommer inn. Når mange klapper sammen blir det en kjerne-puls, og der treffer de ofte. Selv om det kanskje bare er noen få enkle som treffer akkurat, og som har det liksom. Men så blir summen likevel den slappe, fine.. Nei, jeg veit ikke! Det her er bare rein fantasi!

Syver nevner at den afroamerikanske musikken som har fått sterkest feste i norsk eller europeisk kultur generelt, er den som har størst grad av melodisk aspekt. Han nevner både Crouch på 70 – og 80 -tallet, og Franklin utover på 90 – og 2000 -tallet, som to viktige navn, og som «melodikere, mye mer enn noen afroamerikanere før dem».

*Når du sier melodisk, tenker du også tonalt?* Ja, at det er mer en melodi som fester seg i øret. At den er «catchy». Kirk Franklin er i dag en utrolig melodiker! Han har sånne små, korte hook-lines, som bare tar tak i deg, på en måte. Det er han flink på.

Videre sier han at låtene må ha et snev av rytmikk, men at de trenger en slags «hvit tilnærming» så skandinavene evner å forstå musikken bedre. Syver mener det har skjedd en utvikling i gospelmusikken på den måten at svarte og hvite mer og mer påvirker hverandre. Likevel har mye av den urbane gospelmusikken som lever i kirkene, et mer rytmisk preg, tror Syver, selv om Crouch og Franklin synges i afroamerikanske kirker også. Han sier at enkelte svarte kan si om Crouch: «they have forgotten what color they are». Dette for å forklare at det som har innpass hos hvite har større preg av melodisk tanke. Syver nevner artisten og låtskriveren Israel Houghton som en viktig person i det å forbinde svart og hvit gospel. Han forteller hvordan Houghton har latt seg påvirke ved å hente inn elementer fra den hvite lovsangsmusikken som minner om *Hillsong*<sup>10</sup>:

Han har nesten en helt hvit produksjon selv om han er svart. Du kjenner det nesten ikke igjen det 'svarte', hvis du sammenlikner det med annen svart musikk. Han har latt seg prege av blant annet den hvite lovsangsmusikken, og tatt alt dette inn i det svarte uttrykket. Også kan han nesten gjøre det helt over så det blir hvitt, skjønner du? At han nesten kopierer det som de gjør, samtidig som han ikke gjør det. Han får alltid noe av sitt med.

Det Syver forteller er interessant: for at ny musikk skal få innpass hos et nytt publikum, kan nøkkelen i blant være at musikken er gjenkjennbar. Det samme har Marvin og Tracee fortalt med tanke på moderne gospels popularitet blant unge. Syver nevner hvordan musikken som har størst preg av melodisk tanke, er den gospelen som har fått størst popularitet i vesten og Europa. På samme måte som afroamerikanerne søkte i sine kulturelle røtter i utviklingen av gospelmusikken, har svarte gospelartister søkt i de europeiske og vestlige røttene for å skape musikk som appellerer til et hvitt publikum.

Vi har i dette kapittelet sett på ulike sider ved det vi kan kalle for gospelkultur, sett gjennom informantenes øyne. Særlig så vi på gospelkirkens plass og betydning for individet og i en afroamerikansk kultur. Dernest delte informantene sine tanker rundt formidling og teksttolkning. Vi har også sett på hvordan moderne gospel appellerte til et ungt publikum. Til sist ble informantenes tanker rundt den afroamerikanske rytmeforståelsen og den skandinaviske gospelmusikken presentert. I neste kapittel går jeg nærmere inn på informantenes sterke musikkopplevelser med gospel. Men først kommer en teoretisk presentasjon av viktige begreper i denne sammenheng.

---

<sup>10</sup> Et begrep for en kirkebevegelse som står ekstra sterkt i USA og Australia, og som er blitt en viktig aktør innen mer moderne lovsangsmusikk over hele verden gjennom plateutgivelser.

## 5. «**Moments of highest happiness and fulfilment**»<sup>11</sup>»

### *Sterke musikkopplevelser med gospel*

Musikken uttrykker hva man verken kan si, eller fortie.  
Victor Hugo

Mennesket er den eneste skapningen der  
følelser er knyttet sammen med minner.  
Marjorie Holmes

I dag har vi tilgang på all mulig musikk, den opptrer i ulike former og utvikles stadig i nye retninger. Like varierende og uendelig som musikken er våre reaksjoner på den. Et og samme musikkstykke kan gi totalt forskjellig reaksjon hos den som lytter. Egenskaper hos oss selv og personligheten vår spiller ofte en stor, og enkelte ganger en helt avgjørende, rolle for hvordan vi reagerer på musikken vi hører. Likeledes kan opplevelsen også bære preg av konteksten: hvor og når hører vi musikken? Er akustikken bra eller ikke, og lytter man til musikken alene eller sammen med noen? Musikkopplevelsen er som et vekselspill mellom faktorer i selve musikken, i mennesket og i den aktuelle situasjonen.

Denne delen av masteroppgaven velger å løfte frem sterke musikkopplevelser som har satt spor hos informantene jeg har intervjuet. I den sammenheng er det nødvendig å si noe om hva vi legger i begrepene *sterke musikkopplevelser* og *høydepunktopplevelser*. Derfor defineres og forklares disse begrepene i første del av kapitlet som fungerer som en teoretisk introduksjon. Jeg går også inn på den musikkpsykologiske termen *episodisk minne*, siden de fleste opplevelsene også er knyttet til dette begrepet.

I neste del av kapitlet kommer tre delkapitler som tar for seg informantenes sterke musikkopplevelser. Først dreier det seg om enkelte av informantenes aller første opplevelse av gospelmusikken som har satt spor. Disse er blant annet knyttet til sterke emosjoner. Dernest er fokuset rettet mot opplevelser av å lytte til den afroamerikanske stemmen som har gjort særlig inntrykk. Til sist kommer en egen del om de gospelopplevelsene vi kan kvalifisere som høydepunktopplevelser.

### **5.1 Sterke musikkopplevelser og høydepunktopplevelser**

Musikk har en evne til å berøre de aller fleste. Mange har nok opplevd å bli tårevåt i øynene

---

<sup>11</sup> Psykologen Abraham Maslows beskrivelse av fenomenet høydepunktopplevelse (Maslow, 1999: 85).

av en sterk konsertopplevelse eller hatt følelsen av at hårene reiser seg på kroppen fordi musikken er så uttrykksfull. Kanskje har man hatt en erfaring av at tid og sted glemmes, at man smelter sammen med musikken, eller at man får et glimt av noe større, uforståelig. Noe som rokker ved ens eksistens. For enkelte kan opplevelsen gi et glimt av en gud eller noe man har problemer med å sette ord på, fordi ordene ikke strekker til. Samlebetegnelsen for alle disse ekstraordinære opplevelsene kalles *peak experiences*. Her benyttes den norske oversettelsen av begrepet, nemlig *høydepunktopplevelser*.

Nå skal det sies at forskere bruker ulike navn på beskrivelsen av sterke musikkopplevelser, og at disse ikke er helt identiske. Den største forskjellen er kanskje hvorvidt sterke musikkopplevelser innbefatter både positive og negative musikalske øyeblikk. Musikkpsykologene Alf Gabrielsson og Siv Lindström Wik gjorde på 1990-tallet en svært grundig og informativ undersøkelse. På engelsk er denne kjent som SEM: *Strong Experiences With Music* (opprinnelig «Starka musikopplevelser») (SUM). I undersøkelsen ble deltakerne bedt om detaljert å beskrive sine aller sterkeste og mest intense opplevelser med musikk (Gabrielsson, 2008: 23). Gabrielsson og Lindström Wik kaller opplevelsene for sterke musikkopplevelser, for å romme både de negative og positive. Dette til forskjell fra eksempelvis Abraham Maslow og Robert Panzarella som kun ser på positive, musikalske høydepunktopplevelser (Maslow, 1964: 63 og Panzarella, 1980: 71). Allikevel mener enkelte forskere at det i de fleste tilfeller er snakk om positive musikkopplevelser og at de negative er mer å regne som avvik (Gabrielsson, 2008:4). I denne delen av masteroppgaven velger jeg kun å berøre de positive musikkoplevelsene. Jeg har valgt å bruke Gabrielsson og Lindströms begrep *sterke musikkopplevelser* som en samlebetegnelse for alle musikkoplevelsene som skildres i kapitlet. Høydepunktopplevelser regner jeg her som en undergruppe innenfor denne betegnelsen. Nedenfor følger en forklaring på dette fenomenet. Deretter velger jeg å gå inn på Gabrielsson og Lindström Wiks undersøkelse, og hvordan de deler sterke musikkopplevelser inn i syv kategorier basert på ulike reaksjoner ved opplevelsene.

### **5.1.1 Høydepunktopplevelser**

Begrepet *peak experience* ble første gang presentert i 1968 av den amerikanske psykologen Abraham Maslow. Maslow er verdenskjent for sin behovspyramide som tar for seg fem ulike kategorier av grunnleggende behov, som forklarer menneskelig atferd og motivasjon. Øverst i pyramiden plasserer Maslow selvrealisering, hvilket han knytter til faktorer som å virkeliggjøre sine mål, drømmer, ambisjoner eller realisere medfødte evner. Målet er å nå sitt høyeste potensial. Maslow knytter også selvrealisering til «å oppnå opplevelser som kjennes som

høydepunkter eller åpenbaringer». Slike høydepunktoplevelser er det Maslow mener når han presenterer begrepet *peak experience* (Maslow, 1943). Han beskriver disse opplevelsene som «moments of highest happiness and fulfilment» (Maslow, 1999: 85) og «a spurt in which the powers of the person come together in a particularly efficient and intensely enjoyable way» (Ibid.:106). Det kan være snakk om et lykkelig eller ekstatisk øyeblikk eller en opplevelse av henrykkelse, kanskje grunnet en forelskelse eller en lytteopplevelse med musikk. Maslow beskriver høydepunktoplevelser som «the most wonderful experiences of your life» (se også Gabrielsson, 2008). De to vanligste måtene å få høydepunktoplevelser på er gjennom sex eller musikk (Maslow, 1976: 169). Men også gjennom forelskelse, kunst, skapende øyeblikk, fysisk aktivitet eller naturoplevelser (Ibid. og Polyson, 1985: 212).

Maslow gjorde en studie der han intervjuet mennesker og oppdaget at de fleste beskrev høydepunktoplevelser i helt alminnelige hverdagsøyeblikk. Man skulle kanskje tro at de ekstraordinære opplevelsene ofte var del av en storslått og overveldende kontekst. Men Maslows funn beviser det motsatte. Ofte beskrev informantene tilfeldige øyeblikk med musikk som innebar aktiv og konsentrert lytting. Dette kunne være i et øyeblikk i en konsertsal eller ved å lytte til musikk gjennom hodetelefoner. Maslow beskriver hvordan høydepunktoplevelser oftest kommer uanmeldt, og hvordan man vanskelig kan forberede seg på slike opplevelser. Ofte spiller tilfeldigheter en avgjørende rolle. Derfor påpeker han at opplevelsene ofte kan fremme sjokk, overraskelse eller vantro (Maslow, 1970: xv).

### **5.1.2 Alf Gabrielsson og Siv Lindström Wiks sterke musikkopplevelser**

I Gabrielsson og Lindström Wiks undersøkelse ga funnene cirka 150 ulike reaksjoner eller aspekter på musikkopplevelser. Disse ble innordnet i et skjema, og deretter i tre nivåer. Det øverste mest fundamentale nivået omfattet igjen syv kategorier: Allmenne karakteristikk, fysiske reaksjoner og oppførsel, persepsjon, kognisjon, følelser/emosjoner, eksistensielle og transcendentale aspekter og til sist personlige og sosiale aspekter (Gabrielsson, 2008: 449).

Fellesnevner for mange av opplevelsene i den første kategorien; *allmenne karakteristikk* var at de ble beskrevet som enestående, fantastiske, usedvanlige, utrolige, uforglemmelige osv. En annen viktig karakteristikk var at opplevelsene vanskelig lot seg beskrive med ord. De gikk dermed utover språklig og verbal kapasitet (Ibid.: 450).

I den andre kategorien viste det seg at sterke følelser i møte med musikk ofte ble ledsaget av ulike fysiske reaksjoner. Dette kunne være følelser av avspenning, behov for å stanse opp eller bevege seg, nummenhet, pustebesvær, spenninger i hele kroppen eller gråt. De viste seg også gjennom kroppslige reaksjoner som gåsehud (på engelsk best kjent som «chills»), eller at



hårene reiste seg hos informanten (Ibid.: 450-453). I møte med denne kategorien er det verdt å nevne likheten med Robert Pantzarellas kategori av motoriske og sansemessige musikkopplevelser.<sup>12</sup> Karakteristisk for denne gruppen var også hvordan personer opplevde ulike fysiske reaksjoner i lyttesituasjoner. Dette kunne være risting, hjertebank, endret pust, endret kroppsholdning eller ulike type bevegelser (Gabrielsson, 2008: 18 og Jørgensen 1989: 108).

Den neste kategorien omfattet perseptuelle aspekter som lydstyrke, klangfarge og rytme. Det kunne også være snakk om visuelle og taktile sansefølelser der oppmerksomheten ble rettet mot utøverens atferd. I andre tilfeller beskrev lytteren hvordan musikken berørte eller trengte inn i kroppen (Ibid.: 453-458).

I møte med de kognitive og emosjonelle reaksjonene ble bildet «å smelte sammen med musikken» brukt. Her beskrives en fokusert og oppslukende konsentrasjon, og en følelse av at kroppens posisjon i tid og sted endres. Informantene opplevde også at en rekke assosiasjoner, minner eller fantasier strømmet på (Ibid.: 458-466). «Opplevelser av å bli overrasket, av å føle at komponisten taler direkte til en, eller at opplevelsen er så sterk at den oppleves som fullendt, og at man ønsker at den aldri skal ta slutt, knyttes også til intense musikkopplevelser» skriver Ruud om fenomenet (Ruud, 2013: 240). Rent emosjonelt var følelsen *glede* overrepresentert. Informantene oppga også at de fikk positive følelser som ro, kjærlighet, trygghet og fred. Av negative følelser ble sorg, uro, frykt og sinne nevnt. Graden av hvor sterk eller svak følelsen opplevdes var også svært varierende. Noen informanter nevnte svakere følelser av behag mens det som en motsats ble brukt ord som eufori eller ekstase (Gabrielsson, 2008: 458-466).

Gabrielsson og Lindströms Wiks neste kategori, eksistensielle eller transcendentale opplevelser, handlet om en overskridelse av hverdagslige opplevelser (Gabrielsson, 2008: 466-468). Begrepet *transcendent* er et filosofisk begrep som kommer fra det latinske ordet *transcendere*, som betyr å overskride. Et fenomen kalles transcendent «hvis det er en forutsetning for, bakenfor, utenfor, eller hinsides all menneskelig erfaring» (Bøhn, 2018). Ofte innebærer denne kategorien en religiøs dimensjon: opplevelsen av gudsnærvær, en følelse av å føle seg hel eller ha en ut-av-deg-sjæl-opplevelse. Denne dimensjonen berørte viktige sider ved tilværelsen (Gabrielsson, 2008: 466-468).

---

<sup>12</sup> Robert Pantzarella gjorde i 1980 en studie inspirert av Maslow der han så på menneskers mest gledelige og intense musikkopplevelser (Gabrielsson, 2008: 18). Han strukturerte disse opplevelsene i fire kategorier som sier noe om ulike aspekter ved opplevelsen. Disse var 1) motorisk-sansemessige høydepunktopplevelser, 2) sammensmeltning-og-følelser-ekstasen, 3) tilbaketrekningsekstasen og 4) fornøynelsesekstasen (Jørgensen, 1989: 107-110).

Den siste kategorien tok for seg personlige og sosiale aspekter. Dette dreier seg om hvordan musikkopplevelser innebærer en opplevelse av innsikt og nye muligheter, at musikk har en terapeutisk eller helende effekt. Altså at opplevelsen bidrar til personlig utvikling. Forskerne har ellers funnet ut at musikkopplevelsen kan bekrefte ens identitet, og styrker selvtilliten og følelsen av fellesskap med andre mennesker (Ibid.: 468-472).

## 5.2 Det episodiske minnet

Ofte er hendelser vi opplever i livet godt lagret i hukommelsen eller minnet. Denne koblingen mellom hendelsen eller episoden og erindringen, kaller vi for *episodisk minne*. Et annet kjent begrep som kort må nevnes er *det semantiske minnet*. Der det episodiske har en personlig referanse, det være seg episoder som ofte er assosiert med tid og sted, har det semantiske minnet en tilknytning til vårt begrepsapparat og kunnskap om verdens tilstand (Öhman, 2003: 323). Man kan si at det semantiske minne dreier seg om allmennkunnskaper om verden, mens det episodiske kjennetegnes ved personlige hendelser vi selv har vært delaktige i (Ibid.: 325). Monica Bredefeldt Öhman forklarer i artikkelen *Episodisk minne – finns det något sådant?* (2003) det videre slik:

«Everything a person knows and remembers has its origin in experiences. If the experiences are emotionally significant for the self, they will fill a different function for the individual than they will if they are emotionally neutral. This is the crucial point whether the memory of an experience will become a semantic memory or an autobiographical memory (Öhman, 2003: 323).

Mange filosofer har forsøkt seg på å dele opp minner i ulike system. En av dem, den franske filosofen Maine de Biran, velger å skille følelsesminne fra de øvrige minnene. Betydningen av det emosjonelle ved minner har mange psykologiske forskere siden løftet frem. Singer og Salovey (1993) hevder sågar at «the mechanism that prioritizes memory is emotion». I møte med det episodiske minne snakker vi også om konkrete minner, som er forbundet med en spesiell følelse eller flere følelser. Episodiske minner er en av de viktigste kildene til følelser i og gjennom musikk. Minnene fremstår som følelsesmessig levende (Juslin og Västfjäll, 2008: 567, 568). Ofte kan opplevelsen av episodisk minne være ganske intens. Dette kan ha sammenheng med at det fysiske reaksjonsmønstre til den bestemte begivenheten er lagret i minne sammen med erfaringsinnholdet (Lang 1979). Episodiske minner er også de bestemte hendelsene vi husker som vi kan skille fra andre liknende episoder (Skinlo, 2008).

Det viser seg at de minnene man oftest husker best er fra barndommen, ungdomstiden eller de tidlige voksenårene (spesielt fremtredende er 15-25 årsalderen). Årsaken er at mange selv-definerende opplevelser forekommer på dette stadiet i livsutviklingen. Dette fenomenet kalles på engelsk for «the reminiscence bump» og kan på norsk forklares som en opphopning av erindringer (Conway og Holmes, 2005: 513). Dette stemmer godt med de sterke musikkopplevelsene informantene mine i det følgende skildrer. Så å si alle opplevelsene er fra barne- eller ungdomstiden, samt tidlige voksenår. Følgende sitat passer i den sammenheng: «Empirical evidence suggests that nostalgia may be one of the more common responses to music» (Juslin og Västfjäll, 2008: 568). Mange mennesker bruker musikk aktivt til å gjenoppta verdifulle minner med musikk og dermed får den en viktig nostalgisk funksjon i hverdagslivet. Med begrepet *nostalgi* forbinder vi ord som hjemlengsel, en lengsel tilbake i tid, der vi romantiserer det forgangne (Nordbø, 2018).

Forskning slår også fast at eldre voksne hadde en sterkere emosjonell respons samt visste mer om musikk som var populær i deres ungdomsår enn senere i livsløpet. Unge som eldre hentet lettere frem et spontant selvbiografisk minne hvis det sto i sammenheng med en sang som berørte emosjonelt (Juslin og Västfjeld: 568). Dette viser at man ikke bare husker best minner fra tidligere livsår, de har også en sterkere emosjonell respons.

Det er også dokumentert at episodiske minner styrker selvidentiteten. Et eksempel er hvordan sterke og viktige barndomsminner med musikk blir avgjørende for et individ, og som kan føre til at individet vil komme til å «pursue a high level of involvement in music later in life» (Sloboda sitert i Juslin og Västfjeld, 2008: 567). Dette stemmer godt overens med informantenes sterke musikkopplevelser fra tidlig alder. Disse har satt seg godt i erindringen til den det gjelder, og gjort et dypt inntrykk som til dels har blitt definerende for identiteten.

Öhman påpeker ellers hvordan selvet og refleksjon er uløselig bundet sammen. For å kunne huske eller erindre opplevelser er det en nødvendighet å reflektere tilbake. Slik forenes selvet med både opplevelsene og de emosjoner som er knyttet til det man har opplevd. Öhman forklarer denne prosessen som en mental reise i tiden der man ‘gjenopplever’ noe som har hendt i fortid, eller foretar en projeksjon av selvet til en fremtidig hendelse. *Og minnes* handler om en evne til å reflektere over disse personlige, fenomenologiske opplevelsene (Öhman, 2003: 337). Å kunne gjøre en slik mental reise i tid beskrives som en av de mest fascinerende egenskaper den menneskelige hjernen besitter:

It is somehow possible for a person to relive experiences by thinking back to previous situations and happenings in the past and to mentally project oneself into the anticipated future through imagination,

daydreams and fantasies. In the everyday world, the most common manifestations of this ability can be referred to as 'remembering past happenings'. Everyone knows what this phrase means and what it is like to reflect on personal experiences, past or future, that are not part of the present (Öhman, 2003: 337-338).

I møte med informantene mine var det særlig givende å få gleden av å være med på denne refleksjonsprosessen som i høyeste grad foregikk spontant i intervjusituasjonen.

### **5.3 Informantenes første møte med gospel**

Flere av informantene mine har trukket frem sitt første møte med gospelmusikken som en spesiell opplevelse som sitter godt lagret i hukommelsen. De betoner ulike perspektiver ved opplevelsen. Men en fellesnevner er fascinasjonen for gospeluttrykket. Enten ved å påpeke følelsene musikkopplevelsen vekker, eller ved å trekke frem ulike elementer ved det musikalske aspektet de liker ekstra godt.

Tracee tar meg med tilbake til barndomsårene og forteller om en oppvekst i en katolsk familie der det var obligatorisk å gå i kirken. Hennes møte med gospelkirken var gjennom et par eldre tanter som gikk i hver sin afroamerikanske kirke. Dermed hendte det at Tracee enkelte måneder gikk til gudstjeneste i tre forskjellige kirker. Hun opplevde gudstjenestene i gospelkirkene som temmelig kjedelige, men forteller hvordan hun våknet til liv når musikken klang i kirkerommet:

I kirken skjedde det masse rart fordi folk kunne ha anfall, plutselig falle om på gulvet. Men musikken har jeg alltid likt! Den har alltid truffet meg. Jeg husker fremdeles de gamle låtene som jeg hørte i kirken. *Vet du hva [det er], hvis du skulle satt ord på det som liksom treffer?* Jeg vet ikke. Det treffer sjelen. Musikken er varm og 'hjerterfølt', så den treffer, den går inn i deg. Den går inn i deg der annen musikk ikke gjør det. Jeg tror det er fordi mange som synger gospel tror på det de synger.

Selv om Tracee opplevde enkelte deler av gudstjenesten i afroamerikanske kirker som mindre spennende i sin barndom og ungdomstid, er det tydelig at musikken var levende for henne allerede fra barnsben av. Hun gjentar et par ganger i løpet av samtalen hvor godt hun husker musikken fra gudstjenester den dag i dag, og beskrivelsen av den konkrete opplevelsen der «musikken gikk inn i henne». Ved å gjenta seg selv poengteres også viktigheten av det hun sier: Musikken hadde en helt særegen innvirkning på henne, og gjorde dypt inntrykk. Det er klart at Tracee løfter frem et episodisk minne, og at dette, som vi så i innledningen til kapittelet, er tett knyttet til emosjoner. Musikken vekker minner som knyttes til en bestemt følelse. For Tracee er det snakk om følelser fra hjerte av varme, og som at musikken «treffer sjelen». Tracee nevner

for meg at hun et par ganger i livet tenkte på å gi seg med sangen. Men tross tanken holdt hun koken. Kanskje skyltes det nettopp de mange gode opplevelsene og minnene av og med musikk.

Sindre nevner også noen konkrete musikkopplevelser fra oppveksten sin. Som misjonærbarn i Kongo forteller han om en fascinasjon for både vestlig, påvirket, afrikansk musikk og den mer etniskbaserte stammemusikken fra Kongo. Han forteller at kongolesere i følge kenyanere er Afrikas musikerfolk og at den stammebaserte musikken kalt *Kilombo* besto av kun tromme – og rytmeinstrumenter og monotone, repetitive og enkle melodier. Han kaller denne musikkstilen for et mer «rent» afrikansk uttrykk. Den vestlig-inspirerte musikken bar mer preg av melodikk selv om begge stilene i følge Sindre var veldig rytmisk-fokuserte. Han forteller at han elsket å høre på denne musikken. I tiårsalderen flyttet Sindre med familien tilbake til Norge, og opplevde mangel på musikk som virkelig fenget han. Men da han som 10-11-åring fikk tilgang på gospelalbumet (fra 1979) *Precious Lord* av Al Green og L.A. Mass Choir endret saken seg. Sindre forteller at: «det fenga meg utrolig! Det fant helt gjenklang i det jeg på en måte likte i musikk».

Sindre har bakgrunn fra en musikalsk familie. Begge foreldrene interesserte seg for musikk og moren var en dyktig klassisk sanger. I likhet med Sindre hadde foreldrene en begeistring for den afrikanske musikken Sindre allerede har fortalt om. Gjennom oppveksten i Kongo ble han også tidlig utsatt for det han kaller for «ren rytmiskbasert musikk». Allerede i 12-13 årsalderen skjønnte Sindre at han hadde interesse og talent for det rytmiske aspektet ved musikk. Erfaringen kom da han hørte nordmenn synge gospel:

Det føltes som at det ikke stemte helt, på grunn av rytmikken. Jeg syns liksom ikke de fikk det til. Så prøvde jeg å få det til da, også følte jeg jeg fikk det til ganske fort. Uten å tenke så mye mer over det enn det. Jeg tror jeg intuitivt forsto det viktige med det rytmiske i gospel.

For Sindre er altså rytmen noe han fascineres ved med gospelmusikken. Opplevelsen av at han selv hadde en god rytmisk forståelse gjør han enda mer interessert i å gå dypere inn i gospelmusikken.

En annen plate som engasjerte Sindre var albumet av a cappella og gospelgruppa *Take 6*. Denne plata hang han seg helt oppi. Sindre kjente igjen en del av melodiene fra kristne, norske miljøer, men denne gang ble de presentert i gospelvariant. Og han likte det han hørte. Det var en variert plate der gruppa også sang negro spirituals. Repertoaret besto ellers av en del rolige låter. Disse kunne Sindre sette på, mest fordi han syntes det var noe godt ved dem. Ekstra fascinerende var det å lytte til Mark Kibble, og måten han sang på; «med disse melissene og

trillene». Sindre forteller at han var på jakt etter hva han likte musikalsk og at denne musikken føltes «veldig riktig». Allerede som 13-åring begynte han å skrive låter selv:

Den første låta jeg skreiv, det var 6/8-del låt, og det tenkte ikke jeg over i det hele tatt. Det var liksom naturlig for meg da. (..) Alt jeg skriver blir soul eller gospel. Jeg har aldri prøvd å lage gospel eller prøvd å lage soul.. Det bare blir de sjangrene, helt sånn av seg selv.

Marius forteller også om første gang han hørte musikk som han i ettertid skjønnte var gospel. Opplevelsen var fra en konsert der, det som i dag er blitt en god venninne sang solo. Den gang var hun kanskje fjorten år, ei lita jente med strikket jordbærlue, som sang med det lokale ungdomskoret på bedehuset:

Hun sang med en stemme fra en helt anna verden! Sånn *svær*, drøy stemme! Jeg har aldri hørt liknende. Det var jo ikke autentisk gospel, sånn fra en svart menighet eller noe jeg hørte på tv, men en helt konkret opplevelse i dette lokalet. Jeg husker ikke hvorfor jeg var i rommet, men minnet er klart. Det var en konkret opplevelse av lyden hennes som på en måte fengsla meg!

For Marius er det selve stemmen og uttrykket som fengsler han. Han er tydelig imponert over at det kunne bo så mye stemmekraft i ei lita jente.

#### **5.4 «Å låte svart» – forkjærlighet for den afroamerikanske stemmen**

Marius forteller om hvordan han ble nysgjerrig på gospelsjangeren i ungdomsårene. Han likte lyden av det han kaller afroamerikanske stemmer. Samtidig syntes han det var kult med det enorme trøkket og den friheten som preget uttrykket. Det faktum at vokalisten var den som formet låta. Andre året på musikklinja skiftet Marius instrument fra trompet til sang og begynte for alvor å oppdage den afroamerikanske musikken. Klangene, vibratoen og krøllinga (melismene) fascinerte og fenget han:

De type måtene å kunne bruke stemmen sin til å synge teknisk, dritvanskelige ting.. Det var vanvittig fascinerende for meg. Også ville jeg også få til det. Hadde liksom et stort ønske om å låte, i anføringsstegn, svart. Å ha det svarte soundet.

Marius forteller at han hadde problemer med å få dette til. Men at ønsket alltid var sterkt. I studieårene startet han på musikkonservatoriet i Kristiansand der han gjennom studieveinner

ble introdusert for soulmusikken. Artister som Stevie Wonder, Donny Hathaway og Sam Cooke engasjerte. Mange av disse artistene hadde bakgrunn i gospeltradisjonen. Marius lyttet også til «rein gospel», da primært på sangere. Han understreker at det bare var på grunn av lyden, ikke budskapet. «Ellers likte jeg kraften og energien. I tillegg til en sånn inderlighet og innlevelse. En slags ‘oppslukthet’».

Marius forteller at han kjenner mange som ‘låter svart’ og at man ikke alltid kan si eller ‘høre’ hvilken farge de har. Han mener det finnes et slags bilde av hva det vil si å låte svart, og understreker at det for han er utelukkende positivt. Han har opp igjennom snakket med mange som er glad i uttrykket, og mener at alle musikere han kjenner har et eller annet slags forhold til gospelmusikken:

I hvert fall hvis man driver med gospel, soul, så er jo det liksom et slags ideal! Det er jo der det starta. (..) Uansett om man driver med det, liker det eller ikke liker det, så har man et forhold til hva det er. En slags felles referanse med de store sangerne. Man hører liksom hva som er bra og hva som er dårlig. Det er et eller annet der.

Videre trekker Marius frem et konkret minne fra musikklinja og en sanglærer som var glad i negro spirituals. Han forteller hvordan dette igjen ble en link til «å jobbe med materien». I sammenheng med konsertforberedelser med skolekoret der «Joyful, Joyful» fra *Sister Act* sto på repertoaret, pleide sanglæreren å banke seg på panna å si: «Jeg er svart! Jeg er svart!» Slik skulle man «få inn i systemet» det «å synge stort». Etter hvert som Marius ble mer og mer eksponert for gospelmusikken, begynte han også å bruke stemmen sin «på den litt sånn store måten».

Michelle trekker også frem den afroamerikanske stemmen og sangen som noe flott. Hun forteller om tre konkrete episoder. Den første erindringsen er minne av mormoren som gikk rundt i huset hjemme og sang hele tiden. Hun hadde ingen spesielt vakker sangstemme, men sang låter som betydde mye for henne på sin måte. Det andre minnet Michelle trekker frem, er da hun hørte farfaren synge i koret i metodistkirken:

Jeg husker hvordan det var som barn å dra dit, å høre og se han synge. Han sang i mannskoret i kirken, der de sang med korbøkene oppe. Jeg husker at jeg synes det var *så* kult fordi i vår kirke, i baptistkirken, var det nesten bare kvinner med i koret. Farfar hadde en veldig flott, dyp sangstemme, og det synes jeg var *veldig* kult!

Opplevelsen gjorde inntrykk på henne. Det siste sterke musikkminne var da hun hørte moren

syngte solo i kirken. En opplevelse hun skildrer som fin:

Jeg var liten, kanskje fem år, kanskje yngre, men jeg husker at når hun gikk fram og skulle syngte, da tenkte jeg *wow!* [Sier det med et smil] *For hun er en flink sanger?* Ja, hun er flink. Hun har en mørk stemme, min mor har en veldig dyp stemme. Hun synger fortsatt i kirkekoret.

Alle tre opplevelsene som trekkes frem her er knyttet til personer Michelle kjenner godt til. I dette tilfelle familiemedlemmer, der det er stemmen og sangen som er det sentrale. Michelle beskriver hvor godt hun likte å lytte til når mormoren, farfaren eller moren sang gospel. Samtidig er opplevelsene fra barndomsårene sterkt knyttet til følelser, og som Michelle selv sier det, mening. Nostalgi gjør seg også gjeldende, spesielt i historien om mormoren som sang i hjemmet. Beskrivelsen blir en slags romantisering av fortiden.

Marius forteller at han opp igjennom har lyttet masse til afroamerikansk musikk. Han påpeker hvordan YouTube i høy grad bidro til at han fikk ordentlig tilgang på å lytte til gospelmusikken. Tidligere hadde han ikke hørt noe særlig gospelmusikk, men først og fremst «lest den på noter og skjønt akkordene som noen spilte». Men gjennom YouTubes enorme gjennombrudd i siste halvdel av 2000-tallet ble dette en viktig kanal for å oppdage fremragende gospelsangere. Marius forteller at han i timevis kan sitte og lytte til gospelartister som synger imponerende vanskelige låter. Ofte fulle av ornamenteringer og kjappe, melodiske linjer:

Av og til så har jo jeg lyst til å høre på kun vokalakrobatikk. Folk som kan syngte helt *syke* ting! For eksempel Kirk Franklins korist, Nikki Ross. Hun kan syngte helt drøye ting! Men jeg syns jo, hvis jeg skal ha en musikalsk opplevelse, at det er totalt usmakelig! Det er alt for masse! Det er jo hele tida, da er det ikke musikk igjen. (...) Det er ingen melodi, det er bare krøll, krøll, krøll, krøll, fra ende til annen. Men det er utrolig fascinerende! (...) Det er så mange nivå opp, at jeg klarer ikke å forstå hvordan hun får det til en gang!

Marius mener at hvis det kun blir «brifing» med eksepsjonell god sangteknikk, og evne til å beherske ornamenteringer, har ikke låta lenger noen godt formet komposisjon. Han nevner allikevel «pass the mic type ting», som kun består av improvisasjon der vokalistene nærmest tuller litt, som utrolig gøy:

«(...) Jeg kan kose meg veldig med å høre på dyktige gospelkor syngte teknisk krevende arrangement. Der alle liksom bare gir maks hele veien, og hvor de kan gi litt til! Det er bare et eller anna som er utrolig fascinerende!»



Spesielt Marius har mange sterke gospelopplevelser fra ungdomstida som han trekker frem. Dette er opplevelser som sammenlagt har formet han som sanger og vokalist. De har vært helt avgjørende i prosessen med å finne sin egen stemme eller sin egen lyd. Han er tydelig preget av den svarte, afroamerikanske vokalpraksisen, og har hatt stor nytte og glede av å lytte til afroamerikanske, dyktige sangere.

Marius forteller fra da han som 18-19-åring var med en gjeng sangere fra Sunnmøre til New Orleans. Dette var hans første opplevelse av å høre svarte synge 'live'. Noe han beskriver som «det nærmeste jeg har kommet en sånn autentisk opplevelse». Han mener den kvalifiseres som en sterk musikkopplevelse, siden han husker den så godt. Det var inspirerende å høre afroamerikanske stemmer på nært hold. Å stå sammen med dem i koret og å få muligheten til å prøve å synge litt sammen:

Det var sånn konkret, heftig liksom. Jeg bare *herregud så masse lyd!* Eller *så kult de beveger seg!* Så mange sånne små ting liksom. Jeg ble ekstremt fascinert over hvor kult det var! Rett og slett. Lyden, måten de var på, alt var kjempetøft. Jeg ble nok litt star struck. (..) Ved å stå sammen med dem i koret kunne man på en måte herme litt etter dem og ape.

Han forteller hvordan han siden har brukt masse imitasjon i søken etter hvordan han ønsker å låte som vokalist. Marius mener i en slik sammenheng at det er viktig å tenke over hva som egentlig skaper (det afroamerikanske) soundet.

Opplevelsen Marius her skildrer passer inn under Gabrielsson og Lindströms første kategori, der musikkopplevelser beskrives med allmenne karakteristikk, som blant annet fantastiske. Marius bruker positive superlativer som heftig, kjempetøft og kult. For Marius gjorde klangen av afroamerikanske stemmer et uutslettelig inntrykk. Kategorien *perseptuelle aspekter* kan også nevnes i denne sammenheng, og de visuelle og taktile sansefønnemmelene der oppmerksomheten rettes mot utøverens atferd (jf. delkapittel 5.1.2). I Marius sitt tilfelle var det klangen og lydstyrken ved utøvernes atferd og fremføring som imponerte han.

## **5.5 Informantenes høydepunktopplevelser med gospelmusikk**

I det følgende trekker jeg frem historier fra informantene som kan kvalifiseres som høydepunktopplevelser. Disse er ekstraordinære, utenom det vanlige eller, som Syver i møte med en konkret opplevelse beskriver, ekstreme. Der det er relevant velger jeg å knytte opplevelsen til en eller flere av kategoriene for sterke musikkopplevelser av Gabrielsson og Lindström Wik.

Den første episoden som skildres kan kvalifiseres som en religiøs opplevelse. Den berører dermed de eksistensielle eller transcendentale opplevelsene som overskrider det hverdagslige (jf. delkapittel 5.1.2). Marvin tar oss med til en gospelkonsert med Andraé Crouch der han opplever et tydelig gudsnærvær i musikken. Han forteller kort om barne- og ungdomsårene der han vanket i ulike afroamerikanske kirker. Her fikk han positive erfaringer med å synge i gospelkor. Som voksen derimot var han ikke noe særlig i kirken. I tidlige voksenår ble han en del av et hippie-miljø. Det var i denne fasen han kom over en artikkel i en avis der det ble nevnt en konsert i forbindelse med en Jesus-festival i Texas. Artisten som spilte der kalte seg for *Andraé Crouch and the disciples* og bandet han hadde med seg het *Sonlight*:

I heard about this Jesus festival and thought What *is that!*? I wanted to go to music and rock festivals, where you were getting high and stuff, but *Jesus* festival? This festival where you see pictures of thousands of people gathered together, playing music, looking like hippies, you know. And this Jesus movement, and Jesus people and, you know, Jesus freaks, and that kind of stuff. The Jesus Revolution.

Avisartikkelen blir glemt og omtrent et halvt år etter blir Marvin kristen og mer bevisst troende. Det er i denne fasen at noen venner inviterer han med på konsert i hjembyen Nebraska. Siden Marvin nylig hadde blitt en kristen tenkte han det kunne være en idé å eksponere seg for «this Jesus thing». Overaskende nok dukker Andraé Crouch opp på scenen med bandet sitt, som Marvin kjenner igjen fra avisartikkelen et halvt år tidligere. Denne musikkopplevelsen kommer til å endre livet hans for alltid. Gjennom musikktekstene får han tilgang til Jesus på en personlig måte og opplever at Gud er tilstede i musikken. Musikerne som spiller har også et skyhøyt musikalsk nivå:

They could play music and sing, and perform, like nobody's business. And they mesmerized you, they hypnotized you with this, awesomeness! Because it also had an element of this thing called the anointing. Where God's presence would *show* up, in their performances. The presence of God would show up in a way that, and I didn't even know that this.. But it was like doing something to you that you *never* experienced before! And so it just made you want more, more!

Han kaller musikken for «that higher light with such an impact». Marvin forteller også at denne opplevelsen kommer til å prege livet hans videre og har preget den personen han forteller han er i dag.

Syver forteller også om sitt første møte med gospelmusikken på slutten av 1980-tallet. Et møte som skulle endre ham for alltid, og være springbrettet til en fremtid som engasjert

gospeldirigent. Som økonomistudent satt han på en lesesal og prøvde å forberede seg til eksamen, men syntes det hele var dørgende kjedelig. Derfor spurte han en medstudent om de ikke heller skulle stikke på konsert. Arrangementet het *Internasjonalt kirkefestspill*, byen var Kristiansand, og de som optrådte var gospelkoret *Richard Smallwood Singers*, fra Washington, USA. Den gang visste ikke Syver hva gospel egentlig var eller hvem som skulle opptre. Men kompisen ble med, og Syver gikk til konserten uten andre forventninger enn å ha en pause fra lesingen:

Det som møtte meg den gangen der var noe helt nytt, som jeg ikke hadde hørt før. Det var musikk som jeg ikke hadde noe forhold til, det var veldig spennende og jeg likte det. Jeg husker jeg satte meg ned, stille og forsiktig i en krok, og jeg husker jeg endte konserten med å hoppe og sprette i benkeradene. Det va'kke no' typisk meg å gjøre den gangen, det va'kke sånn jeg gjorde uten videre.

Denne musikkopplevelsen kan karakteriseres som en høydepunktopplevelse: den kommer uanmeldt, tilfeldigheter spiller inn og episoden kan man vanskelig forberede seg på. Overraskelsesmomentet er også tydelig: Syver blir selv forundret over måten han reagerer og responderer på musikken. Han responderer automatisk med kroppslig iver, selv om det egentlig ikke var naturlig for han å reagere slik. Samtidig er musikken som møter ham også overraskende i form av at det er noe nytt, spennende og annerledes. Syver opplever et musikkuttrykk han kanskje ikke hadde ventet å bli konfrontert med.

Etter denne konsertopplevelsen er gnisten for gospelmusikken tent, og for Syver fortsetter reisen inn i gospelmusikkens verden. På denne tiden dirigerte han et kor i Kristiansand. Han opplevde at det var få som drev på med gospelmusikk i tillegg til at han selv hadde null kunnskap om sjangeren. Etter hvert lærte han seg mer om gospelen og fikk tak i musikk, blant annet fra USA. Plater det på den tiden ikke var å mulig å få tak på i Norge; «Det var jo en helt annen situasjon enn i dag, hvor vi bare kan streame hva som helst!» Stille og forsiktig vokste det. Etter hvert fikk Syver også de rette kontaktene i New Orleans og begynte å reise dit med ulike kor.

Hvis du spør hva gospel betyr for meg så var det noe som trigga meg tilbake den gangen i 89. Det gjorde noe med meg som jeg ble nysgjerrig på. For det var en annen opplevelse av hva musikk kunne være, og hva kirkemusikk kunne være enn det jeg var vant til. Også slapp det aldri taket, det har liksom fulgt meg. Siden har jeg liksom holdt på med det sånn i det små. Det ble liksom min greie. Men når jeg kom til New Orleans så opplevde jeg jo mer av hva det var også.

Gjennom reisene til New Orleans ble Syver inspirert til å endre måten han dirigerte på. I begynnelsen hadde han instruert korsangerne fra pianokrakken. Ved å se afroamerikanske dirigenter i aksjon forstod han at han måtte løsrive seg fra pianoet å stå foran koret. Dermed ble den musikalske reisen for han også en personlig reise i frimodighet.

Marvin har med tiden fått muligheten å jobbe for og med Andraé Crouch. Han blir en av Crouchs faste korister som synger på alle platene han gir ut over en ti-års periode. Han kaller denne fasen for sin skolering, der «I was learning by doing». Marvin forteller hvordan han følte seg privilegert og bæret, som fikk muligheten til å jobbe og synge med noen av Hollywoods beste vokalistene. I tillegg samarbeidet han med mange andre anerkjente og dyktige studio-musikere og instrumentalister. Han beskriver den fantastiske opplevelsen av å få være med i prosessen der plater ble spilt inn i studio. Marvin skildrer det som kreativt og stimulerende å følge prosessen der en låt utviklet seg fra idé til et ferdig arrangement: «That was just like, piercing and penetrating to your soul and your spirit. To hear these little seeds turn into a full blown expression». Det aller mest ærefulle syntes Marvin var å få lov til å være tilstede når idéen først ble til. Han beskriver Crouch som konstant kreativ og skapende:

Whether there was a sound of noise from traffic or experience of watching people play basketball or too see interaction among people. Or just see something on the news, or whatever would stimulate his creativity, right. His goal was always to blow people away with his music.

Videre forteller han hvor inspirerende det var å lytte til studiomusikerne:

It was just amazing to be present while they were actually recording, cause lot of this guys, often, it was one or two takes, and then it was like; that's it! Because they were so high level, masterly in their craft. It was like peak performance! So being in that environment, was like, musical Disneyland.

Marvin mener at motivasjonen for å skape musikk alltid må være et ønske om å berøre andre med musikken.

Opplevelsen Marvin beskriver i det følgende omfatter både Panzarellas motoriske og sansemessige opplevelser, og Gabrielssons fysiske og kognitive og emosjonelle reaksjoner (jf. delkapittel 5.1.2). Han skildrer sin første opplevelse ved å høre Crouch, noe han beskriver som «sin store gospelopplevelse». Han forteller hvordan han opplevde hver konsertkveld på turné med Crouch som høydepunkt opplevelser. Marvin forteller at han tenkte over hvordan det kunne være mulig å få en like sterk musikkopplevelse hver eneste kveld, 25 dager i strekk. Hva var dette uforståelige og sterke som skjedde og gjorde at han følte seg «rocked every

night»? Han forteller:

That was when I started to understand, that this man really was depending upon God to show up [han sier alt ærbødig, litt hviskende og entusiastisk]. And I still didn't really have the terminology for it, that that was what was happening, that God showing up. But now I know, today what that means. This man was always asking the Lord: «Lord. I can't do this without you! I can't go out there without you. Please! You gotta show up».

Deretter beskriver han hva som følelsesmessig foregikk:

First of all you would be, like [leter etter ord], you would be first, totally absorbed. Totally watching every move. Totally sucked in. And then, at the same time, you know, emotionally roller coaster, like wanting to cry. For joy, for gladness, for soul, thankfulness. Wanting to just say *wow!* This is *rocking* me!

Syver trekker frem en hendelse han tenker på umiddelbart når jeg spør ham om sterke musikkopplevelser i møte med gospel. Han var på konsert med et anerkjent kor fra USA og legger særlig merke til dirigenten. Låta er den gamle hymnen «It Is Well With My Soul». En låt koret har gjort i mange år, og en låt Syver har hørt flere ganger i ulike versjoner, uten å tenke noe mer over det. Men denne gangen kommer det noe uventet i fremføringen. Syver merker at det skjer et eller annet med dirigenten. Blikket hans streifer over på koret og han skjønner at de heller ikke er forberedt på det som nå skjer. Koret, bandet og alle musikerne står bare og ser på dirigenten som nå har begynt å synges første strofe av låta, akkurat i den tonearten han vil. Bandet slenger seg på, og låta synges plutselig i nesten dobbelt tempo enn det som er vanlig. Deretter kommer en versjon av låta som sikkert varer opp mot tyve minutter:

Det tar bare helt av gårde, og det skjer masse rart. Og jeg syns det er helt fantastisk! Jeg skjønner at det som skjer nå, det er antakeligvis ikke noe de har øvd på, det er ikke noe som er planlagt. Men, altså, de kan jo sungen veldig godt og han bruker alle de triksa han kan på å dra de i en eller annen retning.

Etter konserten får Syver anledning til å prate med dirigenten. Det kommer frem av samtalen at det som skjedde på konserten var helt uplanlagt og uforberedt. Også fra dirigentens side. Låta har aldri blitt fremført før i denne versjonen, og heller aldri i et så forrykende tempo. Han forklarer det med at «Ånden kom over han», også kjørte han bare på. Syver mener man må forstå denne type retorikk ut i fra en kulturell kontekst. Uttrykket refererer til den karismatiske siden ved gospeluttrykket der man tenker at Den Hellige Ånd er tilstede og spontant gir seg til kjenne. Syver mener at hendelsen han beskriver ikke kunne skjedd i Norge:

Det er vanvittig mye kultur ute og går her i forhold til at de er vant til å improvisere, også i livene de lever. Så på en eller annen måte så er det det, ellers overlever de ikke. Nettopp det gjenspeiler at de kan gjøre sånne ting, tror jeg. De har gjort det hele sitt liv! (..) Og det som jeg opplevde der, det kommer vi *aldri* til å oppleve i Norge! For dette er så nært knyttet til hvordan de lever.

Syver forteller videre om hvordan afroamerikanerne er vant til å følge dirigentens ledelse der spontanitet og improvisasjon er svært vanlig og sentralt i fremføringen. Derfor opplevde man heller ikke koret som usikkert i situasjonen Syver har beskrevet:

For meg var dette en sånn ekstrem opplevelse av hvordan du kan musisere på et helt annet nivå! I en helt annen sjanger enn vi forstår, for vi ække vokst opp i det, og kan gjøre det. Så det er kanskje den mest ekstreme episoden jeg har hatt noen gang!

Syver er tydelig imponert og fascinert over opplevelsen han skildrer. Den beskrives som ekstrem fordi han har vært vitne til noe han aldri før har opplevd i musikk, noe han beskriver som å «musisere på et helt annet nivå». Det faktum at Syver aldri før har opplevd noe liknende gjør opplevelsen unik og annerledes. Den skiller seg ut som en høydepunkt-opplevelse og er godt lagret i hukommelsen som et episodisk minne. Kanskje også nettopp fordi den er forbundet med sterke emosjoner.

Vi har i dette kapitlet sett på sterke musikkopplevelser med gospel, og betydningen disse har hatt i informantenes liv. Vi har også sett hvordan opplevelsene er knyttet til episodisk minne, og at enkelte er ekstraordinære, og derfor kategoriseres som høydepunkt-opplevelser.

I neste kapittel rettes søkelyset mot sammenhengen mellom identitet og gospelmusikk, og gospelens religiøse innhold.

## 6. «I know who I am»<sup>13</sup>

### *Identitet og gospelens religiøse innhold*

Å eksistere, å ha ein identitet, skal eg alltid klare,  
så lenge eg sjølv kan få bestemme kva det skal innebere.  
Ragnfrid Trohaug

Jeg er svart, jeg føler meg ikke tynget av det,  
og jeg tror ikke det er et stort ansvar. Det er en del  
av hvem jeg er. Det definerer meg ikke.  
Oprah Winfrey

Identitet er et innholdsrikt begrep. Det brukes i psykologien, sosialantropologien, filosofien, teologien og i andre disipliner. Vi forholder oss til begrepet daglig gjennom kulturen vi er farget av, og gjennom våre stadige mellommenneskelige møter. Et av de første spørsmålene vi stiller når vi ønsker å bli kjent med et nytt menneske er «Hvem er du egentlig?» Identiteten vår konstrueres både personlig og sosialt. Det kan dreie seg om hvilken rolle vi har i venneflokken, på jobben eller i familien. Således er identiteten også knyttet til faktorer som tilhørighet og fellesskap. Identitet kan også være knyttet til tid, som vår egen livshistorie. Et interessant spørsmål er også hvilken funksjon musikk spiller i identitetsdannelsen. Kan musikken spille en viktig rolle for vår selvopfatning?

I dette kapitlet går jeg nærmere inn på sammenhengen mellom gospelmusikk og identitet. Jeg ser særlig på hvordan gospel kan være knyttet til faktorer som tilhørighet og fellesskap. En større del av kapitlet har fokus på gospelens religiøse innhold. På hvilken måte kan gospelmusikk være med på å styrke og danne en kristen identitet? Hvordan forholder man seg til å synge gospel som ikke-religiøs? Mot slutten av kapitlet ser jeg også på hvordan en informant knytter gospelmusikk og tekstene til andre faktorer enn en personlig gudstro. Gospel har ikke lenger et religiøst innhold eller budskap først og fremst men knyttes til følelser, etikk, verdier og å finne sin egen mening.

Men aller først gir jeg en teoretisk introduksjon til tema ved å se på forskjellige identitetsgrupperinger og knytter identitetsbegrepet til ulike kontekster.

---

<sup>13</sup> Tittel på Israels Houghtons låt fra plata «A Deeper Level», utgitt i 2007 av Integrity Media.

## 6.1 Begrepsavklaring: identitet og identitetskonstruksjoner

Det finnes flere begreper i språket og litteraturen som sier noe om hvem vi er. Det kan være snakk om *selvet*, *ego*, *identitet* eller *personen*. Ordet *identitet* har sin opprinnelse i det latinske ordet *idem* som betyr *den samme* (Identitet, 2018). Identitetsfølelsen handler om å vende oppmerksomheten mot oss selv til det indre plan. Innenfor den humanistiske psykologien finner man termen *selv* som knyttes til eksistens. Selvet beskriver en personlig essens, en indre kjerne; «the very Me». Innenfor denne tradisjonen snakker man om «det sanne selv». Samtidig signaliserer begrepet *selvrealisering* at vi også har et potensial til stadig å vokse personlig (Ruud, 2013: 52).

I utformingen av en personlig identitet er både vår egen selvoppfatning og hvordan andre ser på oss viktig. Således kan vi si at vi både har en personlig og en sosial identitet. I sosial- og personlighetspsykologi er identitet forbundet med sider ved vår personlighet, særtrekk ved våre holdninger eller vår karakter som skiller oss fra andre (Ibid.: 52).<sup>14</sup>

Et viktig begrep som kjennetegner selvet er *refleksivitet*. Refleksiviteten er en selvoppmerksomhet «som ledsager oss» og forener kropp og sinn ved at man tar avstand fra en dualistisk tankegang der selvet eller sjelen er satt over kroppen. Man tenker seg heller en kontinuitet mellom kroppslige og sjelelige tilstander. Dette blir tydelig i møte med musikkopplevelser der kroppen ofte spiller en rolle i selve opplevelsen. Psykiateren David Mann sier følgende; «Bodiness is like the weather of self experience – it is everywhere, changing, rarely serene» (Mann, 1994: 35). Selvet er preget av både refleksivitet og kroppslighet, samt, i følge Mann enda en dimensjon; nemlig tid. Tidsaspektet gjør seg gjeldende i selvets ulike prosesser, enten i fortid gjennom minner, eller i fremtid gjennom planer.

Hvilken plass har musikk i dannelsen av identitet? Tilgang på musikk gjennom alle kanaler fører til at musikken i dag er blitt et allestedsnærværende middel som skaper nye erfaringer og minner. Hvilken rolle spiller egentlig musikken i prosessen med å forme vår selvoppfatning? Spennende er det også om det finnes sider ved individualiteten «for eksempel ikke bare et *individualisert selv* men også et *vi-selv* eller et *åndelig selv*, som er mindre påaktet innenfor vår kultur, men som viser seg gjennom estetiske opplevelser» (Ruud, 2013:56).

Ruud skriver om hvordan selvet i ulike kontekster danner og preger identiteten, samt den enkeltes livshistorie. Disse er gruppert i fire ulike kategorier: den sosiale, den private, tid/sted og den transcendentale. Den sosiale konteksten handler om hvem man ønsker å være i møte med andre mennesker, i blant i form av grupper (Ruud, 2013: 139). Den private konteksten

---

<sup>14</sup> Ruud refererer her til Fink 1991 for en filosofisk diskusjon av identitetsbegrepet.



knyttet blant annet til våre egne følelser, språk, kjønn og etnisitet (Ibid.: 2013: 82, 166 og 192). Tid og sted sier oss noe om hvor vi kommer fra. Dette kan omfatte viktige tidsepoker eller merkedager som fødselsdag eller hendelser av rituell karakter (Ibid.: 2013: 197-198). Den transcendentale kategorien innebærer sterke, grensesprengende opplevelser. Disse kan være av musikalsk karakter eller ha med religion og tro å gjøre, som opplevelser av guds nærvær (Ibid.: 2013: 236). I intervjuene jeg gjennomførte opplevde jeg, gjennom spørsmålene som ble stilt og svarene jeg fikk, å berøre alle disse fire kategoriene.

Det har vært en utbredt tendens å knytte en sterk identitet til markører som har med fortiden å gjøre. Trekk ved personligheten, interesser eller verdier kan stå i sammenheng med det forgangne. Slik blir disse en bekreftelse av vår «naturlige identitet». Det er i den sammenheng begrepet røtter får relevans. Å ha solide røtter i for eksempel en spesifikk musikktradisjon handler om noe rotfestet og varig. Dette står i klar motsetning til det flyktige, tilfeldige og overfladiske. Synet på identitet i denne sammenheng har endret seg. I dag heter det at identiteten *er frisatt*. Det kan handle om at vi fjerner oss fra den musikalske tradisjonen som bare for en eller to generasjoner siden var sterkt gjeldende i familien. Familiens musikalske arv har ikke lenger samme verdi. Vår personlige identitet skapes ved at tradisjoner overprøves, enten ved å vrakes eller velges (Ibid.: 226-227). Opplevelser og erfaringer knyttet til musikk er med på å skape fortellingen om oss selv (Ibid.: 45).

Ruud skriver ellers om hvordan bestemte livsfaser blir viktigere enn andre i den musikalske identitetsdannelsen (Ibid.: 45). I møte med informantene mine har episodiske minner og sterke musikkopplevelser vist seg å ha stor betydning for rekrutteringen til gospelmusikk. Et interessant spørsmål å stille seg er hvordan disse opplevelsene har vært viktige også i den musikalske identitetsdannelsen.

## **6.2 Identitet, tilhørighet og felleskap**

Å finne sin identitet er ofte forbundet med å tilhøre en gruppe eller et felleskap. Dette kan bli viktig for hvordan identiteten etter hvert utvikler seg og er i prosess. I det følgende skildres eksempler på dette fra informantene.

Michelle forteller at de gode minnene hun har ikke bare er gode minner fordi de var morsomme opplevelser, men også fordi de var forbundet med tilhørighet. Minner der hun kunne si at hun tilhørte en større gruppe. Kirken var et viktig sted der man fikk kjenne på hva det betydde å tilhøre noe. For eksempel hadde de en tradisjon i menigheten at når du reiste bort, ba alle for deg. Det å vite at en hel gjeng med mennesker heiet på henne og støttet opp, betydde utrolig mye.

Samtidig varmet den hjertelige responsen når hun kom hjem igjen og de samme menneskene uttrykte hvor hyggelig det var å se henne igjen. Hun forteller også at det har vært viktig for henne at sønnen jevnlig blir med på turer til USA og familien, samt kirken. Slik kan han også få et forhold til det hele og føle at «han tilhører noe større, noe som har en veldig unik historie».

Marius nevner også tilhørighet i forbindelse med ungdomstida. Han forteller fra en periode der han var mye sammen med en kristen nabo og vennene hans. Disse vanket rundt i små menigheter på Sunnmøre. I blant var de innom noe som kaltes *gospelnight*, et konsept der man ble introdusert for det Marius omtaler som «mer denne lovsangsbiten»:

Jeg syntes det var litt spesielt. For da er man i en sånn identitetsskapende del av livet sitt. Derfor følte jeg meg litt annerledes enn de andre, siden jeg ikke identifiserte meg som kristen. Jeg var jo først og fremst med for det sosiale og ikke det kristne innholdet, selv om det var greit nok å forholde seg til. Jeg kunne liksom lide meg gjennom en gudstjeneste og være med på det, men mest var jeg der fordi det var masse trivelige folk å være sammen med, og gøye folk. Man satt sent oppe om kvelden og spilte spill, uten at det var snakk om noe kristendom hele tida.

Marius opplever *lovsangsbiten* som litt spesielt. Gudstjenestene hadde han heller ikke noe særlig til overs for. Men selv om han personlig ikke følte tiltrekning eller tilknytning til det kristne innholdet i miljøet, er det tydelig at han følte tilhørighet til menneskene som vanket der. Det sosiale ga såpass bra uttelling at han forble i miljøet.

De to foregående eksemplene skildrer en sterk følelse av tilhørighet. For Sindre derimot, var det annerledes. Han forteller om en interesse for gospelmusikken han ikke delte med så mange andre. Opplevelsen av å stå alene var dominerende, og motivasjonen var kun drevet av han selv. Han snakker om tiden i ungdomskor som frustrerende, fordi han aldri følte at de fikk ordentlig til å synge gospel. Han beskriver tenårene som en fase der han var ung og på leting.

Videre forteller Sindre at han aldri bevisst har valgt gospelmusikken. Det var aldri en prosess der han bestemte seg for å utforske sjangeren. Han beskriver identitet litt på samme måte: man er den man er, og velger det ikke frivillig:

Det er litt sånn som jeg mener om identitet selv da, at det er ikke så mye du kan velge deg egentlig. Det er ikke så mye som du kan gjøre noe veldig mye med. For du er den du er, og jeg hadde en veldig drivkraft på det her. Helt av meg sjøl, og det var et *hav* av motivasjon å hente! Ingen motiverte meg verken den ene eller andre veien.

Man skulle kanskje tro at denne erfaringen av å stå alene ville prege Sindre negativt. Men i samtale med ham opplever jeg det stikk motsatte: opplevelsen får en positiv gjenklang fordi

han finner motivasjon i å stå alene. Han skildrer en sterk drivkraft, og hvordan det på sett og vis var helt naturlig for ham å drive med gospel.

For Tracee er det særlig en erfaring som blir viktig for å finne sin identitet og tilhørighet i et nytt og fremmed land. Hun har nettopp flyttet fra USA til Norge, og sliter ordentlig med hjemlengsel:

Jeg tror jeg hadde vært i Norge i mindre enn et år. Ikke hadde jeg vært i kirken på lenge og heller ikke sunget i kor på lenge, og jeg hadde skikkelig hjemlengsel! Skikkelig hjemlengsel, og det eneste jeg kunne tenke meg var å være med i et gospelkor! (..) Det var som om det var det jeg trengte for å føle meg hjemme.

Tracee forteller at hun «trengte gospel», at hun trengte den tilknytningen til sitt hjemland. Hun understreker at hun ikke ser på seg selv som så veldig religiøs, selv om hun drar i kirken og tror på Gud. Allikevel var gospel det eneste hun hadde kjempelyst til å synge. Dette var igjen interessant for henne å oppdage fordi hun aldri før hadde sunget noe særlig gospelmusikk, og heller ikke trodd at hun skulle synge det regelmessig. Hun så ikke på seg selv som gospelsanger, og tror det kanskje sto i sammenheng med at hun ikke var så involvert i kirken. At hun skulle bli dirigent, var heller ikke noe hun hadde drømt om eller tenkt på å bli. Men da hun ikke fikk innpass som sanger i enkelte gospelkor, skjønnte hun at veien å gå var å starte sitt eget kor, å bli dirigent. Tracee bekrefter at hun falt mer på plass i Norge etter å ha startet koret og legger vekt på hvor viktig tilhørigheten og fellesskapet er:

Du får et fellesskap som jeg ikke tror du får med annen musikk (..) Vårt kor er som en liten, dysfunksjonell familie. Her opplever jeg en nærhet og varme, ja, bare en helt annen følelse enn jeg har fått ved å synge i andre grupper. Også er selvfølgelig musikken veldig sentral! Musikk når langt inn. Den er positiv og 'guddrevet'. Musikk som skal løfte sjelen! Det er grunnen til at den finnes. For å hjelpe folk å komme gjennom ting. (..) Det er veldig terapeutisk på en måte!

I Tracees tilfelle er det tydelig at fortiden spiller en viktig rolle for den musikalske identiteten. På den ene siden er hun klar på at gospel aldri var den sjangeren hun først identifiserte seg med. Som hun sier var det en fjern tanke at hun skulle synge, og en enda fjernere tanke at hun skulle dirigere et gospelkor! Samtidig følte hun, etter at hun kom til Norge, et sterkt behov for nettopp å synge gospel. En beslutning hun treffer som en nødvendighet, et «must». Ja, en følelse av at hun ikke hadde noe annet valg. Kanskje var det nettopp i den spenningsfulle konflikten, mellom den afroamerikanske kulturen hun kom fra, og en norsk kultur så ulik og fremmed, at det ble

desto viktigere å finne tilbake til et musikalsk landskap som vekket minner fra fortiden. Et musikalsk uttrykk som skapte tilhørighet, med en viktig tilknytning til opphav. Slik ville den sterke hjemlengselen kanskje avta noe. I møte med Tracee ble det dermed tydelig for meg at hennes forhold til gospelmusikken ikke først og fremst dreide seg om en personlig gudsrelasjon eller et aktivt kirkelig engasjement, men heller om røtter og opphav. Gospelmusikken og røttene i denne tradisjonen handler om Tracees identitet: hun føler tilhørighet til denne musikken.

Det samme gjelder Michelle, som selv har sunget i koret til Tracee. Hun snakker om hvordan gospelmusikken ga henne en forbindelse til røttene sine:

Jeg fikk uttrykke, gjenopprette og styrke noe som hadde betydd mye for meg før, i en periode hvor jeg trengte det. (...) Man trenger en slik forbindelse! Det er som å kunne snakke morsmålet sitt. Så jeg skjønner hvorfor folk har foreninger hvor de kan snakke morsmålet og synge nasjonalsanger og sånt. Musikk på morsmålet sitt. Tilhørighet er veldig viktig!

Michelle snakker om hvor viktig det er å ha arenaer der man kan snakke og synge på morsmålet sitt. Hun eksemplifiserer dette ved å nevne nasjonalsanger som viktige i denne sammenheng. På samme måte som en nordmann styrker sin nasjonalitet ved å synge «Ja, vi elsker dette landet» 17.mai, opplever Michelle å styrke sin afroamerikanske identitet ved å synge gospel.

Som nevnt tidligere skriver Ruud om hvordan bestemte livsfaser blir viktigere enn andre i den musikalske identitetsdannelsen (jf. delkapittel 6.1). I Tracees tilfelle blir barne- og ungdomsårenes musikk viktig for den nye identitetsdannelsen i et fremmed land. Den samme fasen blir viktig for Michelle i det hun synger gospel og blir minnet på røttene sine. Som hun selv uttrykker det, ved å «styrke noe som hadde betydd mye for meg før».

### **6.3 Kristen tro og gospelutøvelse**

Som vi tidligere har sett, er gospelmusikken tett knyttet til den kristne tro. Tekstene er direkte influert av Bibelen og bibelhistoriene. Det kan dreie seg om viktige kristne dogmer, som korsfestelsen, oppstandelsen eller treenigheten: Gud, Jesus og Den Hellige Ånd. Eller det kan være forbundet med gode eller vanskelige følelser. Som glede, håp, takknemlighet og kjærighet kontra smerte, lengsel, håpløshet og fortvilelse. Følelsene er igjen knyttet til troen på en kjærlig og omsorgsfull Gud som møter de vanskelige følelsene. Eller en Gud man ønsker å lovprise og takke for det gode man opplever som velsignelser og gaver. Noen ganger forteller tekstene objektivt om hendelser som er tuftet på bibelhistoriene. Andre ganger har de et tydelig subjektivt fokus; de er skrevet i jeg-form og dreier seg om en personlig relasjon til Gud. Gud

er både herre, skaper av alt og en kjærlig pappa. Han er allmektig, allestedsnærværende og rettferdig. Jesus symboliserer veien, sannheten og livet. Han beskrives som en bror, venn og en god hyrde. En god hyrde som gir sitt liv for sauene (j.f. korsfestelsen), eller som leder flokken sin på trygge veier, og beskytter mot farer og ulykker. Symbolikk og metaforer finnes det mange av i Bibelen, og dermed også i gospelskripturene. Med så mange tydelige referanser til Bibelen, kristen teologi og tro, er det interessant å stille seg spørsmålet om gospel er for alle. Kan hvem som helst lytte til gospelmusikk og like det? Eller mer relevant i denne sammenheng: Gitt at det for en sanger ofte er viktig å føle at det man presenterer er troverdig, kan hvem som helst synge og formidle musikken?

I møte med intervjuobjektene mine er det varierende hvor sterkt forhold de selv har til egen tro. Noen identifiserer seg som 'troende', andre som ikke spesielt, eller i det hele tatt 'religiøse'. Derfor er det ekstra spennende å høre hva de tenker om trosaspektet ved gospelmusikken, og om personlig tro eller ikke-tro har noe å si for rollen som formidlere av gospelmusikk.

### **6.3.1 Gospel – «living a life that represents heaven»**

Syver er en av dem som har et sterkt forhold til tro, og mener det har alt å si for rollen som dirigent i gospelkor:

For meg blir jo det alfa og omega. For meg i hvert fall. For noen er jo gospelmusikk en sjanger mer enn et liv. For meg kan jeg ikke skille det. Tekstene er mitt liv, og jeg tror ikke jeg kunne ha drevet med det hvis det ikke var mer enn bare en sjanger. Skal du gjøre gospel, for min del i hvert fall, så må det være troverdig. Da blir budskapet også mitt budskap, på en måte. *At man kan stå inne for det man formidler, eller synger? Ja.*

I likhet med Syver har også Sindre et sterkt og bevisst forhold til troen og identiteten som kristen. Han forteller at han kjenner til mange av de gamle gospelsalmene, og at de stadig dukker opp i hodet når han trenger dem. Han sier de er en del av hans private andaktsliv. Derfor konkluderer han med at tro og gospelutøvelse for ham hører i sammen:

På en måte å være lunken og synge gospelmusikk liksom, de tekstene og sånn, da må du bare glømme hva du synger om da altså! Ha et helt sånn instrumentelt og på en måte intellektuelt nærmest forhold til det, og det har jeg jo ikke hatt! [liten latter] For meg er det sånn at hvis jeg av en eller annen grunn lissom skulle mistet kontakten da, med det jeg tror på, og plutselig ender opp i en eller annen sammenheng der

jeg må synge gospel, så merker jeg at sangene henter meg inn igjen. At jeg tenker: *Å ja! Det var det her det handla om ja!*

Han mener at gospelen dreier seg om «de enkle, fine tingene» og nevner nåde, liv, det å ydmyke seg for Gud og å søke ham helhjertet. Sindre uttrykker her det samme som Michelle har sagt noe om; mennesker har fått musikken som en gave til å ære Gud med. Dette er et viktig perspektiv og fokus når han skal formidle musikken. Han synes det er viktig å skape et rom for Gud, at mennesker gjennom musikken kan erfare at Gud vil dem vel. Og at Den Hellige Ånd kan få berøre mennesker og ham selv. Sindre trekker også frem at det er viktig at «evangeliet blir forkynt.» Med dette mener han at Bibelen og dens budskap blir fortalt gjennom sangene. Han forteller meg om enkelte gospelkor han opplever har for «tam gospel og for tamt evangelium» Dette understreker hvor viktig og sentralt Sindre synes det er at den kristne tro kommer tydelig frem i gossellåtene og fremføringen.

Han opplever ellers musikk som et fristed, et «hvileskjær» der han ikke planlegger eller tenker på noen ting, men bare konsentrerer seg om å synge. Sindre forteller at til alt annet i livet er han ekstremt analytisk, men at musikken er «det eneste jeg ikke analyserer og prøver å plukke fra hverandre på en måte, intellektuelt».

Marvin snakker om at gospelmusikken formidler et budskap om kjærlighet. For ham er det viktig at mennesker, gjennom musikken, forstår at de har en verdi. Han ønsker at mennesker skal føle at de er verdige til å kunne bli elsket, og til å realisere seg selv;

When you start to find out what your Father, who loves you, in Heaven, what he made you for, it's so worth it! He made you, and there is only one of you! (...) He provided all the endless resources for you to reach your destiny. That's what the gospel is for me. That's what I'm doing on the road of my destiny. That's gospel. That's my journey, that is what I'm gonna sing about. That's my message.

Identitet, røtter og mening i livet, er alle viktige begreper for Marvin:

The music gives me identity. It lets me know, why I was created. It gives me real purpose, to really understand what it's all about for *all* of us. That there is a God, that is so amazing. He is not limited to gospel music, so gospel music is not my *thing*. It's not my thing. It's just that it has had a big impact of my life, and that is some of my roots.

Marvin snakker om gospel som «Ordet», altså Bibelen, som noe man gjør til sitt eget. At Ordet får liv i måten man lever på. Slik blir sannheten det som frigjør en til å være akkurat seg selv, og ikke minst; til å elske seg selv:

I can just be me. And I think that's wonderful. That's real freedom. That's truth. That's the gospel. And the gospel *did* that. It *made* me understand; *that's how he sees us!* That's how he wants us to show up! To be free, to be your best you!

Marvin mener at Jesus ikke krevde eller krever noe spesielt fra oss. For ham handler det ikke om å følge et sett med regler eller gjøre masse, men heller om å holde seg nær til Jesus og følge ham: «It's for me, being intimate with Jesus, then I hear him and I go: Lord. Show me the course that you laid out for me. I wanna follow you. That's the gospel. I'm following you now».

Selv om det virker som Marvin er en sterk troende mener han at kanskje ikke alle andre anser han som dette. Han vil ikke kalle seg religiøs, men har et nært forhold til Jesus:

So, I'm not all religious or anything. I'm not even being considered as Christian, in some peoples eyes. But I don't care about that stuff. All I care about is that I hear his voice, and I learn to do what he says. And when I do that, he shows up, and he touches people. He rocks people, and he rocks me. This is life, this is fun! More, more, more!

For Marvin henger gospelmusikk sammen med livsstil. Som han selv sier: «What it means to me is living a life that will represent heaven». Å representere himmelen handler for Marvin om å vise nestekjærlighet mot mennesker man møter, og forsøke å være den beste versjonen av seg selv. Han snakker om å elske mennesker og seg selv, samt å finne mening og retning i livet; den man virkelig er ment til å være. Dette knytter han til Gud som skaper, der han har lagt utallige ressurser ned i mennesket som han ønsker det skal bruke.

### **6.3.2 Gospel – spenningsfeltet mellom troverdighet og 'blasfemi'**

For Marius er utgangspunktet et helt annet en de foregående eksemplene. Han definerer seg ikke som religiøs men uttrykker at han allikevel liker å synge gospel. Selv synes han det er litt rart, siden kristen tro har en såpass tydelig tekstlig link; «kanskje mer enn alt annet av musikk.» Marius uttrykker at han derfor sliter med å legitimere seg retten til å kunne synge gospel. At han skal få lov til å synge sanger som dreier seg om kjærligheten mellom mennesker og Gud, når han ikke selv tror på en Gud. Han forsvarer allikevel denne retten med at sangen, og det den kan betyr for andre, har en verdi i seg selv. Man bidrar på et vis. «Også er jeg jo innmari glad i musikken! Så da må jeg jo få lov til å synge den vel!»

Samtidig mener han at det å synge gospel, for ham ikke handler om det det egentlig skal handle om, og at han derfor føler seg litt blasfemisk: «Jeg kan lett tenke at jeg tror jo ikke på det her,

så hvem er jeg til å synge det her liksom! Jeg må jo holde meg til min egen musikk». Jeg spør om dette handler om en slags respekt for den religiøse dimensjonen ved musikken og Marius bekrefter at ordet respekt var det han hadde i tankene. Han sier han er opptatt av at man skal vise respekt for at folk har ulike tro:

Så kanskje det ligger et eller annet der. For jeg vil jo på en måte ikke gjøre narr, av andre. For hvis jeg føler at noen som tror på ordentlig hører meg synge, og de vet at jeg ikke tror på ordentlig, så kan de bli støtt. At de kan tenke at jeg ikke forstår hva det egentlig betyr. Da vil det bli feil for meg å synge den sangen. Det er kanskje så enkelt som det.

Marius forteller videre at han bruker inspirasjonen fra gospelmusikken i låtskriving, eller ved arrangering for kor, der harmonikken, og måter å bruke stemmen på gjør seg gjeldende. Han er også veldig glad i å synge i kirker, noe som har vært en naturlig del av oppveksten som trompetist;

Kirkerommet er en naturlig plass for meg å drive med musikk. Selv om jeg ikke identifiserer meg selv som kristen, så er det et eller annet. Jeg har jo veldig mye til felles med mange kristne, vi har et ganske likt verdigrunnlag.

Jeg spør Marius om det er noen sanger han føler han ikke kan synge, rent tekstlig. Han nevner sanger med et tydelig subjektivt og personlig fokus, i motsetning til de med en mer generell og objektiv tilnærming. Et eksempel er den tradisjonelle gospellåta «I love the Lord». Låta dreier seg om et gudsforhold Marius synes det blir rart å synge om;

Den ville jeg aldri ha sunget, grunnet teksten, det subjektive. At det begynner med *I love the Lord, he heard my cries*. Det blir så utrolig eksplisitt, da føler jeg meg dum. Da kan jeg tenke *det her klarer jeg ikke å lure meg sjøl til en gang!* Da kan jeg i hvert fall ikke lure eller få noen andre til å tro på at jeg tror på det, eller til å føle det. Det blir liksom for tydelig uttalt i teksten at det her er en kristen, religiøs sang som handler om det båndet som denne personen føler til Gud. Noe jeg ikke hefter meg så veldig ved.

Marius uttrykker allikevel at om det er ting man kan relatere seg til, blir det enklere å synge.

Han mener man i blant kan gjøre litt om på den opprinnelige meningen for å kunne «føle sangen». I den sammenheng nevner han låta «Make you feel my love» av Bob Dylan, som trolig i utgangspunktet var ment å ha en religiøs betydning, men at veldig få har tenkt på dette. I så måte tenker han at å bruke den linken inn til gospelmusikk kan fungere for å lettere kunne relatere seg til tekst.



Marius legger vekt på troverdighet; «Det må føles ekte. Det må være genuint. Det må ikke være tilgjort eller på utsida, det må være et eller annet som er ekte, for at det skal kunne funke». Han beskriver tro som en slags hengivenhet. At kristne er «gode på å låne seg selv litt vekk» og finner ro og støtte i det når de har det tøft. Han tror også menigheten har en viktig funksjon i troslivet.

### 6.3.3 Gospel – å finne sitt eget kompass

Michelle ser heller ikke på seg selv som så veldig religiøs. Hun har et sterkt forhold til gospelmusikken, og spesielt tekstene, men knytter dem ikke nødvendigvis til en Gud eller gudstro. Hun nevner den klassiske gossellåta «Order my steps<sup>15</sup>» og siterer noe av teksten:

Order my steps in Your word  
Order my tongue in Your word  
Guide my feet in Your word  
Wash my heart in Your word  
Show me how to walk in Your word  
Show me how to talk in Your word  
When I need a brand new song to sing  
Show me how to let Your praises ring  
In your word

For Michelle handler låta om å la seg lede slik at man får de resultatene som ikke bare man selv vil ha, men som også er bra. Hun forklarer at teksten i dette tilfelle handler om hva Gud ønsker en skal være. Michelle nevner hvordan mennesker kan være egoistiske og ikke alltid tenke helt riktig. Men at det er viktig å søke ledelse:

Man må søke ledelse, og jeg tenker at det kan være fra hvem som helst! Ikke menneskelig ledelse, men åndelige råd og kompass. Det kan for eksempel være etisk. Jeg liker budskapet, uten at det må være for religiøst. Men det er bare et fint budskap! Det kan være mange måter man finner kompasset på, som gjennom meditasjon.

Michelle er åpen for åndelighet, men vil ikke nødvendigvis knytte det utelukkende til den kristne tro. Selv om hun ikke definerer seg som religiøs eller personlig kristen, har hun allikevel et litt annet forhold til gospeltekster enn Marius. Hun kan lytte til det meste uten å få problemer med om tekstene er subjektive eller ikke. Hun skaper sin egen mening og tolkning, og opplever det derfor ikke som problematisk å synge eller lytte til all type gospelmusikk. Gospeltekstene fronter et budskap, men Michelle gir budskapet sitt eget innhold uten at det må

---

<sup>15</sup> Låta «Order my steps» er skrevet av Glenn Burleigh og fremført av *Brooklyn Tabernacle Choir* på albumet *Favorite Song of All, Brooklyn Tabernacle Choir*. Albumet ble utgitt i 1996 av plateselskapet *Warner Alliance*.

være religiøs. Hun snakker også om hvordan gospeltekster kan gi retning i livet. Hun knytter det til etikk som igjen kan være forbundet med verdier og holdninger man har som individ. Michelle nevner også meditasjon som en måte å «finne kompasset (sitt) på». På sett og vis snakker Michelle om selvutvikling, og hvordan gospel kan bidra til dette. Hun forteller videre at hun knytter gospelmusikken til følelser, mer enn en form for gudstro:

Gospel er følelser og de følelsene, må jeg si, de er ikke forankret i Gud. Det er forankret i et eget søk eller en egen opplevelse av enten styrke eller tilhørighet eller.. Det har med mine egne følelser å gjøre og hva jeg ønsker å gjøre med dem. Enten så ønsker jeg å styrke en følelse jeg har, eller endre den. Så det er enten bekræftende, eller det er noe som er transformativt. Men jeg bruker det for å lede meg, for å fortsette i en retning, eller for å skifte retning. Det kan jeg gjøre med annen musikk også.

Michelle snakker om å forsterke en følelse, eller endre den, og nevner igjen ledelse. Her er det følelsene som leder henne i en bestemt retning, eller i en helt ny retning. Michelle snakker om gospel som humørforsterkende («mood enhancer») og sier dette kan være knyttet til både verdier og følelser. For Michelle brukes gospelmusikken særlig intensjonelt: hun lytter ikke bare til musikken passivt, men hele tiden aktivt. Hun forteller at hun aldri lytter til gospel som bakgrunnsmusikk, eller som «random gospel»: «Når jeg hører på gospel så er det *alltid* i direkte samtale, med musikken og tekstene, og det budskapet som sangene har». Michelle er opptatt av at gospelmusikken har et budskap der hennes tolkning av dette budskapet er avgjørende. Hun søker ledelse og retning gjennom tekstene og hun bruker gospelmusikken intensjonelt: til å forsterke eller endre følelser hun kjenner på. Hun forteller samtidig at hun kan bruke annen type musikk til akkurat det samme formålet.

Michelle trekker også frem *mening* som et viktig stikkord for hva hun opplever ved å lytte til, eller synges gospel. Hun forteller at hun har et personlig forhold til alt hun synger, og at hun også finner en personlig mening i alt. Til og med om hun ikke liker en spesifikk sang, kan hun finne mening i teksten og budskapet. Hun undrer seg også over at mennesker som ikke kjenner til konteksten til sjangeren får utbytte av gospelmusikken:

Det som gjør gospel essensiell for meg er at den gir veldig mye mening. Den brukes for å *skape* mening, den brukes for å fremkalle mening, og den brukes også for å danne eller styrke meninger, og dele meninger med andre. Sånn forstår jeg det, for oss som har et personlig forhold til musikken. Jeg *skjønner* ikke, hvordan *så* mange mennesker, som ikke har noe forhold til gospelmusikken, eller til noen av de lag med historie og politikk og sånt, hva de får ut av det!?

Michelle nevner også hvordan gossellåter kan si noe om hvordan man ser på mennesket. I denne sammenheng nevner hun en sang som heter «Spiritual<sup>16</sup>», og forteller hvordan den fremmer et menneskesyn som sier at et individ først og fremst er et åndelig vesen i en fysisk kropp, ikke motsatt. Hun siterer refrenget i låta som repeteres utallige ganger: «You're not a natural being having a spiritual experience. But you're a *spiritual* being living this natural experience». Videre forklarer Michelle:

En del tenker at vi er fysiske vesener som har spirituelle følelser eller tanker, men mange mener det er omvendt. Du er et åndelig vesen i en fysisk kropp, og ikke en fysisk kropp med en ånd. Ikke sant! Så den er kul. Jeg synes de bruker låta på en religiøs måte som er kul. Man leker litt med den tanken om hva som er det essensielle; Er det det åndelige eller er det det fysiske?

Michelle nevner også at hun liker låta så bra fordi den utover å ha et religiøst budskap også er filosofisk. Jeg nevner hvordan et kristent, teologisk menneskesyn er preget av tanken om at menneske er kropp, sjel og ånd, og at disse tre ikke kan skilles fra hverandre. Låta Michelle har nevnt fronter dette aspektet. Michelle lar seg fascinere av disse tankene, og opplever låta *Spiritual* som kul fordi «den leker litt med tanken om hva som er det essensielle», enten det åndelige eller fysiske.

Michelles tanker og refleksjoner viser at selv om gossellåter har en tydelig link til kristen tro og et kristent menneskesyn er det også mulig å gi gossellåter et annet meningsinnhold enn kun religiøst. Samtidig har hun en stor åpenhet både til åndelighet og filosofiske og religiøse tanker. Kanskje derfor opplever hun det uproblematisk å synge og lytte til gossellåter generelt. Hennes afroamerikanske bakgrunn og oppvekst i gossellåter har også en avgjørende betydning; hun føler nærhet til musikken og uttrykket. Marius er klar på at han ikke er religiøs og har en helt annen bakgrunn enn Michelle. Derfor blir forholdet til å synge gossellåter med et religiøst innhold svært forskjellig for disse to, selv om begge ikke definerer seg som religiøse eller troende.

---

<sup>16</sup> Låta «Spiritual» er skrevet av Donald Lawrence og er å finne på albumet «Your Righteous Mind» i 2011, utgitt på plateselskapet Verity Records.

## 7. Drøfting

I denne oppgaven ønsket jeg å se på ulike grunner til hvorfor mennesker rekrutteres til den afroamerikanske gospelmusikken, og hvordan gospelens er med på å styrke identiteten. I det følgende oppsummerer og drøfter jeg innholdet i masteroppgaven i lys av problemstillingen. Først ser jeg på trekk ved det musikalske uttrykket som gjør at mennesker rekrutteres til sjangeren. Deretter går jeg inn på hvordan gospelmusikken styrker identiteten. Til sist ser jeg kort på hvordan enkelte sterke gospelopplevelser kan være viktig og avgjørende, både i identitetsdannelsen, og for rekrutteringen til sjangeren. Jeg avslutter med å samle alle trådene i en konklusjon.

### 7.1 Gospelens musikalske uttrykk

I det følgende ser jeg på ulike aspekter ved gospelens musikalske uttrykk som skaper begeistring for gospelmusikken. Først ser jeg på hva informantene mine trekker frem ved den afroamerikanske sangstemmen, eller det afroamerikanske soundet. Deretter er fokuset på spontaniteten, improvisasjonen og kroppsligheten ved gospelmusikken. Jeg trekker frem informantenes tanker rundt gospel som livsglad musikk med en positiv energi, samt betydningen av sangformidling og tekstforståelse. Rytme blir også drøftet, og dans og kroppslig bevegelse. Det samme gjelder perspektiver ved gospeluttrykket som ekthet, særegenhet og annerledeshet. Helt til slutt sier jeg noe om hvordan den musikalske utviklingen av gospeluttrykket førte til at flere unge mennesker ble rekruttert til sjangeren. Jeg nevner også kort hvordan gospelmusikken ble spredd over landegrensene, og dermed appellerte til langt flere mennesker.

#### 7.1.1 Fascinasjon for soundet og stemmen

Flere av mine etnisk norske informanter bruker ordet *fascinasjon* når de skal beskrive sitt forhold til gospelmusikken. De lar seg fascinere av lyden, klangen eller soundet av gospelens stemmer. Dette forbindes igjen med volum, trøkk, kraft eller intensitet i uttrykket. Marius har latt seg imponere av den afroamerikanske stemmen, i godt selskap med mange andre gjennom historien. Radano forteller om hvordan afroamerikanerne sågar ble sett på som mer musikalske enn hvite, og teorier om at de antakeligvis var utstyrt med bedre lunger, siden de kunne synges på en helt imponerende måte (jf. delkapittel 3.1). Mest sannsynlig har ikke denne teorien så mye substans i dag, men historien viser hvordan den afroamerikanske stemmen alltid er blitt sett på som ekstraordinær.

Marius understreker at årsaken til at han lytter til gospel utelukkende er på grunn av lyden, ikke budskapet. Lyden har han blitt eksponert for gjennom å lytte til gospelplater, afroamerikanere i kirker i New Orleans og YouTube, der dyktige sangere improviserer «helt syke ting». Det er tydelig at Marius liker det overskuddet han finner i syngingen. Improvisasjonen forbindes med melismatisk synging eller vokalakrobatikk, som Marius, i likhet med Sindre, liker godt.

Marius beskriver ellers det afroamerikanske soundet som et slags ideal, som artist og sanger. Han mener gospel har integritet som sjanger hos de fleste musikere, uavhengig av om de liker gospel eller ikke. Videre beskriver han gospel som «en felles referanse» i møte med «de store sangerne» og det «å låte svart» som utelukkende positivt. Marius sine uttalelser sier noe om hvordan svart eller afroamerikansk musikk i år 2018 virkelig har fått fotfeste og integritet på verdensbasis. Den svarte musikken er ikke lenger ‘uglesett’ og undertrykt, men har en stor skare av tilhengere fordelt utover hele verden.

### **7.1.2 Fascinasjon for spontanitet, improvisasjon og kroppslighet**

Marius har nevnt improvisasjon som noe interessant ved gospelmusikken, og også den friheten som ligger i uttrykket. Dette kan igjen knyttes til spontanitet. Her er Syvers «ekstreme» opplevelse fra konserten der dirigenten helt spontant endret en av låtene nesten til det ugjenkjennelige, verdt å nevne. Spennende er det også å trekke frem dirigentens uttalelse etter konserten, der han forklarte det som skjedde med at «Ånden kom over han». Det spontane knyttes her til noe guddommelig: Den Hellige Ånd var tilstede i fremføringen og var med på å peile inn retningen for hva som skjedde spontant. Slik får hendelsen en åndelig og religiøs dimensjon. Uttalelsen knyttes til den afroamerikanske kulturen som annerledes enn den norske.

Livsglede og positiv energi er også viktige faktorer for hvorfor informantene mine er glade i gospel. Tracee forteller hvordan hun ønsker at publikum skal ha lyst til å danse, klappe eller juble ved å lytte til koret hennes. Syver mener at sangtekstene ofte formidler et positivt håp, noe han ønsker at publikum opplever i en konsertsituasjon. Michelle bruker gospelsanger intensjonelt, ved å lytte til tekster med et oppmuntrende budskap når hun trenger det. Selv om det også finnes mer triste gospellåter er det de glade, durstemte låtene flere av informantene trekker frem.

Den til dels avanserte og kule rytmikken blir også trukket frem. Michelle liker låter som er «upbeat», og Sindre mener afroamerikanere får musikk til å «groove» på en helt egen måte. Særlig synes han man kan høre forskjell på trommeslagere med afroamerikansk bakgrunn,

sammenlignet med skandinavernes. Dette bekrefter at kulturell og musikalsk bakgrunn preger en musikers spillestil.

Gjennom informantenes betraktninger er det tydelig at gospelmusikken ofte vekker en spontan og umiddelbar kroppslig reaksjon. Dette opplevde Syver på sin første gospelkonsert. Det samme har han fortalt om den gamle damen på dødsleie, som måtte reise seg opp i sykesengen og danse da hun hørte gospelmusikk. Her er det relevant å trekke inn Even Ruuds begrep kroppsautentisitet, der afroamerikansk gospelmusikk kroppslig formidler en ekthet som er helt spesiell (jf. delkapittel 4.2). Uttalelsen fra en av Ruuds informanter dreier seg her ikke om sangformidling men om hva kroppen utstråler. Sitatet passer også til den beskrivelsen Tracee gir av hva hun ønsker at publikum skal erfare på konsert med koret hennes. Ruuds informant opplever gospelmusikken nettopp som troverdig fordi kroppens dans og bevegelse er så ekte. Marius har også nevnt at han synes det var utrolig kult hvordan afroamerikanerne i New Orleans beveget seg i takt med musikken.

Det er verdt å kort gå inn på det mer kroppslige uttrykket, som også i blant «tar mer av gårde». Det ekspressive, utadvendte og også i blant 'utagerende' elementet ved gospelen, står i en tradisjon helt tilbake til gospelens opprinnelse. Vi har sett hvordan Burnim beskriver lovsangen i *the invisible church*. Den bestod av håndklapping, kroppslige bevegelser, og hvis Ånden var særlig tilstede, høye rop (*shouts*) og religiøs dans i særlig ekspressiv utførelse (jf. delkapittel 3.1). Hun beskriver også hvordan kirkemedlemmene kunne falle om, rope og gråte «under the influence of the Holy Spirit». Akkurat det samme uttrykket beskrives i utviklingen av *Holiness-Pentacostal stilen* i pinsebevegelsen. Her fortelles det også om hvordan tempoet økte mot slutten av låter «når tilhørerne hadde blitt åndelig og musikalsk modne for det». Videre fortelles det at dette skapte en opphissende up-tempo-feeling som inviterte til ekstatiske dans og åndelig forløsning (jf. delkapittel 3.3). Dansen og kroppslig bevegelse kom til uttrykk gjennom at kirkemedlemmene klappet og stampet med føttene, der beaten og rytmen igjen hadde røtter tilbake til slavetiden (jf. delkapittel 3.3).

Tracee forteller om det samme i møte med barndomsminner fra metodistkirken. Hun sier at «det skjedde masse rart fordi folk kunne ha anfall, plutselig falle om på gulvet» (jf. delkapittel 5.3). Michelle forteller at lengden på gudstjenesten var varierende «alt ettersom hva Den Hellige Ånd bestemte». Syvers opplevelse fra konserten der dirigenten impulsivt lot en låt få et helt annet uttrykk, ble også begrunnet med at «Ånden kom over ham». Man knytter dermed, som allerede nevnt, det kroppslige til noe guddommelig; Den Hellige Ånd er tilstede og manifesterer seg gjennom dans, improvisasjon og emosjoner.

### 7.1.3. Ekthet, særegenhet og annerledeshet

Ekthet og autentisitet er også særlig viktig for informantene mine, både som lyttere av gospelmusikk og som utøvere. Syver snakker om hvordan gospelmusikken gjenspeiler afroamerikansk livsstil: uttrykket er voldsomt, fordi afroamerikanerne har det voldsomt utfordrende i hverdagen. Musikken er intuitiv og improviserende, fordi afroamerikanerne er intuitive og stadig improviserer i livene sine. Marius snakker også om gospel som livsstil, og at afroamerikanerne har mer grunnlag for å synge gospelsangene, fordi de lettere kan relatere seg tekstlig til innholdet. Han påpeker hvor naturlig det er for afroamerikanere å drive med gospel fordi de har vokst opp i denne tradisjonen, og dermed også inn i den. Musikken blir derfor naturlig og særlig autentisk.

‘Annerledeshet’ og særegenhet er ellers to sentrale ord som brukes av mine etnisk norske informanter. Sindre forteller om første gang han hørte gospel, og at dette var noe helt annet enn all type musikk han hadde hørt før. Uttrykket skilte seg positivt ut, og var annerledes enn den musikken han ellers ble eksponert for i en norsk sammenheng. Syver uttrykker noe av det samme etter å ha fortalt om sitt første møte med gospel: «Det var ulikt alt jeg hadde hørt tidligere». Marius forteller også om sin første opplevelse av å høre gospel, som riktignok kom fra en hvit, norsk jente som sang solo, men som allikevel hadde en kraftig stemme som gjorde inntrykk. Kjærligheten for svart musikk fikk han senere, og da var det den «store måten å bruke stemmen på» som fascinerte. Lyden av afroamerikanske stemmer som hadde en karisma, voldsom kraft og en kul lyd var tiltalende for Marius. Kanskje også i dette tilfelle fordi det låt annerledes enn en typisk ‘hvit’ stemme.

Kommentarene om gospelmusikken som annerledes og særegen kommer, kanskje ikke så overraskende, utelukkende fra mine hvite informanter. Dette gir mening siden de alle ble eksponert for gospelmusikken som utenforstående, de har vokst opp i en europeisk, skandinavisk og norsk kultur. Den samme fascinasjonen for dette annerledes og spesielle, i møte med et afroamerikansk sound, har vist seg å vekke interesse hos hvite utenforstående fra tidenes morgen. I følge Radano beskrev europeere sitt møte med afroamerikansk musikk som noe vakkert og ekstraordinært. Et eksempel er den hvite observatørens møte med afroamerikanske stemmer som noe engleaktig (jf. delkapittel 3.1). Dette synet på svart musikk kan knyttes til en underliggende romantisk primitivisme der man eksotifiserer «den andre», i dette tilfelle den afroamerikanske gospelmusikken, og særlig stemmen.

Det er allikevel viktig å understreke at mine etnisk, norske informanters uttalelser om musikken, som fascinerende, annerledes og spesiell, fremmes som noe positivt. I møte med den afroamerikanske stemmen sier sågar Marius at soundet er et slags ideal for ham som sanger og

vokalist. Ofte tror jeg vi har ubevisste holdninger til for eksempel en kultur, uten å ha reflektert over at disse holdningene kanskje ikke alltid er helt uproblematisk.

Synet på en musikkstil eller folkegruppe som nær naturen trenger heller ikke kun å være negativt. I dagens samfunn blir mye knyttet til naturen som noe positivt. Reklamen tjener penger på å selge oss produkter som er naturlige, der ordet *naturlig* refererer til naturen. I musikkbransjen omtales artister som spesielt interessante hvis de representerer en urkraft, eller musikken romantiseres ved å vekke følelser av storslått og vakker natur. Naturen får i en slik kontekst en positiv gjenklang. Men nettopp fordi den afroamerikanske musikkens historie er en historie om undertrykkelse og arroganse, i møte med en folkegruppe og et musikkuttrykk, skal man være forsiktige med hvordan man omtaler den afroamerikanske musikken i dag. Man må vite noe om hvilke verdier svart musikk ofte har representert ovenfor et hvitt publikum (jf. delkapittel 3.1), og ha dette i bakhodet når man omtaler musikkuttrykket.

#### **7.1.4 Utviklingen av gospeluttrykket**

Det er også verdt å nevne hvordan utviklingen av gospelmusikkens uttrykk på et mer generelt grunnlag har vært viktig i forhold til rekruttering til sjangeren. Selv om dette også har påvirket informantenes forkjærlighet for gospelmusikken. Viktig å nevne her er moderne gospel som kom som et friskt pust på slutten av 1960-tallet, men først mot slutten av 1980-tallet og utover -90-tallet virkelig fikk fotfeste på verdensbasis. Moderne gospel fornyet gospelmusikken ved å ta inn elementer fra andre populærmusikalske sjangere som hiphop, rap og R&B. Viktige artister innenfor denne moderne undersjangeren av gospel var i startfasen, særlig *The Clark Sisters*, *Edwin Hawkins* og *Andraé Crouch* og i de senere år *Kirk Franklin*, *Take 6* og *Israel Houghton*. Med en moderne og kul gospelmusikk vant gospelkirken tilbake mye av ungdommen, som hadde sluttet å gå i kirken fordi den eldre og mer tradisjonelle gospelmusikken ikke appellerte til dem. Tracee snakker om hvordan ungdommen ble trukket tilbake til Gud gjennom musikken som var mer på deres premisser. Ved å bruke elementer fra andre sjangere ble musikken også mer gjenkjennbar, særlig for ungdommen, noe som bidro til en voksende popularitet. Marvin var en av de unge på 1970-80-tallet som elsket det nye uttrykket, presentert gjennom musikken til Andraé Crouch. Han kaller musikken for «funky», «bluesy» og «soulful».

Musikken ble også i høyere grad tatt ut av kirkebyggene og spilt på større og mindre scener rundt om i verden. Dette ble viktig for å bygge bro over til mer kirkefremmede, å spre gospelmusikken til folket. Thomas Dorsey, Roberta Martin og Mahalia Jackson startet allerede på 50-tallet med å spille gospel utenfor kirken. Dette ble videreført av Crouch på 1970-80-tallet



og Franklin utover 1990 og 2000-tallet. Gjennom kanaler som radio og tv, og et stadig voksende marked med platesalg og turnévirksomhet over landegrensene, ble gospelmusikken spredt. Plutselig kunne folk over hele verden høre den samme musikken! Dette førte til at gospelkor i flere ulike land sang mange av de samme låtene. Flere gospelartister som Crouch, Franklin og Houghton vendte seg mot et mer hvitt publikum ved å skape gospel med et sterkere preg av melodikk. Siden særlig europeisk musikk er melodios, ble denne tilnærmingen til gospelen godt tatt imot hos et hvitt publikum ved at den bar preg av noe gjenkjennbart. Alle disse tre valgte også å samarbeide med hvite musikere for å skape et sound tilpasset et hvitt publikum.

Det må og nevnes at gospelmusikkens utvikling hele tiden også har vært preget av skepsis og motstand. Hver gang uttrykket har tatt en ny vei eller vending har motstanden vært der. Særlig i det man har forsøkt å forbinde gospel med mer sekulære sjangere og uttrykk. Dette viser at det man ikke kjenner, frykter man, som igjen er roten til rasismen. Gospelmusikken som utviklet seg i kirkene i nordstatene etter den store utvandringen på 1900-tallet møtte skepsis. Fremveksten av den tradisjonelle gospelmusikken med Dorsey, Martin og Jackson møtte først skepsis, og det samme gjaldt den mer moderne gospelmusikken, representert blant annet av Crouch, Franklin og Houghton. Motgang har allikevel vist seg å bli gospelmusikkens styrke på ulike måter.

## **7.2 Sammenhengen mellom gospel og identitet**

Vårt postmoderne samfunn bærer preg av en kultur der selvrealisering troner på toppen av pyramiden på samme måte som i Maslows behovspyramide. I 2013 kåret Oxford Dictionaries begrepet *selfie* til årets ord. Vi lever i bloggens tidsalder, der kjente og ukjente personligheter presenterer livet sitt på sosiale medier gjennom personlige betraktninger, bilder og refleksjoner. Med så mye fokus på oss selv og vårt eget gjør vi oss opp tanker bevisst og ubevisst om hvem vi ønsker å være. Ruud snakker om hvordan vår personlige identitet formes av vår egen selvoppfatning, og av hvordan andre ser på oss. Vi har derfor både en personlig og sosial identitet. Musikken preger også identiteten, og Ruud spør hvordan musikken kan være med på å forme vår selvoppfatning.

Jeg ønsker i det følgende å se på hvordan gospelmusikken former og styrker en afroamerikansk og en kristen identitet. Den afroamerikanske identiteten knyttes her særlig til faktorer som tilhørighet, fellesskap og røtter. Jeg ser også på hvordan gospelkirken kan spille en viktig rolle i identitetsdannelsen.

En kristen identitet står her i sammenheng med blant annet sangformidling og nærhet til gospelens tekster. Jeg ser også på hvordan enkelte sterke musikkopplevelser har gitt følelsen av gudsnærvær, og dermed styrket den kristne troen. Det blir også nevnt hvordan gospel brukes til tilbedelse og lovsang.

Avslutningsvis ser jeg på hvordan enkelte sterke musikkopplevelser er med på å styrke den musikalske identiteten. Samtidig er disse igjen avgjørende for at mennesker rekrutteres til gospelmusikken.

### **7.2.1 Den afroamerikanske identiteten**

Identitet er sterkt forbundet med hva en person føler tilhørighet til. Tilhørigheten kan igjen være knyttet til et sted eller en gruppe. I møte med mine afroamerikanske informanter Michelle og Tracee ble tilhørighet i et gospelmiljø viktig for identitetsdannelsen og kjærlighet til sjangeren. I dette tilfelle konstrueres og styrkes identiteten i en sosial sammenheng, slik også Ruud påpeker (jf. delkapittel 6.1).

For Michelle handler gospel om tilknytning til gospelkirken hun vokste opp i som barn. Hun forteller hvor verdifullt det var å tilhøre en større gruppe med mennesker som virkelig brydde seg om hverandre. Kirken var et sted der hun følte seg vell og *hjemme*. Kirkekoret ble en arena der man virkelig fikk kjenne på fellesskap på tvers av alder og generasjoner.

I Tracees tilfelle måtte hun starte et gospelkor i Norge slik at hun kunne synge noe som ga henne mindre hjemlengsel. Hun beskriver gospelens som noe hun trengte for å føle seg hjemme i et nytt land. Ved å finne tilbake til røttene sine i den afroamerikanske gospelmusikken opplevde hun i større grad å få tilhørighet i Norge. Fortiden spiller altså en helt avgjørende rolle for identiteten, som Ruud hevder (jf. delkapittel 6.1). Den afroamerikanske identiteten styrkes gjennom å finne tilbake til røttene sine. For Tracee blir koret som en familie der hun finner et unikt fellesskap. Hun forteller at å synge gospel sammen med koret gir henne en helt spesiell følelse, en følelse hun ikke har opplevd å få når hun synger i andre gruppe-sammenhenger. Hun nevner også følelser som nærhet og varme. For Tracee blir altså koret helt sentralt for å oppleve tilhørighet.

Marvin forteller også om hvor fantastisk det var å føle tilhørighet blant de helproffe musikerne til Andraé Crouch. Han opplevde det som både inspirerende, fantastisk og motiverende å være i et musikalsk miljø som liknet «a musical Disneyland». I denne sammenheng blir også relasjon et viktig begrep. Marvin nevner mange eksempler på viktige personer i løpet av livet som har bidratt til følelsen av relasjon. Han nevner også Crouch sine gospeltekster som relasjonelle, og at dette var særlig viktig for at musikken i så stor grad

appellerte til han. Tekstene dreide seg om et personlig og nært gudsforhold som Marvin opplevde som ekte og levende i eget liv.

I møte med mine tre afroamerikanske informanter er det interessant å se litt nærmere på Ruuds uttalelse om at identiteten i dag er *frisatt*. Han hevder at identitet ikke lenger er like nært tilknyttet for eksempel familiens musikalske tradisjon, ved at man tar avstand fra denne. Ruud sier at familiens musikalske arv ikke lenger har samme verdi, og at den personlige identiteten blir til gjennom å overprøve tradisjoner som enten velges eller vrakes (jf. delkapittel 6.1). I møte med mine afroamerikanske informanter virker det som det motsatte er tilfelle: den musikalske arven og tradisjonen fra familien, og for enkelte oppveksten i gospelkirken, blir særlig viktig i møte med en ny, norsk kultur. Røttene i en afroamerikansk tradisjon styrker den afroamerikanske identiteten som blir enda mer tydelig og viktig i et fremmed land.

Røtter, tradisjon og arv blir alle viktige, og til dels avgjørende faktorer i identitetsutviklingen som ny statsborger. Allikevel må det sies at mine afroamerikanske informanter også delvis har fjernet seg fra den musikalske tradisjonen når det kommer til religiøs oppfatning. Michelle og Tracee regner seg ikke som sterkt troende og oppsøker ikke kirka regelmessig. Michelle forteller hvordan hun er opptatt av å gi gospelen sitt eget innhold uten å knytte det til en gudstro. Hun forteller samtidig at hun har tatt med seg mange verdier fra oppveksten i gospelkirken som hun ønsker å formidle og gi videre til sin sønn. Fortiden spiller igjen en avgjørende rolle der trekk ved personligheten, interesser eller verdier står i sammenheng med det forgangne. Dermed bekreftes det Ruud kaller for en «naturlig identitet».

Gospelkirkens rolle i å styrke en afroamerikansk identitet er også sentral. Sentralt her er forkynnelsen, og hvordan pastoren snakket til menigheten som en sammensveiset gruppe med felles historie og tradisjon. Michelle forteller hvordan alle var del av den samme, unike historien, og hadde liknende utfordringer i hverdagen gjennom fattigdom og rasisme. Pastorens valg av tematikk for en preken var ofte knyttet til politikk, økonomi eller hudfarge. Han kunne også snakke om solidaritet, og hvordan det å hjelpe hverandre var verdifullt.

Michelle nevner gospelkirken som særlig sentral i identitetsdannelsen, og sier at kirken «har gjort henne til den hun er i dag». Hun trekker frem gospelkirkens oppdragende rolle og kirken som «en forlengelse av familien». Kirken blir også viktig i dannelsesprosessen. Gjennom å bli pushet frem og lære å stå foran forsamlinger, ble en frimodig og trygg identitet bygget. Michelle ble sett, trodd på og bekreftet, og lærte at hun hadde stor verdi som menneske. Samtidig utviklet hun en kritisk sans gjennom å lytte aktivt til hva som ble sagt og forkynt. Hun utviklet egne meninger og reflekterte over hva hun syntes var bra og mindre bra med både forkynnelsen og den afroamerikanske spiritualiteten. Marvin og Michelle påpeker hvordan

denne spiritualiteten ikke alltid var uproblematisk. Michelle beskriver følelsen av press og en slags forventning om at man alltid skulle respondere positivt på det som ble sagt, kroppslig og verbalt. Burnim forteller om det samme fra «the invisible church», der menighetens deltakelse i form av verbal bekreftelse til en viss grad var forventet, og høyt verdsatt (jf. delkapittel 3.1).

Videre påpeker Burnim hvor nært det musikalske uttrykket var forbundet med identitet: «To perform the spiritual was to perform one's individual and collective identity as a person of African descent in the New World». Å synge spirituals var synonymt med å være fri (2006: 61, kap.3, 3.1). Gjennom musikkuttrykket i gospelkirken styrkes den afroamerikanske identiteten og dens dype røtter i den afroamerikanske kulturarven.

For alle mine tre afroamerikanske informanter var gospelkirken det stedet hvor de også først ble eksponert for gospelmusikken. Tracee forteller hvordan dette var en musikkstil hun opplevde gikk rett inn i kroppen og talte til hjertet. Det første gospelkoret hun sang i var ungdomskoret til gospellegenden James Cleveland. Hun hadde tidlig et ønske om å bli sanger, og ble i den sammenheng oppfordret av stefaren til å oppsøke kirkens ungdomskor. Han mente dette var den riktige arenaen for å lære seg å synge. I Tracees tilfelle ble gospelmusikken hun hørte og sang som barn og ungdom senere i livet særlig viktig. Som allerede nevnt var gospel musikkstilen hun hentet frem igjen ved å starte gospelkor i Norge. I møte med Tracees historie, viser det seg at tidlige opplevelser i livet av gospelmusikk satte dypere spor i henne enn hun hadde regnet med.

Marvin forteller også om hvordan han opplevde gospelmusikken i kirken som inspirerende og flott, og hvordan det plantet en lengsel på innsiden etter noe mer. I dette tilfelle refererer han antakeligvis til en gudslengsel. Forkynnelsen i kirken opplevde han i midlertidig som upersonlig. Han syntes forkynnerstilen var dramatisk og overdrevet, og innholdet manglet substans og dybde. For Marvin er det først og fremst det musikalske uttrykket som har vært formativt.

Michelle trekker frem mange gode minner fra musikken i kirken. Hun har til alle tider sunget i gospelkor og elsket musikkuttrykket. For henne har samholdet og gleden av å synge gospel i kirkekor hatt en stor betydning.

Generelt betoner flere av informantene mine hvor viktig gospelkirken er i en afroamerikansk kultur. Den blir beskrevet som et trygt sted, og delvis som et sosialkontor som gir hjelp til mennesker i vanskelige økonomiske situasjoner. Kirken nevnes som et viktig samlingssted og møtepunkt som forener mennesker fordi de likner hverandre. Slik styrker den en afroamerikansk identitet. Også med tanke på historien får kirken en viktig funksjon for afroamerikanere. I kampen for et samfunn uten raseundertrykkelse har kirka til alle tider hatt

en viktig funksjon. Syver mener at gospelkirken er et sted så og si alle afroamerikanere føler tilhørighet til, og at de generelt snakker om kirken som «my church». Han forteller hvordan kirken «ivaretar hele livet».

Det er altså tydelig at gospelkirken har solide røtter i en afroamerikansk kultur, både for den enkelte, og for et større felleskap.

### **7.2.2 Den kristne identiteten**

I Israel Houghtons kjente gossellåt «I Know Who I Am» gjentas låtas tittel flere ganger. Som en respons til uttalelsen «jeg vet hvem jeg er» synger Houghton «I am Yours». Svaret «jeg er din» er rettet mot Gud. Jeg-personen i låta er på rømmen men blir funnet. Han er blind, men får synet tilbake. Han er død, men får livet. Han er ødelagt, men blir helbredet. I broa synger Houghton om å bli tilgitt, om å være akseptert for den man er, om å være sikker og trygg på å være elsket, og om å bli satt fri. Han knytter dette hele tiden til uttalelsen om å vite hvem man er. Houghtons låt handler om et personlig gudsforhold, og om å ha funnet sin identitet i Gud. Som han selv uttrykker det: «Lord you are my identity». Ved å knytte identiteten til et gudsforhold virker det som jeg-personen i låta har funnet seg selv. Mange av beskrivelsene i teksten, som å være blind men få synet igjen, er symbolske bilder med direkte tilknytning til bibeltekster.

Det subjektive fokuset og gudsforholdet Houghtons tekst formidler, er typisk for mange gossellåter. Kristen tro har en nær forbindelse til sjangeren og uttrykket. Begrepene autentisitet og ekthet får igjen relevans når de knyttes til det kristne budskapet gosselen formidler.

Tracee har fortalt hvordan gosselmusikken hun hørte som barn gikk inn, og at musikken stadig treffer sjelen. Hun begrunner det med at de som synger tror på det de synger, og at formidlingen derfor fremstår som ekte. Hun kaller musikken «guddrevet» og levende. Derfor berører musikken også emosjonelt. Marius beskriver hvordan afroamerikanere synger gospel med en inderlighet, full av innlevelse og en slags «oppslukthet». Kanskje kan dette også knyttes til kristen tro; man formidler noe mer enn bare musikk. Dette kan være et gudgitt eller nestekjærlig budskap.

For mine kristne informanter er forbindelsen mellom egen gudstro og gosselutøvelse nærmest selvsagt, og helt avgjørende. Som gosselsangere og dirigenter er alle informantene formidlere av gosselmusikken. Syver beskriver denne sammenhengen som «alpha og omega». Han sier sågar at gosselsangene er livet hans, og beskriver dermed den samme forbindelsen mellom liv og gospel som han knytter til afroamerikanerne. Troverdighet er for Syver viktig, og han mener derfor at han ikke kunne drevet på med gospel om han ikke hadde hatt en

personlig, religiøs overbevisning. Sindre knytter også gospel til troverdighet ved å uttale at «å være lunken og synge gospelmusikk (..) da må du bare gløkke hva du synger om da!» Å være lunken betyr i denne sammenheng å være likegyldig. Altså å være emosjonelt og religiøst avkoblet fra det egentlige innholdet i tekstene som omhandler gudstro.

For Marvin blir det trosstyrkende å oppleve en personlig relasjon til Gud gjennom Andraé Crouch sine tekster. Troen handler først og fremst om relasjon, ikke religion. Dette er også et perspektiv og et syn på den kristen tro han deler med mange andre kristne. Troen er først og fremst relasjonell og personlig, og ikke kun et sett med regler og forskrifter man forholder seg til, og må følge til punkt og prikke. Hans kristne identitet har også blitt styrket gjennom den første konsertopplevelsen av Crouch, der han opplevde et tydelig gudsnærvær. Marvin snakker ellers om gospel som etterfølgelse av Jesus, og om å være den personen som Gud har skapt ham til å være. For Marvin handler dette om å ta i bruk alle de ressurser, talenter og gaver Gud har lagt ned i ham. Han knytter dette igjen til mening; å finne ut hva meningen er med hans liv. Derfor mener han at musikken gir han identitet. Å være Jesu etterfølger betyr for Marvin i praksis å elske andre mennesker, og å være med på å la andre også finne mening og retning i livet, gjennom å bruke sine talenter og gaver. Han snakker også om hvor viktig det er å elske seg selv, og å oppmuntre andre til å gjøre det samme. Marvin beskriver gospel som et budskap om kjærlighet.

For meg virker det som at gospelmusikken, og i Marvins tilfelle, en kristen identitet, sammenveves. De kan skilles fra hverandre, i likhet med Syvers kommentar. Marvin snakker om gospel som «living a life that represents heaven». Dette kunne like gjerne en annen kristen hatt som livsmotto, uten å knytte det til gospelmusikk. Det er tydelig at Marvin har kristen-humanistiske verdier og er preget av et kristent syn på menneske som ukrenkelig og unikt. Gjennom gospelmusikken opplever han at disse verdiene og tankene styrkes, og han finner sin egenverdi som menneske. Derfor gir ikke bare musikken ham identitet, den *styrker* også identiteten.

For Sindre er gospel en del av hans andaktsliv. Han bruker sangene aktivt for å koble seg på Gud. Han ser på gospelmusikken som evangelisering, der han ønsker at mennesker skal bli berørt av musikken og få et konkret møte med Gud. Særlig spennende er Sindres tanker om identitet. Han mener at du ikke velger deg identitet, men at du er den du er, og ikke kan gjøre så mye med det. I denne sammenheng forteller han at han aldri valgte kjærligheten for gospelmusikken. Det bare ble slik.

I møte med Sindres påstand kommer det opp en del tanker. Hadde han hatt samme sterke forhold til gospelmusikken om han ikke hadde vokst opp i Kongo med afrikansk musikk? Eller

hvem hadde han vært om han ikke ble oppdratt i en kristen tro? Sindre forteller også at han vokste opp med musikalske foreldre som introduserte ham for musikk. Hadde Sindre vært musiker i dag om han hadde hatt bakgrunn fra et umusikalsk hjem? Dette leder igjen til teorien rundt identitet som noe som konstrueres sosialt (jf. delkapittel 6.1). Ruud nevner at identiteten knyttes til fire ulike kontekster; den private, den sosiale, tid/sted og det transcendentale. I Sindres tilfelle har identiteten som kristen, og bakgrunnen fra Afrika preget musikksmaken, og i neste omgang identiteten som låtskriver og sanger av gospelmusikk.

Michelle ønsker ikke å putte seg selv i noen religiøs kategori, men snakker om å søke åndelig ledelse eller råd gjennom gospelmusikkens tekster. Hun knytter dette til meditasjon og også etikk. Selv om hun ikke betegner seg selv som kristen har hun noen interessante tanker rundt teksten i låta *Spiritual* (av Donald Lawrence), som viser at hun er åpen for åndelighet. Michelle liker låta, og kaller den kul. Hun begrunner det med at låta ikke bare er religiøs men også filosofisk. Samtidig «leker [den] litt med tanken om hva som er det essensielle» ved menneskets natur, det åndelige eller det fysiske. Som tidligere nevnt er et kristent, teologisk menneskesyn preget av tanken om at menneske er både kropp, sjel og ånd, og at disse tre ikke kan skilles fra hverandre. Den kristne psykiateren Tove Dahl skriver i en artikkel «*Forholdet mellom ånd, sjel og kropp*» følgende: «I Guds perspektiv er menneskets ånd dets dypeste «jeg», den sanne identitet. Motsetningen til fornuftskunnskap er ikke følelsesopplevelser, men åndskunnskap ved ånden» (Dahl, 2016). Videre skriver Dahl at mennesket oppnår «samfunn med Gud i Kristus» ved «Den Hellige Ånds fellesskap med menneskets ånd». (Ibid.). Dahl understreker altså, i likhet med Lawrences uttalelse i *Spiritual*, at menneskets sanne identitet er menneskets ånd. Dette dypeste «jeget» kommer i kontakt med Gud i Kristus, ved Den Hellige Ånd. Med dette mener Dahl at mennesket kommer i kontakt med Gud gjennom Treenigheten: Gud som åpenbarer seg gjennom Faderen (Gud som far), Sønnen (Jesus Kristus) og Den Hellige Ånd.<sup>17</sup>

Gjennom samtale med mine informanter er det blitt mer klart for meg hvor stor plass dette synet har, kanskje spesielt i en afroamerikansk gospeltradisjon. Alle mine tre informanter med røtter i den afroamerikanske gospelkirken, har hatt uttalelser der de forteller om et musikkuttrykk og en kirkestil som har sterkt fokus på Den Hellige Ånd. I en norsk, kristen tradisjon er dette fokuset ofte tydeligere i en mer karismatisk, kristen kultur, som hyppig

---

<sup>17</sup> Treenigheten kalles for et grunnleggende mysterium i den kristne tro og et kristent liv. Gud er ikke tre ulike personer eller guder men én Gud i tre personer. Hver av dem er igjen «fullt og helt Gud: Faderen er det samme som Sønnen, Sønnen er det samme som Faderen» og «Faderen og Sønnen det samme som Den Hellige Ånd» (Den katolske kirke, 2011).

kommer til uttrykk gjennom pinsebevegelsen. Afroamerikanske pinsemenigheter i USA er også preget av en sterkere karismatikk enn det du finner i baptist – og metodistkirken. Allikevel har alle tre kirkesamfunnene et sterkere fokus på Den Hellige Ånd enn det jeg opplever man finner i tilsvarende menigheter i Norge. Dette tror jeg igjen har sammenheng med at gospelen til alle tider har vært karismatisk preget. Spennende synes jeg det også er at Michelle lar seg fascinere av tankene om at mennesket er et åndelig vesen. I den sammenheng må det også kort nevnes hvordan Ruud snakker om individets *selv* som både et *vi-selv* og et *åndelig selv*. Han skriver hvordan det åndelige selvet viser seg gjennom estetiske opplevelser (jf. delkapittel 6.1), som man jo igjen kan knytte til musikk som et kunstuttrykk. Tanken om at kroppen ikke bare er kropp preger også David Mann. Han snakker om *refleksiviteten* som en selvoppmerksomhet som ledsager oss, og forener kropp og sinn ved at det oppstår en kontinuitet mellom kroppslige og sjelelige tilstander. Videre knytter Mann selvet også til tidsdimensjonen, på samme måte som Ruud i sine fire kategorier. Hvordan fortiden knyttes til minner kommer jeg tilbake til nedenfor. Oppsummert kan vi konkludere med at det kristne synet på menneske som kropp, sjel og ånd styrkes særlig gjennom gospelmusikken og andre filosofiske tanker og strømninger.

En annen viktig årsak til at gospel er med på å styrke en kristen identitet, er også synet på gospel som lovsangsmusikk. Gospelen brukes først og fremst for å tilbe Gud, ikke for å underholde. Musikaliteten blir sett på som en gave fra Gud, som skal brukes til å ære og tilbe han. Fokuset flyttes vekk fra en selv, og på Gud. Både Syver, Sindre og Marvin står inne for dette synet, og mener at musikken mister sin hensikt eller verdi uten dette formålet.

Hvor nært forhold mine informanter har til kristen tro, har altså vist seg å være temmelig forskjellig. Det er interessant at mine to etnisk norske informanter har et mye nærere og bevisst forhold til gudstro enn selv Tracee og Michelle, som har vokst opp i den afroamerikanske gospelkirken.

Det kunne være svært interessant å gjøre en mer omfattende undersøkelse der man ser om det finnes enkelte tendenser som går igjen, med tanke på forholdet mellom personlig gudsrelasjon og gospelengasjement. Selv om jeg i denne avhandlingen kun har intervjuet seks personer, opplever jeg å ha funnet en viss bredde i representasjonen. Samtidig skal man være forsiktig med å trekke konklusjoner i forhold til hvor representativt deres meninger er for alle som synger og lytter til gospel.

### **7.2.3 Sterke musikkopplevelser og den musikalske identiteten**

Vi har sett hvordan Ruud knytter en sterk identitet til markører som har med fortiden og gjøre.



Dette kan dreie seg om trekk ved personligheten, interesser eller verdier som har med det forgangne å gjøre. Slik styrkes det Ruud omtaler som en naturlig identitet. Ruud kaller musikken et allestedsnærværende middel som skaper nye erfaringer og minner (jf. delkapittel 6.1).

At en sterk identitet har med markører som er knyttet til fortiden å gjøre, vises gjennom informantenes historier. Deres personlighet er preget av gospeluttrykket og gospelopplevelser. Interessen for musikken er oppstått gjennom erfaringer med musikken, og verdier er formet, blant annet gjennom en kristen identitet. Men også gjennom en afroamerikansk identitet og oppvekst i gospelkirken. Sterke musikkopplevelser med gospel er blitt en viktig del av deres livshistorie. Enkelte trekker også frem gospelopplevelser som har vært identitetsformende - og pregende.

I møte med informantene mine har episodiske minner og sterke musikkopplevelser vist seg å ha stor betydning for rekrutteringen til gospelmusikken. Et interessant spørsmål å stille seg er hvordan disse opplevelsene har vært viktige også i den musikalske identitetsdannelsen.

For Syver ble den første gospelopplevelsen i Kristiansand særlig sentral og avgjørende for livsretningen videre. Han forteller om en høydepunktopplevelse med musikk som skapte stor nysgjerrighet rundt gospelmusikken, og gjorde ham motivert for å finne ut mer om sjangeren. Dette resulterte etter hvert i at han ble dirigent for gospelkor med årlige turer til New Orleans. Han snakker om den første opplevelsen av gospelmusikk som «noe som trigga meg». Syver forteller også om en musikalsk reise som har vart over tid. Først var han en mer beskjeden dirigent som hadde sin plass gjemt bak et piano. Men gjennom å oppleve autentisk, afroamerikansk gospel i New Orleans, skjønnte han fort at han måtte løsrive seg fra pianoet og stå foran koret og dirigere. Den afroamerikanske gospelmusikken i New Orleans inspirerte Syver til å være mer frimodig og fri som dirigent. Han er særlig fascinert over spontaniteten og improvisasjonen i uttrykket, og nevner konsertopplevelsen der dette kom til uttrykk. Denne konserten peker seg også ut som en høydepunktopplevelse for Syver, og beskrives som noe av det mest ekstreme han har opplevd. Syvers første høydepunktopplevelse med gospel førte altså til at han viet livet sitt til den afroamerikanske gospelmusikken, og en tydelig identitet som dirigent.

For Sindre var det første møte med gospelmusikk en opplevelse av å lytte til musikk som *fant gjenklang* i han. Han snakker om gospel som musikk «som føltes veldig riktig». Sindre forteller også om hvordan all annen type musikk var uinteressant, men at gospelen på et sett vant hjertet hans. Den første gospelplata han hørte ble altså et møte med en musikkstil som passet ham. Videre forteller han hvordan han så og si alltid skriver gospel eller soulmusikk når

han skriver låter, det bare blir slik. Sindre utviklet altså et hjerteforhold til gospelmusikken, som startet i det han hørte gospelmusikk på plate i barndoms- og tenårene. Siden ble han en profilert låtskriver for gospelkor.

For Marius ble musikkopplevelsene med gospel viktig inspirasjon i hvordan han utviklet sin egen lyd som sanger. Marius forteller om heftige gospelopplevelser, og hvordan den afroamerikanske lyden fascinerte og fremdeles fascinerer han. Å lytte til mye forskjellig afroamerikansk gospelmusikk, ble altså viktig for Marius sin identitet som sanger, der han lot seg inspirere og prege av det afroamerikanske soundet.

For Marvin var den første gospelkonserten med Andraé Crouch avgjørende for at han ble nysgjerrig på sjangeren, og ønsket å jobbe for Crouch. Dette resulterte i ti års samarbeid som korist for en av tidenes største gospelstjerner. Marvin forteller hvordan gospelmusikken og tekstene ga ham et personlig forhold til Jesus og en gudsrelasjon. Han beskriver også de gospelopplevelsene han hadde som korist for Crouch på turné, som høydepunktoplevelser hver eneste kveld. For Marvin var det stimulerende og inspirerende å være i et fantastisk musikkmiljø med høy kvalitet, og musikk som hadde et tydelig fokus på Gud. Marvin kaller musikken for «that higher light with such an impact». Han forteller hvordan den første gospelopplevelsen kom til å prege livet hans videre, og den personen han er i dag. Således er hans historie et eksempel på at episodiske minner kan styrke selvidentiteten (jf. delkapittel 6.1).

Musikkminnet Marvin har skildret blir avgjørende for ham som individ, og fører også til at han «persue[s] a high level of involvement in music later in life» (jf. delkapittel 6.1). Både episodiske minner og sterke musikkopplevelser knyttes til emosjoner. Juslin og Västfjäll (2008) bekrefter hvordan minner fremstår som følelsesmessig levende. Öhman påpeker hvordan opplevelser som er emosjonelt betydningsfulle for selvet, vil ha en helt annen funksjon for individet enn om de var emosjonelt nøytrale. Hun sier at alt et menneske vet og husker har sin opprinnelse i opplevelser. Gabrielsson og Lindström Wik (2008) knytter også sterke musikkopplevelser til følelser der glede var overrepresentert. Følelsene kan også komme til uttrykk gjennom fysiske reaksjoner som gåsehud, pustebesvær eller hjertebank. På samme måte som at høydepunktoplevelser kan gi sterke emosjoner kan opplevelser av episodiske minner være ganske intense (jf. delkapittel 6.1). Dette stemmer godt overens med hva informantene mine forteller. Særlig Marvin har ofte opplevd gospelmusikken som høydepunktoplevelser, og uttrykker gang på gang hvor sterke følelser musikken har vekket i han. Han kaller gospelmiljøet rundt Andraé Crouch for et musikalsk Disneyland, og beskriver en berg-og-dalbane av følelser der han blant annet hadde lyst til å gråte av glede og takknemlighet.

Å ha vært korist i ti år for en av verdens største gospelartister, har han ellers fortalt meg at preget han som musiker og sanger. Å kunne skilte med dette på sin musikalske CV ga Marvin enkelte spennende spillejobber han ikke ville fått uten denne bakgrunnen. Hans musikalske identitet har således blitt styrket gjennom årene med Andraé Crouch. Han forteller også hvordan han lærte mye om låtskriving og kreativitet ved tett samarbeid med Crouch. For Marvin er kanskje allikevel noe av det viktigste at musikken ga ham tilgang til et personlig gudsforhold. Han sier at de sterkeste åndelige opplevelsene har han hatt gjennom gospel.

For Tracee og Michelle er som sagt tidlige minner fra gospelkirken og familiemedlemmer som sang, sterke musikkminner, som sier noe om identitet og tilhørighet. For Tracee ble gospelmusikken plutselig svært avgjørende og viktig som ny 'landskvinne' i Norge, og for Michelle minner det om en lykkelig og trygg barndom i gospelkirken. Spesielt Tracee forbinder gospelmusikk, i likhet med Marvin, med noe som vekker sterke følelser. Disse er igjen forbundet med minner. Det er også spennende å se på hvordan Tracees bakgrunn fra gospelkirken og en afroamerikansk kultur førte til at hun startet sitt eget gospelkor, og siden endret hennes syn på seg selv. Hennes musikalske identitet ble i sterkere grad også knyttet til gospelmusikken. Interessant er det overraskende aspektet her: hun hadde aldri trodd hun skulle drive med gospelmusikk tidligere i livet. Tracee definerte seg som sanger, musiker og artist, men ikke først og fremst som gospelsanger. Michelle, opplever jeg, hadde en tydeligere identitet som korsanger og gospelsanger. Hun forteller hvordan kor alltid har vært en del av livet hennes.

I denne oppgaven har jeg sett på hvordan sterke musikkopplevelser vi husker fra barndom, ungdommen og de tidlige voksenår styrker identiteten. Mange selvdefinierende opplevelser forekommer på dette stadiet i livsutviklingen, og minnene knyttes ofte til nostalgi. Prosessen med tilbakekallelse av minner kalles av den tyske feministen Frigga Haug for minnearbeid (jf. delkapittel 6.1). Ruud skriver hvordan selvet konstrueres sosialt gjennom refleksjon, og sentralt i teorien er hvordan hendelsene vi husker bidrar til konstruksjonen av selvet. Han påpeker også viktigheten av hvordan en opplevelse krever å bli forstått og satt inn i en sammenheng (Ruud, 2013: 81). Betydningen minnearbeid har for å styrke, konstruere og danne identitet uttrykker Ruud på følgende måte:

Minnene våre er viktige fordi de aktiverer en dualitet i oss, mellom et «jeg» og et «meg». Minnene inneholder rester av en vedvarende prosess hvor vi tilegnet oss noen sosiale og personlige erfaringer samtidig som vi konstruerte vårt «selv». Derfor vil alt vi minnes, være et relevant spor i dannelsen av vår identitet (Ruud, 2013: 81).

Selvet og refleksjon er i følge Öhman (2003) uløselig bundet sammen. Gjennom refleksjon gjenopplever man minner. Slik forenes selvet med både opplevelsene og emosjonene knyttet til disse. Ruud påpeker hvordan vi gjennom minnene kommer i kontakt med både «jeg» og «meg». De sosiale og personlige erfaringene vi får gjennom minnene, blir relevante spor i identitetsdannelsen. Dette bekreftes gjennom informantene mine. De har tatt meg med på en refleksjonsreise der minnearbeidet har vist seg å være identitetsstyrkende.

## 8. Konklusjon

Det finnes altså mange ulike årsaker til at mennesker rekrutteres til gospelmusikken. I første del av forrige kapittel og drøftingen så jeg på ulike sider ved gospelens musikalske uttrykk som fascinerer informantene mine. Først ble den afroamerikanske stemmen, eller det afroamerikanske soundet, drøftet. Informantene liker den ekspressive og uttrykksfulle gospelstilen med masse volum, trøkk, intensitet og kraft. Gospelen gir rom for spennende og imponerende måter å bruke stemmen på, som kan utarte seg gjennom vokalakrobatikk. Dette er igjen knyttet til improvisasjon, og en sangstil som bærer preg av ornamenteringer. Det påpekes hvordan det «å låte svart» er et slags ideal for mange sangere og artister.

Dernest har jeg sett på hvordan fascinasjonen for gospel også knyttes til musikalske elementer som improvisasjon, spontanitet og kroppslighet. Spontaniteten og improvisasjonen har sammenheng med hvordan Den Hellige Ånd gir seg til kjenne gjennom musikkuttrykket. Dermed får gospelmusikken et guddommelig aspekt.

Dernest har informantene mine trukket frem livsglede, positiv energi, og optimistiske sangtekster som noe de liker godt ved gospeluttrykket. Gospelen vekker ofte gode følelser. Rytmikk blir også nevnt, og hvordan afroamerikanere får gospel til å *groove*. Kroppsligheten knyttes til det umiddelbare og spontane behovet for å beveges seg eller danse til musikken. Dans er igjen forbundet med et særlig ekspressivt og karismatisk uttrykk, som også knyttes til Den Hellige Ånds tilstedeværelse i musikken.

Gospelmusikken beskrives som særlig ekte og autentisk av mine etnisk, norske informanter, og forbindes med afroamerikansk livsstil eller livsførsel. De samme informantene opplever gospelmusikken som annerledes og særegen. Jeg har i midlertidig påpekt at disse tankene om musikken som annerledes og spesiell ikke er helt uproblematisk fordi de knyttes til en underliggende, romantisk primitivisme. Derfor er det viktig å ha i bakhodet hvilke verdier svart musikk ofte har representert for et hvitt publikum, når man omtaler den afroamerikanske musikken.

Dernest har jeg sett på hvordan moderne gospel fornyet gospelmusikken ved å bruke elementer fra andre sjangere. Musikken kom «ut til folket» ved at den ble tatt ut av kirkebyggene til konsertscener. Slik ble skille mellom sekulær og religiøs musikk mer utvisket, og gospel appellerte til et større publikum. Dessuten kom gospelartister som var opptatt av å gjøre den svarte musikken mer 'hvit' på banen, blant annet ved å ha et større fokus på melodios musikk. Dette førte til at den afroamerikanske gospelmusikken ble populær over hele verden.

I andre del av drøftingen så jeg på hvordan gospelmusikken i stor grad er

identitetsstyrkende. Ruud påpeker at musikken preger identiteten og kan være med på å forme vår selvoppfatning. Jeg valgte å gjøre en tredeling der jeg så på hvordan den afroamerikanske og kristne identiteten styrkes gjennom gospel, og avslutningsvis så jeg på forbindelsen mellom sterke musikkopplevelser og den musikalske identiteten.

Gospelmusikken styrker en afroamerikansk identitet, ved de dype røttene i den afroamerikanske kulturen som lever innenfor gospelkirkens vegger. Her blir fellesskap, røtter og tilhørighet særlig viktig, og hvordan identitet styrkes og konstrueres sosialt.

For mine afroamerikanske informanter har tilhørighet i ulike typer gospelkor vært viktig. Eller som i Marvins tilfelle, som korist for en gospelartist. For Tracee ble det særlig viktig å finne tilbake til sine afroamerikanske røtter i det hun flyttet til Norge. Ved å starte gospelkor kom hun i kontakt med sin afroamerikanske identitet, og opplevde at hjemlengselen ble mindre. Slik ble det Ruud kaller for en «naturlig identitet» bekreftet, som har sammenheng med personlighet, interesser og verdier som hører fortiden til. Koret gir Tracee en unik følelse av gruppe-tilhørighet og fellesskap.

For Michelle har særlig opplevelser og erfaringer fra barndomsårene og ungdomstiden i gospelkirken vært viktige for å utvikle en sunn og trygg selvtilit og identitet. Samtidig forteller hun at hun har utrolig mange gode minner fra gospelkirken. For alle mine afroamerikanske informanter var også gospelkirken det første stedet de oppdaget gospelmusikken. Gospelkirken er et viktig samlingssted og møtepunkt som forener mennesker fordi de likner hverandre.

Dernest har jeg sett på hvordan gospelmusikken styrker en kristen identitet. Tracee snakker om gospelsen som musikk som treffer sjelen fordi de som synger gospel oftest tror på det de synger. Dermed blir formidlingen ekte, og hun kaller musikken «guddrevet». Hun opplever musikken som levende og at den berører emosjonelt.

Mine kristne informanter ser på sammenhengen mellom egen, religiøs oppfatning og gospelutøvelse som selvsagt, og mener de ikke kunne sunget gospel om de ikke var troende. Sindre og Syver påpeker at det har med troverdighet å gjøre. For Marvin gir gospeltekstene en personlig relasjon til Gud. Han trekker også frem hvordan hans kristne identitet særlig ble styrket gjennom den første konsertopplevelsen av Andraé Crouch, der han opplevde et tydelig gudsnærvær. Slik styrkes gudstroen. Gospel handler om etterfølgelse av Jesus, og å finne sin verdi som menneske ved å være den personen Gud har skapt en til å være. Derfor mener han at gospelmusikken gir ham identitet. Marvin beskriver gospel som et budskap av kjærlighet som han ønsker å formidle til andre.

For Sindre er gospelutøvelse en del av det han kaller sitt andaktsliv, og han ser på gospelformidling som evangelisering. Syver bruker også musikken «til å prise Herren». Han mener også at han ikke har valgt seg en gospelidentitet selv, men at man bare «er den man er» uten å kunne påvirke dette. I Sindres tilfelle har identiteten som kristen og bakgrunnen fra Afrika preget musikksmaken, og i neste omgang identiteten som låtskriver, og sanger av gospelmusikk.

Michelle ønsker ikke å putte seg selv i noen religiøs kategori, og fyller gopeltekstene med sitt eget innhold. Allikevel er hun åpen for åndelighet. Interessant er det hvordan hun trekker frem låta *Spiritual* som kul, fordi den fremmer et syn på menneske som først og fremst et åndelig vesen. Dette bekrefter også den kristne psykologen Tove Dahl i det hun skriver at menneskets sanne identitet er menneskets ånd, dets dypeste «jeg». Dette «jeget» kommer i kontakt med Gud i Kristus, ved Den Hellige Ånd. Disse tankene speiler et viktig perspektiv ved gospelmusikken som utarter seg innenfor kirkeveggene; Gud manifesterer seg gjennom Den Hellige Ånd. Gospelkirken er preget av et karismatisk og utadrettet uttrykk. Menneske er ikke bare kropp, men kropp, sjel og ånd. Dette teologiske synet styrkes særlig gjennom gospelmusikken og andre filosofiske tanker og strømninger. Ruud skriver også om at individet er både et *vi-selv* og et *åndelig-selv*.

Sentralt i den kristne identitetsdannelsen som styrkes gjennom gospelmusikken er også synet på gospel først og fremst som lovsangsmusikk, fremfor en sjanger med underholdningsverdi. Musikken brukes til å ære og opphøye Gud. Dette synet bekrefter både Marvin, Syver og Sindre som viktig.

Avslutningsvis har jeg tatt for meg hvordan sterke musikkopplevelser med gospel også har vært viktig for å styrke den musikalske identiteten. Disse musikkopplevelsene har vært knyttet til episodiske minner der sterke emosjoner gjør at minnene og opplevelsene huskes bedre. Her er minnearbeid avgjørende som igjen knyttes til refleksjon. Her blir Ruuds uttalelse bekreftet, altså at utviklingen av en sterk identitet, henger sammen med markører som hører fortiden til.

For Syver ble den første, «ekstreme» gospelkonserten skjelesettende for en fremtid som dirigent. For Sindre var møte med gospel et møte som fant gjenklang i ham selv. Siden ble han en profilert låtskriver av gospelmusikk. For Marius har opplevelser av å lytte til den afroamerikanske stemmen inspirert, og formet lyden hans som sanger, musiker og artist. For Marvin resulterte den første gospelopplevelsen i en senere fremtid som korist for en av gospelens største stjerner. Marvin opplevde gospelmusikkens personlige fokus som relasjonell. Særlig Marvin har hatt mange høydepunktoplevelser med gospel som er sterkt knyttet til

emosjoner. Dette bekrefter Juslin og Västfjäll ved å beskrive minner som følelsesmessig levende. For Tracee og Michelle er sterke musikkminner knyttet til gospelkirken og familiemedlemmer. Disse sier, som allerede nevnt, noe om identitet og tilhørighet. Tracee opplevde at gospelmusikken senere i livet ble en viktig del av hennes musikalske identitet. Michelle har en klar musikalsk identitet som korsanger knyttet til mange minner fra korøvelser.

Sterke musikkopplevelser med gospel er dermed blitt en viktig del av informantenes livshistorie. Særlig godt husker de musikkopplevelser fra barndom, ungdommen og de tidlige voksenår. Mange selvdefinerende opplevelser forekommer på dette stadiet i livsutviklingen, og minnene knyttes ofte til nostalgi. De sterke musikkopplevelsene har ført til at den musikalske identiteten som dirigent, korsanger, låtskriver, artist eller korist har blitt styrket.

Kanskje kan også gospelmusikken bidra til at flere mennesker styrkes i sin egen identitet. Som Hans Børli så fint sier det: «Et er nødvendig – her i denne vår vanskelige verden av husville og heimløse: å ta bolig i seg selv». Gjennom gospel kan mennesker la seg fascinere, inspirere og engasjere, av et musikkuttrykk som har vist seg å romme så mye mer enn bare å være en kul sjanger.



## Litteraturliste

- Alfsen, Martin. (2002). *Jesus i musikken – fra gregoriansk sang til hip-hop*. Oslo: Luther Forlag.
- Bibelutgave (1978). *Bibelen*. Det Norske Bibelselskap. Heerenveen (Nederland): Jongbloed.
- Blokhus, Yngve og Molde, Audun (2004). *WOW! Populærmusikkens historie*. Oslo: Universitetsforlaget, 2. utg.
- Bontemps, Arna og Conroy, Jack. (1966). *Anyplace but here*. New York: Hill and Wang.
- Born, Georgina. (2017). *Introduction to ethnography of music and the anthropology of music*. Upublisert manuskript. Forelesning i metodologisk emne: Musikk, kultur, samfunn (MUS 4217), Universitetet i Oslo, 27.02.2017
- Boyer, Horace Clarence (1995). «A Comparative Analysis of Traditional and Contemporary Gospel Music», i *More Than Dancing: Essays on Afro-American Music and Musicians*. Irene V. Jackson (red.). Westport – London: Greenwood Press.
- Broughton, Viv (1996). *Too Close To Heaven: The Illustrated History of Gospel Music*. London: Midnights Books.
- Burnim, Mellonee V. og Maulsby, Portia K. (1987) «From Backwoods to City Streets: The Afro-American Musical Journey». I *Expressively Black: The Cultural Basis of Ethnic Identity*, redigert av Geneva Gay og Willie L. Baber, 109-36. New York: Praeger.
- Burnim, Mellonee V. og Maulsby, Portia K. (2006 og 2015) *African American Music: An Introduction*. New York: Routledge. 1 og 2. utg.
- Bøhn, Einar Duenger (2018). Transcendent i *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/transcendent>
- Cashmore, Ellis. (1997). *The Black Culture Industry*. New York: Routledge.
- Conway, M. A. og Holmes, E. (2005). *Autobiographical memory and the working self*. I *Cognitive psychology* ed. N. Braisby & A. Gellatly, s.507-543. Oxford: Oxford University Press [aPNJ] 2005
- Dahl, Tove. (2016, 20.09). Forholdet mellom kropp, sjel og ånd. Hentet fra <https://www.foross.no/livet/forholdet-mellom-and-sjel-og-kropp/>
- Dalland, M. (2012). *Metode og oppgaveskriving*. Oslo: Gyldendal akademisk. 5. utg.
- Danielsen, Anne (2006). *Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and Parliament*. USA: Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut.
- Darden, Robert (2004). *People Get Ready! A New History of Black Gospel Music*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Den katolske kirke. (2011, 24.01). Den treenige Gud – Fader, Sønn og Hellig Ånd. Hentet fra <http://www.katolsk.no/tro/tema/treenighet/treenigheten-fader-sonn-og-hellig-and>
- Dorsey, Thomas A. (1973). «Gospel Music» i *Reflections on Afro-American Music*. Redigert av Dominique-René de Lerma, 189-95. Kent, OH: Kent State University Press.
- Duckett, Alfred (1974). «An Interview with Thomas Dorsey.» i *Black World* 23(9) (Juli 1974): 4-18
- Franklin, Kirk med Jim Nelson Black (1998). *Church boy: My Music and My Life*. Nashville, TN: Word, 1998.
- Fredriksen, Bendik (2006). *I sing because I'm «free»*. En undersøkelse av svart maskulinitet i gospel. (Masteroppgave) Institutt for musikkvitenskap, Oslo.
- Gabrielsson, Alf. (2008). *Starka musikopplevelser: Musik är mycket mer än bara musik*. Gidlunds förlag.
- Godal, Hallvard (2009). Arbeidssanger i *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/arbeidssanger>
- Gyertson, David J. (1995). *One Divine Moment*. USA: Bristol House Limited.
- Harvard University. (2017, 28.04.18). Strategies for Qualitative Interviews. Hentet fra

- [https://sociology.fas.harvard.edu/files/sociology/files/interview\\_strategies.pdf](https://sociology.fas.harvard.edu/files/sociology/files/interview_strategies.pdf)
- Heilbut, Anthony (1997). *The Gospel Sound: Good News and Bad Times*. New York: Limelight. 6. utg.
- Identitet (2018). I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/identitet>
- Jacobsen, Inge Andreas. (2016). *Norske musikkentreprenører: Hvilke valg, veier og omveier preger deres fortid og nåtid?* (Masteroppgave) Institutt for musikkvitenskap, Oslo.
- Juslin, P.N og Västfjäll, D (2008). *Emotional responses to music: The need to consider underlying mechanisms*. I *Behavioral and brain sciences* 31, 559-621
- Jørgensen, Harald (1989). *Musikkopplevelsens psykologi*. Oslo: Norsk Musikkforlag.
- Kristiansen, Svein (2015, 09.01). Da jeg møtte Andrae Crouch. *Fredrikstad Blad*. Hentet fra <https://www.f-b.no/kultur/frikirken/da-jeg-motte-andrae-crouch/s/5-59-34212>
- Kvale, Steinar og Brinkmann, Svend. (2009). *InterViews: Learning to Craft of Qualitative Research Interviewing*. Los Angeles: Sage Publications.
- Kvale, Steinar og Brinkmann, Svend. (2009 og 2015). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal. 2. og 3.utg.
- Lang, P.J. (1979). *A bio-informational theory of emotional imagery*. *Psychophysiology* 16: 495-512 [aPNJ]
- Lemann, Nicholas. (1991). *The Promised Land: The Great Black Migration and How It Changed America*. New York: Alfred A. Knopf.
- Mann, David W. (1994). *A Simple Theory of the Self*. New York: W.W. Norton & Co
- Maslow, Abraham (1943). *A theory of human motivation*. Publisert i *Psychological Review*, 50(4), 370-396. USA
- Maslow, Abraham (1999). *Toward a psychology of being*. 3<sup>rd</sup> edn. John Wiley og Sons, Princeton, NJ.
- Maslow, Abraham (1964 og 1970). *Religion, Values, and Peak-Experiences*. New York: The Viking Press.
- Maslow, Abraham (1976). *The farther reaches of human nature*. New York: Penguin Books.
- McGrath, Alister E. (1999). *Christian Spirituality*. Oxford: Blackwell.
- Myklebust, Terje (1977): Den atlantiske slavehandelen. Gyldendal Norsk Forlag Oslo.
- Nordbø, Børge (2018). Spirituell i *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/spirituell>
- Öhman, Monica Bredefeldt. (2003). Episodisk minne - finns det något sådant? Publisert i *Nordisk Psykologi*, Vol.55(4), s.323-341. København: Dansk Psykologisk Forlag.
- Panzarella, Robert. (1980). «The phenomenology of aesthetic peak experiences» i *Journal of Humanistic Psychology*, 20, 69-85. Sitert fra s.71.
- Polyson, James (1985). «Students' Peak Experiences: A Written Exercise» i *Teaching of Psychology*, v12 n4 s.211-13.
- Raboteau, Albert (1980). *Slave Religion*. New York: Oxford University Press.
- Radano, Ronald: *Lying up a Nation – Race and Black Music*, The University of Chicago Press, 2003, 417s.
- Rogers, Jay (2008, mars). A Revival Account Asbury 1970. Hentet fra [https://web.archive.org/web/20110719035126/http://forerunner.com/forerunner/X0585\\_Asbury\\_Revival\\_1970.html](https://web.archive.org/web/20110719035126/http://forerunner.com/forerunner/X0585_Asbury_Revival_1970.html)
- Ruud, Even. (2013). *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget
- Ryen, Anne. (2002). *Det kvalitative intervjuet*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Selby, Jenn (2015, 09.01). Andrae Crouch, the 'father of modern gospel music' recorded by Elvis, Madonna and Michael Jackson, dies. *Independent*. Hentet fra <https://www.independent.co.uk/news/people/andrae-crouch-the-father-of-modern-gospel-music-recorded-by-elvis-presley-and-paul-simon-dies-9967571.html>
- Silverman, David (2013). *Doing qualitative research*. London: Sage publications Ltd.

- Singer, A.J og Salovey, P. (1993). *The Remembered Self. Emotion and Memory in Personality*. New York: The Free Press.
- Skinlo, Inger Helga (2008, 15.10). Hva er hukommelse? Hentet fra [https://www.nrk.no/viten/hva-er-hukommelse\\_-1.6262807](https://www.nrk.no/viten/hva-er-hukommelse_-1.6262807)
- Stige, B. Malterud, K. og Midtgarden, T. (2009) Toward an Agenda for Evaluation of Qualitative Research. *Qualitative Health Research*, 19(10) s.1504-1516.
- Tjora, Aksel (2014). Etnometodologi i *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/etnometodologi>
- Traasdahl, Sigrid. (2017). *Big Music Doesn't Need Huge Halls. Investigating the Audience Experience of Classical Music Concerts in Alternative Music Venues*. (Masteroppgave) Institutt for musikkvitenskap, Oslo
- Universitetet i Oslo. (årstall, dato). MUS 4090 – Masteroppgave i musikkvitenskap. Hentet fra <http://www.uio.no/studier/emner/hf/imv/MUS4090>
- Weisten, Madeleine M. (2017). *Sangundervisning på musikklinja. Elevenes opplevelse av implementeringen av kompetansemål i instrument, kor og samspill 1 og 2*. (Masteroppgave) Institutt for musikkvitenskap, Oslo.
- Work, John (1940): *American Negro Songs and Spirituals*. New York: Bonanza Books.
- Zeiderman, Austin (2006): «Ruralizing the City: The Great Migration and Environmental Rehabilitation in Baltimore, Maryland» i *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 13 s.209-235
- Øzerk, K. (2010). *Pedagogikkens hvordan – Lærerens rolle, kompetanse og betydning*. Oslo: Cappelen akademiske forlag.