

Ubuntu

En studie av Sør-Afrikas nasjonalsang

Ellen Holandsli Engenes



Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap
Det humanistiske fakultetet

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2019

© Ellen Holandsli Engenes

2019

Ubuntu

Ellen Holandsli Engenes

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Med utgangspunkt i den sørafrikanske nasjonalsangen *Nkosi Sikelel' iAfrika* studerer jeg forholdet mellom musikk og identitet. Nasjonalsangen er viktig for et samfunn og alle har et forhold til den, særlig når en atlet har vunnet olympisk gull. Likevel er det en sang som mennesker ikke tenker over betydningen av. I denne studien ser jeg sammenhengen mellom historie og musikkanalyse for å kunne belyse hva som gir nasjonalsangen identitet. Jeg har brukt kvalitative intervjuer for å danne meg en mening om hva som er sørafrikansk identitet. På bakgrunn av resultatene drøftes forholdet mellom nasjonalsang og fellesskap i form av nasjonsbygging.

Forord

Endelig er det på tide å skrive ned de siste ordene på masteroppgaven. En prosess som har vært innom hele mitt følelsesregister, men som står igjen som en givende utfordring. Til slutt har det blitt en prosess jeg ikke ville vært foruten. I den forbindelse er det flere som fortjener en oppmerksomhet.

En takk rettes til alle mine informanter. Takk for at dere lot meg få innsyn i deres livsverden og gledelig delte deres perspektiv på sørafrikansk kultur og identitet med meg. Særlig vil jeg takke deg, Gareth Williams, for eksepsjonell hjelp i Sør-Afrika.

Til Universitetet i Oslo og Institutt for Musikkvitenskap rettes en takk for økonomisk bidrag til mitt feltarbeid i Sør-Afrika. Samtidig vil jeg takke min far, Tore, for at du tok utfordringen å bli med meg på reisen.

Til alle mine venner som har holdt ut med meg de siste to årene i all frustrasjon og glede. Jeg setter utrolig stor pris på uvurderlig støtte. Her er ingen nevnt og dernest ingen glemt. Likevel vil jeg trekke frem min mor, Astrid, for alle gode samtaler.

Til slutt rettes en stor takk til min veileder, professor Stan Hawkins. Takk for at du har hatt troen på oppgaven og meg i et musikkvitenskapelig fagfelt. Takk for all konstruktiv tilbakemelding og ideer til å forme denne oppgaven. Jeg føler meg heldig og bæret over at våre veier krysset.

Oslo, April 2019

Ellen Holandsli Engenes

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	V
Forord	VII
Innholdsfortegnelse	IX
Liste over musikk eksemppler og tabeller	XI
<i>Liste over musikk eksemppler</i>	<i>XI</i>
<i>Liste over tabeller</i>	<i>XI</i>
Nkosi Sikelel' iAfrika	XIII
1. Innledning	1
1.1 <i>Ideen om en folkesang</i>	3
1.2 <i>Identitet</i>	6
1.3 <i>Begrepsavklaringer</i>	11
1.4 <i>Synopsis</i>	13
2. Teori og metode	15
2.1 <i>Tverrfaglig tilnærming</i>	16
2.2 <i>Fellesskapstanken</i>	18
2.3 <i>Perseptuell økologi</i>	20
2.4 <i>Symboler</i>	21
2.5 <i>Kvalitativt intervju</i>	24
2.5.1 <i>Min posisjon under forskningen</i>	25
2.6.2 <i>Valg av metode - på jakt etter den gode samtalen</i>	26
2.6.3 <i>Utvalg</i>	27
2.5.4 <i>Utforming av intervjuguide</i>	30
2.5.5 <i>Gjennomføring</i>	31
2.5.6 <i>Analyse og bearbeiding</i>	32
2.5.7 <i>Evaluering av prosessen</i>	33
2.6 <i>Historisk-analytisk perspektiv</i>	34
3. Setjhaba sa South Afrika	36
3.1 <i>Historien til Sør-Afrika</i>	37
3.2 <i>Framveksten av nasjonalsang</i>	41
3.3 <i>Die Stem van Suid Afrika</i>	44
3.4 <i>Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)</i>	46
3.5 <i>Nkosi Sikelel' iAfrika</i>	50
3.6 <i>Flagget til Sør-Afrika</i>	52
4. Sounding the call to come together	57
4.2 <i>Rytmer</i>	61
4.2.1 <i>Metrikk, betoning og isometrikk</i>	63
4.2 <i>Melodikk</i>	65

4.3 <i>Harmonikk</i>	68
4.3.1 Call and response	71
4.3.2 Tekst, språk og fonetikk	72
4.4 <i>Identitet</i>	73
4.4.1 Identitet gjennom musikalske strukturer.....	74
4.5 <i>Retorikk</i>	75
4.5.1 Affektlære.....	76
5. United we shall stand	83
5.1 <i>Samlende tråder</i>	83
5.2 <i>Kulturmøter</i>	85
4.3 <i>Sterke opplevelser ved fellessang</i>	88
5.4 <i>Epilog</i>	94
Litteraturliste.....	97

Liste over musikk eksemppler og tabeller

Liste over musikk eksemppler

Eksempel 1 Isometrikk. Takt 1-4.....	64
Eksempel 2 Tonehøyde og rytme i Die Stem van Suid Afrika. Takt 35-38.....	67
Eksempel 3 Tonehøyde og rytme i Nkosi Sikelel' iAfrika (1994). Takt 15-16.....	67

Liste over tabeller

Tabell 1 Intervallkarakteristikker	77
Tabell 2 Toneartkarakteristikker	80

Nkosi Sikelel' iAfrika

arranged by M. Ntuma

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

mf

Key G

d . t . d . r i m m r . r i d . m . m r . m i f : f m . m . m i r . d . t . d . r i m m
s . s . s . s . i d : d t . t . s . d . d t . d i r . r d . d : d i t . l . s . s . s . s . i d : d
Nko-si Si-ke-le-l'i A-fri-ka, Maluphaka-nyisw'u pho-ndo lwa-yo, Yizwa i-mithanda
m . r . m . f i s : s f i m . s . s . s i s s s s . s . s i s : f m . r . m . f i s : s
l . l . l . s . i d : d s . s . d . d . d . d . l . t . d . d . l . s . l . l . l . s . i d : d

r : f i m l . r i d r i d t . d r i d r i d r i d r i d r i d
l . r i d l . i s s . s . s . i s . t . d l . i s . s . s . s . i s .
zo ye - thu, Nko - si si - ke - le - la tni - na lu sa - pho - iwa - yo.
s i s i s f i m r . m f i m s f i m r . m f i m
s . s . i d f . i s s . s . s . i d . r . m l . i s . s . s . i d .

d . d d . r i m m . m . m . m f . m . r . a d d . r i m m f i r c t . a d c . m . s . m .
l . l . l . t i d d d c . d r . d . t . l . l . l . t i d d c . l . s . s . s .
Mo-re-na bo-lo-ka Se tjina-ba se-ho-so, o-fe-di-se dintwa le ma - tshwenye - ho. O se-bo-lo-ke,
m . m . m . f i s : s s s . s . i s i s f m . m . m . f i s : s l . f m . r . m . f i m
l . l . l . s . i d : d d c . d . t . d i s . l . l . l . s . i d : d t . f s s . c .

r . l . m . f c m f r c f m . m f r c c : f
l . t . s . c c c s . i s . c . d c l . s . s . s . s .
O se bo - lo - ka. Se - tjina - ba se - ho - so. Se tjina - ba se - South A - ri -
s . l . s . s . m . s . m . i s s . s . l . f m . m . f i
s . s . s . s . c . c . s . i s . c . d . f . f . s . s . s . s .

South Africa

Afrikaans words C.J. Langenoven
English words J. Zaidel-Rudolf

cresc. rit. a tempo

21

Key D (s = a)

ka. South.Af-ri-ka. Uit die bieu van on-se he-mel, uit die diep-te van ons

26

see, Cor ons e-wi-ge ge-berg - tes waar die kran-se ant-woord gee, Sounds the

cresc.

31

Call to come to-ge-ther and u-ni-ted we shall stand Let us live and strive for

ff

36

free-dom in South A - fri-ca our-land!

1. Innledning

Ordtaket «ubuntu» stammer fra det sørafrikanske språket zulu¹ og beskriver menneskeheten. Den opprinnelige frasen på ordtaket er «umuntu nge muntu nga bantu» som oversatt sier «en person er en person gjennom [andre] personer» (Coplan, 2009, s. 373). Det vil si at man ikke kan eksistere som menneske helt alene. I det sørafrikanske samfunnet er ordtaket en måte å forene kulturelle og rasemessige forskjeller fra fortiden. I likhet med begrepet «regnbuenasjon», beskrevet av erkebiskop Desmond Tutu som mangfold, søker man en nasjonal forsoning hvor de historiske problemene blir overvunnet (Buqa, 2015, s. 1). Med andre ord vil ubuntu og regnbuenasjon nå et fellesskap.

Da Sør-Afrika søkte en ny begynnelse i 1994, ble det behov for en ny nasjonalsang og flagg. Kommisjonen for nasjonale symboler ble opprettet av den sørafrikanske regjeringen i 1993. Deres hovedmål var at alle skulle ha lik mulighet å delta i utvelgelsen av nasjonalsang, for å sikre at den var representativ for alle innbyggerne i landet. Dermed kunne nasjonalsangen fange ubuntu.

The anthem should express and promote national unity; the composition should be original, submissions should be accompanied by lyrics in any of the language of South Africa, by means of sheet music and a demonstration tape; and may be submitted in either tonic solfa or staff notation.

(Brownell, 2015, s. 136).

Nasjonalsang blir betraktet av enkelte musikkforskere, eksempelvis Carl Dahlhaus, som et ekstremt tilfelle av nasjonal musikk (1989, s. 38). Nasjonal musikk ønsker å fortelle noe om kulturen i et land (Ruud, 2013, s. 212). Ved å trekke frem musikk av nasjonal karakter får man et forhold til historiske, sosiale og geopolitiske fundamenter i samfunnet (Weisethaunet, 2007, s. 171). Dette viser at det finnes koblinger mellom sted, samfunn, musikk og tilhørighet (Alsvik, 2005, s. 10). Slik kan nasjonalsangen være et speilbilde av et sted.

Et speilbilde av en nasjon blir stadig utfordret av globaliseringen. Verden blir mindre i både

¹ Sørafrikanske språk bruker forstavelser når man skriver om de sørlige bantuspråkene. For eksempel brukes IsiZulu (om språket) og AmaZulu (om folket) (Coplan, 2008b, s. Xii-xiii). I masteroppgaven vil det bli brukt en engelsk skrivemåte og dermed er ikke forstavelse med.

tid og avstand. Landegrensene vi en gang skapte som et territorielt område blir stadig utfordret. Verdens befolkning og samfunn blir likere samtidig som de blir mer forskjellige (Helle-Valle, 2000, s. 365). I tråd med stadig økende globalisering blir kulturell kompleksitet økende. I Sør-Afrika, så vel som i Norge, må man forstå sammensatte kulturer og prosessen rundt segregering og sentralisering.

Ved en kryss-kulturell undersøkelse søker man en forståelse av sammensatte tradisjoner eller kulturer (Hannerz, 1992 i Eriksen, 2008, s. 112). I dag er kulturelle og sosiale forandringer en del av hverdagslivet til store deler av verdens befolkning, hvor flere ulike kulturer lever side om side i samme samfunn. I en stadig mer globalisert verden med fremtredende kulturell kompleksitet, må man vurdere hvilke verdier man velger å ta med i integreringen av samfunnet. Fremmedfrykt gir grobunn for å styrke «det ekte» som menes med å bære vår historie og kulturelle særegenhet videre (Kirkegaard, 2005, s. 94). I ordet «særegenhet» ligger en tolkning av befolkningens trekk som skiller «vi» fra «dem». I den forbindelse blir særtrekkene en form for «nasjonal egenart» (Østerud, 2018, s. 18).

Min egen interesse for å forstå «nasjonal egenart» begynte en februar dag i 2015, hvor jeg hadde min første forelesning på Nelson Mandela Metropolitan University i Port Elizabeth, Sør-Afrika. Forelesningen tok utgangspunkt i afrikansk musikk, hvor meningen var å bli kjent med Sør-Afrika. Det viste seg at forelesningen vektla den sørafrikanske nasjonalsangen og kulturell kompleksitet i det sørafrikanske samfunnet. Jeg erindrer jeg lurte på hvorfor nasjonalsangen ble tatt frem allerede på første forelesning.

Derfra ble problemstillingene formulert:

- På hvilke måter kan identitet komme til syne gjennom nasjonalsangen?

For å svare på den problemstillingen er det flere forskningsspørsmål som vil undersøkes:

- Hvilke verdier ligger til grunn for en nasjonalsang som er så viktig at det presenteres først av alt om Sør-Afrika?
- Kan man gjennom musikkestetikk se særtrekk i nasjonalsangen?
- Hvordan har nasjonalsangen vært delaktig i nasjonsbyggingen?

1.1 Ideen om en folkesang

Det er gjennomgående for denne masteroppgaven å se hvordan en sang kan være et uttrykk for en nasjon. Her vil et historisk blikk på folkesang/-musikk og dens betydning være av betydning. I ordet folkesang ligger ordet «folk» som kan referere til både «mennesker» i generell betydning, eller betydning av Gud og en høyere klasse av samfunnet (Slobin, 2011, s. 52). Dog kan det også bety «mennesker fra ens familie» og dermed betegne både det individuelle som en motsetning til en gruppe (ibid., s. 53). Tar man inn ordet «sang» inn i betydningen folk kan man referere både til «sang med opphav av fellesskapet» eller «en moderne imitasjon» av en sang (ibid.). Dermed tar folkesang utgangspunkt i en gruppe mennesker som deltar i en musikalsk aktivitet.

For Jean-Jacques Rousseau var folkemusikk den rette formen for fellesskap fordi den fremhevet betydningen av å utgjøre et folk (Hovland, 2013, s. 210). I dette ilegges det verdier i form av at folkesanger og folkemusikk kan eksistere overalt og alle kan ha et eierforhold til sangen (Bohlmann, 2002, s. 69). Rammeverket baserer seg på en anakronistisk tilnærming, hvor folkesangene tilhører en tidligere æra, men er fremdeles gjeldende i nåtiden, hvor de er skapt av og respondert på hendelser i nåtiden (ibid.). Ideen knyttet til folkemusikk er at musikken gjenspeiler noe ekte, opprinnelig og som metaforisk sett vokser ut av landskapet (Hovland, 2013, s. 225). Metaforen viser til den nasjonale karakteren som nasjonalsangen bygger på. Sangen i en nasjon er et menneskelig urspråk, hvor hver nasjon har sine særegne tradisjoner (ibid, s. 210).

In contrast, pure and bright as the soul of a child are those songs, generally, which proceeded from the Folk itself or, having been adopted by the Folk, were conserved therein for long periods of time. These songs almost always correspond to our image of strong, vibrant human being untainted by culture, and attain a value all their own by partaking of the great attributes of a nation.

(Justus Thiabut, 1825 i Dahlhaus, 1989, s. 107).

En folkeånd kommer til syne gjennom flere elementer i nasjonen som språk, karakter, samfunnsorganisasjoner, levemåter og kultur (Koudal, 2005, s. 11). Folkeånden ble skapt til bevissthet av kunstnere, politikere og folkeopplysningen. Ved å innsamle og undersøke

folkekulturen kunne man gjenskape en autentisk nasjonalkultur. Filosofen Johann Gottfried von Herder definerer folksang som en sang fra folket selv eller sang med tema som er opptar folket (ibid., s. 18). Videre er det et kriterium at alle folkesangen lenge er bevart av folket med kjærlighet (ibid.). Herders grunntanke er at verdenshistorien er folkeslagenes eller nasjonens historie (ibid., s. 12). Med dette mener han at folket skal erkjenne seg med sitt språk, kultur og historie. Midlene til å erkjenne dette, kommer fra folkets gamle kulturer, hvor man former sine egenskaper ut fra historien. Han demonstrerte dette ved sitt verk *Volklieder* (nasjonalfølelse) som kom ut i 1801. Verket blir ansett som den mest innflytelsesrike utgivelsen på feltet, med folketekster fra tjue nasjoner (Slobin, 2010, s. 53). Med verket ønsker han at folkemusikk kan symbolisere hverdagslivet og samtidig være et kall for patriotisme. Bruk av folkemusikk blir dermed en viktig faktor når en nasjons identitet skal beskrives og gi innblikk i nasjonens karakter (Koudal, 2005, s. 8). Også dikteren og komponistene spiller viktige roller i folkemusikken.

Dikteren og komponisten ble betraktet som genier, noe som førte til at ens nasjonaliteten ble viktig. Poesien og musikken ble tatt for å være følelsens egentlige representanter og det mest ekte uttrykk for folkeånden (Koudal, 2005, s. 13). Folkesangene ble sett på som noe opprinnelig, uten noe temmet eller konstruert som grunnlag. Dette var med på å gi verkene autentisitet (Hovland, 2013, s. 182). Komponistens og dikterens nasjonalitet utgjør en betydning fordi verket som ble komponert reflekterte nasjonen og konfirmerte en nasjonal identitet. På bakgrunn av komponistene fikk folkesangene legitimitet.

I følge Dahlhaus omhandler de fleste teoriene om nasjonalsang emner om produksjon og mottakelse (1989, s. 107). Dahlhaus mener nasjonalsang bør studeres som et fenomen «produsert av folket» eller «adoptert av folket». Den nasjonale følelsen blir da dekket av sanger produsert av befolkningen, i stedet for de som assimilerer fra andre kilder. Begrepet «folkemusikk» er tillagt flere meninger, hvor nasjonalsangen er eksemplifisert som et eksempel på en nasjon som anerkjenner sin musikalske identitet (ibid.). Likevel beror dette på hva som er nasjonalt eller ikke-nasjonalt på den kollektive meningsdannelsen, hvor musikkanalytiske aspekter først kommer i andre rekke (Nielsen, 2008 s. 157).

Folkemusikk blir fremdeles brukt til å markere grensene til etnisk identiteter. Gunnar Ternhag sier at etnisitet blir brukt om karakteristikk, særlig når konflikter mellom menneskegrupper

skal beskrives (2005, s. 20). Folkemusikk har også karakteristikk i seg i betydningen av at den definerer grenser. Dette gjør at folkemusikk viser til musikk med kulturell tilhørighet (ibid, s. 21). I dagens samfunn er det nasjonale kulturruttrykket i form av folkemusikk sentralt, fordi man her skaper felles identitetssymboler (Dybo, 2012, s.35). Likevel er folkemusikk skapt av en folkesjel med på å identifisere hvem som tilhører «det nasjonale særegne» (Oversand, 2012, s.25). I den forstand ligger det at tradisjonsmusikk markerer identitet og skaper en fellesskapsfølelse i et folkeslag, som danner grunnlaget for nasjonalismen (Dybo, 2012, s. 53 & 65).

The use in art music of materials that are identifiably national ...in character. These may include actual folk music, melodies or rhythms that merely recall folk music, and nonmusical programmatic elements drawn from national folklore, myth, or literature. This concept of musical nationalism has most often been employed [for] music of the later 19th and early 20th centuries.
(The New Harvard Dictionary of Music, 1986, s. 527 i Hamm, 1995, s. 345)

En tolkning av nasjonalsang kan artikulere kunnskap om seg selv og andre mennesker, rom og sted, hvor vi ser oss selv i relasjon til dem (Stokes, 1994, s. 3). Musikk som har tilknytning til et sted, blir en arena for sosial praksis som kan være meningsbærende for befolkningen (Whiteley, Bennett & Hawkins, 2004, s. 2). Folkemusikken kan vise dette ved å inneha så regionale og lokale særtrekk som skaper en nasjonal særegenhet (Ruud, 2013, s. 209). Slik kan folkemusikken vise til verdier som varierer etter hvert som en ny generasjon eller gruppe tilegner seg musikken og gir den sin påvirkning. Folkemusikken kan ha ulik verdi i forskjellige samfunn og generasjoner, som også kan påvirkes etterhvert som man knytter musikken til samfunnet.

Bruk av folkemusikk gjør det mulig å forestille seg verden gjennom musikk (Bohlmann, 2002, s. 70). Musikken blir et redskap som kan reflektere ideologier i form av modernitetens nasjonalisme. Dermed blir det mulig for musikken å gi nasjonen autentisitet. Slik trekker folkesangene seg inn i politikken og blir et emblem for moderniteten som danner en mulighet til å uttrykke seg. I lys av denne utviklingen blir nasjonalsangen, folkesangene og folkemusikken et viktig uttrykk for nasjonen. Dette understrekes også av det faktumet at enkelte nasjonalsanger er basert på folkemusikk. Det finnes ingen midler som kan fremkalle

og vedlikeholde patriotiske følelser hos folket som utbredelsen av sang i det allmenne, laget i en folkelig tone som behandler fødelandets emner (Koudal, 2005, s. 16). Selv med økende kulturell kompleksitet og kulturelle endringer, er folkesanger det mest kraftfulle identifikasjonsmiddelet til å forstå hva som ligger til grunn for en identitet (Frith, 2004, s. 39).

1.2 Identitet

Identitet er noe som kommer fra utsiden og ikke innsiden; det er noe vi tar på eller prøver, ikke noe vi avdekker (Frith, 1996, s. 273). Slik kan man tolke identitet som en løkmetafor, hvor identitet har mange ulike lag, eller som musikkforsker Even Ruud i sin bok *Musikk og identitet* påpeker har flere rom (2013). I det følgende presenterer jeg ulike identiteter som alle har en betydning for en tolkning av den sørafrikanske nasjonalsangen.

Ordet identitet stammer fra latin og betyr «det samme» (Identitet, 2018). En generell antakelse av begrepet er at det ofte tiltenkes en personlig identitet som sier hvem man er eller hvilken oppfatning man har av seg selv. Identitet kan betraktes ved mange synonymer som «selvet», «ego», «personen» eller «individet». Det kan videreføre andre begreper som «selvoppfatning» eller «selvfølelse» (Ruud, 2013, s. 51). Et begrep som selvet er sammensatt av flere identiteter og roller. Vi skaper vår identitet i relasjon til kategorier som familie, klasse, religion, etnisitet og kjønn (Smith, 1991, s. 4). Dette kan samlet beskrives som en kulturell identitet, hvor knutepunktene stammer fra kulturell mening (Barker og Jane, 2016, s. 634). Derfra kan man ta utgangspunkt i at identitet er mangfold. I en slik sammenheng er det rom for flere identiteter i løpet av et livsløp, selv om noen er forankret i sosiale og kulturelle forhold som begrenser mulighetene (Eriksen, 2000, s. 239-240).

Identitet i betydning av en nasjonal sørafrikansk identitet baserer seg på en tanke om noe felles. Av den grunn må identitet betraktes som en del av noe større. Definisjonen på dette kan være historie, samfunnsrelasjoner eller personer. Begrepet identitet favner bredt og brukes i disipliner som sosialantropologi, psykolog, filosofi og musikk. Filosofen Georg W. F. Hegel omtaler identitet som er en tilstand som trenger bekreftelse fra omgivelsene (Beard & Gloag, 2016, s. 133). Sosiologen Émilie Durkheims teori om identitet er basert på samfunnet, hvor en individuell identitet er skapt på samfunnets holdninger og verdier (ibid.). Psykologen George H. Mead viser med teorien om symbolsk interaksjonisme hvordan individet er avhengig av

andre mennesker for å forstå sin identitet. Musikkforsker Annemette Kirkegaard beskriver identitet som noe spesifikt og menneskeskapt som beror på definisjoner og grensedragning (2005, s. 82). I de fire eksemplene er identitet noe som skapes sosialt og kan betegne en sosial identitet. I betydningen av nasjonal identitet er det viktig å være klare over at det handler om fellestrekk ved samfunnet og ikke personlige kjennetegn hos enkeltindivider (Ruud, 2013, s. 51). Å ha tilknytning til et sted utgjør en betydningsfull brikke i vårt konstruksjonsarbeid med identitet (Ruud, 2013, s. 208).

Ved å se på fellestrekk ved i et samfunn viser man til en nasjonal identitet, som kan forveksles med etnisk identitet. Tatt i betraktning av nasjonal identitet er et moderne fenomen som oppsto med den industrielle revolusjonen, mens etnisk identitet kan finnes i mer tradisjonelle samfunn (Eriksen, 2000, s. 243). Thomas Hylland Eriksen sier at en nasjonal identitet er forbundet med bestemte politiske og sivile rettigheter (ibid.). Eriksens utgangspunkt er politisk betinget, mens Anthony D. Smith åpner for en nasjonal identitet som både politisk og kulturell (Smith, 1991, s. 99). Det er noen kjennetegn ved en nasjonal identitet som skiller seg fra andre typer av identitet. Musikkforsker John O'Flynn viser til David Millers (1995) fem punkter om nasjonal identitet som: felles tro, historisk kontinuitet, fellesskap gjennom aktive handlinger, felles geografisk område og felles karakteristikk (2007, s. 22-23). Forskeren Sidney Mintz (1974) argumenterer for at det er de sosiale endringsprosessene som fører til at mennesker med ulik kulturbakgrunn utvikler et nasjonalt identitetsfellesskap (Eriksen, 2000, s. 251). Dette viser at nasjonal identitet ikke er medfødt, men er noe som må tilegnes (ibid., 256).

Eriksen mener man ikke må forveksle etnisk identitet med nasjonal identitet. Det er likevel nødvendig å ta etnisiteten i betraktning, da det er med på å skape en fellesskapsfølelse i et folksalg eller folkegruppe (Dybo, 2012, s. 65). Det er fellesskapets uttrykk som kommer til syne ved en nasjonal identitet (ibid.). Den nasjonale identitet er videre gjensidig. I dette legges det at en hver nasjon er avhengig av andre nasjoners anerkjennelse for å skape en nasjonal identitet på grunnlag av særlige karakteristikk (Isaksen, 2008, s.138) Å se nasjonalstaten sin forbindelse til andre nasjoner er videre et viktig aspekt i å se en nasjonal identitet i et globaliserende samfunn (Dybo, 2012, s. 65). Sammenligning med andre skaper grunnlag for identitetspolitikk.

I Abner Cohens bok *Two-Dimensional Man* hevder han at etnisitet er et sosialt prosjekt med et strategisk mål, hvor dette prosjektet må appellere til følelser (Eriksen, 2000, s. 251). I denne betydningen blir polene forenet gjennom sterke symboler, som nasjonalsang, som bygger bro mellom det personlige og offentlige. I polene ligger det en identitetspolitikk hvor den første regulerer til samhandling, mens den andre forteller mennene hvem de er gjennom likhet og differanse (ibid. : Hawkins, 2012, s. 12-13). Ordet «likhet» viser til hvordan man til et forhold mellom flere mennesker (Ruud, 2013, s. 63). Ved å opptre som en gruppe fremmer man sine felles egenskaper, men også de egenskapene som skaper en «annerledeshet» (ibid.). Slik kan man skape et hierarki, hvor rase har betydning for identitetspolitikken.

Born og Hesmondhalgh hevder man må vurdere forholdet mellom kultur, makt, etnisitet og klasse i et postkolonialistisk samfunn som Sør-Afrika (2000, s. 3). I praksis betyr dette at man ser på identitetsfaktorer som gjør at man kan skille majoriteten fra minoriteten. Studier av postkolonialistisk teori har betydning for å forstå mennesker, hvor identiteten er påvirket av europeisk imperialisme (Agawu, 2003, s.xvii). Disse tankene er hentet fra Edward Saids verk *Orientalisme* (1994) hvor det presenteres en diskurs om en «annerledeshet» og hvordan det har påvirket mennesker fra andre deler av verden (2001, s. 3). Motsetninger i det sosiale samfunnet artikulere konflikter (Krohn-Hansen & Vike, 2000, s. 308). I lys av Sør-Afrikas historie blir ens identitet et handikap, hvor man ikke får anerkjennelse over ens særegenheter (Eriksen, 2000, s. 252). Dermed oppstår det en symbolmakt over andre grupper som setter sine premisser over andre grupper. Dette skaper en fremvekst av kulturelle identitetsmessige forandringer og hybride identiteter. Slike sammensmeltinger er videre et resultat av globalisering.

Identitetsbegrepet bygger også på begivenheter og refleksjoner som er forankret i historien.

Vi identifiserer oss med hendelser, personer og verdier (Ruud, 2013, s. 62).

Populærmusikkforskeren Stan Hawkins tar utgangspunkt i en symbolsk interaksjonisme ved å påstå at den eneste måten å forstå hva vi ikke er, er ved å sammenligne oss med andre (2002, s. 13). Sammenligningen beror på hvorvidt interaksjonen er betydningsfull. I musikk kan det derfor skapes idoler som mennesker sammenligner seg med, og folkegrupper kan danne seg et fellesskap ved å innta en fanbase. I denne sammenhengen blir patriotisme et symbol på beskrivelsen av en fanbase, og er viktig ved en fortolkning av identitet av nasjonalsangen.

I et konstruktivistisk perspektiv viser Ola Alsvik hvordan musikk, i denne betydning nasjonalsang, er med på å påvirke og konstruere et sted (2005, s. 21). Ut av konstruksjonen former man en identitet som er knyttet til stedet. For Whiteley kan musikken sammen med fortellinger om et sted, danne en kollektiv betydning for et rom (2004, s. 3). Med dette ilegges det at romlighet ikke er noe fast og gitt, men noe som skapes og endres gjennom økonomiske, politiske, sosiale og kulturelle prosesser (ibid., s. 1-2). Fordi rommet ikke er noe fast, ser mennesker til en spesiell type musikk som symboler og tegn for et fellesskap og en identitet som kan bekrefte en større grad av fastholdenhet (ibid., s. 3). Mennesker forholder seg til identitet gjennom ulike lag som forandrer seg utfra hvilket rom, tid og sted man inntreffer.

Når en nasjonal identitet er etablert vil nasjonale symboler ha betydning i samfunnet (Østerud, 2018, s. 11). Nasjonalsangen fungerer som landets signatur i likhet med flagg og emblem. Når man hører en nasjonalsang fremføres får man assosiasjoner til landet. Dette fordi nasjonalsangen innehar en identitetsskapende funksjon i og med at det er landets personlige melodi, og melodien uttrykker et navn som får mennesker til å tenke på stedet når den spilles (Graff, 2005 s. 30). Dette viser musikkens rolle i å kunne skille seg fra andre (Svendsen, 2005, s. 232). Videre understrekes dette i Eirik Askerøis definisjon om soniske markører (sonic markers) som tar utgangspunkt i merkbarhet, hvor enkelte lyder er merket med en gitt mening (2013, s. 19)². Andre begreper som dekker dette er soundmarkers og keynotes, hvor akustiske kjennetegn kan identifisere et landskap (Ruud, 2013, s. 208). I dette legger Ruud at sonotopen, lyd og stedet, er viktig for identiteten, hvor man skaper tilknytning mellom hørsel og tilhørighet (ibid.). Populærforskeren Charles Hamm ser til Ronald Barthes når han skal forklare at nasjonens signatur tar utgangspunkt i folkesanger, folkefortellinger og folkemyter (1995, s. 345).

Folk song is essentially a communal as well as racial product. There is no music so characteristic of the German people as German folk song, so characteristic of the Russian people as Russian folk music... English folk song is distinctively national and English, and, therefore, inherently different from that of every other nation in the world.

(Barthes, 1972, s. 109-59 i Hamm, 1995, s. 345)

² Se også boken *Digital signatures* av Brøvig-Hanssen og Danielsen

Ut fra musikk som kan være signaturer danner det seg et narrativ som selv skaper sammenheng i personens oppfatning av seg selv som en del av et fellesskap, men som også uttrykker en forståelse av historie. Det er dannet et konsept rotfestet i en tanke om at hver nasjon har sin egen musikkstil (Nettl, 1973, s. 9 i Hamm, 1995, s. 15). Konseptet innebærer at hver sang og dens karakteristikkert lært i senere tid, ikke er en fullstendig del av musikken. Med dette menes at autentiske sanger kun kan tilhøre de som synger sangene, og de sangene som virkelig reflekterer en folkeånd (ibid). Dette kan både svare til en kulturell og sosial dimensjon av identitet.

For Alfred Schütz er det å ta innstilling, «tuning in», til musikken gjennom opplevelsen av felles tid et grunnlag for hvordan mennesker danner et fellesskap og en sosial identitet (1951 i Ruud, 2013, s. 87; Stokes, 1994, s. 12; Garbielsson, 2008, s. 117). Ved å komme inn i flytsonen opplever man en følelse av å bli invitert til å delta i en deltagende hendelse. Psykologen Mihaly Csikszentmihalyi beskriver en deltagende hendelse som en plass hvor man tillater en flytzone (flow) som danner en komplett verden uten klare grenser (2014, s.218) Poenget med denne flytsonen er at man glemmer tid og sted når man er involvert i aktiviteten (ibid, s. 230). Dette underbygger en intens øyeblikkaktivitet, hvor oppmerksomheten kun er rettet mot handlingen (ibid.). Gjennom musikk skapes det relasjoner som er aktivisert gjennom en musikalsk aktivitet og kan berøre hele samfunnet (Stokes, 1994, s. 12). Nasjonalsangen er et eksempel på dette, som en av få anledninger, hvor hele samfunnet eller store grupper mennesker kommer sammen og forenes. Det er videre et eksempel på en aktivitet hvor man kan bli så oppslukt at man kan glemme frykten for en «annerledeshet».

Musikk av nasjonal karakter reflekterer og plasserer vårt bilde og følelse av verden (Weisethaunet, 2007, s.173). Musikk har alltid reist rundt, enten mellom byer, nasjoner eller landegrenser. Dette viser hvordan globalisering er med på å spre musikk. Grant Olwage viser til hvordan spredningen av sørafrikansk musikk ofte stammer fra musikere som levde i eksil under apartheidregimet (2008, s. 7). De var bærere av sin kultur og deres versjon av kultur ut av landet. For hver ankomst i kolonialiseringstiden ble det tatt med nye ideer, språk og kulturelle praksiser (Muller, 2004, s. 7). Sammen ble alt en sammensmeltning og var med på å forme hva man kan kalle sørafrikansk kultur og musikk i dag (ibid.). Identitet blir dermed en balanse mellom fortid, nåtid og fremtid som danner grunnlaget for å forstå spørsmålene «hvordan», «når» og «hvorfor» mennesker forholder seg til sin egen identitet (Okwori, 2002,

s. 149). Hver og en har en bakgrunn, røtter, historie, kultur og tradisjon som danner en identitet og som gir oss kompleksitet og mangfold i samfunnet.

1.3 Begrepsavklaringer

Gjennomgående for masteroppgaven er temaet «fellesskapet» og hvordan nasjonalsangen kan være en bidragsyter til å definere det sørafrikanske samfunnet. I det norske språket er det flere synonymer som kan beskrive nettopp dette: samhörighet, samhold og samkvem, som viser til fellesskapet som: å høre sammen, å holde sammen og å gjøre noe sammen (Tjora, 2018, s. 10). Her vektlegges samhörighet som et uttrykk for å kunne identifisere seg med hverandre (ibid.). Fellesskapet er et begrep som videre kan benyttes til å beskrive både fysiske grenser og randsoner, historiske perspektiver og kulturelle grenser. I forskning er dette begrepet viktig for samfunnsforståelse (ibid., s. 11).

Ut fra en norsk betraktningssmåte vil det ikke være akseptabelt å dele opp mennesker etter hudfarge eller rase. Imidlertid var den tradisjonelle talen i apartheidtiden preget av klassifiseringer av mennesker som «svart, farget, hvit og asiatisk». I dagens samfunn brukes fremdeles disse klassifiseringene når man skal identifisere seg, i tillegg til språk som en viktig identitetsmarkør. For mange kan det å ha tilknytning til en gruppe mennesker ut fra etnisitet være vel så viktig som å definere seg som en del av et større fellesskap. Likevel er det et økende skifte fra omtalelser fra etnisitet og kultur som «Black Xhosa» til en mer generell tilknytning som sørafrikaner. Til daglig definerer mennesker seg som «Black South African» eller «White South African» og det er denne terminologien som vil være fremtredende i oppgaven.

I oppgaven vektlegges musikk av nasjonal karakter. Definisjonen til Bohlmann er at nasjonal musikk forsterker grensene samtidig som den er formbar. I dette ligger et narrativ, hvor musikken kan gjenspeile et bilde av nasjonen som innbyggerne kan relatere seg til (Bohlmann i Ruud, 2013, s. 212). Motsetningen er nasjonalistisk musikk som viser til et kulturelt forsvar av grensene, men musikken og historien er ferdigskrevet og kan dermed ikke formes (ibid.). Den nasjonale musikken vil si noe om den nasjonale kulturen som er skapt på innsiden av landegrensene. For Ruud er den nasjonale musikken folkets egen musikk, og det er her tyngden vil være for oppgaven. Et slikt skille kan også beskrives om forholdet mellom nasjonalisme og patriotisme. Patriotismen vektlegger kjærligheten til landet, mens

nasjonalisme har sin hovedtyngde i folkets kulturelle bakgrunn. Derfor kan patriotismen ikke ses på som et spesielt folk bundet til «blodet», men heller som et utgangspunkt i mennesker innen et avgrenset område (Nyhagen, 2016). Det er patriotismen som vektlegges i denne oppgaven, da nasjonalsangen også skaper engasjement utenfor kulturell bakgrunn.

I musikkanalysen fremkommer det en rekke andre begreper:

Ambitus: Beskriver omfang fra laveste til høyeste tone.

Autentisk kadens: Akkordisk slutningsformel fra Dominant-Tonika

Besifring: Forenklet system for notasjon av akkorder med bokstaver og tall; det finnes flere systemer, men grunntonen gir navn til akkorden. I denne oppgaven benyttes stor bokstav for durakkord og småbokstaver for moll. Størrelsen på intervallet følger tonarten, markers ikke. Det vil si at i D7 er man inneforstått med liten septim. Akkorder i ulike vendinger blir beskrevet med akkordens basstone som skråstrek etter grunnstillingsakkorden. I analyse av bitreklanger brukes betegnelsene s eller m.

Brutt akkord: Kan sammenlignes med arpeggio, tonene i akkorden spilles etter hverandre nedenfra og oppover.

Call and response: Dialogsang mellom sanger og ensemble.

Diatonisk skala: Tonerekke med hele og halve trinn

Duodecim: Beskriver intervall på 12 toner.

Fonetikk: Læren om lyddannelse bestående av enten genetisk fonetikk om lydens frembringelsesmåte, eller akustisk om lydens klangforhold.

Forholdning: En harmonifremmed tone som ligger over fra foregående akkord, og krever oppløsning med trinnvis videreføring; kan også være fri forholdning.

Gjennomgangstoner: Harmonifremmede toner, ble tidligere betegnet som melodisk dissonans. I det ligger toner som ikke «hører hjemme» i en akkord.

Homofoni: Flerstemmighet der en stemme (som regel overstemmen) er dominerende.

Isometrikk: Når alle stemmer utfører samme tekst og samme rytme i en flerstemmig vokalsats.

Konosans: Samklang av toner som smelter sammen til en helhet som er tilfredstillende for øret. Motsetningen er dissonans.

Neomodal: I denne sammenhengen er neomodalitet sett som en beskrivelse av sang som starter i en toneart som avsluttets i en annen toneart (Nkosi Sikeleli Afrika, u.å.)

Plagal kadens: Akkordisk slutningsdannelse, Subdominant-Tonika.

Polyfoni: Flerstemmighet der hver stemme er utviklet selvstendig.

Sekvens: Gjentakelse av samme motiv eller akkordfølge i et stadig stigende eller fallende toneleie (imitasjon).

Skuffende kadens: Akkordisk slutning med annen akkord enn forventet.

1.4 Synopsis

Jeg vil i det følgende presentere oppgavens fremdrift og innholdet i hvert enkelt kapittel. I kapittel 2 presenterer jeg teori og metode. Her vil jeg forsøke å vise ulike tilnæringer som danner grunnlaget for å svare på problemstillingen. Jeg vil også vise hvordan jeg har arbeidet med en kvalitativ metode.

Kapittel 3 tar for seg historiografien til Sør-Afrika, nasjonalsang og flagg. Dette for å skape en større forståelse av de sammenhengene som finnes mellom musikk identitet og samfunn. Hovedvekten er på nasjonalsangen, men siden flagget står i nær relasjon til nasjonalsangen blir flagget betydningsfull for oppgaven. Flagget har også betydning for nasjonsbyggingen. Det vil bli gitt referanser til politiske hendelser i Sør-Afrika, men det vil ikke utdypes i stor grad da det går utenfor oppgavens natur. Politikk står likevel i nær relasjon til samfunnet og nasjonale symboler.

Jeg vil i kapittel 4 ta for meg en analyse og fortolkning av nasjonalsangen med hovedvekt på musikken. Her vil jeg se på hvordan musikkestetikk kan vise identitet. I kapittel 5 viser jeg betydningen av nasjonalsangen for fellesskapet og hvordan nasjonalsangen har vært med på nasjonsbygging. Tilslutt vil det være en epilog og avlusting av masteroppgaven.

Det finnes flere nasjonalsanger som kan tas med i en komparativ analyse av nasjonalsangen. Sør-Afrika har siden 1948 hatt fem nasjonalsanger, hvor fire har vært offisielle. Det er først og fremst nasjonalsangen fra 1997, *Nkosi Sikelel' iAfrika*, som vektlegges i denne oppgaven. Tatt i betraktning av at *Nkosi Sikelel' iAfrika* er en hybrid nasjonalsang, vil den ses i tilknytning til *Die Stem van Suid Afrika* og *Nkosi Sikelel' iAfrika* fra 1994. Markering med årstall på 1994-versjonen som vil vise en forskjell mellom de to versjonene av *Nkosi Sikelel' iAfrika*.

2. Teori og metode

Under De Olympiske Leker i år 2016 var det 208 mulige nasjonalsanger som kunne bli hørt om en atlet vant en øvelse (Marshall, 2016). Med tanke på hvor mange nasjonalsanger og nasjoner det finnes i verden er det gjort lite forskning rundt dette temaet. Den forskningen som er gjort har et historisk eller lingvistisk perspektiv. Noe av forskningen har hatt et musikkhistorisk analysefokus på nasjonalsangene, men dette er minimalt. Til tross for lite forskning på dette er nasjonalsangen regelmessig omtalt i sammenheng med begreper som identitet, musikk og kultur, uten en nærmere fordypelse på temaet.

Heinrich W. Schwab skriver at det mangler en vitenskapelig undersøkelse av fenomenet «det musikalske nasjonale» i særdeleshet (2005, s. 59). I dette begrepet bygger man på tradisjoner fra gammel folkemusikk som er oppstått på grunnlag av nasjonalpolitiske interesser og intensjoner, men som også er en aksept av landets kulturarv (ibid., s. 60). Alsvik fremmer et synspunkt på at det er lite forskning på relasjonen mellom samfunn og musikk innen en sosiopolitisk sammenheng (2005, s. 12). En doktoravhandling avlagt av Anderson Alves De Souza fremmer synspunktet at dagens litteratur om nasjonalsanger ikke innhar egnet teoretisk innhold for akademiske gjennomganger (2008, .9).

Det er gjort noe forskning på nasjonalsang og *Nkosi Sikelel' iAfrika*. Boken *The national anthem of South Africa* skrevet av Ludumo Magangane i 2016 tar for seg de to komponentene som danner dagens sørafrikanske nasjonalsang. Gjennom en historisk tilnærming viser Magangane hvordan politikk har vært viktig for å fusjonere de to komposisjonene til dagens nasjonalsang. I 1967 skrev usikkhistorikeren Paul Nettl boken *National Anthems* om verdens nasjonalsanger, men belyser kun *Die Stem van Suid Afrika*. Den sørafrikanske antropologen David Coplan har skrevet flere artikkler og bøker med referanser til *Nkosi Sikelel' i Afrika* (1994), men alle fra et historisk og antropologisk utgangspunkt. Boken hans *In Township Tonight!* og bokkapittelet «*Nkosi sikelel' iAfrika*»: *Stories of an African anthem* gir gode beskrivelser av den tidligere nasjonalsangen. Historieforskeren Igor Cusack ser på de afrikanske nasjonalsangene fra en lingvistisk tilnærming i hans artikkel *African National Anthems: «Beat the drums, the red Lion has roared»*. Alle eksemplene over har vært brukt i masteroppgaven for å danne en forståelse for *Nkosi Sikelel' iAfrika*. Av eksemplene som fremkommer er det lite forskning som tar utgangspunkt i musikk.

Som vist er det mangel på forskning på nasjonalsanger som fenomen. Hvordan de oppstår, hva har de å si for identitet og kulturen og hvorfor valg av musikken har betydning har få forskere tidligere studert. Jeg har derfor benyttet meg av en tverrfaglig teoretisk tilnærming innen musikkvitenskap for å kunne undersøke nasjonalsangen. Flere fagfelt gjør seg gjeldene da musikkvitenskapen er et bredt forskningsfelt og for å forstå helhet om et musikkvitenskapelig tema må man trekke inn flere felt. Jeg har valg tå ta inn disse fire: musikketnologi på grunn av individfokuset det har, sosiologi for å forstå hvordan mennesker samhandler, populærmusikk for å se musikk i sammenheng med samfunnet og til slutt historie for å kunne forstå hvordan nasjonalsangen har blitt dannet. Selv om nasjonalsang er «tradisjonell musikk» har jeg bestemt at rammeverket for mye av diskusjonen jeg vil fremmlegge er under populærmusikk studier og populærmusikkvitenskap.

2.1 Tverrfaglig tilnærming

Det å kombinere populærmusikk med tradisjonelle musikkvitenskaplige redskaper som finnes i musikkhistoriske studier er nødvendig for å kunne forstå fenomenet nasjonalsang. Det er derfor nødvendig å kombinere disse retningene for å få størst mulig forståelse av materialet man studerer. I tradisjonell musikkvitenskap er musikk studert, analysert og vurdert som et objekt hvor musikken selv utgjør hovedgrunnlaget for analysen. Analysegrunnlaget i musikken er ofte dannet av lyd eller partitur, hvor det er innsnevret til å kun studere musikken i seg selv og da som regel vestlig kunstmusikk (Ruud, 2013, s. 120). Imidlertid er mye av analysegrunnlaget ikke egnet for populærmusikk, påstår tilhengere av en mer «kritisk» eller «ny» retning innenfor musikkvitenskap. I denne retningen søkes det en bredere forståelse av musikkens betydning innenfor kulturelle-, sosiale-, historiske- og politiske rammer (Hawkins, 2002, s. 2). For populærmusikkforskeren Philip Tagg kan ikke en analyse av populærmusikk kun bestå av tradisjonelle musikkvitenskapelige redskaper og må derfor brukes i sammenheng med andre teorier (1982, s. 41).

Hovedsakelig er det musikketnologien som ligger i bunn i denne oppgaven. Musikketnologien omtales som studiet av musikk i samfunnsgrupper som gjerne har felles kulturelle trekk (Ruud, 2016, s. 120). Derfor har musikketnologi også en sterk tradisjon for å tenke om grupper, etnisiteter og nasjonaliteter (Kirkegaard, 2005, s. 75). Dette er noe som i dag ses på

som fortellinger om et fellesskap. Fellesskap som fenomen er stadig gjeldende for hvordan vi som mennesker skaper identitet og samhørighet. Ofte er individet i fokus innen musikketnologi, men det er fellesskap som danner rammen av forståelsen for den enkeltes posisjonering i den sosiale konteksten (ibid.). «Det musikalske nasjonale» er med i from av hvordan selve nasjonalsangen er bygget opp og om komponistene. Dette underbygger at man kan tilnærme seg populærmusikk fra et historisk perspektiv (Hamm, 1979).

Det er en nær kobling mellom musikketnologi og en kritisk musikkvitenskap, hvor også populærmusikkvitenskap er gjeldene. Kevin Dawe omtaler denne koblingen som en dans hvor fagfeltene danser «syrtaki» og «lambada» sammen i en fremtredende kritisk analyse (2009, s. 245). Lenge har musikketnologien gjort lokale modeller av populærmusikkulturen i verden tilgjengelig for populærmusikken (ibid.). Imidlertid er det ikke like nær relasjon mellom populærmusikk og folkemusikk og folkesanger (Tagg, 1982 : Moore, 2012). Jeg vil likvel prøve å argumentere for at nasjonalsang, i særlig grad Sør-Afrikas, kan være en fusjon av disse karaktersitkene. Denne tilnærmingen er basert på Bohlmanns beskrivelse av den tautologiske benevnelsen «world music» hvor tradisjonell musikk kan bli ompakket og stemplet som populærmusikk (2002, Preference).

Populærmusikkforskeren Derek Scott omtaler studiet av populærmusikk som kritisime og analyse av musikk, men som fagfelt ikke utelukker den sosiale- og kulturelle konteksten (2009, s. 2). Denne tilnærmingen støttes av en kritisk musikkvitenskap som legger mindre vekt på oppdeling av musikk som sjangre, i betydning av pop, folk og klassisk musikk (Beard & Gloag, 2016, s. 55). Dette innebærer at man kan studere kritisk musikkvitenskap som en tverrfaglig disiplin, hvor fagfelter som antropologi (musikketnologi), sosiologi, semiotikk og postkoloniale studier er gjeldende (Scott, 2009, s. 2).

En forskning på nasjonalsang har flere punkter som underbygger kategorien kritisk musikkvitenskap. I Hawkins antologi *Critical Musicological Reflections* har han listet opp syv punkter som kritisk musikkvitenskap kan tilføre en analyse av nasjonalsang (2016, s. 5-6). Jeg vil trekke frem noen punkter som i særlig grad viser til den sørafrikanske nasjonalsangen. Det første er at nasjonalsangen viser til sosiale, politiske og kulturelle prosesser gjennom musikalsk praksis. Det er videre et spørsmål om rase og identitet i min forskning som kritisk musikkvitenskap reflekterer. I en slik betydning blir verdi- og meningsspørsmålet knyttet til en

musikalsk tekst tilstedeværende i analysen av nasjonalsangen.

Populærmusikk er en mangfoldig definisjon. Musikken kan bli brukt i forbindelse med sorgarbeid til nasjonsbygging og patriotisme til underholdningsmusikk (Knudsen et al, 2014, s. 52). Dette viser at populærmusikkulturen skifter betydning etter fortolkning (Hawkins, 2002, s. 3). John Fiske påstår at det som kjennetegner populærkulturen er at den er relevant for folk hverdagsliv, hvor lytteren proudserer mening fra tekstforslaget (Fiske i Ruud, 1996, s. 41³). Nasjonalsangen blir en viktig del av folks hverdagsliv når identitet blir diskutert. Et annet kriterie for populærkulturen, er at nasjonalsangen er kjent og sunget av alle, også utenfor landegrensene (Weisethanuet, 2011, s. 43). Enkelte forskere, som Frith, påstår at det kun er populærmusikk som kan skape spontan kollektiv identitet, hvor man føler patriotisme (2004, s. 39). Koblingen mellom nasjonalsang og populærmusikk er som beskrevet ikke like tydelig. Bohlmann påpeker likevel at nasjonalsangen når et av de dypeste nivåene i populærkulturens underbevissthet i form av at mennesker deler en felles forestilt fortelling av nasjonalsangen (2002, s. 99).

2.2 Fellesskapstanken

I følge Ernest Gellners bok *Nations and Nationalism* (1983) stammer den nasjonale fellesskapsideologien fra tiden etter den industrielle revolusjonen, hvor mennesker ikke lengre var knyttet til tradisjonell sedvane eller føydalistiske bånd. Som følge av en kapitalistisk utvikling ble individet i større grad overlatt til seg selv og fikk et tomrom som verken lokalt nettverk eller familie kunne fylle. Dermed fikk nasjonen mange av de samme funksjonene som tidligere var tilhørende familie og nærmiljø. Derfra ble nasjonen, i metaforisk betydning, en familie og et sted (Eriksen, 2000, s. 255). Benedict Anderson ser i midlertidig på fellesskapsteorien som en bokleserkultur med medfølgende kulturell homogenisering og språklig standardisering (2007, s. 44). Det oppstår en anonym samtidighetsfølelse eller abstrakt fellesskapsfølelse mellom boklesere som erkjenner å tilhøre et fellesskap. Kraften i en nasjonalsang ligger i at den er flertydig, slik at man ikke trenger å være enige om fortolkningen for å skape en felles følelse av identitet eller politisk legitimitet (Eriksen, 2000, s. 251). Med en abstrakt vi-følelse bruker man nasjonalsangen til å knytte mennesker sammen på områder de har lite felles med (ibid., s. 260). Musikken gjør det mulig å skape en felles følelse av identitet og tilhørighet i spredte samfunn, hvor musikken kan transportere dem til

³ Se også Moore, 2012, s. 3.

en kjent plass som er et forestilt «spirituelt» fellesskap (Whiteley et al, 2004, s. 4). Dermed blir nasjonalsangen symbolsk konstruert.

Gjennom den latinske termen «communitas» knyttes fellesskapet opp mot en felles, gjensidig mening av en gruppe mennesker (Bye, 2016). Andersons sentrale begrep «forestilt samfunn» beskriver hvordan mennesker gjennom en tankeprosess danner seg et bilde av et fellesskap, selv om man ikke har kjennskap til sine medborgere (2007, s. 6). Mennesker innbiller et seg fellesskap sammen med andre som passer til en viss sosial identitet. Anderson tar utgangspunkt i den sosiale identiteten som en nasjon, og setter tre premisser for nasjonens forestilling: *begrenset, suveren og samfunn* (ibid., s. 7). Hver nasjon er territorielt avgrenset ovenfor andre nasjoner og dermed suveren. Nasjonen blir forestilt som solidarisk og et kulturfellesskap selv om det kan være store forskjeller innad i nasjonen (ibid.). Dette samsvarer med Bergs betegnelse om en nasjon som: en statsdannelse, en stat som omfatter en gruppe med felles identitet, og en gruppe mennesker med felles sosial og kulturell identitet (2018). Den senere tids globale endringsprosesser har ført til at en nasjonal tilhørighet utgjør en viktig identitetsmarkør, samtidig som nasjonalisme har vært en verdifull politisk kraft (Eriksen, 2000, s. 254). I et politisk fellesskap hevdes det at alle innbyggerne har en felles kultur, noe som nasjonalismen legitimerer, selv om realiteten er at få nasjoner er kulturelt homogene (ibid, s. 256).

Ved en gjennomføring av en nasjonalsang skaper man tilhørighet og fellesskap, men det skapes en kulturell ramme som gir form til selvoplevelsen, hvor selvoplevelsen er satt i en kontekst man kan definere seg selv i (Ruud, 2013, s. 187). Tilhørighet gir mening til relasjonsbygging med andre mennesker. I Ruuds kontekst er det å fremføre og spille sammen med andre en kraftfull opplevelse som frembringer en følelse av et nært fellesskap (ibid.). Derfra kan musikk ses som et verb, noe vi gjør, heller enn en statisk hendelse. Christopher Smalls begrep «musicking» beskriver denne aktiviteten som «To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing» (1998, s. 9). En videreutvikling av dette begrepet er Gary Andsell og Mercedes Pavlicevics «collaborativ musicing» hvor musikk forstås som et kommuniserende element gjennom sosiale og kulturelle omstendigheter (Ruud, 2016, s.96). Det er gjennom denne musikalske kommunikasjonen og samarbeid mennesker blir oppfordret til aktivitet og samhandling.

Hvordan mennesker responderer, deltar og opplever musikken, utgjør en viktig faktor i identitetsarbeidet (Hawkins, 2002, s. 15).

2.3 Perseptuell økologi

En annen måte å se på hvordan mennesker oppfatter musikk er en økologisk tilnærming. Det kan videre være en tilnærming som underbygger en forståelse for både semiotikk og kritisk musikkvitenskap. Perseptuell økologi beskriver hvilke muligheter et menneske oppfatter (persepsjon) i samspill med omgivelsene (økologi) (Clarke, 2005, s. 4). En slik tilnærming identifiserer invarianter som er mottatt gjennom et miljø, hvor miljøet i musikk er rent sonisk (Moore, 2012, s. 12). Videre observerer man responsen invarianten tilbyr og fremsetter handling basert på interpretasjonen av det musikken betegner (ibid.). Det økologiske perspektivet på mening vil undersøke hvordan lyd spesifiserer dens opphav, og ved å gjøre det kan de tilby handlinger for mottakeren (Moore, 2012, s. 244 : Clarke, 2005, s. 126).

For å forstå sammenhengen mellom mennesker og omgivelsene kom persepsjonspsykologen James J. Gibson fram til begrepet «affordanse», hvor omgivelsene tilbyr (afford) noen mulige handlinger og persepsjoner (Ruud, 2013, s. 70-71). I begrepet mener Gibson at affordanse er et substitutt for begrepet «verdier», som han påstår innehar en utdatert filosofisk mening (Gibson, 1966, s. 285 i Clarke, 2005, s. 36-37).

When the constant properties of constant object are perceived (the shape, size, color, texture, composition, motion, animation and position relative to other objects), the observer can go on to detect their affordances. I have coined this word as a substitute for values, a term which carries an old burde of philosophical meaning. I mean simply what things furnish, for good or ill.

(Gibson i Moore, 2012, s. 245)

Affordanse tilbyr en komplementaritet av organismen og miljøet, hvor affordanse først og fremst er forstått som en handling (Gibson, 1966, s. 122 i Clarke, 2005, s. 37-38). I måten jeg ser begrepet på er det en underliggende betydning at musikken kan oppfordre til menneskelig aktivitet, og slik være med på å skape et fellesskap. Videre ses det i lys av de muligheter, funksjoner og verdier som lytteren oppdager gjennom miljøet, og som nasjonalsangen kan tilby gjennom en interpretasjon (Clarke, 2005, s. 203). Dette viser at musikalsk mening

oppstår gjennom en sosial eller kulturell komponent, hvor fortolkningen påvirkes av konteksten musikken opptrer innenfor (Ruud, 2016, s. 71).

Ruud viser til musikk sosiologen Tia DeNoras bruk av begrepet *affordanse* i musikkforskningen «ved å vise hvordan musikk er en ressurs og et utgangspunkt for å fortolkende aktiviteter gjennom å «appropriere» noen av de muligheter som musikken tilbyr meningsdannelsen» (Ruud, 2013, s. 70). Slik kan semiotikken trekkes inn og fungere som en begrepsfestelse av den sosiale virkeligheten og bearbeiding av subjektive tilstander (ibid.). Likevel er det opp til mennesker å se sammenhenger mellom tilbydelse og tegnet. Gjennom å appropriere musikk, kan musikk knyttes til en bestemt hendelse eller opplevelse (ibid.). Når musikken knyttes til historiske eller kulturelle omstendigheter får opplevelsen av musikk en bestemt mening.

2.4 Symboler

Det sies at kjærlighet til din egen nasjon og landet alltid har vært noe av det tydeligste et menneske kan signalisere (Nettl, 1967, s. 2). Å studere symboler og deres betydning, stammer fra en retning innen lingvistikken som også er svært gjeldende i musikkvitenskap, nemlig semiotikken (Barker og Jane, 2016, s. 646). Semiotikk er definert av David Beard og Kenneth Gloag i orienteringsverket *Musicology- The Key Concepts* som:

(...) a concept that holds that all human communication is effected by means of systems of signs articulated in contexts, such as literature, television, film, music and art, that may be considered forms of language and text.

(2016, s. 226).

I betydning av å studere nasjonalsang er semiotikken et godt utgangspunkt for å se hva musikken kan bety utenfor sine egne rammer (Moore, 2012, s. 219). Her må det fremkomme en relasjon, hvor musikken kan være et tegn for noe som ikke er musikk. I en slik antydning er semiotikken en måte å diskutere hva musikk kan representere (ibid.). Musikk lager mening gjennom en sammenheng, eller er koblet sammen i en kjede (Scott, 2009, s. 10).

Jeg vil demonstrere denne ved bruk av Taggs eksempel om røykvarsel. For Tagg gir lyden av en røykvarsleret signal om røyk, som beskriver en brann, som gir et tegn på at det er fare på ferde og at man bør komme seg unna (Tagg, 1999, s.6). Ser man dette i relasjon til musikk,

kan man plassere de musikalske elementene på den ene siden og den menneskelige responsen på den andre siden. Mellom disse motpolene skjer det en tolkning hos lytteren som gir de musikalske elementene en mening ut fra responsen til lytteren eller utøveren (Barker og Jane, 2016, s. 646). Denne tolkningen hos lytteren er til en viss grad avhengig av forståelse av rammene rundt som kultur og kontekst bidrar til å konstruere fortolkningen (Ruud, 2013, s. 138). Dermed kan man identifisere seg med den musikalske strukturen fordi ulike musikalske elementer kan tolkes.

Musikk er et resultat av menneskelig formidling, intensjon og organisering (Ruud, 2013, s. 101). Gjennom musikk lager mennesker symboler, eller hos Tagg arbitrære tegn, for hva musikk kan representere (Tagg, 1991, s. 4). Dette er tegn som kan tolkes gjennom de retningslinjene som er forbundet med det tegnet representerer (Ruud, 2013, s. 139). Ruud tar utgangspunkt i nasjonalsangen når han skal beskrive dette, hvor nasjonalsangen som representerer en nasjon har lik symbolverdi selv om musikken framføres uten tekst (ibid.). Gjennom musikalsk sosialisering kan man bli kjent med musikkens musikalske koder. Dette skjer innenfor rammene til kunstverdener. I et fortolkende fellesskap får man kjennskap til verdier, holdninger og livsanskuelser musikken kan referere til som ikke kommer like tydelig frem musikalske strukturer (ibid., s. 150).

Nasjonalsangen og flagget er to av de tydeligste symbolene på en nasjon. I den forstand ilegges de en verdi hvor man må verne om noe abstrakt, eller fastholde det som er viktig for å bekrefte en identitet (Svendsen, 2018). Dermed danner nasjonalsang og flagg et legitimeringsgrunnlag for tilhørighet og fellesskap som mennesker kan knytte seg til (ibid.). Dette viser at nasjonalsangen kan fortolkes og gis en eller flere asosiasjoner som kan stå for en betydning (Ruud, 2016, s. 69). Siden nasjonalsangen er et symbol er det vanskelig å gjøre forandringer uten at det påvirker meningen (Scott, 2010, s. 240).

I en analyse av nasjonalsangen er det fruktbart å studere musikken med semiotiske egenskaper gjennom «musem».

A musem is therefore a minimal unit of musical discourse that is recurrent and meaningful in itself within the framework of any musical genre. This means that the structure constituting a musem in one style do not necessarily constitute a musem in another style and, even if they did, the musem would not necessarily connote the same

thing.

(Tagg, 1999, s. 33).

Musem er små enheter av mening, hvor noe av grunnlaget kommer fra barokkens affektlære (ibid., s. 38). Meningen i et museum konstrueres i samspill med sosiale og kulturelle faktorer. Dette danner en ramme for interobjektive prosesser, hvor en utvalgt struktur danner en forbindelse til et musikalsk objekt (Ruud, 2013, s. 199). Ruud presiserer dette gjennom en beskrivelse av nasjonalsangen.

Hvis min nasjonalsang spilles av et profesjonelt orkester, synges av et tilsvarende kor i en konsertsal med lang etterklang, vil en rimelig tolkning av framføringen gå i retning av: min nasjonale identitet, offisiell, organisert, «klassisk» kvalitet, polert, høytidelig. Koret assosieres med noe stort og kollektivt, synkroniserte individer, felles mål. Og konsertsalen viser at dette er en offentlig framføring med rom for mange mennesker og en mektig lyd. Hvis nasjonalsangen ble fremført på en pub, av en full utlending med raspete stemme akkompagnert av en ustemt gitar spilt med enkle akkorder i et miljø av klirrende glass, småprat og rå latter, går selvsagt kjeden av assosiasjoner med tilhørende fortolkning i retning av noe upassende og manglende respekt.

(ibid.)

Under en framførelse av nasjonalsangen beveger man seg inn i ulike «kunstverdener». For Howard Becker var dette begrepet en beskrivelse på hvordan mennesker opptrer i ulike møter med musikk. Det betyr at man må inneha en forkunnskap i de ulike rommene kunststartene presenteres. Hvilket innebærer at man kjenner til koder og konvensjoner de ulike artene innehar for å kunne ta del i ulike kunstverdener (Ruud, 2016, s. 149). Det er både uskrevne og skrevne regler for atferd når en nasjonalsang fremføres. I dette ligger hvordan man skal opptre under en nasjonalsang, både for en framførelse under egen nasjons nasjonalsang og andre lands nasjonalsanger. På samme måte kan det tolkes flere uskrevne regler for komponering av en nasjonalsang, slik som at nasjonalsangen må ha en varighet på rundt et minutt og at den må inneholde definisjoner på landet og dets fremtid og håp (Marshall, 2016). En nasjonalsang representerer ideer og verdier av nasjonen og staten; derfor er det viktig å ha kjennskap til kunstverdener.

Musikk har ulike formål den kan tjene, som regulering av sinnstilstander, representasjon og

kommunikasjon. For Martin Clayton er det fire sentrale analyseredskaper som viser hva nasjonalsangen kan gjøre for mennesker. Han beskriver dette som «regulering av individets kognitive eller fysiologiske tilstand, forhandlinger og kommunikasjon mellom selvet og omverden, symbolsk representasjon og samordning av handling» (Clayton i Knudsen et al, 2014, s. 4). Selv om det kan være variasjoner i hvilken musikk som kan formidle disse funksjonene, påstås det at nasjonalsangen kan bidra til å berøre alle kategoriene samtidig. Frith beskriver hvordan levende musikk er musikk som en sosial situasjon (2003, s. 95). I dette legger han at musikk er et samspill med hendelser i en menneskelig situasjon, som feiring eller protest, som er organisk uansett tekniske eller estetiske kvaliteter. Musikk blir en mulighet for å undersøke et delt rom av mellommenneskelig karakter. Nasjonalsangen utgjør en sosial situasjon da den i særskilte tilfeller blir spilt med kun enkeltindivider tilstede. Dermed oppfyller en levende framførelse av nasjonalsangen Abraham Maslows tredje nivå i behovspyramiden hvor det sosiale vektlegges. Et behov defineres som en mangelvare og er derfor viktig for menneskets eksistens. I trinnet for sosiale behov vektlegges det å omgå andre mennesker, noe en levende framføring av nasjonalsangen oppfyller ved å være en del av samfunnet (Ruud, 2013, s. 238).

Et vendepunkt i kulturstudier hvor sosiale kategorier som etnisitet, rase og kjønn går inn under identitet gjør at masteroppgaven trekker i retning mot kulturstudier. Dette understrekes av et delvis skifte i fokuset på tradisjonell musikk til populærmusikk i musikketnologi (Shepherd, 2003, s. 75). Samtidig er det et vanlig problem i musikkvitenskap at studier av musikketnologi og populærmusikk har vært selve teoretiseringen av musikk og identitet og derfor antydning av ulikheter i samfunnet (Born et al, 2002, s. 2). Borns uttalelse viser at tematikken for denne oppgaven ikke bare angår å skape et fellesskap og se det like, men også se på forskjelligheter som speiles av historie. Det er kun ved denne tilnærmingen man kan forstå betydningen av identitet (Hawkins, 2002, s 13).

2.5 Kvalitativt intervju

Hoveddelene i denne delen vil ta for seg en beskrivelse av mitt kvalitative forskningsdesign. Likeså vil en historisk-analytisk tilnærming til musikk bli gjeldende, hvor relasjonene mellom den musikalske teksten og dens kontekst er fremtredende. I oppgaven inngår musikkanalyse som et metodisk verktøy. Det vil bli forklart i et eget kapittel som henger sammen med selve analysen.

For å kunne si noe om hvordan identitet kommer til syne gjennom nasjonalsangen, samt befolkningens syn på nasjonalsangen har jeg valgt å gjennomføre en kvalitativ undersøkelse. Det finnes ikke utbredt forskning på nasjonalsanger i verden. Det har heller ikke vært gjort musikkanalyse av nasjonalsanger med fokus på identitet som jeg har funne. En kvalitativ tilnærming i metode vil dermed kunne gi dybdekunnskap om identitet og befolkningens forhold til nasjonalsangen. Den kvalitative forskningen er et empirisk, sosialt lokalisert fenomen, definert av sin egen historie (Silvermann, 1993, s. 31 i Ryen, 2002, s. 18). Det er tre hovedaspekter i min oppgave: dybdeintervjuer med forelesere på universiteter i Sør-Afrika, spørreundersøkelser blant lokalbefolkningen for å fange mening om nasjonalsangen og en analyse av musikken i den sørafrikanske nasjonalsangen *Nkosi Sikelel' iAfrika*. Sammen med en empirisk forforståelse vil resultatet fra intervjuene utgjøre hovedtyngden i selve masteroppgaven.

2.5.1 Min posisjon under forskningen

Masteroppgaven vektlegger et tverrkulturelt intervju. Dette er en intervjusituasjon som assosieres med forskning som foregår utenfor din egen nasjon, hvor man krysser både nasjonale og kulturelle grenser (Ryen, 2002, s. 231). Derfra oppstår et innsider/utsider-dilemma i relasjonen mellom forskeren og den som blir intervjuet (ibid.). Jeg som forsker må ta i betraktning min egen subjektive posisjon i denne masteravhandlingen og hvordan det kan ha påvirket metodologiske tilnærminger. Adjektivene som vil beskrive meg og som kan ha innflytelse på masteroppgaven er ordene norsk, ung, hvit og kvinne. I et sørafrikansk komplekst samfunn og dens historie kan mine adjektiv være en ballast i samtalen med informanter. Når avstandene blir store nok, er ikke nødvendigvis min tilhørende kategori – norsk - av vesentlig karakter, men heller omfavnet av en europeisk kategori. Derneft bygger det seg en historisk relasjon mellom kategoriene som i et postkolonialt blikk gir meg en bestemt status (Ryen, 2002, s. 235).

Med en forhåndsbestemt status visste jeg at det var mine personlighetstrekk og hvordan jeg møtte mine informanter som ville være avgjørende for kvaliteten i intervjuet. Kvale og Brinkmann beskriver kvalifikasjonskriterier for intervjueren som «kunnskapsrik, strukturerende, klar, vennlig, følsom, åpen, styrende, kritisk, erindrende og tolkende» (2017, s. 196). Jeg var klar over at jeg måtte møte informantene mine med ydmykhet og respekt,

samtidig som jeg ville være sikker på at jeg fikk med meg all informasjon korrekt. Derfra ville all informasjon fra informanten være avhengig av hvor komfortabel de ble med selve situasjonen.

Innenfor sosiologien finnes begrepet etnometodologi, som beskriver intervjuet som en sosial interaksjon hvor man studerer det sosiale livet ut fra deres egne praksiser (Ryen, 2002, s. 142 : Tjora, 2014). Dette får betydning for intervjuerens rolle og dens innvirkning på intervjusituasjonen (Ryen, 2002, s. 144). Ved å fremme en intervjusituasjon oppstår det et asymmetrisk maktforhold (Kvale & Brinkmann, 2015, s.52). Siden jeg hadde regien i samtalen, stod jeg i en sterkere maktrelasjon ovenfor de jeg intervjuet. Som intervjuer var det jeg som fra begynnelsen kontrollerte situasjonen ved å bestemme tema. Jeg var også den som sørget for at intervjuet holdt seg noenlunde innenfor rammene jeg hadde satt til masteroppgaven. Samtidig var jeg bevisst på at informanten hadde mulighet til å prege situasjonene med svarene sine. Ved å diskutere maktrelasjoner i intervjusituasjonen, knyttes både epistemologiske spørsmål til kunnskapen som produseres og hvorvidt etikken håndteres i asymmetriske maktforhold (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 53).

Et etnosentrisk perspektiv vil påvirke min fortolkning og sammen med postkolonial teori er spørsmålet om min rett til å skrive på vegne av en annen kultur avgjørende (Hylland Eriksen, 1998, s. 19). Jeg håper at så lenge prosjektet er godkjent av *Norsk senter for forskningsdata* (NSD), det er innhentet samtykke fra informanter og responsen har vært positiv, kan jeg presentere forskningsprosjektet på en etisk måte.

2.6.2 Valg av metode - på jakt etter den gode samtalen

Avgjørelsen for å velge en metode, er at man mener den vil danne en god forankring i datamaterialet og kan belyse forskningsspørsmålet på en faglig interessant måte (Dalland, 2012, s. 111). Det er flere metoder denne studien kan inkludere. Etnografien er en av dem, hvor man søker å forstå sosial handling i sosiale settinger (Ryen, 2002, s 55). Et viktig hovedpunkt innen etnografi er observasjon, som ofte krever et lengre feltarbeid med aktiv deltakelse. På grunn av masterstudiets tidsbegrensing og at etnografiske studier som regel ikke gir nøytrale skildringer, ble etnografi lagt til side (ibid, s. 56). I min masteravhandling er tematikken identitet gjennomgående, og jeg har et særlig ønsket å få vite befolkningens syn på nasjonalsang og egen identitet. Dermed tok jeg beslutning om at samtalen var et godt

utgangspunkt for å få innsikt i andres opplevelsesverden.

Kvale og Brinkmann deler inn intervjueren inn i to metaforer: gruvearbeider eller reisende, utfra hvilke epistemologiske oppfatninger man søker grunnlag for i intervjuprosessen (2015, s. 71). I masterforskningen min har jeg vektlagt en reisende intervjumetafor, noe Kvale og Brinkmann omtaler som en person som reiser til et fjernt land og har mye å fortelle når man kommer hjem. Hovedmålet er å skape en «kunnskapskonstruksjon» som legger vekt på samtals fortellinger og den reisendes fortolkninger (ibid., s. 72). Sett i lys av kvalitativ forskning ønsker man å utvikle en ny forståelse av en tematikk som må bli forstått ut fra sin kontekst. Dette danner grunnlaget for en hermeneutisk tilnærming. Jeg forsøker å sammenligne forhåndkunnskapen jeg har om et tema og den nye kunnskapen som produseres gjennom intervjuet (ibid., s. 73). På min reise gjennom Sør-Afrika møtte jeg personer som inviterte meg til å ta del i deres verden og erfaringer.

«Kvalitative studier kan være rettet mot et ønske om å få innsikt i sosiale fenomener slik de forstås av de personene som forskeren studerer. Samtalen er et godt utgangspunkt for å få kunnskap om hvordan enkeltpersoner opplever og reflekterer om sin situasjon» (Thaagard, 2006, s. 11). I det kvalitative intervjuet var jeg ute etter å forstå de sosiale fenomenene slik som informantene opplevde og erfarte fra sitt eget perspektiv (Dalland, 2012, s. 57). Meningen var å få innsikt i informantens livsverden. Gjennom den gode samtalen og nøye utvalgte informanter ønsket jeg å få relevant og interessante funn for min masteravhandling.

2.6.3 Utvalg

Problemstillingen til masteroppgaven ble tidlig klar, og jeg var derfor bevisst på at en kvalitativ undersøkelse måtte gjennomføres for å få nok dybde i prosjektet. Dernest ble en tur til Sør-Afrika veldig aktuell, og tredje semester ved mastergraden ble valgt som et ideelt tidspunkt å reise på. Jeg hadde på forhånd bestemt meg for to byer jeg skulle besøke; Port Elizabeth og Cape Town. I tillegg ble en tredje by, Durban, relevant da kunnskapen min om Sør-Afrika ble utvidet. På grunn av uforutsette hendelser ble reisen til Durban kansellert uker før avreise, men heldigvis kom en fjerde by fram som et alternativ; Grahamstown. Jeg bestemte derfor at for å få ulike perspektiver på nasjonalsangen og muligheten til å favne mangfoldet i Sør-Afrika, ønsket jeg å gjennomføre dybdeintervjuer med minst to personer fra byene jeg besøkte.

I *Systematikk og innlevelse* skriver Tove Thagaard «kvalitative studier baserer seg på *strategisk utvalg*, det vil si at vi velger informanter som har egenskaper eller kvalifikasjoner som er strategiske i forhold til problemstillingen» (2006, s.53). I prosessen med å velge informanter til masteroppgaven var det derfor nødvendig å tenke igjennom hvilke egenskaper eller kvalifikasjoner jeg anså som relevant for problemstillingen. Jeg la dermed til grunn at informantene hadde kjennskap til en av to kategorier: musikkelementer i sørafrikansk musikk eller kulturell kompleksitet, og et pluss om de hadde kjennskap til begge kategoriene. Deretter ble utvalget til dybdeintervjuene nøye valgt ut. Siden jeg ønsket å forske på en fremmed kultur, som i tillegg var andre siden av jordkloden, undersøkte jeg først mulige informanter gjennom mitt eget nettverk, og fikk noen mulige navn på lista. Videre ble jeg klar over engasjerte røster i Sør-Afrika gjennom aviser og universiteter som var tilgjengelig på internettet. Til slutt noterte jeg meg en liste med navn og tok kontakt med mulige informanter via epost.

Anne Ryen siterer Michael Quinn Patton som legger vekt på at informantene er «de kildene man tror best vil kunne svare på de sentrale spørsmålene i studien, og dermed oppfylle studiens målsetting» (2002, s. 88). Det vil si at man tar valg om hvilke informanter man mener er best egnet til å svare på problemstillingen til masteroppgaven. Videre viser Ryen også til Miles og Huberman som mener informantene bør ha viss kjennskap til det som studeres, men også ha en bred tilnærming (2002, s. 88). For å få finne de rette informantene gjennomførte jeg en bakgrunnsundersøkelse på informantene som jeg hadde på min liste utfra kategoriene jeg hadde satt (jf. forrige avsnitt). Jeg valgte tilslutt seks informanter til dybdeintervjuene der ønsket om ulik kulturbakgrunn sto sterkt.

Det ble en større utfordring enn forventet å få kontakt med informanter til en tverrkulturell intervjustudie. Ryen poengterer at «den første utfordringen består altså i å etablere kontakt og tillit, den neste består i å vedlikeholde denne relasjonen» (2002, s.236). Jeg forsøkte først å ta kontakt med mulige informanter gjennom e-post, og deretter opprettholde kontakten via dette forumet. Det var ikke alle informanter som responderte på kontakt gjennom e-post, mens andre kom det overveldende respons fra. Det viste seg at det var lettere å få kontakt med informanter når man var i Sør-Afrika enn fra Norge. Jeg fikk til slutt en fornøylig variasjon av informanter. Mine seks informanter i utvalget hadde ulik bakgrunn:

- Informant 1: Er en mann som er engasjert det frivillige kulturlivet i Eastern Cape-provinsen. Fra Eastern Cape-provinsen og klassifiserer seg selv som farget.
- Informant 2: Er en mann som arbeider ved et universitet i Eastern Cape-provinsen. Er en aktiv musikkutøver. Fra Eastern Cape-provinsen og klassifiserer seg selv som farget.
- Informant 3: Kvinnelig musikk lærer som arbeider ved et universitet i Eastern Cape-provinsen. Oppvokst i Eastern Cape-provinsen og klassifiserer seg selv som hvit.
- Informant 4: Kvinnelig musikk lærer som arbeider ved en videregående skole i Eastern Cape-provinsen. Klassifiserer seg selv som hvit.
- Informant 5: Mannlig historiker som arbeider ved et museum i Western Cape-provinsen. Oppvokst i KwaZulu-Natal-provinsen og ser på seg selv om farget.
- Informant 6: Mannlig musikkutøver som arbeider ved et universitet i Western Cape-provinsen. Oppvokst i Eastern Cape-provinsen og ser på seg selv som svart.

De seks informantene jeg hadde valgt ut til dybdeintervjuene, var et for lite antall til å kunne fange meningen om den sørafrikanske nasjonalsangen. Jeg valgte derfor å utforme en skriftlig undersøkelse med tilfeldig valgte informanter. Med dette ville jeg få frem relasjonen innbyggerne i Sør-Afrika har til nasjonalsangen på en objektiv måte (Postholm, 2010, s.71). Grunnlaget for en skriftlig undersøkelse var også muligheten til å få størst antall deltakere på kortest mulig tid. Det viste seg vanskeligere enn forventet å gjennomføre en skriftlig undersøkelse i Sør-Afrika på grunn av tematikken til masteroppgaven. Jeg endte opp med et resultat av 13 svar på en skriftlig undersøkelse. Underveis i oppholdet mitt i Sør-Afrika fant jeg ut at jeg måtte endre tilnærmingen til hvordan jeg skulle få vite mer om lokalbefolkningens mening om nasjonalsangen. Jeg bestemte for at den enkleste måten å gå videre på, var å småsnakke med folk når de var interessert i hvorfor jeg hadde reist til Sør-Afrika. De jeg var i kontakt med hadde ulike bakgrunn som spant seg fra Uber-sjåfører til en tidligere fange på Robben Island, til elever og ansatte ved forskjellige universiteter. Til slutt hadde jeg fanget meningen til 30 informanter om deres relasjon til *Nkosi Sikelel' iAfrika*.

Spørsmålet om hvorvidt utvalgets størrelse kan ses som representativ for befolkningens syn på nasjonalsangen, vil være gjennomgående i denne masteroppgaven. Min oppfatning er at alle mine informanter har et felles syn på nasjonalsangen, og derfor vil et større antall informanter kun innbefatte loven om fallende utbytte (Kvale & Brinkmann, 2015, s.148). Jeg

brukte også en god del tid på å utforme en intervjuguide og forberede meg til undersøkelsen, noe som gjorde at jeg kunne bruke mer tid på å forberede og analysere intervjuene (ibid.).

2.5.4 Utforming av intervjuguide

I forkant av turen til Sør-Afrika utformet jeg en intervjuguide hvor jeg valgte å ta utgangspunkt i fire hovedkategorier. Disse kategoriene besto av temaene: Fellesskapet, musikalske elementer, politikk og historie og kulturell kompleksitet. Tanken bak intervjuguiden var at alle spørsmålene i de ulike kategoriene kunne knyttes opp mot den sørafrikanske nasjonalsangen. På den måten hadde jeg en plan for å dekke informasjonsbehovet i masteroppgaven. Jeg tenkte også gjennom hvordan ordlyden i spørsmålene skulle være, og hvilken rekkefølge spørsmålene skulle bli fremsatt for å få mest mulig ut av intervjuene. Jeg stilte spørsmål som «hva mener du», «kan du fortelle» eller «hvorfor» heller enn «hvordan» - spørsmål slik at svarene ikke kunne besvares med ett ord.

Den første kontakten med informantene mine inneholdt informasjon om masteroppgaven og valg av tema. Der stod det også beskrevet hvilke kategorier jeg søkte etter slik at informantene hadde mulighet til å forberede seg til intervjuet. Jeg ønsket at selve intervjuet skulle være semistrukturert slik at informantene ikke følte seg låst til spørsmålene, men at de likevel var ledende mot kategoriene (Kvale og Brinkmann, 2017, s.46). Det betydde at det også var mulighet til å stille oppfølgingsspørsmål. Ut fra dette ville jeg få beskrivelser fra intervjupersonens egen livsverden og deres fortolkninger av identitet og nasjonalsangen i det sørafrikanske samfunnet.

Jeg gjennomførte et prøveintervju i forbindelse med faget MUS4217 – Metodologisk emne: musikk, kultur og samfunn våren 2018⁴. Her testet jeg ut intervjuguiden og rollen som forsker, og jeg lærte svakheter og styrker i selve intervjusituasjonen. Jeg oppdaget at pilotintervjuet ikke ga meg de resultatene jeg ønsket, og endret noen spørsmål for å få mer dybde i intervjuene jeg skulle gjennomføre i Sør-Afrika. Selv om prøveintervjuet ikke ble brukt i forbindelse med selve masteroppgaven, ga det meg viktig erfaring i prosessen rundt selve intervjuet som intervjuforberedelser, selve intervjusituasjonen, transkribering og analyse.

⁴ Intervjuet som ble gjennomført er ikke en del av utvalget som ble presentert tidligere.

2.5.5 Gjennomføring

Til sammen ble seks dybdeintervjuer gjennomført i en periode på to uker høsten 2018. Ved første kontakt med informantene informerte jeg om tidsrommet jeg skulle være i Sør-Afrika og når jeg anslagsvis var i de ulike byene. Derfra bestemte informantene rammene rundt intervjuene som tid og sted. Noen intervjuer ble gjennomført på de respektives arbeidsplass, mens andre oppsøkte mitt oppholdssted. Jeg beregnet hvert intervju til å ta rundt en time, men lengden på intervjuene varierte fra 45-90 minutter alt etter hvor detaljert informantene gikk inn på temaene, eller hvor langt vi gikk bort fra selve intervjuguiden.

Jeg brukte en lydopptaker under alle intervjuene, slik at jeg var sikker på at jeg fikk med meg all informasjon. Lydopptakeren var en liten og letthåndterlig variant, noe som gjorde at den ikke var til forstyrrelser for verken meg eller informantene. Dette gjorde at jeg kunne samle og transkribere hvert enkelt intervju i sin helhet, uten å måtte stoppe opp underveis og forstyrre flyten i intervjuet. Jeg kunne også tillate meg å være fullt tilstede i intervjuet, og vie min interesse til alt som ble presentert. Siden intervjuene foregikk engelsk, som er mitt fremmedspråk, var lydopptakeren til stor hjelp for å være sikker på at informasjonen, også i etterkant av intervjuet, ble tolket korrekt.

Jeg lot hver enkelt informant bestemme rammene rundt intervjusituasjonen og fremsatte både telefon/Skype og personlig fremmøte som muligheter. For meg var det viktig å skape gode rammer rundt selve situasjonen, og lokasjon kan være en påvirkende faktor i hvor komfortable informantene er under intervjuet. Flere momenter spilte inn her, men tungtveiende ble tankegangen om at desto mer trygg informantene følte seg, jo mer ville jeg få ut av intervjuet. Det faktum at flere av informantene kun hadde vært i kontakt med meg gjennom e-post, gjorde meg særlig oppmerksom på dette. Dalland sier et vellykket forskningsintervju er samsvarende med en positiv opplevelse (2012, s. 163). I etter-på-klokskap er jeg takknemlig for at alle intervjuene lot seg gjøre ansikt til ansikt, da man lettere kan observere signaler kroppsspråket og gester sender ut som underbygger eller svekker et utsagn (Dalland, 2012, s. 175).

Etter hvert som jeg ble mer vant til intervjusituasjonen gikk intervjuene lettere og resultatet ble en intervjuform som var mye mindre strukturert enn de første intervjuene var. Dermed ble det mer frihet fra intervjuguiden, samtidig som jeg passet på at hovedkategoriene ble dekket

etter beste evne. En fordel med en friere tilnærming i intervjusituasjonen, er at man kan flyte med på retningen samtalen tar. På den andre side kan man oppleve at intervjuet tar en retning som berører temaer som ikke er relevante for oppgaven. De gangene samtalen sporet av, forsøkte jeg så smidig som mulig å lede samtalen tilbake til temaet, uten å virke uhøflig. Det positive med en retningsendring er at det plutselig blir fortalt om eller informasjon som viser seg å ha relevans til forskningen. For min del fikk jeg en mulighet til å bli enda bedre kjent med informantene fordi de delte mer av sin livsverden og identitet. Når rammene ble friere, bød intervjusituasjonen til og med på to fremføringer av den sørafrikanske nasjonalsangen.

2.5.6 Analyse og bearbeiding

Å arbeide med den innsamlede dataen er en runddans mellom transkripsjon, analyse og fortolkning. En fortolkning og bearbeiding av ulike materialer har vært en gjennomgående faktor i min masteroppgave. Likevel har arbeidet med transkripsjon og analyse av intervjuene tatt masteroppgaven et steg videre.

Meningen med transkripsjon er at man skal gjøre intervjusamtalen tilgjengelig for analyse (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 204). Ved å transkribere intervjuene fikk jeg også en mulighet til å gjenoppleve intervjuet og komme på ideer til fortolkning (Dalland, 2012, s. 179). Det ga meg videre et læringsutbytte ved at jeg fikk intervjuene «under huden» (Fosslund & Thorsen, 2010, s. 190). Jeg valgte å skrive ned alle intervjuene ord for ord på engelsk, med unntak av ord og pauser som ikke hadde relevans for oppgaven. I første omgang skrev jeg også ned fyllord som «du vet» og «eh», og i parentes skrev jeg ned kommentarer som kunne underbygge stemningen i intervjuet. Dette gjorde jeg fordi jeg i første omgang ikke kunne vite hva som ville bli relevant for analysen (Fosslund og Thorsen, 2010, s. 189). Etter at alt var notert, gikk jeg gjennom intervjuene en gang til, oversatte teksten til norsk og fjernet mindre relevant data for oppgaven.

I den tredje runden brukte jeg en induktiv tilnærming presentert av Glaser og Strauss (Ryen, 2002, s. 146; Kvale & Brinkmann, 2015, s. 141; Fosslund & Thorsen, 2010, s. 189). Dette gjorde jeg fordi intervjuet rettet seg etter et fenomenologisk innhold. En metode som er kjent som åpen koding eller «grounded theory». Jeg delte teksten min inn i kategorier med begreper som kunne definere innholdet i en kategori (Thagaard, 2003, s. 134). Allerede ved utformingen av intervjuguiden tenkte jeg gjennom mulighetene for at analysen kunne ende

opp i kategorier og derfra hvilke teoretiske egenskaper de kunne ha (Ryen, 2002, s. 146). Dette var også avgjørende for at jeg ønsket å kun ha fire hovedkategorier i intervjuguiden. Ved at jeg tidlig hadde definert kategorier, kunne datamaterialet mitt tidlig sammenfattes til oversiktlige enheter (Thagaard, 2003, s. 134).

Thagaard påpeker hvor viktig det er at man knytter forskningen sin til validitet og reliabilitet (2003, s. 178-180). Med dette menes at man er kritisk til egne tolkninger og at prosjektets resultater kan bli bekreftet av annen forskning. Å være kritisk til egne tolkninger handler om å kunne være i stand til å teste påliteligheten i informasjonen som kommer frem i intervjuene. På samme måte som man vurderer teori med et kildekritisk blikk, bør man også vurdere informasjon som fremkommer i intervjusituasjonen. I enkelte tilfeller der informantene presenterte fagstoff med henvisning til historisk fakta eller navn og musikkgrupper i det sørafrikanske samfunnet, valgte jeg å sjekke det opp mot pålitelige kilder. Dersom informasjonen ikke ble gjengitt i skriftlige kilder som kunne verifisere fakta, ble uttalelsene heller ikke tatt med i oppgaven. Dette for å understreke validitet og reliabilitet til masteroppgaven, og med tanke på å fremstille informantene på best mulig måte.

2.5.7 Evaluering av prosessen

For kvaliteten og utviklingen av masteroppgaven er evaluering en viktig faktor. Stige et al (2009) har utviklet retningslinjer og sjekkpunkter for evalueringen, som oppfordrer til en refleksiv dialog ved å bruke en metode kalt *EPICURE*. Jeg synes dette akronymet har vært nyttig for å reflektere rundt masteroppgaven og dens virkning i det sosiale rommet. Hver bokstav i *EPICURE*⁵ refererer til ulike punkter som bør være med i evalueringen: Engasjert, prosess, fortolkning, kritikk, nytteverdien, relevans og etikk.

Flere av Stige et al (2009) sjekkpunkter har vært drøftet, vurdert og evaluert underveis i metodekapittelet. Likevel ønsker jeg å trekke frem enkelte begrep for ytterligere kommentarer. Mine personlige verdier og holdninger kan ha påvirket måten innsamlet informasjon har blitt behandlet og analysert. Det kan videre ha hatt betydning for hvilke utsagn som har blitt vektlagt i denne oppgaven. Etersom jeg hadde en del empiri om Sør-Afrikas kultur og nasjonalsang før jeg gjennomført intervjuene, kan det ha fargelagt måten utsagnene ble tolket.

⁵ Den orgniale beskrivelsen av EPICURE: Engagement, Processing, Interpretation, Critique, Usefulness, Relevance, Ethics.

Å være kritisk til egen forskning er ensbetydende med å vurdere utfallet, særlig i forskning inspirert av postkolonialistiske teorier.

Etiske overveielser referer til hvordan verdier og moralske prinsipper er integrert i forskningens handlinger og refleksjoner (Stige et al, 2009, s. 1511). For meg var rollen som intervjuer ny. Jeg var derfor veldig bevisst på hvordan jeg kunne påvirke informantene og hvor mye makt jeg i rollen som intervjuer satt med. Jeg ønsket at informantene skulle bli så trygge på meg at samtalen gikk upåvirket av den assymetriske maktbalansen. Kunnskapen som ble produsert i intervjuet, er basert på interaksjonen mellom meg som forsker og informanten (Kvale og Brinkmann, 2015, s. 84). Jeg la derfor til grunn at ingen informanter hadde behov for å stå frem med fullt navn i oppgaven da man ikke vet om oppgaven kan ramme omdømme deres.

Ved å evaluere denne tverrfaglige studien vurderer jeg om den tilbringer ny kunnskap eller originale perspektiver (Stige et al, 2009 s.1511). Ved å se på relevansen oppgaven har kan man vurdere hvor nyttig funnene mine vil være for fremtidig forskning. Å sette forskningen i relasjon til virkelighetens verdensproblemer, er å studere nytteverdien av forskningen. I en tid der nasjonalistiske trekk er fremtredende kan denne masteroppgaven være bevisstgjørende om en nasjons identitet og dens historie. Nasjonalsangen kan også være et samlingspunkt og skape et fellesskap i et mer splittende samfunn. Jeg håper at denne oppgaven kan være til inspirasjon for å studere andres nasjoners nasjonalsang gjennom musikkestetiske elementer. Kanskje kan denne oppgaven også bidra til økt forståelse for nasjonalsangens betydning.

2.6 Historisk-analytisk perspektiv

Ved å ta utgangspunkt i en historisk-analytisk diskurs forsøker jeg å tilnærme meg nasjonalsangen gjennom diakronisk forskning (Wodak og Meyer, 2001, s. 65). Dette gjør at oppgaven favner historiografien til Sør-Afrika gjennom informantenes stemme og en norsk fortolkning. Kombinasjonen av musikk, sosiale- og historiske faktorer har vært brukt for å belyse nasjonalsangen i denne oppgaven. Relevant litteratur på afrikansk og sørafrikansk musikk og historie har vært tatt i bruk for å skape sammenhenger mellom musikkanalyse og empiri.

På det afrikanske kontinentet har musikk betydning for hvordan det sosiale livet er organisert.

Det er viden kjent at det musikk blir fremstilt som et element brukt i enhver anledning i menneskets liv. Det finnes flere studier av afrikansk populærmusikk, som humanistiske analyser av opptredener i en bredere perspektiv, som beskjeftiger seg med sosial organisering, symbolsk kommunikasjon og politisk økonomi (Waterman, 1990, s. 6). Tagg skriver at ingen diskurs som tar for seg analysen av musikk kan glemme sosiologiske faktorer (1982, s. 40). Populærmusikkens opptreden skaper sosiale og historiske prosesser. Derfor kan man ikke studere et kulturelt komplekst samfunn uten å se sammenhenger mellom musikk og samfunnet. Man kan heller ikke overse betydningen av estetikken i musikken, selv om musikken ses i nær relasjon til funksjon og verdi i samfunnet (Allen, 2004, s. 2).

Afrikas og Sør-Afrikas nyere historie er en respons på den europeiske kolonialisme. Siden andre verdenskrig har fokuset vært på hvordan kolonialistiske tradisjoner har påvirket afrikansk populærmusikk (Waterman, 1990, s. 4). Fremtredende globalisering har ført til at mennesker har tatt til seg ulike aspekter fra nye utvekslinger og adoptert dem for å passe inn i sosiale og miljømessige behov (Salm, 2010, s.1330). Denne tilnærmingen følger en ny trend innen studier av populærmusikk og musikketnologi. Slik Born og Hesmondhalgh påpeker, kan fokus på postkolonialisme i musikkstudier gi ny forståelse for hybrid musikk, kulturell kompleksitet og ny musikalsk synkretisme (2005, s. 25).

Rammen rundt denne masteroppgaven bærer preg av et tverrfaglig samarbeid mellom ulike musikkvitenskapelige grener. Jeg har brukt møtet mellom disse grenene til å styrke viten og forståelsen av samspillet mellom nasjonalfølelse og musikk (Kirkegaard, 2005, s. 76). En stadig økende oppmerksomhet på musikkens posisjon i en nasjon gjør at man kan undersøke forholdet mellom musikk, identitet og historie fra et mer nyansert perspektiv. Ved å forske på den sørafrikanske nasjonalsangen, søker jeg en større forståelse av hva som ligger i sammenhengen mellom musikk, identitet og historie.

3. Setjhaba sa South Afrika

Tittelen på kapittelet er hentet fra det sørafrikanske språket sesotho som vi finner i nasjonalsangen, og oversatt sier «nation of South Africa». Coplan fremmer et syn på musikk hvor sanger blir kontekstualisert gjennom historie, sted og opptreden (2005, s. 286). Det er derfor nyttig å se hvordan historie kan skape en forståelse for de sammenhenger og fortellinger som er mellom fortid, nåtid og fremtid (Stolten, 2007, s. 6). Å studere historie gir oss redskaper til å skape flere perspektiver på elementer som bygger et samfunn. I elementene ligger mulighet til å få innsikt i menneskers liv, tanker og handlinger i ulike tidespkoer og kulturer (Udir, 2009). Videre kan historie være et svar på hendelser i nåverende tid som er forankret i fortiden (Stolten, 2007, s. 7). Derfor er det nødvendig å studere historie for å skape forståelse for hendelser som kan påvirke en forståelse av identitet i Sør-Afrika.

I dette kapittelet vil det vektlegges et historisk perspektiv på nasjonalsang, flagg og Sør-Afrika. Historiske data gir bevis på hvordan grupper og land ble dannet, og hvordan de har utviklet seg (Udir, 2009). Ved å se på hendelser som har skjedd kan historie tjene et identitetsformål siden mennesker ofte identifiserer seg med hendelser i samfunnet. På et slikt grunnlag kan historie utgjøre en betydning for hvordan mennesker forstår og oppfatter seg selv i samspill med samfunnet (ibid.). Dette samspillet kan videre danne grunnlag for hvordan mennesker skaper sin identitet og tilhørighet.

3.1 Historien til Sør-Afrika

Sør-Afrika et mangfoldig land, både geografisk, kulturelt og sosialt. Det geografiske mangfoldet vises gjennom ørken, subtropiske områder og høytliggende fjellplataer med lange fjellkjeder (Sør-Afrika, 2018, FN-Sambandet). Sammen med en lang kystlinje som er møtepunktet for både det indiske hav og Atlanterhavet (ibid.). Landet er i dag delt inn i ni provinser, som varierer i størrelse, befolkning, geografi og økonomi (Sør-Afrika, 2018).

Mer enn en tredjedel av den sørafrikanske befolkningen tilhører gruppen svarte afrikanere, men gruppen er verken kulturell eller lingvistisk homogen. Det er totalt 11 offisielle språk i Sør-Afrika, noe som gjør landet til et flerspråklig land. To av disse er av europeisk opprinnelse. Afrikaans utviklet seg fra nederlandsk og er morsmålet til de fleste hvite, fargede og noen svarte. Engelsk blir allment brukt og viser til britisk kolonialisme. Zulu, xhosa, swati

og nbebele er språk som tilhører språkgruppen nguni og har mange likheter (MacKinnon, 2004, s. 1). Sørlig- og nordlig sotho og tswana tilhører språkgruppen sotho-tswana. Sammen med tsonga og venda, er nguni og sotho-tswana fra språkfamilien bantu og hovedsakelig morsmål til svarte sørafrikanere (Sør-Afrikas befolkning, 2019). Med et slikt lingvistisk mangfold har de ulike språkene påvirkningskraft på hverandre. Ord og uttrykk fra ulike språk blir brukt om hverandre og mange taler både et, to og tre språk i deres hverdag (Mannergren, 2000, s. 45). Alle språkene representerer et land med et rikt mangfold av mennesker og kulturer.

Det moderne menneske har bodd på den sørlige halvdelen av det afrikanske kontinentet for mer enn 100 000 år og deres forfedre i mer enn 3,3 millioner år (South Africa Yearbook 2017/18, u.å., s. 2). Khoisanfolket var den første befolkningsgruppen i Sør-Afrika, men etterhvert kom mennesker av bantuslekt vandreende nordfra (ibid.). Gruppene bosatte seg og utviklet egne institusjoner og politisk økonomi lenge før den europeiske innvasjonen (MacKinnon, 2004, s. 1).

Den første europeiske kontakten var gjennom Bartolomeu Dias som oppdaget Sør-Afrika i 1488, og etablerte en del handel med lokalbefolkningen (Sør-Afrika, 2018, FN-sambandet). Den største europeiske påvirkningen kom først da det nederlandske Ostindia-kompaniet under Jan van Riebeeck bosatte seg i Table Bay, Cape Town i 1652 (Parker & Rathbone, 2007, s. 53). Kompaniet ble skapt for å kunne forsyne forbi-passerende skip med ferske råvarer, men ettersom kolonien vokste raskt, etablerte nederlandske bønder, boere, seg for å dyrke avlinger (South Africa Yearbook 2017/18, u.å., s. 2). Diskriminering og segregering mellom koloniene og urfolket boende i Cape Town, oppstod fra første stund. Kort tid etter etableringen av kolonien, ble slaver importert fra Øst-Afrika, Madagaskar og Øst-India (ibid.). En sammensmelting av urfolket Khoisan, andre urfolk av afrikansk opphav, asiatiske slaver og hvite kolonister utbredte seg etterhvert i Kappkolonien (Sør-Afrikas befolkning, 2019). Denne krysningen av folkeslag dannet gradvis en ny sammensatt folkegruppe, kalt fargede (ibid.).

På grunn av politisk utvikling i europa tok britene Kappkolonien fra nederlenderne i 1795. Innvandringen fra europa tiltok under britisk herredømme (Leraand, 2014). Den største britiske etableringen, kjent som 1820-etableringen, ankom datidens Algoa Bay (i dag Nelson Mandela Bay) med 21 skip og 4500 mennesker (South Africa Yearbook 2017/18, u.å., s. 3).

Sør-Afrika utviklet seg til å bli en viktig økonomisk viktig koloni for britene. (Leraand, 2014). Britene tok med seg det britiske språk og styresett, og blant annet ble slaveri opphevet i 1838 (Leraand, 2014). Fra 1770-tallet oppstod det flere konflikter mellom kolonistene og bantu-talende kongedømmer. Et århundre med krigføring fulgte der kolonistene vant innflytelse over xhosa-talende kongedømme (Official Guide To South Africa 2017/18, u.å., s. 2). Samme år som den store britiske etableringen tok zulu-lederen, Shaka, over et større område i Sørøst-Afrika hvor grener av zulu-grupper erobret og absorberte samfunn på veien (ibid.). Stater som Moshoeshoe Lesotho og andre Sotho-Tswana kongedømmer ble etablert (ibid.).

Gjennom 1800-tallet spredde de nederlandske grensene seg lengre østover av britene. Denne forflytningen ble senere kjent som «Det store trekket» (South Africa Yearbook 2017/18, u.å., s. 3). Boerne kom til Natal-distriktet og inn i landet til Zuluene. Kampen om «the blood river» utspilte seg mellom boerne og zuluene, en kamp som boerne vant (Askheim, 2016). De begynte å bosette seg i området, men små konflikter med britene utspilte seg da britene ønsket kontroll over et større område. Britene tok etterhvert kontroll over Natal i 1842 og annekterte området i 1845 (Leraand, 2018). Boerne bosatte seg lengre nord og utgjorde etterhvert to hvitregjerende republikker, the South African Republic (Transvaal) og Oranjeristaten (South Africa Yearbook 2017/18, u.å., s. 3). Statene ble anerkjent som uavhengige boer republikker av britene i 1850 (ibid.). Fra da var Sør-Afrika delt inn i fire: to boerstater, kapprovinsen og Natal som tilhørte britene.

Situasjonen i det sørlige Afrika endret seg når gull og diamanter ble funnet i Transvaal i 1886 (South Africa Yearbook 2017/18, u.å., s. 4). Dette førte til en ny forflytning i Sør-Afrikas historie. Britiske bosettere flyttet seg inn i republikken Transvaal og konflikter mellom folkegruppene oppsto (ibid.). Britene i større grad å forene Sør-Afrika, inkludert Boerrepublikkene, til et land under britisk regime. Transvaal ble annektert i av britene i 1877, noe som førte til et boeropprør, kalt den første frigjøringskrigen, i 1881 (Dubow, 2007, s. 39). Britene led et nederlag, men kampen om Transvaal utviklet nasjonalisme blant boerne (Leraand, 2014). På samme tid fremprovoserte britisk imperialisme den store boerkrigen, også omtalt som den andre frigjøringskrigen, i 1899-1902 (ibid.). Krigen endte med boerrepublikkens fall og alle fire regionene ble den nye unionen av Sør-Afrika etablert i 1910 (ibid.).

Under dannelsen av unionen fikk boerne gjennomslag for at «ikke-hvite» ikke skulle ha noen politiske rettigheter (Leraand, 2014). I 1912 ble den afrikanske nasjonalkongressen (SANNC, senere ANC) grunnlagt for å kjempe for full konstitusjonelle rettigheter for svarte (Official Guide To South Africa 2017/18, u.å., s. 3). Samtidig reduserte Sør-Afrika stadig svartes rettigheter. I 1913, under handlingen «The natives Land Act», ble de svartes rettigheter begrenset til å kun bo og eie land i visse områder, såkalte «bantustans» eller «homelands» (South Africa Yearbook 2017/18, u.å., s. 4). Dette ble videre stryket av en lov i 1923 som fratok de svarte en generell mulighet til å bo og oppholde seg i byområder, samt fravær av allmenn stemmerett (ibid.).

Valget i 1948 utgjorde en betydningsfull rolle i sørafrikansk historie og preget landet i nesten femti år. Nasjonalistpartiet, en hvit mindretallsregjering, vant valget og kunne igangsette apartheidpolitikken (South Africa Yearbook 2017/18, u.å., s. 5). Dette var en politikk som allerede var i gang så tidlig som europeisk innvandring på 1600-tallet (ibid.). I Sør-Afrika var den uttalte tanken at kultur- og språkgrupper skulle gis mulighet til å utvikle seg parallelt og selvstendig (Leraand, 2018). Den egentlige hensikten var å holde flertallet av folket undertrykte for å bevare den hvites mindretalls herredømme innen økonomi, politikk og kultur (ibid.).

Samfunnet ble under apartheidsystemet delt inn i fire grupper med hierarkisk rekkefølge: hvite, fargede, asiater og svarte (Leraand, 2018). I praksis innebar denne rekkefølgen et forsøk på å holde ulike grupper atskilt, hvor gruppene hadde ulike rettigheter og status. Gjennomføringen betydde i praksis parallelle styringssystemer og fysiske tilbud til de ulike gruppene (ibid.). Blant annet ble en passlov vedtatt i 1952. For å kunne kontrollere svart innflytning i «hvite» områder, ble alle over 16 år pålagt å bære passet på seg til enhver tid (South Africa Yearbook 2017/18, u.å., s. 6).

Med segregeringen fulgte store økonomiske problemer for apartheidregimet (Leraand, 2014). Derfor ble det gjennomført en rekke reformer på 1970-80 tallet (South Africa Yearbook 2017/18, u.å., s. 6). Etter press fra omverden og en fremvoksende aktiv motstand mot apartheid i Sør-Afrika, falt omsider apartheidregimet sammen (ibid., s.8). Frederik Willem de Klerk ble innsatt som president i 1989, og etter den tid ble det fortgang i utviklingen av

apartheidregimet (ibid.). Blant annet ble ANC-lederen Nelson Mandela og en rekke andre politiske fanger løslatt i 1990, og forbudte organisasjoner av apartheidregimet ble tillatt. (Leraand, 2018). I tillegg ble flere apartheidlover opphevet og en dialog om Sør-Afrikas fremtid ble innledet med ANC (ibid.). Etter et demokratisk valg i 1994 ble raseskillesystemet avskaffet formelt og Nelson Mandela ble innsatt som president. I tiden etter 1994 ble det formelt vedtatt nytt flagg og nasjonalsang som skulle forene alle gruppene i det sørafrikanske samfunnet.

3.2 Framveksten av nasjonalsang

Nasjonalsangen ble formet i en periode da nasjonalisme og nasjonalstatene vokste frem.

Beard og Gloag har definert terminologien nasjon som et resultat av politisk status og samfunnets selvdefinisjon i form av religion, etnisitet, rase språk og kultur (2016, s. 175).

Dette innebærer at nasjonens omdømme ikke bare blir sett ut fra et lands grenser, men også handlinger som foregår innad i samfunnet.

Det er flere forskere som har definert sjangeren nasjonalsang. Den danske forskeren Fleming Conrad beskriver nasjonalsangen som «den bestemte sang, som er given stat bruger for at markerer sig ved officielle anledninger, hvilket indebærer, at der foreligger en art autorisation eller lignende almindelig accept af den» (Jørgensen, Lysdahl & Ystad, 2002, s. 21). Den italienske dikteren Carduccis beskriver «nasjonalskalden» som passer inn i sjangeren nasjonalsang: «En nasjonaskald skal, ganske enkelt, være den sørste strupe i landet – den som roper høiest ut, hvad folk flest brænder inde med; han skal artikulere den mest almindelige lyd (...) ikke bringe noe nytt, det forstyrrer» (ibid., s. 22). Likevel er det klart at det er vanskelig å definere en nasjonalsang da sjangeren ikke er presis, men må ses i kontekst av fedrelandsdikting⁶.

Nasjonalsangen så sin begynnelse da den engelske monarken Karl I, i 1649, så en direkte politisk kobling mellom musikk og nasjonal identitet (Beard & Gloag, 2016, s. 175).

Nasjonalsangen til Storbritannia *God save the King* ble først anerkjent som nasjonalsang i år 1745 da Tomas Arnes versjon ble fremført på Theatre Royal, Drury Lane (Scott, 2010, s. 238). Imidlertid er det Nederland ved «Wilhelmus van Nassouwe» datert til 1572 som har

⁶ Fedrelandsdikting er lyriske uttrykk for kjærlighet til og stolthet over fedrelandet, som er skrevet til bestemte anledninger eller sprunget ut av historiske situasjoner (Jørgensen et al, 2002, s. 22). I fedrelandsdikting må det være en forestilling om et «fedreland» eller «nasjon».

den eldste musikken (National Anthems, 2001). Den ble først offisiell i 1932, men var populær lenge før den fikk slik status. Etterhvert har nasjonalsangen, som en parallell til nasjonalisme, gått gjennom flere historiografiske steg (Bohlmann, 2002, s. 101). For hvert steg har nasjonalsangen hatt ulik betydning for nasjonen og hva nasjonalsangen har symbolisert. I starten forsøkte nasjonalsangen å fange klangen og funksjonen til folkesanger. I trinn to strebet nasjonalsangen etter en religiøs og militær karakter. Etter den postkoloniale perioden har nasjonalsangen forsøkt å fange nasjonens historie, både i fortidens og nåtidens hendelser.

Anledningen til å bruke nasjonalsangen varierer alt etter betydningen i de ulike landene, men en av hovedfunksjonene har alltid vært å hylle regjerende monark eller statsoverhode. Etterhvert har nasjonalsangen i større grad blitt brukt til idrettsmøter og andre arrangementer av nasjonal karakter hvor man i grupper eller som enkeltindivider representerer en nasjon (National Anthems, 2001). Et av prestisjeoppdragene til nasjonalsangen er i forbindelse med De Olympiske Leker eller Verdensmesterskap, hvor nasjonens stolthet blir presentert. Det er ikke alltid nasjonalsangen er i fokus under slike seremonier, men de anledningene hvor feil nasjonalsang til representert land blir avspilt kan være noe av de mest minnerike situasjonene (Bohlmann, 2002, s. 99). I dag blir nasjonalsangen stilt likeverdig som flagget, og det er nesten en selvfølge for hvert land å ha sin egen nasjonalsang, selv om mange nasjonalsanger er favner kategorien «de facto»⁷.

Flere nasjonalsanger innehar lange historier; flere nasjoner beskriver historiene til nasjonalsangen som sammensatt i måten de er valgt og utkastet, revidert og omarrangert (Bohlmann, 2002, s. 100). Nasjonalsangene utviser en samlende kraft i måten de samler nasjonen ved kriser av nasjonal karakter, slik som 22. jul og 11. september. Nasjonalsangen er av seriøs karakter og det er derfor de er fremført ved de mest høytidelige tilstelninger i nasjonens ånd (ibid).

Teksten til en nasjonalsang er sjelden dyp litterær sett, men innehar en patriotisk karakter. De bildene som lages av teksten kan avsløre mye om nasjonens karakter og historie på det tidspunktet ordene ble skrevet (National Anthems, Grove Music Online). Derfor må en nasjonalsang ofte bli revidert eller endret i lys av politiske hendelser eller forholdet til andre

⁷ De facto betyr allmenn anerkjent, uten en lovfestet bekreftelse.

nasjoner.

Få nasjonalsanger er kjent for de musikalske kvalitetene, selv om de fleste land har lyktes med å finne en melodi som er verdig en nasjonal karakter. Derfor har flere land en tendens til å etterligne melodier fra andre nasjoner, siden musikalsk karakteristikk ofte bestemmes mer av geografisk plassering enn tiden den ble skrevet på. Nasjonalsanger som er nylig laget eller valgt, synes ofte å være lik andre nasjonalsanger som har vært tilstede i flere århundrer (Bohlmann, 2002, s. 100). Postkolonialiserte land i Afrika har ofte melodiske fraser eller samme nasjonalsanger som andre nasjonalsanger. Deler av *Nkosi Sikelel' iAfrika* finnes i andre nasjoner i Afrika. Et annet eksempel er at en nasjonalsang som tilhører kolonimakter slik som *God save the Queen/King* fra Storbritannia i lengre tid har fungert som nasjonalsang i Sør-Afrika.

Nasjonalsanger er videre lik i den grad de tilhører samme sjanger. De er ofte bygget på hymner, marsjer, fanfare, operistiske nasjonalsanger og folkehymner. Vanligvis gjenspeiles valg av sjanger i nabonasjonenes sjangervalg.

1) En hymne er en lovsang og en lovprising av guder eller mennesker. Hymnen blir også definert som en strofisk kirkesang, og i dagens samfunn en korsang med kirkelige eller verdslig tekst (Nagelhus, 2008, s. 99). Hymner er bygget på statslig rytmer og smidige melodiske motiver (National Anthem, Grove Music Online). Siden *God save the King* var den første nasjonalsangen, har den ofte gått frem som et eksempel for andre nasjonalsanger, både i Europa og britiske kolonier.

2) En marsj er en musikalsk sjanger hvor et av viktigste kjennetegnene er en utpreget regulær rytme, ofte i to-taktsrytme (Nagelhus, 2008, s. 131). Frasene i marsjene er ofte ekkobasert i form av rytmisk eller melodisk motiv. Sammen med hymnen utgjør disse to kategoriene et flertall av karakterene i nasjonalsangene.

3) Fanfare er et kort trompet- eller hornsignal, bygget på naturtonene (Nagelhus, 2008 s. 69). Nasjonalsanger i denne kategorien er utviklet fra et fanfaresignal, men etterhvert har utvidet seg som en fanfare som kan inneholde tekst. Flere nasjoner i Midtøsten har nasjonalsanger bygget på en fanfare.

4) Operistiske nasjonalsanger er influert av italiensk opera på 1800-tallet eller av italiensk opphav (National Anthems, 2001). Nasjonalsanger tilhørende denne gruppen, blir ansett som å være av de lengste og mest uførlige. I denne kategorien er nasjonalsangen bestående av marsjrytmikk, gjerne anført med en svulmende orkestrert introduksjon i en kor-vers-kor

format (ibid.). Disse nasjonalsangene er tilknyttet land i Mellom- og Sør-Amerika.

5) Folkehymner er nasjonalsanger som vokste frem uavhengig av den europeiske tradisjonen. Som regel er dette hymner som stammer fra folkemusikk- noen ganger akkompagnert av tradisjonelle stammeinstrumenter. Disse hymnene kan også bli ledsaget av formelle fysiske bevegelser (ibid.). Nasjoner i Asia har nasjonalsanger av slik karakter.

Histoiren til de sørafrikanske nasjonalsangene er nært beslektet med å utvikle språket afrikaans mot dominasjonen av engelsk (National Anthems, 2001). Siden 1795 var *God save the King/Queen* nasjonalsang i Kappkolonien i det britiske imperiet. Utviklingen av nasjonalsangen til Sør-Afrika ses i lys av fredrelandsdiktingen. I 1865 hadde Orange Free State adoptert hymnen *Heft, burgers, 't lied der vryheid aan* med musikk av Willem Niccolai og ord av H.A.I. Hamelberg som nasjonalsang (ibid.). I 1875 fikk Transvaal nasjonalsangen *Kent gyd at volk vol heldenmoed* av Catherina van Rees. Det var først etter angelo-boerkrigen at behovet for en felles nasjonalsang ble større. Tidlig ble Haydns keiserhymne med ord i afrikaans brukt, men tjente ingen offisiell status eller var populær blant befolkningen (ibid.). Slik fortsatte fedrelandsdiktingen frem til diktet *Die Stum van Suid Afrika*.

3.3 Die Stem van Suid Afrika

Diktet *Die Stem van Suid Afrika* er skrevet av Cornelis Jacobus Langenhoven (1873-1932).

Han var født i Hoeko, Ladismith i Cape Colony før han senere flyttet til Oudtshoorn.

Langenhoven gikk under flere kallenavn og er blant annen kjent som Sagmoedige Neelsie (Gentle Neelsie) eller Kerneels (Magangane, 2016, s. 29). Han var en stor poet i det sørafrikanske samfunnet og utgjorde en betydningsfull rolle i utviklingen av afrikaans litteratur og kulturhistorie. Han var også en aktiv forkjemper for det afrikaanske språket og dets offisielle stauts. *Die Stem van Suid Afrika* var opprinnelig et dikt på tre vers, men fikk et fjerde vers etter en forespørsel fra regjeringen om å styrke det religiøse temaet (Magangane, 2016, s. 35). I *Nkosi Sikelel' i Afrika* er det kun deler av første verset av *Die Stem van Suid Afrika* tatt i bruk.

<u>Die Stem van Suid Afrika</u> Ut die blou van onse hemel, Uit die diepte van ons see, Oor ons ewige gebergtes Waar die kranse antwoord gee. Deur ons ver verlate vlaktes	<u>The Voice of South Africa</u> Ringing out from our blue heavens, From our deep seas breaking round, Over everlasting mountains Where the echoing crags resound. From our plains where creaking wagons,
---	--

Langenhoven hadde selv komponert musikk til diktet, men kritikere anerkjente ikke denne versjonen. Det ble dermed utlyst en konkurranse for å sette musikk til diktet i 1919. Konkurransen var sponset av Cape-avisen «Die Burger», en avis som tilfeldigvis også var grunnlagt av Langenhoven (Magangane, 2015, s. 36). Langenhoven var ikke tilfreds med forsøkene som ble fremstilt i konkurransen. En ny konkurranse ble fremsatt og andre forsøk ble godkjent. Resultatet ble at diktet *Die Stem van Suid Afrika* fikk tilsatt musikk av Reverend Marthinus Lourens de Villiers i 1920⁸ (Allen, 2013).

De Villiers ble født i Paarl i Cape-provinsen i 1885. Han ble født inn i en musikerfamilie, hvor blant annet hans foreldre tre år tidligere åpnet et musikkinstitut i Wellington. Moren var av engelsk opphav og lærte ham piano. Hans far lærte ham orgel, fiolin og piano, og han også spilte klarinett i farens brassband. De Villiers var komponist, pastor og lærer. Han tilegna seg tittelen «a pro-Afrikaner volksman» på grunn av et dypt ønske om å identifisere seg med sine afrikaaner-røtter etter den andre frigjøringskrigen (Allen, 2013).

I begynnelsen ble *Die Stem van Suid Afrika* spilt på lik linje med daværende nasjonalsang *God save the King*, når radiokanalen The South African Broadcasting Corporation skulle avslutte den daglige rikskringkastingen (National anthem, u.d.). Dette ble gjort for at publikum skulle få kjennskap til sangen. En annen baktanke ved handlingen, var påvirkningskraften *Die Stem van Suid Afrika* fikk ved å være sidestilt med nasjonalsangen.

Den første framføringen av *Die Stem van Suid Afrika* var på Union Day, 31. mai 1928, og anledningen var det offisielle vertskapet for det nasjonale flagg i Cape Town (Magangane, 2016, s. 42). «Die Federaise van Afrikaanse Kulturvereniging» eller «Forbundet for Afrikaansk kultursamfunn» ble dannet i 1929, hvor hovedmålet var å fremme afrikaans med en samordnet og konstruktiv agenda (ibid.). Organisasjonen hadde som mål å nå en enighet blant afrikanere om en hymne på afrikaans som kunne bli sunget side om side ved *God Save the King* (Allen, 2013). I 1936 offentliggjorde de et enstemmig vedtak hvor *Die Stem van*

⁸ Flere kilder viser at *Die Stem van Suid Afrika* var ferdigstilt 1921 (Magangane, 2016, s. 36 : National anthem, u.d.). Allen siterer *Die Transvaler* som mener musikken ble ferdigstilt til 10-årsjubileumet til formasjonen av unionen Sør-Afrika (2013)

Suid Afrika var vinneren av en konkurranse, hvor formålet var å finne den beste lyrikken og musikken for en offisiell nasjonalsang (ibid.). Samme år adopterte den hvite minoritetsregjeringen, nasjonalistpartiet, sangen som Sør-Afrikas nasjonalsang som et alternativ til *God Save the King* (Coplan, 2005, s. 302). Fra da var *Die Stem van Suid Afrika* og *God Save the King* likestilt som nasjonalsang for landet.

Da nasjonalistpartiet kom til makta i 1948 og implementerte apartheidregimet, var det også på agendaen å transformere unionen til en republikk, erklære selvstendighet fra Storbritannia og forlate det britiske samveldet av nasjoner. En av planene var å finne ut hvordan man kunne fjerne britiske kolonialistiske symboler fra landet. I 1949 skrev «Afrikaanse Taal en Kutuuvereniging (ATKV)» eller «Afirkaans språk- og kulturorganisasjon» hvor de uttalte at nasjonalt fellesskap kun var oppnåelig dersom *Die Stem van Suid Afrika* var den eneste nasjonalsangen, med en oversatt versjon i engelsk (Allen, 2013). Etter en utvelgelse blant 220 engelske forslag fikk *Die Stem van Suid Afrika*, i 1952, en oversettelse godkjent for offisiell bruk, *The Call of South Africa* (Magangane, 2016, s. 42). Selv etter iherdige forsøk fra nasjonalistpartiet som hadde andre ønsker for flagg og nasjonalsang, ble Union Jack og *God Save the Queen* fremdeles brukt på grunn av manglende lovendring. 2. mai 1957 vedtok regjeringen at *Die Stem van Suid Afrika* alene var den offisielle nasjonalsangen (National Anthem, u.d.). Fram til 1994 var nasjonalsangen et symbol på det hvite Sør-Afrika, og kun første vers ble brukt⁹.

3.4 Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)

Hymnen *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)* ble skrevet av Enoch Mankay Sontonga i 1897.

Sontonga ble født i nærheten av Uitenhage i Eastern Cape-provinsen i 1873 og var Tembu Xhosa av Mpinga-klanen (Copland, 2008a, s. 186). Han arbeidet ved en metodistskole i Nancefield, Johannesburg hvor *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)* ble skrevet som en sang for hans elever i xhosa (ibid.).

Nkosi sikelel' iAfrika	God bless Africa
Maluphakam'uphondo lwayo	Let it's horn be raised
Yiva imithandazo yetu	Hear our prayers
Usikelele	and bless us.

⁹ Det er verd å merke seg at afrikaans ble offisielt brukt i det sørafrikanske parlamentet i 1925 – samme år som ANC tok *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)* som sin avslutningssang.

Refrain: Yilha Moya, Yihla Moya,
Yihla Moya oyingcwele

Come down, Spirit, Come down Spirit
Come down Holy Spirit.

Han skrev det først som et dikt, men satt musikk til diktet senere samme år¹⁰. I følge Coplan ble sangen offentlig fremført for første gang i 1899 ved Reverend M Bowen's ordineringsseremoni for å bli den første av Tsonga-opprinnelse til å bli prest i en metodist- eller misjonskirke (2008a, s. 186). Koret til Sontonga fremførte sangen i områdene rundt Johannesburg og KwaZulu-Natal. Sangen vokste i popularitet og etter hvert begynte flere kor å fremføre sangen (ibid., s. 187).

Fra 1912 ble *Nkosi Sikelel' i Afrika* (1994) brukt i politisk kontekst. Først da South African Native National Congress (SANNC, senere African National Congress (ANC)) tok i bruk sangen som en avslutningsbønn under deres første møte (ibid.). Sangen ble fremført av Ohlange Institute Choir under dirigent Reuben T. Clauza¹¹. Valg av kor har betydning for fremføringen. Ohlange Institute ble grunnlagt av John L. Dube og hans kone Nokutela og var den første skoleinstitusjonen i Sør-Afrika, grunnlagt av en svart person (Switzer, 1997, s. 85). Videre var Dube den første presidenten og grunnleggeren av SANNC (ibid.).

Sangen ble brukt i politiske gateprotester i Johannesburg allerede i 1919 (Coplan, 2008a, s. 187). Protestsanger i det sørafrikanske samfunnet utgjør en viktig historisk-politisk kontekst. Terminologien protest sang er familiært med anti-krigs handlingen i USA i 1960-årene. Den har blitt tilegnet sanger av sosiopolitiske karakterer som har blitt utviklet av tradisjonelle folkesanger (Pring-Mill, 1987, s. 179). Sørafrikanske protestsanger er estetiske, ikke bare fordi sang er en kunstnerisk praksis, men fordi de utgjør en stille avtale om hvordan en kollektiv kamp kan bli formidlet (Jolaosho, 2015, s. 444). Sang ble derfor en måte å representere samfunnets aktivistiske tilknytning. I begynnelsen ble *Nkosi Sikelel' i Afrika* (1994) kategorisert som protestsang i kirkelig stil på grunn av meningen (Hughes, 2015,

¹⁰ Noen artikler påstår at melodien i *Nkosi Sikelel' i Afrika* (1994) er basert på en walisisk hymne kalt *Aberystwyth* skrevet av Joseph Parry i 1879. Videre sies det at melodien har reist til Afrika gjennom walisiske misjonærer (Allen, 2013).

¹¹ De historiske dataene er noe usikker. Coplan mener Ruben T. Caluza dirigerte koret ved denne anledningen. Erlmann påstår at Caluza først ble endel av personalet på Ohlange Institute i 1915, hvor han erstattet Lingard D. Bopela som korleder (Erlmann, 1991, s. 121).

Protest music). Teksten fikk ved en senere anledning, tilegnet nye politiske ord som i utgangspunktet ikke var konfliktfylt (ibid.) En annen tungtveiende årsak var at folk, særlig av den svarte rasen, mente at ved å bruke en salme som frihetssang, følte afrikanerne at de gikk til angrep på regjeringsregiment med deres egen stemme (ibid.).

En av grunnleggeren til ANC, Solomon Plaatje, spilte inn *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) i London 16. oktober 1923, akkompagnert av Sylvia Colenso på piano. Dette ble den første innspilte versjonen av hymnen (Magangane, 2016, s. 23). Samme år skiftet South African Native National Congress navn til African National Congress. Partiet gjorde *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) til deres offisielle hymne i 1925¹² og sangen ble deres avslutningssang på møtene. Samuel E. Mqhayi, en anerkjent dikter, la til ytterligere syv vers til *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) i 1927 i xhosa. Samme år ble sangen, med alle versene, publisert i brosjyren til *Lovedale Press*, avisen *Umteteli wabantu*, en Xhosa diktbok *Imihobe nemiBongo* og Presbyterian Xhosa salmeboken *Icwadi Yamaculo Ase-Rabe* (Magangane, 2016, s. 26-27: Coplan, 2008b, s.57).

Nkosi Sikelel' iAfrika (1994) vokste i popularitet, og hymnen ble oversatt til zulu. I 1942 ble det publisert en seotho-adaptasjon av hymnen, *Morena Boloka (God Save the Race)*. Det er usikkert hvem som skrev denne versjonen da det ikke eksisterer noe opptak. Moses Mphahlele, en sekretær i ANC i Transvaal, var den første som publiserte versjonen i Morija Mission, Basutoland (Magangane, 2016, s.48: Coplan, 2008a, s. 201)¹³. Coplan skriver i *In Township Tonight* at seotho-verset var noe nytt og ikke hentet fra Sontongas eller Mqhayis Xhosa-vers (2008b, s. 62). Videre var seotho-verset et ekstra vers for å fremme afrikansk harmoni av ANC (ibid.). Den tydelige forskjellen i melodien viser en ny melodi på grunn den semantiske tonen (Allen, 2013).

De tidligere religiøse sangene ble politiske, og *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) ble bannlyst av den sørafrikanske regjeringen. Likevel ble *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) adoptert som en nasjonalsang av den nystiftete lovgivende forsamlingen av Transkei «bantustan» med full støtte av regjeringen i 1963. *Morena Boloka* ble sunget som en urfolk-hymne av den

¹² Coplan opprettholder påstanden at dette skjedde i 1925, mens Erlmann motsier Coplan og forslår at *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) var vedtatt av SANNC i 1919 (Erlmann, 1919, s. 120: Allen, 2013).

¹³ Allen fremstiller at *Morena Boloka* allerede i 1929 ble fremført av Wilberforce Institute Singers, under direksjon av Dr. Francis Herman Gow (2013).

lovgivende forsamlingen i det tidligere «homeland» av Bophuthatswana. Flere land på det afrikanske kontinentet tok i bruk Sontongas sang. Sangen har vært nasjonalsang i Zambia, Zimbabwe og Namibia i perioden 1973-1994¹⁴.

I 1959 ble *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) og *Morena Boloka* fremstilt som to afrikanske nasjonalsanger. På en avslutningsseremoni ved Univeristy Collage of Fort Hare lå denne beskrivelsen vedlagt:

After the singing of Gaudeamus igitur and Amici usque as aras and a scriptur reading and prayer by the Reverend E.L Cragg, addresses were delivered. The assembly closed with the pronouncement of the Benediction by Archdeacon H.P. Rolfe and the singing of Nkosi Sikelel' iAfrika and Morena boloka – two National Anthems of the Bantu People

(Allen, 2013).

Bantu Journal av 1969 viser framgang mot en sammensveising av de to hymnene (ibid.). Det siteres at man på slutten man kun synger en nasjonalsang, enten *Morena Boloka seshaba sa geso* eller *Nkosi Sikelel' iAfrika*, for å syngre begge er unødvendig og for tidsoppslukende (ibid.). Den første innspilte versjonen hvor man kombinerte de to hymnene ble innspilt i 1964 av en serie med «freedom songs» av ANC medlemmer i eksil.

Denne nye kombinasjonen av begge sangene vokste i popularitet, og ble for mange en uoffisiell nasjonalsang for Sør-Afrika gjennom flere tiår under apartheidperioden. Sangen representerte en følelse av de undertrykte. Den ble sunget på politiske arenaer, samfunnsfunksjoner og korkonkurranser. Den ble også innspilt av flere store sørafrikanske musikere: Paul Simon, Mirriam Makeba, Ladysmith Black Mambazo, Boom Shaka, Osibisa, Oliver Mtukudzi og Mahotella Queens (Magangane, 2016, s. 61).

Nkosi sikelel' iAfrika	God bless africa
Maluphakanyisw' uphondo lwayo	Let it's horn be raised
Yizwa imithandoazo yethu	Hear our prayers
Nkosi sikelela thina lusapho lwayo	Lord bless us we it's offspring

¹⁴ Tanzania bruker fremdeles Sontongas sang som utgangspunkt for sin nasjonalsang.

Refrain: Woza moya, Woza oyingwele Nkosi sikelela thina lusapho lwayo	Come spirit, Come Holy Spirit, Lord bless us her children
Morena boloka setjhaba sa heso O fendise dintwa le matshwenyeho O se boloke Morena Setjhaba sa heso	God preserve our nation Let there be no strife and hardship Preserve it Lord our nation
Makbe njalo kuze kube phakade	Let it be so forever

3.5 Nkosi Sikelel' iAfrika

En proklamasjon ble utstedt av statspresidenten 20. april 1994. I henhold til bestemmelsene i paragraf 248 nr. 1 og paragraf 2, konstitusjonen Sør-Afrika, 1993 (lov 200 av 1993), erklærte at republikken Sør-Afrika skulle ha to offisielle nasjonalsanger (National Anthem, , u.å.). Det var *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)* og *Die Stem van Suid Afrika*.

Etter apartheidregimet falt ble tankegangen om en felles nasjonalsang forsterket. En hymnekomite ble opprettet på forespørsel fra president Nelson Mandelas kabinett for kunst, kultur, vitenskap og teknologi ved Dr. Ben Ngubane i 1995 (Allen, 2013). Den nye midlertidige hymnen som fungerte som nasjonalsangen, var en kombinasjon av begge hymnene i fullversjoner og varte hele 5 minutter og 4 sekunder (Magangane, 2016, s. 96). Komiteen fikk blant annet i oppgave å erstatte det foreløpige vedtaket fra FW de Klerk og å finne en ny kortere hymne (Allen, 2013).

Komiteen besto av Anna Bender, Elize Botha, Richard Cock, Dolf Havemann (sekretær), Mzilikazi Khumalo (leder), Masizi Kunene, John Lenake, Fatima Meer, Khabi Mngoma, Wally Serote, Johan de Villiers and Jeanne Zaidel-Rudolph. De begynte arbeidet i februar 1995 under velkomstordene fra Ngubane: «Vi må ta den dyrbare kulturarven fra vårt folk og bruke det som en grunnstein for å bygge vår felles fremtid og skjebne [min oversettelse]» (Magangane, 2016, s. 95-96). Komiteen ønsket forslag fra publikum på en ny nasjonalsang. Selv om over 200 forslag kom inn ble ingen ansett som passende (Magangane, 2016, s. 93). Det ble vedtatt å lage en forkortet versjon av nasjonalsangen, for å nærme seg

gjennomsnittslengden på en nasjonalsang på rundt 1 minutt og 47 sekunder (ibid.)

Nkosi Sikelel' iAfrika (1994) var populær utfor grensene til Sør-Afrika. Derfor ble det viktig for komiteen å inkludere ordet Sør-Afrika i teksten. Selve tittelen til nasjonalsangen beskriver «Gud velsigne Afrika» og dermed ble det viktig at teksten inneholdt et egennavn. Å navngi et sted er å skape avgrensning og særegenhet som er en relativt fast og varig identitet (Fagerheim, 2012, s. 261). Videre skriver Paal Fagerheim at navngivningen er å gjøre et sted om til et sosialt rom, hvor rommet blant annet inneholder mangfoldige identitetskonstruksjoner (ibid.). En stedstilhørighet gir populærmusikken mulighet til å være en arena for å videreformidle de verdier og betydninger som knyttes til musikken (ibid.).

Den nye nasjonalsangen hadde som formål å favne så bredt om befolkningen som mulig. Koblinger som bare kunne knyttes til en liten del av samfunnet, ble fjernet fra *Die Stem van Suid Afrika*. Den største referansen som ble fjernet, var linken til «Det store trekket» som stammet fra den afrikaanske migrasjonen (Magangane, 2016, s. 100; Allen, 2013). I følge komiteen skulle de siste fire linjene i sangen være engelsk, slik at de som hadde tettere forhold til engelsk enn andre sørafrikanske språk ville føle seg inkludert i den nye nasjonalsangen. Jeanne Zaidel-Rudolph stod for de engelske ordene, samt en orkester- og piano/stemme versjon av nasjonalsangen.

Den nye nasjonalsangen bestod av fem språk og i rekkefølge var det xhosa, zulu, sesotho, afrikaans og engelsk.

Nkosi sikelel' iAfrika	God Bless Africa,
maluphakanyisw' uphondo lwayo,	Raise high her glory,
Yizwa imithandazo yethu,	Hear our Prayers,
Nkosi sikelela, thina lusapho lwayo.	God bless us, we her children.
Morena boloka setjhaba sa heso,	God protect our nation,
O fendise dintwa le matshewenyeho,	End all wars and tribulations,
O se boloke, o se boloke setjhba sa heso,	Protect us, protect our nation,
Setjhaba sa South Afrika – South Afrika	Our nation South Africa – South Africa

Uti die blou van onse hemel,	Ringling out from our blue heavens,
Uit die diepte van ons see,	From the depth of our seas,
Oor ons ewige gebergtes,	Over our everlasting mountains,
Waar die kranse antwoord gee,	Where the echoing crags resound,

Sounds the call to come together,
And united we shall stand,
Let us live and strive for freedom,
In South Africa our land

3.6 Flagget til Sør-Afrika

Jamfør avsnittet om nasjonalsangens tilblivelse, har flagget blitt likestilt med nasjonalsangen som et av nasjons tydeligste symboler. I lys av masteroppgavens tematikk vil flagget kun bli belyst på grunnlag av at nasjonalsang og flagg er nært beslektet. Flagget utgjør en viktig identifikasjonsfaktor og kan være en betydningsfull måte for sosial deltakelse og kommunikasjon (Brownell, 2015, s. 23). Nasjonalsangen blir sjeldent fremført uten nasjonens flagg tilstede. I dette avsnittet vil jeg ta for meg vexillologi, og tidsdimensjonen vil være fra da Sør-Afrika fikk ett felles flagg i år 1928¹⁵.

Flagget er en universal karakteristikk av menneskelig sivilisasjon. Historien til flagg utgjør en betydningsfull del av historien til samfunnet. En generell antakelse er at så godt som alle samfunn, bortsett fra analfabetiske samfunn og enkelte nomader, har tatt i bruk flagg i sin kultur (Brownell, 2015, s. 1). I tiden før den amerikanske- og franske revolusjonen var flagg tilknyttet religion. I den kristne verden var de første flaggene tilknyttet korsflagg, fordi de bar rundt på bildet av et kors. Denne utviklingen ble utbredt på grunn av korstogenes påvirkning av de arabiske militære bannere som var stimulert av islamsk ikonoklasme (Jaskulowski, 2016, s. 558). Fremstillingen knyttes også til Konstantin den stores drøm om å bære et kors inn i kampen for å fremme en militære standard (ibid.). Utenfor den religiøse og militære kontekst, var flagg brukt som en identifikasjon når seilere var ute på handelsselskap (ibid.). Flagget ble dermed tilknyttet en gruppe mennesker, noe som bidro til en mer moderne bruk av

¹⁵ Vexillologi er læren om flaggenes opprinnelse, form, symbolbruk og anvendelsesområder (Vexillologi, 2018, 20. Februar).

flagg som et nasjonalt artefakt (Jaskulowski, 2016, s.559).

I betydningen av *sensu stricto* er nasjonalflagg et flagg som indikerer en suveren nasjon. Flagg ble et symbol for å legitimere den nye politiske og sosiale ordenen (ibid.). Det ble først etter den franske- og amerikanske revolusjonen assosiert med å representere en nasjon, heller enn konger og herskerfamilier (ibid.). Ifølge revolusjonistiske ideologier var det nasjonen, og ikke kongen, som ble representert ved suverenitetsflagget. Nasjonen her er definert som et samfunn hvor mennesker er likeverdige borgere eller i Andersons ånd «dypt, horisontalt kameratskap» (Benedict Anderson, 1991, s. 7 : Jaskulowski, 2016, s.560).

Flagg anses som hellig og blir behandlet som en kult; med respekt, ærbødighet og frykt. I den forstand er flagg et viktig element av nasjonale ritualer som sammen utgjør en sivil religion (Jean-Jacques Rosseau, 1994, s. 158-168 i Jaskulowski, 2016, s. 562). Derfor er det ulike regler i hver nasjon for visning og behandling av et flagg. En grunnleggende regel er at et flagg skal behandles med respekt. Å krenke et annet lands flagg kan få folkerettslige konsekvenser og i verstefall fremprovosere til krig (Flagg, 2018, 9. august). Mange nasjoner har ulike konsekvenser nedfelt i loven for straffbare hendelser ved misbruk av en nasjons flagg. Sør-Afrika har ikke utarbeidet noen regler i henhold til bruk av flagg på regjeringens sin offentlige internettside slik det er med nasjonalsangen (National flag, u.d.) Likevel har Brownell, sitert Republic of South Africa Consitution Act, 1983 (Act No. 100 of 1983), seksjon 92, hvor krenkelse av flagget er en straffbar handling og kan bli straffet med fengsling opptil fem år eller en bot på R,10 000¹⁶ (2015, s. 83).

Den sørafrikanske regjeringen ønsket at det nye flagget skulle være representert av folket, og være et klart og visuelt uttrykk for fellesskap og kollektiv identitet. De gikk derfor offentlig ut og ønsket at alle i befolkningen skulle ha lik mulighet til å delta med forslag til et nytt flagg. Det var likevel noen krav til det nye flagget. Det skulle ha et unikt design som skulle promotere et nasjonalt fellesskap (Brownell, 2015, s. 135).. Videre skulle det være av den stand at et barn kunne tegne flagget og være av primærfarger (ibid.).

Meningen med fargevalget i et flagg er av de mest universielle av alle typene av symboler og

¹⁶ R, 10 000 er per 20.02.18 en verdi på NOK, 7492. En sum som utgjør et betydelig innhogg i hvermannsens økonomi.

har «konsekvent blitt brukt i liturgi, heraldiske figurer, alkymi, kunst og litteratur. Det er mange vurderinger som underligger meningen om farger» (Brownell, 2015, s. 18). Særlig i et sørafrikansk samfunn som omfavner seg tittelen «regnbuenasjon» utgjør fargene et viktig symbol på identitet. Fargesymbolikken blir brukt til å uttrykke stemning eller sinnstilstand, men er i konstant fluks og varierer derfor fra folk til folk og fra tid til tid.

Stephan Tschudi-Madsen har beskrevet de ulike fargene utfra hva de symboliserer (2017, 5. oktober) :

Hvitt	Kyskhetens og renhetens farge, blir ofte brukt til å uttrykke sorg
Rødt	Gledens farge, men også blodets, ildens, kjærlighetens og revolusjonens farge
Fiolett	Verdighetens farge
Svart	Sterke sorgs farge
Blått	Symbol på himmelen og dermed på uendeligheten
Gult	Falskhetens farge, men også troskapens
Grønt	Håpets symbol, men betyr også ulykke
Gull	Representerer den store prakt

Fargene som definerer Sør-Afrikas nye flagg er svart, gult, grønt, hvitt, blått og rødt. Flagget har et historisk perspektiv og en identitetsskapende faktor i fargevalget. Det er gjennomgående at fargene rødt, grønt, hvitt og blått er hentet fra fargene som utgjorde det tidligere nasjonale flagget fra 1928-1994. Fargene rødt og oransje har aldri forekommet i et og samme flagg (J. Ter Gounw, 1863 i Brownell, 2015, s. 62). Derfor har fargevalget i det nye flagget, chilirød, vært en blanding av begge fargene i Union Jack og det nederlandske flagget for å kunne representere historien.

I flagget er det tatt høyde for panafrikanisme¹⁷ og man har valgt å bruke panafrikanske farger. Det panafrikanske flagget består av fargene rødt, gult og grønt, og variere med og uten svart symbol (Brownell, 2015, s. 107). Dette er også fargene til Etiopias flagg som har høy prestisje blant de afrikanske landene da landet aldri har vært kolonisert (Østebø, 2019, 3.januar : Brownell, 2015, s. 103).

¹⁷ Panafrikanisme er en politisk og kulturell holdning som vektlegger verdiene i en afrikansk kultur og har som mål en felles afrikansk union (Sæbø et al, 2019, panafrikanisme).

Betydningen av symboler i flagget innehar en like stor rolle som selve fargesymbolikken. Et sammenfallende mønster i fargene gull og grønn er brukt til å symbolisere sterke bånd, og kan bli fortolket som vilje (Brownell, 2015, s. 186). Sikk-sakk mønsteret med ulike farger ses på som å lenke samfunnet sammen (ibid., s.187). Videre skal alle fargene være et symbol for forsoning. Vinkler man flagget 90 grader mot høyre, ser man bokstaven Y i fargen grønn. Innen en buddhistisk tradisjon står bokstaven Y for fred (ibid., s. 211). I det sørafrikanske flagget får Y et symbol for en samlende enhet og et symbol for konfrontasjon (ibid.). Viktigheten av nøytrale former i flagget utgjør en betydning i form at av det nasjonale flagget skulle koble, forene og gi en følelse av felles skjebne (ibid., s. 116 og 210).

Sør-Afrika hadde i alt ti Bantustans eller «homelands» under apartheidregimet som hver hadde sitt eget flagg. Hvert etnisk samfunn ville ha symbolene som reflekterer deres egen kultur, historie og idealer i det nye flagget (Brownell, 2015, s. 143). Flere av primærfargene man finner i det nye flagget, er gjentakende i flaggene til tidligere «homelands». Det nye flagget symboliserte en slutt på apartheid og 340 år med hvite minoriteter i lederstolen (ibid., s. 220). Flaggene til homelands var også erstattet med det nye flagget og derfra eksisterte det ikke separate symboler i Sør-Afrika (ibid., s. 221).

Fargevalget har vært omstridt i den sørafrikanske republikken. Da det nye flagget ble foreslått i 1994 av Frederick G. Brownell, var det mange som kritiserte flagget på grunn av alle fargene. Mange uttrykte også sin misnøye på grunn av assosiasjonene fargevalget ga til det nye regjeringspartiet ANC og deres emblem som inneholder fargene svart, gult og grønt. Flagget vil sannsynligvis leve videre da populariteten og aksepten er dypt forankret i flertallet av det sørafrikanske folket. Alle fargene i det nye flagget er symboler på forsoning og uttrykket regnbuenasjon i det sørafrikanske samfunnet understreker dette, selv om populariteten av uttrykket ikke favner like sterkt i dagens samfunn.

Historien til flagg, land og nasjonalsang er viktig for å skape en forståelse for det neste kapitlet, som vil ta for seg en analyse av nasjonalsangen. Gjennom historiske perspektiver skaper man en større ramme for de musikalske elementene som vil bli trekt frem. Sør-Afrika har en veldig kompleks historie, noe som også vises i en musikkanalytisk tolkning av identitet i nasjonalsangn.

4. Sounding the call to come together

Som en del av den metodiske oppbygningen av masteravhandlingen utgjør musikkanalyse et viktig ledd i forståelsen av identitet i nasjonalsangen. Innen et musikkvitenskapelig perspektiv undersøker vi hvorfor musikk fungerer og høres ut slik det gjør (Reserach topic: Musical analysis, 2018). Samtidig er musikkanalysen bare en del av forståelsen av nasjonalsangen, det er også kulturelle og samfunnsmessige forhold som er med å påvirke interpretasjonen. Jeg vil med denne musikkanalysen vise at nasjonalsangen gjenspeiler samfunnet og at det kan være bevisste og ubevisste kompositoriske valg i musikken som knytter identitet til musikalske strukturer.

Ian D. Bent og Anthony Pople definerer musikkanalyse i *Groove Music Online* som:

A general definition of the term as implied in a common parlance might be: that part of the study of music that takes as its starting-point the music itself, rather than external factors. More formally, analysis may be said to include the interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the relevant functions of those elements

(Bent og Pople, 2001)

I definisjonen mener Bent og Pople at musikkanalyse er å dele opp musikken i mindre strukturer som man setter navn på, og ser etter ulikheter og likheter. Disse strukturene brytes så ned til et nivå hvor man tilslutt ikke kan se en mening i strukturene (Stigar, 2011, s. 9). Videre ønsker man å se på hvilke funksjoner disse elementene har. På mange måter kan man si at musikkanalysen er som å analysere språkets grammatikk (Bjerkestrand/Nesheim, 1995, s.9). I definisjonen til Bent og Pople tar en musikkanalyse utgangspunkt i musikken selv, og ikke i ytre omstendigheter. Det omhandler en mer formalistisk metode hvor man primært ser på verkets form og en fortolkning av strukturene i musikken.

Det finnes flere måter man kan analysere nasjonalsangen på, alt etter hva man vektlegger i musikkanalysen. Definisjonen til Bent og Pople er et utgangspunkt som brukes av mange teoretikere. Per Dahl beskriver fire ulike analysemetoder som omhandler form-, stil-, schenker- og interpretasjonsanalysen (2011, s.18-20). Nicholas Cook (2009) tar på sin side

frem en inndeling bestående av fem analysemetoder: tradisjonelle analysemetoder, schenkeranalysen, psykologiske tilnærminger til analyse, formalistiske tilnærming til analyse og teknikker av sammenlignende analyser. I en populærvitenskaplig analyse tar man utgangspunkt i samfunnsforholdene rundt, for å underbygge en fortolkning av nasjonalsangen (Hawkins, 2002, s. 3). Slik kan man studere hva som blir kommunisert gjennom musikk og hvordan det blir gjort (Tagg, 1982, s. 65 i Hawkins, 2002, s. 3).

Jeg har hentet inspirasjon fra flere analysemetoder fra tradisjonelle analyseredskaper som stilanalysen og interpretasjonsanalyse. I stilanalysen vil jeg se på ansamlingen av stilkjennetegn som melodikk, harmonikk og rytme. Mens interpretasjonen tar utgangspunkt i fremføringer av musikkverket for å avdekke musikkverkets potensial (Dahl, 2011, s. 19). Gjennom populærmusikkanalyse vil jeg se hvordan man som lytter kan delta i fortolkning av identitet, og slik skape mening og forståelse for musikkverket (Moore, 2012, s. 1 & 5).

En viktig del av min oppgave består av fortolkning av et musikkverk. Dahl skriver i *Verkanalysen som fortolkningsarena* at en fortolkning av musikk alltid har vært tilstede i prosessene som en komponist, utøver eller lytter gjennomgår når tilnærmer seg det musikalske verket (2011, s. 11). Tradisjonelt sett forbinder man musikkanalyse med verkanalyse, noe som utgjør en viktig betydning for hvordan man omgår den klassiske musikken (ibid., s. 14). I den vestlige verden har verkbegrepet omhandlet notasjonen, hvor det er notasjonen som har dannet grunnlaget for selve analysen. I andre sjangrer og kulturer blir det vektlagt betydningen av det fellesskapet som skapes i fremføringssituasjonen. Det har i senere tid blitt vanlig å se på musikkverket som et objekt som kombinerer en sosial konstruksjon og en subjektiv uttrykkskraft (ibid., s. 17).

Når man gjenforteller musikken, gjør man også selve fortellingen til noe annet (Wikshåland, 2009, s.7). Som en del av fortolkningen utgjør hermeneutikk et sentralt begrep. Hermeneutikk tilegner en ekstra dimensjon i forståelsen av et musikkverk. For hermeneutisk tenkning har betydning fordi vi kobler musikk til følelser, emosjoner, memorering og tanker som igjen er med på å påvirke interpretasjonen (Kramer, 2011, s. 19).. Å fortolke musikk omhandler både en forståelse av selve verket, men også framførelsen. Med andre ord ønsker man å se mulige måter å studere ting som er kommunisert (Moore, 2012, s. 10).

I følge Petter Stiger er det tre sentrale hjørnesteiner som forekommer i de fleste musikkanalyser (2011, s. 10). Disse dreier seg om beskrivelse, sammenligning og kontekstualisere. I musikkanalysen av *Nkosi Sikelel' iAfrika* vil jeg først ta for meg en beskrivelse av nasjonalsangen sett i lys av stilanalyse og de musikalske strukturene. Deretter vil jeg ta for meg en sammenligning av de to delene *Nkosi Sikelel' iAfrika* er bestående av. Til slutt vil jeg se de to tidligere nasjonalsangene i en større kontekst og presentere ulike måter Sør-Afrikas identitet kan komme til syne gjennom nasjonalsangen.

4.1 Forløpsbeskrivelse

Jeg velger å beskrive forløpet i *Nkosi Sikelel' iAfrika* for å gi en oversikt over verket jeg etterhvert skal dele inn i mindre strukturer som rytme, harmoni og melodi. Jeg tar utgangspunkt i en firestemmig koralsats som den offisielle nasjonalsangen vanligvis tar utgangspunktet i. Det finnes versjoner med både trommer, piano og orkester som akkompagnement. Dette er fordi rugbykampene, hvor nasjonalsangen når ut til et størst publikum, bruker en eller to ledestemmer, og de resterende akkordtonene legger et piano i bakgrunnen. Sopranstemmen er den ledende stemmen gjennom verket, med en homofonisk flerstemmighet i akkompagnerende stemmer. Følgende er en generell beskrivelse av *Nkosi Sikelel' iAfrika*.

Takt	Tekst	Tekst oversettelse	Beskrivelse
1-4	Nkosi Sikelel' iAfrika, Maluphakanisw' uphondo lwayo,	Lord bless Africa, May her glory be lifted high,	Disse fire taktene består av to fraser. Akkordprogresjonen har utpreget bruk av autentisk kadens og inneholder akkordene Em7-D7-G hvor D7-G veksler seg i mellom tre ganger. Det er en trinnførende melodi hvor det største spranget er intervallet ters mellom takt 2 og 3. På mange måter kan man si at melodien er sekvensert med en ørliten forskjell i bruk av toner og rytme. Det er dog innen for samme register som er en kvart. Rytmene som blir brukt er bestående av åttendedeler, fjerdedeler og halvnoter. Intervallavstanden mellom høyeste- og laveste tone er en kvint. Språket er xhosa.
5-10	Yizwa imithandazo yethu,	Hear our prayers	Takt fem er en ren repetisjon av første takten, mens takt 6 har forandring i tonehøyde i forhold

	Nkosi sikelela, thina lusapho lwayo.	Lord bless us, your children.	til takt 2. Akkordprogresjon er lik, men med en litt annen altererende akkord i dominanten. Takt 7 og 8, og takt 9 og 10 er lik, eneste forskjellen er en rytmeoppdeling på tredje og fjerdeslag i takt 9. Akkordene i takt 7 og 8 er Am-G-D-G-D med akkorder i første- og andre omvendning for å få en trinnvis bevegelse i bassen. Registeret i melodien omfatter en kvint og består av de samme fem tonene som takt 1-5. Tekstspråket er zulu.
11-14	Morena boloka setjhaba sa heso, O fendise dintwa le matshwenyeho.	Lord we ask you to protect our nation, Intervene and end all conflicts,	I takt 11-22 er tekstspråket Sesotho. Takt 11-14 er en variant av motivet fra første takt. Den følger til dels samme akkordprogresjon; Em7-D7-G-D7/F#- G-D-Em-D7-G-C-Am/C-G/D-D. I takt 13 møter vi også første gangen akkordprogresjonens submediant. Melodien er trinnvis, hvor største intervall en ters og registerets ambitus er en kvint.
15-18	O se boloke, O se boloke setjhaba sa heso,	Protect us, protect our nation	Grunnen til at jeg valgte å dele opp sesotho-delen i tre deler er fordi i takt 15-16 har en call and response-effekt hvor sopranstemmen leder an i takt 15 med en brutt akkord. De resterende stemmene tilføyer seg i takt 16. Det er en autentisk kadens i akkordprogresjonen. I takt 17 og 18 følger man akkordene G-C-G/D-D7-G. Takt 15 består av en treklangsbevegelse opp til kvinten og ned til grunntonen og gir en definerende tyngde til originaltonearten.
19-20	Setjhaba sa, South Afrika,	The nation of South Africa,	Disse to taktene består av et repeterende motiv. Rytmen i begge taktene er lik, men forskjellen ligger i de to siste slagene i hver takt hvor en bevegelse er nedgående, mens andre er oppgående. Takt 19 innebærer en plagal kadens, mens i takt 20 får man dominant-tonika forhold. Her finner vi, i likhet med andre taktene, et register ambitus på en kvint, hvor største sprang er en ters.
21-22	South Afrika.	South Africa.	Takt 21-22 er brukt som en overgang til ny toneart. Akkordprogresjonen er G-D/A-F#m/A. Etter første akkord er satt med en punkttert

			<p>halvnote på en g-durakkord følger en felles rytmisert a for alle stemmene. Ved å bruke akkorder i første- og andre omvendning forbereder man en 5-1 progresjon som setter ny toneart. Alten har en trinnvis nedgående bevegelse i takt 22 ,som er eneste tonale utsving i takten som leder mot ny toneart. Her kommer første møte med styrkegrad- og tempo forandring.</p>
23-31	<p>Uit die blou van ose hemel, Uit die diepte van ons see, Oor ons ewige gebergtes, Waar die kranse antwoord gee</p>	<p>Ringin out from our blue heavens, From the depths of our seas, Over everlasting mountains, Where the echoing crags resound</p>	<p>Etter en overgang til tonearten D-dur er man kommet til det afrikaanske språket. Melodien er bygget opp av intervallene; sekund, ters, kvart og kvint. Det er gjentakende akkordprogresjon som ender med skuffende kadens. Videre finner man også en autentisk kadens. Det er i takt 29 en akkordfremmed tone i E7. Ambitus er en undecim. Det er brukt gjennomgangstoner og akkorder i grunnstilling, første- og andre omvendning. Akkordprogresjonen består av D-Bm-F#m-Em-D-A-Bm-A-D-Bm-D-A-D-Em-A-Bm-E-A.</p>
31-38	<p>Sounds the call to come together, And united we shall stand, Let us live and strive for freedom In South Africa our land</p>		<p>Den siste delen på nasjonalsangen er bestående av engelsk tekst. Omfanget til melodien er på en septim. Kadensene er autentisk og tonal. Avslutningen er klimatisk hvor man når høydepunktet og høyeste tone som er en tostrøken D. Akkordprogresjonen består av D-Bm-D-A-D-Bm-Em-Bm-D-A-D-Bm-Em-G-Bm-D-G-A-D.</p>

4.2. Rytmer

Rytmikk forteller oss hvordan musikk utfolder seg i tid. Mer spesifisert handler rytmikk om lengden til et arrangement, gjennom korte og lange noter i en utvalgt melodi eller melodiose fraser (Kerman & Tomlinson, 2012, s.7). Da blir rytmen et utgangspunkt for den musikalske bevegelsen i musikkverket, og all bevegelse tar utgangspunkt i de rytmiske parameterene (Dahl, 2011, s.225). Bevegelsen i et musikkstykke er med på å påvirke oss i vår oppfatning av karakteren i et musikkverk.

Den sørafrikanske nasjonalsangen er bestående av to ulike karakterer, som blir definert av bevegelsen i rytmikken. Rytmikken i *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) er åttendedeler, fjerdedeler og halvnoter. *Die Stem van Suid Afrika* har i tillegg en punktert åttendedel, etterfulgt av en sekstendedels note. Endring i rytmikken har betydning for hvilken kategori *Nkosi sikelel' iAfrika* favner inn under, og rytmikken er med på å gjøre at nasjonalsangen går fra en hymne til en marsj. Med denne hurtige noteverdien i *Die Stem van Suid Afrika* føler man en hårfin økning i tempo.

Tempo har innvirkning på oppfattelsen av rytmemønsteret (Bjerkestrand & Nesheim, 1995, s. 38). Notert er eneste tempobemerkning «ritardando» og tilbake til «a tempo» som kommer i takt 21 og 22. Dette markerer overgangen til en ny toneart og en ny karakter i stykket. Tempoet varierer lite og er heller ikke for hurtig, noe som gjør rytmemønsteret lett gjenkjennelig. Derimot kan tekstuttale og språkmessige utfordringer ha innvirkning på oppfattelsen av rytmemønsteret. En annen årsak til at det kan være vanskelig å oppfatte rytmemønsteret, er en tendens i fremføringene hvor utøvere sklir mellom tonene, slik at både rytmer og intervaller blir en sammenflettet. Denne typen melodisk stilart er kalt «parlando stil», hvor melodisk stil er i kombinasjon av tale og sang (Floyd, 1999, s. 9). Dette oppstår fordi tale og musikk er nært beslektet med en melodi, noe som gjør at man enkelt kan bytte fra musikk til talte ord av en ubestemt tone. Når dette skjer kan det bli ledsaget av glissando eller andre former for bending av en tone som kan utydeliggjøre melodisk form (ibid.). Alan P. Merriam fremsetter glissando som en av karakteristikkene ved afrikansk musikk og derfor kan denne effekten være identitetsskapende for nasjonalsangen (1959, s. 17). Likevel kan disse karakteristikkene ha betydning for tempoet i nasjonalsangen.

I de aller fleste musikkverk er det skrevet inn en tempobeskrivelse med en italiensk benevnelse. En benevnelse som henviser til hvordan stykket skal spilles, emosjoner som skal uttrykkes eller kvaliteter som kan bli assosiert med et tempo (Kerman & Tomlinson, 2012, s.11). I senere tid er det utviklet en praksis hvor man navngir de ulike delene av et musikkverk, hvor man refererer til tempoangivelser (Dahl, 2011, s. 225). Dette gjør at publikum i større grad kan ta del i interpretasjonen, på en måte som ikke nødvendigvis kommer like klart frem ved det hørbare tempoet. I *Nkosi Sikelel' iAfrika* er det ikke referert til tempo eller italiensk benevnelse. En av grunnene kan være at man ikke ønsker å legge

føringer for hvilke emosjoner man kan ha under en fremførelse av nasjonalsangen. En annen hensikt kan være at man ønsker en åpenhet for å fortolke verket på sin måte. Med en fortolkning kan man vurdere om styresmaktene ønsker å vise respekt for at innbyggerne har ulik oppfatning og tilknytning til nasjonalsangen med tanke på nasjonens historie. Samtidig åpnes det opp for nye arrangementer av nasjonalsangen.

Hver gang nasjonalsangen blir fremført i en ny kontekst, har det vært en fortolkning av nasjonalsangen på forhånd (jf Dahl). Fortolkningen og arrangementet utgjør parametere som er med på å fremkalle variasjon i tempo. Åpenheten ved at det ikke er skrevet ned tempobenenelser gjør det mulig å lage nye versjoner av nasjonalsangen, og gjøre nasjonalsangen til «allemannseie». Her vil jeg trekke frem *The Anthem Project* til News24 hvor sørafrikanere kan dele deres versjon av nasjonalsangen som omfavner en nasjonal stolthet. Det hele er en konkurranse hvor man blir dømt etter følgende kriterier: en følelse av «Ubuntu Spirit» og omtanke for medborgere; kreativitet og entusiasme; inspirere nasjonen (News24, 2019).

4.2.1 Metrikk, betoning og isometrikk

Taktartsangivelsen i et musikkverk er med på å beskrive betoningen og metrikken i et verk. I den sørafrikanske nasjonalsangen er taktartsangivelsen regulær med en 4/4-taktart, med et hint av en irregularitet i takt 14 som består er en 2/4-takt. I utgangspunktet utgjør ikke 2/4-delstakten en stor forandring for det hørbare i nasjonalsangen, men omhandler primært den nedskrevne notasjonen (Dahl, 2011, s. 224).

I notasjonen av den sørafrikanske nasjonalsangen er det oppsiktsvekkende at det kun er en 2/4-delstakt i musikkverket, som opprinnelig ikke er tilstede i *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)*. En antakelse er at betoningen flyttes to slag på grunn av teksten slik at man får alle stemmene inn på første slaget i takten, der det opprinnelig ville vært på tredje slag. Selv om betoningen av første og tredje slag i teorien har likevekt, utgjør det likevel en forskjell i oppfatningen når de resterende stemmer kommer inn på første slaget.

En annen oppfatning av betoning er hvordan akkordene står til et taktslag. Med dette ønsker man å se på om en akkord har spenning eller ikke spenning, og eventuelt hvor spenningen oppstår. En mulig hovedårsak til at man har satt inn 2/4-delstakten, er at man får tonika på

første slag i stedet for tredje. Dermed får man fem takter på rad med hovedtoneartens akkord på første slag. Man kan videre se takt 15 og 16 som en forberedelse til de neste taktene hvor akkordprogresjonen augmenteres. Dette gjør at de kommende takter skal få akkordene på betont slag. Hvis hybridiseringen ikke hadde tatt for seg en 2/4-delstakt ville man fått vekslende plagal- og autentisk kadens, hvor tonika gjentakende ville vært på tredje slag. Antageligvis ville man oppleve en forskyvning av grunnfølelsen i taktarten, og mulig opplevd forandring en endring i tonearten hvor nasjonalsangen går i D-dur i stedet for G-dur.

Et fremtrende element i *Nkosi Sikelel' iAfrika* er isometrikk. Det vil si at alle stemmer er likeverdige og utfører samme tekst og rytme i en flerstemmig vokalsats (Nagel, 2008, s. 105). Unntaket er takt 15, hvor det oppstår et «call and response» forhold mellom stemmene. I den afrikaanse-delen av *Nkosi Sikelel' iAfrika* er det mer ulike rytmefigurer mellom stemmene, selv om dette ikke er veldig utbredt. Det er i tillegg en ulikhet i bruk av gjennomgangstoner. Som regel leder gjennomgangstonene til store sprang, som en septim i takt 26. Likheten i stemmeføringene kommer tilbake i den engelske delen av nasjonalsangen, hvor kun dreietoner og gjennomgangstoner lager rytmiske forskjeller ved lange noteverdier.



Eksempel 1 Isometrikk. Takt 1-4.

En identitetsmarkør innen afrikansk musikk er rytmer og bevegelser. Et kjennetegn er polyrytmikk, hvor rytmikken går to mot tre. Tar man kun utgangspunkt i vokalarrangementet er det ikke særlig polyrytmisk, men ser man levende fremføringer av nasjonalsangen finner man bevegelser til. En stereotypisk tolkning av afrikansk musikk er at det er trommer som lager polyrytmikken. Det kan imidlertid også være bevegelser av tramp og klapp som er med på å lage rytmer, hvis man ikke har tilgjengelig trommer. Denne rytmiske effekten blir gjerne polyrytmisk i forhold til melodien. Sant skal sies at dette for det meste dreier seg om verket *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994), hvilket ikke er like gjeldende i *Die Stem van Suid Afrika*

hvor man følger et mer slavisk notebilde. Dette kan være vise identitet gjennom å studere arv – hva som er europeisk og hva som stammer fra afrikanske tradisjoner.

4.2 Melodikk

Melodien i *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)* er bygget trinnvis opp med bruk av små intervaller. Et kjennetegn ved afrikanske melodier er at de er basert på skalaer med få toner (Floyd, 1999, s. 8). Motivet består stort sett av sekundintervaller som beveger seg rundt toneartens grunntone. Når motivet sekvenseres blir det gjort med en tersavstand fra toneartens tonika. Deretter beveger motivet seg videre med sekundintervaller, som leder tilbake til grunntonen. Det er et repeterende mønster hvor flere av taktene er lik. Dette gjør at *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)* er bygget opp på fraser bestående av to og to takter som gjentatte ganger beveger seg likt, og søker ned til grunntonen. Motivet i *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)* forekommer fem ganger i løpet av nasjonalsangen (takt 1,3,5,11 og 13). I takt tre er dette motivet sekvensert opp en ters, mens i takt 11 og 13 er rytmen på tredje- og fjerde slag omgjort fra fjerdedeler til åttendedeler. Det er videre en liten endring i måten motivet er bygget opp på (foruten takt 1 og 5 som er identiske), hvor dreietonen plasserer seg forskjellig fra tidligere motiver i nasjonalsangen. Dette gjør at motivet ikke mangler fremdrift ved repeterende motiv. Likevel er det denne repeterende faktoren som er et karakteristisk kjennetegn ved strukturen av afrikansk musikk og fungerer som identitetsskapende for nasjonalsangen (Floyd, 1999, s. 8).

Det er først i takt 15 hvor man ser en endring i melodien hvor den ledende stemmen beveger seg i en treklangsbevegelse som fører med seg større intervaller. Det er denne takten som markerer «call and response». Fra denne takten blir det merkbar økning i bruk av terser i melodistemmen. Slik utvikler melodien seg i retning av et høydepunkt. Totalt er *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)* bestående av 20 takter.

Die Stem van Suid Afrika på sin side inneholder 16 takter med en opptakt på en fjerdedels noteverdi. Melodien er bygget opp på større intervaller enn *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)*. Det første motivet er bygget opp på en kvart oppover som videreføres med en treklangebevegelse. Selv om det er brukt større intervaller enn *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)*, etterfølges mange av sprangene med trinnvise bevegelser. Frasen består av et motiv på fire takter og totalt fire

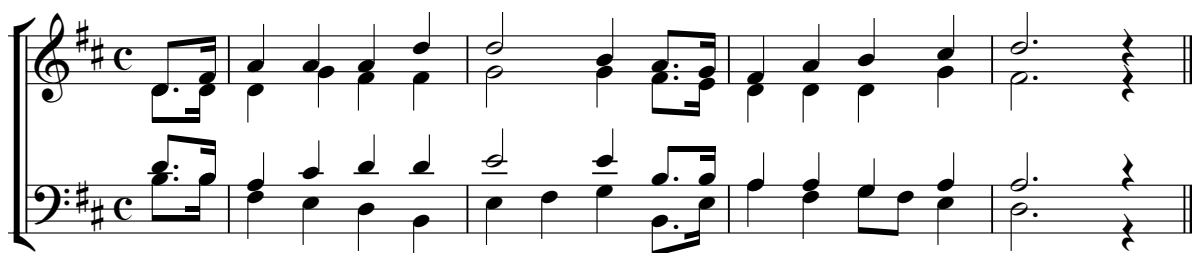
fraser (med opptakt takt: 23, 27, 31 og 36). Motivet er bygget rundt en treklangsbevegelse som starter i ulike omvendinger. Første gang dette motivet gjør seg gjeldende i grunnstilling er i fjerde frase, slik får treklangsbevegelsen får en samlende effekt.

Et tydelig skille i nasjonalsangen er registeret i stemmeføringen. I løpet av de to første taktene er *Die Stem van Suid Afrika* innenfor et høyere register enn hva melodien til *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) beveger seg innen. Fra laveste tone i *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) som er en enstrøken fiss er ambitus en sekst hvor høyeste tone er en tostrøken D. De to første taktene til *Die Stem van Suid Afrika* beveger seg innen omfanget av en oktav fra lille a til enstrøken a. Registeromfanget til *Die Stem van Suid Afrika* er en undecim.

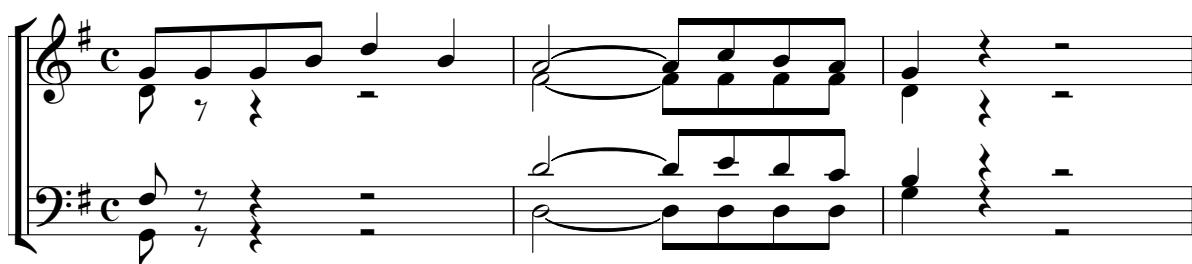
Stemmeføringen og melodien følger den diatoniske skala og er en konsonerende melodi. Det finnes ingen dissonanser, noe som gjør at verket fremstilles som en helhet som smelter sammen og er tilfredsstillende for øret å høre på. Det kommer inn en fremmed akkord i forhold til den tradisjonelle funksjonsharmonikken i takt 29 (E-dur hvor tonearten er D-dur), men akkorden er forberedt og høres dermed ikke fremmed ut. Melodien i *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) er bygget opp på en heksakkord. Det vil si at den følger den diatoniske skalaen basert på seks toner, hvor det syvende trinnet i den diatoniske skalaen er uteblitt (Ledang, 2014). I følge Gerhard Kubik er sørafrikansk kultur definert av musikk skapt på penta- og heksatone tonerekker (1985, s. 51).

Det er en øyevekker at høyeste tone på både *Die Stem van Suid Afrika* og *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) er en tostrøken D. Dette kan være en tilfeldighet eller så beviser denne sammenligningen av tonehøyde hvor betydningsfull valget av et toneartskifte er i *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1997). Det er interessant å oppdage at folkemusikksamleren Vaughan Williams understreker at høyeste tone i en mikset kjønnsforsamling ikke kan overstige tonehøyden D eller Eb (2008, s. 33). Dette fordi en hymne må kunne skape et fellesskap gjennom at flere stemmer synger sammen og dermed skaper man en artistisk effekt over verket (ibid.). Tolket man tonehøyde gjennom identitet viser man at det ikke er et hierarki i den sørafrikanske befolkningen, men heller at alle er likestilt. Tenker man hierarki ut fra antall takter er *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) bestående av fire takter mer enn *Die Stem van Suid Afrika*, derimot representerer *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) flere menneskegrupper. På en annen side viser dette skillet også hvilken folkegruppe som er majoriteten av

befolkningen. Avstanden sett ut fra antall takter er i tillegg definerbar ut fra hvordan man tolker overgangen i den nye nasjonalsangen mellom *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) og *Die Stem van Suid Afrika*. Imidlertid er ikke noteverdien på høyeste tone like lang. I *Die Stem van Suid Afrika* finner man tostrøken D på både fjerdedeler, halvnote og punktert halvnote slik at tostrøken D kommer igjen flere ganger. I motsetning til *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) som er innom denne tonen på en fjerdedel og oppstår kun en gang.



Eksempel 2 Tonehøyde og rytme i *Die Stem van Suid Afrika*. Takt 35-38.



Eksempel 3 Tonehøyde og rytme i *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994). Takt 15-16.

Det dynamiske aspektet i nasjonalsangen består av lite informasjon. Første dynamikktegn kommer i takt 21, hvor det er notert en crescendo. Dette blir et virkemiddel for å skape spenning og får en videreføringsfunksjon når melodien ikke beveger seg. Totalt er det to dynamiske endringer i *Nkosi Sikelel' iAfrika*. Den siste endringen i dynamikk kommer i takt 35 som også er en crescendo. Dette oppnår en effekt som leder mot det klimatiske toppunktet og avslutningen i nasjonalsangen. Tenker man dynamikk i begrepsform «styrke» kan man tolke de to nasjonalsangen i en retning av en nasjon som har krefter til å bygge et fellesskap og nytt Sør-Afrika. Man kan videre tolke styrkegrader i retning av maktforhold i kontekst av historie.

Dynamikken er kun gjeldene i den tidligere nasjonalsangen *Die Stem van Suid Afrika*, som forøvrig også er den nasjonalsangen med størst ambitus. I en fortolkning ut i fra historie kan

dette tolkes som den forbindelse kan man fortolke *Die Stem van Suid Afrika* dithen med et ordtak som sier den som roper høyest blir hørt”. Ved å fjerne rettighetene til de fargede fjernet man også muligheten til ytringer som gjør at man ikke har mulighet til å påvirke samfunnet.

4.3 Harmonikk

Et viktig element i beskrivelsen av harmonikk sier Stigar er valget mellom trinnanalyse og funksjonsanalyse (2011, s.19). Den mest brukte i Skandinavia er funksjonsanalysen og det er også det som har stått sentralt i min analysering av harmonikken i nasjonalsangen. Funksjonsanalysen er bygget på treklangene, og har fokuset på hovedtreklanger og bitreklanger. Hovedtreklangene som man finner på første, fjerde og femte trinn tar utgangspunkt i verkets toneart som da er enten dur eller moll. Bitreklangene finner man på andre, tredje og sjette trinn i dur, og tredje, sjette og syvende trinn i moll.

Ved bruk av bitreklanger må man vurdere om man ønsker en klanglig variasjon eller å fastholde hovedtonearten. Det er totalt i hundrede akkorder i *Nkosi Sikelel' iAfrika* med alle vendinger og betydningsfulle harmoniske endringer (ikke tatt med ledetoner). Her er nummeret nesten likt fordelt mellom *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) og *Die Stem van Suid Afrika* med henholdsvis 54 og 43 akkorder. Ut av disse hundrede er 68 av disse bestående av enten tonika eller dominant. Dette beskriver et tydelig signal om å etablere en tonalforankring i de to nasjonalsangene. Samtidig er afrikansk musikk opptatt av å ha en stabil tonikaakkord som alle andre toner kan relatere seg til (Floyd, 1999, s. 8).

Det er videre et poeng å se hvordan tonika og dominant forholder seg til hverandre ved å se på hvordan kadensene utarter seg. Alt i alt er det størst bruk av autentisk kadens. Utover dette finner man flere skuffende kadenser, hvor dominanten leder til en mollakkord i stedet for å lede til det tonale senteret. Legger man inn en fortolkning av ordet skuffende kan man se det i lys av en misnøye med landets situasjon som er gyldig i både *Die Stem van Suid Afrika* og *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994). En overraskende observasjon er at første hele tonale kadens kommer først de to siste taktene i nasjonalsangen. Samtidig vil dette bekrefte at sangen når et mål og mulig er dette forankre en tanke om og for en fremtid med et felleskap.

Innen funksjonsharmonikkens utvikling har man i løpet av 1900-tallet utviklet begrepet

neomodalitet som refererer til musikalske komposisjoner hvor tonaliteten er erstattet med en eller flere ikke-tradisjonelle tonale oppfatninger (Nkosi Sikeleli Afrika, u.d.). I dette tilfellet vil det si at *Nkosi Sikeleli' iAfrika* er blant de tre nasjonalsangene i verden som modulerer i løpet av verket. Den sørafrikanske nasjonalsangen begynner i G-dur og modulerer midtveis til D-dur. I hybridiseringen av *Nkosi Sikeleli' iAfrika* er dette skifte i tonalitet som marker overgangen fra *Nkosi Sikeleli' iAfrika (1994)* til *Die Stem van Suid Afrika*.

Det store skillet i den sørafrikanske historien, som verden får forståelse av, er et raseskille mellom svart og hvit. Jeg velger å se denne moduleringen som en representasjon av rasene. Selv om nasjonalsangen til nå vil bære et preg av et raseskille, er det ikke nødvendigvis at det vil være gjeldende for framtiden. Magangane skriver at dette toneartskiftet ikke bare er for vokalen sin skyld.

[It] hopefully symbolises the paradigm shift; a modulatory passage and crossing that needed to take place before true democracy could be achieved. Reference is made to the great scenic beauty of the country and it ends with a future vision of a country in which its people come together in commitment to peace and freedom.

(Magangane, 2016, s.xii)

Opprinnelig var *Die Stem van Suid Afrika* skrevet i ess-dur, mens *Nkosi Sikeleli' iAfrika (1994)* skrevet i B-dur. På folkemunne hadde de to sangene blitt sunget i G-dur og D-dur og det var også utgangspunktet da den nye nasjonalsangen skulle bli sammensveiset (Magangane, 2016, s. 102). Jeg velger å tolke valget ved å bruke neomodalitet innebærer at nasjonalsangen skal være allemannseie. Det vil si at alle skal ha mulighet til å synge nasjonalsangen. Dersom nasjonalsangen ikke modulerte vil det kun være en trent stemme som vil ha evnen til å nå omfavnet av registeret dersom den ikke var lagt ned. Dersom toneartene ikke var transponert ville høyeste tone vært en tostrøken F i *Die Stem van Suid Afrika*. *Nkosi Sikeleli' iAfrika (1994)* ville på sin side vært innenfor Vaughan Williams registerkriterer ved høyeste tone på tostrøken Eb (jmf melodi). Dette beskriver Magangane som et bevisst valg fra den regjeringskomiteen for å skape et fellesskap og en fellessang (2016, s. 102).

Jeg velger å ta neomodaliteten litt lengre ved å se at *Nkosi Sikeleli' iAfrika* ikke bare endrer

toneart, men det faktumet at det starter i moll og ender i dur. Det er ingen skjult hemmelighet at man kan ta utgangspunkt i første akkord for å finne toneart. I *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)* begynner første akkord med funksjonen Ts, eller parallelltonearten, før den går videre til dominanten og vi kommer hjem til tonika først på tredje slaget. Heller ikke introen gir en tydelig start på hvilken toneart vi skal starte i da den starter i Ss men lander etterhvert i en tonika-dominant bevegelse (innledningen er forøvrig hentet fra takt 9-10 i *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)*). Første gang tonika havner på første slaget er i tredje takt.

Ved å bruke dur og moll kan man tolke musikalsk mening gjennom affektive kvalitetene i tonalitet. Kate Hevner beskriver durtonalitet med følgende karakteristikker: den er dynamisk, bestemt og definerende; mer nøytral og fundamental enn moll; uttrykker forskjellige nivåer av glede og begeistring; lyden av tonearten er klar, lystig, søt, håpefull, sterk og glad (1935, s. 103). For molltonaliteten er det følgende som gjelder: passivitet, nedadgående trekking av tyngde; bestemt og definert; tonerart som uttrykker dystert, fortvilelse, sorg, smerte, mystikk, lengsel, ukjenthet, urolig og melankoli; den er sørgelig, mørk, depremert, klagende, matt og sotende (ibid.). De affektive kvalitetene stammer fra hvordan man bygger opp akkorden. I musikkteori består moll av 3 +4 halvnoter mens dur består av 4 +3 halvnoter. Det er denne forskjellen som fører til ulike karakteristikker. Tar man kun på første og siste akkord i nasjonalsangen, som er Em og D, kan man også gjøre en tolkning ut fra landets historie. Nasjonalsangen starter i moll som har en trist karakteristikk over seg. Dette kan vise en splittet nasjon eller en nasjon hvor man ikke var tilfreds med situasjonen i landet. Det kan også være en beklagelse ovenfor det globale samfunnet for hendelser som har preget verdensbilde. Videre kan det være en motløshet over at man ikke har klart å endre landets fremtid og mange av innbyggerne går en usikker hverdag i møte. *Nkosi Sikelel' iAfrika* slutter i en durakkord noe som gir en lettet følelse. Det kan vise til en behagelig stemning i samfunnet hvor flere og flere mennesker kommer overens. Durakkorden kan også oppmuntre befolkningen til samarbeid på tvers av alder, kjønn og etnisitet. Forandringen fra moll til dur kan fortelle noe om en nasjon som har vært splittet til å bli mer samlet. Som vist er det mange måter å fortolke dur og moll, og tolkning kan dermed variere ut fra hvordan man ser nasjonalsangen og rammen rundt.

I diskusjonen om neomodality kan man også stille spørsmålsteget om toneartskifte viser raseskillet. Grunnen til dette spørsmålet er et utgangspunkt i den tonale

funksjonsharmonikken hvor D-dur er dominanten til G-dur. Hvis man så tolker ordet dominant rett frem uten en musikkteoretisk forforståelse kan man tolke *Die Stem van Suid Afrika* til den daværende styrende og handlende makten i samfunnet. Man kan man trekke frem debatten om hvilken nasjonalsang som skulle bli plassert som første verk og hvilken som skulle bli plassert sist. Magangane skriver at komiteen som hadde ansvaret for den nye nasjonalsangen valgte *Die Stem van Suid Afrika* som avslutning på grunn av den klimatiske slutten (2016, s. 101). Selv om den i starten ble fremført først av nasjonalsangene. På den andre siden kan man fortolke denne plasseringen av de to nasjonalsangene til hvilken etnisitet som opprinnelig befant seg i landet til å begynne med. De eldste innbyggerne i dagens Sør-Afrika er folkegruppene khoi-kohi og sanfolkene tilhører den fargede/svarte etnisiteten. Ut fra en slik betraktning kan man påstå at rekkefølgen på de ulike nasjonalsangene ble bestemt utfra landets historie og hvilken folkegruppe som har vært tilhørende lengst i Sør-Afrika. Imidlertid er mye basert på tradisjoner og historie. Slik det historiske kapittelet viser var det vanlig å synge først *Nkosi Sikelel' iAfrika*, deretter *Morena Boloka* og tilslutt *Die Stem van Suid Afrika*.

4.3.1 Call and response

Et av de mest identitetsskapende karakteristikker ved afrikansk musikk er «call and response». Denne teknikken er en musikalsk form hvor en melodi som regel er fremført av en solist i en frase som er etterfulgt av en annen frase som samler den musikalske idéen (Muller, 2004, s. XXV-xxvi). Dette er en teknikk som man ofte forbinder med arbeidssanger i den globale verden, men som opprinnelig har sitt utspring i Afrika og ble overført gjennom slaveri.

I sub-Sahariske kulturer er call og response et gjennomgående mønster for deltakelse i offentlige sammenkomster hvor særlig samfunnsaker skulle drøftes (Chernoff, 1979, s. 167). Call and response i *Nkosi Sikelel' i Afrika* er bestående av to takter. Versjonen fra 1994 inneholder call and response i seks takter fordelt over tre ganger. Det vil si at hver gang call and respons opptrer/har opptrått i nasjonalsangen har det vært bestående av to takter. Et repeterende mønster kan understreke et poeng eller oppfordre til dialog. Majoriteten av Call and Reponse-effekten ble fjernet på grunn av et ønske fra det muslimske samfunnet i Sør-Afrika da ordene i delen var en klar referanse til den kristne (Magangane, 2016, s. 97). Ved å fjerne noe av call and response i *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)* kan man vurdere om det ble

fjernet en del av den tradisjonelle afrikanske identitet og muligheten ved å tilnærme seg sangen som en kraftfull protest sang (Muller, 2004, s. Xxv-xxvi).

4.3.2 Tekst, språk og fonetikk

Tekst, musikk og språk henger sammen og påvirker fortolkningen på tvers av hverandre. Forholdet mellom tekst og musikk er ofte fokusert gjennom å demonstrere forholdet mellom tekstens innhold og de musikalske strukturene (Dahl, 2011, s. 221). Tekst med utgangspunkt i språk påvirkes av relasjonen man har til det aktuelle språket. Man vil for eksempel aldri ha lik tilknytning til et språk som man ikke fullt og helt behersker. Dermed kan en nasjonalsang som *Nkosi Sikelel' iAfrika* som inneholder forskjellige språk gjøre at mennesker har ulike relasjoner og oppfatninger.

Sør-Afrika har elleve offisielle språk hvor, som nevnt, fem er inkludert i nasjonalsangen. afrikaans, engelsk, xhosa og zulu er allment talt. I rekkefølge er de morsmål til henholdsvis 13.5%, 9.6%, 16.0% og 22.7% av befolkningen (Statistics South Africa, 2012, s.24). I tillegg er Sesotho (7.6%) et språk innen seotho-tswanaretningen av bantuspråkene det siste språket i nasjonalsangen. Innen seotho-tswana er språkene relatert til hverandre slik at man har en nabospråkfortåelse, dermed kan man påstå at nasjonalsangen dekker også northern sotho (9.1%) og tswana (8%) (ibid. : Sæbø, 2017). Det vil si at Sesotho får en oppslutning på 24,7%. Summerer man alle språkene ser man en dekningsgrad på 70,5% av befolkningen gjennom nasjonalsangen. Å ha en relasjon til et språk utgjør det en viktig identitetskilde for å forstå ulike nivåer av sin egen identitet. Nasjonalsangen blir dermed identitetskapende i form av å vise til historie hvor man trekker inn både kolonialistiske språk og tradisjonelle urfolkspråk som viser mangfoldet i nasjonen. Afrikaans og engelsk har europeiske røtter, mens xhosa, zulu og sesotho tilhører bantuspråk. Til tross for dette er det nesten 1/4 av befolkningen som ikke har morsmålet sitt i nasjonalsangen. Morsmålet er noe som skaper felles instutisjoner og dermed binder sammen samfunnet (Østerud, 2018, s. 48). I en slik antydning vil ikke nasjonalsangen klare å favne det forestilte samfunnet i Sør-Afrika. Det kan stilles spørsmål om nasjonalsangen bør inneholde alle offisielle språkene for å vise mangfoldet og bekrefte identitet, eller hvorvidt nasjonalsangen bør være uten ord. Samtidig kan man stille spørsmål om man rett og slett skal oversette nasjonalsangen til engelsk, som er det språket mest bruk i offentlig kommunikasjon. Nkoala fremsetter kompleksiteten ved å oversette språk i Sør-Afrika, ved at man kan minste meningen i oversettelsesprosessen (2013

s.57). Hun fremsetter videre at mange ord er mulig å oversette, men ord og uttrykk har forskjellige betydninger og diskurser som ikke kan oversettes til et eller to ord.

Siden nasjonalsangen inneholder forskjellige språk, og som er bygget opp av ulike fonologi kan tolkningen påvirkes. Det er to ulike fonetiske lyder i nasjonalsangen som jeg ønsker å belyse. I den afrikaanse-delen av nasjonalsangen fremkommer en frikativ som oppstår ved uttalelsen av sammensetningen «ge» (Niesler, 2012, s. 461). I *Nkosi Sikeleli' iAfrika* fremkommer denne ordlyden tre ganger i en fremførelse av nasjonalsangen ved ordene «ewige», «gebergtes» og «gee». Grunnlaget for at denne ordlyden fremsettes begrunnes ut fra tanken at den ikke eksisterer i alle språk og dermed faller ikke ordlyden like naturlig for alle. Siden dette kan være et fremmedelement for enkelte kan det påvirke fortolkningen. Dette gjelder også for første ordet i nasjonalsangen «nkosi» som stammer fra språket xhosa. I enkelte fremføringer av nasjonalsangen aner man et klikk når dette ordet uttales. Det er ikke særlig utbredt, men versjoner av *Nkosi Sikeleli' iAfrika* (1994) har klikk på «nkosi». Dette viser noe av utfordringen Sør-Afrika står over når det gjelder en nasjon som består av mange ulike språk og folkegrupper, men samtidig er også dette en del av betydningen regnbuenasjon i Sør-Afrika og en identifiserende faktor med mange språk.

4.4 Identitet

Cusack fremmer et syn på at man kan se en sammensetting av ulike ideer som kan forme et eller flere temaer i nasjonalsangen (2005, s.247). Jeg velger å se temaene som en gjenspeiling av identiteten til Sør-Afrika. I *Nkosi Sikeleli' iAfrika* finnes det fire temaer. De følgende er under temaene «Arise! Awake! Up! Stand up! To work!», «Blessed by God, God save», «Africa» og «Beloved land (specific quality)» (ibid., 248). Øyevekkende er det å se at disse fire temaene viser til de fire ulike delene *Nkosi Sikeleli' iAfrika* er bestående av og samtidig representerer de ulike språkene i nasjonalsangen.

De aller fleste nasjonalsangene fra tidligere britiske kolonier innebærer ordet Gud. Siden Sør-Afrika er en republikk kan de ikke bruke «God save the King/Queen», likevel finner man Gud som en betydning for å velsigne et bestemt folk eller nasjon (ibid, s. 250). Ved å inkludere det engelske språket i nasjonalsangen relaterer man seg også til historien og anerkjennelsen av Sør-Afrika som en del av «The British Commonwealth». I *Nkosi Sikeleli' iAfrika* finner man «God bless the nation» i sesotho-delen av nasjonalsangen som referer til

Morena Boloka. Dette betegnes hos Cusack som en hyllest av både den eksisterende nasjonen og en nasjon som har en fortid som gjør nasjonen unik (ibid., s. 240).

Selv om nasjonalsangen viser til både den eksisterende- og forhenværende nasjonen, har den også et ønske om fremtiden. Under temaet «Arise! Awake! Up! Stand up! To work» finner vi i den engelske delen av nasjonalsangen gjennom «Sounds the call to come together» (ibid., s. 248). En hyllest til Afrika vises i den første delen av *Nkosi Sikelel' i Afrika* som favner språkene xhosa og zulu. På afrikaans pekes det på temaet «Beloved land» og fremkaller beskrivelser av nasjonen gjennom bilder av natur. Disse bildene har spesifikke kvaliteter og i den sørafrikanske nasjonalsangen består kvalitetene av sjø og bratte fjellkjeder (ibid.).

I Sør-Afrikas nasjonalsang fremkommer ordet «vi» flere ganger. Dette er et kjent tema for de fleste nasjonalsanger. Ordet «vi» omslutter betydningen av forfedre, nåværende generasjon, deres barn, barnebarna og deres etterkommere (ibid., s. 239). Ved å synge ordet «vi» bekrefter man sin identitet og hyller samtidig seg selv (ibid., s. 241). Likevel kan dette ordet være et uttrykk for «banal nasjonalisme», hvor man blir påminnet sitt nasjonale rom (Billig, 1995, s. 8 i Cusack, 2005, s. 242). Uansett tolkning av ordet «vi», blir fellesskapstanken forsterket ved å uttrykke seg selv i flertallsform.

4.4.1 Identitet gjennom musikalske strukturer

Dagens nasjonalsang er hybrid, og det kommer tydelig frem i sjangrene nasjonalsangen går under. Slik forklart under avsnitt.3.2 kategoriseres nasjonalsangen under fem mulige sjangre. *Nkosi Sikelel' i Afrika* (1994) er en hymne, og brukes som en lovprisning av landet og Afrika. Hymner kan referere til salmer som gjør at man kan fortolke nasjonalsangen mot religion. De ulike religionene i Sør-Afrika er med på å gjøre landet mangfold og kompleks. Uten en større fordypelse på temaet, kan man se at ulike religioner kommer fra europeisk påvirkning og innvandring (Kværne, 2013). En lignende fremgangsmåte kan blir brukt for *Die Stem van Suid Afrika*. Rytmikken sammen med taktart fremmer en nasjonalsang under kateogrien marsj. Siden marsj ikke er et utbredt fenomen i Afrika og Sør-Afrika, viser også *Die Stem van Suid Afrika* til den europeiske arven.

I sammenføyningene mellom sangen var det flere musikalske elementer som ble endret eller tatt vekk. Det første som ble gjort var at man fjernet repetisjoner, dette var særlig gjeldende for *Nkosi Sikelel' i Afrika* (1994). En annen begrunnelse for å fjerne repetisjonene og enkelte

ord, var tilknytningen disse seksjonene hadde til kristendommen. Særlig seksjonen «Woza Moya» skapte reaksjoner hos det muslimske samfunnet da strofen eksplisitt refererer til kristendommens treenighet (Magangane, 2016, s. 97). Avslutningen av *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) bestående av teksten «Makube njalo kuze kube ngunaphakade» (Let it be so forever), ble også fjernet (ibid., s. 48). Denne delen var fungerte som en coda og kunne bli repetert flere ganger. Et kjennetegn ved afrikansk musikk er en syklisk struktur, nært beslektet med ideen call and response (Muller, 2004, s. Xxv). I *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) er codaen bestående av syklisk struktur i en call and response funksjon. Avslutningen ble fjernet da også denne delen viste til det kristne samfunnet (Magangane, 2016, s. 97). En videre påstand er at seksjonen ikke opprinnelig var tilhørende i *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) (ibid.).

4.5 Retorikk

Retorikken er kunsten å overtale for at man skal overbevise leseren eller mottakeren (Stigar, 2011, s. 15). Når man skal begrunne og beskrive samspillet mellom musikalske dimensjoner, kan interaksjonsformene være litt svevende. Ved å vise til retorikk i analysen kan man strebe etter å bekrefte utsagn som kan sikker og sann (ibid.).

Stigar påpeker at det er nødvendig å skille mellom logisk og retorisk argumentasjon (ibid.). I dette mener han at når vi analyserer basert på teorigrunnlag så er analytikerens inne i en logisk fremgangsmåte. Med en retorisk framgangsmåte skal man begrunne sin tolkning av sammensatte sammenhenger. Innen retorisk teori og den aristoteliske tradisjonen deler man inn bevismidlene i tre: *etos*, *patos* og *logos*. Etos viser til taleres troverdighet, mens patos angår tilhørerens følelser og analytikerens evne til å kommunisere gjennom formidling. Logos på sin side er et bevismiddel som angår saken og betegner argumentasjonens sammenheng og klarhet. I det følgende ønsker jeg å fokusere på de to bevismidlene etos og patos, da logos henviser til musikkens innhold (Dahl, 2008, s. 69).

Kjernen i etoslæren stammer fra Platon (427-347) og omhandler teorien at bestemte melodibevegelser har iboende kvaliteter som overføres til lytterens sinn (Dahl, 2008, s. 71). Videre kan relasjonen til etoslæren kobles til noen av assosiasjonslovene til Aristoteles (Dahl, 2008, s.72). Med dette mener man at utgangspunktet for å oppfatte og tolke en melodibevegelse må man koble de enkelte meloditonene sammen, sett ut fra tid og rom. Noe man gjør ved å rette blikket til musikkens iboende egenskaper ved enkelte strukturer i

musikkverket. Den mest sentrale beskrivelsen av etoslæren er toneartens karakterer og qua tonearter, som refererer at opplevelseskvaliteten av musikken er forankret i tonearten og ikke er avhengig av lytterens erfaringer (Dahl, 2008, s. 72).

Slektskapet mellom retorikk og musikk fra antikken når et høydepunkt i barokken, hvor musikalsk praksis og teori var nært knyttet sammen (Eidissen, 2011). Musikken ble et virkemiddel for å påvirke menneskesinnet. I barokken var musikken koblet til kirken og mennesket skulle gjennom musikkens affekter og melodiske figurer være mottakelig for Guds ord. Dette er verdt å ha i bakhode inn i videre analyse da Sør-Afrika har vært under innflytelse fra Europa og kirken står for mange sørafrikanere sentralt i hverdagslivet.

4.5.1 Affektlære

I analysesammenheng har barokkens affektlære blitt beskrevet som etos og patos. Grunntanken til barokkens affektlære er en teori hvor musikken skulle bli tilført en bestemt affekt (følelsesinnhold) ved bruk av bestemte musikalske strukturer (Nagelhus, 2008, s. 8). Intervallene kan bidra til tolkningen av identitet og historiske hendelser i nasjonalsangen. En av strukturerende som det er vanlig å studere er intervaller ved å bruke intervallkarakteristikker fra Deryck Cooke (Dahl, 2011, s.222 : Stiger, 2011, s.75).

Intervall:	Emosjonell og musikalsk funksjon:
Prim (tonika)	Emosjonelt nøytralt. Avsluttende kontekst.
Liten sekund	Halvtonedragning ned mot tonika i moll: motløs pine. Avsluttende kontekst.
Stor sekund	Som gjennomgangstone: emosjonelt nøytralt. Som heltonedragning ned mot tonika i dur: behagelig lengsel. Avsluttende kontekst.
Liten ters	Harmoni, men undertrykkelse av den naturlige ters: stoisk ro, aksept, tragedie.
Stor ters	Harmoni, naturlig ters: glede
Ren kvart	Som gjennomgangstone: emosjonelt nøytralt. Som halvtonedragning ned til stor ters: patos.
Forstørret kvart	Som modulerende tone til dominanttonearten: aktiv lengsel. Som forstørret kvart: ren og enkel, djevlesk og fiendtlige krefter.
Ren kvint	Emosjonelt nøytral, ustadig kontekst,

	midlertidighet.
Liten sekst	Som halvtone­dragning ned til dominanten i moll (i en ustadig kontekst): en aktiv pine.
Stor sekst	Som gjennomgangstone: emosjonelt nøytralt. Som heltone­dragning til dominanten i dur (i ustadighets­kontekst): en behagelig lengsel.
Liten septim	Som halvtone­dragning ned til stor sekst og heltone­dragning til liten sekst: begge utilfreds­stillende oppløsende, på ny ned til dominanten: «lost tone», sørgelighet
Stor septim	Som gjennomgangstone: emosjonelt nøytralt. Som halvtone­dragning opp til tonika: kraftfullt lengtende, higen i en avsluttende kontekst.

Tabell 1 Intervall­karakteristikker

Nkosi Sikelel' iAfrika (1994) er, som nevnt i del­kapittelet om melodikk, bygget opp av store sekunder og terser. Med utgang­punkt i beskrivelsene av Cooke, vil et stort sekundintervall brukt som gjennomgangstone, som emosjonelt nøytralt. Hvis intervallet leder mot tonika i dur­toneart vil det minne om behagelig lengsel. Flere ganger i løpet av nasjonalsangen er intervallet brukt til å lede mot tonika og få en avsluttende kontekst. Følger man videre Cooke vil intervallet stor ters skape harmoni, men også uttrykke glede. Man kan tenke seg til at *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)* beskriver en lengsel etter et land som en felles nasjon. En nasjon der det er slutt på skillet mellom ulike klasser og etnisiteter, men også en slutt på konflikter. På den andre siden kan verket også vise glede og stolthet over sin nasjon og det å være av sørafrikansk opprinnelse.

Sett i lys av *Die Stem van Suid Afrika* består intervallene her av flere ulike intervaller. Det starter allerede med et kvartsprang, med en 5-1 bevegelse mot tonika. Videre følges en tersbrytning etterfulgt av sekundbevegeles. Litt ute i verket finner man også det største spranget som består av et kvintintervall. Tar man igjen utgang­punkt i Cooke så antyder kvartintervallet på et intervall som er emosjonelt nøytralt, men siden det ofte etterfølges av en ters vil det vise patos. Kvintintervallet på sin side er også emosjonelt nøytralt, men har en mer ustødig sammenheng som viser til en midlertidighet. Jeg velger å fortolke *Die Stem van Suid Afrika*, sett i forbindelse med affektlæren, som en beskrivelse på lik linje med *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)*. Men med en utvidet betydning i form av større intervaller som viser til et håp om midlertidighet hvor apartheid eller tidligere konflikter ikke er noe permanent,

men som et håp om fremtida i et fellesskap. Begge de store intervallene beskrives som emosjonelt nøytralt, noe som kan tyde på at man ikke er tilfreds med situasjonen, eller ikke vil utvise følelser ovenfor den andre parten. Samtidig ønsker *Die Stem van Suid Afrika* at sangen skal vekke følelser ved å vise til patos i kvartintervallet. Man kan tolke nasjonalsangen at man ønsker at det skal være patriotisme og at innbyggerne ha en mening og forhold til nasjonalsangen.

Videre kan man se *Nkosi Sikelel' iAfrika* ut fra barokkens affektlære, hvor intervaller som ga melodiose melodier som ters- og kvintintervall ville uttrykke godhet, glede og elskverdighet. Dette kan uttrykke glede ved de posisjonene man innehar eller har hatt gjennom landets historie. Man kan tolke det som en godhet, hvor man gjør og velger det beste for samfunnet, selv om det ikke alltid er det beste for fellesskapet. Det viktigste er at man kan tolke intervallet som en stolt nasjon som har kommet til et punkt hvor de er høflige mot hverandre og imøtekommende uansett hvilken etnisitet man tilhører. Nasjonalsangen viser gleden av kultur og tilhørigheten som er i Sør-Afrika. Samtidig vil nærliggende intervaller i denne sammenheng bety smerte, fortvilelse eller sorg. Dette kan gjenspeile den mørke siden av landets historie og hendelser som har vært med på å prege samfunnet.

På samme måte som valg av intervaller kan gjenspeile en affekt, kan også valg av toneart påvirke menneskesinnet. Før inneholdt hver toneart ulike karakteristikk. Særlig fram til starten av 1900-tallet hvor utviklingen av stemming og den høremessige kvaliteten på hver toneart ble lik. En type karakteristikk ble fremmet av Christian Schubart's i boken *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (1806). Det er interessant med tanke på at *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) ble komponert i 1897 da tonearter fremdeles kunne tilføre affekter.

Toneart	Affektive beskrivelse
C-dur	Ren karakter: beskriver uskyld, enkelhet, naivitet, barnesnakk.
C-moll	Erklæring om kjærlighet og en klage på ulykkelig kjærlighet. All kraftløshet, lengsel og sukk av den kjærlighetssyke sjelen ligger i denne tonearten.
Dess-dur	En hånlige toneart, degenererende til sorg og ruptur. Den kan ikke le, men kan smile, og kan i det minste skjære grimaser i sin gråt. Konsekvenser med denne tonearten er uvanlige karakteristikk og følelser som kan komme til syne.
Ciss-moll	Angerfull klage, intim samtale med Gud, vennen og hjelpemøtet av livet; sukk av skuffet vennskap og kjærlighet ligger i sin natur.

D-dur	Tonearten til triumf av krigsskrik eller seiersglede. Selv de innbydende symfonier, marsjer, ferie sanger og himmelglede kor er satt i denne tonearten.
D-moll	Melankolsk kvinnelighet, humørsyk og grublende.
Ess-dur	Tonearten til kjærlighet, hengivenhet, intim samtale med Gud.
Diss-moll	Følelser av angsten dypeste nød, av grublende fortvilelse, av svakeste depresjon, tilhører sjelens mest dystre tilstand. Hver frykt, hver tvil av det rystende hjertet, puster ut av den fryktelige Diss-moll. Hvis spøkelser kunne prate, ville talen deres tilnærme seg denne tonearten.
E-dur	Støyende rop av glede, latterlig fornøyelse og ikke helt fullstendig, full nytelse ligger i denne tonearten.
E-moll	Naiv, kvinnelig uskyldig kjærlighetserklæring, klaging uten å mumle; sukk fulgt av få tårer; tonearten viser til det forstående håpet i C-durs glede.
F-dur	Imøtekommende og rolig.
F-moll	Dyp depresjon, begravelens klage, elendighetsstønn og lengsel etter graven.
Fiss-dur	Triumf over vanskeligheter, fri sukk over lettelse når forhindringer er overstyrst; ekko av en sjel som har slitt hardt og endelig erobret utfordringen ligger i denne tonearten.
Fiss-moll	En dyster toneart: dra på en lidenskap som en hund som biter en kjole. Sinne og misnøye i sitt språk.
G-dur	Alt er rustikk, idyllisk og lyrisk. Enhver rolig og fornøyet lidenskap. All taknemlighet for ekte vennskap og trofast kjærlighet – i hvert ord er alle milde og fredelig følelser av hjerte er uttrykt i denne tonearten.
G-moll	Misnøye, uro og en bekymring for en mislykket ordning; dårlig herding av tenner; med andre ord: motvilje og avsky.
Ass-dur	Nøkkelen til graven. Døden, graven, fortsettelsen, dommen og evigheten ligger i radius av denne tonearten.
A-moll	Grinebiter, hjertet klemt inntil det kveles; gråtende klage, vanskelig kamp; med andre ord fargen til tonearten er alt som sliter med vanskeligheter.
A-dur	En toneart som inkluderer erklæringer om uskyldig kjærlighet, tilfredshet med ens tilstand; et håp om å se sin elskede igjen når han tar avskjed; ungdommelig munterhet og tillit til Gud.
A-moll	Frisk kvinnelighet og ømhet av karakter.
B-dur	Gledelig kjærlighet, klar samvittighet, et håp og ambisjon for en bedre verden.
B-moll	En sjarmerende skapning, ofte kledd i nattklær. Det er en litt mutt og tar sjelden en hyggelig tilstedeværelse. Misfornøyd med seg selv og med alt; forberedelse til selvmord ønsker denne tonearten å beskrive.
H-dur	Sterke farger, kunngjør vill lidenskap, sammensatt av de mest strålende farger. Angst, raseri, sjalusi, raseri, fortvilelse og enhver byrde av hjerte ligger i sin sfære.

H-moll	Tonearten som beskriver tålmodighet, en ro som venter på sin skjebne og underkastelse til guddommelig dispensasjon.
--------	---

Tabell 2 Toneartkarakteristikker

Slik vi har sett tidligere var *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)* opprinnelig skrevet i B-dur. Ser vi til Schubart vil tonearten beskrive gledelig kjærlighet, klar samvittighet, med ambisjoner og drømmer om en bedre verden. Interpretasjonen tilsier at *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)* viser et Sør-Afrika med kjærlighet og glede til landet og befolkningen med et klart ønske om en bedre verden i form av fred og likeverdighet. I utgangspunktet var *Die Stem van Suid Afrika* skrevet i Ess-dur som omtales som nøkkelen til kjærlighet og hengivenhet. Med dette ville man vise et land som utstrålte kjærlighet til innbyggerne, kultur og naturen, men samtidig var ydmyk med respekt ovenfor andre. På en annen side ville man med ess-dur vise at innbyggerne var knyttet til landet. Sangene ble transponert i nye tonearter slik at verket skulle bli mer sangbart. *Nkosi Sikelel' iAfrika* starter i G-dur og blir fremstilt som en toneart som er idyllisk og lyrisk, men samtidig innehar lidenskap og kjærlighet. Sør-Afrika sett i lys av tonearten G-dur vil symbolisere et land som har blitt fredelig hvor mennesker lever i harmoni. Man vil uttrykke stemninger og følelser gjennom å vise lidenskap og kjærlighet for seg selv, andre og landet. *Nkosi Sikelel' iAfrika* moduleres til D-dur som i følge Schubart viser til triumf av Gud, krigsrop eller seier. Her viser man at landet har sterk tilknytting til religion. Tonearten viser de ulike seirene man har hatt i historien, både seierne som viser at nasjonen ble en samlende nasjon og blant annet fikk frie demokratiske valg.

Affektlæren beskjeftiger seg ikke bare med melodikk, men betydningen av rytmer har også sin plass. Det sies noter med lik verdi har en seriøs karakter. I *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)* ser man at nesten hver takt består av lik rytme de to første eller to siste taktslagene i en takt. Det finnes noen unntak hvor rytmene er lik takten ut eller to etterfulgte takter består av samme rytme. På den andre siden består *Die Stem van Suid Afrika* av to identiske fraser som er lik. Dette seriøse preget over karakteren beviser hvor betydningsfull nasjonalsangen er for et samfunn. Videre ser man at en kort noteverdi som etterfølges av en lang noteverdi uttrykker en moderat munter karakter. Denne karakteren er først og fremst eksisterende i *Die Stem van Suid Afrika*. Det kan oppleves som en lett karakter, men kanskje heller mer som en stolt karakter. Punkterte noter ønsket å uttrykke det alvorlige og det var kanskje dette som var årsaken til at *Nkosi Sikelel' iAfrika (1994)* ble brukt som en protestsang mot regjeringsregimet.

Barokkens figurlære er listet opp som en av elleve ulike momenter som er med på å etablere musikalsk mening utenom det som er oppfattet av det klingende øret (Patel, 2008, s. 350-351 i Dahl, 2011, s. 55). I barokkens periode var det også en mulighet for at musikalske figurer skulle uttrykke en bestemt følelse. Den mest åpenbare i *Nkosi Sikelel' iAfrika* er bestående av trinnvise bevegelser både stigende og fallende. De trinnvise stigende bevegelsene vil beskrive oppstandelse. Dette viser en nasjon som skulle gjenoppstå som et felles rike. Den motsatte bevegelsen, den fallende, skulle beskrive smerte, død eller fornedrelse. Dette viser en nasjon hvor enkelte etnisiteter har blitt sett ned på, opplevelsen av å lide da nasjonen ble utstengt av det globale samfunnet eller døden apartheidregimet opplevde (selv om mange tolker at motsatt apartheid har fått sin oppstandelse).

Selv om affektlæren ikke er like aktuelt i dag og man ikke bruker den bevisst, så lærer man den bort ubevisst. I dagens samfunn lærer barn at tonekjønn dur eller moll er enten en trist eller glad låt. Slik har man fortsatt påvirkning av affektlæren og retorikk. I lys av nasjonalsangen er affektlære og figurlære et nyttig redskap til å tolke identitet.

Gjennom analysekapittelet har nasjonalsangen blitt delt opp i mindre strukturer. Strukturene som er fremhevet er tatt med fordi de kan fortelle noe om identitet, eller være ledende til en tolkning av identitet. Ved å bruke sammensatte fremgangsmåter innen musikkanalyse, kan nasjonalsangen gi mange perspektiver på identitet. Et element som har vært gjennomgående for hele masteroppgaven er affektlære. Affektlæreren i musikkanalysen gir vinklinger for hvordan man kan forstå nasjonalsangen, og det interessant å se at flere musikalske vinklinger kan gjenspeile historiske hendelser. Affektlæren viser også hvordan musem sammen med en kulturell forståelse kan tilby ulike tolkninger av nasjonalsangen.

5. United we shall stand

Dette kapitlet vektlegger betydningen av et fellesskap i Sør-Afrika. Her vil det bli fremmet noen av funnene jeg gjorde under min forskningsreise, som har betydning for nasjonalsangen og dens betydning i det sørafrikanske samfunnet. Jeg ønsker å vise hvordan nasjonalsangen kan være med på nasjonsbyggingen. I dette kapitlet har jeg belyst to hovedområder, hvor nasjonalsangen presenteres for det sørafrikanske samfunnet; skole og rugby. Jeg vil også presentere betydningen av å synge sammen, og hvordan det kan skape identitet og fellesskap. Tilslutt vil det være en avslutning av masteroppgaven, hvor forslag på videre forskning legges frem.

5.1 Samlende tråder

Mennesker har en klar musikalsk preferanse for hvilken type musikk man liker, og hva som ikke fenger én. Ved å uttrykke seg gjennom populærmusikk skaper man en selvdefinisjon ved å plassere oss i et sted i samfunnet, samt ekskludere og inkludere musikalske preferanser (Frith, 2004, s. 38). For Frith er dette det viktigste aspektet ved musikalsk preferanse. Musikk innebærer en estetisk erfaring gjennom å være et menneske i et delt samfunn, i dette handler det om å kunne dele erfaringer. Å bruke musikk som et kulturelt uttrykk er videre en mulighet for å styrke en sørafrikansk identitet, som kan hjelpe oss å forstå det sosiale samspillet i en segregert befolkning.

Alle mine informanter har vanskelig å definere hva en sørafrikansk identitet er, men felles for alle er at de trekker frem hendelser som kan ha vært med å forme den. En av de store personene er Nelson Mandela og hans betydning i arbeidet om å danne et sørafrikansk fellesskap. En svart informant med klare referanse til Mandela sa sin holdning om nasjonalsangen som «I don't like it. We only sing it because of him». Gjennom en referanse tolker mennesker sine handlinger, følelser og tanker i en samfunnsmessig sammenheng (Østerberg, 1997, s. 127). Dette viser betydningen av symbolsk interaksjonisme, hvor menneskers handlinger kan være med på å vise vei til et fellesskap hvor solidariteten vises gjennom følelser og handlinger (Østerberg, 1997, s. 30). Ved en sosial integrasjon lander man et felles anliggende forhold mellom to parter, hvor mennesker er villig å gi avkall på noe for andres skyld (ibid.). Når man opptrer i et fellesskap mener Dag Østerberg at man

mister sin egen vilje fordi det kollektive som bestemmer atfred (ibid, s. 32).

Da to gutter fikk spørsmålet om de likte nasjonalsangene, var den ene (1) bestemt i sitt svar, mens den andre (2) var noe nølende. Nummer 1 besvarte spørsmålet med et kontant nei, mens nummer 2 dro litt på svaret, men tilslutt svarte også han nei. Ubevisst eller ikke viser dette at han ble påvirket av nummer 1 i sitt valg, og spilte reaksjonen på svaret. Dette viser at flere mennesker kan ha vanskeligheter for å uttrykke sitt forhold til nasjonalsangen i nærvær av andre. Særlig siden mennesker ikke ville tenkt nasjonalsangen som en del av populærmusikkulturen og være et dagsaktuelt tema. Siden en sosial interaksjon påvirkes av mennesker og omgivelsen rundt, blir mennesker virkeliggjort gjennom andre (Østerberg, 1997, s. 73).

I dagens samfunn får man ofte inntrykk av at mennesker skal være så like som mulig, og derfor er frykten for å skille seg ut større. Slik blir musikk en viktig identifikasjonskilde, hvor særlig de unge blir definert av musikk (Frith, 2004, s. 41). Gjennom musikk skaper man en identitet som er utviklet av alder, kjønn, musikalsk smak og andre preferanser, men også et resultat av kulturell, etnisk, religiøs og nasjonal kontekst (Folkestad, 2002, s. 151). Når mennesker er like vil man også kjenne på samme følelser og mer eller mindre styrke en kollektiv bevissthet rundt nasjonalsangen (Østerberg, 1997, s. 31). Muligens ville resultatet av denne samtalen med de to guttene vært annerledes dersom gutt nummer 1 hadde svart ja. Samtidig kan det rettes spørsmål om utfallet ville vært annerledes dersom samtalen var gjennomført med bare én. Siden nasjonalsangen ikke har en typisk fanbase reflekterer ikke mennesker over nasjonalsangen i hverdagslivet, med mindre det skjer noe som er av en nasjonal karakteristikk. Det er betydningen som gjør nasjonalsangen gjeldende for et samfunn uansett om dette er i relasjon til selve nasjonalsangen eller mennesker. Slik kan patriotisme bli en viktig del av å forstå egen identitet gjennom nasjonalsangen, men også forståelse for samfunnet.

I dagens samfunn er *Nkosi Sikelel' iAfrika* akseptert som en nasjonalsang i det sørafrikanske samfunnet. Sangen er blitt «allemannseie» i form av at den benyttes i en rekke sammenhenger, som begravelse og fest (Jørgensen et al, 2002, s. 16). Det skapes også nye versjoner av nasjonalsangen som er med å gi nasjonalsangen en plassering i en populærvitenskapelig diskurs. Likevel kan den ikke brukes i en parodiert form da man kan

krenke den nasjonale identitet (ibid., s. 113). Et fellesskap som er fortrolig med en sang vises ved at melodien ikke bare fremføres unisont, men også flerstemt (ibid, s. 110). Det er videre en del av et folkelighetsbegrep ved at melodien skal kunne bære seg selv uten noe form for akkompagnement som viser til en estetisk målestokk (Bak, 2005, s. 115). Noteringen av nasjonalsangen er en flerstemmig koralsats. I fremføringssituasjoner som ikke er konsert, blir den sjeldent framført som notert. Dette mener Inge Adriansen er på grunn av at flerstemmig sang ikke klarer å skape en følelse av en enhet på samme måte som enstemmig sang (2008, s. 62). Tilsvarende er dette et identitetskonsept. En farget informant opplyste om at flerstemmig sang ikke er av «tradisjonell» sørafrikansk kultur, men noe som misjonærer og sammensmelting av kulturer har tatt med seg¹⁸. Dette viser at det er mange kulturmøter som er med på å skape Sør-Afrikas identitet.

5.2 Kulturmøter

Sør-Afrika består av mange mindre samfunn og nasjonalsangen får en betydning for integrering i samfunnet. Den blir brukt til å gjøre avstandene mindre innad i samfunnet. Slik kan nasjonalsangen bidra til å minske fremmedfrykt og rasisme, men samtidig øke toleranse og fellesskap på tvers av ulikheter (Ruud, 1996, s. 106). I en kulturell praksis får man større innsikt i og respekt for kulturell særegenhet. Nasjonalsangen blir en viktig del av arenaen for kulturmøter, hvor man danner gjensidighet og kommunikasjon (ibid, s. 107). Musikk kan være uunnværlig i de aktivitetene som bygger opp et samfunn (Merriam i Hanken og Johansen, 2013, s. 173). Ved å bruke musikk signaliserer man hvilken kultur man ønsker å tilhøre, og hvilke musikkulturelle verdier man vektlegger (ibid.). På et slikt grunnlag blir en forståelse av nasjonalsangen enda viktigere for identitetsdannelsen. For alle mine informanter trekkes rugbybanen frem som en arena hvor nasjonalsang og identitet fremmes. Rugby ble ansett som en arena som var felles for alle og viktig for nasjonsbyggingen.

Rugby har en historisk betydning i Sør-Afrika og dateres tilbake så tidlig som 1900-tallet. Nasjonallaget blir omtalt som «Springboks»¹⁹, og laget har vært en av de fremste innen sin sport. Samtidig er det også den sporten som er mest assosiert med segregeringen. Under apartheidperioden var støtten fra samfunnet delt. Fargede og svarte heiet på alle andre lag

¹⁸ Se også Virginia Jubilee Singers in South Africa, i Erlmann (1991).

¹⁹ Springbok er et dyr i slekt med antilope og er stort sett funnet i sør og sørvestlig deler av Afrika. Springbok er det nasjonale dyret og en del av nasjonale symboler for Sør-Afrika.

enn deres eget nasjonallag (Mitchell, 2015). Dette vises gjennom rugbyspiller Chester Williams som var den eneste på laget som ikke var av hvitt opphav og dermed representerte 87% av befolkningen (Nauright, 2013). Selv var han ikke var populær blant den svarte befolkningen, da han anså seg selv som en rollemodell for fargede og ikke de svarte unge (Clarín, 1995). Likeså kunne en undersøkelse gjort blant den hvite befolkningen på begynnelsen av 1990-tallet, bekrefte ved et resultat på 90 prosent, at nasjonalsangen og flagg kunne endres, men ikke Springbok emblemet (ibid.). Allerede her vises betydningen av rugby i det sørafrikanske samfunnet. Tidligere president Mandela så betydningen av sporten i samfunnet og brukte denne arenaen til å samle en splittet nasjon.

I Sør-Afrika utgjør Rugby World Cup i 1995²⁰ en av de store hendelsene i historien²¹. Det sies at håndtrykket mellom Mandela og rugbykapteinen Francois Pienaar gjorde to nasjoner til en (Mitchell, 2015). Før kampen var den fargede befolkningen støttende til «the Wallaby team²²», men ved framføringen av nasjonalsangen endret denne holdningen seg og de viste sin støtte til Springboks (ibid.). I forkant av cupfinalen, i juni 1994, møtte Pienaar president Mandela på hans kontor, hvor de avtalte at han skulle instruere lagspillerne til å lære seg den nye nasjonalsangen (Carlin, 1995). Sammen med Morné du Plessis, en tidligere Springbok kaptein og lagleder, hjalp de laget til å se at de hadde en viktig rolle i å hjelpe Mandela å forene landet (Carlin, 2007). Videre var det Du Plessi som la til rette for instuderingen den svarte nasjonalsangen og gi den følelse. Ved å se boerne synge deres sang samtidig vinne kampene gjorde det vanskelig for svarte sørafrikaner å motstå et nytt felles Sør-Afrika. Datidens sport for afrikaanere, rugby, ble en samlende kraft for nasjonen og den nye nasjonalsangen (Mitchell, 2015).

I dag tilhører ikke rugby kun det hvite miljøet, men er spilt over hele Sør-Afrika og representerer en sport som alle kan delta i. Ved å fremme en sport for innbyggerne, som et eksempel på samhold, kan det skape et gryende felleskap. I Slater et als undersøkelse om nasjonalsang og lidenskap, fremkommer laginnsatsen under en nasjonalsang kan gi et positivt utfall i felles utøving, i for eksempel en rugbypkamp (2018, s. 546). Aktiv deltakelse under nasjonalsangen legges frem som en aktivitet som kan gi positive virkninger for

²⁰ Filmen *Invictus (2009)- de uovervinnelige* ble laget om Rugby World Cup i 1995. Skuespillerne Morgan Freeman (Nelson Mandela) og Matt Damon (Francois Pienaar) ble nominert til Oscar for sine roller i filmen.

²¹ Kampen ble spilt 24.06.1995 men omtales i det sørafrikanske samfunnet som rugbypkampen 1995.

²² Australias landslag i Rugby blir omtalt som «the Wallaby team» eller «Wallabies».

psykisk helse, atferd og utøvende ferdigheter for laget (ibid.). Rugby har etterhvert blitt en sport som danner et fellesskap i Sør-Afrika. I september 2018 var åtte av en 23-mannstropp på det sørafrikanske rugbylaget av svart opphav (Ray, 2018).

Musikk er alltid en politisk handling mener musikkforsker Susan McClary (1991, s. 26). Dette underbygger musikkviter Nicholas Cook ved å påstå at musikk kan vise hvordan et samfunn fungerer gjennom det musikalske og tekstlige innholdet (1998, s. 79). Dette mener han den sørafrikanske nasjonalsangen er det tydeligste symbolet på. Å synge *Nkosi Sikelel' i Afrika* symboliserer et fellesskap, mener Cook, i form av felles deltakelse og samhandling. Ved å se til Csikszentmihalyis flytsone kan nasjonalsangen være en aktivitet som gjør at mennesker havner i denne sonen (2004, s. 218). En farget informant vil beskrive denne flytsonen som: «Whenever the national anthem is played or I am singing it I get lost in it. Thinking about how beautiful and thankful I am to be a South African especially the ending "and united we shall stand"». Når musikken fremføres beskrives en forening mellom seg selv og musikken (Gabrielsson, 2008, s. 109). Ulike karakteristikk kan beskrive denne foreningen: «man lever seg inn i musiken, är omsluten av musiken, inbäddad i musiken, uppfylld av musiken, blir ett med musiken, identifierer sig med musiken, musiken og man själv befinner seg på samma vånglängd» (ibid). Ved en framførelse av nasjonalsang er man så opptatt av å være en helhet at man ikke lengre har fokus på identitetsforskjeller (Cook, 1998, s. 79). En farget informant beskriver fellesskapet i nasjonalsangen som: «The national anthem always bring people from different classes together and race espacially when we watch sports and we stand together as one nation. Where we put everything aside and give thanks to our land».

En annen vinkling på nasjonalsang og identitet er å se hvilken gruppe mennesker som tv-kameraene filmer når nasjonalsangen blir fremført. Underveis i mitt opphold i Sør-Afrika ble jeg vitne til totalt fire fremføringer av nasjonalsangen. To ganger ble nasjonalsangen fremført i forbindelse med nasjonal rugbykamp hvor Sør-Afrika spilte henholdsvis mot Australia (29.09.18) og New Zealand (06.10.18). De to resterende gangene kom fremføringene i intervjusituasjonene.

Til den første rugbykampen mot Australia ble nasjonalsangen fremført av Yvonne Chaka Chaka. Tv-kameraene zoomet inn på publikum ved to anledninger. En gang på den hvite

populasjonen og en gang på den fargede/svarte populasjonen. Det jeg bet meg merke i var hvem som ble filmet til hvilken del av sangen. Det har tidligere kommet frem gjennom historie og analyse at det var to ulike nasjonalsanger som tilhørte ulike etnisiteter. Da fremførelsen av *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994) zoomet tv-kameraene inn på den svarte etnisiteten. Og vica versa når *Die Stem van Suid Afrika* ble fremført zoomet tv-kameraene inn på den hvite majoriteten. Dette kan ha vært en tilfeldighet, men likevel en overraskende vinkling og kan fortelle noe om kameramannens holdning. Da Sør-Afrika spilte rugbykamp mot New Zealand en uke senere ble publikum, uansett rase, kun zoomet inn på den delen av *Nkosi Sikelel' iAfrika* (1994). Når en nasjonalsang fremføres på en rugbybane med to nasjoner tilstede har man to valg, man velger sin posisjon ut fra hvilken nasjonalsang og identitet man ønsker å uttrykke (Svendsen, 2005, s. 238). I denne betydningen har man flere valg, som alle kan bekrefte en identitet.

Det er ikke bare kamerabruken som brakte min oppmerksomhet. Da kommentatoren introduserte den sørafrikanske nasjonalsangen, oppfordret han publikum til å stå sammen mens nasjonalsangen ble fremført av samtlige og artisten Rafentse. Ved første iakttagelse var dette en noe uvanlig introduksjon. Tidligere introduksjoner inneholder som regel hvilken nasjons nasjonalsang som skal fremføres, og i enkelte tilfeller hvem som er forsanger. Dette kan skyldes en pågående oppfordring i det sørafrikanske å stå sammen og holde armene rundt hverandre når nasjonalsangen fremføres. Disse handlingene prøver å skape et fellesskap. Jeg vil også trekke frem omtalen om artisten Rafentse Morake. Han beskrives som en artist som bringer mennesker sammen på tvers av alder, kultur og etnisitet, noe som kan ha vært avgjørende for valg av forsanger til denne framførelsen av nasjonalsangen (Oberholzer, 2017). Dette viser til Ruuds autentisitetdiskurs, hvor mennesker søker samsvar med både væremåte og selvoppfatning hos andre (Ruud, 2013, s. 150). En lignende tanke er hvordan man former identitet i ulike nivåer av en sang, gjennom ord, lyd og bilde (Whiteley et al, 2004, s. 10). Samtlige viser også til Hawkins definisjon om identitetpolitikk gjennom uttrykk og mottakelse (2002, s. 12).

4.3 Sterke opplevelser ved fellessang

Musikk danner et kunstgrunnlag for språket, og får dermed innflytelse på det sosiale spillet (Zerland, 2005, s. 42). Musikk har alltid vært et grunnleggende oppdragelsesmiddel, helt fra de gamle grekerne. Nasjonalbegrepet og nasjonalfølelsen var midler som især musikk skapte oppdragelse for folket, og sikret et fellesskap mellom kunstneren og folket (ibid). Selv om dette i den moderne tid er brutt, og musikk ikke lengre er et oppdragelsesmiddel, er den delaktig i dannelsesarbeidet. Hvis en nasjonal ånd skulle være lik for alle måtte skolen sikre dette (ibid). I det moderne vekstsamfunnet foregår oppdragelsen utenfor tradisjonelle fellesskaper, derfor er det behov for at skolen sørger for like muligheter for å bevege seg i det mobile samfunnet (ibid.). Skolen blir derfor sentral i å videreføre ideologien nasjonalisme da den binder sammen stat og kultur i et moderne samfunn.

Alle informantene mine trekker frem skolens rolle i bruk av nasjonalsangen. Av egen empirisk erfaring har enkelte skoler i Sør-Afrika nasjonalsangen inngravert i skolebygget. Hver uke har skolene forsamlings (assemblys) hvor nasjonalsangen synges. En svart informant uttalte seg om et sterkt ønske om å kunne gå på skolen igjen, kun for å synges nasjonalsangen og å være en del av et fellesskap. Ved å synges nasjonalsangen i skolen gjør man kulturarven tilgjengelig for den neste generasjonen. Hva som ligger i kulturarven er derimot et kulturpolitisk og kunnskapssosiologisk spørsmål som må defineres ut fra hva som er riktig og viktig kulturarv (Hanken & Johansen, 2013, s. 74). Det kan etterhvert være en utfordring å definere hva som har dannelsesverdi og hva som er det særegne «ekte» for samfunnet, desto mer kulturell kompleks samfunnet blir. Kulturarven kan være viktig for å forstå vår egen identitet og de tradisjoner historie og kultur bærer med seg. Slik kan man utvikle historiebevissthet og allmenndanning hos mennesker som knyttes både til finkultur og folkelig kultur (ibid, s. 167). En stadig økende oppmerksomhet mot folkemusikk blir samlet i begrepet «world music» (jf Bohlmann) bidrar til å forstå musikken som kulturbærer som skaper verdier lokalt, nasjonalt og internasjonalt (ibid).

En framførelse av nasjonalsangen tar ikke kun utgangspunkt i kulturarven og samfunnet, men er viktig i utkilingen av kulturell identitet. Dette danner grunnlaget for å forstå kultur som en av de viktigste dimensjonene for samfunnsutvikling (ibid). En av de viktigste legitimeringsaspektene ved nasjonalsangene er å få selverkjennelse og mellommenneskelig forståelse på tvers av tid, sted og kultur (ibid: Whiteley et al, 2004). Gjennom denne praksisen får man mulighet til å uttrykke sin identitet. Med en fellessang som et vesentlig

uttrykk for nasjonen dyrker nasjonalsangen en felles standfølelse, felles politisk mål og en kulturell identitet (Bak, 2005, s. 107). En av mine fargede informanter vil beskrive opplevelsen av å være en deltaker i et fellesskap skapt av nasjonalsangen slik: «Once the introduction of the anthem is played and I get ready to sing or perform: I truly find myself lost in emotion and truly feel as an important part of this country». Gjennom aktive handlinger, som å synge, opprettholdes nasjonal identitet i form av at det er noe nasjonen gjør sammen (Ruud, 2013, s. 212). Identitet er skapt av konstitutive, relasjonelle og situasjonelle hendelser og krever stadig en bekreftelse (Neumann, 2001, s. 126). Derfor er det å synge nasjonalsangen en del av å bekrefte sin identitet og kan sy sammen personlig og kollektiv identitet.

Ved å se til musikken kan man gjøre det mulig å forene mennesker og hjelpe til å etablere en dialog med andre (Hanken og Johansen, 2013, s. 236). Musikkpedagogen Gino Stefani mener musikk, med utgangspunkt i menneskerettighetene, kan skape et kollektivt samfunn. Underliggende er menneskers krav om å være medlem av et samfunn, et fellesskap og til å delta og samarbeide (Ruud, 1996, s.119). Retten til et sosialt liv handler om å ha mulighet til å tilegne seg den rådende kulturen og samtidig kunne tilegne seg sin etniske kultur. Likevel er det viktig å underbygge det felles sosiale i musikkopplevelser som nasjonalsangen vektlegger. Nasjonalsangen kan «støtte og definere den ”homo musicus” som bor i alle mennesker uansett rase og kultur» (ibid). I det kollektive samfunnet, som Stefani ønsker, er aktiviteter som fellessang en av de viktigste kollektive sidene i samfunnet som kan skape identitet (Hanken & Johansen, 2013, s. 236). Derek Scott ser denne aktiviteten som et kosmopolitisk medborgerskap hvor man har flere identiteter som knytter mennesker sammen (Ruud, 2013, s. 297). Gjennom en «estetisk kosmopolitisme» har man åpenhet for andre kulturer og hvor man i kulturell komplekse samfunn kan ha en opplevelse av å kjenne seg igjen i andre kulturer (ibid.).

En nasjonalsang bidrar til å skape en *unisonanse* (unisonance) (Anderson, 2007, s. 145). Unisonans beskriver de erfaringene man tilegner seg av samhørighet gjennom lyd (ibid). Ved en framføring av nasjonalsang står mennesker som er fullstendig fremmed for hverandre og deltar i samme musikalske aktivitet. En aktivitet som skaper en fysisk realisering av det forestilte fellesskapet (ibid). I dagens moderne samfunn og teknologiens framspring kan man være taust tilstedeværende i det forestilte fellesskapet gjennom å lytte til seremonielle

prosesser og forestille seg at andre mennesker deltar i samme handling (ibid). Anderson argumenterer her for at man ikke trenger å kunne melodien eller tekst så lenge man deltar i en skapende aktivitet.

Imidlertid vil det stilles spørsmål om dette kan påvirke symbolverdien til nasjonalsangen. Vil en fortolkning av nasjonalsangen påvirkes av et taust felleskap, som fører til at nasjonalsangen mister sin betydning? Hvorvidt vil nasjonalsangen miste sin symbolverdi hvis det ikke er andre nasjonale symboler representert ved samme anledning? For Bak er det som skiller tradisjonell visesang fra fellessang betydningen som ligger i den musikalske teksten (2005, s. 100-101). For Becker utgjør det ingen forskjell om sangerne ikke synger rett tone eller tempo så lenge man synger; fordi hver kompetent deltaker i kulturen kan fremkalle en akseptert versjon (1976, s. 715). Alle kan være med fordi alle allerede kan sangen (ibid, s. 716). Solbin mener alle kan synge noe en gang (2010, s. 15). Ut fra en slik argumentasjon mister nasjonalsangen sin betydning og symbolverdi når forsamlingen ikke er med å synge teksten. Dette er motstridende til Andersons utgangspunkt. Det er gjennom en deltakelse man bekrefter identitet og styrker samhørigheten (Østerberg, 1997, s. 100). Når det er sagt er det flere teoretikere som tror at man kan gjennom både lytting og syning av nasjonalsangen generere en følelse om patriotisme (Gilboa og Bodner, 2009, s. 459). Gjennom nasjonalsangen kan man oppleve en sammenføyende kraft, hvor det å lytte og synge nasjonalsangen skaper felles bilder, følelser og assosiasjoner som skaper en følelse av en nasjonal sosialisering (ibid.).

Det er kun denne forestilte lyden som kobler oss mennesker sammen mener Anderson. Gjennom teknologien og arenaer på verdens webben kan man oppleve kultur møter, hvor nasjonalsangen fremføres og lytte til den uten hensyn til tid og sted. Med moderniseringens og globaliseringens muligheter har det aldri ført vært enklere å redusere distansen til hjemmet (Bohlmann, 2002, s. 1). Dette gjør at det globale og det lokale smelter sammen og blir til «glokale» som gjør at musikk kan forme seg på tvers av kulturer (Ruud, 2013, s. 279). For Frith utgjør radio en av de viktigste kildene til populærmusikkens diskurs (2003, s. 96). Radioen bestemmer hva man definerte som «populær» musikk i utgangspunktet. Det vil si radioen definerer sjangre og skaper samfunn, former musikkhistorie og nostalgi. I en sørafrikansk kontekst ble radioen brukt som et medium til å gjøre mennesker familiær med nasjonalsangen. Derfra ble radioen brukt som et redskap for å spre informasjon ut til

mennesker.

Når mennesker gjenkjenner nasjonalsangen er det en form for sosial oppfattelse. Hvor musikalske parametere er en form for kommunikasjon fra et lingvistisk perspektiv. Språket viderefører verdier, meninger og kunnskaper (Baker og Jane, 2016, s. 86-87). I en semiotikk forstand er det språket gir musikken mening. Teksten i en sang forsterker identiteten og kan på mange måter være «sjelen» i en sang (Nannyonga-Tamusza, 2002, s. 138). I Sør-Afrika er det mange språk og nasjonalsangen inneholder et stort representativ av disse som viser til mangfoldet i nasjonen. Likevel er det noe eget når ditt morsmål blir presentert i en sang for fortolkningens del: «When your mothertongue (home language) gets its turn, you sing and believe with even more in it's words, mostly because you fully understand the context». Imidlertid er det noen som uttaler at de ikke forstår mesteparten av hva de synger som kan ha påvirket meningen: «As a white, english speaking person I do not/did not understand most of what I sing. But I do know what it stands for and given the history of my country it is great». Andre informanter argumenterer for at sørafrikanere er flerspråklig og kan forstå lyrikken. Ved å forstå lyrikken klarer de å se sin identitet og stolthet ved å synge nasjonalsangen.

Ruth Finnegan omtaler hvordan emosjoner ikke er universell av natur, men blir formulert i henhold til ulike tid og sted (2003 s. 183). I det legger hun at vi lærer hva vi skal føle og hvordan vi skal plassere våre emosjoner inn i en kontekst avhengig av situasjonen. Under en fremførelse av nasjonalsangen er det nærmest forhåndsbestemt at man skal kjenne på følelser av patriotisme. Vi lærer i tidlig alder hvordan vi skal opptre under en fremførelse og hvordan vi skal omtale nasjonalsangen med respekt. Derimot er det ikke like enkelt å prate om nasjonalsangen dersom man har følelser som skiller seg fra de innlærte holdningene. Med dette mener jeg mennesker som ikke ønsker å uttale seg om nasjonalsangen på grunnlag av historiske- og samfunnsmessige relasjoner. Gabrielsson beskriver dette som negative opplevelser som blir tillagt musikken selv, i form av at det alltid er et vekselspill mellom musikk, menneske og situasjon, hvor musikken er den fremste handlingen (2008, s. 173).

Diskusjonen om Sør-Afrikas nasjonalsang er et tema som stadig opptrer i det sørafrikanske nyhetsbildet. I tråd med økende «motsatt apartheid» ønsker det sørafrikanske politiske partiet Economic Freedoms Fighters (EFF) å fjerne alle koblinger til kolonialisme og apartheid (Ndaba, 24. September). Som et resultat vil de at *Die Stem van Suid Afrika* ikke lengre skal

være en del av nasjonalsangen. Nettopp denne «motsatt apartheid» skaper frykt i samfunnet og mennesker av europeisk arv frykter for sin situasjon dersom de uttaler seg om nasjonalsangen som ikke tilsvarer med innlærte holdninger. I en populærvitenskap diskuteres tilhørighet i tid og rom som sentrale akser for uttrykkelse (Whiteley et al, 2004). EFFs valg av «heritage day» som promotering av uttalelsen er omstridt da «heritage day» er en offisiell fridag hvor man skal feire sin kultur og dens forskjeller i tro og tradisjoner, i en bredere kontekst en dag som feirer alle de ulike kulturene som utgjør mangfoldet i Sør-Afrika. Uttalelsen til EFF strider videre imot musikkhistorikeren Carl Dahlhaus generelle antagelse av musikk av «nasjonal karakter» må aksepteres, uansett om man liker det eller ei (Carl Dahlhaus i Weisethaunet, 2011, s. 50).

Siden min forskningsreise ble gjennomført like etter uttalelsen til EFF var mange av mine informanter opptatt av dette temaet, særlig de av hvitt opphav. En informant påsto at ved å fjerne den afrikaanse-delen av nasjonalsangen, fjernet man en bit av identiteten (Jf Muller, sammensmeltning er det som utgjør en sørafrikansk identitet). Selv om ambivalensen var fremtredende ved at han ikke så behovet for en nasjonalsang. En annen hvit informant fremhevet betydningen av språket hvor afrikaans tales av alle hudfarger og ikke lengre er kun assosiert med den hvite rasen. Imidlertid har identitet en betydning for hvordan vi tolker oss selv i et multietnisk samfunn. I den forstand har rase og musikk en definerende rolle, men trenger ikke nødvendigvis å være negativt ladet, men har betydning for hvordan man forstår sosial identitet.

All along my growing years, I was influenced in the belief that certain kind of music was exclusively dedicated to certain kind of people. The question was: How could the White mans music (...) have such a strong psychological effect on my person? (..) Was I acquiring the mentality of the White man? Would I never be able to appreciate fully anymore the music of my own race?

(Gabrielsson, 2008, s. 183).

Nasjonalsangen har en signaturverdi, men finnes det noen andre symboler for å formidle budskaper om nasjonales iboende egenskaper. Graff mener det er mulig å skape et tonemaleri i nasjonalsangen som kan gi musikalsk etterligning av landet (2005, s. 33). Det skapes et

tonemaleri som er et opplevelsesmessig bilde av et referanseobjekt hvor tilhørerne føler de kan se objektet for seg (ibid). For Bak menes det å være en del av et fellesskap og synge i samsvar med tekst og melodi at nasjonalsangen blir en særegenhet som er «sørafrikansk» på alle opplevde plan, uansett hvor man stammer fra (2005, s. 111). Ruud mener lyd ikke kan knyttes til identitet kun gjennom lydets struktur (2016, s. 73). Bak understreker dette ved å påstå at melodier er tolerante i den betydning at en melodi ikke i seg selv kan bety noe bestemt (2005, s. 111). Likevel påstås det at den nasjonalt og idealet for den «sørafrikansk tone» ligger i folkeviser (ibid, s. 112). Dette er fordi ulik musikk kan ha de samme funksjonene når identiteten skal bygges (Ruud, 2005, s. 74). Det må til en fortolkende aktivitet som gjør at folk tillegger musikken mening, da gjerne som en deltaker i et fortolkende fellesskap. Dette viser at nasjonalsangen ikke innehar en identitetsskapende funksjon før innbyggerne fortolker nasjonalsangen og skaper en felles kulturell identitet ut av fortolkningen.

Nasjonalsangen har så sterk symbolfunksjon at en samlet framføring av den blir som en manifestasjon på nasjonal holdning og tilhørighet (Jørgensen et al, 2002, s. 113). Når musikk og det menneskelige livet er forenet, blir man assosiert med symboler knyttet til en større gruppe mennesker gjennom en mulighet til å samarbeide på tvers av ulike identiteter (Blacking, 2004, s. 19). Slik kan nasjonalsangen være en kollektiv stemme for kjærligheten til eget land og erindringen om felles fortid (Jørgensen et al, 2002, s. 114). Når mennesker står sammen og synger en sang, er nasjonalsangen en bekreftelse på identitet gjennom en sang som har vært delaktig i viktig begivenheter i samfunnets felles historie (ibid., s. 115). Når mennesker kan se sin identifisere seg med nasjonalsangen, er nasjonalsangen en bekreftelse på livet i nasjonen og slik får man en forståelse av kollektiv identitet (ibid., s.116).

5.4 Epilog

Gjennom denne masteroppgaven har jeg forsøkt å belyse problemstillingen: På hvilke måter kan identitet komme til syne gjennom nasjonalsangen? Et enkelt svar på problemstillingen er identitet kan komme til syne på flere forskjellige måter. Likevel er ikke svaret så enkelt, og man må trekke inn flere elementer for å få forståelsen av identitet i nasjonalsang.

Tilnærmingen i denne masteroppgaven har vært tverrfaglig, hvor både partitur, fortolkning, analyse og kvalitativ intervjuer har bidratt til forståelsen av identitet.

En utfordring med identitetsbegrepet er at en sørafrikaner ikke kan definere hva en sørafrikansk idenitet er. Derfor har ikke en musikkanalyse klart å vise hva som er typisk sørafrikansk i nasjonalsangen. Imidlertid har analysen klart å finne elementer som definerer klare trekk fra både den europeiske- og afrikanske arven. Tilblivelsen av nasjonalsangen samt landets historie har dermed en betydning for hvordan man kan fortolke nasjonalsangen og trekke frem identitet. Musikkanalysen har dermed vist at man kan fortolke identitet gjennom nasjonalsang.

En annen utfordring med identitetsbegrepet er at den enkelte sørafrikanere anser starten på demokratiet i 1994 som starten på Sør-Afrika som nasjon. Ut fra en slik betraktning er identitet noe nytt og ikke forankret i samfunnet. Enkelte trekker også frem utfordringen ved et mangfold hvor enigheten om hva som er felles identitet ikke er stadfestet annet enn tilknytningen til landet. Østerud fremmer et synspunkt at nasjonal idenitet har et aktivt forhold til fortiden, men en stat som selv definerer seg som en 20åring har ingen lange tradisjoner som kan skape fellesskap (2018, s. 32). Dermed fremstilles spørsmålet hvorvidt nasjonen ville være bedre tjent med en ny nasjonalsang som ikke drar paralleller til historisk grunnlag.

Det vil alltid være omstridte meninger med nasjonalsangen frem til en generasjon med mennesker som ikke har opplevd apartheid danner befolkningen. For dagens generasjon Z, som omgår alle etnisiteter i hverdagen, vil reflektere over en nasjonalsang som viser historien til landet og hva man har blitt. Det er også usikkert hvorvidt generasjon Z har blitt bevisstgjort på at dagens nasjonalsang er bestående av to tidligere nasjonalsangene. Dette vises gjennom en samtale med en sørafrikansk svart mann i tidlig 20-årene som ikke var klar over at det eksisterte en sang ved navn *Die Stem van Suid Afrika*. Likevel er det en pekepinne på at en generasjon som kun kjenner til dagens nasjonalsang ikke reflekterer over tilblivelsen.

Nasjonalsangen er viktig for samfunnet for å skape et fellesskap. Det er viktig å holde fast på de tingene som fremdeles gjør at man knytter identitet til en plass. Spesielt med tanke på fremtredende globalisering i samfunnet. Mange sørafrikanere mener glanstiden til terminologien regnbuenasjonen er over, og nasjonen må derfor finne måter man kan skape felles omgangskretser på. En mulig omgangskrets er en fremføring av nasjonalsang, hvor man står sammen som en nasjon og danner et bilde av nasjonen til verden. Gjennom kunnskap om

nasjonalsang kan man forsterke tilhørighet til nasjonen. Musikkanalyse av nasjonalsangen blir et redskap til å forstå identitet, sammen med tekst, historie og samfunnsforhold.

5.4.1 Forslag til videre forskning

Jeg selv vil påstå at nasjonalsangen er et spennende forskningstema som er veldig dagsaktuell. Med denne masteroppgaven håper jeg at studeringer for betydningen til nasjonalsangen har åpnet. Forskningen viser at både tekst, handlinger og musikk viser til identitet og valget av nasjonalsang ikke er tilfeldig. Masteroppgaven viser også at det ligger en kraft i sangen når man skal definere identitet, nasjonalisme og patriotisme. Nasjonalsangen er videre nyttig å forstå koblinger mellom politikk, historie og musikk.

Hvis man kunne høre 208 nasjonalsanger under De Olympiske Leker i 2016, er det 207 nasjonalsanger som har behov for å bli studert med fokus på musikkanalyse og identitet. Det er åpenbart at forskningen på temaet trenger en større fordypning og min oppgave dekker ikke alle felt. Kanskje vil mitt utgangspunkt danne grunnlag for flere undersøkelser av musikken i nasjonalsang. Dersom andre vil fortsette å forske i samme retning som meg, er det mange muligheter og fremgangsmåter det kan gjøres på. Jeg ser at det kan være interessant å se populærartisters forhold, fortolkninger og fremføringer til nasjonalsangen. Det kan også være interessant å studere ulikheter i fortolkninger i en fremføringspraksis.

Jeg vil avslutte masteroppgaven med en uttalelse fra sørafrikanske musikkgruppen Ladysmith Black Mambazo om sangen «Unkulunkulu Wetho»:

In this song we say different colors means nothing to me. Different languages means nothing to me. You know, the world is filled [with people of different colors and languages]. It is what makes the world a beautiful place (...) We hope you have many friends who look different and sound different.

-Ubuntu

Litteraturliste

- #AnthemProsjekt: Everything you need to know. (2018, 17. oktober). I *News24*. Sist hentet 24. april 2019 fra <https://www.news24.com/PartnerContent/anthemproject-everything-you-need-to-know-20181017>
- «Affective Key Characteristics.» Music Theory (1806). Fra Christian Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonekunst*, Translated by Rita Steblin. I *Western Michigan University*. Sist hentet 22. april 2019 fra <https://www.wmich.edu/mus-theo/courses/keys.html>
- Adriansen, I. (2008) «Et af de farligste agitationsmiddel, danskerne ejer - Søderjydernes Blaa Sangbok» i Haugan, A., Kayser Nielsen, N., & Stadius, P. (2008). *Musikk Og Nasjonalisme I Norden*.
- Agawu, V. (2003). *Representing African music : Postcolonial notes, queries, positions*. New York: Routledge.
- Allen, L. (2004). Music and Politics in Africa. *Social Dynamics*, 30(2), 1-19.
- Allen, S. (2013, 15.oktober). The South African National Anthem: a history on record. I *Flatint*. Hentet 27. Februar 2019 fra <http://flatint.blogspot.com/2013/10/the-south-african-national-anthem.html>
- Alsvik, O. (2005). *Musikk, identitet og sted* (Vol. Nr 41, Skrifter fra Norsk lokalhistorisk institutt (trykt utg.)). Oslo: Norsk lokalhistorisk institutt.
- Anderson, B. (2006). *Imagined communities : Reflections on the origin and spread of nationalism* (Rev. 3rd.ed.). London: Verso.
- Askerøi, E. (2013). *Reading Pop Production : Sonic Markers and Musical Identity*.
- Askheim, S. (2016, 22. januar). Blood River. I Store norske leksikon. Hentet 25. april 2019 fra https://snl.no/Blood_Rive
- Bak, K. (2005). Fællessang og danskhed i Koudal, J: *Musik og danskhed : Fem faglige bidrag til debatten om nationalitet* (Vol. B. 6, Folkemindesamlingens kulturstudier) (s. 99-122). København: Reitzel.
- Barker, C., & Jane, E. (2016). *Cultural studies : Theory and practice*. Los Angeles.
- Beard, D., & Gloag, K. (2016). *Musicology : The key concepts* (2nd ed., Routledge key guides). London: Taylor & Francis.
- Bent, I., & Pople, A. (2001, 20. januar) Analysis. I *Grove Music Online*. Sist hentet 22. april 2019 fra <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862>
- Berg, O.. (2018, 1. September). Nasjon. I *Store norske leksikon*. Hentet 7. Mars 2019 fra <https://snl.no/nasjon>
- Bjerkestrand, N., & Nesheim, E. (1995). *Kreativ sats og analyse : Harmonilære, jazzakkordikk, arrangering*. Oslo: Norsk musikkforl.
- Blacking, J. (2004). 'Let all the world hear all the world's music' : Popular music-making and music education i Frith, S. (red) *Popular music : Critical concepts in media and cultural studies : Vol. 4 : Music and identity*. (s. 7-31) London: Routledge.
- Bohlman, P. (2003). Music and Culture: Historiographies of Disjuncture. I Clayton, M., Herbert, T. & Middleton, R. (red): *The Cultural Study of Music. A critical introduction*. New York: Routledge
- Bohlman, P. (2002). *World music : A very short introduction* (Vol. 65, Very short introduction). Oxford: Oxford University Press.
- Born, G., & Hesmondhalgh, D. (2000). "Introduction: On difference, representation, and appropriation in music. I Born, Georgina and Hesmondhalgh, David (eds.) *Western Music and its others. Difference, representation and appropriation in music*. Berkeley, LA, London: University of California Press

- Brownell, Frederick Gordon (2015). *Convergence and unification: the national flag of South Africa (1994) in historical perspective* (Doktoravhandling). Universitetet i Petoria.
- Buqa, W. (2015). Storying Ubuntu as a rainbow nation. *Verbum Et Ecclesia*, 36(2) (s 1-8).
- Bye, T. (2016, 29. februar). *Communitas*. I *Store norske leksikon*. Hentet 7. mars 2019 fra <https://snl.no/Communitas>
- Carlin, J. (1995, 24. mai). New South Africa plays in harmony. I *Independent*. Sist hentet 22.april 2019 fra <https://www.independent.co.uk/sport/new-south-africa-plays-in-harmony-1620807.html>
- Carlin, J. (2007, 19.oktober). How Nelson Mandela won the rugby World Cup. I *The Telegraph*. Sist hentet 22.april 2019 fra <https://www.telegraph.co.uk/news/features/3634426/How-Nelson-Mandela-won-the-rugby-World-Cup.html>
- Census in brief (2012). Census 2011 Census in brief. I *Statistics South Africa*. Report no.: 03-01-41. ISBN 978-0-621-41388-5
- Chernoff, J. (1979). *African rhythm and African sensibility : Aesthetics and social action in African musical idioms*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cook, N. (1994). *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press
- Cook, N. (2000). *Music : A very short introduction* Oxford: Oxford University Press.
- Coplan, D. (2008b). *In township tonight! : South Africa's Black city music and theatre* (2nd ed.). Chicago: University of Chicago Press.
- Coplan, D. (2009). Innocent violence: social exclusion, identity, and the press in an african democracy. *Identities*, 16(3), (s. 367-389).
- Coplan, D., & Jules-Rosette, B. (2005). Nkosi Sikelel' iAfrika and the Liberation of the Spirit of South Africa 1. *African Studies*, 64(2), 285-308.
- Coplan, D & Jules-Rosette, B. (2008a). "Nkosi sikelel' iAfrika": Stories of an African anthem. I Olwage (Red), *Composing apartheid*.(s. 185-208). Johannesburg: Wits Univeristy Press
- Clarke, E. (2005). *Ways of listening : An ecological approach to the perception of musical meaning*. Oxford: Oxford University Press.
- Csikszentmihalyi, M. (2014). *Flow and the Foundations of Positive Psychology: The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi* (2014 ed., Vol. 9789401790888). Dordrecht: Springer Netherlands.
- Cusack, I. (2005) African National Anthems: 'Beat the drums, the red Lion has roared' , *Journal of African Cultural Studies*, 17:2, 235-251, DOI: 10.1080/13696850500448337
- Dahl, P. (2008). *Anvendt musikkestetikk : En innføring*. Oslo: Unipub.
- Dahl, P. (2011). *Verkanalysen som fortolkningsarena*. Oslo: Unipub.
- Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-century music* (Vol. 5), California studies in 19th century music). Berkeley: University of California Press.
- Dalland, O. (2012). *Metode og oppgaveskriving for studenter* (5. utg. ed.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Dawe, K. (2009). The Woven World: unravelling the Mainstream an the Alternative in Greek Popular Music (s. 243-258) . I Scott, D. *The Ashgate research companion to popular musicology*(Ashgate research companion). Aldershot: Ashgate.
- De Souza, A. (2008). «Do the right, be firm, be fair»: A systemic functional investigation of national anthems written in English. (Doktoravhandling). Universidade Federal De Santa Catarina.
- Dubow, S. (2007). Thought ons South Arica: Some preliminary ideas. I Stolten, H. (red.) *History making and present day politics : The meaning of collective memory in South Africa*. (s.51-72). Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.

- Dybo, T. (2012). Britisk etnisitet og Fairport Convention (s. 33-55). I Dybo, T. & Oversand, K. *Musikk, politikk og globalisering*. Trondheim: Akademika
- Eidissen, J. (2011). *Kompendium Lyd og bilde – litt historikk*. Kongsbakken videregående
- Eriksen, T. (1998). *Små steder - store spørsmål : Innføring i sosialantropologi* (2. utg. ed.). Oslo: Universitetsforl.
- Eriksen, T. (2000). *Sosial identitet, etnisk tilhørighet, nasjonalisme, tid og sted* i Nielsen F., & Smedal, O. (red): *Mellom himmel og jord* (s. 239-273). Bergen.
- Eriksen, T. (2007). *Globalization : The key concepts* (Key concepts). Oxford ;: Berg.
- Erikson, K. (2008) «Att väljar tt låt – den svenska spelmansrörelsen och musiken» i Haugan, A., Kayser Nielsen, N., & Stadius, P. *Musikk Og Nasjonalisme I Norden*.
- Erlmann, V. (1991). *African stars : Studies in Black South African performance* Chicago: University of Chicago Press.
- Fagerheim, P. (2012). Bodø City Hardcore : Refleksjoner om populærmusikalske nettverk og stedstilhørighet (pp. 259-281). I Dybo, T. & Oversand, K. *Musikk, politikk og globalisering*. Trondheim: Akademika
- Finnegan, R. (2003). *Music, Experience, and the Anthropology of Emotion* i Clayton, M., Herbert, T. & Middleton, R. (red): *The Cultural Study of Music. A critical introduction*. New York: Routledge
- Flagg. (2018, 9. August). *I Store norske leksikon*. Hentet 20. februar 2019 fra <https://snl.no/flagg>
- Floyd, M. (1999). *Composing the music of Africa : Composition, interpretation and realisation*. Aldershot: Ashgate.
- Folkestad, G. (2002). *National identity and music* (Vol. 9, s. 151-162). Oxford.
- Frith, S. (1996). *Performing rites : On the value of popular music*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Frith, S. (2004). Towards an aesthetic of popular music. I Frith, S. (red) *Popular music : Critical concepts in media and cultural studies : Vol. 4 : Music and identity*. (s. 32-47) London: Routledge.
- Fossland, T., & Thorsen, K. (2010). *Livshistorier i teori og praksis*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Gabrielsson, A. (2008). *Starka musikupplevelser : Musik är mycket mer än bara musik* (Vol. Nr 113, Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music). Hedemora: Gidlund.
- Gellner, E. (1983). *Nations and Nationalism*. New York: Cornell University Press.
- Gilboa, A., & Bodner, E. (2009). What are your thoughts when the national anthem is playing? An empirical exploration. *Psychology of Music*, 37(4), (s. 459-484).
- Graff, O. (2005). Kem e du? : Om joik som identitetsmarkering : Hva er joik? (s. 30-42) i Björkholm, J. *Folkmusik och etnicitet*. Vol. 36, Publikationer utgivna av Finlands svenska folkmusikinstitut). Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut..
- Hanken, I., & Johansen, G. (2013). *Musikkundervisningens didaktikk* (2. utg. ed.). Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Helle-Valle, J. (2000). Fra modernisering til globalisering. I Nielsen F., & Smedal, O. (red): *Mellom himmel og jord* (s. 345-386). Bergen.
- Hovland, E. (2012). *Vestens musikkhistorie : Fra 1600 til vår tid*. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Hughes, L.(2015) Kompendium om *Protest Music*. Nelson Mandela Metropolitan University.
- Hughes, L. (2015) Kompendium om *The National Anthem of South Africa*. Nelson Mandela Metropolitan University.
- Hamm, C. (1995). *Putting popular music in its place*. Cambridge.
- Hawkins, S. (2002). *Settling the pop score : Pop texts and identity politics*. Aldershot: Ashgate.

- Hawkins, S. (2016). *Critical musicological reflections : Essays in honour of Derek B. Scott*. Farnham: Ashgate.
- Hevner, K. (1935). The Affective Character of the Major and Minor Modes in Music. *The American Journal of Psychology*, 47(1), 103-118. doi:10.2307/1416710
- Identitet. (2018, 20. februar). I *Store norske leksikon*. Hentet 24. april 2019 fra <https://snl.no/identitet>
- Isaksen, S. (2008). «..där möter man fosterlandet själft» - Konstruktionen af national i dentitet i receptionen af Jean Sibelius og Niels W. Gade i Haugan, A., Kayser Nielsen, N., & Stadius, P. *Musikk Og Nasjonalisme I Norden*.
- Jaskulowski, K. (2015). The magic of the national flag. *Ethnic and Racial Studies*, 39(4), 1-17.
- Jolaosho, O., Jazeel, T., & Mookherjee, N. (2015). Political aesthetics and embodiment: Sung protest in post-apartheid South Africa. *Journal of Material Culture*, 20(4), 443-458.
- Jørgensen, J., Kydland, A., & Ystad, V. (2002). *Historien om "Ja, vi elsker"* ([En Pax-bok]). Oslo: Pax.
- Kerman, J., Tomlinson, G., & Kerman, Vivian. (2012). *Listen* (7th ed.). Boston: Bedford/St. Martin's.
- Kirkegaard, A.(2005). "Det driver af danskhed". Er der en dansk tone i populærmusikken?. I Koudal, J: *Musik og danskhed : Fem faglige bidrag til debatten om nationalitet* (Vol. B. 6, Folkemindesamlingens kulturstudier) (s. 75-99). København: Reitzel.
- Knudsen, J. (2014). Den nasjonale minneseremonien etter 22. juli 2011. I Knudsen, Jan., Skånland, M., & Trondalen, G (red): *Musikk etter 22. juli*. (s. 49-72). Norges musikkhøgskole.:Oslo.
- Krohn-Hansen, C., & Vike, H. (2000). *Makt og symbolske former- perspektiver på politikk* Nielsen F., & Smedal, O. (red): Mellom himmel og jord (s. 307-344). Bergen.
- Koudal, J.(2005). *Musik og danskhed : Fem faglige bidrag til debatten om nationalitet* (Vol. B. 6, Folkemindesamlingens kulturstudier). København: Reitzel.
- Kramer, L. (2011). *Interpreting music*. Berkeley, Calif: University of California Press.
- Kubik, G. (1985). African Tone-Systems: A Reassessment. *Yearbook for Traditional Music*, 17, (s.31-63).
- Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T., & Rygge, J. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg., 2. oppl. ed.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Kværne, P. (2013, 6. mai). Religion i Sør-Afrika. I *Store norske leksikon*. Hentet 25. april 2019 fra https://snl.no/Religion_i_S%C3%B8r-Afrika
- Leraand, D. (2018, 4. Juli). Apartheid. I *Store norske leksikon*. Hentet 2. Mars 2019 fra <https://snl.no/apartheid>
- Leraand, D. (2014, 21. november). Sør-Afrikas historie. I *Store norske leksikon*. Hentet 25. april 2019 fra https://snl.no/S%C3%B8r-Afrikas_historie
- Magangane, L. (2016) *The national anthem of South Africa*. Sør-Afrika: Partridge Publishing.
- MacKinnon, A. (2004). *The making of South Africa : Culture and politics*. Upper Saddle River, N.J: Pearson Prentice Hall.
- Marshall, A. (2016, 8. august). Rio 2016: The most amazing national anthems. I *BBC*. Sist hentet 22.april 2019 fra <http://www.bbc.com/culture/story/20160804-rio-2016-the-most-amazing-national-anthems>
- Mannergren, J. (2000). *Musik, makt & mangfold : Möten med Sydafrika*. Göteborg: Musikhögskolan
- McClary, S. (1991). *Feminine endings : Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Merriam, A. (1959). Characteristics of African Music. *Journal of the International Folk Music Council*, 11, 13-19.

- Mitchell, B (2015, 12. juni). 1995 Rugby World Cup: Unifying a divided nation. I *ESPN*. Sist hentet 22.april 2019 fra <http://en.espn.co.uk/southafrica/rugby/story/267173.html>
- Moore, A. (2012). *Song means : Analysing and interpreting recorded popular song*. Farnham: Ashgate.
- Muller, C. (2004). *South African music : A century of traditions in transformation*. Santa Barbara, Calif: ABC-CLIO.
- Nagelhus, L. (2008). *Den store musikkordboka*. Oslo: Norsk musikforl.
- Nkoala, S. (2013). Songs that shaped the struggle : A rhetorical analysis of South African struggle songs. *4*(1), 275-61.
- Nannyonga-Tamusuza, S. (2002) Gender, Ethnicity and Politics in Kadonogo-Kamu Music of Uganda Analysing the Song Kayanda. I I Palmberg, M., & Kirkegaard, A. *Playing with identities in contemporary music in Africa*. (s. 134-148) Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.
- National Anthem. (u.å.). I *South African Government*. Hentet 27.februar 2019 fra <https://www.gov.za/about-sa/national-anthem>
- National Anthems (2001, 20. januar). I *Grove Music Online*. Hentet 22.april 2019 fra <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19602>
- National flag (u.å.). I *South African Government*. Hentet 27. februar 2019 fra <https://www.gov.za/about-sa/national-flag-0>
- Nauright, J. (2013, 6.desember). Mandela saw sport as a way to bring South African together. I *The Conversation*. Sist hentet 24.april 2019 fra <http://theconversation.com/mandela-saw-sport-as-a-way-to-bring-south-africans-together-21244>
- Nettl, P. (1967). *National anthems* (2d, enl. ed.). New York: Frederick Ungar Pub.
- Neumann, I. (2001). *Mening, materialitet, makt : En innføring i diskursanalyse*. Bergen: Fagbokforl
- Nielsen, K (2008). «Musik og nasjonalisme i Norden 1700-2000» i Haugan, A., Kayser Nielsen, N., & Stadius, P. *Musikk Og Nasjonalisme I Norden*
- Niesler, T., Louw, P., & Roux, J. (2005). Phonetic analysis of Afrikaans, English, Xhosa and Zulu using South African speech databases. *Southern African Linguistics and Applied Language Studies*, *23*(4), (s. 459-474)
- Nkosi Sikeleli Afrika (u.d.) I Department of Arts and Culture. Sist hentet 24.april 2019 fra <http://www.dac.gov.za/nkosi-sikeleli-afrika>
- Nyhagen, P. (2016, 25. juni). Nasjonalisme og patriotisme. I Vårt land. Sist hentet 24. april 2019 fra <http://www.verdidebatt.no/innlegg/11649492-nasjonalisme-og-patriotisme>
- O'Flynn, J. (2007). National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting. I Biddle, I., & Knights, V. (Red). *Music, national identity and the politics of location : Between the global and the local* (s19-38). Aldershot: Ashgate
- Oberholzer, E. (2017, 27.september). Rafentse Morake: Bringing diverse South African cultures together through the power of music. I *The South African*. Sist hentet 24.april 2019 fra <https://www.thesouthafrican.com/refentse-morake-afrikaans/>
- Official Guide To South Africa 2017/18, History (u.å.) I *South African Government*. Sist hentet 24. april 2019 fra <https://www.gcis.gov.za/sites/default/files/docs/resourcecentre/pocketguide/02-History-1718.pdf>
- Okwori, J. (2002) From Mutant Voices To Rhythms of Resistance. Music and minority Identity among the idoma and Ogoni in Contemporary Nigeria. I Palmberg, M., & Kirkegaard, A. *Playing with identities in contemporary music in Africa*. (s. 149-164) Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.

- Olwage, G. (2008). *Composing Apartheid : Music for and against Apartheid*. Johannesburg: Wits University Press.
- Oversand, K. (2012) Globaliseringsteori og musikk - globaliseringsteoretiske perspektiver i musikologi. I Dybo, T. & Oversand, K. *Musikk, politikk og globalisering*. Trondheim: Akademika.
- Postholm, M. (2010). *Kvalitativ metode : En innføring med fokus på fenomenologi, etnografi og kasusstudier* (2. utg. ed.). Oslo: Universitetsforl.
- Pring-Mill, R. (1987). The roles of revolutionary song – a Nicaraguan assessment. *Popular Music*, 6(2), 179-189.
- Ray, C. (2018, 14.september). Cosatu assesses the Springboks: they're all white and playing poorly. I *BuisnessDay*. Sist hentet 22.april 2019 fra <https://www.businesslive.co.za/bd/sport/rugby/2018-09-14-cosatu-assesses-the-springboks-theyre-all-white-and-playing-poorly/>
- Research topic: Musical analysis (2018, 8.november). I *Universitetet i Oslo, Fakultetet for musikkvitenskap*. Sist hentet 22.april 2019 fra <https://www.hf.uio.no/imv/english/research/subjects/musical-analysis/>
- Ruud, E. (1996). *Musikk og verdier : Musikkpedagogiske essays*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet* (2. utg. ed.). Oslo: Universitetsforl
- Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforl.
- Ryen, A. (2002). *Det kvalitative intervjuet : Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen: Fagbokforl.
- Said, E., Thorbjørnsrud, B., & Aabakken, A. (2001). *Orientalismen : Vestlige oppfatninger av Orienten* (Bokklubbens kulturbibliotek). Oslo: De norske bokklubbene.
- Salm, S. (2010). Globalization and West African Music. *History Compass*, 8(12), (s.1328-1339).
- Schwab, H. (2005). Guldalderens musik og danskhed i Koudal, J: *Musik og danskhed : Fem faglige bidrag til debatten om nationalitet* (Vol. B. 6, Folkemindesamlingens kulturstudier) (s. 59-74). København: Reitzel.
- Scott, D. (2009). *The Ashgate research companion to popular musicology*. Aldershot: Ashgate.
- Scott, D. (2010). *Musical style and social meaning : Selected essays*. Farnham: Ashgate.
- Shepherd, J. (2003). *Music and Social Categories* i Clayton, M., Herbert, T. & Middleton, R. (red): *The Cultural Study of Music. A critical introduction*. New York: Routledge
- Slobin, M. (2011). *Folk music : A very short introduction* (Very short introductions). Oxford: Oxford University Press.
- Small, C. (1998). *Musicking : The meanings of performing and listening* (Music/culture). Hanover, N.H: University Press of New England.
- Smith, A. (1991). *National identity* (Ethnonationalism in comparative perspective). Reno: University of Nevada Press.
- Stigar, P. (2011). *Musikalsk analyse : En innføring* (Musikk i praksis). Oslo: Unipub.
- Stige, B., Malterud, K., & Midtgarden, T. (2009). Toward an Agenda for Evaluation of Qualitative Research. *Qualitative Health Research*, 19(10), (s.1504-1516).
- Stolten, H. (2007). *History making and present day politics : The meaning of collective memory in South Africa*. Uppsala: Nordiska Afrikainstitutet.
- Stokes, M. (1994). *Ethnicity, identity and music : The musical construction of place* (Berg Ethnic identities series). Oxford: Berg.
- South Africa Yearbook 2017/18 – History (u.å). I *Government communications*. Sist hentet 24. april 2019 fra <https://www.gcis.gov.za/sites/default/files/docs/resourcecentre/yearbook/2-History2018.pdf>

- Svendsen, L. (2018, 3. mai). Symbol. I *Store norske leksikon*. Hentet 26. april 2019 fra <https://snl.no/symbol>
- Svendsen, O. (2005) *Arbeiderby mellom opera og pønk. Musikk og idenitet i Narvik 1950-2000* i Alsvik, O., : Musikk, identitet og sted. Vol. Nr 41, Skrifter fra Norsk lokalhistorisk institutt (trykt utg.) (s.232-257). Oslo: Norsk lokalhistorisk institutt.
- Switzer, L. (1997). *South Africa's alternative press : Voices of protest and resistance, 1880s-1960s*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sæbø, M. & Eriksen, T. (2019, 3. januar). Panafrikanisme. I *Store norske leksikon*. Hentet 21. februar 2019 fra <https://snl.no/panafrikanisme>.
- Sør-Afrika. (2018, 15. Februar). I *Store norske leksikon*. Hentet 2. mars 2019 fra <https://snl.no/S%C3%B8r-Afrika>
- Sør-Afrika (2018, 4. desember). I *FN-Sambandet*. Hentet 22. april 2019 fra <https://www.fn.no/Land/Soer-Afrika>
- Sør-Afrikas Befolkning. (2014, 8. oktober). I *Store norske leksikon*. Hentet 2. mars 2019 fra https://snl.no/S%C3%B8r-Afrikas_befolkning
- Tagg, P. (1982). Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music*, 2, (s. 37-67).
- Tagg, P. (1999): *Introductory notes to the Semiotics of Music*.
- Ternhag, G. (2005). Folkmusik och etnisitet. I Björkholm, J. *Folkmusik och etnicitet* (Vol. 36, Publikationer utgivna av Finlands svenska folkmusikinstitut) (s. 15-21). Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut.
- Thagaard, T. (2003). *Systematikk og innlevelse : En innføring i kvalitativ metode* (2. utg. ed.). Bergen: Fagbokforl.
- Tjora, A. (2018). *Hva er fellesskap*. Oslo: Universitetsforl
- Tjora, A., & Skirbekk, S. (2014, 29. oktober). etnometodologi. I *Store norske leksikon*. Sist Hentet 24. april 2019 fra <https://snl.no/etnometodologi>
- Zerland, A. (2005) *Folketoner* i Koudal, J: Musik og danskhed : Fem faglige bidrag til debatten om nationalitet (Vol. B. 6, Folkemindesamlingens kulturstudier) (s.39-58). København: Reitzel.
- Utdanningsdirektoratet (2009). Lære plan i historie – fellesfag i studieforbereende utdanningsprogram (HIS1-02). Sist hentet 26. februar 2019 fra https://www.udir.no/kl06/HIS1-02/Hele/Komplett_visning?fbclid=IwAR201ESmaqSWfetLwmBuRT4A5-pgTAIbYmWOpZ1WC6SIW7bF6f7INIG1sig
- Vaughan Williams, R., & Manning, D. (2008). *Vaughan Williams on music*. New York: Oxford University Press.
- Vexillologi. (2018, 20. februar). I *Store norske leksikon*. Hentet 24. april 2019 fra <https://snl.no/vexillologi>
- Waterman, C. (1990). *Jùjú : A social history and ethnography of an African popular music* (Chicago studies in ethnomusicology). Chicago: University of Chicago Press.
- Weisethaunet, H. (2007). Historiography and Complexities: Why Is Music 'National'? *Popular Music History*, 2(2), 169-199.
- Weisethaunet, H. (2011). *Music and national identity : Grieg and beyond* (Vol. 1, pp. 41-86). Bergen.
- Whiteley, S., Bennett, A., & Hawkins, S. (2004). *Music, space and place : Popular music and cultural identity* (Ashgate popular and folk music series). Aldershot: Ashgate.
- Wikshåland, S. (2009). *Fortolkningens århundre : Essays om musikk og musikkforståelse*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Wodak, Ruth, & Meyer, Michael. (2001). *Methods of Critical Discourse Analysis*. London: SAGE Publications.

- Østerberg, D. (1997). *Sosiologiens nøkkelbegreper og deres opprinnelse* (5. utg. ed.). Oslo: Cappelen akademisk forl.
- Østerud, Ø. (2018). *Nasjonalisme* (Vol. 4, Dreyer perspektiv). Oslo: Dreyers forl.

