



Uio • Universitetet i Oslo

Landeplage på godt og vondt

En studie av bygderock-sjangeren og anmelderrollen

Trude Merethe Bersvendsen

MUS4090 Master i Musikkvitenskap

60 studiepoeng

Institutt for Musikkvitenskap

Det Humanistiske Fakultet

02.05.2022

Sammendrag

I nyere tid har det norske folk fattet interesse i hvordan det norske bygdelivet er, og musikken som portretterer dette, nemlig bygderock. Samtidig har det vært en rekke debatter tilknyttet anmelderrollen og hva det egentlig vil si å være en musikk anmelder i dag. Denne masteroppgavens problemstilling handler om denne musikksjangeren, hvordan den har blitt til sett fra et historisk perspektiv og i forhold til dagens teorier knyttet til sjangre og sjangerdannelse, samtidig som anmelderrollen blir undersøkt i forbindelse med bygderock-sjangeren, samtidig som den blir undersøkt fra et historisk perspektiv og i forhold til debattene rundt denne praksisen som har foregått i nyere tid. Denne masteroppgaven er en case studie, hvor metodene for innhenting av informasjon var forskjellig relevant litteratur og intervjuer med aktører som tar del i bygderock-sjangeren.

I forhold til historisk påvirkning, har denne sjangeren blitt påvirket av den amerikanske rock'n'roll og den norske rocken som ble framført på norsk. Dette er en sjanger med musikk som med det musikalske er sterkt inspirert av rock og ulike former for folkemusikk, med stilistiske trekk som skiller de ulike musikalske aktørene fra hverandre. I forhold til det tekstlige, blir man introdusert for en form for forskjønnet bygdeliv, med et fokus på fest, alkohol, god stemning, sosialt samvær og private hendelser. De musikalske aktørene portretterer seg selv om enkle og joviale, hvor Harry- og Rølp-begrepet, både innenfor deres positive og negative betydninger, kan brukes både om musikken og selve aktørene.

Anmelderrollen og selve praksisen de er en del av er utfordrende på flere plan, hvor selve mediet anmeldelsen blir gitt ut via, ordspråket og meningene som blir uttrykt er alle med på å påvirke en leser og enten skape enighet eller debatt vedrørende musikken. En anmelders kunnskap kan basere seg på ulike musikalske hendelser og årevis med lytting til forskjellige former for musikk, men allikevel er alle, inkludert anmeldere påvirket av sin personlige smak i forhold til hva man liker og ikke liker av musikk. På grunn av dette er det komplisert å forstå hvorfor denne gruppen av mennesker har en form for kulturell monopol som bestemmer hva som er bra og dårlig innenfor kultur-Norge.

Basert på denne informasjonen er det klart at bygderock er en selvstendig sjanger med sine egne musikalske uttrykk, med en bred fanskare på tvers av fylkes- og bygrenser. Samtidig er anmelderrollen komplisert, og på grunn av dette må noe skje i forhold til kvalifikasjonene som trengs for å være en musikk anmelder, eller så må det bli innrømmet at anmeldere ikke har en kulturell monopol i forhold til å bestemme hva som er bra og dårlig musikk.

Forord

I begynnelsen av 2020 begynte tankene om hva min eventuelle masteroppgave skulle handle om. Det ene temaet ble tilsidesatt etter det andre, helt til jeg ikke hadde noen anelse om hva masteroppgaven eventuelt skulle handle om. Hverdagen gikk som normalt i den lille bygda jeg kommer fra, og etter å ha tilbragt tid med min far, fant jeg til slutt ut hva jeg ville at masteren min skulle handle om. Musikken og TV-seriene som pappa hadde vist meg fra da jeg var liten, hadde endelig satt sine spor, og jeg kunne sette pris på låtene og TV-seriene som handlet om bygdelivet og var noe jeg selv kunne kjenne meg igjen i.

Det tok ikke lang tid før jeg la merke til at musikken kunne sies å ha elementer av rock i seg, men også en del folkemusikk hvis man virkelig lyttet. Samtidig la jeg fort merke til at denne musikken ikke var så godt likt blant store deler av kultur-Norge, samtidig som anmeldelsene var unormalt fulle av negative kommentarer rettet mot musikken og bandene. Diskusjonen om denne musikken var bra eller dårlig var ikke bare å vinne i anmeldelsene eller i et kommentarfelt, men også hjemme, hvor mamma og pappa var på hver sin side av denne diskusjonen. På grunn av dette ville jeg undersøke hvordan bygderock-sjangeren og anmelderrollen fungerte i praksis: hva slags musikalske elementer bestod musikken av, hvordan portretterte denne sjangeren seg for utenforstående, hva syntes anmeldere om musikken og hva baserte de deres meninger på, hva ga denne gruppen mennesker makten til å bestemme hva som var bra og dårlig musikk, og hvorfor er en anmelders mening så viktig innenfor kultur-Norge. Alle disse elementene var med på å påvirke denne masteroppgaven.

Jeg vil spesielt takke min veileder Kyle Devine, som har vært en god hjelp i forhold til idèmyldring og innspill. En spesiell takk til Ørnulf, Lars Erik og Erik for gode samtaler om musikk og kultur. Jeg vil også takke minne venner, som i løpet av arbeidet med denne masteroppgaven, har roet meg ned og vært generelt gode støttespillere. Jeg vil også takke min familie, og da spesielt faren og moren min, for støtte og musikken som har formet meg og denne masteroppgaven.

Oslo, Mai, 2022

Trude Merethe Bersvendsen

Innholdsfortegnelse

Forside	i
Sammendrag	iii
Forord	v
Innholdsfortegnelse	vi
Innledning	1
1. Rock	11
1.1 Rockens opprinnelse	11
1.2 Rock i Norge	16
1.3 Bygderock	21
2. Anmelderpraksisen	36
2.1 Hva er en anmelder?	36
2.2 Norges musikkanmelderpraksis i begynnelsen	42
2.3 Norges musikkanmelderpraksis i dag	48
3. Intervju	63
3.1 Intervjuprosessen	63
3.2 Intervjusvar	67
4. Diskusjon	80
5. Avslutning	88
Litteraturliste	91

Innledning

I løpet av høsten 2021 begynte arbeidet på denne masteroppgaven for fullt, og under denne perioden var det flere hendelser som skulle vise seg å ha en viss effekt på arbeidet jeg kom til å gjøre. Den 21. september i 2021 gikk komiteen for Spellemannsprisen ut med at samtlige kategorier kom til å bli endret, samtidig som at nye kategorier ville oppstå. En av disse nye kategoriene har fått navnet Festmusikk. Festmusikk, ifølge deres hjemmeside: «(...) er festpreget musikk som spenner over flere sjangre. Det er ofte innspillinger av artister og band som spiller konserter på små og store lokaler over hele landet.» (Spellemannsprisen. 2021) Denne endringen i kategorier har skapt stor debatt i den norske musikkverdenen, både blant folk som jobber i bransjen og selve artistene. I en artikkel av Dagsavisen sier Geir Rakvaag at på mange måter er han fornøyd med denne nyoppståtte kategorien, og at i Dagsavisen har de før foreslått en egen kategori som kan inkludere artister og band som på mange måter har blitt satt til side i en slik prisutdelingsammenheng, som f. eks. aktører innenfor det som kalles byggerock. Allikevel nevnes det av Rakvaag at artister som for eksempel Kygo, som er kjent for mer elektronisk dansemusikk, kan gå innunder denne kategorien, sammen med blant annet mer byggerock-inspirerte band og artister som Halva Priset og Staysman. (Rakvaag. 2021: på nett)

Samtidig har andre delt sin misnøye med denne nyoppståtte kategorien. I en artikkel skrevet av VG bekrefter Simen Eidsvåg, presseansvarlig for Spellemannsprisen, at låter av artistene TIX, Nicolai Ramm og Mads Hansen, er eksempler på musikk som kan gå under kategorien Festmusikk. Samtidig er artistene Stian «Staysman» Thorbjørnsen og Carina Dahl positive til denne kategorien, som kan gi dem en sjanse for å bli nominert innenfor en Spellemann-kategori. Videre i artikkelen deler Aslak Klever, daglig leder og hovedeier i managementet Popular Demand, at Spellemannsprisen har opprettet en kategori som på mange måter kan utelukke artister og utgivelser som Klever selv mener burde stilles likt med mer kritiker-favorisert musikk. I et sitat sier han selv: «Norsk pop er Staysman, Freddy Kalas, Hagle og så videre – like mye som det er Sigrid og Aurora. Man bør ikke lage en egen kategori – på tvers av sjangre – bare fordi noe er populært.» (Klever. Sitert av Talseth. 2021: på nett) Videre mener Klever at Spellemannsprisen ikke tar denne typen musikk på alvor, og at dette er ikke den riktige måten å fremme artister som tidligere er blitt tilsidesatt i en slik offisiell sammenheng, selv om Spellemann mente sikkert vel når det kom til denne nyoppståtte kategorien. Videre blir det nevnt av Ole Morten Vestby i et innlegg i facebook-gruppen Bransja Prat, som er kommunikasjonssjef i Den Norske Opera & Ballet, som blir

nevnt i VGs artikkel, at han har en teori om at Spellemann har opprettet en «drittmusikkpris» som samler alle artistene og bandene som har klaget på å ikke bli anerkjent innenfor en slik høytstående musikksammenheng. Han sier også, direkte til VG at: «Spørsmålet er om denne nye kategorien er en reell anerkjennelse av musikken som nå har fått stempelet «festmusikk». Det kan virke som om dette har kommet etter press fra bransjen om anerkjennelse. (...) Men hvis kategorien ikke baserer seg på sjanger eller musikalske kvaliteter, er jeg usikker på om dette egentlig er anerkjennelsen festmusikkfolket håpet på.» (Talseth. 2021: på nett)

Spellemann ha videre uttalt seg via deres presseansvarlige, Simen Eidsvåg, om denne kritikken rundt dette med den nyoppståtte kategorien, og minner alle kritikerne om at det er artistenes og musikkselskapenes ansvar å selv avgjøre hvilken kategori som artistenes utgivelse skal meldes på. Han sier videre at endringene som er gjort i forhold til kategoriene, stammer fra tilbakemeldinger gitt av Spellemannsjuryen, om at det er meget stort spenn i subsjangerne i noen av kategoriene, hvor en rekke av disse subsjangerne har høy musikalsk kvalitet, men er samtidig vanskelig å vurdere mot hverandre. For å motvirke dette, har dermed Spellemann gjort endringer, hvor Festmusikk-kategorien kommer inn i bildet. Med disse endringene, viser Spellemann at de vil fremme all musikken som blir laget i Norge. Det står i reglementet til Spellemann at visse utgivelser kan bli flyttet fra den kategorien de allerede var meldt på, men at dette skjer i sammenheng med artistene og selskapene, og at ingen skal bli tvunget til å være i en kategori de ikke vil være i. (Talseth. 2021: på nett)

Etter at Spellemannsdebatten skjedde, ble det norske folk introdusert for et nytt program som skulle gå på TV-kanalen Tv2, nemlig Norges Nye Megahit. I dette programmet skal norske kjendiser, tilsynelatende uten en musikalsk bakgrunn, konkurrere hver uke om å produsere en låt, slik tittelen sier, som forhåpentligvis skal bli en ny norsk megahit. Selv om programmet bare har, på nåværende tidspunkt (02.12.21) blitt sendt to ganger direkte, har allerede noen av låtene som er blitt produsert i forbindelse med dette programmet fått en rekke strømminger på strømmetjenesten Spotify. Samtidig har det kommet kritikk om musikken som blir produsert, hvor artisten Una Sand har delt sitt syn på dette programmet og musikken som blir produsert. Hun mener at selve konseptet er veldig kult, men at de som tok del i denne konkurransen, burde heller ha vært nye artister, og at programmet heller var rettet mot å fremme disse, enn et knippe norske kjendiser. Sand mener videre at ved at norske kjendiser prøver å komme seg inn på de norske hitlistene, blir de norske artistene og låtskriverne, som allerede har stor konkurranse seg imellom, tilsidesatt til fordel for allerede etablerte folk som prøver å tjene på å komme inn på disse hitlistene. TV2s programredaktør

Kathrine Haldorsen har kommentert på Sands kritikk til programmet, og sier at alle i TV2 har full respekt for den norske musikkbransjen og alle som tar del i den, og at Norges Nye Megahit er ment for å underholde et bredt publikum. (Tveit. 2021: på nett)

Man kan si at høsten 2021 hadde en stor påvirkningskraft på denne masteroppgaven, og med alle disse hendelsene som skjedde i et ganske lite tidsrom hvis man tar i betraktning bygderock-sjangeren og den norske musikkbransjen, er det nesten rett å si at dette masterprosjektet tok form på rett sted til rett tid. Men hvorfor skjedde alle disse hendelse med såpass lite mellomrom? Og hvorfor har det blitt et større fokus på bygderock og ulike framstillinger av et såkalt 'moderne' bygdeliv? I løpet av de siste ti årene har det gradvis økt med ulike TV-programmer som på hver sin måte viser ulike deler og versjoner av det man kan kalle et 'moderne' bygdeliv. I reality-programmet Norske Rednecks (2014-) får vi et innblikk i hverdagen til en rekke personer som tar del i det norske Redneck-miljøet. Ifølge hjemmesiden til Norsk Redneck Forening, handler det å være redneck i Norge om å klare seg med det man har av gjenstander og penger, hjelpe andre og møtes for bygdefester. (Norsk redneck forening: om oss) Vi får se en annen side av det norske bygdelivet i en annen reality-serie med navnet Wunderland (2017), som tar for seg enkeltpersoner i Norges raggermiljø. En siste serie som er verdt å nevne i denne sammenhengen, er Rådebank (2020), som i motsetning til Norske Rednecks og Wunderland, er en oppdiktet serie om rånemiljøet i Bø i Telemark. En del av de to sistnevnte seriene som er verdt å nevne, er forkjærligheten for bil. Disse to miljøene har blitt sett på som det samme, men i realiteten er ikke dette tilfellet. Likheten mellom rane- og raggermiljøet er som nevnt bil, men også det sosiale rundt det å kjøre i en litt eldre bil uten et klart endestopp for kjøreturen. Hovedforskjellen mellom disse gruppene kan ses på måten de presenterer seg på. Raggere har en stor interesse for eldre amerikanske biler (også omtalt som amcars) som er i en dyrere prisklasse. I klesstilen er det mange som foretrekker en klesstil lignende 50-talls mote, med skinnjakke og gele i håret. I motsetning har rånere en mer avslappet klesstil, og foretrekker eldre biler, men i en billigere prisklasse. Det finnes alltid unntak for hovedregelen, men med alt dette kombinert kan man se forskjellene mellom disse gruppene. (Wikipedia. 2022: på nett. *Råner*) Siden disse seriene er filmet og produsert ganske nylig (i løpet av de siste ti årene), kan man se at det norske folk har fått en viss fascinasjon for disse 'alternative' måtene å leve på. Allikevel må man understreke at disse seriene viser bare en liten del av det som kan kalles et moderne bygdeliv og den moderne bygdekulturen.

Hvor musikk passer inn i forhold til disse TV-seriene som viser deler av det moderne bygdelivet, er på mange måter ganske enkel. I både Norske Rednecks og i Wunderland får man av og til se en rekke musikalske aktører som viser både musikken deres, men også personen bak musikken, hvor man kan nevne Erik Röv, som blir nevnt i større detalj senere i denne masteroppgaven. Når det kommer til Rådebank, er musikken en del av soundtracket til serien, hvor man igjen kan høre en rekke aktører innenfor denne formen for musikk, blant annet Plumbo og Stian Thorbjørnsen, som ble nevnt tidligere. På grunn av disse seriene, virker det som at det norske folk både har fått en økt interesse for portretteringene som skjer i disse TV-seriene, men også musikken som tar del i disse seriene. I en artikkel fra NRK blir dette med den økte interessen for denne musikken, som i dette tilfellet kalles rølpe-musikk, tatt opp i sammenheng med Stayzmanns og Andreas 'TIX' Haukeland sin økte popularitet i etterkant av førstnevntes deltakelse på programmet Hver Gang Vi Møtes, og sistnevntes deltakelse i Eurovision Song Contest. Det blir nevnt at denne formen for musikk, som kalles festmusikk i denne artikkelen, er veldig populært hos personer mellom 18-35, hvor noen kaller denne tiden vi er inne i nå som 'Rølpens Gullalder' (en forklaring på rølp-begrepet kommer i større detalj i 1.3). Ifølge Julie Rogstad Sandberg, som jobber med artistutvikling hos Sony Music, har denne formen for festmusikk alltid vært populær, men at det er en større aksept for denne musikkformen i dagens samfunn i kontrast til tidligere. Det blir også nevnt at denne musikken har blitt omtalt som 'utenfor ring 3-segmentet' og har blitt markedsført som folkets og bygdas musikk, samtidig som en rekke av aktørene som holder på med denne musikken hevder at de ikke blir anerkjent av den kulturelle eliten i Norge (de ulike delene av massemedia, for å nevne noen), selv om de på mange måter blir anerkjent med tanke på antall strømminger på de ulike strømmetjenestene. (Sandvik. 2021: på nett) I forhold til dette med anerkjennelse, og at det blir poengtert at en rekke aktører innenfor denne formen for musikk sier at de ikke er anerkjente selv om de er det, vil ikke tilsi at dette er tilfellet med alle de ulike aktørene som sier at de ikke blir anerkjent av kultur-Norge. Med tanke på dette kan man diskutere dette med 'høy'- og 'lav'-kultur.

Før var det et fokus på «høy»- og «lav»-kultur, hvor man i korte trekk kan si at handler om det «gode» versus det «dårlige», basert på estetiske preferanser som er blitt fremmet av folk fra vesten og representanter for den kulturelle eliten rundt om i verden. Et slikt kulturelt hierarki har blitt formet over lenger tid innenfor ulike sosiale og kulturelle kontekster, og blir brukt som et sett med estetiske kriterier. Før i tiden, sånn ca. i løpet av 1800-tallet, kunne man finne eksempler på høykultur i storbyene i form av å oppleve klassisk musikk, opera og

billedkunst, som ble sett på som en 'høyere' form for underholdning. Derimot var lavkultur det som ofte fantes ute på Norges bygder; sosiale samlinger med tradisjonell live-musikk og dans og sang, som ble sett på som en 'lavere' form for underholdning. Senere kan man se, mot midten av 1900-tallet, at det fortsatt fantes personer som hadde en viss form for kulturell makt, og som med denne makten hadde noe å si når det kom til hva som var 'bra/høy' og hva som var 'dårlig/lav'. På dette tidspunktet hadde det skjedd et skifte i forhold til hva som kunne ses på som 'høy'-kultur, og hva som ikke var det. Ironisk nok ble deler av massemedia, altså det de fleste menneskene i verden syntes var underholdende, ble sett på som 'lav'-kultur, på grunn av en viss tankegang som innebar at det som kunne bli sett på som populært, i seg selv ikke var tilstrekkelig autentisk. En av gruppene av mennesker i dag som er en del av dagens praksis med å skille 'høy'- og 'lav'-kultur, er kulturanmeldere, hvor visse anmeldere tilbyr visse formelle kriterier i forhold til hva som kan ses på som høyere former for kulturelle innslag. Et av disse kriteriene kan sies at det som kan ses på som kvalitet, er ofte subtile, men samtidig komplekse i sin form, men et annet kriterium kan være det kulturelle innslaget evne til å reflektere virkeligheten. Det å bedømme noe til 'høy'- og 'lav'-kultur er utfordrende på en rekke måter, basert på tid og sted. Noe som kan bli sett på som 'høy'-kultur et sted i verden, blir muligens ikke betraktet som dette andre steder, samtidig som det som ble sett på som 'lav'-kultur en gang i tiden, er i forhold til dagens standard det motsatte. (Barker. 2003: 63-65)

Som nevnt har ikke dette skillet en sterk tilstedeværelse som det hadde for f.eks. 60 år siden, men debatten om «god» og «dårlig» smak finnes fortsatt, spesielt når man snakker om musikk og hva man liker. Carl Wilson, en musikkritiker, sier selv at alle har en egen 'smaksbiografi'; en personlig preferanse til ulik musikk basert på personlige historiske hendelser som har påvirket ens egen musikksmak, hvor han bruker sin egen aversjon mot Celine Dion som et eksempel. Siden hver av oss har en slik smaksbiografi som består av ulike sjangre og musikalske aktører, betyr det at ikke alle har de samme preferansene når det kommer til musikk. Dette er i seg selv ganske selvforklarende, men Wilson gjør et videre poeng om at vi som individer vet at spesifikk musikk er for spesifikke folk, og at det er ulike deler av de musikalske lydbildet som tiltrekker seg folk, om det enten er grooven i musikken eller vokalistsens stemme og formidlingsevne, for å nevne noen. (Wilson. 2014: 17, 19)

Tidligere ble programmet Norges Nye Megahit nevnt, det nye musikkprogrammet som sendes på TV2. Et eksempel på denne «høy»- og «lav»-kulturdebatten, kan sees i dette programmet. Hver av de norske kjendisene har hver sin mentor fra musikkbransjen, som

hjelper kjendisene med å lage en låt som er passende til den ukens tema. På samme måte som mye ny musikk får anmeldelser skrevet om seg, er ikke låtene i dette programmet et unntak. I løpet av programmets sendetid, har Dagbladets anmeldere Øyvind Rønning og Ludvig Furu skrevet anmeldelser for hver enkelt låt, samtidig som de har gitt dem et terningkast fra tallene 1 til 6. Av totalt 24 låter var det bare to låter som fikk terningkast 6 i løpet av programmets sendetid, mens det var totalt 12 låter som fikk terningkast 1-3. Allikevel, hvis man ser nærmere på streamingen av låtene, så viser det seg at de store «taperne» hver uke i forhold til terningkast, var de som til slutt endte med mest streams på strømmetjenestene her til lands.¹ Jeg kommer tilbake til dette senere i masteroppgaven, men de er to faktum ved Norges Nye Megahit som er viktig å huske: 1. selv om anmelderne ga en rekke av låtene terningkast 1-3, så var det i stor grad disse låtene som i de fleste tilfellene ble store suksesser hvis man tar i betraktning antall strømminger på strømmetjenester, og 2. en rekke av disse låtene som endte opp med terningkast 1-3, var låter som på mange måter kan sies å være inspirert av bygderocken som sjanger.

Hvis vi ser tilbake til Spellemannsprisen, ble de nominerte for Festmusikk-kategorien delt via en pressekonferanse den 11. februar i 2022. De nominerte i denne kategorien var Jone, Carina Dahl, Rotlaus og Hagle, hvor Hagle endte opp som vinner av denne kategorien. Med tanke på de nominerte innenfor denne kategorien, er det verdt å nevne at gruppen Hagle også ble nominert som Årets Gjennombrudd og innenfor kategorien Årets Låt med låten *Ærmen I Kærmen*, hvor han vant Årets Gjennombrudd, men ikke Årets Låt. (Spellemann. 2022: på nett) I samsvar med dette, har det vært en rekke debatter de siste årene rundt Spellemannsprisen og om musikken som blir videre nominert til de ulike kategoriene, hvor årets Spellemann ikke er et unntak. Som vi vet fra tidligere i denne innledningen, har allerede temaet vedrørende selve Festmusikk-kategorien blitt diskutert og presentert fra forskjellige synspunkter. I forhold til andre klager rundt Spellemannsprisen 2021, handler dette i hovedsak om hvordan prisene ble delt ut, og ringvirkningene dette hadde.

I begynnelsen av 2020 kom koronaviruset til Norge, som resulterte i at folk i stor grad ble isolert fra hverandre, og har vært det i lang tid. På følgende tidspunkt (April 2022), er det ingen restriksjoner som hindrer folk fra å møtes i Norge, og på grunn av dette var det flere innenfor den norske musikkbransjen som hadde håpet på en ordentlig feiring av de nominerte

¹ Her ble alle anmeldelsene om Norges Nye Megahit sett på i en sammenheng, hvor alle terningkast ble satt sammen for hver enkelt anmelder, og deretter studert i forhold til forskjell mellom disse. En emneside for alle anmeldelsene og artiklene om Norges Nye Megahit finnes her: <https://www.dagbladet.no/emne/norges%20nye%20megahit>

under årets Spellemannspris. Dette viste seg å være feilaktige slutninger, når 8 av de totalt 28 prisene Spellemann deler ut ble gitt ut på direktesendt TV, mens de resterende 20 har blitt gitt ut i løpet av uken i forveien. I samsvar med dette, var det flere nominerte artister som reagerte på de ulike måtene de fikk vite om de vant eller ikke. Et eksempel på dette finner vi i forhold til artisten Tønes, som vant spellemannsprisen Viser, som fikk vite om sin seier i et radiostudio hos NRK Rogaland, samtidig som han fikk vite at de andre nominerte innenfor denne kategorien ble så vidt informert om at denne 'utdelingen' fant sted. Siden en rekke av prisene var allerede delt ut før live-sendingen fredag den 22. April 2022, har det i etterkant av utdelingen kommet negative kommentarer rundt selve prisutdelingen, hvor Sigrid Hvidsten, kulturredaktør i Dagbladet, sier: «(...) Hvorfor var det så lite pris, men så utrolig mye annet i tv-sendingen? Hvorfor valgte NRK å gjøre tv-programmet så innmari, innmari langt og kjedelig? For ved å ta bort så mange av prisene satt de plutselig igjen med masse, masse tid som skulle fylles med noe helt annet enn prisutdeling. (...) Derfor fikk TV-seerne uendelige pjattdialoger mellom de tre programlederne, et evigvarende innslag om bursdagsønskene til r&b-artist Beharie og rett og slett litt for mange langtekkelige musikkinnslag.» (Hvidsten. 2022: på nett) Det ble også kommentert at den nye kategorien Festmusikk sin utdeling hadde funnet sted i forkant av den TV-sendte utdelingen, samtidig som det burde ha vært mer innslag av rølp i løpet av sendingen, noe som Hvidsten uttrykker sin forbauselse rundt. (Hvidsten. 2022: på nett)

Alle disse faktorene sier en hel del om det musikalske landskapet i Norge som er i fokus i denne masteroppgaven, og hva visse essensielle personer innenfor Norges musikkbransje synes om bygderock og artistene som opererer innenfor denne sjangeren. Med Hvidsten sine kommentarer rundt Spellemann (selv om dette er fra en enkelt person), er det klart at den bygde-inspirerte festmusikken har fått et større innpass hos deler av det norske kulturlivet, både gjennom musikken i seg selv, men også med tanke på TV-programmene Norske Rednecks, Wunderland og Rådebank. Hvis man tar i betraktning alt det som har blitt nevnt så langt, kan man se at de ulike måtene å promotere et moderne bygdeliv, enten via TV eller musikk i alle sine former, er dette temaer som er sterkt debattert og som kan på et hvis oppsummeres med en sjangers begynnelse som startet for over ti år siden; Bygderock. En sjanger som sakte, men sikkert har økt i popularitet i løpet av de siste ti årene, og hvor aktørene som tar del i sjangeren har også økt i takt med sjangerens framvekst. Som et eksempel for å vise hvordan denne sjangeren har vokst fram i løpet av årene, er det verdt å nevne at ganske nylig fikk denne sjangeren sin egen Wikipedia-artikkel, som ble sist redigert

den 3. Oktober 2021. Her blir det nevnt at dette er en sjanger som er en miks av pop, rock og country-rap, og at de ulike musikalske aktørene som tar del i denne sjangeren er fra steder utenfor de store norske byene, og er står utenfor de etablerte musikkmiljøene og musikkbransjen i de store norske byene. Her blir det nevnt ulike band og artister som går under denne sjangeren, samt hva slags andre sjangre som kan ses i assosiasjon med bygderocken, hvor det blir nevnt festmusikk og rock. (Wikipedia. 2021: på nett. *Bygderock*)

Allikevel er bygderocken en sjanger som på mange måter har blitt uglesett, og selv om forskjellene mellom 'høy'- og 'lav'- kultur ikke er like til stede i dag som før, lever denne tematikken fortsatt og kan ses i sammenheng med denne sjangeren. Som det ble nevnt tidligere kan spesifikt denne tematikken rundt 'høy'- og 'lav'-kultur ses i sammenheng med en gruppe mennesker som deler sine meninger både i fysisk form og over internettet, nemlig kulturanmeldere. I denne masteroppgaven skal bygderocken bli undersøkt i en musikkvitenskapelig setting med hovedfokus på sjangerens opprinnelse og ansikt utad. Samtidig skal musikk anmelderrollen bli undersøkt i kontekst med bygderock-sjangeren. For å gjøre en analyse av bygderock-sjangeren, skal sjangeren, som en case studie, bli studert i forhold til historiske hendelser innenfor musikklandskapet som førte til sjangerens framvekst, samtidig som sjangeren skal bli studert i forhold til ulike sjangerteorier i forhold til de uskrevne reglene innenfor sjangeren, men også i subkulturen som sjangeren er en del av. Selv om denne sjangeren nå har fått en egen Wikipedia-artikkel, vil ikke denne artikkelen bli nevnt noe ytterligere i forhold til bygderocks sjangeren senere i denne masteroppgaven. Det at denne sjangeren nå har fått en slik artikkel, er for å understreke den generelle befolkningens interesse for denne musikken, og at noen privatpersoner føler at dette er en sjanger som burde fremmes ytterligere enn det den allerede gjør. I sammenheng med bygderocken skal anmelderrollen bli studert og diskutert i forhold til denne rollens utvikling og anmeldelser tilknyttet bygderocks sjangeren. Metodene som skal bli brukt for å innhente svar vedrørende disse temaene, er forskjellig litteratur tilknyttet rockens historie og sjangerteori, og litteratur og ulike artikler vedrørende anmelderrollen, som vil bli sett i sammenheng med bygderocken og anmelderrollen. Samtidig vil det bli gjort intervjuer med tre musikalske aktører innenfor bygderock-sjangeren for å undersøke hvordan det er å ta del i sjangeren og det positive og negative dette kan medfølge, samt deres tanker vedrørende anmeldelser og det norske kulturlandskapet. Denne masteroppgaven har ingen separat teori- og metode-seksjon, siden litteraturen vil bli diskutert kontinuerlig i løpet av masteroppgaven, samtidig som

informasjonen om intervjuene og hva som ble sagt, blir vist i 3.1 og 3.2. All informasjonen i denne masteroppgaven blir deretter diskutert i kapittel 4. Diskusjon.

I det første kapittelet blir det i stor grad fokusert på rockens historie i forhold til sin begynnelse, og hva som forårsaket oppstandelsen av denne sjangeren. Videre blir det fokusert spesifikt på rockens leveår i Norge, og hvordan den norske rocken på norsk har påvirket bygderock-sjangeren med tanke på musikalske trekk og enkeltpersoners innflytelse på sjangeren. Etter dette vil bygderocken bli undersøkt i forbindelse med ulike sjangerteorier, samt hvordan denne sjangeren er den del av ulike subkulturer som man finner i bygdene, og hvordan denne sjangeren portretterer seg selv utad. Dette første kapittelet legger grunnlaget for argumentet at bygderocken er en fullstendig fullverdig sjanger som er en tydelig del av det norske musikalske landskapet, og at den er likt på tvers av bygrenser og geografisk lokasjon. I kapittel 2 går vi først inn på anmelderrollen og hvordan den har utviklet seg basert på teknologiske nyvinninger og trender i forhold til ordbruk, hvor deretter ulike deler av anmelderpraksisen blir diskutert. Videre blir det et fokus på den norske anmelderpraksisen, før dagens norske anmelderpraksis blir studert og visse eksempler blir vist i forhold til bygderock-sjangeren. Kapittel 2 viser oss de ulike sidene av debatten vedrørende den norske anmelderpraksisen, og anmeldernes kulturmonopol i forhold til å kunne si hva som burde bli sett på som 'høy'- og 'lav'-kultur, samtidig som de etablerer skillet mellom by-kulturen og bygdekulturen. I seg selv er anmelderne påvirket i stor grad av sin innhentende kunnskap om musikk og sin personlige musikksmak, hvor det er i realiteten lite som skiller anmeldere som jobber for et mediehus, fra de som deler sine egne tanker om musikk via sine medier. På grunn av dette kan det sies at denne praksisen enten må etablere noen klare kvalifikasjoner i forhold til anmeldere slik at de kan beholde sin kulturelle monopol, eller så må det bli innrømmet at denne rollen ikke har den kulturelle monopolen som det ser ut til at den har. Videre i kapittel 3 vil intervjuene som har blitt gjort i forbindelse med denne masteroppgaven bli diskutert i forhold til selve prosessen, samtidig som funnene fra intervjuene blir presentert. Under selve prosessen med å forberede intervjuene var det viktigste å lage spørsmål som kunne gi svar rettet rundt intervjuobjektene inspirasjonskilder, musikalske karrierer, anmelderpraksisen og andre deler av musikkbransjen som de følte var verdt å bemerke, og at intervjuobjektene følte seg komfortable under intervjuene. Under intervjuene ble svar knyttet til disse spørsmålene gitt, blant annet at for dem er det viktigste fansen og hva de synes, og at anmelderes meninger rundt musikken deres ikke er så viktig. Til slutt, i kapittel 4, vil en rekke av temaene som har blitt presentert i løpet av masteroppgaven, bli diskutert i nærmere detalj,

hvor selve rockens historie i Norge blir diskutert, selve bygderock-sjangeren og hvordan den kan regnes som sin egen sjanger, anmelderpraksisen og debatten rundt denne, og til slutt delene av musikkbransjen som intervjuobjektene følte var viktigere temaer å diskutere enn anmeldere. Med alt dette i bakgrunn, kommer vi til denne masterens avslutning. Før vi kan begynne å se på sjangeren i seg selv, skal vi først se på rockens utvikling for å forstå sjangerens framvekst.

1. Rock

1.1 Rockens opprinnelse

Det er utfordrende å diskutere byggerock som sjanger uten å ta i betraktning selve rockens begynnelse og utvikling. Akkurat denne delen av musikkhistorien er godt dokumentert, både av tidsvitner og musikkvitere, og i korte trekk kan man si at en fullstendig oppramsing av hele rockens historie er, i denne konteksten, ikke nødvendig. Allikevel er det visse deler av sjangerens opprinnelse og uttrykk utad som er viktig å ha i bakgrunn for å forstå hvorfor byggerock-sjangeren ble til når den ble. Selv om alle i verden ikke har studert musikk i dybden, har alle en viss kunnskap om hvordan rock som sjanger er. I praksis er rock vanskelig å definere i klare termer, siden i mange tilfeller kan det meste av dagens musikk bli klassifisert under en eller annen subsjanger innenfor rock-kategorien, samtidig som at rocken har utviklet seg i ganske stor grad fra sin spede begynnelse. Derfor er det viktig å nevne at det vi kaller rock i dag, er ikke det de ville ha kalt rock for 50 år siden. Selv om rock har utviklet seg drastisk, er det visse elementer som kan ses på som 'standard' innenfor de fleste rock-sjangrer. Standard band-besetning innenfor rock er som regel vokalist, gitar, bass og trommer, hvor i noen tilfeller kan piano også være en del av et rock-ensemble. Musikken kan i seg selv gå i en rekke tonearter, men det vanligste rytmisk er 4/4 med en vekt på det 1. og 3. slaget.

I et sitat sier musikkforskeren Franco Fabbri:

«As cultural units (and not metaphysical categories), genres are rooted in history: which would imply that for each genre that comes to our mind there must have been a time when it didn't yet exist. This might be an obvious observation, but one that does not seem to have troubled many of the scholars who have dealt with the subject. On the contrary, I believe that no genre theory – be it a 'strong' theory or a simple description of how the concept is used in contemporary communities – can be valid if it doesn't take genre formation and diachronic processes into consideration.» (Fabbri. 2012: 180)

Basert på dette, kan man si at for å virkelig forstå en sjanger, og hvorfor den oppstod på et visst tidspunkt, er det allikevel viktig å undersøke opprinnelsen og de ulike impulsene som gjorde slik at sjangeren oppstod på dette stedet under denne spesifikke tiden. Dette kan sies å bekreftes av Paul Friedlander, hvor han sier selv: «To understand a musical work, one should understand its musical, cultural, historical, economic and political contexts.» (Friedlander. 2006: 6) Det blir utfordrende å fokusere på alle disse kontekstene i forhold til rockens tidlige dager, men det er deler av dette som er essensielt i forhold til denne masteroppgavens

kontekst, og det er den musikalske, kulturelle og historiske konteksten denne musikalske sjangeren er en del av. Ved å se på disse delene av samfunnet i sammenheng med rockens tidlige dager, kan man gjøre en videre undersøkelse på de stilistiske impulsene som kan ses spesifikt i norsk rock, og da spesifikt bygderock. Dermed må vi se på rockens spede begynnelse i dens opprinnelsesland: USA.

Rockens opprinnelse kan spores tilbake til 50-tallets USA, hvor denne musikken fra denne tiden blir i dag kalt rock'n'roll. Phillip H. Ennis har sine egne teorier om hvordan og hvorfor denne sjangeren ble til på akkurat dette tidspunktet, og da spesifikt i USA. Ennis mener at Rock'n'roll i hovedsak bare er en kombinasjon av de seks andre 'sjangerstrømmene' som i hovedsak representerte den mest populære musikken i USA på dette tidspunktet. Disse seks sjangerstrømmene, ifølge Ennis, er pop, country pop, svart pop, gospel, folk musikk, og jazz. Som en analogi kan man bruke vann for å forklare Ennis' tanker rundt sjangeroppstandelse. Man kan ha en type stort vann, som for eksempel en innsjø, som representerer musikk generelt. Ut fra dette vannet går det elver, hvor hver sin elv representerer en sjanger. I dette tilfelle med disse seks sjangrene som Ennis fokuserer på ovenfor, er hver av disse sjangrene representert med sin elv. Så går det en bekk fra hver av disse seks elvene, som samles opp og blir sin egen elv, som i dette tilfellet er rock'n'roll. Denne måten å forklare hvorfor visse sjangre oppstår akkurat der og da, er på mange måter ganske simpel, men er samtidig en god måte for folk som har tatt en viss interesse for musikkhistoriefeltet innenfor sjangerhistorie spesifikt. På en måte kan denne analogien også inneholde ulike samfunnsstrukturer og hendelser generelt i samfunnet som kan ses på som en påvirkning på hvorfor ulike sjangre oppstår under visse tider, ved å bruke naturlige hendelser som har en påvirkning på elver og bekker, hvor de ender opp, og hvor store i størrelse disse elvene og bekkene kommer til og bli, og til slutt om de kommer til å bestå eller til slutt tørke ut. (Ennis. 1992:17, 19-21)

Med denne analogien, er det enklere å forstå og forklare de ulike hendelsene og de ulike samfunnene som er en del av hvorfor, da spesielt rock'n'roll, det oppstod en ny sjanger av musikk med det musikalske uttrykket det er kjent for. Ifølge Ennis, som ble nevnt tidligere, ble denne sjangeren for musikk til ved at seks sjangre 'kom sammen' og skapte rock'n'roll, som kan sies å ha elementer av alle seks i en varierende grad. I kontekst med dette, var det visse hendelser som kan sies å være essensielle i forhold til denne sjangerens oppstandelse. Ifølge Ennis er det spesielt to 'forandringer' som kan forklare denne sjangeroppstandelsen, hvor den ene kan ses på som en forandring fra 'innsiden og ut' mens den andre er en forandring fra 'utsiden og inn'. Denne forandringen fra 'utsiden og inn' kan sies å være i korrelasjon med

hva som har skjedd i verdenshistorien på dette tidspunktet. I 1945 endte Andre Verdenskrig, og USA gikk inn i en kald krig mot kommunismen, hvis ansikt var Sovjetunionen (nå Russland). Med denne trusselen i bakgrunnen, påvirket dette en rekke elementer innenfor det amerikanske samfunnet, blant annet innenfor politikk, økonomi, generelt familieliv og rasisme, hvor folk hadde mindre fokus på forskjeller i sosiale klasser, og forskjeller blant folk enten basert på kjønn eller hudfarge. Med denne krigen som et truende bakteppe i landet, var det et ønske om en form for underholdning som kunne få den generelle befolkningens tanker over på noe mindre truende enn den mulige konflikten mellom USA og Sovjetunionen, hvor dette behovet for underholdning var i større grad følt av ungdommen. Med et løfte om at livet skulle bli bedre for denne generasjonen, ble ungdommen utsatt for et sosialt press i forhold til skolegang, fremtidig jobb, oppføre seg på en sosialt akseptert måte, og høre på autoritetsfigurer i form av blant annet foreldre og lærere. Dette reagerte tydeligvis ungdommen negativt på, og av alle de ulike måtene å trosse foreldrene sine på, valgte en rekke ungdommer rock'n'roll som et virkemiddel for å trosse foreldrene og de standardene de vil at deres barn skal leve opp til. Det var ikke hele ungdomspopulasjonen i USA som tok del i denne sjangeren og kulturen som oppstod rundt, men allikevel var det fortsatt en god del av ungdommene som tok del i dette, at dette blir lagt merke til av alle musikkinteresserte. Ved å danse, synge og produsere denne formen for musikk, kan det sies at de ga et tydelig standpunkt i forhold til sin foreldregenerasjon ved å gjøre det motsatte av det de ble bedt om. (Ennis. 1992:19)

Når det kommer til 'innsiden og ut', går dette opp på, ifølge Ennis, at etterdønningene fra Andre Verdenskrig har påvirket USAs kultursektor, spesielt når det kom til geografisk lokasjon i forhold til hvor kunst blir fremført og produsert, hvordan forskjellige kunstformer skal bli og blir brukt, og hvordan disse formene uttrykker seg selv. Spesielt den amerikanske musikkindustrien kan sies å ha vært i en omorganiseringsfase selv før Andre Verdenskrig, og kan dateres tilbake til begynnelsen av 1900-tallet. Ved å ha et større fokus på hvordan musikkindustrien endret seg, er det verdt å nevne at publiseringen av musikk før rocken kom i bildet, var ganske simpel innenfor musikkindustrien, hvor sang og dans ble fremvist i konserthaller og i teatre, som til gjengjeld ga vanlige amerikanere muligheten til å nyte den samme musikken i sitt eget hjem i form av noteark, siden på denne tiden var det normalt å ha et piano som en del av husets inventar. Etter hvert som teknologien utviklet seg og man ble introdusert for radio og fonografen, som forårsaket et problem i forhold til hvem som hadde rettighetene for musikken som ble gitt ut for fonografen og spilt av på radioen. Det blir videre

nevnt av Ennis at hendelsene som skulle til for at rocken ble til, var videre påvirket av en pågående konflikt mellom de som publiserte musikken, og de som jobbet for ulike radiostasjoner for hvem av disse to gruppene som eventuelt skulle produsere ny musikk, og hvem som eventuelt skulle få pengene for jobben. Samtidig som dette foregikk, begynte ressursene som kom fra de ulike deler av popmusikkbransjen sakte, men sikkert å bli borte som et resultat av en form for selv-destruksjon av produksjons- og distribusjons-delene av popmusikkbransjen, som ble avbrutt av Andre Verdenskrig, hvor det nå var andre trusler enn popmusikkbransjens økonomiske nedgang. (Ennis. 1992:19-20) Ved å kalle dette 'innsiden og ut' kan sies å være en feilaktig slutning i forhold til at selv Ennis innrømmer at den kalde krigen som foregår i verden har en påvirkning også på dette med kunsten innad i USA, selv om det var visse deler av kultursektoren som var i endring før Andre Verdenskrig fant sted. Dette vil ikke si at begge disse 'forandringene' i seg selv er feilaktige, og på et vis er dette 'innsiden og ut', men man burde ikke friste seg til å kalle dette fullstendig riktig.

I rockens første leveår fra ca. 1953-1955 var det en rekke afroamerikanske og hvite musikalske aktører som la til grunne det vi vil kaller rock'n'roll i dag. Noen av disse aktørene som er verdt å nevne er Chuck Berry, Little Richard og Fats Domino, som kan sies å være noe av aktørene som tilførte de svartes musikk inn i rock-sjangeren, og kan på et vis i dag kalles pionerer på grunn av deres musikalske innflytelse. I etterkant av de afroamerikanske rock-pionerene, kom det som refereres til 'rockens andre bølge' fra ca. 1955 og fram til begynnelsen av 60-tallet, med musikalske aktører som Elvis Presley, Buddy Holly og The Everly Brothers som var de musikalske aktørene som nå var i fokus. Disse musikerne som dukket opp under rockens andre bølge var unge, hvite menn med en musikalsk bakgrunn fra country-musikken, som vi vet fra Ennis er en av sjangrene man kan si var med på å gjøre rock-sjangeren til det den ble på dette tidspunktet. Selv om det ikke var et stort skille med tanke på tid mellom den 'svarte' og den 'hvite' rock'n'roll-en under denne tiden, var det visse stilistiske trekk som skilte disse to gruppene fra hverandre. Innenfor den første bølgen av rock, var musikken i stor grad inspirert av R&B, jazz og blues, hvor tekstene i stor grad handlet om kjærlighet, sex, dansing, skolelivet og om rock'n'roll i seg selv. I motsetning var den andre bølgen av rock'n'roll i stor grad inspirert av country, med tekster som kan ses på som mer 'milde', ved å handle i stor grad om bare kjærlighet. Etter hvert mistet denne formen for rock sin popularitetsstatus, hvor på begynnelsen av 60-tallet begynte den britiske rocken å få sitt innpass, med blant annet The Beatles. (Friedlander. 2006: 39-40, 42, 59-60) Det er ikke nødvendig å nevne alle de ulike formene rocken har tatt i løpet av sine leveår, men det er

viktig i sammenheng med rockens begynnelse og levetid i Norge å vite hvordan denne sjangeren utrykte seg, og hvordan fansen var.

Siden rocken hadde sin spede begynnelse for over 70 år siden som rock'n'roll, og har i ettertid utviklet seg og vært en inspirasjon for andre sjangre og talløse subsjangre innad i seg selv, kan man trekke noen konklusjoner i forhold til rockens tidlige fanskare. Når man skal ta for seg rockens tidlige dager, er det viktig å huske at rock var en del av den tidens ungdomskultur, og har på mange måter vært det i flere årrekker. Historisk sett ble rocken til i en tid som var sterkt påvirket av Andre Verdenskrigs ettervirkninger. I en tid som ikke var sterkt preget av trusselen om krig på samme måte som under Andre Verdenskrig, hadde ungdommen på dette tidspunktet mulighet til å ha avslappende tidsrom hvor de hadde mulighet til å følge sine egne interesser. Med all denne fritiden følte ungdommen at de måtte finne noe som kunne fylle denne tiden med, noe som endte med å bli rock. I løpet av alle årene hvor rock har eksister, har rocken som sjanger vært en del av ungdommens kultur. Hvorfor dette var tilfellet, er på et vis fortsatt umulig å bekrefte, men allikevel kan man si at det var flere mulige faktorer som kan ha hatt en mulig virkning på dette scenarioet. En faktor som kan ha vært en av de ledende grunnene til at rocken ble en del av ungdomskulturen, kan forklares i samsvar med foreldre-generasjonen til disse ungdommene. Musikken som denne gruppen assosierte seg med var i mange tilfeller jazz, som man kan si er en av sjangrene som rock har kommet fra. For å skille seg fra sin foreldregenerasjon, begynte denne ungdomsgruppen å finne deler av sin egen ungdomskultur innenfor denne nye musikken, og tok denne musikken til seg og brukte denne musikken som en form for selv-definering. (Ennis. 1992: 19) Etter hvert som rock'n'roll utviklet seg til andre former for rock, utviklet fansen seg også. De som hørte på denne sjangeren og de ulike formene for rock som kom i etterkant da de var unge, ble etter hvert eldre, og viste til gjengjeld denne musikken til sine barn, som viste det til sine venner og fremtidige barn, før vi til slutt ender opp i dag.

Et sitat som på mange måter kan oppsummere rock som sjanger, er dette av Peter Wickie:

«The rock musician represents a type of musician for whom creative involvement with technology, with amplifiers, microphones, special-effects machines and computer-controlled synthesizers has become increasingly characteristic. Rock musicians often do not learn to play their instruments in the traditional way, but learn to control them, exhaust their tonal possibilities and to work creatively with them, often using unconventional methods. For such musicians the studio is no longer the pinnacle of a successful musical career, but the starting point. (Wickie. 1990:22)

Rock som sjanger har fra begynnelsen vært en stor påvirkningsfaktor i forhold til mulighetene en musiker har innenfor et produksjonsstudio, og har samtidig testet grenser i forhold til hvor langt man kan gå, produksjonsmessig, for å oppnå ulike effekter som i løpet av årene har påvirket en rekke sjangre og ikke bare rocken og hvordan rocken har utviklet seg i løpet av årene. Selve rollen som rockestjerne har på mange måter vært en del av en type musikalsk myte, hvor artisten blir sett på av mange som en musikalsk gud som leverer musikk som 'snakker' til folk og får folk til å føle ekstremt sterke følelser. I realiteten er som regel en typisk rock-artist en person som har evnen og den nødvendige musikalske kunnskapen innenfor rock-sjangeren, til å produsere musikk som kan relatere til, og i noen tilfeller bruke sin egenproduserte musikk for å jobbe med personlige problemer som tilfeldigvis en rekke personer føler en form for tilknytning til. På grunn av rockens fanskare økte i takt med tiden, ble denne sjangeren etter hvert kjent i andre land, som etter hvert utviklet sine egne former for rock som kan sies å være mer områdebasert. En del av dette er i forhold til dette med språk, hvor i de fleste land i dag er det en del av det landets rock-aktører, som velger å lage musikk på deres morsmål. Innenfor dette finner vi Norge, hvor rockens historie i Norge skal nå bli sett nærmere på.

1.2 Rock i Norge

Rock'n'roll, og da senere også rock, ble som nevnt en sjanger som spredte seg over hele verden, og på grunn av alle de ulike kulturene over hele verden, endret sjangeren seg basert på disse kulturene. På mange måter kan man si at det første møte det norske folk hadde med sjangeren rock'n'roll skjedde sent på 50-tallet, etter at mange av de mest kjente rock'n'roll-artistene i USA allerede var etablerte. Den 20. september i 1956 hadde filmen *Rock Around The Clock* premiere på Sentrum Kino i Oslo, som var fylt med amerikansk rock'n'roll-musikk. Den eldre generasjonen møtte dette med avsky, mens den yngre generasjonen, ungdommene, tok dette imot med åpne armer. I mange år var det snakk om at det første møte den norske ungdommen hadde med rock, endte med hærverk og opptøyer som et resultat av «musikkens påvirkning». Basert på fakta, viser det seg at store deler av dette kan sies å være løgn; at ungdommene hadde en positiv reaksjon til musikken, er det ingen tvil om, men det viser seg at norske reportere som sto utenfor kinoen oppfordret de unge til å gjøre hærverk, noe som ble førstesidestoff i avisen dagen etterpå. Ved at avisene fremmet dette med at rock gjorde ungdommen aggressiv og ga dem voldelige tendenser som kunne lede til hærverk, fikk denne musiksangeren en dårlig start i Norge i forhold til aksept fra foreldregenerasjonen og musikkanmeldere på denne tiden (om forholdet mellom musikkanmeldere og rocken i Norge

kommer i større detalj i 2.2). Dette skulle vise seg å ikke stoppe den norske ungdommen på denne tiden fra å involvere seg mer med musikken, og siden lydbildet var på mange måter annerledes fra musikken som den eldre generasjonen hørte på, følte den norske ungdommen at de hadde noe helt eget å fylle sin fritid med som bare var deres. På denne tiden på 50-tallet var det normalt at det ikke var så mye rock'n'roll-låter som ble skrevet av norske aktører, men heller at en rekke av aktørene kunne bli sett på som imitatorer av sine (på denne tiden) amerikanske forbilder. Det ble holdt konkurranser hvor disse norske imitatorene og også svenske og danske, konkurrerte om hvem som skulle bli Skandinavias nye rockekonge. Allikevel er det verdt å bemerke at selv om rock'n'roll ble et populært fenomen for den norske ungdommen på denne tiden, var det slik at få av de som ble kjente her til lands som rock'n'roll-artister satset på en karriere som rockestjerner. (Esperø. 2004: Episode 1)

Slik som alle gode ting må en dag ta slutt, gikk rock'n'rolls storhetstid mot slutten også i Norge, og rocken utviklet seg videre og fikk et nytt ansikt utad, med sine egne karakteristikk i selve lydbildet, som ikke kunne forveksles med den tidligere rocken, men som fortsatt kunne kalles rock. Det er igjen ikke nødvendig å gå i detalj i forhold til rockens tilstedeværelse i Norge, men allikevel er det viktig å nevne at på grunn av Norges geografiske isolering, var det ofte slik at når en uttrykksform innenfor rocken gikk over til noe annet, var den uttrykksformen fortsatt ganske ny innenfor det musikalske landskapet i Norge. Etter at rock'n'roll-bevegelsen kom til en ende også i Norge på midten av 60-tallet, begynte det med en økning i såkalte shadows-band, som var i større grad påvirket av den britiske rocken heller enn den amerikanske, hvor denne formen for rock fikk tilnavnet beatmusikk. Slik som tidligere ved at denne formen for musikk var en del av ungdommens opprør mot foreldregenerasjonen, var dette fortsatt til stede, samtidig som rocken var underholdning. I stedet for at bandene prøvde å etterligne lydbildet og de vokale kvalitetene som Elvis Presley var kjent for, prøvde de nå å etterligne blant annet The Beatles og The Shadows i både lydbilde og det vokale, samtidig som de skrev egne låter som på mange måter kopierte det vokale og selve lydbildet. (Esperø. 2004: episode 2-3)

Denne perioden gikk også mot slutten, hvor vi nå fikk rock som kan sies å være delt i to grupper: den ene siden som mente at rock skulle være på engelsk, mens den andre siden som økte og følte at rock også kunne bli framført på norsk. Dette med den norske rocken på norsk kommer i større detalj senere, men det er verdt å nevne de ulike retningene og sjangrene som kom ut av rockens levetid i Norge fra 70- til 2000-tallet. På 70-tallet endret rocken sitt ansikt enda en gang, og var igjen del av ungdomskulturen, men i dette tilfellet var dette en

ungdomskultur som var sterkt radikalisert. Den formen for rock som var populær på dette tidspunktet, var former for progressiv britisk- og amerikansk rock. (Lindberg. M.fl. 2000: 383) På 80-tallet ser vi igjen et skifte innenfor den norske rocken på engelsk, hvor denne musikken var sterkt påvirket av synthens ankomst og etterdønningene fra disco-sjangeren. Det er også verdt å nevne at i løpet av 80-tallet fikk endelig visse norske musikalske aktører gjennomslag i utlandet, hvor man kan nevne bandet A-ha som et kjent eksempel. Selv om deler av den norske rocken på engelsk var påvirket av den tidligere populærmusikken, disco, var det en annen subsjanger av rock som også fikk gjennomslagskraft i denne perioden, nemlig pønken. I forhold til den disco-inspirerte rock-musikken, hadde de musikalske aktørene innenfor punken et sterkt hat mot disco-sjangeren og musikkbransjen i seg selv, hvor en rekke av aktørene skal ha følt at rocken var blitt ødelagt, hvor de tok på seg ansvaret å endre rockens uttrykk i løpet av dette tiåret. (NRK. 2004: episode 7, 9-10)

På 90-tallet kom en ny subsjanger av rock inn i lyset, som ironisk nok var mørk i sin fremtoning. Det som kunne bli kalt 'satanist-rock' eller black-metal som den ble mer kjent som i ettertid, hadde et uttrykk utad som kan kategoriseres som ekstremt mørk i forhold til tidligere metal-sjangre som hadde blitt til ved hjelp av rockens påvirkning. «Metallica og heavy-metal T-skjortene erstattes av mer ekstrem black-metal utrustning og tilsvarende musikk hos andre 'innvidde'.» (Lindberg. M.fl. 2000:384) Denne subsjangeren innenfor rocken fikk stort medieoppslag på grunn av aktørenes handlinger, som gikk fra kirkebrenninger og drap. Når det kommer til denne formen for rock, er den på mange måter lik tradisjonell rock, men med mer kompliserte trommerytmer, mer vrent gitarlyd, og en vokal som stilistikk ligner på det man kan kalle 'growling'. (Lindberg. M.fl. 2000:384-85) I etterkant av 90-tallet har det oppstått nye band med en til dels ny sound som kan sies å være i stor grad inspirert av en rekke tidligere stiler innenfor rock-sjangeren, samt andre sjangre som har eksistert, men i sammenheng med denne masteroppgaven er det ikke nødvendig å undersøke den engelske rockens utvikling i Norge utover dette.

Når man nå skal se nærmere på utviklingen innenfor rocken som utviklet seg i Norge, er det visse deler som må bli forklart. Selv om store deler av musikken som har blitt produsert og fremført i Norge er på mange måter godt dokumentert og forsket på i forhold til utvikling og typiske sjangertrekk, er det visse historiske hull i beretningen om norsk rocks historie, og da spesielt i forhold til den norske rocken som ble fremført på norsk. Dette påvirker derfor denne masteroppgaven kraftig, siden et av hovedfokusene er hvordan bygderock-sjangeren ble formet basert på norske musikkhistoriske impulser og hvordan sjangeren har utviklet seg

til hvordan vi kjenner den i dag. Denne masteroppgaven baserer seg i store deler på litteratur skrevet av fagfolk innenfor sine respektive musikkfelt, men på grunn av manglende dokumentasjon og informasjon, må vi dessverre bruke den litteraturen og de kildene som er tilgjengelige for oss, som i dette tilfellet er Wikipedia og Store Norske leksikon. Allikevel skal det bli forsøkt på å holde fokuset på avisartikler istedenfor Wikipedia og Store Norske Leksikon. Samtidig er det verdt å bemerke at dette er muligens et tematisk felt som flere forskere innenfor musikk kommer til å ta for seg i årene som kommer. Med dette i bakgrunn, kan vi nå se nærmere på den norske rocken i Norge som ble fremført på norsk.

På 70-tallet kan man si at et skifte begynte innenfor den norske rock-sjangeren. Helt frem til da hadde majoriteten av de aktive rock-aktørene på denne tiden kommet til en felles enighet om at det norske språk ikke var egnet som formidlingsspråk. Dette endret seg og flere band og artister i Norge valgte etter hvert å skrive låter på norsk. Noen av bandene det kan være verdt å nevne i forhold til denne trenden, kan sies å være DumDum Boys (1978-), Jokke og Valentinerne (1982-), DeLillos (1984-) og Raga Rockers (1982-), som ble ekstremt populære på 80-tallet. Disse fire bandene har fått navnet 'de fire store' innenfor den norske rock-historien, og da spesifikt i forhold til deres norske rock på norsk og påvirkningen dette hadde innenfor det norske musikklandskapet. Dette tilnavnet skal sies å ha kommet fra Joachim Nilsen, som er Jokke i Jokke og Valentinerne, fra et intervju med *Abeiderbladet* i 1994, hvor de 'fire store' er basert på tilnavnet de Fire Store innenfor norsk litteratur: Ibsen, Bjørnson, Kielland og Lie. (Wikipedia. 2021: på nett. *De fire store i norsk rock*) Dette med språk blir nevnt senere i denne masteroppgaven (1.3 Bygderock, 3.2 Intervjusvar, og 4.1 diskusjon), men det er verdt å nevne at deres suksess i Norge kan være basert på blant annet deres valg med å skrive låter på norsk i en tid hvor norsk ikke ble sett på som et egnet formidlingsspråk. Dette valget kan ha hjulpet den norske rocken på norsk sin overlevelse, siden for oss nordmenn og andre som forstår det norske språk, kan det være lettere å forstå subtekst og selve lyrikken på en annen måte enn for eksempel på engelsk. Musikken til spesielt disse 'fire store' ble og blir fortsatt sett på som noen av de fremste bidragene innenfor den norske populærmusikken. Spesielt tekstene til disse låtene blir i dag sett på av mange som ren poesi, hvor en rekke låttekster fra disse bandene har blitt framført som ren poesi uten det korresponderende musikalske bakteppet i bakgrunnen (et eksempel på dette kommer fra forfatteren og Di Derre-medlemmet Jo Nesbø som fremførte en rekke av tekstene til disse bandene som poesi under en bokmesse: Rakvaag. 2004: på nett). En ting som er essensielt i forhold til dette med de fire store, er at tre av disse fire bandene kommer fra samme by, hvor

DumDum boys skiller seg ut ved å ha sitt opphav i Trondheim, mens Jocke og Valentinerne, DeLillos, og Raga Rockes hadde sitt opphav i Oslo. Selv om disse fire bandene kommer fra to forskjellige steder i landet, er DumDum Boys i dag kjent for å ikke synge på trønder-dialekt, men heller en form for normalisert østlandsdialekt, og kan bli sett på som et musikalsk valg på samme måte som visse nordmenn som driver med musikk, velger å heller formidle sin musikk på det engelske språket.

Selv om man kan bekrefte disse fire bandenes tilstedeværelse innenfor den norske rocken på norsk, var det andre aktører som også kan sies å være store navn innenfor denne formen for rock, hvor vi kan nevne The Kids (1979-) og Åge Aleksandersen (1965-) som slike aktører, hvor sistnevnte kan sies å være en inspirasjon for de 'fire store' på grunn av sin flerårige karriere. Samtidig har disse aktørene, både de fire store og de nevnt ovenfor, vært inspirasjonskilder for andre grupper, hvor man kan nevne Luxus Leverpostei (1991-) som et slikt band. På grunn av den økende bestanddelen av slike norske rockeband, kan man si at dette ble sin egen subsjanger, og står fritt fra andre rock-sjangre innad i Norge på grunn av sin substansielle størrelse. Etter hvert ser man et skiftet også innenfor den norske rocken på norsk, hvor det tekstlige begynner å få en humoristisk vri, samtidig som den typiske rock-sounden til de fire store fortsatt består med minimale forskjeller. Innenfor denne formen for rock med humoristiske tekster, kan vi regne Luxus Leverpostei som et slikt band, med låter som Barne-TV og Plastisk Kirurgi, hvor begge er fra albumet 100% Bullshit (1996). Som man ser er det en rekke av disse bandene som holder på den dag i dag (2022), og er i dag kjent i en rekke aldersgrupper og kan regnes som en del av barndommen for en del av den nyere generasjonen. (Plumbo-medlem Lars Erik Blokkhus nevner dette bandet i intervjuene som en musikalsk påvirkning og et eksempel på Plumbos tidligere sound i intervjuene i del 3.2 senere i denne masteroppgaven)

Som nevnt er det ikke mye informasjon om denne formen for rock i Norge, men basert på diverse priser og innlemminger til Rockheim Hall of Fame, som kan sies å være Norges svar på Rock & Roll Hall of Fame, er det klart at en rekke av disse aktørene har blitt og blir enda anerkjent for deres bidrag til Norges musikkarv. Ifølge Rockheims egne sider, får man større innsikt i hva deres funksjon er: «Rockheim Hall of Fame skal hedre personer som har hatt stor betydning for norsk populærmusikks utvikling og utbredelse. Artister/grupper med ekstraordinære karrierer og andre som har hatt en særlig innflytelse på populærmusikkens historie i Norge kan innlemmes i Hall of Fame.» (Rockheim. 2022: på nett) Av de norske bandene og musikalske aktørene som er nevnt så langt i denne masteroppgaven, er det de 'fire

store' innenfor norsk rock på norsk (Dumdum Boys, Raga Rockers, Jokke og Valentinerne og DeLillos), og Åge Aleksandersen, som har blitt innlemmet i Rockheim Hall of Fame så langt. Dette vil si at det er andre band som etter hvert kan bli innlemmet i Rockheim, men per nå er det bare disse fem som i denne konteksten er innlemmet. Dette bekrefter disse bandene og aktørens posisjon som særskilte i forhold til påvirkningen de har hatt innenfor Norges populærmusikk, og bekrefter deres rolle som de største aktørene som har fremmet den norske rocken på norsk. (Rockheim. 2022: på nett)

Det at det norske språk ble akseptert som formidlingsspråk kan på mange måter ses på som en del av prosessen som har ført til bygderock-sjangeren slik vi kjenner den i dag. Arven etter de 'fire store' er ikke bare en av grunnene til at bygderock-sjangeren oppstod, men har på mange måter vært en inspirasjon for en rekke artister i forhold til dette med å skrive musikk på norsk innenfor en populærmusikk-sammenheng. I dagens musikalske landskap i Norge er det nå opp til hver enkelt artist og band om de velger å skrive musikk på engelsk eller norsk, og i dag er dette ganske delt 50/50. Samtidig er det verdt å nevne at i dagens musikalske landskap i Norge, er det også normalt, og til dels oppfordret, for artister, band og andre musikere å synge og skrive låter som fremmer den musikalske aktørens dialekt, som kan ses i kontrast med Dumdum Boys' valg ved å skrive låter innenfor en form for østlandsdialekt. Med denne oppfordringen for alle musikalske aktører innenfor alle mulige musikalske sjangre å aktivt bruke dialekten sin som en del av deres musikalske uttrykk, forteller oss at debatten vedrørende språk i musikk ha til nå konkludert, og er muligens over, med at det er opp til hver enkelt musikalsk aktør hva slags språk eller dialekt man ønsker å bruke. Som vi vet fra innledningen har deler av det norske folk fått en økt interesse for en form for musikk som på mange måter kan assosieres med norske bygder, og da snakkes det blant annet om Bygderock samt bygdeinspirert festmusikk. Siden vi nå har fått et lite innblikk i de musikkhistoriske impulsene som kan ha hatt en form for påvirkning i forhold til oppstandelsen av denne sjangeren, er det nå mulighet for å se på sjangeren i seg selv og hvordan den portretterer seg selv utad.

1.3 Bygderock

Når det kommer til dette med sjangerdefinering, er det viktig å nevne at dette temaet er noe som har blitt tatt opp i diskusjon innenfor musikkvitenskapen i lang tid. På den ene siden er det folk som mener at sjangerdefinering er en viktig del i forhold til historie og subkulturer som definerer seg basert på sjangeren av musikk de lytter til, mens på den andre siden blir det ment at man ikke burde bruke tid på sjangerdefinering siden en rekke personer hører på alle

typer musikk, uavhengig av sjanger, samtidig som at mye av musikken som blir laget i dag bryter en rekke sjangergrenser som allerede eksisterer. På grunn av denne masteroppgavens hovedtema er det riktig å anta at dette er en tekst som er for sjangerdefinering og fordelene med denne praksisen i forhold til å sette ulike sjangre innenfor ulike kontekster, som for eksempel historisk eller i sammenheng med en type subkultur. Når vi nå skal undersøke bygderock-sjangeren i sammenheng med dagens sjangerteorier, er det visse premisser som blå bli satt. Konklusjonene som blir til i denne delen av masteroppgaven er ikke endelige: disse delene er i stor grad basert på noen utvalgte aktører innenfor sjangeren, hvor man kan nevne Plumbo, Rövballebandet, og Staut som noen av disse aktørene. (Det kommer til å være et større fokus på disse aktørene på grunn av deres tilstedeværelse i senere deler av denne masteroppgaven)

Når det kommer til sjangerens kjønnsfordeling i forhold til de ulike aktørene, er det utfordrende å finne andre aktører enn de mannlige som for eksempel Plumbo og Staut. Allikevel er det en kvinne som det er verdt å bemerke seg i samsvar med denne sjangeren, nemlig Carina Dahl. Som artist er hun en av de få innenfor denne formen for musikk, ikke nødvendigvis direkte tilknyttet sjangeren, men kan heller assosieres med denne musikken med tanke på de tekstlige temaene som går igjen. Som det ble nevnt tidligere er hun en av artistene som har blitt nominert i den nye Festmusikk-kategorien innenfor Spellemannsprisen, noe som kan ses på som en bekreftelse i forhold til en viss assosiasjon med bygderock-sjangeren. På mange måter er lydbildet mer lignende tradisjonell pop som er veldig produksjonsbasert, men i forhold til det tekstlige kan man lett finne låter som handler om menn og seksuelle erobringer, som tradisjonelt sett innenfor denne typen musikk har vært kjent for å være fra et mannlige perspektiv. «Det er gøy å synge ‘han er født i -97’ på ‘Mammagutt’. Jeg kan leke med språket: *Når du legg dæ over mæ, glæde æ mæ te du bli stor*. Det å gjøre teksten drøy fra jentas perspektiv, det liker jeg,» sa hun i et intervju med NRK. (Sandvik. 2021: på nett) Som det ble sagt innledningsvis har denne formen for musikk økt i popularitet de siste årene, men igjen kan man ikke si at det er jevnt fordelt kjønnsmessig i forhold til denne formen for musikk. Allikevel er det verdt å nevne at det finnes en kvinne innenfor denne konteksten som bryter med stereotypien rundt musikken, selv om det ikke ser ut til per nå at det vil øke med kvinnelige aktører innenfor bygderock-sjangeren. Samtidig kan det hende at dette er noe som vil endre seg i løpet av noen år på grunn av denne musikkens økende popularitet. (Sandvik. 2021: på nett)

Hvis vi ser tilbake til Ennis fra tidligere i denne masteroppgaven, har han visse teorier når det kommer til sjangerdannelse, og da også mer direkte hva en musikalsk strøm egentlig er. For han er ikke en musikalsk strøm en metafor, men en del av virkeligheten, som består av flere elementer: et kunstnerisk system, et økonomisk rammeverk, og en 'sosialistisk bevegelse'. Når det kommer til dette med kunstnerisk system, består denne av fire like store deler, nemlig de musikalske aktørene, musikkdistributørene, publikumet, og anmelderne. Til sammen skaper de, distribuerer de, bruker de og evaluerer de individuelle verkene som skapes innenfor alle former for kunstnerisk uttrykkelse. En musikalsk strøm, ifølge Ennis, er ikke mulig å eksistere uten disse gruppene i samfunnet som gjør det de skal, ved at aktørene skriver, lager og produserer musikken, distributørene som gir ut musikken på ulike måter, publikumet som tar musikken til seg og bruker den, og anmelderne som anmelder musikken. Når det kommer til det økonomiske rammeverket, er dette enkelt forklart. Essensielt handler dette om økonomien rundt den musikalske strømmen, i form av publikum som vil konsumere/kjøpe musikk ut ifra det som er tilgjengelig fra distributørene. Til slutt har vi 'sosialistisk bevegelse', som er essensielt musikkens rolle innenfor en bevegelse i samfunnet. Denne bevegelsen kan bære preg av å forsvare eller forsterke et geografisk område (for eksempel Østlandet, Oslo, eller Norge), en rase, sosial klasse, aldersgruppe, eller et spesifikt kjønn (innenfor dette kan man også regne en gruppe folk som har en seksuell legning, eller er en del av LHBT-samfunnet generelt). Samtidig kan denne bevegelsen handle om å fremme en viss form for levestil, en form for sosial happening, eller en politisk retning. Hvis denne bevegelsen som musikken er en del av, blir borte, dør sakte men sikkert musikken ut også, og blir igjen et minne om en annen tid. Disse tre delene av enhver musikalsk strøm er i realiteten hvert sitt aspekt innenfor virkeligheten. En låt innenfor enhver musikalsk strøm er et 'verk' innenfor det kunstneriske systemet, et 'produkt' innenfor det økonomiske rammeverket, OG en type 'propaganda' innenfor en 'sosialistisk bevegelse'. (Ennis. 1992: 21-22) Basert på Ennis' forklaring på hva en musikalsk strøm består av, kan man regne dette som en analogi for sjanger, som kommer til å bli behandlet senere i dette delkapittelet. Allikevel er det verdt å nevne at bygderock-sjangeren har et kunstnerisk system i form av aktører, distributører, publikum og anmeldere, hvor sistnevnte blir undersøkt i større detalj, samtidig som musikken er et produkt som på ulike måter gir inntekter, men i forhold til sosialistisk bevegelse blir dette forklart i større detalj i slutten av dette delkapittelet.

Som sjanger har ikke bygderocken blitt studert på et akademisk nivå, selv om den tilsynelatende er en sjanger, som blir godt likt av store deler av det norske folk. Ifølge Fabbri

er en sjanger et sett med musikalske begivenheter/hendelser som er regulert av konvensjoner og akseptert av et samfunn. (Fabbri. 2012: 190) Som en subsjanger av rock, er det visse elementer, eller musikalske begivenheter, som går igjen ut ifra det vi allerede vet om rock. Når det kommer til det instrumentale, er det ofte en typisk rock-sammensetting, med gitar, bass, trommer og vokal, med kanskje et tillegg av et annet instrument, som f.eks. piano. Noen av bygderock-bandene har også valgt å legge til andre instrumenter, som for eksempel fiolin, trekkspill eller fløyte. Et eksempel på et bygderock-band med en slik sammensetting, er Plumbo, som i en rekke av låtene sine har i tillegg til et typisk rock-ensemble, med fløyte og fiolin. Bruken av disse typiske folkemusikkinstrumentene, fører med en folkemusikk-sound, som i mange tilfeller er en del av lydbildet innenfor bygderocken.

Videre mener Fabbri at det finnes en rekke regler når det kommer til dette med sjangeranalyse. Det er til sammen fem regler, som lyder som følger: 1. formelle og tekniske regler, 2. semiotiske regler, 3. adferdsmessige regler, 4. sosiale og ideologiske regler, og 5. økonomiske og juridiske regler. Videre sier Fabbri at alle disse reglene er viktige på hver sin måte, og at de ikke er ment for å brukes som en fasit for å løse problemene rundt sjangeranalyse, men heller for å forstå kompleksiteten rundt dette med sjangre og sjangerdefinering. Hvis vi tar for oss den første regelen, de formelle og tekniske reglene, viser det seg at det er denne regelen som alle som studerer sjanger dweler ved og har hovedfokus på, og ofte på et slikt nivå at ordene sjanger, form og stil blir alle ord for det samme når de i realiteten beskriver forskjellige ting. Man kan si at enhver sjanger har sin form, men det er ikke det som gjør det til en sjanger. Samtidig kan det være forskjellige stiler innenfor en sjanger. (2004. S. 10) Dette med stil blir videre debattert av Allan Moore, som i forhold til Fabbri går videre inn på temaet om stil. For Moore er stil representert av ulike artister som er representanter for spesifikke stiler innenfor en sjanger. Samtidig kan stil operere på flere nivåer: enten i form av en gruppe mennesker innenfor et geografisk og/eller et historisk område, et mindre geografisk og/eller historisk område, eller heller på et individnivå. Disse variantene i forhold til stil signaliserer store forskjeller, hvor et eksempel er at innenfor et visst område er det mer populært å lage musikk innenfor rocksjangeren, men innenfor en spesifikk stil som glamrock, eller at et band som vanligvis lager rock velger å lage en mer country-inspirert låt stilmessig. Det kan også sies at dette med stil er på mange måter ikke satt i stein, og at det er opp til hvert enkelt band hva slags stil de ønsker å lage musikk innenfor, eller ønsker å lage musikk innenfor når den tid kommer. (Moore. 2016: 119-161)

Det som er interessant i forhold til dette med forskjellige stiler innenfor en sjanger, er at det er, med stor sannsynlighet, mulig at en rekke subsjangre som vi kjenner til i dag, har på et tidspunkt i historien bare vært en stil innenfor den sjangeren, som senere har utviklet seg til sin egen merkbare sjanger. Dette kan man si er tilfellet når det kommer til bygderocken, som innenfor seg selv har ulike stiler representert av ulike band og grupper, som skiller de ulike bandene og gruppene fra hverandre. Allikevel, hvis vi tar Moore sin definisjon på stil inn i denne konteksten, kan man si at dette er en sjanger som er mest lokalisert på Østlandet og Trøndelagsområdet i forhold til aktørene som tar del i sjangeren, selv om aktørene spiller konserter i store deler av Norge og ikke bare i disse geografiske områdene.

I denne konteksten i forhold til sjangerens lokasjon i Norge, er det en sjanger som bør nevnes i sammenheng med bygderocken, nemlig trønderrock. I forhold til bygderock kan man si at en rekke personer har en klarere oppfatning om hva trønderrock-begrepet innebærer, enn bygderock. Stilmessig er disse sjangrene ganske like med tanke på lydbildet, med stort sett et tradisjonelt band-ensemble, og klare linjer som kan trekkes mot 50-tallets rock'n'roll, i noen tilfeller. Allikevel er det spesielt et element som skiller disse to sjangrene fra hverandre: dialekt. Innenfor trønderrock-sjangeren er det essensielt at vokalisten synger med trønderdialekten, mens innenfor bygderocken er det ingen regler i forhold til dette med dialekt, selv om det er et fint tillegg til sjangerens musikalske uttrykk. Denne sjangeren har vært en del av det norske musikklandskapet i lang tid, hvor man kan regne bandet DDE som et av bandene som kan ses på som denne sjangerens ansikt utad. Hvorfor disse to sjangrene tilsynelatende ikke blir sett på som samme sjanger, kan debatteres. I seg selv er de i praksis overraskende like, både i lydbilde og tekstlig tematikk, men det er som nevnt noen faktorer som spiller inn når det kommer til dette. En hypotese kan være med tanke på historie. Siden bygderock kan sies å ha eksistert i over ti år, har trønderrock-sjangeren eksistert i over 30 år, og har dermed en solid plass innenfor det norske musikklandskapet i forhold til hvor lenge den har eksistert. En annen hypotese kan innebære sjangerens generelle popularitet. Slev om bygderock-sjangeren kan sies å ha blitt mer og mer populær i løpet av årene, har folk som nevnt allerede en viss form for kunnskap når det kommer til trønderrock, selv om dette er en sjanger folk ikke aktivt velger å høre på. En tredje hypotese kan sies å være med tanke på sjangrenes ansikt utad, og hva de representerer. Siden trønderrock har et større fokus på Trøndelag, mens bygderock har et større fokus på de norske bygdene generelt, kan man skille disse sjangrene fra hverandre med tanke på deres ulike fokus. Innenfor dette kan det være at selve musikken er i og for seg ulike, hvis man tar i betraktning alle de musikalske elementene

som begge sjangrene er kjent for. Så langt er ingen deler av dette satt i stein, men det er essensielt å vise at disse to sjangrene kan ses på som en og samme sjanger, men at de også kan ses på som sine respektive sjangre i forhold til en rekke ulike faktorer.

Som nevnt har ikke bygderock-sjangeren blitt studert på et akademisk nivå, og har heller ikke fått et konkret navn. Hvorfor denne sjangeren blir nevnt som bygderock, baserer seg blant annet på de geografiske områdene som band og bandmedlemmer kommer fra. Dette blir gått igjennom i mer detalj senere, men en rekke av aktørene som opererer innenfor denne sjangeren, kommer fra mindre befolkede områder (bygder). Når det kommer til de formelle og tekniske reglene innenfor bygderocken, har disse allerede blitt nevnt, ved at det er et typisk rock-ensemble med mulige tilføyninger av typiske folkemusikkinstrumenter som tilfører en folkemusikk-sound til musikken. Samtidig er selve sounden inspirert av typisk 50-tallsrock og folkemusikk, som støtter opp mot navnet bygderock på grunn av denne instrumentaliseringen, og har ofte vekt på 1. og 3. slag. Siden det finnes mange band innenfor denne sjangeren, er det igjen viktig å huske at disse stilistiske trekkene kan være forskjellig fra band til band, og fra område til område. Det er ikke alle band som velger å inkludere folkemusikalske elementer i form av instrumenter eller melodilinjer, eller at musikken bærer et preg av å være inspirert av 50-tallets rock'n'roll.

Videre kommer man til de semiotiske reglene, som handler i hovedsak om musikalske tegn. For Fabbri er disse musikalske tegnene tegn som kan finnes i sjangeren og er en del av sjangerens identitet. For bygderock-sjangeren, kan man se disse tegnene i stor grad i tekstene som blir skrevet innenfor denne sjangeren. I mange tilfeller handler tekstene om et forskjønnet bygdelig, som innebærer fest, alkohol, god stemning, sosialt samvær og intime hendelser, og som oftest mellom en mann og en kvinne. Ved at tekstene går inn på disse temaene som gjenspeiler en form for moderne bygdelig, får vi igjen en bekreftelse på hvorfor sjangeren på mange måter kan kalles bygderock. Samtidig er ofte tekstene konstruert på en slik måte, at etter å ha lyttet til en slik bygderock-låt et fåtall ganger, så er det mulig å synge med til store deler av teksten. Samtidig som teksten er enkel å lære, er tekstene skrevet enten på norsk, eller et annet skandinavisk språk. Dette forsterker sjangerens identitet som en norsk/skandinavisk sjanger, både ved hjelp av språkvalget, men også skildringene og temaene om et forskjønnet bygdelig med fest og fyll. (Fabbri. 2004: 11-13)

Med de adferdsmessige reglene, i kontrast, går man inn på en musikers psyke. Denne regelen handler i hovedsak om en musikers scene-personlighet, men også hvordan de oppfører seg når de ikke er på scenen. På scenen er ofte aktørene innenfor bygderocken kjent for å

være høylytte, men også at de ter seg på en slik måte at de kan bli sett på som joviale, jordnære og, til tider, morsomme. Når man ser disse folkene utenfor deres naturlige habitat, hvis man kan kalle scenen dette, ser man i mange tilfeller at den samme personligheten som man ser at de har på scenen, også er å se når de ikke er der, men da heller i en mer dempet versjon. I dette tilfellet snakkes det om deres opptredener når de ikke spiller musikk, men blir vist i et annet format, som f.eks. i et TV-intervju eller på et program som viser en rekke ulike norske kjendiser utenfor deres naturlige habitat (her kan det bli referert til ulike norske program som f.eks. *Farmen*, *Skal Vi Danse* osv.) I realiteten er det utfordrende å vite hvordan bygderock-aktørene portretterer seg selv i deres privatliv, og dermed vanskelig å trekke konklusjoner i forhold til hvordan de egentlig er. I tillegg sier Fabbri også at: «It is well known to those familiar with more than one genre that each genre is characterized by rules of conversation, smaller and larger rituals which more than any other rule help to make an exclusive circle of a genre and to quickly show up any intruder who is not well informed.» (Fabbri. 2004: 13)

Dette sitatet viser oss at de adferdsmessige reglene også gjelder for de som tar del i bygderock-sjangeren i form av fans og publikum på konsert. Med tanke på bygderock-aktørene, viser både fansen og publikummet som er til stede, mange av de samme tingene som aktørene på scenen gjør, i form av å være høylytte, glade og joviale, samtidig som de tar del i selve konsertopplevelsen ved å synge og danse til musikken som spilles. Samtidig kan man si at det er en del av det estetiske som går innunder denne regelen, og det er nemlig valg av klær. Gjennom klær kan man ofte vise sine interesser, sin personlighet, og også hva slags subkultur man tilhører. I forhold til en rekke andre subkulturer og tilhørende musikalske subsjangre, kan man si at det estetiske i forhold til bygderock-sjangeren, ikke vises i samme grad hvis man sammenligner den med andre subkulturer som har et sterkere estetisk uttrykk (man kan nevne goth, punk og metall med tanke på deres estetiske uttrykk). Når det kommer til klesvalget for de som tar del i en konsert-situasjon med bygderock, kan man si at personene som tar del i konserten har en klesstil som på mange måter er enkel. Mennene har i de fleste tilfeller på seg jeans og en mer pyntet skjorte, mens kvinnene kan velge både skjørt og jeans, og en bluse. I realiteten er det vanskelig å definere nøyaktig hva folk velger av klær til en slik konsert, men i enkle termer kan man si at alle former for overdel og underdel går, også i varierende grad av anstendighet.

Den fjerde regelen til Fabbri, den sosiale og ideologiske regelen, er tett knyttet til den tredje regelen. Denne regelen handler i hovedsak om de som tar del i sjangeren ved å være

publikum og fans, men heller et større fokus på dem som en gruppe eller et samfunn. I denne konteksten kan man se nærmere på kjønnet til de som tar del i sjangeren på denne måten, alderen deres, hva slags sosiale «klasse» de tilhører og hele gruppens ideologier. Det blir understreket av Fabbri at i denne sammenhengen er Ideologi et ord for «falsk bevissthet», og at dette er et visst premiss for at regelen skal fungere i en sjangerdefinerings-sammenheng. Denne «falske bevisstheten» kan innebære informasjon om en sjanger en person har i forhold til hva sjangeren er for dem. Hvis vi bruker klær som et eksempel i forhold til denne regelen, vet de som tar del i sjangeren automatisk hva som er akseptabelt i forhold til bekledning hvis man skal på en konsert hvor bygderock blir spilt. De som tar del i sjangeren, vet nemlig at det på mange vis ikke er passende med ekstremt formelle klær, men at heller mer dagligdagse over- og underdeler er mer akseptabelt i en slik konsert-sammenheng. Samtidig kan man også nevne selve oppførselen til publikumet som en del av den sosiale og ideologiske regelen. I forhold til en jazz-konsert, er det ikke vanlig innenfor en bygderock-konsert å sitte og aktivt lytte til musikken, samtidig som man klapper når en musiker har endt sin solo. Hvis det er en meget imponerende solo som blir spilt på en bygderock-konsert, så kan det hende at folk velger å klappe etter at soloen har endt, men tradisjonelt sett er dette en sjanger med mye deltakelse fra publikum i form av dans og allsang, og som publikum i seg selv er klar over er forventet av dem (Fabbri. 2004: 13-14).

Den siste regelen til Fabbri, skiller seg ut fra de andre reglene, i den forstand at dette er noe som ikke blir like diskutert sammenlignet med de andre reglene. Dette er den økonomiske og juridiske regelen, som blir forklart av Fabbri handler i stor grad om en sjangers overlevelse rent økonomisk og juridisk. I kontekst med bygderock kan dette være en komplisert regel, siden dette er en subsjanger som ikke har vart så lenge historisk sett (ca. 10-15 år), slik at man kan se dens overlevelse, med tanke på at en rekke av aktørene innenfor denne sjangeren driver fortsatt på med konserter og ny musikk til dags dato (2022). Allikevel kan man trekke visse slutninger basert på aktørene innenfor denne sjangeren, nye aktører som har dukket opp i senere tid, og hvordan den blir portrettert i media. Innenfor de fleste sjangre, er det en sjanse for at visse band og artister ikke er like kjent i en global setting, men at et band eller en artist muligens er mer kjent innenfor en spesifikk subkultur. En måte man kan se om en slik bygderock-aktør gjør det bra innenfor sjangeren, kan være å se på ulike aktørers artistprofil på Spotify, og dermed se hvor mange månedlige lyttere de har. Samtidig kan man se på de ulike aktørenes hjemmesider om fremtidige konserter for å også få et klarere bilde av sjangerens mulige overlevelse. Denne regelen, i sammenheng med de andre reglene nevnt ovenfor, skal

senere i denne teksten bli sett i sammenheng med ulike aktører innenfor bygderock-sjangeren, basert på intervjuvarene som ble gitt. Ved å få et perspektiv fra personer som er innenfor sjangeren, er det enklere å se disse reglene i større detalj. (Fabbri. 2004: 14)

Det er spesielt to av disse reglene som går igjen hos andre forfattere, og da kan det nevnes Dick Hebdige. I sin bok *Subculture; The Meaning of Style* tar han for seg ulike subkulturer som kunne finnes i England på 70-tallet. I andre halvdel av boken blir man introdusert for termen *bricolage*, som Hebdige forklarer som en 'primitiv' forbindelse mellom ulike systemer som holdninger, klesstil, og, så klart, musikk som på mange måter definerer en rekke subkulturer. Selv om Hebdige bruker subkulturen punk som et eksempel i denne delen av boken, er termen *bricolage* noe som også kan brukes i forhold til bygderocken og kulturen rundt sjangeren. (Hebdige.1979: 103-104) Hvis vi tar for oss holdningene tilknyttet sjangeren, kan vi se tilbake til den andre, tredje og fjerde regelen til Fabbri for mulige hint til holdningene knyttet til bygderock-sjangeren. Som nevnt handler disse reglene i stor grad om en sangers ansikt utad i form av personene som tar del i sjangeren i form av musikalske aktører, men også publikum. Holdningene som gjenspeiles i denne sjangeren har allerede blitt nevnt tidligere, med det at aktørenes og fansens holdning utad kan karakteriseres som jovial, høyrøstede og glade, for å nevne noen av disse holdningene. Dette er holdningene som man kan legge merke til hvis man aktivt tar del i kulturen rundt sjangeren, men hvis man er på utsiden, kan holdningene tolkes som mer negative. Dette blir forklart i større grad senere i teksten med tanke på harry- og rølp-begrepet, men i korte termer kan man si at holdningene utad kan tolkes som høylytte, uintelligente og enkle. (Dette kan ses i sammenheng med anmeldelsene om bygderock som finnes senere i denne masteroppgaven, i 2.3)

Når det kommer til dette med stil, kan man igjen si at hvordan det er å være på innsiden av kulturen for sjangeren og på utsiden, har noe å si i forhold til hvordan stilen kan tolkes. Som vi kan se kan dette kobles til Fabbri's tredje og fjerde regel, og da spesielt i forhold til sitatet av Fabbri ovenfor i forhold til den adferdsmessige regelen, spesielt med tanke på at de som tar del i sjangeren, er fullt klar over hva som vil si at man tar del i subkulturen rundt sjangeren. Som nevnt tidligere er klesvalget i forhold til de som tar del i bygderock-sjangeren ganske forskjellig fra person til person, men at det er mest vanlig med klær som er litt 'penere' enn klær man bruker til hverdags, selv om dette ikke er en konstant regel. På grunn av dette er det vanskelig å legge merke til klesvalget i forhold til kulturen rundt sjangeren, i kontrast med for eksempel punk- eller goth-bevegelsen, hvor valget av klær har et større uttrykk utad og er på mange måter en tydelig indikator på hva slags subkultur en

er en del av. Det blir nevnt av Hebdige at i forhold til stil, så er det bruken og sammensetningen av ulike stilistiske elementer som til sammen gir et uttrykk som, for alle som ikke tar del i subkulturen, gir en indikasjon på hva slags subkultur den personen/de personene tar del i. Et eksempel på dette kan sies å være for eksempel goth-kulturen, hvor sammensetningen av blonder, lær og lateks i samsvar med sminket blek hud og bruk av mye svart øye- og leppesminke, gir for oss som ikke tar del i denne subkulturen en tydelig indikasjon på hva slags subkultur den personen er en aktiv del av. I forbindelse med slike sterke stilistiske uttrykk som kan ses på som en indikasjon på deltakelse i en subkultur, er det visse subkulturer som er i assosiasjon med bygderocken, som har en mer utpreget klesstil enn de som generelt hører og produserer musikk innenfor bygderock-sjangeren, som er blitt nevnt tidligere. (Hebdige. 1979: 103-104, 106)

Innenfor dette har vi for eksempel den norske redneck-kulturen, og raggerkulturen. Dette er to subkulturer som i løpet av de siste årene har fått større oppmerksomhet rettet mot seg i form av TV-programmene som ble nevnt innledningsvis. Vi har også râne-kulturen, men i korte trekk er dette en subkultur som ikke har en klesstil som kan skilles fra den norske massekulturen. I forhold til 'sosialistisk bevegelse' som ble nevnt tidligere i forhold til musikalske strømmer, kan man si at bygderock-sjangeren fremmer de ulike holdningene og måtene å leve på som blir representert av disse subkulturene i en forskjønnet utgave. Innenfor disse to subkulturene nevnt ovenfor, er det ikke alltid slik at man kan skille folkene som tar del i disse subkulturene fra de som tar del i Norges massekultur. I forhold til andre subkulturer, har man stor frihet i forhold til å uttrykke seg selv via sin egen klesstil, selv om det er visse trender som en del folk tar del i, i forhold til valg av klær. Som vi allerede vet handler raggerkulturen i stor grad om bil, men også med et økt fokus på 50-tallets USA og den korresponderende rock'n'roll-musikken, som i stor grad går igjen i forhold til dette med stil. For kvinnene kan det være normalt å ha både hår, klær og sminke som korresponderer med en typisk 50-talls stil, med myke krøller, rød leppestift og en knelang kjole med luftig skjørt. For mennene kan det være normalt å ha en mer typisk maskulin 50-talls stil, med gelè i håret som gjør at de etterligner Elvis i sine tidlige dager, en sterkt-farget skjorte med pynt i kragen, trange bukser og spisse lakksko. Som nevnt er ikke dette en fast regel stilmessig innenfor denne subkulturen, men man kan si at de som velger å kle seg slik, gjør et poeng ut av at folk får vite hva slags subkultur, og dermed hva slags interesser disse personene har. Det er også verdt å nevne at selv om folk kler seg i klær som er 50-talls inspirert, vil det ikke si at de tar

del i denne spesifikke subkulturen, siden det ikke bare er klærne som er en faktor innenfor ragger-kulturen, men også interessen for eldre amerikanske biler fra ca. samme tidsepoke.

I forhold til redneck-kulturen, er klesstilen ganske lik den for de som tar del i bygderock-sjangeren i form av musikalske aktører og fans, helt enkle klær som man kan bruke i dagliglivet. Allikevel er det et element som kan kobles i stor grad til redneck-kulturen, og det er bruken av det amerikanske sørstatsflagget. Redneck-kulturen er opprinnelig fra USA, og da spesielt fra sørstatene i USA, og har brukt sørstatsflagget som en type symbol som viser at du tar del i denne subkulturen. Det er viktig å nevne at bruken av sørstatsflagget har blitt og blir fortsatt den dag i dag assosiert med rasistiske holdninger, og da spesifikt hvite folk som har ekstremt negative holdninger rettet mot folk som ikke er hvite i forhold til den tidligere praksisen om slaveri og det å ville beholde denne praksisen tilbake på 1800-tallet i USA. Selv om dette er tilfellet, er det ikke dermed sagt at bruken av dette flagget er ment negativt fra de norske redneck-ene sin side, og at det heller blir brukt som et symbol for å leve på lite og bli oppfattet harry og rølpete (disse begrepene blir grundig forklart senere i teksten), og på sett og vis som enkle bygdefolk. Allikevel er det ikke noe å benekte de negative assosiasjonene og holdningene tilknyttet dette flagget, og det er essensielt å få fram begge sider av denne saken. Dermed sagt er ikke denne masteroppgavens hovedoppgave å forsvare bruken av sørstatsflagget, som på mange måter ikke burde bli forsvart, men det er heller å belyse de ulike sidene med tanke på bruken. Det er også verdt å nevne at dette flagget ikke bare blir brukt av norske redneck-er, men også av visse personer innenfor ragger-miljøet og i visse høyre-ekstreme grupper i Norge, for å nevne noen.

Det er klart at Hebdiges bruk av *bricolage* er sterkere knyttet opp mot disse to subkulturene nevnt ovenfor, men det kan diskuteres om at de som tar del i bygderock-sjangeren som musikalske aktører eller fans, også kan skilles ut fra den norske massekulturen med tanke på kles-elementet. Selv om denne måten å utrykke seg på, kan ses på som ikke like tydelig som hos andre mer kjente subkulturer, vil det ikke si at den ikke er tydelig hvis man medregner ulike forskjeller mellom bygdekulturen og bykulturen i Norge. I de fleste store byer i Norge er det lettere å bevege seg rundt i byen ved hjelp av offentlig transport, mens i mange bygder er ikke kollektivtrafikken utviklet nok, slik at mange heller må bruke personlige kjøretøy, som bil eller en eller annen form for motorisert kjøretøy, for å komme seg dit de skal. Med dette fokuset på bil som allerede ligger til grunn, gir det mening at disse subkulturene som er nevnt ovenfor har et større fokus på bil på grunn av dette eksisterende faktumet. Dette kan sies å også gjelde i forhold til den populasjonen i Norges bygder som ikke

tar del i disse subkulturene, i forhold til den økte bruken av bil og andre motoriserte kjøretøy for å komme seg dit man skal. Videre på grunn av dette kan man si det er mer normalt for unge voksne å få førerkortet tidligere enn visse unge voksne i byene, hvor man videre kan si at opplevelsen med å få førerkortet tidlig er en viktig del for en rekke unge voksne som bor i Norges bygder. For mange kan denne praksisen med å bruke bilen som transportmiddel, gjøre at man blir mentalt sliten, som kan reflekteres i forhold til både klesstil og musikk. I forhold til klesstil kan man ha et behov for å holde det enkelt, som reflekteres i enkle klesplagg både i hverdagen og når man skal ut på visse arrangementer, som for eksempel konserter med bygderock-aktører. Når det kommer til musikken, blir dette diskutert i neste avsnitt.

I forhold til musikken i forbindelse med Hebdiges *bricolage*, har vi allerede en del av svaret på hvordan musikken kan kobles til kulturen rundt denne sjangeren. Dette med musikken kan kobles til de to første reglene konstruert av Fabbri, de formelle og tekniske reglene, og de semiotiske reglene. Som nevnt bruker Hebdige punk-bevegelsen i Storbritannia som et eksempel i forhold til termen *bricolage*, og i forhold til musikken beskriver han at de karakteristiske punk-elementene som subkulturen er kjent for, kan ses i musikken. Et eksempel på dette er i forhold til punkens DIY-kultur (Do It Yourself), hvor musikerne reflekterer dette ved å spille sine respektive instrumenter på en utradisjonell måte, i den forstand at de ikke spiller dem på den 'korrekte' måten. Hvis vi for eksempel tar for oss gitaren, så konstruerer en punk-musiker egne akkorder istedenfor å lære seg de tradisjonelle akkordene som blir lært bort av forskjellige lærere, eller over internett. Samtidig kan vokalen sies å gjenspeile en form for aggresjon som gjenspeiles i klesstilen som ble nevnt tidligere, hvor lyrikken kan sies å være svært anarkistisk i sitt budskap. (Hebdige. 1979: 25-26,103-104) I forhold til musikken innenfor bygderocken, representerer musikken de største inntrykkene som folk flest har når det kommer til personene som tar del i sjangeren på ulike måter. I motsetning til punk-kulturen, blir instrumentene innenfor bygderocken spilt på en mer tradisjonell måte, samtidig som selve lydbildet skiller dem klart fra hverandre, hvor punken kan bli sett på som mer aggressiv og har ofte en anarkistisk undertone i sin lyrikk, mens bygderocken har som mål å være underholdende og fengende, samtidig som lyrikken gjenspeiler på mange måter de ulike sidene ved et moderne bygdeliv. Hvis man ser tilbake til det som ble skrevet tidligere i forhold til bygdetradisjonen å få førerkort ganske tidlig og det generelle fokuset på biler på grunn av et mangelfullt offentlig transport-system, ser man at musikken også gjenspeiler dette hendelsesforløpet og følelsen av å kjøre bil mens man har gode venner med seg mens man kjører rundt og lytter til musikk. Det finnes en rekke låter

som handler om akkurat dette, hvor man kan nevne Plumbos Hailux Lasteplan som en slik låt. Samtidig, med dette fokuset på bil, kan musikken reflektere et visst ønske om en form for musikk som er lett å lytte til, huske og lett å danse til. Man kan si at bygderocken går innunder en slik form for musikk, samtidig som tekstene i mange tilfeller handler om ulike hendelsesforløp som er en del av dagens moderne bygdekultur, som har blitt nevnt tidligere. Det kan bli diskutert om denne formen for musikk kan ses på som en del av en subkultur, hvis man tar i betraktning at denne formen for musikk har i løpet av årene fått flere lyttere på ulike strømmetjenester, samt en større følger-skare som også kan ses innenfor Norges store byer. I forhold til dette er det to sider av denne saken: på den ene siden kan det ha seg slik at dette er fortsatt i stor grad en sjanger av musikk som har et generelt større innpass innenfor de forskjellige bygdene i Norge, samtidig som det er en del enkeltpersoner i byene som har i løpet av årene blitt godt kjent med musikken, og dermed hører betraktelig mer på den, mens på den andre siden kan det ha seg at denne sjangeren for musikk har i løpet av årene blitt generelt akseptert og likt i alle deler av Norges land, slik at en har blitt en like stor del av bykulturen som bygdekulturen. På dette tidspunktet er dette ren spekulasjon, og i forbindelse med spesifikt denne masteroppgaven er dette et spørsmål som man per nå ikke kan komme med et riktig svar til. Hvis denne oppgaven hadde vært strukturert på en annen måte, så kunne det ha vært aktuelt å se nærmere på dette, men det vil ikke si at dette ikke er noe som kan bli undersøkt og forsket på av andre som kanskje fatter en viss interesse i denne sjangeren og dens økende fanskare (selv om dette ikke blir undersøkt i stor grad, blir dette temaet nevnt senere i 2.3 og 3.2).

I forhold til sjangerteoriene nevnt ovenfor, er det en essensiell del som ikke har blitt diskutert i stor grad, og det handler om det lingvistiske i forhold til sjangeren. Fabbri har som nevnt konstruert en rekke regler som skal diskutere utfordringene med en sjanger og dens ansikt utad. Et element som mangler er som nevnt det lingvistiske, altså ordene som blir brukt både om aktører og selve musikk sjangeren. Dette kan sees på som en forlengelse av den andre regelen Fabbri har konstruert, hvor semiotikk og lingvistikk er tett knyttet opp mot hverandre på mange måter. Lingvistikk er en underkategori innenfor semiotikken, med et fokus på språk og hva vi kan lære ut ifra ulike språk, men også hvordan man bruker enkeltord i visse sammenhenger. I sammenheng med bygderock, er det spesielt to ord som repeteres i ulike sammenhenger. Dette er ordene 'harry' og 'rølp'. 'Harry' er et ord som har flere betydninger enn å bare være et navn på en mannlig person, altså som et substantiv. Dette ordet har også en beskrivende effekt, hvor tolkningene er utallige. På den ene siden har man de positive

konnotasjonene, hvor adjektivet betyr blant annet folkelig, jordnær, jovial og ikke så opptatt av ens eget utseende, mens på den andre siden kan *harry*-begrepet også bety udannet, usofistikert, og å ha dårlig smak. (Store Norske Leksikon. 2020: på nett. *Harry*) Det blir komplisert når et ord kan bli brukt i både en positiv og negativ setting. Et eksempel på en positiv bruk av *harry*-begrepet finner vi på hjemmesiden til bandet Plumbo på nett. Her står det for eksempel: «Bandet har bevisst brukt *Harry*-begrepet i sin merkevarebygging, både på album-titler, låttitler og image. (...) I bandets betydning av begrepet, så er *Harry* synonymt med å være folkelig, jordnær, glad i fest, bil, båt og god musikk. Å være en jovial person.» (plumbobandets hjemmeside. 2022: på nett) Det blir også sagt på deres hjemmeside at de har blitt kalt ‘*harrytasser*’ en rekke ganger i media, så det er klart at de er klar over den negative siden av *harry*-begrepet, men at de heller velger å assosiere seg med begrepets positive konnotasjoner, og har videre bruk ordet for å markedsføre bandet og hva de i hovedsak vil ses som: en gjeng med joviale karer som ikke tar seg selv så høytidelig. Et eksempel på ordets negative betydning finner sted senere, når den norske anmelderpraksisen i dagens samfunn blir håndtert i sammenheng med essensielt hva en anmelders rolle er. (Plumbobandets hjemmeside. 2022: på nett) Hvis vi ser *harry*-begrepet i sammenheng med termen *bricolage*, ser vi at en rekke av holdningene knyttet til sjangeren gjenspeiles i en viss grad i dette begrepet og dens både positive og negative betydning, i den forstand at de negative holdningene er på mange måter hvordan de utenfor sjangeren ser på byggerock-sjangeren og de som deltar i den som enten musikalske aktører eller fans.

I sammenheng med *harry*-begrepet, har man som nevnt ordet *Rølp*, som i mange tilfeller assosieres med *harry*-begrepet. På samme måte som *harry*-begrepet kan brukes på forskjellige måter enten som substantiv eller adjektiv, kan *Rølp* brukes også som et adjektiv og som et substantiv. Man kan si at man kan være ‘*rølpete*’, men også drive på med ‘*rølp*’. Ordet i seg selv har ikke fått en ordentlig begrepsdefinisjon på samme måte som *Harry*-begrepet nevnt ovenfor. Allikevel kan man komme med en mulig definisjon på dette begrepet, basert på måten ordet blir brukt og de mulige definisjonene som er tilgjengelige for oss. «Ungdommen i dag er så *rølpete*» er noe man kan høre deler av den eldre generasjonen si, som tilsier at dette er et negativt ladet begrep, som vi nå vet at *harry* kan være. En del av dette begrepet som er viktig å huske, er at på mange måter er dette et relativt nytt begrep, og selv om eksempelet ovenfor refererer til den eldre generasjonen, er dette begrepet ekstremt mye brukt av både gamle og unge. En mulig definisjon på *rølp*-begrepet, er at dette handler om en spesifikk oppførsel, og at denne oppførselen er vill, respektløs, høylytt, og som på mange

måter kan sies å bryte med det som kan kalles 'tradisjonell' folkeskikk, som for eksempel å kjøre bil slik at man sladder og at vinduene er oppe slik at man hører at de som sitter i bilen spiller musikk med ekstremt høyt volum, og roper til forbipasserende. (Jensen. 2006: på nett) En annen definisjon er lignende den nevnt ovenfor, siden den også har et fokus på oppførsel. I denne definisjonen er rølp et substantiv som betyr blant annet brautende moro og pøbelaktig oppførsel. (Det norske akademis ordbok. 2022: på nett) Synonymt med disse ulike definisjonene, er at det handler om en form for oppførsel som på mange måter kan tolkes som mindre akseptabel i dagliglivet slik som vi kjenner det. Om denne formen for oppførsel, derimot, bare er tilegnet personer som er tradisjonelt maskuline, er ikke enkelt å svare på. Hvis man ser tilbake på hurray-begrepet, er ikke dette et begrep som er spesielt kjønnsbasert, noe som kan vise til at også rølp-begrepet også ikke er kjønnsbestemt i den forstand at alle kan drive med rølp og være hurray. Innenfor dette kan vi referere til Ennis' musikalske strømmer, hvor dette med hurray- og rølp-begrepet kan ses i samsvar med en form for 'sosialistisk bevegelse', i den forstand at denne væremåten, eller livsstilen, blir oppfordret via denne musikkjangeren.

Ved å nå ha denne midlertidige kunnskapen om sjangeren og hvordan den er strukturert og blir sett på fra både et utside- og innside-perspektiv, kan vi nå se hva en gruppe mennesker i samfunnet syns om denne sjangeren. Før vi kan se nærmere på anmeldernes tanker rundt dette, må vi forstå hva en anmelders oppgave er, hva slags valg de må ta når det kommer til anmeldelsen, og hvordan anmeldelser i seg selv og praksisen rundt dette har endret seg.

2. Anmelderpraksisen

2.1 Hva er en anmelder?

I hovedsak så vet de fleste hva en musikk anmelder er, og hva dette yrket innebærer. Dette er en person som gir, i hovedsak skriftlig, en kritisk vurdering av et verk. I sammenheng med musikk er en anmelders rolle å skrive en kritisk vurdering av et musikalsk verk eller fremførelse av et verk eller flere verker. Selve anmelderrollen har vært en essensiell del av kulturlivet i verden i en rekke årtier, men denne rollen har sakte, men sikkert endret seg til det den er i dag. I begynnelsen dreide store deler av anmeldelsene seg om klassiske verker og fremførelsen av disse, men i dag finnes det anmeldelser innenfor de fleste musikalske sjangre som folk fatter en interesse i, men man kan si at det har blitt et større fokus på anmeldelser om populærmusikk istedenfor klassisk musikk. Selve praksisen har endret seg ekstremt i sammenheng med internettets framvekst. Anmelderpraksisen før internett gjorde det mulig å komme i kontakt med sin arbeidsgiver i media, var man ekstremt avhengig av telegrafene og telefonen for å overlevere sine anmeldelser, som gjerne burde bli utgitt før konkurrerende mediehus. Denne formen for kontakt var spesielt vanlig fra midten av 1800-tallet til internettets framvekst på 1990-tallet. Vanligvis på denne tiden måtte anmeldelsen være klar til kl. 12 på kvelden for at den skulle bli utgitt i neste dags avis. Dette betydde at den første halvdel av en konsert var ekstremt viktig, spesielt hvis konserten gikk over sin angitte tid og anmelderen måtte forlate lokalet for å gjøre ferdig anmeldelsen. I noen tilfeller hadde anmelderen med seg en person som, hvis det skjedde at de måtte forlate konserten før den var ferdig, møtte denne personen anmelderen i etterkant slik at anmelderen kunne skrive en anmeldelse som gjaldt hele konserten istedenfor bare halvparten. (Dingle, McHugh, 2019: 695, 699)

Med internettets framvekst var det ikke lenger et problem å levere anmeldelsene sine i tide, og i mange tilfeller endte en anmeldelse med å være tilgjengelig på en avis hjemmeside for allmennheten før anmeldelsen ble utgitt i papirformat. Etter hvert ble tidsfristen for innlevering av anmeldelser borte, men allikevel ble det mer normalt å gi ut en anmeldelse samme kveld som en musikalsk hendelse fant sted. Med denne teknologien var ofte hendelsesforløpet slik at en musikalsk hendelse skjedde, og så ble en anmeldelse lagt ut på internett, og deretter kom i trykk i avisen noen dager senere. Samtidig er det i dag lettere for en anmelder å komme i kontakt med enkeltpersoner som fatter interesse om det som blir anmeldt eller selve anmeldelsen. Med dette store virtuelle landskapet i form av internettet, kan man som anmelder på mange måter skrive om hva slags musikk man vil, og som fan av en

sjanger eller en gruppe som ikke har anmeldelser på de tradisjonelle mediehusene sine sider, kan man lett fint finne anmeldelser om disse små sjangrene og gruppene som enten har en liten fanbase eller være tilordnet et spesifikt geografisk område. (Dingle. McHugh. 2019: 699, 702)

Selv om internettets framvekst gjorde det lettere for anmeldere å sende anmeldelser til mediehuset slik at det igjen ble gitt ut kort tid etter at den ble skrevet, finnes det negative sider når det kommer til dette. En negativ side som kan komme ut av internettets framvekt i forhold til anmeldelser, handler i hovedsak om stress. En anmelder kan personlig føle stress i forhold til det å levere en anmeldelse til en «tidsfrist» selv om det ikke eksisterer en reell tidsfrist for innleveringen av anmeldelsen. Dette stresset kan føre til feil i forhold til anmeldelsen innhold, og mangler på refleksjon, som igjen kan føre til uttalelser som på mange måter kan tolkes feil av leseren (selv om dette kan sies å ha vært et problem også før internettets framvekst, når anmeldere måtte levere anmeldelsen før kl. 12). Det er også essensielt å tenke på anmeldelser som ikke har en gitt grense i forhold til hvor lang den skal være. I dette tilfellet kan mangelen på en ord-grense føre til at en anmelder mister fokuset på det essensielle innenfor anmeldelsen og gir da ut et produkt som mangler konkrete uttalelser og meninger. Det er viktig å bemerke at dette er et mulig problem, og at ikke alle anmeldere som skriver anmeldelser i det 21. århundre skriver anmeldelser som bærer preg av disse negative effektene som internettet har ført med seg. En annen negativ side ved anmeldelser på nett, handler igjen om leserne av anmeldelser. Som nevnt er det nå lettere å komme i kontakt med anmeldere over internettet, men det er dermed ikke alltid slik at dette er positivt. Å kritisere en anmelder for hans uttalelser og meninger i en anmeldelse blir stadig mer normalt, spesielt i et kommentarfelt direkte tilknyttet anmeldelsen, mediehuset (hvis anmeldelsen er gitt ut via et mediehus), eller på anmelderens personlige profil på sosiale medier, for å nevne noen. Som anmelder er man en offentlig person, og med det følger det med at man kan bli dømt basert på sine meninger, nesten uansett om de meningene er positive eller negative. (Dingle. McHugh. 2019:702-703) På grunn av disse positive og negative sidene, kan man si at en anmelders oppgave er langt fra enkel, men heller det stikk motsatte. Som med alle jobber er jobben hva man gjør det til, men ved å automatisk bli en offentlig person som kan bli hetset på internett eller i dagliglivet for sine meninger og påstander, samtidig som man må appellere til lesere, kan man si at dette er en jobb for de som har en pasjon for musikk og ønsker å dele sin mening, uavhengig om hva andre folk synes om musikken.

Hvordan en anmelder velger å skrive en anmeldelse, er opp til hver enkelt, men samtidig kan disse valgene ha en påvirkningskraft på folk og om de velger å lese deres anmeldelse basert på disse valgene. På grunn av de teknologiske nyvinningene som har kommet, er det en rekke anmeldelser som blir publisert på internett, i noen tilfeller som en del av en avis eller som et blogginnlegg, som igjen blir delt på sosiale medier, enten av privatpersoner, avisen eller bloggeren, av et promotørselskap eller av artisten som har blitt anmeldt. De som skriver anmeldelser for en avis, får i mange tilfeller sine anmeldelser delt i den fysiske utgaven av avisen, samtidig som på nettet. Ifølge Christopher Dingle og Dominic McHugh kan selve utgaven av utgivelsen av en anmeldelse være et virkemiddel i forhold til om folk velger å lese og ta et standpunkt i forhold til anmeldelsens innhold. Hvis en person deler sine tanker rundt en låt på en blogg som ikke mange kjenner til, eller som er kjent for å bære et preg av feilinformasjon eller ekstrem negativitet, er det liten sannsynlighet for at folk tar et standpunkt i forhold til den anmeldelsen. (Dingle, McHugh. 2019: 696-97, 99)

Samtidig er det viktig å nevne at navnet en anmelder velger å gå under når ens anmeldelse blir gitt ut, også kan ha en viss effekt på folket som velger å lese den, eller om de velger å lese anmeldelsen i det hele tatt. Ifølge Dingle og McHugh, finnes det fem forskjellige måter å navnsette seg selv. Disse er en anmelders fulle navn, initialer, pseudonym, signert med ens rolle, og usignert. Det er visse trender når det kommer til en anmelders «valgte» navn som ikke er så vanlig å se i det 21. århundre, men som var populære tidligere. Når det kommer til at en anmelder bruker sitt egentlige navn, har dette vært et standard valg når det kommer til en anmelders navnsetting. Med dette valget har ikke anmelderen muligheten til å skjule sin egentlige identitet, som kan føre til negative kommentarer fra lesere direkte rettet mot anmelderen, selv om anmeldelsen i realitet mest sannsynlig har blitt redigert av ulike redaktører. Hvis man ser bort fra den negative siden ved å bruke ens egentlige navn, kan dette ha en positiv effekt på leseren ved at leseren kan oppleve en viss forbindelse med anmelderen, og dermed være mer villig til å lese anmeldelsen og ta standpunkt til hens anmeldelse og meningene som følger med. Med initialer kan det være enkelt å finne ut hvem anmelderen er og hens egentlige navn, men som likevel kan føre til at leseren ikke får den samme tilknytningen til anmelderen på samme måte som ved å vite anmelderens navn med en gang. Dette valget kan være basert på en rekke grunner, hvor den mest sannsynlige kan være på grunn av plassmangel eller for å unngå å repetere navnet flere ganger i løpet av teksten. Dette var en populær måte å navnsette seg på for en anmelder på 1900-tallet, men det er fortsatt tilfeller av anmeldere som velger dette. Et viktig faktum med tanke på valget med initialer, er

at hvis det ikke er enkelt å finne ut hvem anmelderen er, så kan det sies at det er en form for pseudonym. (Dingle. McHugh. 2019: 697-98)

Et pseudonym kan i forbindelse med anmeldere beskrives som å ha en verbal maske som man kan bruke for å skjule sin egentlige identitet. I dette tilfellet kan man navnsette seg selv etter forskjellige karakterer og personer, noe som fører med seg en viss forventet personlighet fra leseren. Med denne verbale masken kan en anmelder dele sine tanker uten at det er en risiko for negative kommentarer fra lesere direkte til anmelderen. Dette har vært en trend i lang tid, som på mange måter kan spores tilbake til 1800-tallet, hvor til og med den dag i dag vet man ikke hvem alle disse anmelderne var. I kontrast, i dagens moderne tidsalder er pseudonymer for det meste brukt av ukjente anmeldere på nett som for det meste deler sine tanker på sine blogger og andre nettsted, som for eksempel i et nettforum eller i et kommentarfelt. I mange tilfeller er denne typen anmeldere kjent for ekstreme meninger som få kan si seg enige i, samtidig som disse individene distribuerer sine tanker uten en redaktør fra utsiden som kan gå igjennom materialet og gjøre det mer lesbart for vanlige folk. Som nevnt tidligere med tanke på den negative siden med internettets framvekst i den moderne tidsalderen, så er det lettere for en anmelder som en offentlig person, å få kritikk rettet mot seg basert på uttalelsene i anmeldelsene. Man kan på mange måter se et skifte i bruk av pseudonymer, i den forstand at det er mer vanlig i dag at de som kritiserer anmelderen, velger å bruke et pseudonym for å ikke bli gjenkjent, og spesielt hvis kritikken rettet til anmelderen er svært negativ. (Dingle. McHugh. 2019: 698-99, 702-703) Siden pseudonymer er i mange tilfeller hver enkelt individs personlige valg, er de neste måtene for en anmelder å navnsette seg selv, i mange tilfeller et valg som er gjort av mediesiden selv for å ha et viss utvendig image. I det 21. århundre er det mindre vanlig å se disse måtene å navnsette seg på, men disse var høyst populære på midten av 1900-tallet for alle former for anmeldelser om kunst, ikke bare musikk. Denne formen er i korte termer signert med ens rolle, og er istedenfor en anmelders ekte navn, initialer eller et pseudonym, bare ordet for personens rolle og mediehuset anmelderen jobber for, for eksempel «Dagbladets anmelder». Selv om det er tydelig at det er en person som har skrevet anmeldelsen, representerer denne formen for navnsetting hele mediehusets tanker som blir presentert i anmeldelsen. Denne representasjonen er også til stede i den siste formen for navnsetting; usignert. Som navnet tilsier, er det ingen referanse til en anmelder overhodet, selv om det er tydelig at en anmelder har skrevet den. (Dingle. McHugh. 2019: 698)

Et sitat som på et hvis kan oppsummere den nye trenden innenfor anmelder-praksisen, er dette: «By the end of the twentieth century, many newspapers and magazines had moved to encouraging their critics to include instances of first person singular within their reviews and articles, emphasising the individuality of the perspective proffered.» (Dingle. McHugh. 2019: 699) Etersom musikken utviklet seg og andre sjangre oppstod, oppstod det også anmeldere som ville si noe om denne nye musikken som ble produsert. Et interessant faktum som Simon Frith påpeker, er at: «Unlike their classical colleagues, writers about popular music have no formal qualifications in musical analysis and make no claims about their own musical skills.» (Frith. 2019: 520) Når det kommer til musikk anmeldelser på denne måten, og i dette tilfellet når det kommer til anmeldelser om rock, kan det være vanskelig å skille de profesjonelle fra amatørerne når dette som Frith påpeker, er tilfellet. Allikevel blir det nevnt senere av Frith at når man først begynte å skrive anmeldelser om musikk i populærmusikksjangeren, og da også rock-sjangeren, var denne praksisen inspirert av anmeldelsene om jazz, hvor anmelderne ikke var bundet av ordspråket og den estetiske følsomheten som man fant i anmeldelsene om klassisk musikk. I begynnelsen av rock-anmelderpraksisen var det fans av sjangeren som skrev disse anmeldelsene. Disse tidlige anmeldelsene bar i stor grad et preg av å være av fans og for fans. Med et slik tankesett var det utfordrende å finne anmeldelser, og da spesifikt om rock, som inneholdt konstruktiv kritikk om musikken. På den andre siden, var det også anmeldelser om rock som inneholdt en form for konstruktiv kritikk, og var mer opptatt av rock-aktørens evne til å artikulere sine personlige verdier via musikken, istedenfor aktørens musikalske ferdigheter og -teknikker. (Frith. 2019: 520-521)

Man kan ikke si at alle anmeldere mangler den nødvendige kunnskapen for å kunne anmelde musikk, men det at man kan se at det har vært tilfeller av anmeldere som ikke har noen formelle kvalifikasjoner innenfor ulike sjangre av musikk som likevel skriver anmeldelser om artister og musikalske hendelser innenfor spesifikke sjangre, kan på mange måter virke bekymringsverdig. Dette blir også nevnt i en annen bok av Ulf Lindberg m.fl, at det er to forskjellige sider av det å være anmelder i dag. På den ene siden mener en rekke anmeldere at for å skrive en god anmeldelse, kreves det intens lytting og fokus for å virkelig forstå den låten de skal anmelde, mens den andre siden hevder at de har lyttet til nok musikk opp igjennom årene at de vet hvordan en låt går ved å bare ha hørt noen få sekunder av den. (Lindberg. M.fl. 2000: 12-13) Disse forskjellene i forhold til lytting av musikk man skal anmelde, kan ha en viss basis i hvor lenge anmelderen har holdt på med å skrive anmeldelser. Hvis en anmelder har hørt en rekke forskjellig musikk i løpet av livet, og har en god forståelse

for hvordan musikk innenfor en viss sjanger opererer, kan denne praksisen med å bare høre noen få sekunder av en låt gi mening i forhold til anmelderens kompetanse innenfor sjangeren. Allikevel må man ta i betraktning den andre praksisen ved å lytte intenst til en låt i sin helhet for å forstå låten. Innenfor dette er det også viktig å inneha den nødvendige kunnskapen og de ulike stilartene som finnes innenfor den sjangeren som låten går under. Som vi vet fra Frith var det vanlig, og er på mange måte i dagens samfunn også, at det ikke er nødvendig med en slik form for innhentet kunnskap for å skrive anmeldelser. Allikevel sitter man igjen med spørsmålet om hvorfor rock-anmeldere spesifikt har en viss form for autoritet når det kommer til rock-anmeldelser. (Frith. 2019: 521)

Dette kan oppsummeres med ett ord: Autentisitet. Dette handler om deres autentisitet som lyttere og som en del av prosessen som setter musikken i den historiske konteksten og samfunnet som den musikken er en del av. Dette med autentisitet i forhold til rock-anmeldere blir videre diskutert av Frith, som sier at pop- og rock-anmelderes autoritet i forhold til anmeldelser er knyttet til selve ideen om autentisitet. På samme måte som rock-aktører mener at de er kvalifisert til å lage autentisk rock på grunn av deres mange år med lytting og evne til å gjenskape musikk og skape ny musikk basert på år med lytting til sjangeren, mener en rekke anmeldere at de kan skjelve hva som er autentisk musikk og ikke i sine anmeldelser basert på personlige erfaringer. Bethany Klein, som har studert rock journalistikk, sier basert på egen forskning at dette bringer med en rekke problemer. Gjennom en serie av intervjuer for å prøve å skjelve hva som er en bra og dårlig anmelder, var konsensusen at en god anmelder er en flink skribent, innehar en del kunnskap om hva som skal bli anmeldt, og klare å kritisere musikk uavhengig av sin egen personlige smak. Dette medfører igjen en rekke problemer, siden det finnes vanlige folk som kan si de innehar den samme kunnskapen (i noen tilfeller kanskje mer kunnskap), erfaringen, og skriveferdighetene som en rekke andre anmeldere sier at de har. I dette tilfellet kan det bli ment at en anmelder må være upartisk når det kommer til musikk, men samtidig inneha den nødvendige kunnskapen om den musikken for å anmelde den. (Klein. 2005. I Frith. 2019: 522-23) Dette om anmeldere innehar den nødvendige kunnskapen og evnen til å være upartisk til ens personlige musikksmak, samtidig som de påstår at de har evnen til å bemerke seg det som er autentisk i musikk, er et tema som kan bli diskutert i stor detalj. Poenget med å fremme denne debatten her, er for at de som setter seg inn i dette feltet om musikkanmeldelser, må forstå at dette er komplisert og gir ingen ordentlige klare svar, bare spekulasjoner. Hvis vi skal kunne få konkrete svar om en anmelder er skikket og innehar de nødvendige kunnskapene for å anmelde musikk, må man intervju

hver eneste anmelder i verden, og se etter kjennetegn som viser konkret hva som egentlig er en god anmelder.

Som man kan se ovenfor er selve praksisen med å skrive musikk anmeldelser en utfordrende prosess, hvor man som anmelder må ta en rekke valg som på hver sin unike måte kan påvirke anmeldelsen i sin helhet, leseren, og også leserens inntrykk av anmelderen som en offentlig person. Samtidig kan man diskutere hva som gir en anmelder rett til å anmelde musikk: om det er basert på personlig preferanse og lytting, eller noe annet som man ikke har tenkt på tidligere. Det store spørsmålet er hvordan musikk anmeldelser kommer til å utvikle seg i årene fremover, hvor en hypotese kommer fram i dette sitatet:

«One lesson of this volume has been that whenever and wherever music is made, in whatever genre, there will be those who wish to discuss, describe and debate it, argue, attack or advocate it, read, reflect and write about it in whatever medium is available. They may or may not be paid or labelled a music critic, they may or may not write or speak eloquently, and they may or may not be perceptive and insightful, but, whether on paper, on the airwaves, on a computer screen or some medium not yet conceived, music criticism will continue.» (Dingle. McHugh. 2019: 705-6)

Dette sitatet er tatt fra boken *The Cambridge History of Music Criticism*, og er en del av det siste avsnittet til den siste fagartikkelen. Dette sitatet konstaterer visse faktum som mange har en viss tendens til å ikke tenke over, nemlig at kriticisme, og da spesielt musikk-kriticisme, er noe som alltid kommer til å bestå, uansett faglig bakgrunn og interessefelt. Allikevel har ikke denne praksisen vært lik over alt i verden, hvor Norge ikke er et unntak. For å forstå hvordan den norske musikk anmelder praksisen har endret seg i forhold til Norges egne musikk anmelder tradisjon, må vi ta i betraktning Norges begynnelse som en nasjon.

2.2 Norges musikk anmelder praksis i begynnelsen

Som et resultat av musikk anmelder praksisen i USA og Storbritannia, ble en rekke andre land inspirert og tok til å kopiere deres måte å skrive og drive med anmeldelser på. Allikevel, var begynnelsen på musikk anmelder praksisen i Norge litt annerledes enn i f.eks. USA. Spesielt i Norge utviklet musikk anmelder praksisen seg på en annen måte enn i USA og Storbritannia, og for å forstå hvorfor dette var tilfellet, må vi se nærmere på selve Norges historie. Selv om Norge fikk sin egen grunnlov i 1814 mens de var i union med Danmark, kan man ikke si at Norge var et fritt land med eget monarki før i 1905, da de etter unionen med Danmark var i Union med Sverige. Selv om både Danmark og Sverige hadde tilknytninger til

den klassiske musikken som ble laget i Europa, fikk ikke Norge en tilknytning til denne musikken på samme måte. I realiteten kan man si at Norge var isolert musikalsk sett, som skapte et musikalsk vakuum som nordmenn etter hvert følte burde fylles. Som et resultat av denne isoleringen, fikk derfor Norge lov til å utfolde seg innenfor andre musikktradisjoner, nemlig den norske folkemusikken. Gjennom norske komponister og musikere som Edvard Grieg, Ole Bull og en rekke andre fikk Norge en helt annen nasjonalromantisk musikktradisjon enn resten av verden. (Dahl, Per. 2019: 392-397)

Når det kommer til de Norske musikkanmeldelsene på denne tiden, kan de på et vis ikke sammenlignes med det vi kaller anmeldelser i dag. Som nevnt er den norske musikktradisjonen annerledes enn i resten av Europa, noe som resulterte til en annen måte å skrive anmeldelser på. Det tidligste eksempelet på en datidens musikkanmeldelse, er fra 1763. Dette var typiske musikkannonser som meldte fra om musikalske hendelser som fant sted i det offentlige, som for eksempel informasjon om en musikalsk utøver og hvor de skulle opptre, men ikke repertoaret som ble spilt eller hva publikum syntes om konserten. Basert på kilder, hevder Per Dahl i sin tekst om musikkanmeldelser i Norge, at på denne tiden var det hovedfokus på den tidens samtidsmusikk (fra 1760-1840), helt frem til 1840-tallet. Allikevel blir disse annonsene regnet som eksempler på de første musikkanmeldelsene i Norge. (Dahl. 2019: 398)

I den norske grunnloven fra 1814 står det proklamert at Norge skulle ha en fri presse, som betyr i enkle termer at den norske pressen kunne trykke hva de ville, med relativt få begrensninger. På grunn av denne delen av grunnloven, ble en rekke aviser, bulletenger og løpesedler dannet, hvor avisen *Den Constitutionelle* fra 1836 ble kjent for å være en plattform for å kommentere på alle mulige slags utfordringer og problemer i samfunnet, og da inkludert kulturlivet. Fra 1839 til 1847 fulgte en rekke av musikkannmelderne i avisen *Den Constitutionelle*, med musikkannmelderen Halfdan Kjerulf (1815-68), som var spesielt påvirket av en form for anmeldelse som bar preg av å være humoristiske, subjektive og ironiske, men på samme tid reflekterte i sin konklusjon. Denne måte å skrive anmeldelser på gikk igjen i flere skrifter skrevet av Kjerulf, både offentlige og private. Dahl sier i sin tekst at man kan tydelig se at denne lengselen etter en nasjonalidentitet med bunn i det tradisjonelle norske bygdelivet på denne tiden ble en stor faktor for anmeldelsenes tone på 1800-tallet, spesielt når det kom til norske komponister og musikere, og deres opptredener både i inn- og utland. Fra 1850 til 1880, var det ikke en standard at alle avisene og magasinene som ble trykt på denne tiden, inneholdt anmeldelser, selv om Norge hadde i stor grad et musikkliv som vokste i en

slik grad at den ble lagt merke til i andre land. Igjen må vi rette oppmerksomheten til forskjellen mellom Norge, og Sverige Danmark. I motsetning til Norge ga disse landene statsstøtte til sine offentlige konserthus og orkester. På grunn av at Norge ikke hadde samme praksis, var det i løpet av disse årene en rekke orkester og konserthus som kom og gikk, men selv om dette var tilfellet, var det igjen tydelig at musikklivet i Norge fortsatt bar preg av å vokse kontinuerlig. Som et resultat av dette fikk Norge en egen musikkjournal publisert i 1880, hvor på samme tid begynte andre mediehus å inkludere anmeldelser i sine publikasjoner. I denne sammenhengen var ikke anmeldelsene på denne tiden det samme som vi vil kalle anmeldelser i dag, som har stort fokus på både musikken og aktøren som blir anmeldt. På dette tidspunktet var anmeldelsene mer lignende en form for annotasjoner, som hadde et hovedfokus på den sosiale hendelsen (konserten/framførelsen), musikerens framførelse, og/eller kritikerens personlige mening. Dette videre endret seg i det siste tiåret opp mot Første verdenskrig, hvor en rekke aviser begynte å få kritikere som hadde studert musikk (F.eks. komponister), hvor disse anmeldelsene var tilnærmet like musikk-anmeldelser man kunne finne i de fleste land i Europa, selv om de norske anmeldernes anmeldelser på denne tiden gjorde et poeng ut av å fremme Norge som en egen nasjon med sin egen kultur, og så klart musikkultur. (Dahl. 2019: 398-99)

I mellomkrigsårene ble blant annet jazzens inntog i Norge på 1920-tallet en utløsende faktor for store kulturelle endringer, og da blant annet Norges musikk-anmelderpraksis. På denne tiden ble ikke bare en jazz-konsert anmeldt, men også grammofon-platene, som kom først til Norge i 1905. Etter hvert som samfunnet utviklet seg, utviklet anmelderpraksisen seg i samsvar med dette. Jazzen fikk sakte, men sikkert en større posisjon innenfor det norske kulturelle landskapet, men det ble fortsatt skrevet anmeldelser om klassisk musikk, men i en mindre grad. Fram til 1950-tallet var det bare jazz-plater som ble anmeldt, og ikke klassisk musikk-plater. Hvorfor det var slik, er ikke sikkert, men en av grunnene kan være nordmenns manglende interesse i klassisk musikk på dette tidspunktet, siden, i kontrast, ble det anmeldt klassisk musikk i andre land i Europa, og da ble både sosiale hendelser som for eksempel konserter, fremførelser, men også grammofon-plater anmeldt av anmeldere. Denne manglende interessen har en viss grunn i det at på dette tidspunktet ble klassisk musikk sett på som en form for 'høy'-kultur, som ikke alle i landet kunne relatere til. For å oppsummere hvordan anmelderpraksisen var i forhold til jazz-sjangeren før rocken kom til Norge, kan man si at en rekke av anmelderne som skrev om jazz, ikke hadde en faglig bakgrunn innenfor jazz, hvor det var for det meste fans av sjangeren som anmeldte i stor grad bare jazz som fant

sted i Norge. Den første jazz-innspillingen av nordmenn i Norge fant sted i November 1963, så fram til dette ble anmeldelsene skrevet om musikalske hendelser og grammmfonon-plater som hadde blitt spilt inn i utlandet. Selv om dette var tilfellet, var det igjen et fokus på å skrive anmeldelser som gjald for musikklivet i Norge, og igjen ser vi visse preferanser innenfor det norske media med tanke på en nasjonalfølelse i forhold til musikere og det som ble spilt. Hvis man ville ha anmeldelser knyttet til jazz i utlandet, måtte man få tak i enten de svenske magasinene *Orkesterjournalen* eller *Estrad*. Etter hvert som Andre Verdenskrig passerte, kom det nye generasjoner til i kjølvannet av denne krigen. Og på samme måte som klassisk musikk var for det meste for folkene i de høyere sosiale klassene i Norge, skjedde det samme med jazzen. Dette ble til slutt en sjanger som også kunne bli sett på som 'høy'-kultur, og ble ikke lenger sett på som musikk for de andre sosiale klassene i Norge, spesielt etter rockens og den andre populærmusikkens ankomst. (Dahl. 2019: 399-402)

Som nevnt tidligere var rockens første år i Norge på 50-tallet, turbulente på grunn av det påståtte «ungdomsopprøret» som var en reaksjon på musikken i filmen *Rock Around The Clock* den 20. september 1956. I realiteten hadde det norske folk fått et møte med rocken allerede et år tidligere, i form av premieren på filmen *Blackboard Jungle* den 21. November 1955. Innenfor musikk-anmelderpraksisen på dette tidspunktet, hadde det tidligere vært et skifte fra anmeldelser bare om klassisk musikk, til jazz. Dette fokuset på jazzen ble bare forsterket da rock-musikken først kom til Norge, hvor man mente at dette var en sjanger av musikk som ikke kom til å bli noe større i forhold til følger-skare. Spesielt anmelderne oppfordret til denne tankegangen at rocken ikke kom til å bli en stor sjanger i Norge, og fokuserte dermed heller på jazz og de musikalske hendelsene som skjedde innenfor denne sjangeren. Denne gruppen med jazz-musikere og jazz-anmeldere hadde en klar oppfatning på dette tidspunktet at dette var en forsimplet form av hva som kunne kalles god musikk. Dermed ble alt skriftlig som ble skrevet i Norge om rock gjort av amatører som skrev spesielt for ungdommen som hadde fattet interesse i rocken på 60-tallet, selv om det var mulig å kjøpe magasiner og aviser som handlet om rock, som var fra utlandet og handlet om det som skjedde innenfor rock-sjangeren rundt om i verden. (Dahl. 2019: 402. Lindberg. M.fl. 2000: 386).

Man kan på mange måter se begynnelsen på en norsk anmelderpraksis med fokus på rock allerede på 60-tallet, men det var på slutten av 70-tallet fikk endelig Norge en egen rock-presse, som var sterkt inspirert av Do It Yourself-estetikken som kom i kjølvannet av den britiske punk-bevegelsen. På grunn av dette ble de norske anmeldelsene en del av rockens nye

identitet, både når det kom til selve musikken, men også artistene og fansen. Fram til 80-tallet var Norge kjent for å spesialisere seg på ulike tidsskrifter som tok for seg visse temaer, og dermed rock. På 80-tallet begynte også de vanlige avisene og mediehusene å få en viss interesse for denne sjangeren, og begynte selv å dele publikasjoner som inneholdt rock-anmeldelser. På dette tidspunktet hadde både Norge og de spesielt rock-interesserte god kunnskap om det som skjedde ute i verden innenfor rock-sjangeren, noe som her til lands skapte debatter med tanke på språk. Som vi vet fra tidligere i denne masteroppgaven, var det et skille mellom de musikalske aktørene i forhold til hva slags språk man skulle syng på innenfor rock-sjangeren. Helt fram til 70-tallet var majoriteten innenfor dette miljøet enig om at det norske språk ikke var egnet når det kom til å fremføre og skrive rockelåter. Etter dette begynte flere og flere band å skrive rockelåter med norsk tekst, noe som ble sterkt oppfordret av en rekke norske anmeldere på denne tiden. På samme måte som med den tradisjonsrike klassiske musikken som ble komponert i Norge for over hundre år siden, kan man på dette tidspunktet i historien fortsatt se at dette med det «typisk norske» fortsatt var ettertraktet hvis man tar i betraktning skiftet i innenfor rock-sjangeren i Norge med tanke på språket. (Dahl. 2019: 402-403. Lindberg. M.fl. 2000: 381)

Det blir hevdet at dette skiftet i forhold til fokuset på norsk musikk på norsk innenfor rock-sjangeren allerede kan ses på 70-tallet, selv om denne formen for norsk rock ble ekstremt populær på 80-tallet, med band som DumDum Boys, Jokke og Valentinerne, Raga Rockers og DeLillos, for å igjen nevne de 'fire store' innenfor norsk rock på norsk. Denne formen for norsk rock på norsk ble såpass populær, at etter hvert som en rekke magasiner som hadde som hovedmål å dele anmelderes tanker om rock, begynte en rekke av disse tidsskriftene å ha et hovedfokus på den norske rocken, med innslag av det som skjedde internasjonalt. Disse tidsskriftene som kan sies å være noen av de viktigste i forhold til å dele nyheter og tanker rundt rock i Norge, var *Nye Takter* (1977-1989), *Puls* (1978-), *Beat* (1985-1997) og *Rock Furore* (1988-1996), hvor *Puls* finnes den dag i dag som tidsskrift på nett. Det må sies at ikke all norsk rock er på norsk, men i disse tidsskriftene fikk man en større innsikt i anmeldernes tanker rundt den norske rocken på norsk. Slik som vi har sett så langt i løpet av den norske anmelderpraksisen gjennom tidene, ser man igjen at det er et visst ønske innenfor det norske musikkulturelle landskapet, å verne om det norske, og da spesielt musikken. Denne tiden er sterkt preget av et fokus innenfor kultur-Norge om en rock-praksis som ønsket et større fokus på norske tekster, og gjerne på dialekt. Som man også kan si det: «Rock er ikke lenger underholdning, men et uttrykksmiddel.» (Lindberg. M.fl. 2000: 383)

En foregangsmann for den norske anmelderpraksisen på 70-tallet var Tor Marcussen, som på mange måter var en av hovedpersonen i forhold til rockens stilling som 'høy'- eller 'lav'-kultur. Som bakgrunn hadde Marcussen en sterk interesse for rock-sjangeren, hvor hans musikalske bakgrunn som Beatles-fan og bandmedlem ga for han de nødvendige kriteriene for å kunne skrive anmeldelser om ulike aktører innenfor rock-sjangeren. Med sin påvirkning, var hans praksis en av grunnene til at rockanmeldelser får en større aksept og blir et forventet innslag i ulike mediepublikasjoner på denne tiden. Han var på dette tidspunktet i historien redaktør og initiativtaker for tidsskriftet *Vår Musikk* i 1974. 70-tallet på denne tiden var preget av en ungdomskultur som på mange måter kan kategoriseres som radikaliseret, og det samme var det med selve musikkkritikken. Her ser vi det som ble nevnt i forrige avsnitt en lengsel for det typisk norske innenfor rock-sjangeren, samtidig som den typiske amerikanske- og britiske rock-praksisen blir uglesett av en del folk innenfor anmelder-miljøet. Tidsskriftet *Vår Musikk* sprang ut av et miljø som i stor grad hadde et fokus på de mest eksplisitte uttrykkene innenfor musikk som var en stor del av den radikale nye bevegelsen som var norsk rock på norsk. Det er også verdt å nevne at selv om dette tidsskriftet hadde et hovedfokus på denne formen for musikk, hadde den også omfavnet det vi i dag kan kalle den progressive britiske og amerikanske rocken som ble til på 70-tallet. Dessverre var dette tidsskriftet en kort levetid fra 1973-1975, hvor Marcussen i etterkant begynte som fast anmelder i *Aftenposten* i 1977. Det er ikke nødvendig å studere hele Marcussens anmelderkarriere, men det er essensielt å forstå at Marcussen har hatt og har fortsatt en viss påvirkning på anmelderpraksisen den dag i dag. I etterkant av sin anmelderkarriere, som innebar også å anmelde pop og jazz i tillegg til rock, har Marcussen understreket betydningen rock har som en kunstnerisk uttrykksform, og har gjennom sin karriere brukt dette argumentet for å argumentere for at rocken fortjener en egen anmelderpraksis på lik linje som film-, teater- og litteraturanmeldelser. (Lindberg, M.fl. 2000: 383, 394-396)

Marcussen selv har hevdet at anmeldelser om rock kan ikke bare inneholde en anmelders subjektive mening og spørsmålet om musikken er bra eller dårlig, men at anmeldelser må ha mer innhold enn bare disse elementene. Hans ide når det kommer til hva en anmeldelse bør inneholde, består av tre elementer, formulert som spørsmål anmelderen må stille seg selv: 1. Hva er artisten(e)s intensjoner? Hva er det de forsøker å få til? 2. Hvordan lykkes de med dette? 3. Hvordan liker jeg det de gjør, rent subjektivt? Det første elementet innebærer en viss form for kunnskap om det som skal anmeldes. Denne kunnskapen, ifølge Marcussen, kan bare opparbeides med god kunnskap om de ulike stilene innenfor rock-

sjangeren, samt en god del lytting av musikk innenfor denne sjangeren. Hvis en låt er inspirert av et band som er kjent for mer 'clean' lyd, kan man derfor ikke anmelde negativt på dette grunnlaget når dette er den sounden og stilen låten opererer innenfor. Det andre elementet er tett knyttet til det første, siden dette element baserer seg på en kritisk vurdering basert på informasjonen utarbeidet fra det første elementet. Det tredje elementet, derimot, er anmelderens subjektive mening, som for Marcussen forsterker det at en anmeldelse er i stor grad subjektiv, men at det er mulig å relatere denne subjektiviteten til de første to elementene. Det blir også kommentert av Marcussen at store deler av den norske rock-anmelderpraksisen aldri har klart å komme opp på et slikt nivå at man klarer å differensiere mellom disse tre nivåene. (Lindberg. M.fl. 2000: 397)

Videre når det kommer til anmeldelser fram mot 2000-tallet, er det visse deler av praksisen på denne tiden som leder opp mot dagens anmelderpraksis i 2022. Som nevnt ble det utgitt gjennom en rekke aviser og tidsskrifter gitt ut en rekke anmeldelser om rock og de ulike sjangeruttrykkene som etter hvert etablerte seg som en del av rockens sjanger-kanon. Sakte, men sikkert har flere av disse spesialiserte tidsskriftene blitt lagt ned, med unntak av *Puls*, som det ble nevnt tidligere fortsatt eksisterer på nett. Et sitat som på mange måter forklarer anmelderpraksisens status og praksis i seg selv mot inngangen til 2000-tallet, er dette sitatet fra Ulf Lindberg m.fl sin bok *Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers*:

«Ved inngangen til 2000-tallet synes disse debattene langt fra å være avsluttet.

Rockpressas rekruttering av skribenter til poster som kulturjournalister i dagspressen har også vært betydelig. Samtidig er det mye som tyder på at rockkritikken som autonomt felt har svekket sin stilling; delvis som et resultat av segmentering av feltet, men også som følge av at det som oppfattes som rockens musikalske kanon har oppnådd allment innpass i den kulturelle offentligheten.» (Lindberg. M.fl. 2000: 385)

Norges begynnelse som nasjon har på mange måter formet den norske musikkulturen til det den er i dag, og samtidig har den forandret anmelderpraksisen fra når den først begynte i Norge, til det vi kjenner den som nå. Som sitatet ovenfor refererer til, har lite endret seg mot inngangen til det 21. århundret. Allikevel er det visse deler av dagens musikk-anmelderpraksis som bør bli sett på i sammenheng med bygderock-sjangeren.

2.3 Norges musikk-anmelderpraksis i dag

Som man kan se ut ifra anmelderpraksisen i Norge, har det endret seg drastisk fra denne praksisen først begynte til nå: man kan si at denne praksisen gikk fra å bare handle om en

spesifikk utøver og deres konserter, til å fokusere i større grad på både utøver og selve musikken, samt å anerkjenne tiden og konteksten som musikken er skrevet i. I dag er som nevnt store deler av anmeldelsene å finne på avisenes hjemmesider på nett, og som blir videre promotert via sosiale medier; enten i form av avisens egne sider på sosiale medier, en artists egne sider, eller enkeltpersoners sosiale mediesider som har fattet interesse i den anmeldelsen. Per nå har nesten alle norske mediedistributører flere anmeldere som deler sine tanker om musikalske hendelser som har skjedd. Samtidig, som det ble nevnt tidligere med tanke på navnsetting, så velger de fleste norske anmeldere å oppgi sitt fulle navn, hvor dette kan sies å være tilfellet spesielt for de anmelderne som jobber eller gjør kommisjoner for de store mediedistributørene i Norge. Dette virkemiddelet gjør at de uttalelsene og holdningene som er gitt av disse anmelderne, blir direkte knyttet til selve anmelderen istedenfor mediehuset som en helhet. Allikevel er det ikke slik at det bare er anmelderen som kan bli direkte knyttet til disse holdningene, men i visse tilfeller kan selve mediehuset bli trukket inn i diskusjonen rundt holdningene og uttalelsene i en anmeldelse. Et eksempel på dette kommer senere i teksten, i sammenheng med Anders Grønnebergs anmeldelser om artisten Andreas «TIX» Haukeland. (Neste avsnitt) Siden dette er en masteroppgave som skal ha hovedfokus på bygderock, kommer den norske anmelderrollen til å bli satt i sammenheng med anmeldelsene som er knyttet til bygderock og bygderock-inspirert musikk. Allikevel kan det være verdt å vise hva slags tanker det norske folk i dag har rundt anmeldere.

Et godt eksempel på dette finner vi utenfor bygderock-sjangeren, hos artisten TIX/Andreas Haukeland. Haukeland har i løpet av sin karriere gjort seg kjent ved å ha laget musikk som kan sies å være passende på sosiale tilstelninger for ungdom og unge voksne. Samtidig har en rekke av låtene tekster som på mange vis kan sies å være støtende for flere grupper i samfunnet, hvor man kan nevne unge kvinner som en av dem. Det kommer ikke til å bli lagt vekt på Haukelands tidlige musikk-karriere i denne masteroppgaven, men man kan se at det lyriske i hans musikk har endret seg de siste årene, og har nå et større fokus på mental helse og samhold. Den 20. Februar 2021 gikk finalen i Melodi Grand Prix, en musikk konkurranse, av stabelen, hvor det hele endte med at Haukelands låt, «Fallen Angel/Ut Av Mørket», ble Norges bidrag til den større europeiske musikk-konkurransen Eurovision Song Contest. Slik som med artister som gir ut ny musikk, fikk alle låtene i konkurransen anmeldelser skrevet som seg.

Låten som fikk størst reaksjon på grunn av anmeldelsene, var Haukelands låt, hvor Dagbladets anmelder Anders Grønneberg ga sine tanker rundt låten. Grønneberg ga

Haukeland terningkast 1, og kommenterer på Haukelands musikalske fortid, som ble nevnt ovenfor. Han innrømmer at det er en mer «voksen» TIX som prøver å vise sin modne side, ved hjelp av låten «Ut Av Mørket», men at Haukeland mislykkes med dette image-skiftet. «Han synger om en kvinne: om lengsler og lys, tårer og tap. Greit nok, temaet er velkjent i popen. Men Tix snubler i klisjeer og melodien henger rundt halsen som et lodd. Denne havner i finalen av en grunn: Tix er direktekvalifisert, men han skulle aldri vært der med en så hjelpeløs låt. Jeg skal spise Tix-pannebåndet, på en seng av knuste glasskår fra brillene hans, dersom han vinner MGP-finalen.» (Grønneberg. 2021: på nett) Av NRKs musikkritiker Espen Borge fikk Haukeland igjen terningkast en for låten, og sa i sin anmeldelse at Haukeland har bekreftet sinn plass innenfor Norges 'lavkultur' i løpet av sin musikalske karriere, og går ikke vekk i fra dette med tanke på Ut Av Mørket.

«Denne låten er det mest reinspikka søppelet jeg har hørt på en stund, og den fortjener knapt nok to lyttinger. «Ut Av Mørket» føles som om den er dratt ut av en talentkonkurranse på Larkollen Camping: Stappfull av klisjeer (både musikalske og tekstlige), dørgende kjedelig, og fullstendig forutsigbar. (...) Tix fortjener massevis av honnør for sin åpenhet om psykisk helse, og det er for så vidt OK at han er i fullt firsprang på sin musikalske klassereise, men jeg skulle ønske han finpusset den artistiske utviklingen sin på privaten i stedet for å belemre offentligheten med makkverk som dette. (...)» (Borge. 2021: på nett)

Denne anmeldelsen fikk store debatter om seg, både skriftlig og direkte sendt på TV. Haukeland selv kommenterte på de rekke anmeldelsene skrevet om låten hans, kan på mange måter være basert på anmeldernes forutinntatte inntrykk av ham som artist og låtskriver. Videre sier Haukeland i et intervju med den norske kanalen TV2 at anmeldere har til tider tråkket over streken i forhold til de ulike anmeldelsenes innhold. I forbindelse med Haukeland Melodi Grand prix-debut, tok han del i talkshowet Lindmo, hvor han snakket åpent om psykisk helse og sine egne utfordringer i forhold til dette. I dette intervjuet nevner Haukeland også en annen anmeldelse om en annen artist hvor Grønneberg skrev i intervjuet at hun kanskje burde gråte på Lindmo, som kan sees på som en direkte kommentar til Haukeland basert på hans (den gang) nylige deltakelse i talkshowet med samme navn. Grønneberg selv har kommentert på hans anmeldelse til Haukeland, hvor i et intervju med TV2 sa han: «At én millioner fluer liker dritt, betyr ikke at dritt er bra. Jeg står for mine meninger, men ønsker Tix lykke til,» i kontekst med Haukeland som vinner av Melodi Grand Prix og som Norges Eurovision Song Contest-bidrag. (Ertesvåg. Hodne. 2021: på nett)

På TV fikk denne anmeldelsen og temaet om anmeldere generelt en egen debatt om seg på programmet Debatten den 23. februar, 2021, hvor blant annet Haukeland og Grønneberg var til stede. I løpet av denne debatten forklarte Haukeland sitt ståsted med tanke på uttalelsene som ble gitt av Grønneberg, og uttalelser generelt som viser seg å ha blitt mer normalt innenfor musikk-anmelderpraksisen i Norge. Han bemerker utallige ganger i løpet av denne debatten at det er ikke selve meningen til Grønneberg han reagerer på, men selve ordforrådet som blir brukt i anmeldelser, og at det kan på mange måter bli tolket som mobbing direkte tilknyttet personen som blir anmeldt. Samtidig mener Haukeland at disse uttalelsene som Grønneberg spesifikt har gitt ut, spesielt når det kommer til folks psykiske helse, kan ha en negativ effekt på de unge i det norske samfunnet på grunn av negativiteten Grønneberg har antydning i forbindelse med Haukelands deltakelse i programmet Lindmo. Grønneberg svarer i denne debatten at psykisk helse er et viktig tema, og siden Grønneberg ga terningkast en på anmeldelsen om Haukeland, at fokuset på psykisk helse har blitt større som en reaksjon på anmeldelsen. Grønneberg nevner videre at selve deltakelsen på Lindmo kan ha vært et presse-stunt for å fremme låten i forbindelse med MGP-deltakelsen, samt sette Haukeland i et bedre lys. Det er verdt å nevne at denne debatten fant sted i etterkant av Haukelands MGP-seier, mens deltakelsen på Lindmo fant sted dagen før han fremførte låten sin for første gang i sammenheng med dette. Videre i denne debatten mellom Haukeland og Grønneberg blir sistnevnte anklaget av Haukeland for å misbruke sin status som anmelder innenfor kultur-Norge ved å bruke et språk som blir, spesielt av Haukeland, sett på som mobbing av artister og band. Grønneberg forsvarer seg selv, og mener at artister og band må tåle at anmeldere kommer med en kritisk vurdering til musikken, hvor Haukeland svarer med at det er selvsagt at folk, og da spesielt anmeldere, skal få lov til å dele sin mening i det offentlige rom, men at det er deler av språkbruken som på mange måter bør endres. (Wangen. 2021: på nett)

Under denne debatten ble ikke bare hendelsen mellom Haukeland og Grønneberg diskutert, men også selve anmelderrollen og om anmeldere burde endre praksisen sin i forhold til hvordan de skriver en anmeldelse. I denne delen av debatten får vi høre fra Dagbladets kulturredaktør Sigrid Hvidsten at en anmeldelse er en subjektiv kvalitetsvurdering av en musikalsk hendelse, og at selve meningen med anmeldelser av alle slag er å være subjektive slik at det kan resultere i en debatt om det anmeldelsen tok for seg. Videre i denne delen av debatten ble spesielt språk og ordbruk satt i større fokus, og igjen ble selve hendelsen mellom Haukeland og Grønneberg brukt som et aktivt eksempel. Det ble understreket av de som deltok

i andre del av debatten, at deres personlige tanker rundt Haukelands låt ikke påvirket deres påstander, og på mange måter var debattantene delt i to grupper: den ene siden som mente at det ikke var noe galt med anmeldelsen til Grønneberg, som bestod av Grønneberg selv og Hvidsten, mens den andre siden, som bestod av musikkviter Audun Molde og programleder/produsent Christine Dancke, mente at det var spesielt ordbruken innenfor anmeldelsen av Haukeland og anmeldelser generelt som de syntes var på mange måter ekstrem på en negativ måte. Molde forklarer nærmere sitt ståsted, og sier spesifikt at han har fulgt Haukelands karriere, og vet at han har en agenda når det kommer til å fremme viktigheten av psykisk helse blant unge, mens han samtidig har, ifølge Molde, en form for varme og humor over musikken sin. Her kan man igjen trekke linjer tilbake til Marcussen, hvor man ser at Molde har forstått hva musikken til Haukeland prøver å gjøre. Dancke gjør et poeng i denne debatten hvor hun føler at det er på mange måter et altfor stort fokus på anmeldelser som er knyttet til musikkkonkurranser, istedenfor ny musikk som blir gitt ut i Norge. Videre ble Dancke bedt om å ta stilling til anmeldelsen vedrørende Haukeland som Grønneberg hadde skrevet, og hun kommenterte at hun synes visse anmeldelser som 'slaktet' musikere kunne være underholdende hvis det ble gjort riktig, noe hun følte ikke var tilfelle med anmeldelsen om Haukeland og andre anmeldelser hvor Grønneberg har vært spesielt negativ i hennes øyne. (Wangen. 2021: på nett)

Litt senere i denne debatten blir det nevnt av Hvidsten at alle anmeldelsene som blir gitt ut via Dagbladet, blir nå gjennomgått av en annen journalist i Dagbladet med tanke på elementer som kan tolkes feil. Hvidsten innrømmer at det er ikke alltid slik at det blir lagt merke til deler av anmeldelser som kan tolkes feil av lesere, men at dette av og til skjer og blir lagt merke til i etterkant i forbindelse med at lesere reagerer på det som har blitt skrevet. Samtidig er hun meget positiv til denne debatten vedrørende anmeldelser, siden i hennes øyne blir det ikke snakket nok om musikkritikk og anmeldelser i dagens samfunn. For å få flere syn på anmelder-saken, ble WigWam-medlem Åge Sten Nilsen invitert til å delta i denne debatten for å dele sine tanker vedrørende dagens anmelderpraksis i Norge. Ifølge Nilsens egne erfaringer med å få terningkast en en rekke ganger i løpet av sin musikalske karriere, føler han selv at det ikke alltid er musikken som er hovedfokuset i en musikk-anmeldelse, og at det finnes eksempler på en rekke anmeldelser som viser et større fokus på artistens utseende og hva artisten har gjort tidligere i sin musikalske karriere. Det blir også hevdet av Nilsen at en rekke anmeldere driver med hersketeknikker og mobbing i offentligheten, og at anmeldere burde se vekk fra hva artisten har gjort tidligere og hva de velger å ha på seg av klær. Noe av

det siste som blir sagt av Grønneberg i løpet av debattens sendetid, er at han selv har blitt utsatt for hersketeknikker, og at dette er ikke noe han selv driver med. Samtidig reagerer han selv på at, i hans øyne, får han ikke lov til å uttrykke seg med en form for fargerikt språk, og nevner også at en rekke artister er sensitive i forhold til negative anmeldelser som er skrevet om dem. (Wangen. 2021: på nett)

Etter at Nilsen og Grønneberg forlater Debatten, blir NRKs kulturredaktør Marius Hoel og musikkkritikeren Espen Borge inkludert i denne debatten, hvor sistnevnte sier at det er en del av anmelderpraksisen å skrive med et språk som kan ses på som underholdende, samtidig som det er viktig å diskutere ordbruk. Tidligere i denne masteroppgaven ble det nevnt at det ikke bare var Grønneberg som skrev en negativ anmeldelse rettet mot Haukelands MGP-bidrag, men også Borge. I denne anmeldelsen, ser vi at Borge også brukte et negativt språk vedrørende musikken, men sier spesifikt i denne debatten at han føler seg at det er begrunnelser for meningene uttrykt i anmeldelsen. I samsvar med dette, sier Hoel at det er riktig av anmeldere å anmelde store begivenheter som skjer, og at for han og resten av NRK er en anmeldelses funksjon å gi innsikt i hva som skjer innenfor kultur-Norge, inspirere til kulturbruk, og samtidig skape gode diskusjoner rundt kunst og kultur for å forsterke kulturens viktige posisjon innenfor det norske samfunnet. I etterkant av dette får man som ser en rekke forskjellige sider av saken, som allerede er nevnt tidligere i forhold til denne debatten, men noen av de viktigste punktene som blir nevnt mot slutten av debatten, er at på den ene siden menes det at det er riktig å skape entusiasme om musikk, men uten å slakte og henge ut artister, samtidig som anmeldelsene skal gi folk lyst til å lytte til musikken, uavhengig av anmelderens egne tanker. På den andre siden blir det bekreftet at en anmelder må ha en god faglig bakgrunn og ha en pasjon for musikk, samtidig som det er viktig med en faglig vurdering av dem som skal anmeldes. Helt mot slutten av programmet blir det nevnt, spesifikt i sammenheng med Melodi Grand prix 2021 av Hvidtsen at man må forberede artistene som tar del i denne konkurransen, på eventuelt slakt i ulike anmeldelser. Som en reaksjon på dette, sier Dancke at ikke alle artister reagerer på slakt, samtidig som det er visse grep som må skje innenfor den norske anmelderpraksisen, og det er at anmeldere inkluderer noen andre i skriveprosessen, slik at anmelderen gjør seg forstått og at det ikke er mulig med ulike tolkninger av det som blir sagt i den anmeldelsen. (Wangen. 2021: på nett)

Hvis man ser tilbake på det som ble nevnt tidligere i forhold til programmet Norges Nye Megahit, ble det som nevnt at de kjendisene som fikk dårligst terningkast, var i stor grad de som til slutt endte opp med å bli mest strømmet på musikkstrømmetjenestene. Et eksempel

på dette, finner man i programmets andre sending den 27. november 2021, hvor Oskar Westerlin framførte låten sin «Harryhandel Halleluja», og fikk terningkast 1 av Dagbladets anmelder Ludvig Furu. Låten som Westerlin produserte i samarbeid med mentoren Myra, har per nå fått over to millioner strømminger på Spotify (03.02.22), mens Caroline berg Eriksens låt, som ble skrevet i samarbeid med mentoren Daniel Kvammen, fikk terningkast 6 i samme programmet, og har per nå litt i overkant av 120 000 strømminger på Spotify (03.02.22). (Furu. 2021: på nett)

Det som skiller seg ut når det kommer til anmeldelsene til låtene i Norges Nye Megahit, er at anmelderne Furu og Rønning hadde visse forskjeller når det kom til terningkastene de ga ut. Imens Furu var den som i løpet av programmets sendetid ga ut flest 1-ere og 6-ere, hadde heller Rønning et terningkast-spenn fra 2 til 5. Når det kommer til selve språket, er det ganske likt mellom Furu og Rønning, i den forstand av at begge prøver å være humoristiske i sin skriftlige formidling av deres syn på de ulike låtene. Anmeldelsene som ble gjort av de første åtene som ble fremført på Norges Nye Megahit ble gjort av Rønning. Under denne sendingen ble låten Ludvig Daae, fremført av Helene Olafsen og produsert i samarbeid med mentoren Stian «Stayzmann» Thorbjørnsen, seierherre i forhold til antall streams på Spotify. Dette var allikevel en av låtene som Rønning ga lavest terningkast til. I sin anmeldelse sier Rønning: «Helene er sånn vi kjenner henne fra «Senkveld», sjarmerende, frisk og frampå, og hun synger med «den stemmen hun har». (...) Nå er ikke dette låten som krever mest innlevelse – men hun må nok jobbe med den om hun får fortsette. Forresten: Her må du ikke blunke for mange ganger, for da er låten over. Den varer i snaut to minutter, og det er i snaueste laget også for en «hit». Det blir bare «billig», dette. Og like tullete som en gjennomsnittlig Staysman-låt.» (Rønning. 2021: på nett) Hvis vi dermed ser på Furus anmeldelse av Westerlin, ser vi igjen mange av de samme trekkene som vi ser i sitatet til Rønning: «Ferskt fra samlebandet på Staysman-fabrikken kommer låta 'Harryhandel halleluja'. Jeg er ingen ekspert på teknologi, men nå burde det vel gått an å kode en kunstig intelligens som kunne tatt av seg produksjonen av det Spellemannprisen nå kaller 'Festmusikk'? (...) I 'Harryhandel halleluja' høres Westerlin ut som et romvesen som prøver å gjøre seg likt i Utkant-Norge, med hARRY-innsikter som aldri overskrider helt banale ting et gjennomsnittsmenneske tenker når hen kjører over grensa på jakt etter billigmat. (...) Jeg vet ikke med Westerlin, men jeg har aldri følt noe av å lese, for eksempel, en handleliste.» (Furu. 2021: på nett) Som en anmelder, er ens oppgave som nevnt å dele sine meninger, men som

man ser basert på disse eksemplene, har trenden i forhold til anmeldelser gått vekk fra å bare dele sine meninger, men også prøve å være humoristisk på artistens bekostning.

Når vi heller ser nærmere på anmeldelsene knyttet til ulike bygderock-aktører, ser vi hvordan denne sjangeren har blitt tatt imot av kultur-Norge. Allikevel er det verdt å nevne at innenfor denne sjangeren, har som nevnt hvert band og hver artist sin egen stil, og det er disse forskjellene i stil som i hovedsak blir kommentert på av ulike anmeldere. Det blir nevnt i nærmere detalj senere i teksten, men det var representanter fra bandene Staut, Plumbo og Røvballebandet som stilte til intervju. På grunn av dette kommer hovedfokuset til å være på disse bandene, på grunn av deres bidrag til denne masteroppgaven, men det er verdt å nevne at aktørene innenfor denne sjangeren øker i takt med sjangerens framvekst, og at det kan bli problematisk å se på alle anmeldelsene som er gjort av aktører innenfor bygderock-sjangeren. Samtidig kan det være utfordrende å studere alle anmeldelsene som noen gang er skrevet om alle disse tre bandene, både fordi det vil være ekstremt langtekkelig, og siden mye av innholdet i disse anmeldelsene er i stor grad like. Allikevel skal det bli gjort et forsøk på å studere anmeldelser som er utgitt via ulike mediehus.

I den forstand kan man begynne med Røvballebandet. I dette tilfellet finner man ingen anmeldelser om dette bandet innenfor de norske mediesidene; i dette tilfellet må man gå til et av våre naboland for å finne anmeldelser som omhandler dette bandet. Dette blir nevnt i mer detalj senere i teksten i forhold til intervjuobjektene svar i forhold til deres karrierer og synspunkt rundt anmeldere, men det er verdt å nevne at dette bandet spesifikt har så lang skrevet musikk utelukkende på svensk, og har derfor fans hvor majoriteten er svensk/svensktalende. I forhold til Staut og Plumbo, har det vist seg at anmeldelser direkte knyttet til bandet, har vært en utfordring å finne, men i en artikkel fra Fredrikstad Blad, finner vi referanser til en anmeldelse i Dala-demokraten skrevet av den svenske journalisten Jonas Stentäpp. Denne artikkelen handler i hovedsak om en anmeldelse av bandets konsert i Borlänge i Sverige, hvor det blir nevnt at for Stentäpp var dette noe av det verste han hadde sett når det kom til konserter. Det blir også nevnt av Stentäpp at det er nok en del personer som blir provosert av selve sceneshowet i konserten, hvor man blant annet kan nevne raketter som blir skutt ut fra visse kroppsdeler og oppblåsbare sex-dukker som var til stede på scenen som en del av selve showet, men at det er ikke derfor han nødvendigvis ikke likte konserten. «Det er ikke først og fremst dette jeg blir provosert av. Jeg blir provosert fordi de er så ufattelig dårlige.» (Oversatt av Mørk-Tønnesen. 2015: på nett) Det blir også sagt i denne artikkelen at Stentäpp ikke kan forstå hvordan dette bandet har akkumulert en slik fanskare,

mye på grunn av at i hans øyne mangler bandet finesse, men konkluderer med at det ikke kan finnes mange lignende band som kan konkurrere mot Røvballebandet innenfor ragger-musikksjangeren. (Mørk_Tønnesen. 2015: på nett)

I dette tilfellet er det utfordrende å se på de ulike virkemidlene som er brukt innenfor denne anmeldelsen. Man vet ganske tidlig navnet på anmelderen, som vi vet forsterker tilknytningen en viss leser kan ha i forhold til å lese anmeldelsen, men også ta stilling til anmelderens personlige meninger. Man kan anta at med tanke på internettets framvekst var selve anmeldelsen i Dala-demokraten tilgjengelig over nett, på samme måte som denne artikkelen var å finne på internett. I forhold til selve innholdet i anmeldelsen, møter man igjen på en viss utfordring i den forstand at vi ikke har mulighet til å se på selve anmeldelsen, men må heller ta selve innholdet i artikkelen og de sitatene som blir presentert her, som selve innholdet i anmeldelsen. Det man vet er at for anmelderen, var dette en av de verste konsertene han hadde vært på, på grunn av det musikalske istedenfor selve sceneshowet. I forhold til de norske anmeldelsene som vi har sett så langt, og de som kommer senere, er de få sitatene fra den originale anmeldelsen korte og konsise, i den forstand at det er ingen klare forsøk på humor på bandets bekostning, men heller klare meninger om at musikken er, i anmelderens øyne, ikke musikalsk bra. Igjen er det vanskelig å trekke klare konklusjoner i forhold til den lille informasjonen vi har tilgjengelig, men det er klart at dette er ikke noe for anmelderen personlig.

Med bandet Plumbo er det lettere å oppdage anmeldelser som gjelder musikken de produserer, men igjen støter vi på visse utfordringer. Selv om bandet fortsatt gir ut musikk i dag (2022), finnes det ingen anmeldelser av bandet som er av nyere dato. Derfor må vi nøye oss med anmeldelser som ble skrevet for mellom fem til syv år siden. Samtidig er det verdt å nevne at det er ikke alle mediehusene som gir ut anmeldelser, som har skrevet anmeldelser om Plumbos musikk. Allikevel er det anmeldelser som man bør legge ekstra merke til. Den første anmeldelsen som skal ses på er skrevet av Dagbladets anmelder Øyvind Rønning, som ble nevnt tidligere i denne masteroppgaven i sammenheng med kritikken rundt låtene i Norges Nye Megahit. Rønning ga Plumbos album Rådebank (2012) terningkast to, og begynner anmeldelsen med: «La oss bare innrømme det: Det ville vært noe i nærheten av en bombe om et album fra det selvutnevnte harrybandet med det uspiselige navnet Plumbo ville blitt omfavnet av kritikerne. Er ikke noe av vitsen å irritere oss som mener noe om musikk?» (Rønning. 2012. Dagbladet) Videre blir det sagt av Rønning at bandet får gjennomslag for musikken sin på grunn av Spellemann-hendelsen som fant sted tidligere det året (blir diskutert

i større detalj i 3.2) og at nå vet majoriteten av Norge hvem det Harry-musikalske bygdebandet er. De blir sammenlignet med trønderrock-bandet DDE, hvor Rønning konkluderer med at Plumbo aldri vil oppnå samme status innenfor det norske musikklivet som DDE, som i Rønnings øyne er veldig flinke til å skrive gode tekster til låtene sine. «Musikalsk er det «ekte» pseudo-rock — pop med dansebandtekster, forkledd som heavyrock med innslag av irske fløyter. Det svinger, men samtidig er det kleint å høre på. (...) Produksjonen til Blokkhus og Henning Hoel Eriksen er dessuten flat og endimensjonal.» (Rønning. 2012. Dagbladet) Det siste som blir sagt av Rønning i denne anmeldelsen, er en referanse til en av låtene på dette albumet, «Svarte Per», hvor teksten handler om at hovedpersonen er manageren til Møkkamann (en referanse til låten som ga dem en Spellemannspris) og at det eneste denne personen kan er å ha det moro og å være på fest, noe det er klart at Rønning føler passer bandet Plumbo. (Rønning. 2012: på nett)

En annen anmeldelse det er verdt å se på, kommer fra VGs anmelder Morten Ståle Nilsen, om albumet Kom Som Dæ Sjæl (2014). Det er verdt å nevne at Rønning fra Dagbladet har også skrevet en anmeldelse om dette albumet, men for å få et inntrykk av bandets utvikling og andre anmelderes meninger rundt denne musikken, kan det ha en viss nytteverdi å se på andre anmeldelser gitt ut fra andre mediehus. I denne anmeldelsen fra VG får albumet terningkast tre, samtidig som vi allerede får en viss følelse av hva slags tone anmeldelsen kommer til å ha med tanke på undertittelen: «Hustrente harryer». Videre begynner Nilsen med å nevne trønderrock i sammenheng med Plumbo, i ganske lik stil som Rønning i anmeldelsen for Dagbladet. «Trønderrock er selvsagt en for alvorlig sak til kun å bli overlatt til trøndere. Det skulle bare mangle at ikke også harry-kraftsentrene Vestfold og Østfold gjorde sitt for å holde oppkaststrømmen på 'lokkalet' flytende.» (Nilsen. 2014: på nett) Harry-begrepet blir nevnt flere ganger i løpet av teksten, hvor Nilsen kommenterer på at platen er spilt inn i Halden hos Ole Evenrud, og kommenterer på at de som kanskje har trodd at «harry-kulturen» var typisk for Norge, har aldri satt sine føtter innenfor noen av Sveriges små bygder. For Nilsen skal Evenrud ha mye skryt, både ment seriøst og sarkastisk, med tanke på produksjonen av dette albumet, siden dette viser seg å være det mest finpussede albumet Plumbo hadde kommet med på dette tidspunktet. Det blir igjen referert til Spellemannshendelsen ved at det ikke er noen tegn til skandaler på dette albumet. Videre blir det kommentert i større grad om visse låter på dette albumet, blant annet at det blir spilt to ballader rett etter hverandre, som for Nilsen truer albumets status til å nesten bli noe som kan kalles 'kultivert'. I større grad trekker Nilsen fram låten Hailux Lasteplan, og bemerker at

låten handler om at det verste som kan skje for et menneske, er å flytte til Norges hovedstad. Låten blir assosiert med Åge Aleksandersen, både fordi låten er lik i stil og fordi Aleksandersen blir nevnt i låten, samtidig som Nilsen mener at for Plumbo vil denne låten være deres «E6» (som refererer til DDEs låt E6). Igjen blir det nevnt i forhold til dette med trønderrock, at noen av låtene i albumet foretrekker det typiske trønderrock-trekkspillet enn fløytespill som har vært en del av Plumbos låter tidligere. (Nilsen. 2014: på nett)

Igjen så er det tydelig hvem som har skrevet begge anmeldelsene om Plumbo, og at dette er anmeldernes personlige mening om Plumbos musikk, i dette tilfellet. Her finner vi det kjente *harry*-begrepet som ble nevnt tidligere (1.3) i dens negative betydning. Ifølge konteksten er det klart at dette er ment negativt, og at for anmelderne er ikke Plumbos musikk tilfredsstillende for deres ører. Hvis vi igjen tar for oss Marcussens tre elementer som for han skal være en del av enhver anmeldelse om rock, kan vi igjen se at det finnes visse mangler i disse anmeldelsene i forhold til Marcussens anmelder-elementer. Det er veldig tydelig at både Rønning og Nilsen har et større fokus på hva de personlig synes om musikken, og bruker ekstremt lite skriveplass til de to andre elementene. Hvorfor de velger å ikke fokusere på selve musikkens intensjoner og hvordan bandet lykkes med dette, er per nå vanskelig å svare på. Noe som kan være mulig i denne sammenhengen, er at disse anmelderne ikke har nok forståelse for bandets personlige stil og selve sjangeren i seg selv, noe som på mange måter gjør det utfordrende for en anmelder, som Rønning og Nilsen, til å levere en anmeldelse som oppnår disse kravene i forhold til sjangerforståelse. En annen del av hvorfor anmeldelsen er skrevet slik som den er, kan være at både Nilsen og Rønning har fullstendig forståelse for hvorfor musikken til Plumbo er som den er, men at deres personlige smak påvirker deres skrivestil på en slik måte, at de føler at selve musikken ikke, i mangel av et bedre ord, fortjener en anmeldelse som anerkjenner bandets personlige stil for det den er. En tredje mulighet for hvorfor anmeldelsen har de karakteristikkene som den har, kan ha grunnlag innenfor de nye trendene innenfor anmeldelser om musikk i Norge. Med de tidligere eksemplene, hvor man kan nevne anmeldelsen om Haukeland og anmeldelsen fra Norges Nye Megahit, og så klart anmeldelsene om Plumbo, ser vi at språkmessig er det normalt å prøve å virke humoristiske, hvor selve stilen kan på mange måter virke som en form for kåseri, bare ikke ment for å bli fremført muntlig. Disse forsøkene på humoristiske tillegg til anmeldelsene kan for mange bli tolket som humor, men slik som folk er forskjellige, er også folks humoristiske sans også forskjellig. Hvis vi ser tilbake til den TV-sendte debatten vedrørende anmeldelser, vet vi at Grønneberg gjorde et forsøk på å være humoristisk i sine anmeldelser,

hvor blant annet Dancke sa at hans forsøk på humor funkete ikke i den anmelder-sammenhengen. Selv om humoren i anmeldelsene av Rønning og Nilsen er annerledes enn humoren til Grønneberg, er allikevel dette med humor og forsøk på å virke humoristisk et normalisert element innenfor dagens norske anmeldertradisjon.

Når vi nå kommer til Stauts musikk og de anmeldelsene som omhandler dette, er det igjen slik at man ikke kan ta for seg alle anmeldelsene som omhandler bandet, men man kan heller se på ulike mediehus og de anmeldelsene de har gjort. Den første anmeldelsen vi kan studere, er en anmeldelse av VGs anmelder Stein Østbø, som gir dem terningkast fire for deres album *Stugureint* (2014). I forhold til de andre anmeldelsene som er nevnt ovenfor, er denne relativt kort siden den består i hovedsak av bare ett avsnitt. I denne anmeldelsen blir Staut rost for deres musikk, noe som får Østbø til å forstå hvorfor Stauts fanskare har økt. I dette tilfellet blir de sammenlignet med bandet Hellbillies, som er kjent for å beholde sin brede dialekt i låtene sine, noe som også Staut gjør på Valdres-mål. Det blir kommentert at låtskriveren til Staut har visse mangler for å komme opp til et 'gull-nivå' tekstlig, men at det er disse folkemusikalske elementene som gjør Staut til noe helt eget. Hele anmeldelsen ender med dette: «Feelgood - unnskyld, kjenslegod! - musikk er det åkkesom.» (Østbo: 2014: på nett)

Den neste anmeldelsen er skrevet av Dagbladets anmelder Øyvind Rønning, som vi kjenner igjen fra anmeldelsen om Plumbo som ble diskutert ovenfor. Av alle anmeldelsene som omhandler bygderock-aktører som er tatt opp til diskusjon, er dette den anmeldelsen som har kommet nyligst. I denne anmeldelsen ga Rønning albumet *Makalaus* (2019) terningkast fem, og holder en positiv tone fra start til slutt. Rønning føler at han nesten må låne et sitat fra en tidligere anmeldelse, som lyder som følger: «Hallingdal har Hellbillies, Gudbrandsdalen har Lomsk, Telemark har fostret Odd Nordstoga og Valdres har Staut.» (Sitert av Rønning. 2019: på nett) I motsetning til de andre anmeldelsene nevnt ovenfor, så blir alle medlemmene av Staut nevnt for deres egne prestasjoner når det kommer til dette albumet, som for eksempel: «Anslaget er friskere og arrangementene og produksjonen til Alf Magne Hillestad mer kreativ - og mindre forutsigbar. Det er mer fest over låtene. (...) Tekstlinja er ganske typisk for låtskriver Ørnulf Juvkam Dyves frodige og fargerike beskrivelser av folk og fe og natur i Valdres - på kav dialekt. Det er ikke lett å forstå hvert eneste ord, men det låter uansett som musikk i ørene mine. Balladen 'Ein gong' er nærmere poputtrykket, pyntet med Asle Tronruds fele og Thom Hell på synth og gitarer og flott «foredratt» av vokalist Gaute Lein Ausrød.» (Rønning. 2019: på nett) Videre blir det brukt ord og uttrykk som «mild»,

«fengende», «rocka», før det til slutt blir konkludert av Rønning at dette var i hans øyne et fint album. (Rønning, 2019: på nett)

I forhold til anmeldelsene som vi har analysert av Plumbo og Røvballebandet, ser man klart at språket og måten musikken til Staut blir beskrevet inkluderer i større grad Marcussens anmelderelementer, i den forstand at anmelderen forstår de musikalske valgene bandet tar og hva slags stil og sjanger musikken går under istedenfor at anmelderen fremmer sin egen oppfatning av musikken. Her igjen vet vi som lesere hvem anmelderen er, og forsterker følelsen av at dette er anmeldernes personlige meninger rundt musikken. I forhold til det lingvistiske ser vi at hverken *harry*-begrepet eller *rølp*-begrepet blir brukt i noen av disse anmeldelsene om Staut. Isteden ser vi eksempler på positive ladede begreper, som for eksempel «fengende», «feelgood» og «fest», selv om den ene anmeldelsen er av Rønning, som vi vet fra tidligere har brukt negative begreper når han har blant annet anmeldt Plumbos musikk. En slik forskjell i beskrivende begreper gir oss som lesere av anmeldelser en rekke spørsmål rundt en anmelders rolle. Har en anmelders personlige smak alt for mye å si når det kommer til musikk anmeldelser, og kanskje anmeldelser om kunst og kultur generelt? Selv om anmeldelser i seg selv skal skape debatter rundt musikk og hva som skal bli sett på som ‘god’ og ‘dårlig’ musikk, er det riktig at en persons mening rundt det som essensielt handler om personlige preferanser blir sett på som den ‘riktige’ preferansen? Hva slags kunnskap innehar anmeldere som gjør at de kan på sett og vis si hva som er bra og dårlig kulturelt sett?

Som vi vet fra innledningen har alle en form for personlig smaksbiografi når det kommer til musikk, som kan ha utviklet seg basert på foreldres/foresattes musikalske preferanser og/eller andre nære personers preferanser. Dette betyr ikke at det finnes en ‘riktig’ eller ‘feil’ smak når det kommer til musikk, selv om visse personer deler sine, både positive og negative, tanker ved å skrive dette på en tydelig måte i anmeldelsene. Når det kommer til kunnskap om musikken anmelderne velger å anmelde, må man se på anmelderne på et individnivå. Det er ikke et krav å ha spilt musikk i en spesifikk sjanger for å kunne anmelde musikk innenfor den sjangeren, selv om dette er tilfellet for visse anmeldere, som for eksempel Grønneberg som har vært en del av bandet CC Cowboys. Hvis man i løpet av livet har lyttet til en god del musikk, kan man muligens inneha den nødvendige kunnskapen for å kunne anmelde forskjellig musikk, med igjen er ikke det bestandig tilfellet. Samtidig kan anmeldere ha lært seg mer om musikk på grunn av anmelderjobben, men som nevnt finnes det også anmeldere som ikke er koblet til et mediehus, men som personlig velger å skrive anmeldelser på fritiden og dele dette via personlige kanaler som for eksempel en blogg eller

en side på sosiale medier. Det er utfordrende å undersøke om anmeldere har den nødvendige kunnskapen for å anmelde musikken de anmelder hvis de baserer sin kunnskap på årevis med lytting. Deres kunnskap kan være begrenset på grunn av enkeltpersoners personlige smak, som vi vet fra tidligere kan påvirke en anmeldelses tone hvis man anmelder en sjanger eller en musikalsk gruppe som man aldri personlig har likt. For å prøve å oppsummere alt dette, er den enkleste måten å forklare det på at dette med anmeldelser og anmeldernes kunnskap om musikk forskjellig fra anmelder til anmelder. Det er komplisert å navigere seg igjennom de ulike meningene som gjennomskinner de ulike anmeldelsene som blir gitt ut hver dag. Det er denne kompleksiteten som gjenspeiler dagens anmelderpraksis, siden alle anmeldelser, selv de som er gitt ut av samme person, er så forskjellige i språk og uttrykksmåte, at selve feltet er nærmest umulig å forstå på grunn av anmeldernes individuelle forskjeller i musikalsk smak og erfaring. Som vi vet fra tidligere har det vært forsøk på debatter rundt denne praksisen, men at det har ikke kommet noen konkrete endringer i etterkant av denne debatten, bortsett fra at det er flere personer, enten folk som fatter en dagligdags interesse i det som skjer eller som ønsker å forstå hele situasjonen på et dypere nivå, som er innforstått med hva som skjer og hvordan det har påvirket dagens musikkulturelle landskap her til lands.

Man kan se at den norske musikkanmelderpraksisen er i stor grad, til dags dato, påvirket både av de tidlige trendene innenfor den tidlige norske anmelderpraksisen, og de moderne trendene innenfor anmeldelser i Norge, i den forstand at en rekke anmeldelser inneholder humoristiske og ironiske elementer, og kan til tider bli subjektive, men kan samtidig ha reflekterte grunner til hvorfor de mener det de gjør. Som man har sett ovenfor kan det være en trend ved at det egentlig ikke alltid er en reflektert grunn til hvorfor anmelderen for eksempel liker eller ikke liker en spesifikk låt, samtidig som de på et vis hevder i en rekke tilfeller at alle de som tenker motsatt fra dem, har en dårlig musikalsk smak (her kan man referere til hendelsesforløpet mellom Haukeland og Grønneberg som et konkret eksempel på en slik uttalelse). Med tanke på Marcussens elementer som han føler burde være til stede i en rock-anmeldelse, kan man på et vis si at anmelderne i dag fortsatt har visse utfordringer i forhold til samsvaret mellom disse elementene, og utfordrer seg selv i forhold til det å holde seg saklig i forhold til deres personlige meninger. Som det også blir sagt av Per Dahl: «A written text can often be much more rigid in its definition than the artistic expression in question might warrant. This makes music criticism a supplier of relevant premises for people's understanding of musical expressions.» (Dahl. 2019: 407) Siden vi nå har fått innsikt i hva anmelderne mener om visse aktører innenfor bygderock-sjangeren, er det nå på tide å se

nærmere på hva noen av bygderockens aktører syns som anmeldere, og andre deler av musikklivet som er relevant i denne konteksten.

3. Intervju

3.1 Intervjuprosessen

I forbindelse med denne masteroppgaven, viste det seg at det kunne være en viss nytteverdi å få et innblikk fra et knippe mennesker som står midt oppi sjangeren og lager musikk som skaper reaksjoner både hos anmeldere, men også vanlige folk rundt om i landet. Derfor valgte jeg å komme i kontakt med fem personer som tar del i bygderock-sjangeren, og invitere dem til å ta del i et kvalitativt forskningsintervju. I korte termer kan funksjonen for et kvalitativt forskningsintervju oppsummeres med dette sitatet. «Det kvalitative forskningsintervjuet søker å forstå verden sett fra intervjupersonenes side. Å få frem betydningen av folks erfaringer og å avdekke deres opplevelse av verden, forut for vitenskapelige forklaringer, er et mål.» (Kvale. Brinkmann. 2018: 20) Til sammen fikk jeg intervjuet tre personer, mens to av dem kunne dessverre ikke stille opp til et intervju og da ta del i denne masteroppgaven. Personene som stilte til intervju, var Ørnulf Juvkam Dyve fra bandet Staut, Lars Erik Blokkhus fra Plumbo, og Erik Röv fra Røvballebandet.² Utvelgelsen av intervjuobjekter baserte seg på ulike deler, og for noen av intervjuobjektene var det på et mer individuelt nivå at de ble spurt om å delta. Et forventet problem i sammenheng med utvelgelsen, kom med tanke på mangfold. Dessverre har det vist seg å være en utfordring å finne kvinnelige bygderock-artister, hvor per nå har jeg ikke funnet noen som driver aktivt med konserter og som gir ut ny musikk spesifikt innenfor bygderock-sjangeren. Som nevnt har vi Carina Dahl som kan assosieres innenfor den generelle bygde-inspirerte festmusikken, men en kvinnelig aktør som innehar de samme sjanger-karakteristikkene som sjangeren er kjent for, har ikke vært mulig å finne så langt. Om dette er fordi dette i seg selv er en mannsdominert musikalsk sjanger, hvor kvinner ikke har fått det samme gjennombruddet som menn, eller fordi ingen kvinner har så langt tatt interesse for sjangeren, er vanskelig å svare på, men forhåpentligvis er det noen som studerer dette i større grad en gang i fremtiden. Selv om dette med mangfold i forhold til kjønn ble en utfordring, var det allikevel andre kvalifikasjoner jeg tok i betraktning i forhold til utvelgelsen. Det viktigste som ble tatt i betraktning, baserte seg på deres «tilstedeværelse» innenfor sjangeren. Et klart eksempel på dette er bandet Plumbo, som har nå blitt et band som er godt kjent over hele landet, og har per nå over 300 000 månedlige lyttere på Spotify, hvor en av deres mest kjente låter, «Møkkamann», har over 25 millioner strømminger totalt. (08.02.22) Man kan også si at bandet Staut går inn i denne kategorien. I forhold til Plumbo,

² Alle som tok del i intervjuene, hadde ikke et problem ved å bli navngitt i forbindelse med denne masteroppgaven

har de bare litt over 122 000 månedlige lyttere på Spotify, men har samtidig nærmere 13 millioner strømminger på låten deres «Sjå sole». (08.02.22) I dette tilfellet skiller Rövballbandet seg ut. Som band har de en større fanskare i Sverige enn i Norge, hvor mye av dette kan stamme fra deres valg til å lage tekster på svensk. Allikevel har de en betydelig fanskare i Norge innenfor Norges raggermiljø, som ble nevnt tidligere i innledningen. I sammenheng med både Plumbo og Staut, har Rövballbandet litt over 42 000 månedlige lyttere, men har nå over 6,8 millioner strømminger på låten deres «Raggen Går Mellan Patar Och Lär» (08.02.22)

Samtidig har alle bandene vært en del av kultur-delen av Norge i den forstand at de har vist seg på en rekke TV-programmer i ulike sammenhenger. Juvkvam Dyve har en rekke ganger vist seg på den norske kanalen NRK innenfor en musikalsk sammenheng, Blokkhus har vist seg på en rekke programmer som Skal Vi Danse og Stjernekamp for å nevne noen, og Röv har vært å se på reality-programmene Wunderland og Norske Rednecks, som ble nevnt tidligere, hvor vi igjen ser hvor musikken til Röv har sitt fotfeste blant det norske folk. Et annet kriterium jeg hadde når det kom til utvelgelsen av intervjuobjekter, var i forhold til deres personlige stil innenfor bygderocken. Alle tre bandene har en egen stil og sound som gjør at de skiller seg klart fra hverandre. Selv om de i realiteten alle har de typiske bygderock-elementene, er måten disse blir brukt på i låtskrivingen det som skiller dem fra hverandre. Et uforventet pluss med tanke på de som ble intervjuobjekter, er at disse mennene er den ene/en av dem som skriver låter til bandet. Et eksempel på dette kom da det ble gjort et forsøk med å komme i kontakt med bandet Staut. Juvkvam Dyve, som er både låtskriver og pianist i bandet, valgte å stille til intervju, noe som ga et innblikk i hvordan deres personlige musikkstil er blitt til. Til sammen ga alle tre et innblikk i hvordan deres respektive band lager låter, og hvem deres musikalske inspirasjonskilder er, og hvordan dette har påvirket deres måter å skrive låter på. Med tanke på hva slags type vinkling jeg skulle ha i min masteroppgave, ved at det ble et større fokus på sjangeren i seg selv og anmeldelsene rundt sjangeren, var valget å foreta en rekke kvalitative intervjuer for å innhente den nødvendige informasjonen istedenfor å f. eks. lage et spørreskjema som alle som kom over den, kunne svare på. Et slikt spørreskjema kunne ha vært et egnet verktøy, hvis det skulle ha vært et større søkelys på folkene som hørte på musikken til disse bygderock-aktørene, istedenfor bygderock-aktørene i seg selv.

Når det kom til selve intervju-prosessen, var hovedfokuset å ikke lage spørsmål som var ledende med tanke på hva slags svar som var ønsket, og at selve intervjuet ikke ble ukomfortabelt for noen av partene. Intervjuet skulle heller foregå som en samtale, for å heller

få svar som virket mer genuin enn de kunne ha vært i en heller «stivere» intervjuopprosess. I forbindelse med dette, ble det valgt å ha semi-strukturerte intervjuer som skulle vare i maks en time (60 minutter), hvor det var til sammen seks spørsmål som korresponderte til forskjellige kategorier. Denne formen for kvalitativt forskningsintervju er på mange måter lik en vanlig samtale to personer har med hverandre, men har samtidig som mål det samme som ethvert annet intervju: å få en form for forståelse for intervjuobjektets syn på ulike temaer, som var et av hovedmålene med disse intervjuene. Når det kommer til slike semi-strukturerte intervjuer, er det tolv elementer som forklarer de ulike elementene/aspektene i forhold til innhenting av ønsket informasjon. Elementene er *Livsverden*, *Mening*, *Kvalitativt*, *Deskriptiv*, *Spesifisitet*, *Bevisst naivitet*, *Fokusert*, *Flertydighet*, *Forandring*, *Sensitivitet*, *Mellommenneskelig (interpersonell) situasjon*, og *Positiv opplevelse*. (Kvale. Brinkmann. 2018: 45-50)

Flere av disse elementene er selvforklarende, men det er visse av disse elementene som hadde en større rolle i forhold til intervjuene direkte tilknyttet denne masteroppgaven. I forhold til *Mening*, handler dette om at som intervjuer ønsker man å forstå sentrale temaer i intervjuobjektets livsverden/virkelighetsforståelse, samtidig som intervjueren tolker og fortolker det som blir sagt, det som blir sagt mellom linjene, og det som blir underforstått basert på ordvalg og stemmeleie. I løpet av intervjuet ble det også stilt spørsmål som både var faktabaserte og meningsspørsmål, for å få en dypere kunnskap om intervjuobjektets livsverden/virkelighetsforståelse. Dette kan ses i sammenheng med elementet *Deskriptiv*, hvor intervjuobjektene blir oppfordret til å beskrive det de mener så nøyaktig som mulig, som ble gjort i intervjuene knyttet til denne masteroppgaven. Deretter har man *Bevisst naivitet*, som i denne sammenhengen var direkte tilknyttet til nye og uventede sider intervjuobjektene valgte å dele i forhold til deres personlige meninger og tanker rundt byggerock-sjangeren og anmelderrollen. På grunn av valget ved å ha semi-strukturelle intervjuer, var det en viss form for åpenhet, som resulterte i en viss fordomsfrihet og ga jeg som intervjuer en åpenhet for nye og uventede meninger som resulterte i mye informasjon relevant for masteroppgaven. I sammenheng med dette var intervjuene veldig *Fokusert*, siden det var bestemte temaer og hendelser som intervjuene bestod av. I forhold til de to siste elementene som var essensielle i denne masteroppgaven, *Mellommenneskelig situasjon* og *Positiv opplevelse*, er det naturlig å se på disse i en felles kontekst. *Mellommenneskelig situasjon* er ganske selvforklarende, siden under intervjuet skapes kunnskap i samspillet mellom to eller flere personer, og med dette er det viktig med tanke på elementet *Positiv opplevelse*. Et forskningsintervju må være positivt

for begge parter, men spesielt for den som blir intervjuet. Intervjueren må trå forsiktig i forhold til holdning og spørsmål som blir stilt, siden det er en sjøngse for at intervjuobjektet kan reagere negativt på dette, som kan resultere i en dårlig dynamikk i løpet av intervjuet og at den som blir intervjuet tilbakeholder informasjon eller nekter overhodet å svare på spørsmål. Derfor er det nødvendig som intervjuer å være positiv og vise at det som blir sagt, er interessant, og samtidig vise en sunn interesse for intervjuobjektet og hans meninger. (Kvale. Brinkmann. 2018: 46-49)

I intervjuene som ble gjort i forbindelse med denne masteroppgaven, var det tre kategorier/temaer som skulle bli tatt opp, som i korte trekk var oppvekst, musikalsk karriere og musikkbransjen med et hovedfokus på anmeldere. Samtidig ville jeg at de skulle ta stilling til ulike hendelser i kultur-Norge som kunne ses i sammenheng med bygderock-sjangeren og dens plass innenfor det norske musikklandskapet. Disse hendelsene innebar det nye programmet Norges Nye Megahit, Spellemannsprisens endringer i kategoriene sine, og de nyoppståtte kategoriene, regjeringsskiftet og eventuelt andre deler av kultur-Norge som de er misfornøyde med. Med disse spørsmålene, ville jeg ut ifra svarene som ble gitt, gå dypere inn på det som ville være interessant med tanke på bandenes stilistiske trekk, inspirasjonskilder, hvordan barndommen påvirket deres musikalske uttrykk, samt hvordan de følte at de ble tatt imot av musikkbransjen og media. Det ble debattert om jeg skulle også intervju anmeldere i forbindelse med denne masteroppgaven, for å få deres side av saken når det kom til anmeldernes posisjon i kultur-Norge. Denne ideen ble tilsidesatt, siden anmelderne har på mange måter allerede sagt deres mening gjennom deres anmeldelser, og i noen tilfeller allerede gjennomførte intervjuer, som dermed resulterer i at de allerede har delt sine meninger rundt dette temaet. I tillegg til ønsket om en lett samtale med intervju-objektene, ville jeg ikke at det skulle bli ukomfortabelt for intervjuobjektene, i den forstand at dette var noen av mine første møter med store aktører og tv-personligheter, og ville ikke gi uttrykk for mine egne nerver. I forbindelse med tidligere oppgaver som jeg har gjort ved Universitetet i Oslo, har jeg holdt en rekke intervjuer og har tidligere erfaring med prosessen, men følte at det ble annerledes i sammenheng med denne masteroppgaven.

Dette kan ha en sammenheng med det som kalles asymmetriske maktforhold innenfor kvalitative forskningsintervjuer. Det man ikke tar i betraktning med tanke på slike forskningsintervjuer, er at selv om det kan se slik ut utad, er ikke dette en fullstendig åpen dialog mellom to eller flere parter. Som intervjuer har man en vitenskapelig bakgrunn når man går inn i intervjuprosessen, og har dermed en høyere maktposisjon i forhold til den som blir

intervjuet i forhold til kunnskap. Samtidig kan intervjuobjektet reagere på maktposisjonen som intervjueren innehar, og oppta en egen maktposisjon i forhold til å holde tilbake informasjon under selve intervjuprosessen som er essensiell for forskningen intervjuet er en del av. Selv om dette kan være tilfeller i forhold til slike forskningsintervjuer, betyr ikke det at dette skjer under hvert eneste forskningsintervju. For å unngå slike asymmetriske maktposisjoner, kan noen intervjuere forsøke å redusere den asymmetriske maktposisjonen ved å inngå et samarbeid med den som blir intervjuet i forhold til selve intervjuet og hvordan det skal foregå, og forsøke på en dialog hvor begge parter er likestilte i forhold til det å spørre spørsmål, fortolke det som blir sagt, og rapportere deler av intervjuet som enten var positive eller negative. (Kvale. Brinkmann. 2018: 51-53) En del av det asymmetriske maktforholdet som i mange tilfeller ikke blir tatt i betraktning, er i forhold til intervjuerens personlige følelser i forhold til intervjuobjektets status innenfor det som skal bli videre undersøkt. Hvis intervjueren føler at intervjuobjektet har en høyere posisjon i forhold til det som skal bli undersøkt, kan intervjueren føle at det i realiteten er intervjuobjektet som har en høyere maktposisjon enn det intervjueren selv har, i forhold til informasjon og innhentet kunnskap.

Det må sies at under intervjuene var det ingen indikasjon for at det var et usymmetrisk maktforhold som tok sted, selv om det kan ha følt slik fra intervjueren sin side i forhold til intervjuobjektene sin posisjon innenfor den norske musikkulturen. I etterkant av intervjuene ga ingen av intervjuobjektene noen form for indikasjon for at dette var tilfellet, samtidig som det ikke var noen form for indikasjon for at intervjuobjektene tilbakeholdt informasjon, hvor alle sa at for dem var dette en positiv opplevelse og virket nysgjerrige og interesserte i selve forskningsprosjektet. En del av intervjuprosessen som må bemerkes, tar del i den pågående korona-pandemien. På grunn av den økende smitten av koronaviruset, og at en rekke av aktørene som ville stille til intervju bodde ganske langt unna, endte intervjuene opp med å bli gjort via videochat med programmet Zoom. Det er vanskelig å si om dette har gitt en viss påvirkning på svarene fra intervjuobjektene, men det kan enten være slik at det var lettere å gi ærlige svar over videochat, eller at det var vanskeligere å være ærlig, men som nevnt ga ingen av dem noen form for indikasjon for at de holdt tilbake informasjon tilknyttet det de ble intervjuet om. Alt i alt varte intervjuene mellom 30 minutter til 60 minutter, hvor de, uten hemninger, delte sine meninger.

3.2 Intervjusvar

Det mest naturlige var å be intervjuobjektene om å begynne fra begynnelsen, og da begynte vi med deres oppvekst. Alle tre nevnte på at de hadde en helt normal og god barndom, med

foreldre som var til stede og engasjerte. I alle tre tilfellene var enten en eller begge foreldrene arbeidsfolk med veldig fysiske jobber, hvor spesielt Juvkvam Dyve sa at hans fars yrke kan ha vært grunnen til at han begynte å skrive sine egne sanger. «(...) jeg kjem jo fra en familie der far, typ håndverker, beundra veldig det å kunne lage ting. Altså sette opp hus, bygge ting, murer som man ser han har laga, det har støtt fascinert mæ. Men så hadde jeg ikke akkurat de samma skillsa sjøl så, jeg lurer på om je har taka ut den biten, og heller prøve å laga sanger da. Jeg innbiller meg at det har noke med det å gjøre.» (Juvkvam Dyve. 2021: Intervju) Han nevner også at det var hans mor som fikk han til å begynne å spille musikk, hvor hun fikk han til å ta et orgelkurs, og etter det ble Juvkvam Dyve meget interessert i musikk, som bare ble forsterket av at faren var en del av Begnaljom Spellemannslag, og dro på festivaler og kappleiker på sommeren. På samme måte som med Juvkvam Dyve, hadde også Blokkhus en veldig musikalsk barndom. Begge foreldrene hadde aktive jobber, med en mor som jobbet på fabrikk, og en far som holdt på med asfalt. Ifølge Blokkhus selv, ble det spilt mye gitar og trekkspill, samtidig som det ble sunget mye, hjemme i helgene. Samtidig startet han et av sine første band i barndommen sammen med noen venner da han var ti-tolv år gammel. I motsetning til Juvkvam Dyve og Blokkhus, hadde Röv en annen musikalsk barndom. Med en far som jobbet på en togstasjon og en mor som var hjemmeværende, sier han selv at de begge var veldig til stede i barndommen, men ikke så interessert i musikk. På grunn av dette fikk Röv et sterkere musikalsk forhold til sin bestefar, som spilte gitar og sang humoristiske viser. Med bestefar som en av de nærmeste naboene, samtidig som en annen nabo spilte gitar, ble Röv fort lært opp i hvordan spille gitar. Ifølge dette kan man se at alle tre intervjuobjektene hadde foreldre som var tilstedeværende, men at deres individuelle musikalitet kom fra ulike hold.

Når det kommer til intervjuobjektene personlige smak og inspirasjonskilder, er ulikhetene mange. Röv, som nevnt hadde et nært forhold til sin bestefar, ble inspirert av hans humoristiske viser. Han begynte selv å skrive og lage musikk i da han var mellom 15-17 år, og har gjennom sin karriere valgt å skrive låter på svensk. Av alle intervjuobjektene er han den eneste som har tatt dette valget å skrive på et annet språk enn morsmålet. Röv sier selv at norsk musikk var ikke en stor del av bygda han vokste opp i, og sier selv at han syns norsk musikk, spesielt på dialekt, var ikke av stor interesse. «Så, så jeg syns svensk det, det var et mere ærlig språk å synge på, og da kan man til og med banne og sånn uten at det høres jævlig ut lissom, og da da er det mer naturlig da. Du kan legge inn litt sånne ord, du kan legge inn snusk mer naturlig. Alt blir naturlig i mine ører da.» (Röv. 2022: intervju) Ironisk nok er en av

Rövs første låter på norsk, som har navnet Kornsjø-Visa, som han sier blir den dag i dag lært på barneskolen i Kornsjø utenfor Halden. Allikevel er Röv mest kjent for å skrive musikk på svensk, selv om han utelukkende er norsk. Dette aktive valget begrunner han med at den musikken han lager, hadde dessverre ikke fungert på norsk. Röv poengterer at et av hans mål når han lager musikk, er å gjøre folk glad, men samtidig sjokkere, og da med dette tillegget av Snusk, som han kaller det. «Jeg likte lissom det derre med å sjokkere på fest da, ikke bare ha de derre seriøse sommersangene, så da ville jeg også kunne, jeg ville, selve se meg på litt særere musikk med snusk og humor og og alkohol og sånn da. Det var min humor. Så jeg, så jeg likte det veldig godt. Så da, ja da fikk du jo ofte en latter på fester når du spilte låtene. Da var det mye latter og smil og glede, så det det likte jeg godt.» (Röv. 2022: Intervju) En rekke av hans inspirasjonskilder er kjente svenske visesangere, blant annet Bengt Sändh og Eddie Meduza, hvor begge to var kjente for å ha lagd musikk med grovere tekster. Per nå har Erik Röv tatt en ufrivillig pause fra musikken på grunn av en rekke faktorer i dagliglivet, men sier selv at han har planer om å lage mere musikk og gi det ut i løpet av 2022, og da både på norsk og svensk.

I motsetning til Röv, har Blokkhus andre inspirasjonskilder i form av mer norsk og amerikansk musikk. Blokkhus' far, som dessverre gikk bort da Blokkhus var ganske ung, var en stor fan av den norske artisten Kim Larsen, noe som han sier selv har vært en av inspirasjonskildene for sin musikk. Blokkhus bemerker også at han er, på et vis, musikalsk altetende, og har hørt på at fra danseband til rock'n'roll, men nevner at ACDC var og er et av hans favorittband, selv den dag i dag. Alle bandmedlemmene i Plumbo er fra norske bygder på Østlandet, og sier at det alltid har gått i norsk festmusikk for hele gjengen. «Nei, så det, det, det går i norsk festmusikk og det har det alltid gjort. ja, så det vakke no, det vakke no... Vi skulle ikke spille jazz, lissom.» (Blokkhus. 2022: intervju) I motsetning til Röv, er Blokkhus og bandet Plumbo et av mange bygderock-band som har tatt det aktive valget med å lage musikk på norsk. Han sier videre at de aldri hadde som mål å bli kjent i utlandet, og at det treffer folk mer når låten er skrevet på hovedspråket i det landet man bor i. Når det kommer til selve prosessen med å lage musikk, sier Blokkhus at en del av låtskrivingen går ut på å fortelle en historie, og da ofte ved å konstruere verbale bilder. Eksempler på dette er låtene Møkkamann og Hailux Lastepan, hvor den førstnevnte handler om alle personene i Norges mange bygder som kan bli sett på som merkelig, mens den sistnevnte handler om å leve på bygda og å være i den alderen hvor man får lappen, får sin første bil (som i låten er en Toyota Hailux), og forelske seg i ung alder. « (...) så jeg trur det er litt viktig og, og... ja

viktig og holde det ganske nøkternt, og ehm... ganske enkelt, sånn at folk kjenner seg igjen. Vi er jo enkle folk.» (Blokkhus. 2022: intervju)

På samme måte som med Blokkhus, skriver Juvkvam Dyve på norsk for bandet han er med i, Staut. I tillegg så er det verdt å bemerke at siden medlemmene er fra Valdres-området, er låtene på valdresdialekt, noe som forsterker bygderock-preget med tanke på den veldig tydelige dialekten som skiller seg fra typisk 'østlandsk'. Juvkvam Dyve sier at det alltid har vært i hans interesse å skrive musikk som er ekte, og for han personlig er det vanskelig å lage noe ekte på engelsk, så derfor måtte det bli på norsk. Allikevel sier han at er veldig inspirert av den engelske popmusikken, som kan ha vært på grunn av barndommen. Da Juvkvam Dyve var liten, hadde familien hans noen leieboere, hvor den ene leieboeren viste han forskjellig musikk, men det han ble mest inspirert av og synes var veldig interessant, var musikken til Electric Light Orchestra, Beatles og Queen. Dette har fulgt han gjennom sin musikalske karriere, og selv om han hører på den nyeste musikken som blir gitt ut, går han alltid tilbake til spesielt disse bandene fra barndommen. «Sjøl om jeg prøver å vere flink te å høre på all slags musikk som blir gitt ut, og sett pris på mykje av det, men det er et eller annet med den derre kjerna i det som vart lage av de tre nevnte banda som nok er min, hva skal jeg si da, min ledestjerne på en måte.» (Juvkvam Dyve. 2021: intervju)

Som band blir det nevnt av alle tre intervjuobjektene at når det kommer til det å lage musikk, har de valgt å gjøre visse endringer i forhold til deres ansikt utad, samtidig som grunnene til disse endringene er varierte. For Juvkvam Dyve sier han klart og tydelig at noe av det verste han vet er å sette folk, og band og artister, i båser i forhold til det de har gjort før. I motsetning til deres tidligere album, sier han selv at det nyeste albumet deres, Makalaus (2019), har en litt annen musikalsk karakter enn de forrige albumene de har laget. Han sier selv at inspirasjonen for dette albumet kom fra et fjell i Valdres, som bærer samme navn som deres nyeste album. Han forteller videre at fjellet er ikke spesielt høyt og vanskelig å bestige, men at selve utsikten fra toppen er spektakulær: «(...) da har me et slikt et bilde på på at det er veldig mykje fint i det å at du ikkje trenger å jobbe deg spent i hjæl for å sjå det fine. Det var litt tanken bak da.» (Juvkvam Dyve. 2021: intervju.) Han forteller også at bandet Staut har fått kommentarer i de baner at de var «et bedre band før», men han sier videre at denne tankegangen om at folk, og band, bare kan gjøre en ting, kan på mange måter være skadelig, og kan forhindre at folk fornyer seg selv både musikalsk, men også på et personlig plan. Det blir også nevnt at en rekke av låtene som Juvkvam Dyve har skrevet for Staut, har blitt avspilt eller framført i en rekke bryllup, samt at biter av tekst fra ulike låter er å finne tatovert på folk.

For Blokkhus og bandet Plumbo, sier han selv at musikken endret seg ganske tidlig, før de fikk utdelt prisen for Årets Spellemann i begynnelsen av 2012. Under denne Spellemannsutdelingen ble det sagt visse fraser av Blokkhus vedrørende de som delte ut prisen, Madcon. Jeg ønsker ikke å gå inn på om dette var en uskyldig spøk eller en grov uttalelse, men dette er ikke noe som skal bli tatt opp i denne teksten, samtidig som det er klart og tydelig at dette er noe Plumbo, og spesielt Blokkhus, angrer på. Under intervjuet hadde jeg ingen planer om å gå inn på dette temaet, men Blokkhus selv tok opp temaet, og sa igjen at han har lært av sine feil og jobber med det. En av de positive følgene fra denne hendelsen var at Plumbo ble kjent som band og ikke bare som avløpsåpner. Ved å nå bli kjent blant store og små, følte Blokkhus at Plumbo ikke kunne fortsette å skrive like grov musikk, spesielt siden de begynte å ha konserter for barn i barnehager, og følte derfor at det måtte gjøres noen endringer i forhold til lyrikken i låtene. Blokkhus nevner også at musikken deres er nå ment for et bredt publikum, og nevner at musikken deres har vært en del av folks store livshendelser, hvor man kan nevne bryllup og begravelser innenfor slike livshendelser. Det blir videre nevnt at Blokkhus og bandet fortsatt kommer til å skrive låter som inneholder temaer som fest og alkohol, for å nevne noe, men at dette i dag er ikke noen av deres hovedtemaer når det kommer til deres framtidige tekster og låter.

I forhold til Blokkhus og Juvkvam Dyve, har ikke Röv endret sin musikalske stil i den forstand at man kan klart skille mellom den eldre musikken og den nyere musikken. Allikevel gjør han et poeng ut av å forklare sin tankegang i forhold til det å lage musikk, og hvordan denne tankegangen har endret seg i takt med at han har blitt eldre. Han innrømmer at han tenker mer konsekvenser nå, og hvordan det kan påvirke folkene i hans privatliv og hans karriere. Som nevnt tidligere er Röv ikke redd for å skrive låter med 'snusk' som han kaller det, og tar glede i å dele slike låter med sine fans. Allikevel nevner han at slik musikk, og da spesielt den humoren som gjenspeiles i musikken, kan være ødeleggende for en persons musikalsk karriere. Overraskende sier Röv at dette er på et vis et rykte han liker å ha, noe som kan være på grunn av de ulike subkulturene hvor han på mange måter er en allerede etablert artist på grunn av den musikken han har skrevet, som står i kontrast til hans tidligere uttalelser. Allikevel bemerker han at det har skjedd visse endringer i hvordan han tenker når det kommer til å skrive musikk: «Så før var det mer direkte da. Da var det kukk og fitte og sånn. Da... det er jo greit å tørre å nevne det da. Jeg syns det er morsomt å kunne å tørre det, men det er jo kanskje verre og verre nå.» (Röv. 2022: Intervju) Han nevner at han burde muligens ha skrevet med musikk da han var ung, slik at de valgene han tar tekstlig sett ikke

kan gå ut over personene i hans privatliv. Om musikken til Röv kommer til å endre seg i årene framover, gjenstår å se. Han sier selv at han skal begynne å skrive ny musikk i 2022, hvor han ikke frastår fra å skrive musikk på norsk, men at majoriteten kommer nok til å bli skrevet på svensk.

Siden denne masteroppgaven handler i stor grad om bygderock, ble det også spurt om dette er en adekvat sjangerterm for musikken som intervjuobjektene selv produserer. Innenfor dette temaet var det delte meninger blant Juvkvam Dyve, Blokkhus og Röv, men oppsummert var alle tre generelt positive til denne termen. Som nevnt i forhold til Juvkvam Dyve, har han en viss innstilling i forhold til musikk, at de aktivt prøver å lage kvalitetsprodukt i form av musikk, og at de musikalsk har endret seg, ifølge Juvkvam Dyve selv. Da dette spørsmålet dukket opp, var han klar på at det kommer an på hva som ligger i begrepet, samtidig hvor han som nevnt tidligere ikke liker å bli satt i bås, som også gjelder i forhold til sjanger. «(...) hvis du mener at det er folkeleg liksom, at det ikkje prøver å være førr smart, så er me nok liksom litt der, (...)» (Juvkvam Dyve. 2021: Intervju) Videre nevner han at ut ifra hans egne følelser rundt denne termen, at dette er musikk for folk som er høylytte og vil høre på musikk samtidig som de drikker alkohol. Det blir også sagt av Juvkvam Dyve selv at han håper at det blir mulig å fylle bygderock-begrepet mer enn det det har vært så langt, siden han selv kjenner en rekke bygderock-aktører som: «(...) kan veldig mykje meire enn berre å få folk til å skrike med to i promille.» (Juvkvam Dyve. 2021: Intervju) Han sier videre at på mange måter har nok Staut en fot innenfor denne sjangeren, samtidig som han bemerker at Staut, ifølge han selv, blir mest streamet i de store byene i Norge. Totalt sett synes han at dette med sjanger er komplisert. «Så, så det er slik, jeg syns dette her med sjanger er ganske vanskelig, syns jeg. Vanskelig å... og det er sikkert at, jeg har et slik, hva skal jeg si, det jobber litt imot det jeg tenker sjøl. Altså, jeg tenker ikke på musikk slik. Musikk er for meg.. det er så mykje.» (Juvkvam Dyve. 2021: Intervju)

I større grad enn Juvkvam Dyve viste også Röv en positivitet rundt dette mulige sjangernavnet, selv om han selv har kalt musikken han spiller for ragger-musikk, på grunn av at dette er på mange måter et av hovedelementene tekstlig i låtene hans. «(...) vi er inne, vi er jo absolutt inne i bygdemusikksjangeren, men vi har kalt det sjøl for ræggærmusikk på grunn va at det handler om ræggging, det jeg skriver om. For det er jo egentlig det jeg har brent for, er jo å ha vært ræggær og drive med ræggærbiler og kjøre rundt og drikke. Så jeg, jeg prøver å, å lage musikk som er ut ifra sånn jeg har opplevd ræggærlivet og sånn jeg vil at ræggeræne skal bli videre da.» (Röv. 2022: Intervju) Han bemerker videre at det han driver på med i forhold

til musikken kan klart kategoriseres som bygdemusikk, siden musikken hans også blir spilt i stor grad på bygdene, samtidig om han og Røvballebandet spiller en rekke konserter både i norske og svenske bygder, selv om det begynner å bli en økning i streams fra folk i de store byene i Norge også, ifølge Röv selv.

Blokkhus selv hadde lignende tanker som Röv, med at var meget positiv til sjangernavnet bygderock. Allikevel må det bemerkes at han hadde ikke så mye å si når det kom til dette med bygderock som sjangernavn, men han syntes selv at det var et passende navn for den typen musikk og de tilsvarende aktørene innenfor denne sjangeren. Blokkhus sier videre at Plumbo i dag prøver å gå litt vekk fra rock som sjanger, men at de fortsatt kommer til å produsere låter som kan gå innenfor denne sjangeren.

Som nevnt var det visse hendelser som nylig hadde skjedd i musikklivet, som også ble diskutert og pratet om i disse intervjuene. En av disse viktige hendelsene var som nevnt Spellemannsprisens nye kategori Festmusikk, og hva intervjuobjektene syntes om denne nyoppståtte kategorien. Röv fra Røvballebandet delte sin positivisme rundt denne nyoppståtte kategorien, og sa at det var på tide at noe slikt skjedde siden. Han kommenterer at det er underlig at en slik kategori ikke har oppstått før nå, spesielt siden i hans øyne er det en rekke aktører innenfor bygderock-sjangeren og som generelt lager musikk som er litt på kanten, er noen av de mest streamede artistene og musikerne innenfor musikk-Norge, og at de i forhold til dette fortjener å bli anerkjent i form av en slik pris som Spellemannsprisen. I Røvs øyne kan det vise seg at denne nyoppståtte kategorien er et resultat av visse holdningsendringer som har skjedd innenfor det norske musikklandskapet, som forhåpentligvis vil si at sjangre som før ikke har blitt tatt seriøst i en slik setting som Spellemannsprisen, har nå begynt å få et innpass innenfor kulturlandskapet i Norge. Dette er ekstremt positivt for Röv, og gir han selv et lite håp for at Røvballebandet en dag har muligheten for å bli nominert i en kategori innenfor Spellemannsprisen. Samtidig bemerket Röv at denne kategorien kanskje er i en viss grad for bred, i den forstand at det er en rekke aktører på tvers av sjangre som kan bli nominert innenfor denne kategorien, men at selve tanken bak denne kategorien er på mange måter et skritt i riktig retning for at flere musikalske aktører får en viss form for anerkjennelse.

Juvkvam Dyve, derimot har andre tanker rundt denne nyoppståtte kategorien. Han mener at blant annet Staut og bandet Ni Liv ikke kommer til å bli nominert i denne kategorien, men at de som kommer til å bli nominert blir da for eksempel Stian 'Stayzmann' Thorbjørnsen, Petter 'Katastrofe' Kristiansen og andre grupper som ligner i deres musikalske

stil. Juvkvam Dyve har en sterk tro for at den musikken som kommer til å bli prioritert innenfor denne kategorien, vil være mer lignende EDM i forhold til sjanger og stil, hvor han nevner russemusikk (en form for EDM, men spesielt for ungdom mellom 16-20+) og den mer elektroniske pop-musikken. Han har et håp om at han tar feil om Spellemannsprisen i forhold til dette, at de faktisk har endret sin tankegang i forhold til hvem som blir nominerte, men at han bruker ikke så mye tid på å tenke på det. For han er det noe annet som er viktigere: «Jeg tenkte i starten at det hadde vori jammen moro å fått det, men det betyr ikkje så veldig mykje tel kort. Det som betyr noko er å komme ut og spille førr folk og vite at folk er glad i musikken din. (...) Og det betyr mange, mange mange ganger meir enn å få ei litt for tung statuett stående i stugu.» (Juvkvam Dyve. 2021: Intervju)

Til slutt har man igjen Blokkhus, som på mange måter har lignende tanker som Röv. I motsetning til Röv og Juvkvam Dyve, har som nevnt Blokkhus og bandet Plumbo både blitt nominert til en Spellemannspris, og også vunnet en for Årets Hit. Selv om Blokkhus med Plumbo da har vunnet en Spellemannspris, mener han fortsatt, på samme måte som Röv, at dette er en kategori som burde vært til for lenge siden, og som på mange måter kan åpne opp for musikalske aktører som ikke har blitt inkludert i en Spellemanssammenheng tidligere. Det blir nevnt av Blokkhus at han kjenner en av personene som muligens står bak denne nyoppståtte kategorien, og at dette er en kategori som har vært diskutert blant personer som har en viss påvirkning på Spellemannsprisen og dens kategorier. Samtidig blir det for Blokkhus interessant å se hva slags artister som kommer til å bli inkludert, hvor han blant annet nevner DDE, Vassendgutane, Rotlaus, Stayzmann, Katastrofe og Plumbo selv, som mulige aktører som etter hvert kan bli nominert innenfor denne kategorien. Samtidig blir det nevnt av Blokkhus at dette mest sannsynlig kommer til å være en ganske bred kategori sjangermessig, men at han velger å se på den positive siden med dette, og at det på mange måter kan være positivt at så mange ulike representanter for ulike sjangre kan bli nominert til samme kategori. Basert på Blokkhus tanker rundt denne kategorien, blir det nevnt at dette er en kategori som muligens har kommet for å bli, på samme måte som for eksempel country, rock og danseband, hvor sistnevnte ikke er en kategori innenfor Spellemannsprisen lenger. Allikevel, bemerker han at dette er noe vi må følge med på i tiden som kommer.

Et viktig tema som ble tatt opp under intervjuene, var intervjuobjektens tanker vedrørende anmeldere og anmeldelsene de skriver. Det var under denne delen av intervjuene mye interessant informasjon dukket opp. I korte termer, viser det seg at ingen av intervjuobjektene bryr seg om hva anmelderne sier, men at de heller bryr seg om hva fansen

deres mener om musikken de produserer. Som alle poengterer, er det ekstremt simpelt å få terningkast en av anmelderne, noe som kan sees på som noe positivt. Dette kan være på grunn av anmelderens negative holdning til musikken, som gjør at folk fatter interesse og vil se/høre den musikalske hendelsen, enten om det er en låt eller en konsert, og se om det var verdt terningkast en. Röv forteller i sitt intervju om en hendelse han hadde med en anmelder fra Sverige, som ga bandet hans terningkast en, og kommentarer om musikken som var negativt ladet. I dette tilfellet tok fansen til Rövballerbåndet saken i egne hender, og kommenterte på anmeldelsen og svarte med negative kommentarer rettet mot den svenske anmelderen. «(...), den avisartikkelen der ble jo spredd mange hundre tusen ganger da, så han fikk vel kanskje en av de mest oppsiktsvekkende skriva det året. Det var den artikkelen da. For da var vi jævlige populære i Sverige. Og så han fikk jo så øra flagra av fans da så... Så det var jævlige moro da.» (Röv. 2022: Intervju) Röv forteller videre at han på et arrangement i Sverige faktisk møtte anmelderen som hadde skrevet anmeldelsen som skapte slike reaksjoner hos sine fans. Han forteller at han prøvde å være positiv og hyggelig mot han, men at anmelderen selv var nervøs for dette møtet. Röv avslutter med at de to hadde et veldig fint møte og fikk snakket om anmeldelsen og det som fulgte med dette. Når det kommer til Røvs generelle holdninger rundt anmeldelser, står han sterkt ved at en ener i terningkast kan på mange måter være bedre enn en sekser. «(...) altså terningkast seks er jo bra sånn sett, men en, du får, det er da skal alle lese den saken da hvis du får en ener. (...) ja, fans og alle de elsker jo artisten og så kommer en stusselig person og skriver det motsatte. Så, det blir opprør det altså. Det er jo bra reklame. Rett og slett, det blir aldri glemt, altså.» (Röv. 2022: Intervju)

Denne tanken om at anmeldelser ikke er av så stor viktighet, blir også delt av Juvkvam Dyve, bare at i hans tilfelle spesifiserer han at terningkast en er bedre enn terningkast tre. Han forklarer at det er fordi det kan fremme artisten, samtidig som folk legger mer merke til en ener i en anmeldelse, og får muligens en lyst til å se om den musikalske hendelsen virkelig fortjente en på terningen. Samtidig som han mener dette, mener Juvkvam Dyve også at i visse tilfeller fortjener artister og band en dårlig anmeldelse, siden de har produsert et dårlig musikalsk produkt. «det blir jo gitt ut mykje musikk i den bygderock-sjangeren som er drit, som er skikkelig dårlig, ikke sant. Spesielt tekstlig. Altså det heng ikkje på greip i heile tatt. Det er skikkelig dårlig, og da skal det være lov å kaste terningkast ein og si at dette her er ordentlig dårlig. (...) Og i det folkelige så ligg det noko med at alle har en slags tanke om at hvis ting blir hørt mykje på, at folk liker det, så er det bra. Og det er feil. Altså, det er utruleg mykje musikk som folk syns er dritbra som er ordentlig, ordentlig dårlig (...).» (Juvkvam

Dyve. 2021: Intervju) Han sier selv tidligere i intervjuet at Staut har fått gode anmeldelser når de først har blitt lagt merke til slik at det blir skrevet anmeldelser, og at de har ligget på enten terningkast fire eller fem i løpet av bandets levetid. Han spesifiserer allikevel at det ikke er riktig av en anmelder å gi en artists låt terningkast en når dette er et produkt som artisten har brukt lang tid for å produsere, og sier at en anmelder som blir alt for personlig er på mange måter en dårlig anmelder. Han foreslår også en forandring i forhold til anmelderpraksisen og hvordan anmeldelser i seg selv kan bli bedre. Dette forslaget går ut på at istedenfor at en anmelder skal anmelde en musikalsk hendelse, så bør det være en gruppe på ca. fem personer som skriver hver sin anmeldelse og gir hvert sitt terningkast av den samme musikalske hendelsen, hvor alle disse ulike meningene blir samlet til en anmeldelse og terningkastet blir et gjennomsnitt basert på alles terningkast.

Ifølge Blokkhus har de som nevnt fått kjenne på den negative siden av artistlivet i etterkant av Spellemann-hendelsen, som på mange måter kan ha hatt en virkning på anmeldelsene som Plumbo har fått i årenes løp. Blokkhus selv kommenterer at det i dag muligens ikke er så mange musikk anmeldelser, siden det blir gitt ut store mengder musikk nesten fra uke til uke, som gjør det muligens utfordrende for anmeldere å holde et bredt sjangerspekter i forhold til de musikk anmeldelsene som de skriver. For han gir det mer mening å fortsette å beholde anmeldelser innenfor andre deler av kulturlivet, som for eksempel i forhold til filmanmeldelser. I hovedsak bryr ikke Blokkhus seg om de negative anmeldelsene som Plumbo har fått, men at det viktigste for han og de andre i bandet, er at fansen liker musikken som de produserer. «Så om en anmelder innenfor ring 3 slenger en ener eller en toer så så er det bare kult det. Da blir det litt debatt og da blir det litt provoserende for våres fans også også er det lissom, ja, blir et engasjement da.» (Blokkhus. 2022: Intervju) Blokkhus selv mener også at selve anmelderpraksisen er på mange måter gammeldags, og har samme tankegang som Juvkvam Dyve i forhold til at det er nok mange enkeltpersoner som følger anmelderens synspunkter istedenfor å reflektere over sine personlige tanker rundt musikken som blir anmeldt. Allikevel bemerker Blokkhus at det har vært tilfeller i nyere tid hvor anmeldere bruker ekstremt negativt språk rettet mot artisten istedenfor å holde fokuset på selve musikken, hvor han nevner hendelsesforløpet rundt Haukeland og Grønneberg, som ble nevnt tidligere i denne masteroppgaven. Det blir også nevnt, ifølge Blokkhus, at Grønneberg også har gitt Plumbo lignende anmeldelser som den han ga til Haukeland. Han føler at i det store og det hele er hele praksisen rundt det å skrive anmeldelser om musikk, ikke nødvendig, men sier likevel at av og til kan det være nyttig å ha slike anmeldere som Grønneberg som

skaper debatt og engasjement hos fans som føler at artisten de liker har fått en dårlig anmeldelse uten noe godt grunnlag for hvorfor.

Siden intervjuobjektene følte at anmeldere ikke var et stort problem, ble det spurt om det var noen andre deler av den norske musikkulturen som for dem var et større problem, eller hvert fall noe de har merket i løpet av sine karrierer som bør nevnes. Som veldig forskjellige musikere, ga hver og en av dem ulike svar. For Juvkvam Dyve viser det seg at det er algoritmer som for han er et stort problem. Med dette mener han datateknologi som på et vis skal kontrollere hva folk hører på, og at det er selve streamingtallene som en artist har som bestemmer om det er bra eller dårlig musikk. Samtidig blir det nevnt av Juvkvam Dyve at for han er det i tillegg visse problemer i forhold til media og nyheter innenfor musikk-miljøet. Han sier selv at han er lei av de såkalte musikkprogrammene, som for eksempel Norges Nye Megahit, som på et vis skal handle om musikk, men som i realiteten ikke handler om musikk i det hele tatt. Han ønsker seg et program som fremmer norsk musikk, og kommer med et eksempel med en kjent norsk artist som går igjennom prosessen i forhold til det å skrive, komponere og produsere musikk. Juvkvam Dyve føler at med denne strømmen av kjendiser som produserer musikk så slipper ikke de norske musikerne som driver med musikk på heltid frem, og blir på mange måter ekskludert i det norske media til fordel for disse musikkonkurransene og kjendisene som lager musikk i en kort periode. Han refererer tilbake til Stauts tankegang, om at de ikke har noen planer om å ha en slik usikker karriere med tanke på å alltid levere kvalitetsmusikk og ligge stabilt i forhold til streams istedenfor å ha perioder hvor de er ekstremt kjent før de igjen blir «glemte», som er tilfellet med en rekke artister og kjendiser som lager musikk.

For Blokkhus var problemet mer kommersielt, i den forstand at det handler bare om medier og hvordan norske artister blir presentert for resten av Norge, noe som er lignende problemene som Juvkvam Dyve føler er til stede i det norske kulturlivet. Ifølge Blokkhus er nesten alle norske program som går på norsk TV sangkonkurranser som setter artister som representerer ulike sjangre, opp mot hverandre. Han ønsker seg et program som hyller norsk musikk, og samtidig fremhever nye artister som dukker opp. Det blir nevnt at Norge har et slikt program i musikkprogrammet Hver Gang Vi Møtes, hvor Blokkhus sier at dette er et eksempel på den typen programmer han føler vi burde se mer til på norsk TV: programmer som fremmer norsk musikk og artisten bak den. Han bemerker at dette er en form for programmer som på mange måter skal være underholdende for folk som ønsker underholdning i helgene, men at nå kan det være på tide å fremme norsk musikk og musikere

på en annen måte. Det blir også nevnt av Blokkhus at han gjerne vil delta i Hver Gnag Vi Møtes, så forhåpentligvis ser vi Blokkhus som en av artistene som deltar i dette programmet. I sammenheng med Blokkhus' problemer med media, blir det i tillegg nevnt av han at det på et vis er en viss form for skeivfordeling når det kommer til medierepresentasjonen av norske artister. «Eh, jeg føler i media og tv og og produksjonsbransjen og tv-bransjen så er de en liten sånn.. på en måte en, en liten klan da som de bare rullerer på, da. For det er det samme som dukker opp hele tida. Vi, vi, vi andre får ikke slippe til, dessverre.» (Blokkhus. 2022: Intervju) Han sier at bandet Plumbo ikke har de samme mulighetene som andre artister i forhold til sosiale medier og media i forhold til å nå ut til publikum på den måten de egentlig vil, og at deres fremste metode for å presentere dem selv for fans og potensielt nye fans, er via livekonserter, enten filmet eller foran et publikum. Med denne skeivfordelingen som Blokkhus føler er ganske tydelig innenfor norske medier, føler han at dette er noe som må jobbes med, for ifølge han er det så mye bra norsk musikk der ute som dessverre ikke får slippe til på grunn av sagt skeivfordeling. Det blir også nevnt av Blokkhus, at det på mange måter var lettere før for norske artister og musikere å bli kjent via TV og radio. Ifølge han var det vanlig på 80-90-tallet at en artist ble introdusert på et TV-program, for så å bli kalt popstjerne dagen etterpå. Siden det blir gitt ut mye musikk og at Norges befolkning blir introdusert for nye artister og band så å si hele tiden, føler Blokkhus at det er vanskeligere for artister og band å bli lagt merke til samtidig som det er vanskelig for det norske folk å følge med på alt som skjer innenfor det norske musikkulturelle landskapet.

I forhold til Juvkvam Dyve og Blokkhus, handlet Röv's problem på mange måter om Rövbandets image. Da dette spørsmålet dukket opp, nevnte han kommune som seriøse folk. Han forklarte videre og nevnte en hendelse hvor bandet hans skulle spille en konsert i Sverige, og hadde tatt kontakt med kommunen de skulle spille i om å låne et lokale for konserten. I dette tilfellet viste det seg at folkene i kommunen som hadde med utleie av lokaler å gjøre, ikke ville låne dem et lokale for konserten, hvor det ble nevnt at det var fordi kommunen så på bandet som 'kvinneundertrykkende'. Röv sier selv at hverken han eller bandet er på noen måte kvinneundertrykkende, og selv om han innrømmer at tekstene til en del av låtene er som nevnt litt 'snuskete', betyr ikke dette at de ikke respekterer kvinner. Han føler, ifølge han selv, at han og bandet har på mange måter blitt forhåndsdomt av personer som ikke kjenner dem i en mer privat setting. Selv om Röv sier at det er kommune som seriøse folk han syns er et problem, er det tydelig i forhold til intervjuet at dette er ikke det egentlige problemet, men heller fordommer. «Det var jo jævlig rart. Åssen kjenner dem oss,

lissom. (...) Så det er litt rart da. Så hvis folk, folk får jo lissom feil oppfatning da, når en bare... ryktet går, så blir det... Du får jævlige dårlige rykter virker det som da. Folk tror no helt annet om personene.» (Röv. 2022: Intervju)

Etter å ha innhentet all denne informasjonen fra intervjuobjektene, kan vi igjen se tilbake til de to hovedpunktene når det kommer til bygderock som sjanger, og anmelderrollen. Det er viktig å nevne at konklusjonene som trekkes i den neste delen av masteroppgaven, baseres på intervjuobjektene egne svar, og skal settes i samsvar med det som allerede har blitt sagt om sjangerens oppbygging og uttrykk utad (1.3), samt debattene rundt anmelderrollen og hvordan denne har forandret seg og mest sannsynlig kommer til å forandre seg i årene framover (2.1-2.3).

4. Diskusjon

Som det ble nevnt tidligere er musikkhistorie et utfordrende felt med tanke på alle de ulike innfallsvinklene man kan ha når man ser nærmere på musikkhistorie med et fokus på hvordan og hvorfor visse musikalske sjangre oppstår under den tiden den gjør. En del av denne utfordringen kan sies å stamme fra de ulike innfallsvinklene, historiske øyeblikkene og samfunnsstrukturene som har kommet og gått. Friedlander forklarer en del av problemet med gjenfortelling av historie på en fin måte med dette sitatet: «Some historians claim objectivity; none achieve it. The best an author can do is alert the reader to personal biases-to let the reader know where you're coming from.» (Friedlander. ...: 13) Selv om man kan si at man aktivt prøver å holde historiefortellingen objektivt, er det utfordrende på grunn av sin egen bakgrunn og interessefelter. Siden deler av denne masteroppgaven er historiebasert, er det viktig å nevne dette i forhold til vinklingene som er gjort i disse seksjonene.

Historieseksjonene i denne masteroppgaven baserer seg på musikkens stilistiske trekk, samt visse historiske hendelser som påvirket samfunnet, selve samfunnet, og hvordan alt dette kan ha hatt en påvirkning på musikken i seg selv.

Med etterdønningene fra Andre Verdenskrig friskt i minnet til store deler av verdens befolkning, var deler av den amerikanske ungdommen klare for en ny form for underholdning, og er virkemiddel i deres kamp mot foreldregenerasjonen, ved å ta del i en form for underholdning som tok form i den nye musikkstrømmen rock'n'roll. Som vi vet fra Ennis, kan rocken bli sett på som den sjuende musikalske strømmen, som er en kombinasjon av de andre seks: pop, svart pop, country pop, gospel, folk musikk, og jazz. Samtidig blir det nevnt av Friedlander at noen av de musikalske aktørene på dette tidspunktet var inspirert av R&B, jazz og blues, mens andre var mer inspirert av country. Fellestrekket mellom Ennis og Friedlander, er at det er en felles enighet om at rocken hadde ikke oppstått med mindre en rekke forskjellige sjangre, som de nevnt ovenfor, hadde blitt sammenslått av visse musikalske aktører som var foregangspersoner innenfor rocken i dens tidlige dager.

I begynnelsen var rocken en del av de unges kultur, og har med tiden endret seg til noe mer. På en måte kan man si at selv om rocken ikke bare er en del av ungdommenes kultur i dag, har rocken selv den dag i dag for å provosere og engasjere store deler av verdens befolkning, og i Norge, som man så tidligere i denne masteroppgaven. I løpet av årene har rocken skiftet ansikt, og i dag er det titalls subsjangre som går innenfor termen rock. Samtidig kan det nevnes at rocken har endret seg i forhold til geografisk lokasjon, hvor Norge er et eksempel på dette. Som det har blitt nevnt, er det ikke store mengder kritisk litteratur om

rockens leveår i Norge, noe som på mange måter har gjort det komplisert å gjengi en tydelig rød tråd. Allikevel er det visse deler av denne historien som er i stor grad bekreftet. Man vet at rockens introduksjon i Norge var gjennom filmen *Rock Around The Clock*, hvor ungdommene tok denne musikken til seg som en del av sitt opprør mot sin foreldregenerasjon, som også kan sies for den rocken som var populær på 60-tallet. Det man også kan si med sikkerhet, er at på 70-tallet kunne man se et skille i forhold til de som følte at rocken burde synges på engelsk, og de som følte at norsk også kunne være et passende språk innenfor denne musikkjangeren. Deretter deler historien seg i to grener: den engelske rocken i Norge og dens utvikling, og den norske rocken og dens utvikling i Norge. Med et fokus på den norske rocken i Norge, kan man med en form for sikkerhet si at de fire store innenfor norsk rock på norsk har hatt en stor påvirkning på både den norske rocken og andre sjangre for musikk i Norge, som kan begrunnes med deres innlemmelse i Rockheim Hall of Fame. Tidligere ble Rockheim Hall of Fame nevnt i forhold til den norske rocken på norsk, hvor ingen av intervjuobjektene band har blitt innlemmet per dags dato (2022). Ifølge Rockheim Hall of Fames egne regler, blir det nevnt at man kan ikke bli nominert før det har i hvert fall gått 25 år etter at de har debutert med sin første utgivelse. På grunn av dette faktumet, vil det si at Staut, Plumbo og Røvballebandet muligens en dag blir nominert, og muligens innlemmet, i Rockheim en eller annen dag i framtiden. Per nå er dette bare spekulasjoner, og i forhold til intervjuobjektene intervjuer, kan man regne med at de fortsatt kommer til å aktivt skrive ny musikk i årene som kommer, som kan resultere i utgivelser som virkelig utmerker seg i forhold til en form for påvirkning på det norske kulturlivet. (Rockheim. 2022: på nett) Etter dette punktet er det vanskelig å trekke noen klare linjer i forhold til den norske rockens historie og hvordan denne har utviklet seg videre, selv om det er tydelig at en rekke band har kommet og gått innenfor denne subsjangeren med norsk rock på norsk. Samtidig har denne sjangeren vært en inspirasjon for andre subsjangre man kan se i ettertid, hvor bygderocken er en slik sjanger.

Hvis man ser nærmere på bygderock-sjangeren, er det vanskelig å si om dette er en av disse subsjangerne som kommer til å bestå, eller bli borte i løpet av noen år siden den teknisk sett ikke har eksistert i mer enn litt over ti år. På dette tidspunktet, i 2022, er det rett å si at dette er en sjanger med musikk som har blitt ekstremt populær, både innenfor ragger-kulturen, redneck-kulturen, innenfor de store byene og de mindre bygdene i Norge, basert på intervjuobjektene svar fra tidligere. Samtidig vet vi nå at det finnes aktører innenfor denne sjangeren som også har fått en fanskare i Sverige, på grunn av det musikalske valget med å synge på svensk. Bygderock-sjangeren i seg selv, kan sies å ikke ha eksistert, hvis det ikke

hadde vært for 80-tallet og skiftet som skjedde i forhold til språk i musikken, og en viss form for oppfordring om å også synge på dialekt. Selv om dette ikke er så tydelig i dag, er det på et viss rett at den norske kultursektoren i stor grad vil verne om den norske musikken på norsk, som igjen kan bekreftes i forhold til antall musikalske aktører som har blitt innlemmet, og som muligens kommer til å bli det i årene framover.

I forhold til byggerocken i seg selv, bestod det tidligere kapittelet av informasjon som ikke kunne bekreftes. Med tillegget av intervjuene gjort av Juvkvam Dyve, Blokkhus og Röv, kan vi igjen se på denne sjangeren i samsvar med Fabbri, Hebdige, og harry- og rølpbegrepet. Men tanke på musikken i seg selv, vet vi nå at alle tre har et mål å lage musikk som folk liker, eller som Juvkvam Dyve sier, et kvalitetsprodukt. Som vi nå vet har alle disse tre bandene som disse tre intervjuobjektene representerer, hver sin musikalske stil, som kan sies å gjenspeiles både med tanke på deres musikalske barndom, men også med tanke på deres geografiske lokasjon her i landet. Med Juvkvam Dyves musikalske bakgrunn bestående av norsk folkemusikk og britisk rock, med Blokkhus med sin musikalske bakgrunn bestående av en rekke norske rockeband, som har blitt nevnt tidligere i denne masteroppgaven, og andre mer internasjonale, og Röv med sin musikalske bakgrunn med forskjellig visesang og svensk raggar-musikk, er det klart at deres personlige musikkstil har blitt påvirket av hvor de har vokst opp geografisk sett, og forsterker tanken om at de musikalske uttrykkene innenfor denne sjangeren er mange og forskjellige, med visse fellestrekk i forhold til besetning og visse musikalske trekk. Det er også klart at disse intervjuobjektene har blitt påvirket i forhold til hva låtene handler om, hvor Stauts album *Makalaus* (2019) gir oss et klart eksempel på dette. Et interessant fellestrekk mellom disse tre intervjuobjektene, er i forhold til historiefortelling, hvor alle vil på en eller annen måte formidle noe, enten i form av hvordan en spesifikk utsikt får noen til å sette pris på de små vakre tingene i livet, eller formidle kjente deler av bygdelivet som når man får sin første bil og kjører rundt med venner. Samtidig er alle opptatt av å lage musikk som gjør folk glad, og vil på ingen måte skuffe sine fans gjennom musikken de lager. Allikevel vil det ikke si at alle de musikalske aktørene som tar del i denne sjangeren skriver låter som forteller en historie, er det fortsatt et større fokus på bygdelivet og de ulike delene ved dette i de ulike låtene av de ulike aktørene. En annen del av dette med aktørene innenfor byggerocken, er igjen dette med kjønnsfordeling, hvor det har blitt nevnt at det er svært få eller tilnærmet ingen som tar del i denne subsjangeren. Hvorfor dette er tilfellet, er komplisert, og utfordrende å svare på under nåværende tidspunkt. For alt vi vet kan det finnes en kvinnelig aktør som synger om et forskjønnet bygdeliv med de samme sjangertrekkene

som vi ser hos musikken til intervjuobjektene, bare at denne personen ennå ikke er blitt kjent for musikken hun lager. Siden samfunnet som helhet har kommet langt i forhold til kjønnsfordeling over yrker, lønn og innenfor andre musikalske sjangre, kan dette temaet i stor grad bli aktuelt om noen få år, siden det allerede har begynt å bli lagt merke til hvis man medregner artikkelen til Sandvik som ble nevnt tidligere.

I forhold til sjangeren byggerock, vet vi at intervjuobjektene følte dette navnet var passende, som kunne bekreftes både i forhold til de stilistiske trekkene og lyrikkens tematikk. Dette går også igjen i forhold til intervjuobjektene tanker rundt musikken, i forhold til at deres viktigste mål er å gjøre folk glad ved å lage musikk som på mange måter kan kategoriseres som lett fordøyelig og enkelt å huske. Dette tilsier ikke at dette ikke er en gruppe seriøse musikere, men heller det motsatte, hvor en rekke fans av disse gruppene har i løpet av bandenes karriere fått vite av fans at musikken deres var en del av deres bryllupsdag, en tatovering, og skrift på en gravstein. Selv om det er seriøse deler av en persons liv, er fortsatt musikken deres en del av folks sosiale samkvem i helgene, noe som intervjuobjektene også setter pris på. Siden musikken deres kan brukes innenfor en rekke ulike instanser i folks liv, kan dette være med på å bekrefte deres status som seriøse musikalske aktører, som kan ses i kontrast til kommentarene en rekke av disse aktørene har fått av musikk anmeldere.

Man si at byggerock-sjangeren på mange måter gir oss et eksempel på at det sosiale hierarkiet med 'høy'- og 'lav'-kultur fortsatt er tilfellet den dag i dag. Selv om en rekke av aktørene innenfor denne sjangeren har blitt akseptert både i de store norske byene og ute i bygdene, er det klart basert på anmeldelsene som har blitt diskutert tidligere, at det er visse aktører som er akseptert som 'høy'-kultur, mens andre blir dømt som 'lav'-kultur. Man kan se en form for linje/skala, hvor på den ene siden ligger det innenfor byggerock-sjangeren som en rekke anmeldere aksepterer og hyller (i dette tilfellet, Staut), mens på den andre siden har vi aktører som nesten ikke blir anmeldt, men som når de først får musikken sin anmeldt av fagfolk, får svært negativ kritikk (i dette tilfellet, Røvballebandet). Samtidig er det visse aktører som havner i midten av denne skalaen, som på et vis blir anerkjent for den musikken de lager i form av anmeldelser om deres musikk, men som allikevel får svært negativ kritikk med et meget farget ordspråk, som i denne sammenhengen kan sies å være Plumbo, og Andreas Haukeland nevnt tidligere i denne masteroppgaven. Som vi vet fra intervjuene, er det for så vidt ingen av intervjuobjektene som tok del i denne masteroppgaven som brydde seg om anmeldere som en del av musikkbransjen, selv om de hadde mye å si rundt dette temaet. Dette er ikke satt i stein, men basert på tankene som ble delt rundt anmeldere, er det normalt

at man blir skeptisk i forhold til deres sanne følelser rundt anmeldere, og da spesielt knyttet til negativ kritikk. Som vi vet fra tidligere har Blokkhus og bandet Plumbo fått tatt del i den negative siden av medias påvirkning på grunn av Spellemannshendelsen, og selv om dette kan sies å bare være en hypotese på nåværende tidspunkt, kan man på et vis ikke unngå å bergene denne hendelsen som en av grunnene til at Plumbo har fått dårlig kritikk gjennom årenes løp.

Selv om intervjuobjektene sa at anmeldelser for dem personlig ikke er et stort problem, og at for dem er det viktigere at fansen og publikumet som følger disse musikalske aktørene er fornøyde med musikken som de lager. Det blir stadfestet at det er hyggelig for intervjuobjektene å få positive anmeldelser, men at de velger å ikke fokusere på negativiteten som blir fremmet i ulike anmeldelser. Allikevel blir dette satt i kontrast i forhold til hvor mye intervjuobjektene hadde å si vedrørende anmeldelser, hvor for eksempel Juvkvam Dyve deler sine tanker rundt en ny form for anmeldelse som gått ut på at flere anmeldere samarbeider rundt en spesifikk anmeldelse. Man vet også nå at ifølge Blokkhus, mener han at anmeldelser er kanskje ikke så viktig i samfunnet nå som det har vært tidligere. Allikevel, i sammenheng med dette, vet vi nå at bandene som intervjuobjektene er en del av, har gjort forandringer eller viser interesse for å endre på det lyriske i musikken, som kan ses i sammenheng med anmeldelser og kommentarene som anmeldelsene består av. Vi vet nå at Staut har fått positive anmeldelser, men at det har vist seg utfordrende å finne lignende positive anmeldelser vedrørende Plumbo og Røvballebandet, hvor sistnevnte har vist seg utfordrende å finne anmeldelser om overhodet.

Dette inngår også i den TV-sendte debatten som ble sendt på NRK vedrørende anmeldere, med tanke på at det er en rekke musikalske aktører rundt om i Norge som jobber hardt med å lage musikk, men som enten ikke blir anmeldt av musikkansmeldere, eller om de først blir kjent og musikken deres blir anmeldt, så blir musikken deres 'slaktet', i mangel av et bedre ord. Som det også ble nevnt i debatten, har det vist seg at innenfor den norske anmelderpraksisen, har det i nyere tid vært mer normalt å finne anmeldelser vedrørende artister som er en stor del av massemedia på det gjeldende tidspunktet, og/eller anmeldelser av ulike norske musikkonkurranser, både med allerede etablerte musikalske aktører og norske kjendiser. Selv om dette kan sies innenfor alle lands musikkbransjer, er det vanskelig å bli kjent for musikken sin, også i Norge. Man kan si at det hadde vært en viss nytteverdi hvis det innenfor den norske musikkansmelderpraksisen også hadde satt et fokus på anmeldelser om nye musikalske aktører, som er både positivt for de musikalske aktørene som nå blir anmeldt, men også for det norske folk og andre interesserte parter som blir introdusert for mulige

musikalske aktører som de kanskje ikke hadde oppdaget hvis det ikke hadde vært for den anmeldelsen. På den andre siden kan det vise seg at ved å inkludere flere anmeldelser som nye musikalske aktører som ikke har fått anmeldelser skrevet om seg ennå, blir det færre og færre lesere av musikk anmeldelser, siden det ikke er anmeldelser om noe som er aktuelt i media på det tidspunktet.

Videre i forhold til temaet vedrørende anmeldere og selve anmelderpraksisen, vet vi fra 2.1-2.3, at dette er et utfordrende felt med tanke på alle de mulige påvirkningspunktene som kan finnes i en anmeldelse, samt debatten i forhold til kunnskapen en anmelder må ha for å kunne skrive anmeldelser. Det er en utfordrende praksis hvor enhver del av en anmeldelse, fra navngivelse til mediet anmeldelsen blir delt på, har noe å si i forhold til å få folk til å lese den anmeldelsen. Man kan også se ut ifra hvordan anmelderpraksisen har utviklet seg i årenes løp, at den har blitt preget av et behov for å være humoristisk, og noen ganger på den musikalske aktøren/de musikalske aktørenes bekostning. Innenfor dette er det riktig å si at det ikke er alle musikalske aktører som blir påvirket av denne formen for skriftlig slakt, samtidig som det blir ment at denne formen for humor kan bli sett på som en form for mobbing. Hvis man ser på denne debatten vedrørende musikk anmeldelser, ser man at det er to sider, hvor begge mener sterkt det motsatte av den andre. På den ene siden har man de innenfor denne bransjen som påpeker at anmeldelser er en subjektiv vurdering av et verk, og at det er få eller ingen deler av denne praksisen som burde endres. På den andre siden har man det som mener at anmeldere i en rekke instanser går for langt i forhold til deres 'humoristiske' kommentarer som går på de musikalske aktørenes bekostning, og at det ikke er nødvendig med et slik språkbruk for å gjøre seg forstått.

Fra utsiden kan man hevde at anmelderpraksisen er preget av en klar liste over nødvendige kvalifikasjoner, basert på skriftlige ferdigheter og en form for nødvendig musikalsk kunnskap som er en del av den anmelderens personlige musikksmak. Allikevel, er det verdt å nevne at dette med musikalsk smak er utfordrende i denne konteksten, siden musikalsk smak er noe som er individuelt fra person til person, samtidig som denne smaken har blitt til i løpet av flere årrekker. Hvis man gjennom tidende har hatt en forkjærlighet for musikken til Ole Paus, kan man ha visse fordommer mot metall-sjangeren, som objektivt sett gjør at man som individ ikke innehar den nødvendige kunnskapen til å anmelde musikk innenfor metall-sjangeren, med mindre han har en form for kunnskap om de ulike stilartene som finnes i metall-sjangeren. Teknisk sett kan man regne dagens anmelderpraksis som en praksis som enhver person som har noe å si om musikk, kan dele sine tanker via en

anmeldelse. «Everyone's a critic» er et kjent ordtak som oppsummerer denne situasjonen: alle kan via internett dele sine tanker rundt musikk og hevde at de innehar den nødvendige kunnskapen for å kunne anmelde ulike former for musikk, hvor det er lite som skiller anmelderne som jobber for de store mediehusene, fra de som bare deler sine tanker via en nettside eller noe lignende. Selv om valg av arbeidsplass gir oss et klart skille mellom disse to gruppene, er det lite som skiller dem bortsett fra dette. Begge hevder å inneha den nødvendige kunnskapen, samt at begge gruppene kan ha samme oppbygning i forhold til innholdet i anmeldelsene. Siden dette skillet ikke kan sies å være veldig klart og tydelig, kan man konkludere med at den norske anmelderpraksisen kan gå en av to veier: enten blir det lagt opp klare kvalifikasjoner om hva som skal til for å være en musikkanmelder, slik at de kan beholde sin stilling som offentlige personer hvis mening er viktig, eller så må man anerkjenne at denne praksisen ikke er så eksklusiv som de ulike mediehusene skal ha det til, og at deres subjektive meninger og vurderinger av musikk ikke kan skilles fra vanlige personer som deler sine tanker rundt musikk på ulike medier.

Som vi vet fra intervjuene, var det deler av musikkbransjen i Norge som intervjuobjektene følte var viktigere enn anmelderne, hvor Juvkvam Dyve og Blokkhus ga lignende svar i forhold til TV og musikk, hvor det var et stort ønske om et musikkprogram som ikke var formet som en konkurranse rundt flere parter. Samtidig ble det nevnt av Blokkhus at det er vanskelig å bli lagt merke til som musikalsk aktør i Norge i dag, og at det på et vis burde vært enklere å introdusere nye musikalske aktører for det norske folk, som for eksempel via et TV-program hvor programmet handler om å gjøre akkurat dette: introdusere nye artister. I dag finnes det visse TV-programmer og radio-programmer hvor musikalske artister kan fremføre og få musikken sin spilt foran et publikum, blant annet ulike talkshows, programmet Hver Gang Vi Møtes, og radioprogrammet Uhørt. Allikevel er det slik at de nye musikalske aktørene i stor grad må konkurrere med de allerede etablerte musikalske aktørene for plasser på slike program, hvor det er i stor grad sannsynlig at de allerede etablerte musikalske aktørene blir valgt til fordel for nykommerne i Norges musikalske landskap. Å inkludere nye musikalske aktører i slike program kan gå en av to veier, som vi har sett i forhold til anmeldelser om musikken til disse nykommerne: enten blir Norge introdusert for nye musikalske aktører som de ellers ikke ville ha blitt kjent med og endt opp med å like, eller så vil ikke det norske folk fatte nok interesse for disse nykommerne. Allikevel er det ikke sikkert at hvis det kommer et slikt program på TV, at det norske folk ikke vil fatte interesse i nykommerne, men dette er samtidig noe som TV-selskapene må diskutere seg imellom. Slik

som det ser ut nå er det personer som ville ha ønsket dette, hvor vi kan nevne Juvkvam Dyve, Blokkhus og Dancke som noen av disse personene.

Samtidig ble det nevnt av Röv at hans problem handlet om kommune-ansatte, men igjen kan det sies at dette i stor grad handler om fordommer rundt musikalske aktører og musikken de lager. Som vi vet er det visse musikalske aktører som skriver låter som inneholder tekster som kan være på kanten av det som kan ses på som akseptabelt: med tekster som handler om sex og andre temaer som ikke er vanlig å høre i dagligtalen. Som vi vet fra rockens historie fungerte denne sjangeren av musikk som et virkemiddel for ungdommen for å ta et opprør mot sin foreldregenerasjon, og muligens andre deler av samfunnet som en gruppe mennesker føler burde endres, er det klart at rock-sjangeren har hatt og har ennå en tendens til å provosere, men også inkludere ulike grupper i samfunnet. At dette er tilfellet med visse aktører innenfor bygderocken, kan ses på som rett i denne sammenhengen, hvor Röv er et slikt eksempel. En annen del av dette som er essensielt å huske, er at i mange tilfeller er ikke den musikalske aktøren den samme personen på scenen slik som av, noe som også gjelder for musikken som blir skrevet også. Som vi vet fra intervjuene har intervjuobjektene endret sin musikalske stil i løpet av sine karrierer, som viser at de er villig og i noen tilfeller har lyst til å endre sin personlige musikalske stil av egen fri vilje. Samtidig skal ikke intervjuobjektene føle at dette er noe de må bare for å kunne få innpass innenfor det norske musikalske landskapet.

5. Avslutning

Man kan si at rock som sjanger er i forhold til dagens standard en musikalsk sjanger som har blitt tildelt en høy plass i forhold til andre musikalske sjangrer. Fra å være en mindre sjanger på 50-tallets USA som raskt økte i følgerskare i etterkant av sitt utbrudd, har rocken endret sitt ansikt utad ved flere instanser i løpet av dens levetid, samtidig som den har gitt oss en rekke subsjangre, hvor alle kan regnes som rock. Ved å være et symbol for ungdommens opprør mot foreldregenerasjonen, til å bli et verdensfenomen, har rocken stadfestet sin tilstedeværelse ved flere anledninger. Etter sitt store gjennombrudd på begynnelsen av 50-tallet, kom denne sjangeren til Norge, og ble også en del av den norske ungdommens ungdomskultur. Etter hvert som rocken stadfestet sin posisjon også i Norge, startet det på 70-tallet en debatt vedrørende språk, hvor den ene siden fortsatt mente at det engelske språket var det beste valget, mens den andre siden mente at det norske språket også var et språk som kunne brukes innenfor denne formen for musikk. Med dette fikk vi de 'Fire Store' innenfor norsk rock på norsk, nemlig Dum Dum Boys, DeLillos, Jokke og Valentinene, og Raga Rockers. Med den innflytelsen som disse fire bandene hadde, begynte flere band og musikalske aktører å følge i deres fotspor, og begynte selv å skrive låter innenfor rock-sjangeren med norsk tekst, som resulterte i det vi kan kalle en separat subsjanger med norsk lyrikk som hovedfokus. Som et resultat av dette, begynte andre musikalske aktører innenfor denne subsjangeren å skrive låter med en form for humoristisk vri, hvor man kan nevne Luxus Leverpostei som et slikt band, som igjen har inspirert en rekke senere musikalske aktører, og da blant annet aktører innenfor bygderocken.

Bygderocken er i seg selv en subsjanger som stammer fra den norske rocken på norsk på 70-tallet, med trekk fra 50-tallets rock'n'roll og tradisjonell folkemusikk, hvor låtene portretterer et forskjønnet bygdeliv med et spesielt fokus på fest, alkohol og ulike former for sosiale samkvem. Med en standard band-besetning, med trommer, gitar, bass og vokal, med enkelte innslag av folkemusikalske instrumenter og piano, er likevel de ulike stilene som er kjent med hver enkelt aktør innenfor denne sjangeren lett gjenkjennelige, og viser at ikke alle som tar del i denne sjangeren i form av musikalske aktører følger disse sjangertrekkene slavisk. Ved å bruke Fabbris regler rundt sjangre, ... tanker rundt stil, Hebdiges tanker rundt subkulturer, og Ennis' teori rundt sjangeroppstandelse, legger man til grunne hvordan denne sjangeren opererer som en del av bygdekulturen, men også innenfor ragger- og redneck-kulturen i Norge og resten av Skandinavia. Sjangeren viser sine holdninger via musikken i seg selv, hvordan de musikalske aktørene ter seg både på scenen og ikke, hvordan publikumet og

fansen ter seg, samt hvordan klærne gir en form for signalement i forhold til tilknytningen til sjangeren. I forhold til dette, kan man si at både klærne, holdningene og musikken kan ses i sammenheng med harry- og rølp-begrepet. Spesielt harry-begrepet er viktig i denne konteksten, siden det kan både være et positivt ladet begrep, med konnotasjoner som enkel, jovial og humoristisk, og et negativt ladet begrep, med konnotasjoner som dum og preget av dårlig smak. Dette begrepet sier mye om sjangeren, siden en rekke av aktørene kaller seg selv harry, men da med tanke på de positive betydningene av begrepet, mens anmeldere har en tendens til å bruke dette begrepet i dens ulike negative betydninger.

Selve anmelderpraksisen er komplisert, og har gått fra å være en tidkrevende prosess hvor man måtte levere den over telegraf før midnatt slik at den ble en del av morgendagens vis, til internettets framvekst og det ble normalt å se en anmeldelse på nett før den ble en del av en av mediehusets aviser noen dager senere. Samtidig er det visse deler av det å skrive anmeldelser i seg selv som er komplisert, siden valgene man tar påvirker lesernes inntrykk av anmeldelsens innhold og anmelderen som en offentlig person. Disse valgene går fra navnsetting, valg av medium man deler anmeldelsen, til ordbruk. I forhold til anmelderens posisjon i forhold til å kunne dømme en låt som bra eller dårlig, er dette basert på en anmelders musikalske erfaring. Om denne erfaringen baserer seg på årevis med lytting til musikk og/eller personlige erfaringer som selvstendig musiker eller som et medlem av et band. Samtidig kan det hende at en musikk anmelder har erfaring med å jobbe i media, men da en jobb som ikke består av anmeldelser, men som er kjent med denne formen for skriftlig medium. Dette kan by på en rekke problemer, som ble nevnt tidligere, med tanke på deres innhentede kunnskap som er samlet opp i løpet av flere år. Deres innhentede kunnskap kan være stor innenfor en musikk sjanger, men muligens ikke innenfor en annen, samtidig som deres personlige musikksmak kan ha en form for påvirkning på hvordan anmeldelsen er i forhold til subjektive meninger og ordbruk. Dette er et komplisert felt, og på mange måter er det lite som skiller anmeldere som har en jobb å skrive anmeldelser for et mediehus eller noe lignende, fra de som gjør det av egen fri vilje via sine egne kanaler. I forhold til dette kan det sies at enten så må det komme noen klare kvalifikasjoner for å kunne skrive anmeldelser og beholde den musikalske monopolen for å si at visse former for musikk er bra eller dårlig, eller så må det bli innrømmet at en anmelders mening ikke har mye å si innenfor det norske kulturelle landskapet.

Basert på all denne informasjonen som har blitt presentert, og intervjuene som ble gjort med Ørnulf Juvkvam Dyve, Lars Erik Blokkhus og Erik Röv, er det klart at byggerocken

kan ses på som sin egen subsjanger, selv om hver enkelt musikalske aktør har sin personlige stil som gjør dem distinkte. Samtidig er det utfordrende å vite hvordan sjangeren kommer til å utvikle seg i årene framover. Man vet nå ut ifra deler av det norske kulturlivet at denne formen for bygdeinspirert festmusikk har blitt mer populær i store deler av Norge, og da både på bygdene og i de store byene. Med programmer som Norske Rednecks, Wunderland og Rådebank har det norske folk fått muligheten til å ta del i de ulike subkulturene som er å finne på mange norske bygder, samtidig som de har muligheten til å bli en aktiv del av bygdekulturen ved å ta del i musikken. Alt i alt kan man si at i løpet av de siste ti årene har interessen for bygdekulturen økt, samtidig som antall musikalske aktører som tar del i sjangeren har økt i takt med denne interessen. Hva som kommer ut av denne økte interessen for bygdelivet, er ikke sikkert. Det kan komme flere TV-programmer som portretterer de ulike delene av et moderne bygdeliv, og det kan komme flere musikalske aktører som fremmer denne sjangeren framover og endrer dens musikalske stiltrekk slik som rocken har endret sine musikalske stiltrekk i løpet av sin levetid. Forhåpentligvis skjer alle disse tingene nevnt ovenfor, som gjør det mulig å se på bygderock-sjangeren og dens påvirkning på samfunnet over et større tidsrom en gang i fremtiden.

LitteraturlisteLitterære kilder

Barker, Chris. 2003. 2. Utgave. *Cultural Studies: Theory and Practice*. SAGE Publications.

Dahl, Per. 2019. Music Criticism in Norway. I Christopher Dingle (red.), *The Cambridge History of Music Criticism* (S. 392-407). Cambridge University Press.

Dingle, Christopher. McHugh, Dominic. 2019. Stop the Press? The Changing Media of Music Criticism. I Christopher Dingle (red.), *The Cambridge History of Music Criticism* (S. 695-706). Cambridge University Press.

Ennis, Philip H. 1992. *The Seventh Stream: The Emergence of Rocknroll in American Popular Music*. Wesleyan University Press.

Fabbri, Franco.

- (2004). A Theory of Musical Genres: Two Applications. I Simon Frith (red.), *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (S. 7-35). Routledge.
- (2012). How Genres are Born, Change, Die: Conventions, Communities and Diachronic Processes. I Stan Hawkins (red.), *Critical Musicological reflections* (s. 179-191). Ashgate.

Friedlander, Paul. 2006. 2. Utgave. *Rock & Roll: A Social History*. Westview Press.

Frith, Simon. 2019. Writing About Popular Music. I Christopher Dingle (red.), *The Cambridge History of Music Criticism* (S. 502-526). Cambridge University Press.

Hebdige, Dick. 1979. 1. Utgave. *Subculture: The Meaning of Style*. Routledge.

Klein, Bethany. Fra Frith, Simon. 2019. Writing About Popular Music. I Christopher Dingle (red.), *The Cambridge History of Music Criticism* (S. 502-526). Cambridge University Press.

Kvale, Steinar. Brinkmann, Svend. 2018. 3. Utgave. *Det Kvalitative Forskningsintervju*. Gyldendal.

Lindberg, Ulf. M.fl. 2000. *Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers: The Fields of Anglo-Saxon and Nordic Rock Criticism*. Nordisk Institutt, Universitetet i Århus.

Moore, Allan F. 2012. Kapittel 5: Style. I *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*. Ashgate Publishing.

Wickie, Peter. 1990. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. Cambridge University Press.

Wilson, Carl. 2014. *Let's Talk About Love: Why Other People Have Such Bad Taste*. Bloomsbury Publishing Inc.

Nettartikler

Borge, Espen. 16.01.2021. *En kveld full av overraskelser*. NRK. Sist oppdatert 16.01.2021 kl. 23.37. https://www.nrk.no/anmeldelser/anmeldelse_-melodi-grand-prix-2021-_delfinale-1-1.15328683

Det norske akademis ordbok. 2022. *Rølp*. Sist besøkt 29.04.2022.

<https://naob.no/ordbok/r%C3%B8lp>

Ertesvåg, Edvard Ruggesæter. Hodne, Anna Myklebust. 21.02.2021. – *At én million fluer liker dritt, betyr ikke at dritt er bra*. TV2. Sist oppdatert 21.02.2021.

<https://www.tv2.no/a/11970607/>

Furu, Ludvig. 27.11.2021. *Vi anmeldte låt for låt*. Dagbladet. Sist oppdatert 29.11.2021 kl.

13.23. <https://www.dagbladet.no/kultur/vi-anmeldte-lat-for-lat/74740579>

Grønneberg, Anders. 15.01.2021. *Burde aldri vært med*. Dagbladet. Sist oppdatert 15.01.2021

kl. 15.53. <https://www.dagbladet.no/kultur/burde-aldri-vaert-med/73274761>

Hvidsten, Sigrid. 22.04.2022. *Spellemannprisen 2022: Hvorfor? Hvorfor? Hvorfor?!*

Dagbladet. Kommentar. Sist oppdatert 22.04.2022 kl. 23.30.

<https://www.dagbladet.no/meninger/hvorfor-hvorfor-hvorfor/75907626>

Jensen, Kjell. 09.11.2006. *Rølp: Ikke helt etter oppskriften...* NRK. Sist oppdatert 09.11.2006

kl. 10.48. <https://www.nrk.no/vestland/rolp-1.1293606>

Nielsen, Morten Ståle. 01.02.14. *Plateanmeldelse: Plumbo - «Kom som dæ sjæl»; Hustrente harryer*. Sist oppdatert 07.06.14 kl. 11.07.

<https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/rwdjR/plateanmeldelse-plumbo-kom-som-dae-sjael>

Norsk redneck-forening sin hjemmeside: <https://norskredneck.no/om-oss/>

Mørk-Tønnesen, Anne. 09.02.15. *-Det verste jeg noensinne har sett*. Fredrikstad Blad. Sist

oppdatert 09.02.15 kl. 22.52. <https://www.f-b.no/anmeldelse/kultur-underholdning/det-verste-jeg-noensinne-har-sett/s/5-59-59540>

Plumbobandets hjemmeside. 2022. *Hele Historien Om*. Sist besøkt 29.04.2022.

<https://www.plumbobandet.no/about-3>

Rakvaag, Geir.

- 23.10.2004. *Jo Nesbø om de fire store*. Dagsavisen. Artikkel. Sist oppdatert 23.10.2004 kl. 04.00. <https://www.dagsavisen.no/kultur/2004/10/23/jo-nesbo-om-de-fire-store/>
- 23.09.2021. *Endringer i Spellemannprisen: Festmusikk er ikke det verste*. Dagsavisen. Artikkel. Sist oppdatert 23.09.2021 kl. 11.24. <https://www.dagsavisen.no/kultur/2021/09/23/endringer-i-spellemannprisen-festmusikk-er-ikke-det-verste/>

Rockheim. 2022. *Rockheim Hall of Fame*. Sist oppdatert 28.04.2022.

<https://rockheim.no/hall-of-fame>

Rønning, Øyvind.

- 21.06.12. *Plumbo hjelper ikke mot dårlig musikk*. Dagbladet. Sist oppdatert 25.10.16 kl. 10.18. <https://www.dagbladet.no/kultur/plumbo-hjelper-ikke-mot-darlig-musikk/63219154>
- 04.01.19. «*Springsteen på valdresmål*»; *En festblankett fra dalens beste musikalske ambassadører*. Dagbladet. Sist oppdatert 04.01.19 kl. 15.39. <https://www.dagbladet.no/kultur/springsteen-pa-valdresmal/70614778>
- 20.11.2021. *Vi anmeldte «Norges nye megahit»*. Dagbladet. Sist oppdatert 21.11.2021 kl. 20.41. <https://www.dagbladet.no/kultur/vi-anmeldte-norges-nye-megahit/74687495>

Sandvik, Ragnhild Laukholm. 02.05.2021. *Rølpeguttas gullalder*. NRK. Artikkel. Sist oppdatert 02.05.2021 kl. 12.09. <https://www.nrk.no/kultur/xl/norsk-rolpemusikk-opplever-engullalder---uten-kvinnelige-artister-1.15470729>

Spellemann. 2022. *Nominerte – 2021*. Sist oppdatert 22.04.2022.

<https://spellemann.no/nominerte/>

Store Norske Leksikon. 19.06.2020. *Harry*. Sist oppdatert 19.06.2020. <https://snl.no/harry>

Talseth, Thomas. 22.09.2021. *Raser mot Spellemannprisen og «festmusikk»-kategorien: «Drittmusikk-pris»*. VG. Artikkel. Sist oppdatert 23.09.2021 kl. 08.46.

<https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/L5Pz8p/raser-mot-spellemannprisen-og-festmusikk-kategorien-drittmusikk-pris>

Tveit, Janne Monsen. 29.11.2021. *Una Sand kritiserer Norges nye megahit: – TV 2 bør heller fremme artister*. 730. Artikkel. Sist oppdatert 29.11.2021 kl. 22.28. <https://730.no/norges-nye-megahit-kritikk/>

Østbø, Stein. 12.04.14. *Plateanmeldelse: Staut; Stugurein norsk brukskunst*. VG. Anmeldelse. Sist oppdatert 07.06.14. <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/6bmEe/plateanmeldelse-staut>

Wikipedia. 06.09.2021. *De fire store i norsk rock*. Sist oppdatert 06.09.2021 kl. 18.32. https://no.wikipedia.org/wiki/De_fire_store_i_norsk_rock

Wikipedia. 03.10.2021. *Bygderock*. Sist oppdatert 03.10.2021 kl. 13.02. <https://no.wikipedia.org/wiki/Bygderock>

Wikipedia. 21.04.2022. *Råner*. Sist oppdatert 21.04.2022 kl. 14.19. <https://no.wikipedia.org/wiki/R%C3%A5ner>

Film og TV

Esperø, Arvid. 2004. *Norsk rocks historie*. NRK.

- Episode 1: *En kald skulder*
- Episode 2: *Platebransjen våkner*
- Episode 3: *Det store popeventyret*
- Episode 7: *Gjør det sjøl*
- Episode 9: *De fire store*
- Episode 10: *Nr.1 i USA*

Wangen, Kristin. 23.02.2021. *Musikkanmelder spiser pannebåndet til TIX etter totalslakt av MGP-bidrag*. I *Debatten*. NRK. <https://tv.nrk.no/serie/debatten>

Intervjuer

Blokkhus, Lars Erik. 04.01.2022. Intervju

Juvkvam Dyve, Ørnulf. 09.12.2021. Intervju

Röv, Erik. 05.01.2022. Intervju