

Kim Olve Breistrand

Country i Norge – musikk fra og på bygda?

En studie i sjangre, resepsjon og gråsoner

Masteroppgave i musikkvitenskap

Trondheim, mai 2013

Well up here in the city
Feels like things are closin' in
The sunsets just my light bulb burning out
I miss Kentucky and I miss my family
All the sweetest winds they blow across the south
(Ryan Adams, «Oh my sweet Carolina»)

Innhold	
Forord	4
Kapittel 1 Bakgrunn	5
1.0 Innledning.....	5
1.1 Metodiske refleksjoner. Virtuelt feltarbeid og etnografi og diskursanalyse.....	7
1.1.1 Etske problemstillinger, egen posisjon og forutsetninger	13
1.2 Sjangerteori	14
1.3 Anvendt faglitteratur	20
1.4 Avgrensning	23
Kapittel 2: Beskrivelser	25
2.1 Fremveksten av countrysjangeren og autentisitetkonstruksjon	25
2.2 Bak det «rurale» og det «hvite»	30
2.3 Global Country.....	36
2.4 Countryens historie i Norge. En reise fra byen til bygda?	39
Kapittel 3 Analyse	44
3.1 Country i media.....	44
3.1.1 Country som fest og fyll.....	46
3.1.2 Country og kulturpolitikk.....	51
3.2 Country online.....	54
3.2.1 Hva og hvem er Country?	59
3.2.2 Country ut til folket	63
3.2.3 Flytende sjangergrenser og andre kontekster for Country	67
3.3 Country i gråsonen	70
3.3.1 «Festen» og dens lydspor	71
3.3.2 Analyse av låten «I Selbu det skjer» av Slank Bakfra	73
3.3.3 Overordnede musikalske karakteristikk	74
3.3.4 Tekst.....	75
3.3.5 Sound.....	80
3.3.6 Lesning av låten inn i en debatt om kultur i endring.....	83
Kapittel 4 Avslutning	88
4.0 Avsluttende betraktninger	88
4.1 Litteraturliste	91
4.2 Anmerkninger til litteraturlisten og referering til Internett	95

Forord

Mitt første møte med countrymusikk var i ung alder. Jeg husker min fars VHS-kassett merket med tittelen «Kontry». Det var et opptak fra turneen til Wille Nelson, Johnny Cash, Waylon Jennings og Kris Kristoffersen på starten av 1990-tallet. Vi så den kassetten mange ganger sammen, men det begynner å bli en stund siden sist nå.

Grunnen til at jeg falt på valget om å skrive om countrymusikk har med mine egne preferanser å gjøre. Det har alltid vært noe ved denne musikken som har appellert til meg, både musikalsk, tematisk og tekstlig. Kanskje spiller det også en rolle at jeg er oppvokst på landet eller bygda, et «sted» Countryen, naturlig nok, synes å ha en helt spesiell kjærlighet for.

Countrymusikk er underrepresentert i forhold til en del andre sjangre i den akademiske musikk litteraturen. Gjennom studieløpet har jeg ikke støtt på litteratur om countrymusikk i noen vesentlig grad. Det kan derfor ha trigget nysgjerrigheten for å finne ut mer og skrive om det ut i fra et akademisk perspektiv. Denne oppgaven kan være et bidrag til et lite utforsket område, spesielt i norsk sammenheng.

Prosessen med å skrive en masteroppgave har vært spennende, lærerrik og utfordrende og jeg vil rette en stor takk til mamma og pappa som hele tiden har oppfordret meg til å følge mine interesser for musikk. En stor takk til min bedre halvpart og samboer, Line, som har vært tålmodig og kommet med oppmuntrende ord til en relativt ung og uerfaren, og til tider, usikker og fortvilt forsker.

Takk til professor Kjell Oversand for oppløftende veiledning underveis, tålmodigheten, interessen for temaet, spennende perspektiver og motiverende innspill. Takk for spennende emner under hele studieløpet.

Takk til alle studentkollegaer og venner for en fin studietid. Og sist, men ikke minst: Takk til alle countryfans, både i den fysiske og i den virtuelle verden. Keep it real, keep it country!

Kim Olve Breistrand, Trondheim, mai 2013.

Kapittel 1 Bakgrunn

1. 0 Innledning

Hvis det finnes én sannhet, så er det at sannheten om den sosiale verden er gjenstand for stridigheter. Dette fordi den sosiale verden for en stor del er forestilling og vilje, og fordi den forestilling som hver enkelt gruppe har av seg selv og av de andre gruppene, i høy grad bidrar til å definere hva gruppene er og hva de gjør. Forestillingen om den sosiale verden er ikke noe som er gitt eller registrert – hvilket går ut på ett – eller en gjenspeiling; den er et produkt av utallige *konstruksjoner* som alltid allerede er gjort, og som alltid skal omgjøres.¹

Jeg husker jeg satt i bilen en søndagsmorgen og lyttet på radiokanalen NRK P3, den fremste promoteringskanalen for ny og hipp musikk, myntet på et ungdommelig publikum. Jeg husker ikke helt konteksten og bakgrunnen for den følgende ordvekslingen, men den ene av de to programvertene spurte den andre om, på en skala fra 1 til 10, hvor *bra* countrymusikk var. Den andre svarte med å si 1 og fulgte så opp med å si at, på en skala fra 1 til 10 hvor *morsom* den var, nådde Country helt til topps. Morsom i denne sammenhengen var nok ikke et uttrykk for en glede av musikken, *latterlig* var kanskje et mer beskrivende ord for det programverten mente. Det er imidlertid godt mulig at min tolkning av denne ordvekslingen er påvirket av et countryherte i forsvarsposisjon. Jeg kan heller ikke si at det er denne ordvekslingen som trigget temavalg for oppgaven, men når jeg nå tenker tilbake på den, kan den ha trigget et ønske om å gå dypere inn i sjanger som ofte blir gjenstand for kritikk i den offentlige populærmusikdiskursen. Da jeg gikk i gang med arbeidet oppdaget jeg, ikke til noen spesiell overraskelse, at akademisk litteratur på norsk Country eller Country i Norge, nærmest var ikke-eksisterende. Dette er mitt bidrag til et neglisjert område innenfor populærmusikkstudier i Norge.

Med utgangspunkt i det Pierre Bourdieu betrakter som den sosiale verdens mest alminnelige erfaringer av motsetninger, by-land eller rural-urban², vil denne oppgaven forsøke å vise at dikotomien by-land på mange måter danner et rammeverk for å forstå ideologiene og fortellingene som kommuniseres gjennom countrymusikk. Som sosiale og kulturelle konstruksjoner fungerer musikkjangre som måter å manøvrere i den sosiale verden på. Som vi skal se tar countrysjangeren del i og forsterker erfaringene av denne dikotomien. Noe som i det følgende kan bety at disse motsetningene utgjør en viktig del av vår bevissthet og erfaring av verden rundt oss. Fortellinger om hjem, landsbygda, det enkle og det nære akkompagnert av steel-gitarer, tog-rytmer og telecastere med twang kommuniserer noe mer enn tonene man

¹ Bourdieu 2004:229

² *ibid.*:230

hører, for noen er dette lyden av en ideologi, et fellesskap og en følelse. I stedet for å se på musikk sjangre som musikkindustriens klassifiseringssystem, kan vi heller, som Simon Frith har vist oss, fokusere på «(...) their ideological effects, the way they sell themselves as art, community or emotion.»³

I dette kapittelet vil det først sies noen ord om metode og utfordringer med tanke på det analytiske arbeidet. Etiske problemstillinger og egne forutsetninger vil også bli tatt opp i denne omgang. I det følgende vil det gjøres rede for sjangerteori og anvendt faglitteratur før jeg avslutter kapittel med å påpeke noen avgrensninger som er foretatt. I kapittel 2 vil de mest sentrale aspektene ved sjangerens historie og fremvekst trekkes frem for å danne et bakgrunnsteppe for å forstå hvilke ideologiene og historiene som kommuniseres i gjennom countrymusikk. En dekonstruksjon av disse ideologiene og fortellingene vil i det følgende foretas for å peke på at sjangre er sosialt og kulturelt konstruerte. Globaliseringsperspektivet vil så trekkes inn for å vise at disse konstruksjonene, som Bourdieu sier, på den ene siden allerede er gjort, men som på den andre siden også omgjøres så snart konteksten endrer seg. Gjennom en belysning av sjangerens historie i Norge vil vi se hvordan Country og dens symboler blant annet har gått fra å ha vært assosiert med modernitet til å stå som en modernitetskritikk. Sjangerens historie i Norge er av betydning for Countryens resepsjon og fremstilling i medier og kan derfor bidra til en dypere forståelse for hva noe av denne resepsjonen er preget av.

Analysene utgjør den største delen av oppgaven og vil primært være opptatt av å belyse følgende spørsmål:

- Hvordan omtales countrymusikk i norske medier og hva sier resepsjonen om sosial status?
- Bidrar sosiale medier, som demokratiske ytringskanaler, til utvisking eller opprettholdelse av sjangergrenser? Og hva kjennetegnes sjangerdiskusjoner av?
- Hvordan forstår og tolker man norske band med tydelige referanser til etablerte countrymusikkidiomer, men som samtidig opererer innenfor en spesifikk norsk og rural kontekst?

Disse spørsmålene tas opp i kapittel 3, henholdsvis i delkapittelene Country i media, Country online og Country i gråsonen.

³ Simon Frith sitert i Shuker 2008:120

I stedet for å se disse analysene som uavhengige av hverandre, vil jeg argumentere for at de henger sammen. Diskusjoner om sjanger, og spesifikt om country i denne sammenhengen, må sees i lys av resepsjonen og fremstillingen i medier. Ved å kaste et blikk på samtaler omkring sjanger trer også andre kontekster frem, som peker i retning av at sjangerbegreper ikke er stabile. Disse andre kontekstene leder meg i retning av det siste spørsmålet, som jeg vil belyse ved foreta en analyse av en sang.

1.1 Metodiske refleksjoner. Virtuelt feltarbeid og etnografi og diskursanalyse

Changes in communicative technologies do change the ways we interact with other people, and these changes are important to consider as we re-imagine fieldwork.⁴

En oppgave med temaet Country i Norge vil kanskje i en tradisjonell forstand ha visse implikasjoner for hvilke metoder som er anvendt i forskningen. Det kan gi leseren et inntrykk av at det her dreier seg om en tur ut i «feltet» med båndopptaker, intervjuguide og penn og papir for transkripsjoner i lomma. En slik reise til feltet tegner følgelig et bilde av den nysgjerrige forskerens på jakt etter å beskrive og ta del i det ukjente og spennende feltet. Deltakelsen er imidlertid preget av en viss distanse til studieobjektet, slik at rollene forblir adskilt med forskeren på den ene siden og de og det han studerer, på den andre. Dette bildet samsvarer imidlertid ikke helt med mitt prosjekt, selv om jeg er nysgjerrig og feltet er spennende. Jeg mener ikke med dette å si at mitt prosjekt og min metode for datainnsamling er banebrytende og ukontroversiell i så måte, det er mer et forsøk på å ta for meg nyere perspektiver på etnografi og feltarbeid. Perspektiver jeg har blitt introdusert for gjennom boken *Shadows in the Field: New Perspectives on Fieldwork in Ethnomusicology* (2008), som også sitatet ovenfor er hentet fra.

Feltarbeid og etnografi er former for dokumentasjon som har en tett forbindelse med etnomusikologien, en disiplin som ikke lengre kun er opptatt av transkripsjon av eksotiske rytmer og spennende skalaer. Ved hjelp av transkripsjon ble musikken under forskerens lupe et objekt. Objektet ble i det følgende analysert og så sammenlignet med andre transkripsjoner med det mål for øyet å skulle kunne si noe om opphav og evolusjon. Spørsmål omkring musikkens kontekst, dens livsverden og menneskers erfaring av musikken kunne gjennom et slikt fokus bli stående ubesvart.⁵ Slike spørsmål har imidlertid fått en større plass innenfor etnomusikologien de senere årene og forskere innenfor disiplinen er nå mer opptatt av feltarbeid enn transkripsjon. Og selv om også det «nye» feltarbeidet driver med observasjon

⁴ Barz og Cooley (red.) 2008:100

⁵ *ibid.*:25

og innsamling i tradisjonell forstand, konstitueres det i større grad av forståelse for erfaring av musikk. Jeff Todd Titon sier: «The new fieldwork leads us to ask what it is like for a person (ourselves included) to make and to know music as lived experience.»⁶ Titon trekker frem noen eksempler på hvordan han selv har opplevd at tradisjonelle metoder ikke nødvendigvis stimulerte til den forståelsen han ønsket å oppnå. Dette eksemplifiserer han med en samtale han hadde med blueslegenden Son House. Først fikk House fortelle sine historier uten at det ble stilt spørsmål, senere ble samtalen styrt av Titons ferdigformulerte spørsmål. Titon sier i denne sammenhengen at den uformelle delen av samtalen, der House delte historier fra livet sitt, kunne sees på som et ledd i utviklingen av forståelse heller enn innsamling av data.⁷

Jeg baserer i denne oppgaven storparten av mine analyser og drøftinger på materiale samlet inn gjennom ulike steder på Internett. I tillegg har refleksjoner rundt egen praksis og egne opplevelser dannet noe av grunnlaget for analysene. Og det må også sies at jeg har foretatt to telefonintervjuer. Men, avisartikler og kronikker fra nettaviser (og papiraviser), fansider på Facebook, YouTube-videoer er stedene hvor det meste av materialet er samlet fra. Valget av en slik tilnærming fremfor et tradisjonelt feltarbeid bunner i en interesse for den typen interaksjon og meningsytringer man finner på slike steder, samt en generell interesse for den økende bruken av slike medier. Brorparten av disse nettstedene gir muligheten for å kommentere på innholdet man leser, ser eller hører. Disse «kommentarfeltene» er ofte preget av heftige diskusjoner og vidt forskjellige tolkninger og meninger rundt det man står ovenfor. Dette åpner i det følgende opp for å avdekke noe av det som kjennetegner en bestemt diskurs, i mitt tilfelle countrymusikkens diskurs i Norge.

For å sette en slik metodisk tilnærming inn i en fagterminologi, kan man kalle det for en type virtuell etnografi eller et virtuelt feltarbeid. Christine Hine tar i boken *Virtual Ethnography* (2000) for seg hvordan Internett kan sees på som sosiale og kulturelle systemer og hvordan vi som forskere kan tilnærme oss steder på Internett ved hjelp av etnografien som metode for datainnsamling og sier at:

Ethnography holds particular appeal for studying «what people actually do» with the technology. Once we think of cyberspace as a place where people do things, we can start to study just exactly what it is they do, and why, in their terms, they do it.⁸

Nye internettbaserte teknologier endrer og utvikler seg i et voldsomt tempo, og strukturen på nettsteder og sosiale og digitale medier endrer seg stadig. I denne sammenhengen er det verdt

⁶ Barz og Cooley (red.) 2008:25

⁷ *ibid.*:27

⁸ Hine 2000:21

å nevne at Christine Hines bok ble utgitt i 2000 og sitatet ovenfor kan for noen virke som selvsagt, i den forstand at de aller fleste er klar over Internett eller Cyberspace er en plass der vi kan gjøre ting. Et av hovedspørsmålene til Hine i hennes bok er om det er klare grenser mellom «offline» og «online», altså om mennesker oppfører seg, interagerer eller lever på andre måter i den virkelige verden enn i den virtuelle.⁹ Det vil alltid være en forskjell på fysisk interaksjon og teknologisk mediert kommunikasjon mellom mennesker, men hva som er virkelig eller ikke, kan imidlertid være vanskeligere å avklare med tanke på den store delen av menneskelig interaksjon og kommunikasjon som faktisk foregår på Internett.

Teknologien har i følge Barz og Cooley (red.) bidratt til å endre måten vi forstår feltet i etnografisk forskning på. Virtualitet, sier de, er en teknologisk mediering av menneskelig interaksjon.¹⁰ Etnografisk arbeid som retter seg mot folks bruk av Internett, tolker Internett som en *del* av menneskers virkelighet og hverdagsliv og ikke *adskilt* fra det. Kulturer, uttrykksformer og sosiale praksiser formidles ikke bare gjennom fysisk interaksjon, men også i gjennom Internett.

Mediated culture exists in this kind of immaterial realm, and the multivalent ideologies and identities with which it is inscribed may be generated not only in geographically mappable places, but also in cyberspace.¹¹

Det er disse ideologiene, meningene og identitetene man som forsker må forsøke å avdekke gjennom det virtuelle feltarbeidet. Ved å se på Internett som en samling av tekster, kan folks bruk av Internett sees på som en prosess i lesing og produksjon av tekster.¹² Dette kan bokstavlig talt bety tekst, men også produksjon av tekst i form av å legge ut en musikkvideo på Internett som inneholder meningsbærende elementer for den som legger den ut. Som jeg var inne på i starten av dette kapittelet innebærer ikke dette feltarbeidet eller denne etnografien en fysisk reise til noe sted, det er som Burnett (1996) sier i Hine (2000) snakk om en annen type reise: «(...) you travel by looking, by reading, by imaging and imagining.»¹³

Internettets struktur og natur gjør at opplevelse og erfaring ikke nødvendigvis er avhengig av tid og rom. Et mer tradisjonelt feltarbeid, der forskerens opphold på et fysisk sted skal dokumenteres og presenteres i ettertid, betyr naturligvis at de opplevelsene er knyttet til tid og sted. En etnomusikologs opphold på en musikkfestival med tilhørende diskusjoner og samtaler vil være noe du ikke kan oppleve med mindre du også var der. De samtalene jeg

⁹ Hine 2000:118

¹⁰ Barz og Cooley (red.) 2008:90

¹¹ loc.cit.

¹² Hine 2000:50

¹³ ibid.:45

derimot leser, eksempelvis i kommentarfeltene på YouTube, nettaviser eller på Facebook, vil du også kunne se om du leter lenge nok.¹⁴ Slike samtaler, diskusjoner og ytringer er *lagret* på Internett og utfordrer derfor begreper som tid og rom. Men dine erfaringer, tolkninger og din forståelse av disse samtalene og utsagnene vil nødvendigvis være annerledes fra mine. Dette bringer meg videre til følgende spørsmål: Hva så med min tolkning og analyse av materialet jeg finner?

Siden det her dreier seg om en studie og analyse av countrymusikkens *diskurs*, som nødvendigvis omfatter mer enn en den klingende musikken, er man i gang med et analytisk arbeid som befatter seg med *andre* menneskers bevissthet og meninger rundt et felt av fenomener og erfaringene av disse. Å betrakte noe som en diskurs har et utgangspunkt i at man oppfatter et felt av fenomener som noe som krever en forståelse.¹⁵ Og allerede før det analytiske arbeidet tar til har man et sett av forventninger rundt hva man skal og kanskje vil finne. I boken *Nye kulturstudier. En innføring* (2008) sies det at man innenfor tradisjonen «kritisk diskursanalyse», betrakter en diskurs som «(...) et ideologisk eller hegemonisk brytningsfelt, hvor bestemte måter å tale og tenke om verden på forbinder seg med bestemte former for handling og bestemte aktører og institusjoner»¹⁶. Det analytiske arbeidet eller «erkjennelsesinteressen» bunner i et ønske om å forstå hvordan mening, fremsettes, forhandles og imøtegås.¹⁷

Jeg har allerede nevnt begrep som diskurs og dekonstruksjon tidligere i dette kapittelet, disse begrepene blir av Sørensen mfl. plassert innenfor poststrukturalismen, en tradisjon som representerte et «(...) brudd med troen på at vitenskapen kan kartlegge verden som den «er»».¹⁸ Om man skal beskjeftige seg med diskursanalyse er den franske filosofen og idéhistorikeren Michel Foucault vanskelig å komme utenom. For Foucault omfatter diskursen hele den sosiale praksisen og er derfor ikke et eksklusivt begrep om språk/representasjon.¹⁹ Jeg vil ikke gå i detalj på Foucaults diskursbegrep og heller ikke hans analysemodeller, men snarere understreke at jeg betrakter diskurser som sosiale praksiser. Cecilia Björck understreker noe av det samme poenget i sin doktoravhandling *Claiming Space. Discourses on Gender, Popular Music and Social Change* (2011) og utdyper:

¹⁴ På disse nettstedene legges det inn kommentarer jevnlig og man må ofte lete ved å «bla» seg tilbake for å finne igjen kommentarer man har lest.

¹⁵ White 1985:5

¹⁶ Sørensen m.fl.2008:109

¹⁷ loc. cit.

¹⁸ ibid.:67

¹⁹ ibid.:112

(...) discourse is not equated with words, but refers to networks of meaning, structured by language. This means that non-verbal objects and acts – including for example music, gestures, and spatial arrangements – can be seen as discursive as well, by their being made meaningful only within such networks of meaning.²⁰

I innledningen skrev jeg at «(...) steel-gitarer, tog-rytmer og telecastere med twang kommuniserer noe mer en tonene man hører, for noen er dette lyden av en ideologi, et fellesskap og en følelse». Dette illustrerer det Björck mener med de ikke-verbale «objektene». Begrepene ideologi og følelse er naturligvis subjektivt betinget og diskursen, eller feltet av fenomener, vil derfor aldri kunne analyseres for å konkludere med én sannhet. Men gjennom en diskursanalytisk innfallsvinkel kan man imidlertid forsøke å avdekke nettopp disse «nettverkene av mening» eller meningslagene. Som vi skal se senere i oppgaven vil handlinger, måter å snakke på og musikk alltid operere i flere diskurser og sånt sett vil objektene (det som omfatter diskursen) tilskrives ulik mening og være avhengig av det diskursive feltet. Foucault argumenter for at objekter ikke har noen mening utenfor diskursene overhodet, Björck siterer Laclau og Mouffe for å forklare dette:

The fact that every object is constituted as an object of discourse has nothing to do with whether there is a world external to thought, or with that realism/idealism opposition. An earthquake or the falling of a brick is an event that certainly exists in the sense that it occurs here and now, independently of my will. But whether their specificity as objects is constructed in terms of 'natural phenomena' or 'expressions of the wrath of God', depends upon the structuring of a discursive field.²¹

Utsagn om musikk, og spesifikt om countrymusikk i mitt tilfelle, vil utgjøre en stor del av analysene. Foucault sier at man ikke bør bekymre seg om man ikke finner noen *strukturelle* enhetskriterier ved utsagn, dette fordi utsagnene i seg selv må ha en funksjon som krysser et område av *mulige* strukturer og som får dem til å tre frem med konkrete innhold i tid og rom.²² Han sier at: «Det är denna funktion det nu gäller att beskriva som sådan, d.v.s. så som den äger rum, de omständigheter den framträder i, de regler den lyder under och det fält där den utspelas.»²³

Det etymologiske ved begrepet kommer fra latin og antyder bevegelse («å løpe frem og tilbake»). Hayden White sier i *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism* (1985) at nettopp denne bevegelsen gjør det vanskelig å kategorisere og klassifisere fenomener innenfor en diskurs i tilknytning til begreper som sannhet og virkelighet:

²⁰ Björck 2011:26

²¹ loc. cit.

²² Foucault 1972:100

²³ loc. cit.

A discourse moves "to and fro" between received encodings of experience and the clutter of phenomena which refuses incorporation into conventionalized notions of "reality," "truth," or "possibility."²⁴

Et annet aspekt ved akkurat dette er at svar på spørsmål omkring «kjernen» av en diskurs eller «virkeligheten» alltid vil være gjenstand for stridigheter, etter som:

It [diskursen] also moves "back and forth" (like a shuttle?) between alternative ways of encoding this reality, some of which may be provided by the traditions of discourse prevailing in a given domain of inquiry and others of which may be idiolects of the author, the authority of which he is seeking to establish.²⁵

Det er derfor ikke et poeng i seg selv å analysere countrymusikkens diskurs med det for øye å skulle fremstille en objektiv virkelighet, siden det, tross alt, er snakk om *tolkninger*. Det vil aldri være en snakk om én diskurs som på forhånd er gitt som noe naturlig og man må også huske på at man konstruerer sitt eget forskningsfelt.

Da jeg i innledningen argumenterte for at analysedelene henger sammen, er jeg i gang med å konstruere feltet jeg forsker på. Men hva er det som skjer når jeg etablerer en ramme som analysene skal forstås innenfor? Og hvordan kan jeg argumentere for at det finnes en helhet som skal tydeliggjøres av delene? Når man forsøker å forstå hvordan mennesker finner mening i fenomener og hvordan måter å snakke om disse på tolkes som et uttrykk for å organisere en virkelighet, kan man ikke da spørre seg om de *valgene* man som forsker tar er et uttrykk for et lignende ønske? Med valgene mener jeg de delene man trekker ut fra en diskurs for å peke på en essens eller en kjerne, som en klassifiseringsstrategi. I følge White er dette et selvrefleksivt trekk fra forskerens side der man prøver å «(...) determine the extent to which my own taxonomic system is as much a product of my own need to organize reality in this way rather in some other as it is of the objective reality of the elements previously identified.»²⁶ Her beveger man seg fra en tanke om at *delene* skal representere *helheten* i diskursen til ironisk å peke på at denne helheten er like mye en konstruksjon av analytikeren eller forskeren.

Hva og hvordan kan vi vite noe om historie, kultur og samfunn og kunst, om vi ikke kan fremstille noen objektive sannheter? White sier at om vi fortsatt ønsker å snakke om kultur og alle de *menneskelige* dimensjonene innfelt i den, er det ikke en nødvendighet å velge mellom

²⁴ White 1985:4

²⁵ loc. cit.

²⁶ ibid.:6

kunst og vitenskap.²⁷ Han ber oss også om å huske på at: «(...) when it is a matter of seeking knowledge of the world, an erroneous hypothesis is better than none at all.»²⁸

1.1.1 Etske problemstillinger, egen posisjon og forutsetninger

Internett er i stor grad et åpent nettverk med nærmest uendelig mengder informasjon tilgjengelig. Det er også relativt demokratisk i den forstand at folk ytrer seg gjennom ulike forum og kanaler. Når man forsker på mennesker sier vanlig forskningsetikk at forskeren bør informere de han eller hun forsker på. På noen av de stedene jeg har vært skjuler folk sin identitet bak såkalte brukernavn, som ikke avslører deres identitet (for eksempel YouTube). På andre steder står de frem med fullt navn (Facebook og i noen tilfeller kommentarfelt på nettaviser) og det de skriver i slike sammenhenger er, slik jeg ser det, en offentlig ytring. Om alle er klar over dette er imidlertid en annen sak. Internett som en ytringsarena er blitt en så vanlig del av menneskers hverdagsliv (i hvert fall i denne delen av verden), men likevel også så nytt. Jeg vil imidlertid påpeke at ved de tilfellene jeg kommer over ytringer undertegnet med fullt navn, vil jeg av etiske grunner anonymisere dem. Som nevnt ovenfor bør forskeren informere de han eller hun studerer, men i enkelte tilfeller blir dette en nærmest umulig oppgave i mitt tilfelle. Eksempelvis har Country Norge, en fanside på Facebook, rundt 30 000 brukere og det å finne menneskene bak brukernavn er heller ingen enkel oppgave. Men selv om det er etiske fallgruver i denne formen for datainnsamling har det også noen fordeler. Jeg påvirker ikke dem jeg studerer og slik sett kommer jeg tett innpå uten å forstyrre meningsytringene med mitt nærvær som forsker. Før telefonintervjuene informerte jeg naturligvis informantene om min rolle som forsker og fikk godkjenning til å bruke navnene deres for å referere i fotnoter og litteraturlisten.

Jeg har alltid likt countrymusikk, eller noen former for Country i hvert fall. Både den klingende musikken, det tekstlige, det visuelle og noen av ideologiene har fascinert meg så lenge kan huske. Denne interessen og fascinasjonen har ikke blitt mindre etter at jeg startet på musikkvitenskap og valget av tema for oppgave ble klart relativt tidlig i masterløpet. Det er imidlertid slik at interesser og fascinasjoner av denne typen kan bli styrende for det analytiske arbeidet, på godt og vondt. Jeg kjenner mye av musikken relativt godt og har selv opplevd at snakk om Country ofte ender opp i diskusjoner omkring sosial status og tilhørighet. Uten eksplisitt å snakke i slike begreper skjuler disse seg bak begreper som autentisitet, kredibilitet,

²⁷ White 1985:23

²⁸ ibid.:20

kommersiell, mainstream og «harry». Jeg har sikkert selv også kommet i skade for å karakterisere enkelte former for countrymusikk som kommersiell og mainstream, mens andre former som autentiske og ektefølt. Disse personlige meningene vil imidlertid ikke få noen plass her, men det illustrerer at jeg kjenner noe av det som preger Countryens resepsjon.

Når det kommer til sosiale medier, og feltarbeid innefor disse, opplever jeg at å forske på eller innenfor Facebook er utfordrende. Jeg har selv en profil der og bruker Facebook daglig til å kommunisere med venner, dele musikk, kommentere og diskutere innhold som blir lagt ut. Å «snu» hodet fra hverdag til forskning er derfor ikke en enkel oppgave, men utvilsomt interessant og spennende. At jeg ender opp i kapittel 3 med å følge etter Countryen ut på bygda har nok en sammenheng med at jeg er født og oppvokst på landet, selv om denne lokaliseringen også er gjort av andre enn bare meg selv. Både akademikere, musikere, fans og publikum har foretatt en slik lokalisering. Beskrivelsene av denne bygdekonteksten er derfor preget av mine egne opplevelser. I analysen av et band jeg selv har spilt i blir disse refleksjonene ekstra viktige. Jeg «vet» på den ene siden hva det dreier seg om og har derfor mulighet til å beskrive det så «tykt» som mulig. På den andre siden er det i slike tilfeller viktig at man ikke ender opp med å romantisere de fenomenene man står ovenfor.

1.2 Sjangerteori

«As soon as the word "genre" is sounded, as soon as it is heard, as soon as one attempts to conceive it, a limit is drawn. And when a limit is established, norms and interdictions are not far behind.»²⁹

I et hvert møte med kulturelle uttrykksformer og kunst vil man måtte forholde seg til sjanger. Uttrykksformer som film, litteratur, billedkunst og musikk legges frem kategorisk for oss som konsumerer og opplever de. Feltene deles opp og fragmenteres slik at det skal bli lettere å forholde seg til dem, mindre kaos og mer system. Spørsmålene omkring sjangre er imidlertid mange, hvorav noen kan være: Hvorfor sjangre? Hvordan opprettholdes de? Hvem skaper dem og hvordan forholder de seg til hverandre?

Sitatet ovenfor kommer fra den franske filosofen Jacques Derrida i artikkelen «The Law of Genre». I sin analyse av Maurice Blanchots «The madness of the day» snakker Derrida om sjangerbegrepets innhold, dets tilknytning til kjønn (gender) og hvordan sjanger kan karakteriseres som et institusjonalisert klassifiseringssystem, som i det følgende innebærer lover og regler. Så fort sjangerbegrepet trer frem etableres det et skille, et skille som antyder

²⁹ Derrida 1992:224

at sjangre er *rene* og skal holdes fri for smitte fra andre sjangre. Dette gjelder sjanger, slik de kommer til syne i blant annet musikk, litteratur og film, men også i form av kjønn (gender). Det finnes normer og regler for hva en kvinne og en mann er og skal være. Med et slikt skille etableres det også en overordnet konsensus omkring hva som er innenfor og hva som er utenfor, og så fort skillet blir uklart jobbes det til tider iherdig for å opprettholde det. Dette fordrer følgelig spørsmålet om hvem som jobber for opprettholdelse.

Derrida åpner bastant med å si: «Genres are not to be mixed.»³⁰ Og videre at det ligger i sjangerbegrepets natur at, så fort man hører eller bruker det, må normer respekteres og man må ikke risikere uregelmessigheter og urenheter. Det er likevel slik, som de fleste vil påpeke, at sjangre flyter over i hverandre og man kan kanskje si at i praksis vil sjangre aldri være rene. Men så fort man snakker om miksing og blanding av sjangre forutsettes det at det finnes en renhet. Derrida forklarer det slik:

And if it should happen that they do inter-mix, by accident or through transgression, by mistake or through a lapse, then this should confirm, since, after all, we are speaking of "mixing," the essential purity of their identity.³¹

Det er flere aspekter å ta høyde for i forsøket på å komme under huden på en sjanger. Hvilke elementer består en sjanger av? Hva kjennetegnes de av? Hva er med på å konstituere og opprettholde en sjangers identitet? Simon Frith foreslår i *Performing Rites. On the Value of Popular Music* (1996) at en musikksjanger kan sees på som en serie musikalske hendelser styrt av sosialt aksepterte regler.³² Med utgangspunkt i Franco Fabbri grupperer han disse reglene under fem overskrifter som er ment å skulle tydeliggjøre en musikksjangers kompleksitet. Med bruken av ordet *regler* nærmer hans seg Derridas tanker om normer og bekrefter i så måte tanken om at skiller opprettholdes ved å respektere normer og ved å redusere smitte fra andre sjangre. De fem reglene som Frith setter opp er:

1. Formelle og tekniske
2. Semiotiske
3. Atferdsregler
4. Sosiale og ideologiske
5. Kommersielle og juridiske

³⁰ Derrida 1992:223

³¹ *ibid.*:225

³² Frith 1996:91

En sjangers formelle regler innebærer kompositoriske konvensjoner, instrumentering og «sound». For å plassere et stykke musikk i en sjanger, må det nødvendigvis finnes etablerte normer med tanke på den lydlige karakteristikken. Å høre musikk generisk, sier Frith, er å organisere lyden(e) i henhold til formelle regler.³³ Punkt nummer 2, semiotiske regler, handler om kommunikasjon og hvordan mening overføres. Regler med tanke på musikalsk ekspressivitet og emosjon er av betydning, blant annet, for hvilken betydning sangtekster har innenfor ulike sjangre. Regler med tanke på atferd dreier seg som utførelse og ritualer knyttet til fremføring. Disse reglene sier noe om fremføringspraksis og hvordan artister viser frem sine musikalske ferdigheter og sin musikalske personlighet. Ved å sammenligne fremføringer fra ulike sjangre trer slike normer frem. Eksempelvis er fremføringspraksisen innenfor Hip-hop-sjangeren nokså annerledes fra singer-songwritertradisjonen. Det kan også dreie seg om kroppsspråk, visuell fremtoning, klesstil og image, både på og utenfor scenen. Dette gjelder, sier Frith, også publikum, ved at det finnes normer for hvordan publikum er forventet å oppføre seg under ulike konserter.³⁴ Den fjerde regelen handler om hva som konstituerer det musikalske fellesskapet med tanke på ideologi og dets forhold til verden rundt. Det kan på den ene siden være snakk om etnisitet (og kjønn), ved at det finnes ideer om «svarte» og «hvite» musikk sjangre, henholdsvis Hip-Hop og Country. På den andre siden kan slike regler dreie seg om hvordan en sjangers ideologiske, sosiale og kulturelle innhold sier noe om en måte å se verden på, hvilke verdier som settes høyt og på hvilken måte den fungerer som en distinkt identitetsmarkør i det sosiale samspillet. Den femte og siste av Friths regler er knyttet til kommersielle og juridiske aspekter, som i bunn og grunn dreier seg om eierskap, rettigheter og musikkindustriens rolle i spredning og salg av musikk.³⁵ Hvordan musikk promoterer, selges og spres varierer også fra sjanger til sjanger. I tilfellet med indieselskaper (uavhengige plateselskaper) har man sett at det som i begynnelsen startet som en måte å distribuere musikk på, har blitt en egen sjanger med aksepterte normer. Ikke bare i form av ideologiske normer, som et opprør mot de store gigantselskapene (Warner, Universal, EMI og Sony), men også i den lydlige karakteristikken.

En slik skjematisk oversikt over hvilke elementer som er med på å definere og konstituere en sjanger er likevel ikke uproblematisk. Som Frith sier kan en slik oversikt gi et inntrykk av at sjangre er statiske og at grensene mellom dem er klare.³⁶ Man kan finne mye av essensen hos

³³ Frith 1996:91

³⁴ *ibid.*:92

³⁵ *ibid.*:93

³⁶ *loc. cit.*

en sjanger ved hjelp av Friths rammeverk, men under disse reglene ligger det ofte noe mer, noe som knytter en sjangers ulike band, artister, publikum og musikkuttrykk sammen på et overordnet nivå. Scott Devaux påpeker tilfellet med jazzsjangeren at:

The essence of jazz, in other words, lies not in any one style, or any one cultural or historical context, but in that which links all these things together into a seamless continuum. [...] Without the sense of depth that only a narrative can provide, jazz would be literally rootless.³⁷

Det er når reglene og normene brytes og utfordres et slikt narrativ trer frem, den underliggende fortellingen som sjangerens identitet hviler på. Sjangre, som i følge Frith kan sees på som musikalske fellesskap, kjennetegnes av en slags konsensus. Fellesskapets medlemmer, hovedsaklig artister og dedikerte fans, er i stor grad enige om hva denne sjangeren betyr, hvilke verdier som er viktige, og hvorfor akkurat deres fellesskap er verdt å ta vare på, forsvare og opprettholde som et distinkt kulturelt og kunstnerisk uttrykk. Derfor blir det spesielt interessant når normer og regler brytes, eller som Frith kaller det; *rule bending*³⁸. Når reglene brytes, utfordres konsensusen, og jobben med opprettholdelse og ivaretagelse av sjangerens egenart settes i gang. Egenarten er imidlertid ingen naturlig størrelse, den er et narrativ, en konstruert historie og en fortelling man lever seg inn i. Fortellingen løper med tiden der noe tilføyes og noe trekkes fra. Det som tilføyes og det som trekkes fra må imidlertid rettfærdiggjøres på et eller annet vis.

Når en sjanger menes å stå i fare for noe, det kan enten være smitte fra andre sjangre eller rett og slett stå i fare for utryddelse, reiser debatten seg og den kan dreie seg om flere ting. To aspekter synes likevel å gå igjen. På den ene siden kan det dreie seg om at sjangeren mister sine røtter i form av mangel på respekt for tradisjon. På den andre siden kan det dreie seg om mangel på relevans og fornyelse. Det oppstår en slags sjangerintern debatt mellom tradisjonalister og de progressive. Devaux trekker i artikkelen «Constructing the Jazz Tradition» frem et eksempel på en slik debatt. Da bebopen gjorde sitt inntog i Jazzen på midten av 1940-tallet gikk argumentene frem og tilbake mellom de som var opptatt av tradisjon og de som ønsket det nye uttrykket velkomment.

The birth of the new style coincided with the peak of the revival of New Orleans jazz, prompting a frequently acrimonious, occasionally hysterical war of words that did much to polarize the jazz community into opposing sides: the progressive and the "moldy figs."³⁹

³⁷ Devaux 1998:489

³⁸ Frith 1996:93

³⁹ Devaux 1998:495

Bebopen, som på mange måter var radikalt annerledes fra samtidens Jazz, kunne like gjerne blitt kategorisert som en egen sjanger, men som historien har vist er den trygt plassert under paraplyen Jazz. Det viste seg at jazzmiljøet ble enige om å fokusere på det generelle fremfor det enkeltstående og sjangerens kontinuitet fremfor diskontinuitet.

In the long run, it proved as much in the interest of the modernists to have their music legitimated as the latest phase of a (now) long and distinguished tradition, as it was in the interest of the proponents of earlier jazz styles (whether New Orleans jazz or swing) not to be swept aside as merely antiquarian.⁴⁰

Devaux sier videre at bebopens inntog i Jazzen også er nøkkelen til å forstå hvorfor Jazz i dag hører mer hjemme i kunstmusikken enn i populærmusikken. Bebopen var med på å viske ut Jazzens asosiasjoner til dansemusikk, populærmusikk og underholdningsmusikk og staket ut en retning mot hva den alltid var ment å skulle være: «(...) an autonomous art, transcending its sometimes squalid social and economic setting, and taking its place in American culture as a creative discipline of intrinsic integrity.»⁴¹ Dette betyr i det følgende at den foregående historien om Jazzen måtte omskrives og forstås i lys av dette målet. Devaux utdyper disse aspektene videre i sin svært informative artikkel om Jazzens historiografi.

I slike endringsprosesser, som i eksempelet ovenfor, blir opprettholdelse av sjangerens identitet satt i høysetet og tiltak settes i gang for å redde den. Slike tiltak kan innta ulike former på samme måte som endringsprosesser kan være av ulik art. For å bruke et eksempel som ligger nærmere temaet for denne oppgaven kan man kaste et blikk på en av countrysjangerens endringsprosesser. Joli Jensen vender i boken *The Nashville Sound. Authenticity, Commercialization, and Country Music* (1998) blikket mot 1950- og 1960-tallet, en tidsperiode i countrysjangeren som viste seg å skape debatt om hvorvidt Countryen hadde solgt sin sjel og identitet til kommersielle krefter. For noen ble utviklingen av Nashvillesoundet, som innebar et mer striglet lydbilde, mindre akustiske instrumenter og større fokus på studioproduksjon og arrangering, tolket som et identitetstap og et skifte som ville true Countryens egenart som en distinkt musikk sjanger forskjellig fra popmusikk.⁴² I perioden før utviklingen av Nashvillesoundet var honky-tonk-stilen dominerende. Den var preget av et nasalt sound hos vokalistene med sanger om alkohol, hjem, hardt arbeid, tap og kjærlighet, akkompagnert av gråtende steelgitarer og feler. Et slikt skifte i stil krevde sitt av

⁴⁰ Devaux:496

⁴¹ ibid.:499

⁴² Jensen 1998:3-4

countryfellesskapets medlemmer og man måtte finne måter å rettferdiggjøre disse endringene slik at kjernen i Countryens narrativ ble opprettholdt.

When, in the late 1950s, perceptions of country music were shifting from downhome performance to production in technologically elaborate studios by professional songwriters, performer, and musicians making lots of money, the industry had to find ways to link back up with the imaginary authentic homes of country music—the green hills, back porch, barn dance, dim lit bar.⁴³

Endringsprosessen i dette tilfellet dreier seg om ideen om at sjangeren selger seg selv, sin identitet og sjel på det kommersielle musikkmarkedet. *Sell-out*, som er det vanligste begrepet brukt i slike sammenhenger innehar ideer om at når en sjanger blir populær og salgshallene går opp, har den mistet noe. Musikken oppleves ikke som tro mot sin historie og tradisjoner, den er ikke autentisk og den er i hvert fall ikke hva den en gang var. Men, som det viser seg, flytter ideene om det autentiske seg i takt med historien. Det er derfor avgjørende hvor i sjangerens historie man går inn. I dag vil artister som Jim Reeves og Patsy Cline (tidlige representanter for Nashvillesoundet) i større grad sees på som *klassiske* countryartister, heller enn de som solgte Countryens sjel og identitet. Kommentarer på et Youtube-klipp med Patsy Clines versjon av låten «Crazy» kan være med på å illustrere dette poenget. En skriver blant annet «Still 1 of the GREAT CLASSIC'S»⁴⁴ mens en annen skriver «The only country I will listen to»⁴⁵. Legg merke til at i den siste av de to kommentarerne omtales musikken som Country og ikke Country-Pop (som antyder at det ikke er ekte og autentisk Country). Som kritikerne av Nashvillesoundet på 1950- og 1960-tallet ville ha karakterisert det som.

Man ser imidlertid eksempler på at dersom uenigheten om hvilken retning sjangeren tar blir stor nok, vokser det frem subsjangre. Sjangeren Alternativ Country er et godt eksempel på dette. På den ene siden sier navnet at denne musikken er knyttet til countrysjangeren på en eller annen måte, samtidig som den er alternativ i den forstand at den er forskjellig fra hva som er forstått som Country. For artister og fans innenfor Alternativ Country er Country synonymt med dagens Nashvillecountry, som sees på som en kommersiell pengemaskin, overfladisk og «uekte». Alternativ Country er fra deres perspektiv «ekte», autentisk og opptatt av tradisjon og røtter fremfor standardisering og kommersialisering, en sjanger som skal ta vare på Countryens kjernehistorier uten å selge dem til musikkindustrien.⁴⁶ Det kom, i den tidlige utviklingen av denne sjangeren, flere forslag til hva denne den skulle hete. Noen av

⁴³ Jensen 1998:66-67

⁴⁴ Cline, «Crazy» (klipp fra Youtube) Kommentar lagt inn februar 2013

⁴⁵ *ibid.*:februar/mars 2013

⁴⁶ Peterson og Beal 2001:234

forslagene var Americana, Roots Revival, New Old-Time og Hillbilly Noir.⁴⁷ Richard A. Peterson og Bruce A. Beal mener at diskursen omkring Alternativ Country ofte ikke dreier seg om klare retningslinjer på hvordan musikken skal høres ut, men snarere hvordan den *ikke* skal høres ut: «(...) alternative country has the advantage of being an empty term starting with no limiting connotation.»⁴⁸

Man kunne ha brukt Friths sjangerregler for å skille Country og Alternativ Country fra hverandre. Men mer interessant er det kanskje å se på hva de har, eller er ment å skulle ha, til felles. Begge har Country til felles og selv om oppfatningen av det kan være noe forskjellige, ligger det likevel noe under; fortellinger og historier som sier noe om en måte å se verden på. Ved å sette *alternativ* foran *country* bekrefter man for det første at det finnes essensiell renhet å ta vare på (Country). Alternativ uttrykker en måte å beskytte denne renheten på. I dette tilfellet å beskytte den fra musikkindustrien i Nashville og deres agenda om å selge den på markedet og tjene penger på ukritiske countrypop-artister.

Et sitat fra Frith kan være med på å oppsummere denne delen om sjangre og hva en analyse av en sjanger bør være:

(...) genre analysis must be, by aesthetic necessity, narrative analysis. Is must refer to an implied community, to an implied romance, to an implied plot. In examining how the elements of popular music work (the sound, the lyric, the voice, the beat) we always have to take account of their genre coding: popular musical pleasures can only be understood as genre pleasures; and genre pleasures can only be understood as socially structured.⁴⁹

1.3 Anvendt faglitteratur

Countrysjangeren er som nevnt ikke overrepresentert i den akademiske musikk-literaturen, men det finnes akademikere som har bidratt med interessante betraktninger og refleksjoner rundt sjangeren. Litteraturen som tar for seg Country er preget av forskjellige perspektiver og innfallsvinkler. Bill C. Malone er den fremste historikeren som står bak bøker som *Cowboys and Musical Mountaineers. Southern Culture and the Roots of Country Music* (1993) og, sammen med Jocelyn R. Neal, *Country Music, U.S.A.* (2012, 3. utgave). I den første av de to bøkene forsøker Malone å lage en ramme for å forstå countrymusikken ved å plassere dens opphav i sørstatskulturen. Malone trekker her linjer helt tilbake til immigrasjonen og peker på at countrymusikken står i gjeld til europeiske så vel som afroamerikanske musikktradisjoner.

⁴⁷ Peterson og Beal 2001:233. Americana brukes veldig ofte som overlappende med Alternativ Country og er et mye brukt sjangerbegrep.

⁴⁸ *ibid.*:234

⁴⁹ Frith 1996:90-91

Han snakker også mye om countrymusikkens plassering i, og tilknytning til, «folkekultur» og ruralitet. *Country Music, U.S.A.* (2012) er på den andre siden en kronologisk gjennomgang av countrysjangeren som spenner fra den før-kommersielle perioden frem til 2000-tallet. På omslaget av boken står det følgende: «"Considered the *definitive* history of American country music." –Los Angeles Times.»⁵⁰ Slike kronologiske verk har selvfølgelig en stor verdi for å få en historisk oversikt, men at historien og historiene om countrymusikk er ferdigskrevet er i beste fall en overdrivelse.

Richard A. Petersons *Creating Country Music. Fabricating Authenticity* (1997) fokuserer på countrymusikkens møte med den kommersielle populærkulturen i USA på 1920-tallet og frem mot 1950-tallet. Musikkindustriens konstruksjon av autenticitet danner grunnlaget for bokens hovedpoeng. Gjennom utvalgte eksempler viser Peterson hvordan musikkindustriens representanter jobbet for å plassere den tidlige formen for countrymusikk i den amerikanske landsbygda, arbeiderklassen og den hvite befolkningen. Petersons prosjekt er interessant av flere grunner, men hovedsakelig med tanke på dets fokus på konstruksjonen av autenticitet og musikkindustriens rolle i utnyttelsen av artistenes sosiale og kulturelle kontekst.

I *The Nashville Sound. Authenticity, Commercialization, and Country Music*, som tidligere referert til, har Joli Jensen tatt for seg noe av det samme som Peterson, men vektlegger en senere periode i sjangerens historie. Joli Jensen jobber mer opp i mot etnomusikologien og populærmusikkstudiene enn Malone og Peterson, og selv om hun har et historisk perspektiv knytter hun også eget feltarbeid opp i mot sine beskrivelser. Som tidligere nevnt fokuserer Jensen på splittelse innad i countrymiljøet, en splittelse som brakte med seg diskusjoner omkring hvorvidt sjangeren hadde solgt sin sjel til kommersielle krefter og den kyniske musikkindustrien. Hun peker videre på at miljøet rundt countrymusikken jobbet iherdig for å skille den fra andre sjangre, selv om den lydlige karakteristikken av mange ble tolket som popmusikk. Ved å reflektere rundt sin egen plassering i middelklassen som universitetsstudent, og senere forsker, snakker hun om ambivalens og usikkerhet rundt sin egen identitet i møte med honky-tonk-barer og en hardbarket arbeiderklasse.

Aaron A. Fox føyer seg også inn i rekken av akademikere med stor interesse for countrysjangeren. Hans bok *Real Country. Music and Language in Working-Class Culture* (2004) er en etnomusikologisk studie av arbeiderklassesamfunnet i byen Lockhart i Texas, der countrymusikk er sterkt forankret i arbeiderklassekulturen. Fox låner analyseredskaper fra

⁵⁰ Malone og Neal 2012:omslag, min kursivering

lingvistikken og er spesielt opptatt av språk og måten disse menneskene utøver det han kaller for verbal kunst på. Fox sitt prosjekt er preget av langvarig opphold blant mennesker med en helt spesiell kjærlighet for countrymusikk og som er svært opptatt av hva som er *ekte* Country og ikke. Denne boken tar for seg spørsmål om klasse og identitet og hvordan Country som musikkuttrykk, og som en måte å se seg selv og verden på, fungerer som et lim i et postmoderne arbeiderklassesamfunn i sørstatene. Fox beskriver countrymusikkens sentrale posisjon i kulturen til et klassebasert samfunn, der han forstår kultur som en aktiv prosess i organiseringen av sosiale relasjoner og fellesskaperfaringer.⁵¹ Og selv om han anerkjenner Country som en musikk sjanger og vare i det kommersielle populærmusikkfeltet, ligger hovedfokuset hans i en tykk beskrivelse av hvordan denne musikkpraksisen fungerer som en kulturell identitet.

Når det kommer til norsk Country eller Country i Norge har jeg imidlertid kun funnet én studie som tar for seg feltet. Det er Kristin Sollis avhandling *North of Nashville: Country Music, National Identity and Class in Norway* (2006). Avhandlingen er skrevet ved universitetet i Iowa, altså ikke i Norge. Solli har gjort et omfattende feltarbeid på norske countryfestivaler, gitt en oversikt på sjangerens historie i Norge og satt sjangeren inn i en større politisk og sosiokulturell sammenheng. Globaliseringsperspektiver danner grunnlaget for hovedpoengene i Sollis avhandling der hun snakker om nye former for nasjonalisme og spenninger mellom det rurale og det urbane i dagens globale samfunn. Hun har kommet nært inn på countrymusikkpraksisen og hennes arbeid er et interessant og inspirerende bidrag til en diskusjon om countrymusikkens posisjon i Norge og hva som kjennetegner noe av countrymusikkdiskursen i dette landet. Gjennom en diskusjon rundt smakshierarkier, med Country på den ene siden og Jazz på den andre, tar Solli opp klasseproblematikk og spenninger mellom kosmopolitanisme og nasjonalisme. En dikotomi som grovt sett kan oversettes til et motsetningsforhold mellom byen/urbanitet og bygda/ruralitet. Her trekker hun frem et sentralt og viktig poeng:

Political scientist Ann-Marie Slaughter and Thomas Hale argue that overcoming the dichotomy between cosmopolitanism and nationalism is one of the most critical questions of contemporary international and domestic politics. Without finding a way to reconcile this split, they predict, “cosmopolitanism will lose” and fundamentalisms of various kinds will “win”.⁵²

Med tanke på bakgrunnen for de tragiske hendelsene på Utøya 22. juli 2011 er dette sitatet nokså tankevekkende. Sitatet kan også settes i sammenheng med den pågående såkalte

⁵¹ Fox 2004:29

⁵² Solli 2006:221

«kulturdebatten», der den politiske venstresiden anklages for romantisering av det «multikulturelle prosjektet» og høyresiden anklages for å være «proteksjonistiske nasjonalromantikere».⁵³

I analysekapittelet (kapittel 3) refererer jeg blant annet til artikler fra boken *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology* (2009) redigert av Derek B. Scott. Artikler som gir innsikt i teoretiske så vel som metodiske aspekter ved studier innenfor populærmusikkfeltet. Av annen anvendt litteratur kan jeg også nevne bøkene *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual* (2004) av Andy Bennet og Richard A. Peterson (red.) og *YouTube. Online Video and Participatory Culture* (2009) av Burgess og Green, en litteratur som har vært sentral med tanke på refleksjoner og spørsmål omkring musikk og sosiale medier. En annen referanse som også er verdt å nevne her er *Ungkarsballet. Krise i bondesamfunnet* (2004) av Pierre Bourdieu (oversatt av Erik Ringen). Bourdieus feltarbeid og refleksjoner rundt sosiale konstruksjoner og problemstillinger rundt forskning på bygdesamfunn og det rurale, har vært interessante og relevante for noen av aspektene som tas opp i delkapittel 3.3 Country i gråsonen.

I løpet av denne gjennomgangen av eksempler på hvilken litteratur som finnes på feltet, håper jeg det har kommet tydelig frem det finnes ganske så forskjellige innfallsvinkler til spørsmål omkring countrysjangeren. Hovedsakelig tar jeg for meg Country i Norge i senere tid og det historiske fokuset vil være mindre synlig. Gjennom teoretisk og metodisk grunnlag hentet fra etno- og populærmusikologien, går jeg derfor mest i fotsporene til Joli Jensen, Aaron A. Fox, og Kristin Solli.

1.4 Avgrensning

Noen ord må sies om hva den oppgaven *ikke* tar for seg i forbindelse med Country i Norge. Jeg tar ikke i nevneverdig grad opp Countryens rolle og påvirkning i diskurser omkring roots-, alternativ-, folk- og rocksjangre. I og med at mitt fokus er mer rettet mot det rurale og bygda, må det påpekes at det naturligvis fremføres, høres og praktiseres Country i byene og mer urbane miljøer, noe som i selv er verdt en egen studie. I denne sammenhengen må jeg også si at sjangerens «interne» debatt, som utspiller seg i dynamikken mellom «mainstream» og «alternativ», heller ikke blir gjenstand for en grundig analyse i dette tilfellet. Den største utfordringen med tanke på avgrensinger kommer til syne i de sosiale og digitale mediene. En

⁵³ Se «Kulturdebatten» i litteraturlisten for et utvalg artikler som omhandler denne debatten.

fanside som Country Norge på Facebook er sikkert verdig en masteroppgave i seg selv, men jeg har i hovedsak brukt denne siden til å illustrere diskusjoner rundt sjanger, legitimeringsarbeid og sjangerbegrepets ustabilitet. Kjønn og Country er et annet emne denne oppgaven ikke tar for seg, et område som også ville ha vært interessant, viktig og spennende å ta for seg. I denne oppgaven er også koblingene mellom Country og religion lagt til side. Området skulle derfor ligge åpent for mer forskning som kan lede frem mot en dypere forståelse for en av verdens største musikkjangre.

Kapittel 2: Beskrivelser

Ved å holde et overordnet blikk på Countryens kjernefortelling, en fortelling som på mange måter konkluderer med at landet er bedre enn byen, skal dette kapittelet trekke noen historiske linjer tilbake til Countryens inntog i populærkulturen, kaste et kritisk blikk på noen av sjangerens ideologier og trekke inn eksempler på global Country og de analytiske utfordringene dette bringer med seg. Avslutningsvis vil kapittelet ta for seg Countryens historie i Norge og se nærmere på hvilke sosiokulturelle kontekster sjangeren har operert og fortsatt opererer innenfor. Disse beskrivelsene vil danne et bakgrunnsteppe for analysene i kapittel 3.

2.1 Fremveksten av countrysjangeren og autentisitetskonstruksjon

Navn som «Hillbilly and Western», «Old Time», «Heart and Home» og «Old Familiar Tunes» ble først brukt for å markedsføre musikken man i dag kjenner som Country. Musikken fant sin vei inn i populærkulturen og musikkmarkedet gjennom radio og fonografinnspillinger tidlig på 1920-tallet. Fellesnevneren for de første artistene og deres musikk var tilknytningen de hadde til landsbygda og primært sørstatene i USA.⁵⁴ Alle disse forslagene til navn peker mot en plassering av musikken i det rurale. Fortellinger om landsbygda, gamledager, arbeiderklassen, familie og autentisitet og en estetikk som bunner i en slags grasrottankegang, har vært og er fortsatt markante betydningsbærende elementer i denne musikk sjangeren. Noe av sjangerens identitet er knyttet opp i mot disse fortellingene, uavhengig om de er reelle, forestilte eller konstruerte.

Richard Peterson har i boken *Creating Country Music. Fabricating Authenticity* (1997) fulgt de ulike prosessene som var med å institusjonalisere og kommersialisere denne sjangeren som i dag er en av verdens største globale musikk sjangre, og som er lett gjenkjennelig for de fleste med gjennomsnittlig kunnskap om og kjennskap til vestlig populærmusikk. Fortellingene om denne «grasrotmusikkens» autentisitet ble i følge Peterson konstruert av en musikkindustri som ble tatt på senga av en voldsom popularitet for det han hevder er blant de første plateutgivelsene av countrymusikk (da kalt Hillbilly Music), som Fiddlin' John Carson stod bak. Representanter for underholdnings- og musikkbransjen ble tatt på senga på grunn av at denne musikken på mange måter stod for noe helt annet enn det som for øvrig var populært i samtiden:

⁵⁴ Peterson 1997:4

They were surprised because the music and its performers seemed to break all the conventions of what made for success in the world of urbane, sophisticated commercial popular music of the time, which featured an amalgam of jazz-based dance music and vocal music featuring song stylists with opera-trained voices. In stark contrast, the musical offerings of Fiddlin' John and other early country music entertainers relied on untrained, high-pitched nasal voices and simple musical accompaniments, evoking images of farm, family, and old-fashioned mores along with more than a dash of sexual double entendre.⁵⁵

Denne musikken ble av musikkindustrien forstått og tolket som noe autentisk, ekte, «gammelt» og tradisjonelt, noe som i det følgende ble sett på som potensielle salgsargumenter. Bransjens talentspeidere begynte derfor å lete etter gamle menn som sang gamle sanger.⁵⁶ Atlanta i delstaten Georgia skulle bli det første geografiske stedet i institusjonaliseringen av sjangeren. Forretningsmannen Polk Brockman spilte en sentral rolle i countrymusikkens tidlige fase og var den som introduserte Fiddlin' John Carson for Ralph Peer, produsent for plateselskapet Okeh Record Company. Polk Brockman jobbet i familiens møbelforretning i Atlanta. Der fikk han mulighet til å åpne en egen avdeling som solgte det nye populære mediet, fonografen. På dette tidspunktet ble fonografen sett på som et møbel og var vanlig å finne i møbelforretninger rundt omkring.⁵⁷ Som talentfull forretningsmann og selger av både fonografer og plater ble han i 1921 Okeh Record Companys regionale distributør. Brockman ville lydfeste Fiddlin' John Carson selv om det på den tiden ikke fantes innspillinger som lignet på Carsons musikalske uttrykk. Han skal selv ha sagt at denne ideen kom til han da han så en kortfilm som inneholdt klipp fra en felekonkurranse der Carson spilte for et publikum som viste stor entusiasme.⁵⁸ Et annet viktig element i jakten på et nytt marked for denne musikken, og den påfølgende kommersialiserings- og institusjonaliseringsprosessen, har å gjøre med musikkindustriens plassering av musikken langs etniske skillelinjer:

He [Brockman] reasoned that since Atlanta blacks had begun buying phonograph record players in great numbers as soon as records by blues and jazz artists were released, presumably white farmers and townfolk would likewise be more likely to buy phonograph record players if their preferred kind of music played and sung by *one of their own* was available on phonograph records.⁵⁹

Ut i fra dette kan man se at countrymusikken ble markedsført som noe annerledes enn Blues og Jazz. Countrymusikk ble forstått primært som musikk for og av de hvite i sørstatene.

⁵⁵ Peterson 1997:5

⁵⁶ loc. cit.

⁵⁷ ibid.:17

⁵⁸ ibid.:19

⁵⁹ loc. cit., min kursivering

Man må også ta høyde for at arbeidet til folkloristene Cecil Sharp og John Lomax (og senere sønnen Alan Lomax), henholdsvis fra Storbritannia og USA, spilte en rolle i en den økende populariteten for «hvit» folkemusikk fra sørstatene. I følge Bill C. Malone bidro de til å introdusere musikken til de hvite i sørstatene til «utenforstående».⁶⁰ Deres innsamling og «oppdagelse» av cowboysanger og musikk rundt Appalachia-området kommer til syne gjennom samlingene *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads* (1910 av Lomax) og *English Folksongs from the Southern Appalachians* (1917 av Sharp).⁶¹ Disse utgivelsene representerte en ny interesse for folkemusikk og innsamling av tradisjonsmusikk. Parallellene tilbake til nasjonsbyggingsprosjektene i Europa på midten av 1800-tallet er heller ikke vanskelig å få øye på i denne sammenhengen.

Innspillinger ble ett av elementene i produksjonssystemet som bidro til å bane vei for den nye sjangeren. De andre elementene var eksponering av artister på radio, turnevirksomhet, trykking av sanger og bidrag fra «profesjonelle» låtskrivere.⁶² Polk Brockman var involvert på alle disse områdene og bidro i så måte til å etablere et kommersielt produksjonssystem som også de senere countryartistene benyttet seg av og ble en del av, som for eksempel Hank Williams, Loretta Lynn, Dolly Parton og Roy Acuff, som i dag er trygt plassert innenfor Countryens kanon. Selv om Atlanta ble første stopp i etableringen av et kommersielt system for Country, mistet byen denne rollen ganske fort og Nashville er i dag countrymusikkens hovedstad. Grunnen til dette mener Peterson blant annet ligger i en uenighet mellom artister og radiorepresentanter om hva denne musikken skulle være. Hos WSB (Atlantas radiostasjon) var ingen av stasjonens nøkkelpersoner spesielt interessert i denne musikken og selv om artistene som opptrådte musikalsk sett hadde mye til felles, ble spenningene mellom for eksempel the Jenkins Family og John Carson for store til at de kunne etablere en felles rubrikk hvor de kunne fronte musikken. Et eksempel på denne spenningen eksemplifiseres av Peterson: «The Jenkins Family sang sacred numbers, and some members of the family voiced great contempt for John Carson, who insisted that he had to get drunk and be chewing tobacco to perform.»⁶³ Ut i fra dette er det tydelig at artistene fra countrymusikkens tidlige fase kunne være svært forskjellige, men på samme tid at de hadde noe til felles. For det første kom de fra sørstatene og derfor landsbygda, for det andre var de hvite og for det tredje var musikken

⁶⁰ Malone 1993:8

⁶¹ *ibid.*:74

⁶² Peterson 1997:17-25

⁶³ *ibid.*:29

deres annerledes fra samtidens populærmusikk (Tin Pan Alley) og appellerte derfor primært til folk utenfor de store byene.

Jimmie Rodgers har fått tilnavnet «the Father of Country Music» og er med dette også en del av countrymusikkens kanon. Produsenten og talentspeideren Ralph Peer jobbet både med Rodgers og The Carter Family og bygget videre på produksjonssystemet Polk Brockman hadde jobbet med i Atlanta. Peers samarbeid med Rodgers la mye av grunnlaget for hvordan musikken forstås i dag, ikke minst med tanke på countryartistens image. Både Jimmie Rodgers og the Carter Family var av den yngre garde og stod i så måte i en litt annen posisjon enn den eldre John Carson fra Atlanta. I følge Peterson hadde disse artistene to valg i møtet med det voksende markedet for countrymusikk:

(...) aspiring rural artists such as Jimmie Rodgers and the Carter Family fell back on to obvious sources: either they dredged up old, half-forgotten relics of the past, or they composed original songs that sounded like the old ones—music that connected with the past and extended the tradition.⁶⁴

Artistenes og musikkbransjens søken etter musikk fra fortiden, enten som muntlig overleverte sanger fra en tidligere tid eller som nykomponert materialet som skulle høres gammelt ut, er altså kjernen i konstruksjonen av autentisitet.

Richard A. Petersons prosjekt begrenser seg til årene 1923-1953 og fokuset ligger på kommersialiseringen og institusjonaliseringen av sjangeren. I et slikt narrativ får forretingsmennene hovedrollen og musikkindustrien ligger under som et lite håndfast begrep. En industri eller en bedrift styres av mennesker som har sine verdier og agendaer. Med tanke på dette er det interessant at både Polk Brockman og Ralph Peers har uttalt sin misnøye med jobben de gjorde med denne «Hillbillymusikken» og at de kun gjorde det for pengene.⁶⁵ Petersons historie preges altså av sitt fokus på bransjen og kommersialiseringsprosessene og leseren av denne historien bør være klar over at den sier lite om hva musikken betød for artistene og publikum. I Petersons beskrivelser fremstilles artistene og publikum som passive og som «ofre» for bransjens utspekulerte plan; tjene penger i et voksende marked for «rural» og «hvit musikk». Det er i denne sammenhengen vanskelig å forstå at artister og publikum ikke la ned en adskillig følelsesmessig innsats for å bruke musikken som et meningsbærende element i utformingen av kollektiv og individuell identitet i et USA som på denne tiden var preget av store sosiale, teknologiske og kulturelle endringer. Det er likevel slik at Peterson forteller oss mye om sjangerens fremvekst, hva som bidro til å institusjonalisere den og ikke

⁶⁴ Peterson 1997:35

⁶⁵ *ibid.*:28 og 47

minst hvordan den i sin tidlige fase ble adskilt fra øvrige populærmusikkformer som tilhørte mer urbane og sofistikerte miljøer, hovedsakelig Tin Pan Alley i New York. Her kan man jo peke på at countrysjangeren fortsatt forstås som noe annet enn Pop, Rock og Jazz.

Bill C. Malone har i boken *Singing Cowboys and Musical Mountaineers. Southern Culture and the Roots of Country Music* tatt for seg røttene og forhistorien til musikken vi i dag kjenner som Country, som referert til ovenfor. Hans arbeid kan hjelpe oss å problematisere countrymusikkens kjernefortelling, nemlig historien om en tilsynelatende hvit, rural og «autentisk» musikkjanger. Populariteten som de tidlige countryartistene opplevde kom som nevnt overraskende på musikkbransjens representanter, men de som kjøpte og hørte på denne musikken hadde allerede i sjangerens tidlige fase et sett av forestillinger om musikk, kultur og det rurale livet fra sørstatene. Disse forestillingene var, i følge Malone, hovedsakelig romantiske og ofte motstridige.⁶⁶ Det kunne vært rimelig å hevde at den voldsomme populariteten for tidlige countryartister bunnet i forestillinger om at denne musikken var upåvirket av populærkulturen og derfor autentisk, ekte, uberørt, gammel og hvit «folkemusikk». For mange fremstod den nettopp slik og musikkindustriens representanter utnyttet nettopp disse forestillingene, som Malone betrakter som romantiske, motstridige og misforstått. Sett i lys av dette kunne man også hevde at for mange var denne musikken et uttrykk for og en reaksjon på trusselen mot rurale verdier gjennom stadig voksende storbyer, industrialisering og teknologiske nyvinninger. Likevel må man huske på at musikkindustrien og dens representanter hadde sitt virke i disse voksende storbyene og de teknologiske nyvinningene, som radio og fonografen, la mye av grunnlaget for at countrymusikk i hele tatt ble en egen sjanger og som stadig fikk flere tilhengere.

Autentisitetkonstruksjon ble altså veldig sentralt i institusjonaliseringen av countrysjangeren, allerede på 1920-tallet. Samtidig som denne musikken fant sin plass i populærkulturen var den også annerledes fra det som ellers preget musikklivet i USA på 1920-tallet. Koblingen mellom det rurale, autentiske og det tradisjonelle og countrymusikk ble av musikkbransjen utforsket og prøvd ut på mange forskjellige vis i denne institusjonaliseringsprosessen. Den paradoksale frasen «konstruert autentisitet» brukes av Peterson for å vise at ideen om autentisitet kun får mening gjennom sosiale prosesser der man blir enige om hva det betyr og at fortiden til en viss grad «huskes feil».⁶⁷

⁶⁶ Malone 1993:71

⁶⁷ Peterson 1997:5

Momentene jeg til nå har tatt opp er helt sentrale for å forstå hvordan denne musikkjangeren har utviklet seg og hvordan den på mange måter skiller seg fra andre populærmusikkjangre. Konstruksjonen av autentisitet og markedsføringen av Country som en «hvit» og «rural» musikkjanger fordrer likevel at man stiller noen spørsmål omkring hva dette innebærer av ideologiske effekter og hva begrepene ekskluderer.

2.2 Bak det «rurale» og det «hvite»

Cultural forms are a means through which people form symbolic alliances, cultural communities that help to give our lives orientation and meaning—worlds in which to live.⁶⁸

Hva innebærer det av implikasjoner når en musikkjanger spiller på fortellinger om «det rurale»? Hva betyr det når en musikkjanger forstås som «hvit»? Når den *ikke* er urban, kan det innebære ideer om anti-intellektualisme og landlig konservatisme. Om den er hvit, må det bety at den *ikke* er svart, noe som bringer på banen spørsmål om ekskludering av svarte countryartister med underliggende implikasjoner omkring rasisme. Vi kan ta det «rurale» først.

Som nevnt ovenfor ligger nøkkelen til å forstå koblingen mellom det rurale og Country i myter og romantiseringen av den amerikanske sørstatskulturen, som forstås som en «folkekultur». Med sine sett av verdier, tankesett og ideologier blir denne kulturen forstått som det motsatte av det urbane. Dikotomien by-land danner derfor på mange måter en kontekst hvor Countryen av mange blir forstått innenfor. Hva landet og hva byen representerer av verdier og tankesett vil naturligvis være avhengig av hvem du spør. Men at mange forstår verden rundt seg ved hjelp av forestillinger rundt og kontrasten i mellom disse begrepene, har Raymond Williams pekt på. Aaron A. Fox siterer Williams i boken *Real Country. Music and Language in Working-Class Culture* (2004) for å tydeliggjøre nettopp dette:

(...) the ideas and the images of the country and the city retain their great force...clearly the contrast of country and city is one of the major forms in which we become conscious of a central part of our experience and of the crisis of our society.⁶⁹

«Landet» i countrysjangeren kan både være faktiske steder der folk bor, men også et imaginært sted som er ment å skulle symbolisere noe. Noen av de fysiske stedene i Countryen det ofte refereres til i sangtekster er rurale områder i sørstatene, Appalachiafjellene eller

⁶⁸ Jensen 1998:168

⁶⁹ Raymond Williams i Fox 2004:74

midtvestens åpne prærie. Det imaginære og idealiserte landskapet kan imidlertid spille på bildet av familien som sitter på verandaen og spiller og synger sammen. Jensen sier følgende:

The idealized country music landscape involves the image of a family sitting on the front porch playing and singing, or attending barn dances or church suppers, or gathered around the radio “listening in” on pickers and singers.⁷⁰

Fox sier han ofte hørte frasen ”we’re just country people” i samtale med menneskene han møtte i Lockhart, Texas. I denne sammenhengen understreker han at at «country» på samme tid referer hvor de bor rent fysisk (på landsbygda), men også til et forestilt sted med en underliggende bevissthet rundt hva det å bo på landet innebærer av måter å se seg selv, samfunnet og verden på. «Country» refererer også til musikkjangeren i dette tilfellet.

”Country” simultaneously named the real and imagined place in which they lived *and* their most highly valued genre of artistic expression, a genre that celebrates both intense sociability and abject depression, often in a tense and mutually constitutive dialectic.⁷¹

Joli Jensen peker imidlertid på at via teknologien ble countrymusikken kommersielt konstruert for å spille på forestillinger om, og hylle, countrymusikkens tilsynelatende naturlige opphav i det rurale.⁷² Hun sier videre bildet av «landet» og de rurale omgivelsene i Countryen kommer ut i andre enden av, og opprettholdes ved hjelp av, teknologiske og økonomiske/kommersielle prosesser. Prosesser som passer dårlig med bildet av den jordnære familien som sitter i rurale omgivelser og spiller musikk fra «gamledager». Dette betyr imidlertid ikke at disse forestillingene og ideologiene ikke oppleves som ekte og gjør dem i hvert fall ikke mindre viktige om man ønsker å forstå sjangerens popularitet og hvorfor den for mange er viktig som en individuell og kollektiv identitetsmarkør.

Jensen bruker dikotomien «downhome-uptown» for å illustrere motsetningsforholdet mellom land og by. Countryen, sier hun, forstår seg selv innenfor en verden som er «downhome», noe innebærer at man er nært til det som gjelder (close to what counts), enkel og ekte. En verden som er rustikk og enkel hvor man kler seg i slitte dongeribukser og enkle bomullskjoler. Uptown er på den andre siden en verden med ballkjoler og smoking som representerer makt, velstand og høy sosial status.⁷³ Denne dikotomien er, sier Jensen, «(...) imaginary constructions that invoke aspects of class without labeling them as such.»⁷⁴ «Landet» og «byen» kan ikke forstås adskilt fra hverandre, de er en del av en sosial konstruksjon som tar

⁷⁰ Jensen 1998:9

⁷¹ Fox 2004:28

⁷² loc. cit.

⁷³ Jensen 2004:15

⁷⁴ loc. cit.

klassebegrepet opp i seg.⁷⁵ Begrepene byen og landet er i slike sammenhenger, som Durkheim peker på: «(...) historiske produkter av historiske kamper».⁷⁶

Sjanger er et begrep som impliserer normer og regler, noe Jacques Derridas «The law of the genre» viste oss, som vi så i delkapittel 1.2 Sjangerteori. Country er intet unntak og dens egenart må beskyttes mot andre sjangre, men også mot endringer innad i sjangeren, endringer som kan være med på å destabilisere den konstruerte verdenen. Ulike autentisitetsmarkører bidrar til opprettholdelse skillene og til å definere hva som er innenfor og hva som er utenfor. Gjennom sangtekster, sound, image og fremføringspraksis kommuniseres denne verdenen, en verden som av countryfelleskapet oppleves som mer ekte, jordnær og ærlig enn den upersonlige, kaotiske og uærlige verdenen man finner i storbyen. Som Peterson og Jensen har pekt på er countrysjangeren som symbol på ruralitet, arbeiderklasse og folkekultur ingen naturlig størrelse. Fortellingene rundt Country ble i stor grad konstruert, både av en kynisk musikkbransje, men også av utøvere og et publikum som gjennom urbaniserings- og industrialiseringsprosesser i USA følte seg marginalisert og maktesløse. Countryen, med alle sine symboler og autentisitetsmarkører, ble en musikkjanger for de som ville være tilfreds med å være forskjellige fra mennesker i byene.⁷⁷ En sjanger som i enkelte diskurser fortsetter å uttrykke slike ideologier.

Richard A. Peterson er innom problematikken rundt det «hvite» ved Countryen når han snakker om musikkindustriens jakt på nye markeder for salg av populærmusikk, der blues og jazz var ansett som de svartes musikk.⁷⁸ Bill C. Malone (1993) snakker imidlertid om hvordan Country som musikkuttrykk står i gjeld til afroamerikanske musikktradisjoner. Her sier Malone at «folkekulturen», som countrysjangeren bærer med seg og spiller sine fortellinger på, var påvirket av svarte så vel som hvite.

(...) black people were also indispensable elements of southern folk culture, and they made immeasurable contributions to its shaping and tone. The most expressive component of that culture, music bears the unmistakable imprint of African-American style.⁷⁹

Likevel kommer det klart frem av Countryens kanon at det er et fåtall av svarte artister, selv om sjangeren var påvirket av afroamerikanske så vel som europeiske/anglosaksiske

⁷⁵ Verdt å nevne i denne sammenhengen er at folk-sjangeren bruker «landet» på andre måter. Bob Dylan for eksempel opererte innenfor folksjangeren samtidig som han representerte opprør og anti-konservatisme, ideologier knyttet opp i mot rocksjangeren på 1960-tallet.

⁷⁶ Durkheim i Bourdieu 2004:230

⁷⁷ Jensen 1998:14

⁷⁸ Peterson 1997:19

⁷⁹ Malone 1993:15

tradisjoner. I boken *Country Music U.S.A.*, det fremste historiske oppslagsverket i den akademiske countrylitteraturen, skriver Malone noe som kan være med på å illustrere et poeng i tilknytning til dette. Kapittelet sitatet er hentet fra heter «The Reinvigoration of Modern Country Music, 1960-197» der Malone blant annet skriver: «Women have also emerged as superstars with independent identities, while at least *one* black, Charley Pride, has achieved immense fame and popularity as a country singer.»⁸⁰ Malone trekker frem Pride som den artisten som bidro mest til å åpne dørene for ikke-hvite inn til countrysjangeren. Historien om hans tilsynelatende aksept innad i countrymiljøet er interessant av flere grunner. For det første skriver Malone at under den tidlige markedsføringen ble ikke Prides utgivelser akkompagnert av fotografier og for det andre var syngestilen til Pride så «Country» at ingen kunne mistenke at han var svart.⁸¹ I tillegg til dette unngikk Pride også å referere til politikk og borgerrettighetsbevegelsen og ble, i følge Malone, med dette ufarlig for den hvite maskuliniteten og sivile orden som konstituerte noe av Countryens identitet under Prides virke som tidlig countryartist.

Borgerrettighetsbevegelsen og opprøret mot apartheidsystemet i USA på 1960-tallet førte til det Malone beskriver som «(...) one of the ugliest chapters in country music's history.»⁸² Rasistiske plateutgivelser utgitt på små plateselskap hyllet Ku Klux Klan og gikk til angrep på de svarte ved blant annet å spille på negative stereotyper. Flere kjente countryartister som The Wilburn Brothers, Hank Snow og Autry Inman gikk i allianse med og støttet kampanjen til den svært konservative demokraten George Wallace.⁸³ Wallace skal blant annet ha sagt:

In the name of the greatest people that have ever trod this earth, I draw the line in the dust and toss the gauntlet before the feet of tyranny, and I say segregation now, segregation tomorrow, segregation forever.⁸⁴

Det kan være verdt å merke seg at det mørkeste kapittelet i Countryens historie ikke får mer enn rundt en halv side i Malones gjennomgang. Man skulle kanskje tro at dette ville vært verdt mer oppmerksomhet og i denne sammenhengen kan man si at den definitive historien om Countryens tilknytning til den rasistiske segregeringspolitikken ikke er ferdigskrevet i denne boken.

I 1971 ble Charley Pride kåret som Entertainer of the Year under Country Music Awards (countrymiljøets Spellemannspris), noe Malone beskriver som en milepæl i sjangerens

⁸⁰ Malone og Neal 2012: 306, min kursivering

⁸¹ *ibid.*:313

⁸² *ibid.*:317

⁸³ *loc. cit.*

⁸⁴ «Wallace, George» Wikipedia

historie.⁸⁵ Hva betyr denne milepælen? Og hvordan er situasjonen i dag? Står døren inn til Countryen oppe for svarte artister? Det ser ut som Countryen fortsatt i all hovedsak er hvit. Listen over nominerte for Country Music Awards for 2012 er dominert av hvite artister.⁸⁶ Darius Rucker er imidlertid en av de nominerte som er svart. Han er mest kjent for sin rolle i Pop/Rock-bandet Hootie and the Blowfish, men har i de senere årene gått mer i retning av Country. For å illustrere hvordan den amerikanske Countryen fortsatt er ladet med dikotomien svart-hvit kan man kaste et blikk på en av sangene hans på YouTube og kommentarene under. Sangen og musikkvideoen under lupen i dette tilfellet er «Don't think I don't think about it», som kan sies å være en klassisk samtidscountry med konvensjonell instrumentering (slagverk, bass, twang-gitar, steelgitar og fele). Ruckers syngestil preges også av den karakteristiske brede sørstatsdialekten og er ikke merkbart annerledes enn fra andre mannlige countryvokalister på et overordnet plan. Formen basert på en vers-refrengstruktur med noen små variasjoner av refreng mot slutten. Teksten bærer også preg av å være en tradisjonell, i den forstand at den spiller rundt noen av Countryens tekstlige hovedtema; tapt kjærlighet, hardt arbeid, whiskey og smerte. Refrenget lyder som følger:

But don't think I don't think about it
Don't think I don't have regrets
Don't think it don't get to me
Between the work and the hurt and the whiskey
Don't think I don't wonder bout
Could've been should've been all worked out⁸⁷

Musikkvideoens er todelt, i den forstand at Rucker står ute på en åker og synger mens historien i teksten foregår mellom to karakterer (en hvit blond kvinne og en hvit mann) i et annet «univers» som ikke har noe med Rucker å gjøre i så måte. Musikkvideoen i seg selv er interessant og fortjener mer oppmerksomhet, men jeg vil ikke gå mer inn i den her. Jeg vil nå se på kommentarene på videoen for å illustrere hvordan den amerikanske countrydiskursen fortsatt er preget av svart-hvit-dikotomien.

På YouTube har man mulighet til å gi respons på kommentarene i form av «tommel opp» eller «tommel ned». De kommentarene som har mottatt best respons havner derfor øverst blant kommentarene i en egen seksjon, mens resten er rangert nedover etter tidspunkt for når de har blitt lagt til. I denne videoen er følgende kommentar den som har fått best respons på

⁸⁵ Malone og Neal 2012:316

⁸⁶ CMA Awards, «Searchable Database»

⁸⁷ Rucker, Darius, «Don't think I don't think about it» (klipp fra YouTube 2013).

tidspunktet jeg først så på klippet: «why does his color always come up? "he's good for a black guy" et cetera....this dude can sing point blank fucking period !»⁸⁸ Her er det tydelig at negative kommentarer omkring Ruckers hudfarge har kommet opp tidligere i kommentarfeltet og denne personen tar ordet for at *musikken* og Ruckers fremføring bør stå i fokus og ikke hudfarge. En annen drar en sammenligning til andre sjangre for å understreke at countryverdenen bør respektere svarte countryartister og gi honnør til en som har oppnådd suksess i en industri som tidligere ikke har vært «tilrettelagt» for ham.

I thought music was about non judgement and enjoying it for what it is.. we have white rappers don't we? So why not have a little more respect for someone who has been successful in an industry that wasn't set up for him originally? Just saying..⁸⁹

Han trekker en sammenligning mot hip-hopsjangeren som kan tolkes dit hen at Hip-Hop tidlig var knyttet til afroamerikanske ungdomsmiljøer i storbyene, men er i dag ikke like delt etter etniske skillelinjer som Countryen ser ut til å være. Og når rapsjangeren har maktet å fri seg fra dette, bør Countryen også gjøre det.

En tredje kommentar sammenligner Rucker med Charley Pride og antyder videre at Ruckers, ved å sammenligne han med den «klassiske» og kanoniserte artisten Charley Pride, er mer ekte (autentisk) sammenlignet med Keith Urban og Carrie Underwood som begge er (hvite) artister innenfor dagens Country.

Its funny how people forget that one of the greatest figures in country music was black, CHARLIE PRIDE!!!! anyone who thinks darius is not country can go back to their world where real country to them is carrie underwood and keith urban! grow the hell up and shut the hell up!⁹⁰

Interessant er det likevel, etter hva jeg kan se, at det eneste Rucker og Pride har til felles som countryartister er at de er svarte. Prides plassering i Countryens kanon som en av den «gamle skolen» spiller på underliggende ideer om noe ekte og autentisk. Argumentasjonsrekken kan derfor leses slik: Darius Rucker er afroamerikaner og blir «ekte» fordi Charley Pride er en «ekte» countryartist fra «den gamle skolen» og afroamerikaner. De kommentarene jeg til nå har tatt opp forutsetter at det finnes de som er negative med tanke på Ruckers hudfarge. En av dem er denne kommentaren, som er et svar på den første kommentaren jeg trakk frem: «Yeah, he can sing good for being a jiggaboo.»⁹¹ Slike rasistiske kommentarer blir ofte fort fjernet fra YouTube fordi man har mulighet til å rapportere det inn til en moderator. Og får en

⁸⁸ Rucker, Darius, «Don't think I don't think about it» (klipp fra YouTube 2013), kommentar lagt inn februar

⁸⁹ ibid.: Kommentar lagt inn februar/mars

⁹⁰ loc. cit.

⁹¹ Rucker, Darius, «Don't think I don't think about it» (klipp fra YouTube 2013), kommentar lagt inn februar/mars .

kommentar nok «tommel ned» blir den også skjult før den eventuelt fjernes helt fra kommentarfeltet. Denne kommentaren er ennå ikke fjernet, noe jeg mistenker den kommer til å bli. Jeg vil ikke bruke mer tid på å analysere denne kommentaren, men den sier noe om at det finnes noen oppfatninger om at Countryen er hvit og må holdes slik for at den skal være «ekte».

I boken *Possessive Investment in Whiteness: How White People Profit from Identity Politics* (2006) peker George Lipsitz på at det hvite, eller «hvitheten» (whiteness), er vanskelig å få øye på, men at den finnes overalt i USA. For å tydeliggjøre dette poenget trekker han frem Richard Dyer som hevder at den hvite makten sikrer sin dominans i det amerikanske samfunnet ved ikke å fremstå som noe spesielt i det hele tatt⁹², noe som kan sees av følgende: «As the unmarked category against which difference is constructed, whiteness never has to speak its name, never has to acknowledge its role as an organizing principle in social and cultural relations.»⁹³ Countrysjangeren i USA er kanskje et eksempel på en slik prosess, men det finnes naturligvis unntak der disse problemene faktisk adresseres eksplisitt.⁹⁴

I neste delkapittel om andre kontekster for Country skal vi imidlertid se at Country som en hvit musikkjanger får mindre betydning. Svart-hvit-dikotomien preger nok den amerikanske konteksten i større grad på grunn av segregeringspolitikken, slavehandelen og spenningene dette har medført opp i gjennom historien. Forestillingene omkring det «rurale» ser likevel til å bli med ut av Nashville og landsbygda i sørstatene.

2.3 Global Country

(...) Country is not just a singular style with an easily defined set of musical parameters. It's a broad, overriding term for a rich and varied musical world – one that, once you start to take a look beneath that surface, quickly shoots off in all sorts of strange directions.⁹⁵

Et googlesøk på «global country music» loset meg inn på Wikipediaartikkelen «Country Music». En artikkel som for øvrig er omfattende, informativ og som holder en relativ høy kvalitet. Ikke overraskende er artikkelen strukturert etter et kronologisk prinsipp der man sporer Countryen fra de rurale områdene i sørstatene inn til Nashville og Music Row⁹⁶, der

⁹² Lipsitz 2006:1

⁹³ loc. cit

⁹⁴ I løpet av arbeidet med denne oppgaven har Countrystjernen Brad Paisley gitt ut en låt ved navn «Accidental Racist» sammen med rapperen LL Cool J. Låten har skapt debatt i mediene, mye på grunn av sangtekstens bokstavelige karakter og måten de kontroversielle temaene adresseres på.

⁹⁵ Wolff 2000:vii

⁹⁶ Music Row er et foretningsskvarter i Nashville som produserer, promoterer og jobber med Countrymusikk i mange ulike former.

det skrives litt om de ulike stilene som har preget Countryens historie.⁹⁷ Det mest interessante for denne delen oppgaven er likevel det som skrives i kapittelet «International» der global Country tas opp i en egen seksjon. Canada og Australia får i denne artikkelen et eget delkapittel, noe som gir et inntrykk av at countrysjangeren høster mest popularitet i disse landene, om man ser bort i fra moderlandet; USA. Likevel trekkes land som Iran, Polen, Tyskland, Sverige, Brasil, India, Argentina og Frankrike frem for å vise Countryens globale popularitet. Musikkfestivaler danner noen av eksemplene på Countryens tilstedeværelse i land utenfor Nord-Amerika der blant andre countrymusikkfestivalen Blazing Guitars i India, Picnic Country i Polen og San Pedro Country Music Festival i Argentina trekkes frem. Et annet eksempel det henvises til er det iranske bandet Dream Rovers⁹⁸ fra Tehran som siden 2007 har forsøkt å introdusere og popularisere countrymusikk i Iran. I følge Wikipediaartikkelen gjør det islamske regime det vanskelig for musikere og band som er aktive innenfor det vestlige musikkfeltet⁹⁹. Man kan jo i denne sammenhengen også tenke seg at countrymusikken og dens assosiasjoner til amerikansk nasjonalisme og konservatisme gjør det enda vanskeligere med tanke på de politiske spenningene mellom Iran og USA.

Alexander Sebastian Dent har i sin artikkel «Cross-Cultural “Countries”: Covers, Conjunction, and the Whiff of Nashville in Música Sertaneja (Brazilian Commercial Country Music)» sett på brasilianske duoer og deres coverversjoner av amerikanske countryhits. I artikkelen argumenterer han i mot at man tolker vestlige musikkjangres tilstedeværelse i andre deler av verden som kulturell imperialisme. I artikkelens sammendrag leser vi følgende:

(...) música sertaneja performers and fans use American country songs to make quite Brazilian arguments about gender, intimacy, the family, the past, and the importance of the countryside. These “country” arguments in turn provide a means by which to critique Brazilian urbanization and neoliberal economic reform.¹⁰⁰

De som snakker og skriver om kulturell imperialisme og vestens homogenisering av kultur og som i det følgende proklamerer at «alt høres mer og mer likt ut», er ikke i følge Dent bare ukorrekttheter. Det er også et uttrykk for en respektløs holdning ovenfor musikere og fans, en

⁹⁷ «Country Music», Wikipedia. Artikkelen sorterer stilarter under generasjonsbegrepet, som i førstegenerasjon, andregenerasjon og så videre. Ulike artister trekkes frem for å representere de ulike generasjonene.

⁹⁸ Låten «Dear Superstar» fra Dream Rovers ligger på YouTube. Image og det visuelle i musikkvideoen gir sterke assosiasjoner til amerikansk Country. Musikken deler også noen fellestrekk med mainstream og alt.Country, Den akustiske gitaren som dominerer lydbildet gir assosiasjoner til Countryballader, likevel er det ikke snakk om en stillkopi.

⁹⁹ «Country Music», Wikipedia

¹⁰⁰ Dent 2005:207

holdning som ser bort i fra at den troen musikere og fans har på at nettopp *deres* musikk og diskurs er kulturelt distinkt og ektefølt.¹⁰¹

Som vi ser ut fra sitatet ovenfor snakker den brasilianske Countryen om den klassiske dikotomien by-land og fungerer som en modernitets- og urbaniseringskritikk, ideologiske elementer som har hatt og fortsatt har en helt spesiell plass i sjangeren. I forlengelsen av dette aspektet trekker Dent frem konseptet Hick Atlantic¹⁰² for å beskrive et forestilt «ruralt rom». Dent refererer også til Raymond Williams sin bok *Country and the city* og sier følgende:

In this imaginatively rural space that stretches from Brazil, to the United States, through the Caribbean, and across to Africa, music, along with other forms of public culture such as rodeo, are used to both act upon and interpret the late 20th century transformation of relations between the country and the city.¹⁰³

Slike eksempler, som brasiliansk Country, peker på noen sentrale aspekter ved studier som opererer med globaliseringsperspektivet. For det første må man alltid ta høyde for noe så enkelt som at mennesker over hele verden liker forskjellige former for musikk. For det andre er det helt nødvendig å være klar over at musikkpraksiser rundt omkring i verden, som inneholder referanser til sjangre som tilsynelatende er «vestlige» i sitt opphav, alltid vil resonnerer opp i mot og i spesifikke kulturelle og sosiale kontekster. Dette peker i det følgende i mot en forståelse av at det, i noen tilfeller, kan være analytisk fruktbart å skille produksjon fra konsumpsjon. Med dette mener jeg at coverversjoner av Country i for eksempel Brasil fungerer, tolkes, brukes og opererer på andre måter enn det «originalene» fra USA gjør. Som vi skal se gjelder dette også for Country i Norge der musikalske og tekstlige referanser til den amerikanske versjonen av Country må forstås innenfor de kontekstene den opererer, høres og fremføres.

Når man snakker om store «vestlige» og globale musikkjangre som blander seg med uttrykk fra ikke-vestlige land støter man ofte på World Music-begrepet. I følge Timothy D. Taylor har countrysjangeren ingen plass innenfor dette musikkstykjet og han spør hvorfor det er slik at musikk som høres ut som Rock dukker opp i denne kategorien, men ikke Country?¹⁰⁴ Svaret Taylor gir på dette spørsmålet er blant annet at Country markedsføres til et arbeiderklassepublikum, mens World Music på den andre siden er rettet mot middelklassen. I

¹⁰¹ Dent 2005:208

¹⁰² «Gilroy, Paul» Wikipedia. Hick Atlantic er en referanse til Paul Gilroys' konsept Black Atlantic. Et konsept som beskriver «a space of transnational cultural construction».

¹⁰³ Dent 2005:209

¹⁰⁴ Taylor 2007:163

tillegg oppfattes ikke Country innenfor world music-diskursen som autentisk: «Country musics, however, are viewed as musics by premoderns of the West who have been spoiled by modern, western commercial culture and, sadly, don't know it.»¹⁰⁵ Den treffende tittelen på kapitlet disse referansene er hentet fra, «You can take "country" out of the country, but it will never be "world"», illustrerer at countrybegrepet ofte dukker opp i diskurser der Country representerer den store stygge og kommersielle «vesten» som ikke er symbolsk lønnsom i autentifiseringen av «eksotisk» og «kulturell» (world) musikk. Utøvere og fans innenfor Country blir derfor sett på som uvitende og konservative med underliggende oppfatninger omkring klasse og sosial status.

2.4 Countryens historie i Norge. En reise fra byen til bygda?

Ved å se på countrysjangeren i dagens Norge kommer man heller ikke utenom diskurser omkring ruralitet og bygda. Slik har det imidlertid ikke alltid vært. Kristin Solli har i sin avhandling foreslått å se på hvordan cowboyen som et kulturelt ikon kan danne en ramme for å forstå countrysjangerens posisjon og betydning i Norge. Cowboyen har ikke alltid vært forbundet med countrymusikk, men countrymusikk har alltid vært forbundet med cowboyer, sier hun.¹⁰⁶ Ved hjelp av tre cowboyer fra forskjellige perioder, viser hun hvordan cowboyen har gått fra å være et symbol på modernitet, vekst og fremgang til hvordan cowboyen flyttet countrymusikken fra «den ville vesten» til den norske bygda.¹⁰⁷ Om Country i USA alltid har fungert som en modernitetskritikk hevder Solli at cowboyen og den ville vesten hyllet det moderne under sine første dager i Norge.

Trekkspilleren Hans Erichsen er den første cowboyen Kristin Solli ser nærmere på. Denne cowboyen er imidlertid ikke direkte knyttet til countrymusikk eller nært beslektede musikkuttrykk. Erichsen var en populær underholder og instrumentalist som bygde sin karriere rundt akkompagnement av stumfilmer i Kristiania på starten av 1900-tallet. Den voldsomme populariteten for westernfilmer, en popularitet arvet fra litteratur rundt de samme temaene, gjorde at Erichsens cowboyantrekk var lett gjenkjennelig for mange av Kristianias første kinogjengere. Mellom 1871 og 1881 ble det blant annet utgitt tjue bøker i serien *Amerikanske Fortællinger*, bøker som var med på å introdusere nordmenn for den ville vesten, Sitting Bull og Jesse James. Cowboyen og den ville vesten i de tidlige westernfilmene kan i følge Solli leses inn i diskurser omkring modernisering og modernitet der hun sier at

¹⁰⁵ Taylor 2007:163

¹⁰⁶ Solli 2006:32

¹⁰⁷ *ibid.*:33-34

«(...) he [cowboyen] was a figure that was associated with the new media, technology, and an emerging fast-paced world.»¹⁰⁸ Det *amerikanske* ved cowboyen blir i denne sammenheng en viktig del av en moderniseringsprosess der amerikanske kulturuttrykk representerte noe nytt, eksotisk og spennende.

Arne Bendiksen fungerer som den andre cowboyen i Sollis gjennomgang. Fascinasjonen og interessen for den ville vesten og cowboyer ble ikke mindre utover 1900-tallet og Arne Bendiksens populariteten må også forstås i lys av en generell interesse for det amerikanske, spesielt hos den voksende arbeiderklassen i det nyindustrialiserte Norge på 1950-tallet. Forholdet mellom USA og Norge var fra 1950 og utover mot 1960-tallet preget av en god tone. NATO, Marshallhjelpen, alliansen under andre verdenskrig og USA som symbol på frihet, vekst og fremgang er elementer denne fascinasjonen må forstås i lys av.¹⁰⁹ Arne Bendiksen var en av de aller første nordmenn som ble plassert i musikkjangeren Cowboy, altså ikke Country. Bendiksens syngende cowboy kom ikke fra Nashville, men fra «vesten». Slik sett var denne cowboyen mer forankret i fiktive univers rundt prærien heller enn i Nashvilles profesjonelle studio og The Grand Ole Opry.¹¹⁰ De musikalske karakteristikken innenfor cowboysjangeren var langt fra like sentrale som utøvernes visuelle image og tematikk. Samtidens populærmusikk var musikalsk sett nært knyttet opp i mot Tin Pan Alley-tradisjonen og ble markedsført under blant annet Film og Slager. Cowboysjangeren skilte seg fra Film og Slager ved hjelp av det tematiske og det visuelle. Cowboymusikk ble forstått av nordmenn som musikk sunget av cowboyer, hvilken musikk var ikke så viktig.¹¹¹

Selv om nordmenn hadde blitt introdusert for cowboyer og vesten gjennom litteratur, stumfilm og Hans Erichsen ble Bendiksen en av de første norskspråklige syngende cowboyer. Bendiksen introduserte nordmenn for en syngestil som lå nærmere Nashvillesangernes nasale sound enn croonerne fra Tin Pan Alley. Ved å legge inn en «knekk» i stemmen, det vil si et skifte mellom brystklang og falsett (Solli kaller dette for en «lett form for jodling»)¹¹², en effekt vi kjenner fra blant andre Jimmy Rodgers (også kjent som The Blue Yodeler) og Hank Williams. Det var imidlertid ikke mye mer enn «countryknekk» i stemmen og cowboyantrekket som knyttet Arne Bendiksen til Hank Williams. Hank Williams sine sanger om knust kjærlighet, smerte og tap var ikke representativt for Arne Bendiksen. Bendiksen var

¹⁰⁸ Solli 2006:33

¹⁰⁹ *ibid.*:49

¹¹⁰ «The Grand Ole Opry», *Wikipedia*. The Grand Ole Opry er et radiokringkastet konsertkonsept med fokus på Countrymusikk som hadde sin premiere 28. november i 1925, da under navnet WSM Barn Dance.

¹¹¹ Solli 2006:50

¹¹² *ibid.*:56

for det meste en glad cowboy, en som sang om hester og andre cowboyer på prærien.¹¹³

Denne muntre cowboyen blir av Solli forstått i lys av den generelle optimismen, interessen og fascinasjonen for det amerikanske i Norge på 1950-tallet.

Optimismen og fascinasjonen for det amerikanske skulle likevel dabbe av utover mot 1970-tallet og cowboyen og dens musikk skulle symbolisere noe annet enn Bendiksens muntre cowboy. Det er cowboyen Teddy Nelson (født Terje Nilsen) som i følge Solli flytter countrymusikken fra Amerikas ville vest til den norske bygda. Som sjømann og senere rekrutt i militæret ble han introdusert for countrymusikk, kom i kontakt med en i musikkbransjen og begynte etter hvert å spille inn musikk. Nelson skulle også bli den første nordmannen som opptre på The Grand Ole Opry etter en invitasjon fra den amerikanske countryartisten Skeeter Davis.¹¹⁴ Teddy Nelsons fikk sitt gjennombrudd med LPen *Diggy Liggy* i 1976 der han forankret countrymusikken både tematisk og musikalsk i en lokal norsk kontekst. Han tok i bruk hardingfele i flere av sine innspillinger, sang på sin egen dialekt og tekstene refererte ofte til spesifikke norske steder, fenomen og karakterer.¹¹⁵ Dette gjennombruddet kom i en tid da det optimistiske forholdet mellom USA og Norge var under endring, og countrymusikk og cowboyer ble et element i en større kulturell, sosial og politisk polariseringsprosess.

Fra midten av 1960-tallet oppstod det en debatt rundt forholdet mellom USA og Norge. Hovedsakelig dreide debatten seg om USAs utenrikspolitikk som av mange, spesielt yngre nordmenn, ble forstått som imperialism. Kritikken fra skeptikerne gikk på blant annet USAs støtte av diktaturer Sør-Amerika, Vietnamkrigen og deres militære tilstedeværelse i Europa. Kritikerne ville redusere påvirkningen USA tidligere hadde hatt på Norge og ønsket seg derfor en samfunnsutvikling som vendte seg bort fra kommersialisme og kapitalisme.¹¹⁶ Dette politiske og kulturelle klimaet skulle bidra til å endre rollen cowboyen tidligere hadde hatt som symbol på den amerikanske drømmen, fremgang og vekst. Cowboyen «(...) became a politically and culturally charged figure.»¹¹⁷ Norske countryartister fra denne tiden husker hvor upopulær countrymusikken ble og opplevde til og med protester der slagordene lød «nei til Country». Countrymusikken ble i denne sammenhengen tolket av skeptikerne som noe erketyrisk amerikansk og Solli sier videre at «(...) protesting against country music was also a protest against a Norway that some saw following the lead of an imperialist, materialist and

¹¹³ Solli 2006:58

¹¹⁴ *ibid.*:60

¹¹⁵ *loc. cit.*

¹¹⁶ *ibid.*:61

¹¹⁷ *ibid.*:63

dystopian USA.»¹¹⁸ Ottar «Big Hand» Johansen, som ved siden av nevnte Teddy Nelson var den mest kjente countryartisten i Norge på 1970-tallet, siteres av Solli der han sier: «Dersom du likte Buck Owens, likte du ikke Jimi Hendrix. Om du likte Jimi Hendrix likte du absolutt ikke Buck Owens.»¹¹⁹ Motsetningene mellom Buck Owens og Jimi Hendrix kan forstås i lys av en større debatt omkring hva samtidens musikkjangre representerte av verdier og ideologi. Countrymusikk blir i denne sammenhengen forstått som konservativ, gammeldags, vulgær og som musikk for folk fra bygda. Rockemusikken blir på den andre siden symbolet på det urbane, radikale venstreorienterte og det opprørske.

Det å skulle tidfeste eksakt når country ble påvirket av diskurser om den norske bygda er ingen enkel sak. Men det endrede kulturelle og politiske klimaet i forholdet mellom USA og Norge kan, som Solli har vist, ha spilt en rolle i denne lokaliseringsprosessen. Historien Solli forteller om cowboyen og countrymusikken i Norge er interessant av flere grunner. Den viser at musikkjangre ikke er en naturlig størrelse som lett faller på plass. Om countrymusikken i USA alltid hadde vært forstått i lys av det rurale viser Sollis historie også at countrymusikk ikke ble spesielt knyttet til bygda og det rurale i Norge før på 1970-tallet. Årsakene til dette kan nok være sammensatte. Man kan jo i denne sammenhengen også stille seg spørsmålet om innspilt musikk og konserter var like tilgjengelig på bygda som i byen i første halvdel av 1900-tallet.

Solli har vist at cowboyen som et kulturelt ikon ble stående som symbol for ulike ting. Fra å være en som representerte det amerikanske, og herunder det moderne, ble han etter hvert forstått som en kritiker av moderniteten. Solli trekker frem Willy Dahls analyse av Kjell Hallbings (mest kjent under pseudonymet Louis Masterson) bøker om Morgan Kane for å peke på hvordan cowboyen kan forstås som en kritiker av sosialdemokratiet og velferdsstaten. Individualismen Morgan Kane som cowboy representerer passer dårlig med tanken om det kollektive «vi» og den sterke staten i sosialdemokratiet. I så måte tilbyr Morgan Kane en vei utenom dette. Dahl siteres i Solli der han sier: «The free lone man with a horse and a colt is the individualist we are raised to be – but are not allowed to become.»¹²⁰

Som vi skal se i neste kapittel er deler av countrymusikken i Norge gjenstand for kritikk i mediene. En kritikk som fører til diskusjoner omkring sosial status og tilhørighet. Kristin Solli

¹¹⁸ Solli 2006.:64

¹¹⁹ *ibid.*:64, min oversettelse

¹²⁰ *ibid.*:78. Den ensomme mannen (ulven?) som ikke er i stand til å realisere seg selv på grunn av sosialdemokratiets og velferdsstatens «tvangstrøye», kan også leses inn i den senere tids fokus på Internettens «ensomme ulver». Noe som nødvendigvis er påvirket av de tragiske hendelsene på Utøya 22.juli 2011.

eksemplifiserer dette med å si at enkelte aspekter ved amerikansk kultur er markører av dårlig smak.¹²¹ Hennes funn tyder på at middelklassen er mest interessert i motkulturelle og opposisjonelle stemmer fra USA, mens arbeiderklassefans av Country er fascinert av Nashville, The Grand Ole Opry og Vesten. Countryfestivalene Solli har studert blir av et middelklassepublikum karakterisert som «harry», et begrep som refererer til oppførsel og smak som ukultivert, usofistikert og vulgær. I denne sammenhengen trekker hun frem sosiologen Runar Døving som sier: «(...) one of the clearest markers of Norwegian middle-class taste, is the fear of being deemed "harry".»¹²²

¹²¹ Solli 2006 173

¹²² loc. cit.

Kapittel 3 Analyse

Landet og byen, og kontrasten i mellom disse sosiale og kulturelle landskapene, har vært og er en sentral del av countrysjangerens identitet og ideologi. I dette kapittelet vil jeg forsøke å spore disse aspektene og se nærmere på sjangerens resepsjon i media som uttrykk for sosial statusmarkering. Videre vil jeg gå inn på fansiden Country Norge på Facebook og se på sjangerdiskusjoner, og hvordan slike diskusjoner kan avdekke et legitimeringsprosjekt. Samtidig antydes det at samme musikk opererer innefor flere diskursive felt. I kapittelets siste del vil en analyse av sang være et eksempel på hvordan man kan påvise samtidige prosesser av globalisering og lokalisering. Analysen vil forsøke å beskrive et stykke musikkss rolle i et diskursivt felt så «tykt» som mulig og samtidig ta høyde for analytiske utfordringer og muligheter i etterstrebelen av forståelsen for musikk som sosial praksis.

3.1 Country i media

The effort to achieve social legitimacy is obviously an important part of country music's history.¹²³

Innefor populærmusikkstudier har forholdet mellom musikk og media vært av interesse i lengre tid. Musikk og film, musikk og TV, musikk og massemedia og musikk og multimedia har vært noe av disiplinens fokus. I det følgende forstås media som pressen og mer konkret nettaviser. I så måte vil dette delkapittelet i stor grad dreie seg om populærmusikk og resepsjon. Spørsmål som stilles er: Hvordan omtales Country i norske medier? Og hvordan kan kommentarer på disse artiklene si noe om countrysjangeres posisjon i Norge? For å begrense og gjøre et utvalg har jeg valgt å se på debatten omkring countryfestivaler. Artiklene omhandler countryfestivaler og kulturpolitikk i sammenheng med den norske statens knutepunktordning for festivaler og reaksjoner på dette. Felles for artiklene er at de kan fortelle oss noe om countrysjangerens tilknytning til sosial og kulturell status, samt om dikotomien bygda-byen.

Analysen av disse artiklene kan sees i lys av teorier omkring populærmusikk og resepsjon. I artikkelen «Studying reception and scenes» sier Adam Krims at feltet er blitt studert fra ulike perspektiver og disipliner som sosiologi, kulturstudier, kommunikasjonsstudier og etnomusikologi.¹²⁴ Studier av resepsjon kan handle om hvordan musikk blir omtalt og oppfattet, både av artister og publikum, og bidra til å avdekke hvilke lag av mening som

¹²³ Jensen 1998:162

¹²⁴ Krims 2009:397

finnes i ulike musikkpraksiser. Imidlertid peker Krims på at kulturindustriens mellommenn, *cultural intermediaries*, også former resepsjonen av populærmusikk. Pierre Bourdieu var blant de første til å definere disse som «(...) people who shape the reception of goods and services – normally people working in marketing, advertising, fashion, journalism, public relations and design.»¹²⁵ Krims sier videre at man i dag finner disse mellommennene i elektroniske og trykte medier, yrker som hovedsakelig er å finne i urbane områder og byer. Gjennom musikkanmeldelser, kronikker og artikler formes resepsjonen av ulike former for musikk. Sosiologen Mike Featherstone peker i forlengelsen av Bourdieus *cultural intermediaries* på at de «nye» mellommennene i kulturindustrien forsøker å legitimere en intellektualisering av forskjellige områder i kulturen, deriblant populærmusikk, som tolkes som den utdannede middelklassens taktikk for å etablere seg i samfunnet.¹²⁶ I så måte en tilegnelse og opptjening av sosial og kulturell kapital, for å låne av Bourdieu. Forfatteren av artikkelen «Blir fortsatt husket for fylla. Årets countryfestivaler har bedre navn, men store savn.» kan sees i lys av en slik mellommann.

Internettets demokratiske natur, der alle stemmer potensielt sett kan bli hørt, fordrer at man stiller seg spørsmålet om disse mellommennene har like stor påvirkning på musikkens resepsjon i dag som før. Krims er noe lunken til å godta at Internett på noen revolusjonerende måte har utfordret posisjonen og makten til kulturindustriens mellommenn med tanke på musikkresepsjon.

For while a great number of claims have been made for the democratizing of information through the Internet, the central dissemination of opinions and attitudes through the major print and electronic media remains a fact of cultural life, notwithstanding that ideas are formed and inflected through the Internet. Urban cultural intermediaries, in other words, retain their central position in the dissemination of musical taste and judgment.¹²⁷

At for eksempel journalister, musikkanmeldere og andre som jobber i kulturbransjen har mye makt og påvirkning på musikkens resepsjon er altså rimelig å hevde. Men som vi skal se kan «kommentarfeltet» åpne opp for å avdekke flere lag av mening. Og om mellommennenes makt ikke direkte fratras eller utfordres i nevneverdig grad, må man se kommentarfeltes innhold som *en del* av musikkens resepsjon

Kommentarfeltet er blitt et sentralt begrep som de fleste kjenner til. Kommentarfeltet gir muligheten, for alle som vil, til å kommentere på digitale avisartikler, kronikker og meninger

¹²⁵ Krims 2009:400

¹²⁶ *ibid.*:400-401.

¹²⁷ *ibid.*:408

av ulike slag. Diskusjoner i disse kommentarfeltene er interessant av flere grunner. For det første kan det åpne for nye perspektiver på en sak. For det andre er de interessante i forhold til hvordan en diskusjon kan forløpe og hvordan den kan inneholde flere diskusjoner på samme tid. Om man så leser et kommentarfelt på en artikkel som én diskusjon, er det for det tredje interessant med tanke på hvor diskusjonen ender opp i form av hva det diskuteres om. I mange tilfeller ender diskusjonen opp i noe som er lite relevant for artikkelens innhold. Eksempler på noe det ofte kan ende opp i er diskusjoner omkring ytringsfrihet, høyre- og venstrestremisme, innvandring og mediernes påståtte sensur av den politiske høyrefløyen. Uten å gå nærmere inn på disse debattene er poenget mitt at kommentarfeltene er sammensatte ytringskanaler som gir oss mulighetene til problematisere omkring hva som er og hvem som skaper innholdet i media. Samtidig kan de kan si oss mye om hva som preger ulike diskurser og hvilke lag av mening som kommer frem. Og videre, knytte disse opp i mot teoretiske og historiske perspektiver i sammenheng med et gitt fenomen.

3.1.1 Country som fest og fyll

Countrymusikkfestivalenes rykte har lenge vært knyttet opp til fylle- og festkultur og de store avisene har hatt flere oppslag der countryfestivalene blir assosiert med fyll og bråk.¹²⁸ Disse oppslagene fører naturligvis til debatt, og etter som mange artikler i dagens digitale aviser er åpne for at hvem som helst kan kommentere, er det mye å hente ut som kan si oss noe om countrymusikkens posisjon og fremstilling i media. Artikkelen «Blir fortsatt husket for fylla. Årets countryfestivaler har bedre navn, men store savn.» stod på Aftenposten nettutgave 02.12.12, og er et godt eksempel på hvordan countryfestivalene ofte fremstilles. Allerede i overskriften på artikkelen ser vi at fyll og countryfestivaler har blitt knyttet sammen tidligere og skal vi tro forfatteren er ikke situasjonen bedre nå. Artikkelen kommer som et innlegg i debatten omkring countrymusikkens første knutepunktfestival, Norsk Countrytreff på Breim.¹²⁹ Hovedpoenget til artikkelforfatteren er at artistene som opptrer på årets countryfestivaler er *traurige* og sier at: «Countryfestivalene har fortsatt lang vei å gå før de blir vesentlige igjen.»¹³⁰ Forfatteren bruker også ordet *konservativ* i sammenheng med at festivalene må skaffe seg de bandene som er innovative i en ellers konservativ musikk sjanger. Her drar forfatteren frem eksempler på det han mener er innovative og vesentlige artister. Her er det interessant at han tar i bruk *americanasjangeren*, en av countrysjangerens undersjanger

¹²⁸ Denne observasjonen er basert på egne erfaringer og som Solli 2006 på side 130 påpeker, har Dagbladet gjennom tjue år hatt flere slike oppslag.

¹²⁹ Johansen og Eik 2011

¹³⁰ Kvalshaug 2012

som er ladet med forestillinger om mer autentisitet, politisk liberalisme og som fremstår som mindre polert i motsetning til mainstream Country, som jeg har vært inne på i delkapittelet om sjangerteori. Vi leser:

Ved siden av Tom Petty på Norwegian Wood er bluesfenomenet Gary Clark jr. den mest interessante americanabookingen i år. Han kommer til Moldejazz. Alison Krauss & Union Station var i Kollen i helgen.¹³¹

Når americanasjangeren (også kjent som Alternativ Country) dukker opp snakker man fortsatt om Country, men en *annen type* Country. En Country som ikke er vulgær og kommersiell. Når jazzfestivalen i Molde også trekkes inn i samme slengen kan det gi assosiasjoner til spenninger mellom høy og lav status (og kultur) etter som Jazz, i mye større grad enn Country, forstås som *kunstmusikk*. Countryen flyttes dermed inn i en diskurs som er mindre preget av den vulgære fylle- og festkulturen. Det kan virke som for at countryfestivalene skal bli vesentlige igjen må man inn med sjangeren Americana, noe som igjen tar oss tilbake til diskusjonen om at countrymusikken på et eller annet vis må reddes. Denne diskusjonen kjenner vi igjen fra 1950-tallet da Country måtte reddes fra Rocken, som Joli Jensen har problematisert. Nå må den, som forfatteren sier, reddes slik «at kvaliteten ikke må få drukne i musikalsk annensortering, kruttpistoler og campingplassfyll.»¹³² At noe er en musikalsk annensortering betyr at noe må være førstesortering, og slik forfatteren ser det, innebærer det band som kan knyttes opp mot americanasjangeren.

Artikkelen er åpen for å kommentere og jeg skal nå se på utdrag av noen av de kommentarene som kom i forbindelse med denne artikkelen. I en av de leser vi følgende:

Og alle rocke festivalane er uten fyll og nakotika..... Dette er kanskje ikkje så relevant berre han får kritisera fyll på Countryfestivalane i Norge.¹³³

Kommentaren må forstås som sarkasme eller ironi, som for øvrig er et viktig kjennetegn ved slike kommentarer. Men hva betyr innholdet og hvorfor må vi lese det som sarkasme? For det første dras rockefestivalene inn og blir stående i et motsetningsforhold til countryfestivalene. Men hvorfor dras rockefestivalene inn når artikkelen ikke tar opp disse festivalene i nevneverdig grad? En grunn til det kan være at Norwegian Wood-festivalen dukker opp i forbindelse med Tom Petty, som plasseres i americanasjangeren. En annen grunn kan være at rockefestivaler sjelden fremstilles i forbindelse med alkohol og fyllekultur i media. Og når

¹³¹ Kvalshaug 2012

¹³² loc. cit.

¹³³ loc. cit.

media ikke dekker rockefestivaler på en slik måte kan kommentaren leses som et forsøk på og sarkastisk antyde at det ikke er fyll til stede på rockefestivaler overhodet. Den siste delen av kommentaren er også preget av sarkasme i den forstand at vedkommende som kommenterer tilegger forfatteren en agenda som i hovedsak består av å sette likhetstegn mellom countryfestival og fyllekultur. Om forfatteren har denne agendaen eller ikke, er ikke så viktig, det interessante er hvordan man ut i fra slike kommentarer kan si noe om Countryens resepsjon og hvordan mening forhandles og imøtegås ut i fra forskjellige posisjoner.

Forfatteren av artikkelen sier videre at:

De store festivalene har det til felles at de mangler navnene på spennende band; bandene som blir oppdaget tidlig i karriereforløpet, som man kan følge, som er innovative i en konservativ musikk sjanger og driver den videre.¹³⁴

Det hevdes altså at sjangeren på et overordnet plan er konservativ. Slik jeg leser det, konservativ i den forstand at den er puristisk og opptatt av stilrenhet. Men det anerkjennes også at det finnes band innenfor countrysjangeren som er innovative. Begrepene innovasjon eller nyskaping fungerer i denne sammenhengen som autentisitetstegn og tiltak som må gjøres slik at sjangeren ikke går i stå og fortsetter i samme baner som før. Referansene til Americana og Alternativ Country er konkrete eksempler fra forfatterens side på hvordan countryfestivalene kan bli vesentlige igjen. En annen av kommentarene på artikkelen adresserer dette, der det antydes at innovativ Country henger sammen med et annet publikum.

Skulle en countryfestival for innovativ country hatt kommersiell suksess, måtte de promotert seg nettopp som det, slik at rett type publikum hadde dukket opp. Men det er jo lett for meg å si....¹³⁵

Ved å antyde at det finnes en «rett type publikum» peker kommentaren mot en forståelse av at en festival for innovativ Country ville bringe med seg et publikum som ikke er opptatt av fest og fyll. Ved å snakke om en riktig type publikum adresseres aspekter ved sosial status uten å bruke begrepet eksplisitt. En slik retorikk henger sammen med dikotomien uptown-downhome som Jensen bruker, som vi så i delkapittel 2.2. Musikken og sjangeren kan altså reddes fra utelukkende å bli assosiert med fyll og fest ved å fokusere på artister som er innovative, noe som i det følgende vil trekke et publikum som er mer opptatt av musikk enn av fyll og fest.

¹³⁴ Kvalshaug 2012

¹³⁵ loc. cit.

Kristin Solli tar for seg noe av denne problematikken ved å referere til historikeren Morten Bing som har foreslått å dele nordmenns drikkevaner i to kategorier; «norske» og «kontinentale». Satt opp i mot hverandre ser de slik ut:

«Norske» drikkevaner	«Kontinentale» drikkevaner
Ukultur	Kultur
Mangel på kulturell kompetanse i relasjon til alkohol	Kulturell kompetanse i relasjon til alkohol
Alkohol som rus	Alkohol som fornøyelse
Heflig drikking på helg, periodisk <i>misbruk</i>	Daglig <i>bruk</i>
Øl og sprit	Vin

Tabell 1: Solli 2006:116, min oversettelse.

Disse kategoriene er naturligvis en del av en større diskurs omkring sosial status og tilhørighet. De «norske» drikkevanene er noe man ser om en del av den norske bygda, mens de «kontinentale» i større grad knyttes opp i mot byen og urbane strøk. Det «kontinentale» brukes her for å tydeliggjøre at folk i byene ser mot det Europeiske kontinentet for distansere seg fra det som er forstått som ukultur, som man finner i relasjonen mellom alkohol og bygda i Norge. Folk på bygda fortsetter imidlertid å holde på tradisjoner knyttet til *festkultur*, som kan forstås som en historisk og kulturell arv lokalisert i den norske bygda. De «norske» drikkevanene slik Bing her setter de opp kan neppe sies å være positivt ladet i utgangspunktet. Likevel kan disse vanene, om vi for øyeblikket aksepterer dem, knyttes opp i mot former for sosiabilitet i form av festkultur og videreføring av eldre festtradisjoner på bygda i Norge. Oppfatningen av at hjemmebrent er kultur kan bidra til å eksemplifisere dette.¹³⁶ Nå er det imidlertid ikke slik at disse kategoriene er satt som noe «sant» og i verste fall forsterker de forenklete stereotyper på begge sider av dikotomien. Når det er sagt kan det likevel si noe om hva som preger diskursene omkring bygda og byen og hvordan festivalfyll på countryfestivaler knyttes opp mot de «norske» drikkevanene, og dermed bygda.

En tredje kommentar på artikkelen forsvarer implisitt de «norske» drikkevanene ved å peke at *musikken* er en del av en større helhet, heller enn festivalens eneste meningsbærende element. Med å forsvare drikkevanene mener jeg i form av det som er ment å skulle ligge bak disse, nemlig festkultur som en form for sosiabilitet.

¹³⁶ «Hjemmebrent», Fanside på Facebook. I beskrivelsen av sidens oppdrag/formål leser vi blant annet: «Å holde liv i Norsk kultur, hjemmebrenning har eksistert i Norge i flere hundre år.»

Tja. Noen prøver da å lage countryfestivaler med det for øya at det bare skal være hyggelig, med god musikk, mat og drikke og camp i flotte omgivelser. Politisk riktig booking er vel ikke så viktig tross alt.¹³⁷

«God musikk» kan i denne sammenhengen være musikk som for det første plasseres innenfor Country, slik det lydelige passer inn i rammene for festivalen. For det andre kan betegnelsen «god musikk» peke mot en forståelse av musikk som lydspor til en større sosial atmosfære, der musikken sammen med «mat og drikke og camp i flotte omgivelser» danner følelsen av samhold og fellesskap. Solli har etter sitt feltarbeid på norske countryfestivaler pekt på at «å ha det hyggelig og koselig» og «god stemning» er ytringer som vanligvis «(...) serve as markers of non-productive time and describe social interactions that are considered relaxing and enjoyable.»¹³⁸ Hun sier også at aktiviteter og elementer som er på å konstituerer en slik «stemning» er; «(...) shaped by class-based ideas of what it means "to have a good time" which establishes a working-class sense of belonging at the festivals.»¹³⁹ Hva det å ha det hyggelig innebærer vil nødvendigvis være avhengig av hvem du spør, men de aller fleste som drar på festivaler og andre sosiale arrangementer er nok ute etter å ha det hyggelig. Sollis funn tyder på at den gode stemningen konstitueres på spesifikke måter på countryfestivalene. Slike former for sosiabilitet innehar derfor visse koder og er avhengig av det diskursive feltet.

At musikk betyr mye for mange er ikke en påstand som trenger å verifiseres ytterligere. Men at musikk betyr mye for mange av ulike grunner er noe som i dette tilfellet kan utdypes. Artikkelens innhold og den siste kommentaren peker mot to forskjellige syn på musikk. Artikkelforfatteren er opptatt av at countryfestivalene må skaffe seg bedre artister, artister som ikke er konservative eller kommersielle. Dette må festivalene gjøre for å bli vesentlige igjen. Hva som menes med vesentlig er ikke så enkelt å skjønne. En mulig tolkning er vesentlig i form av nyskaping og fokus på musikk fremfor fest. Den kritiske kommentaren peker imidlertid på at det holder med «god musikk» fordi de sosiale aspektene ved festivalen er minst like viktig for det meningsbærende ved opplevelsen som det musikken i seg selv er. Ved å snakke om politisk riktig booking dukker enda en dimensjon omkring sosial status opp. Politisk korrekthet er i den offentlige debatten et uttrykk for en retorikk som ligger nærmere venstrefløyen i politikk og ideologi enn høyrefløyen. Og slik sett kan kommentaren være et uttrykk for en kritikk av artikkelforfatterens posisjon som journalist hos en av Norges største aviser, som i det følgende plasserer han i middelklassen.¹⁴⁰ Men slik jeg ser det er ikke denne

¹³⁷ Kvalshaug 2012

¹³⁸ Solli 2006:112

¹³⁹ loc. cit.

¹⁴⁰ Det eksiterer en oppfatning i den offentlige mediediskursen at Norges journalister ligger politisk til venstre.

artikkelen et uttrykk for politisk korrekthet, snarere tvert i mot. Politisk ukorrekthet har en tendens til å stereotypifisere og stigmatisere enkelte grupper i samfunnet, i dette tilfellet de som drar på countryfestival for «å ha det hyggelig», ta seg en fest og bruke Countryens symbolikk i identitetsprosesser og felleskapsdannelse lokalisert i en norsk bygdekontekst. Av artikkelforfatteren avskrives dette som fest, fyll og ukultur.¹⁴¹

3.1.2 Country og kulturpolitikk

Norge kan på mange måter sies å stå i en særstilling når det kommer til statlig subsidiering av kultur. Det er ikke bare store og gamle institusjonene som Det Norske Teater, Oslofilharmonien og Den Norske Opera som mottar støtte, ulike grener av populærmusikkfeltet gis også penger av statskassen. Et av de nyere tiltakene som er blitt gjort for å tilrettelegge for Norges musikkliv er knutepunktordningen for festivaler. Den fungerer slik at én festival fra hver av de store musikksjangrene velges ut for å representere sin sjanger. En knutepunktfestival skal i det følgende fungere som ledestjerne for andre festivaler innenfor samme sjanger for å høyne kompetansen og sikre bredde og kvalitet.¹⁴² At nettopp countrysjangeren fikk sin første knutepunktfestival er interessant av flere grunner. Som Jensen har påpekt har countrysjangeren i USA gjennom mange år slitt med å oppnå legitimitet og anerkjennelse: «The issue of social class haunts country music. Performers, producers, fans, commentators struggle with, and can never fully resolve, the problem of social legitimacy.»¹⁴³ Dette med anerkjennelse, legitimitet og statusheving synes å være et sentralt aspekt da det ble kjent at countrymusikken endelig skulle bli tatt inn i varmen av det politiske Norge.

Det er «sjangersjåvinismen» daværende kulturminister Anniken Huitfeldt ville til livs da hun kunngjorde at countrymusikken snart ville få sin egen knutepunktfestival. På den digitale nettavisen Ballade stod artikkelen «Sølvspente boots i det gode selskap» (dette er en referanse til countrybandet Hellbillies sitt første album *Sylverspente Boots* fra 1994) på trykk 25.10.10. Der er Huitfeldt sitert på det følgende: «Det er viktig å bygge ned diskrimineringen mellom sjangrene. Det har vært en rød tråd i Arbeiderpartiets kulturpolitikk siden jazzen ble

¹⁴¹ Mitt poeng i denne sammenhengen er å forsøke å se hvordan artikkelforfatterens ser countrysjangeren og mange av dens fans i lys av en vulgær fyll- og festkultur. Forfatteren er selvfølgelig i sin fulle rett til å mene hva han vil om countrymusikk og annen musikk han måtte foretrekke.

¹⁴² Mer om dette under «Knutepunktordningen», fullstendig referanse i litteraturlisten.

¹⁴³ Jensen 1998:14

tatt inn i varmen for 40 år siden, sier hun.»¹⁴⁴ Vi kan altså takke velferdsstatens ledende politiske parti for at Jazzen er en anerkjent musikksjanger i Norge. En sjangers legitimitet forutsetter i følge en slik argumentasjon at politikere er villige til å anerkjenne den som en måte å uttrykke seg på. Vil Countryen om 40 år bli oppfattet som kunstmusikk slik Jazzen er i dag? Hvordan skal man komme diskrimineringen av countrymusikken til livs? I en artikkel i Aftenposten, som kom etter det ble klart at Norsk Countrytreff på Breim fikk den gjeve oppgaven som knutepunktfestival, kan det se ut som at «kompetansen» må heves for å motvirke diskrimineringen countrysjangeren er blitt utsatt for: «Bakgrunnen var kulturmyndighetens mål om å bekjempe genrediskriminering i musikken, samt bidra til kompetanseheving også innen countrymusikken.»¹⁴⁵ Om dette dreier seg om kompetanse innenfor organisering av festival eller kompetanse i form av bedre musikk er ikke enkelt å si. Men det ligger i dette at kompetansen ikke er god nok slik som den er nå.

Man kan selvfølgelig spørre seg om hva som ligger bak politikernes ønske om å anerkjenne countrymusikk. Det åpenbare er det kulturministeren sier om motvirking av diskriminering og behandling av alle på lik linje. Som representant for Arbeiderpartiet, det norske sosialdemokratiets største politiske institusjon, er det ikke overraskende at anti-diskriminering trekkes frem. Kulturministeren har sett seg lei på at Norges største aviser dekker countryfestivalene med fokus på fest og fyll i stedet for å dekke musikken. Under evalueringen av hvilken countryfestival som skulle bli den heldige vinner av knutepunktstatusen, laget NRK en videoreportasje der de intervjuet Huitfeldt under hennes besøk på Norsk Countrytreff på Breim. I reportasjen sier hun følgende:

Du kan sikkert gå på samtlige festivaler i Norge å lete etter folk som er først og fremst opptatt av festen. Det er mange som kommer her for å lytte til musikken. Det ligger et ekte engasjement for countrymusikken blant arrangørene her. Det mange som reiser fra countryfestival til countryfestival nettopp fordi at de er veldig opptatt av countrymusikken.¹⁴⁶

Hva er det Huitfeldt egentlig mener og hvordan kan man plassere hennes uttalelse inn i en større sammenheng? Som jeg var inne på representer hun Arbeiderpartiet, et parti som har en sterk posisjon som *folkets* og *arbeidernes* parti. Hun forsvarer countryfestivalene ved å peke på at mange er opptatt av musikken og at ikke alle er like opptatt av fest og fyll som de store avisene skal ha det til. Men ønsker hun med dette mindre fyll og fest på slike festivaler? Eller ønsker hun rett og slett at mediadekningen ser bort fra dette? En mulig tolkning er at

¹⁴⁴ Johansen og Eik 2010

¹⁴⁵ Henriksen 2011

¹⁴⁶ Dalaker, Meland og Holsen 2011, min transkripsjon.

politikeren her forsøker å trekke frem ildsjelene, engasjementet og forkjærligheten for countrysjangeren for å gi en stemme til, ikke bare countryentusiaster, men også til folk på bygda, herunder folket og arbeiderklassen. Dette er naturligvis i tråd med Arbeiderpartiets store narrativ; fortellingen om det solidariske og inkluderende sosialdemokratiet.

Kanskje ikke overraskende har også denne reportasjen fokus på fest og fyll. Det filmes og intervjues festdeltakere som sitter rundt campingvogner og telt, drikker Jägermeister og spiller kassegitarer og synger allsanger for full hals. Intervjuerne intervjuer festdeltakere som er synlig beruset, kanskje for å understreke det tilsynelatende kontroversielle ved å gi statlige midler til slike festivaler. Denne reportasjen stimulerer selvfølgelig til debatt i kommentarfeltet under artikkelen, der en skeptiker sier: «Anerkjenne Countrymusikken er det samme som å anerkjenne Taliban. Det er noe som aldri burde skje!»¹⁴⁷ Han får imidlertid svar fra en som står på den andre siden av debatten: «Tosk, du trenger no for svarte ikkje høre på det viss du absolutt ikkje liker det.»¹⁴⁸ En annen synes ikke å være enige med Huitfeldt og tar i bruk amerikanske stereotyper for å plassere henne i en klasse langt nede på den sosiale rangstigen: «Dette sier ALT om kulturministeren. WHITE TRÆSJ.»¹⁴⁹

Ved å signalisere en anerkjennelse for countrymusikk gjennom politiske tiltak etableres det en debatt som er ladet med forestillinger omkring sosial status. Countrymiljøet er naturligvis fornøyde med å bli anerkjent av det politiske og dermed det offentlige Norge, fordi de stadig opplever å bli stigmatisert av riksdekkende aviser. Skeptikerne er på den andre siden kritiske til å anerkjenne dette miljøet, som i deres øyne avskrives som bakstreversk og ukultivert fest- og fyllekultur, som kanskje hører mer hjemme på bygda enn i byen. Om det politiske Norge skal anerkjenne alt og alle viskes klasseskillene ut og posisjoner i den sosiale orden blir uklare. For forfatteren av artikkelen «Blir fortsatt husket for fylla. Årets countryfestivaler har bedre navn, men store savn.» og andre som ikke ønsker å anerkjenne countryfestivalene er kulturministerens forsvar av countrymusikk kanskje et uttrykk for moralsk og kulturelt forfall. Disse spenningene mellom by og land med underliggende implikasjoner omkring sosial status resonnerer med beskrivelsene gjort i kapittel 2. De sosiale og kulturelle kontekstene countrysjangeren sprang ut i fra under den formative fasen av sjangeren fortsetter å prege visse deler av diskursen. Countryens historie i Norge, og spesielt perioden der det

¹⁴⁷ Dalaker, Meland og Holsen 2011

¹⁴⁸ loc. cit

¹⁴⁹ loc. cit. White Træsj refererer her til det amerikanske begrepet «White Trash». En betegnelse som tas i bruk for å beskrive deler av den fattige, hvite befolkningen i USA, ofte karakterisert som konservative og uvitende. «Hillbilly» og «Redneck» brukes også for å karakterisere slike befolkningsgrupper. Begrepene dukker ofte opp i diskurser omkring countrymusikk i USA. Se Fox (2004) s. 25 og 96.

amerikanske dannet et grunnlag for en ideologisk, politisk, sosial og kulturell splittelse, kan bidra til å forstå Countryens resepsjon i norske medier og hvordan slike diskusjoner ofte dreier seg om langt mer enn *musikalske* preferanser.

3.2 Country online.

I sin bok *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual* (2004) tar Andy Bennet og Richard A. Peterson (red.) opp ulike aspekter ved ulike former for scener. De påpeker innledningsvis at de foretrekker begrepet *scene* fremfor *subkultur* av hovedsakelig to årsaker. For det første sier de at begrepet subkultur forutsetter at et samfunn deler en felles kultur hvor subkulturen blir en avviker. For det andre forutsetter begrepet at alle medlemmenes handlinger styres av standarder og normer gitt innenfor rammene av subkulturen.¹⁵⁰ Scenebegrepet åpner på den andre siden opp for en forståelse av at de fleste av medlemmene innenfor en scene regelmessig kler sceneidentiteten av og på seg, noe som settes i sammenheng med den postmoderne konteksten for identitetskonstruksjoner, der identiteter i økende grad er flytende og utskiftbare.¹⁵¹ Scenebegrepet refererer nesten alltid til sjangre, som for eksempel indiescenen i Seattle, blackmetalscenen i Norge, alternativ countryscenen i Austin og så videre. I boken skiller Bennet og Peterson mellom lokale, translokale (globale) og virtuelle scener, der geografi og fysisk sted i varierende grad er konstituerende for scenen. Del 3 i boken, om virtuelle scener, inneholder fire ulike casestudier som tar opp ulike aspekter ved virtuelle scener. Noen av spørsmålene som stilles i disse artiklene er: Hvordan er slike nettbaserte scener annerledes fra fysiske (lokale) scener? Hva kjennetegner interaksjonen mellom medlemmene? Hvordan opprettholdes scenene? Og hvor lenge varer de?

Den følgende analysen av fansiden Country Norge på Facebook kan på den ene siden beskrives som en virtuell scene der medlemmene har det til felles at de er opptatt av Country og at de møtes på Internett. På den andre siden er ikke denne fansiden dedikert til en spesifikk undersjanger, en artist, et geografisk sted eller en tidsperiode, som synes å være de primære innfallsvinklene til forskere på scener i populærmusikkstudier. Her dreier det seg simpelthen om Country, hva nå enn det måtte være. Slik sett er kanskje ikke scenebegrepet og teoriene rundt musikkscener i tilstrekkelig grad nok til å forstå hva som foregår i og på slike sosiale nettverk og digitale møteplasser.

¹⁵⁰ Bennet og Peterson (red.) 2004:3

¹⁵¹ loc.cit.

Joshua Green og Jean Burgess har i sin bok *YouTube* (2009) sett på hvordan digitale sosiale nettverk blant annet har bidratt til å utfordre ideer omkring hvem som skaper innholdet i media. De sier at: «One of the fundamental characteristics of co-creative environments like YouTube is that the participants are all at various times and to varying degrees audiences, editors, distributors, and critics.»¹⁵² Refleksjonene til Burgess og Green kan danne et rammeverk for å forstå hvordan sosiale medier og nettverk fungerer og hvordan folks bruk og interaksjon seg i mellom kan si noe om fellesskapsdannelse, deltakerkultur og identitetskonstruksjoner. De ser blant annet brukernes aktivitet på YouTube i lys av begrepet kulturelt borgerskap (cultural citizenship) definert av Joke Hermes som:

The process of bonding and community building, and reflection on that bonding, that is implied in partaking of the text related practices of reading, consuming, celebrating and criticizing offered in the realm of (popular) culture.¹⁵³

YouTube og Facebook er nært knyttet opp i mot hverandre og deler mange av de samme karakteristikkene. De er begge sosiale nettverk der hvem som helst (med tilgang til Internett) kan lage sine egne profiler og delta på «kanaler» (på Facebook: fansider og grupper). Individuer laster på YouTube opp sine videoer, enten noe de selv eller andre har laget. De deltar i så måte sammen med andre i å skape innhold, danne fellesskap og allianser og diskuterer seg i mellom, slik som kommentarfeltet også er et eksempel på. På Facebook deler folk alt fra hvilke tanker de har til bilder, videoer og musikk. Hvem de deler dette med er avhengig av hvor i nettverket det legges ut, men de aller fleste deler sine «private tanker» med sine «venner», en omgangskrets bestående av familie, venner og bekjente. Facebook er videre delt opp i ulike sider innad i nettverket der likesinnede møtes for å diskutere og dele innhold de synes er interessant, slik som fansiden Country Norge, en digital møteplass for countrymusikkinteresserte. Med utgangspunkt i Bennet og Petersons virtuelle scener og det Burgess og Green skriver om den sosiale, digitale deltakerkulturen og det kulturelle borgerskapet, vil den følgende analysen forsøke å finne ut om slike nettbaserte møteplasser, som sosiale og demokratiske ytringskanaler, er med på enten å opprettholde eller å viske ut sjangergrenser. Og hva som kjennetegner diskusjoner omkring sjanger. Ved å se nærmere på innholdet og interaksjonen på siden vil følgende spørsmål bli sentrale: Hva er Country? Hva er ikke Country? Er den klingende musikken eller ideologiene og fortellingene kommunisert gjennom Country det viktigste for dannelsen og opprettholdelsen av en slags konsensus?

¹⁵² Burgess og Green 2009:82

¹⁵³ Hermes (2005) sitert i Burgess og Green 2009:77

Navnet på denne fansiden, Country Norge, kan antyde at det her dreier seg om norsk Country. Dette var i hvert fall min oppfatning før jeg gikk inn på siden og leste, kikket og hørte på hva som lå og fortsatt ligger der. Slik er det imidlertid ikke. På siden kan vi lese at:

CountryNorge.no er en kommende nettportal, møteplass og nettbutikk for countryfans i Norge og Skandinavia. Bli med her på Facebook for å få tilsendt god countrymusikk, tips om konserter, nyheter, bildereportasjer, delta i konkurranser, m.m.¹⁵⁴

Hovedsakelig er det de som administrerer siden som legger ut videoer og musikk, enten av eget ønske eller på initiativ fra medlemmene på siden. Jeg ønsket å finne ut litt mer om disse administratorene og kom i kontakt med Merethe Jakobsen, en av Country Norges administratorer. Jeg ville spørre henne litt om organiseringen av Country Norge og hvordan man ble administrator. Hun fortalte meg at det var én hovedadministrator som også er administrator på lignende sider.¹⁵⁵ For å bli administrator sender man hovedadministratoren en forespørsel. Man får så en prøveperiode der man blir vurdert etter hvor mange «likes» det man legger ut får. Altså hvor godt man *treffer* hos medlemmene med det man legger ut. Kriteriene går i hovedsak ut på at man må ha peiling på musikk generelt og spesielt countrymusikk, sa Jakobsen.¹⁵⁶

Etter som det er flere administratorer, spenner musikken som deles på denne siden svært vidt. Samtidig plasseres den på ulike måter innenfor en countrykontekst. Videoene, som enten kan være musikkvideoer eller musikk til stillbilder i avspillingsboksen, ligger åpen for kommentarer eller bare «likes», som innebærer at man trykker på en tommel-opp-symbol for å vise at man liker det som blir lagt ut. Et illustrativt eksempel kan man se på bildet under:

¹⁵⁴ Country Norge på Facebook 2012

¹⁵⁵ Jakobsen 2013. De lignende sidene er Bygdamusikk.no, Jazz Norge og FestivalTid.no. Hovedfokuset ligger på Country Norge etter som denne siden har høstet mest popularitet, med over 30 000 medlemmer.

¹⁵⁶ Jakobsen 2013

 **Country Norge** shared a link.
February 23

Carrie Underwood her... med låten hun vant Grammy for beste country låt (Best Country Solo Performance) for, for et par uker siden.

(Er dette egentlig country ??! De lærde strides...)



Carrie Underwood - Blown Away
Music video by Carrie Underwood performing Blown Away. (P) 2012 19 Recordings Limited, under exclusive license to Sony Music Nashville, a division of Sony Mu...

Like · Comment · Share 👍 20 💬 4 📄 2

👍 20 people like this.

 [Redacted] mnja, på kanten
February 23 at 1:25am · Like

 <http://youtu.be/dQe3DKDQRRs>



Alan Jackson - Drive (For Daddy Gene)
Music video by Alan Jackson performing Drive (For Daddy Gene). (C) 2003 BMG Music

February 23 at 1:33am · Like · 🔄 1

 [Redacted] Nydelig, uansett hvilken sjanger du velger på plassere den i ❤️
February 23 at 2:41pm · Like · 🔄 1

 **Country Norge** Duger vel på et vis... 😊
February 24 at 7:30am · Like

157

Her er det en administrator som legger ut en video fra YouTube sammen med en tekst som oppfordrer til debatt hos, eller tilbakemeldinger fra, medlemmene på siden. Innholdet i denne «posten»¹⁵⁸ vil jeg komme tilbake til. Først vil jeg si noen ord om språk, interaksjon og form. Facebook legger nødvendigvis føringer på formen etter som det er de som lager designet. En post er delt opp i to deler, det som postes og kommentardelen under det igjen. Hoveddelen (det som blir postet) får størst plass, både i form av større bilde og større tekst. Øverst i posten

¹⁵⁷ Country Norge på Facebook. Lagt inn 23.02.13

¹⁵⁸ Post brukes i denne sammenhengen om et innlegg som deles på Facebook (og andre sosiale medier). Dette innlegget trenger ikke å være tekst, det kan være et bilde, en video eller en musikksnutt. Eller en kombinasjon av disse. Jeg bruker ordet «post» fremfor et innlegg, fordi en post omfatter, i denne sammenhengen, mer enn et innlegg.

blir det klart *hvem* som deler, altså hvem som ytrer seg, og så kommer innholdet i posten. Under dette får de som ser den mulighet til å like, kommentere og til å dele på andre sider i Facebooknettverket. Man får mulighet både til å se hvor mange som liker, kommenterer og deler (se øverst i kommentardelen i posten). Nederst kommer så kommentarer og tilbakemeldinger på den originale posten. Når det kommer til interaksjon ser vi i dette tilfellet en som kommenterer, ikke i form av en skriftlig tilbakemelding, men ved å legge ut en video *som* en kommentar.

Språkmessig er det flere aspekter verdt å merke seg. Den første kommentaren bruker et nokså muntlig språk ved å bruke «mnja» for å uttrykke en viss skepsis. Dette gjelder som vi har sett for store deler av tekstlige ytringer på nett og kommentarer i kommentarfeltet på digitale nettaviser også. I stedet for å tolke dette som begrensede skriveferdigheter i tradisjonell forstand kan man si at språket på Internett ofte er knyttet opp i mot et muntlig språk og dialekter. Et annet interessant aspekt ved ytringer på Internett generelt, og kanskje spesielt Facebook, er bruken av tegn for å tydeliggjøre hva man mener og å gjøre seg forstått. I dette tilfellet brukes et smiletegn og et hjerte for å kommunisere noe, tydeliggjøre eller forsterke sin ytring. I den nest siste kommentaren ser vi et hjerte blir tilføyd på slutten, som henger sammen med det første ordet i kommentaren; «nydelig». Av administratoren som har delt den originale posten legges det inn tre punktum etterfulgt av et smiletegn. Kommentaren kunne ha blitt tolket annerledes om smiletegnet ikke hadde vært der. Som i at «Den duger vel på et vis...» kan tolkes i mer negativ retning enn om man legger inn et smiletegn på slutten. Alle disse elementene; form, språk og interaksjon, er deler av det som innenfor medie- og kommunikasjonsstudier blir referert til som digitale lese- og skriveferdigheter (digital literacy eller media literacy). Burgess og Green tar opp noen sentrale aspekter i denne sammenhengen og påpeker at diskusjoner omkring begrepet digitale lese- og skriveferdigheter er preget av en historisk uforløst spenningen mellom to ulike syn på begrepet, kritisk og opplysning.¹⁵⁹

Denne spenningen karakteriserer Sonia Livingstone som:

(...) polarized philosophical positions that see literacy as a normative and exclusionary construction on the one hand (the 'critical view'); or as an aid to progress and equality we should aim to extend to all people on the other ('Enlightenment' view).¹⁶⁰

Måten det kommuniseres og interageres på i digitale sosiale nettverk og Internett forstås derfor som en del av disse «nye» digitale lese- og skriveferdighetene. Disse ferdighetene defineres av den britiske medieregulatoren Ofcom som «(...) the ability to access, understand

¹⁵⁹ Burgess og Green 2010:70

¹⁶⁰ loc. cit.

and create communications in a variety of contexts.»¹⁶¹ Burgess og Green peker i denne sammenhengen på to viktige aspekter når det kommer til slike ferdigheter. For det første er begrepet fortsatt knyttet opp i mot en tidlig tanke om at lese- og skriveferdigheter løst refererer til enhver form for nyttig og systematisk kunnskap, og for det andre at slike ferdigheter praktiseres i, og produseres av, spesifikke historiske og sosiale kontekster.¹⁶² Om vi ser på kommunikasjon på Internett gjennom disse brillene ser vi for det første at interaksjonen og kommunikasjonen endrer seg med i takt med nye medier. For det andre ser vi at ferdighetene inneholder mer enn bare det å lese og skrive i tradisjonell forstand. Nå som det er sagt noen ord om interaksjon, kommunikasjon, språk og form, kan vi gå over til det som ligger nærmere temaet for oppgaven, nemlig innholdet.

3.2.1 Hva og hvem er Country?

I posten ovenfor kommer vi innpå et spørsmål og en debatt som Countryen ofte tar opp: Hva er Country? Det stilles her spørsmål om Carrie Underwood er Country og det refereres til at «de lærde strides», som antyder at dette er en aktuell debatt også utenfor Country Norge. Spørsmålet som stilles lyder som vi ser: «Er dette egentlig country ??!» Måten spørsmålet stilles på peker i retning av at man her begynner å nå grensen for hva som kan kalles Country. Bruken av ordet «egentlig» etterfulgt av to spørsmålsteget og et utropsteget understreker dette. Tilbakemeldingene varierer. Den første kommentaren peker mot at dette er på kanten, mens en annen simpelthen påpeker at dette er «Nydelig, uansett hvilken sjanger du velger å plassere den i». Den tredje kommenterer i form av å legge ut en sang av Alan Jackson, kanskje for å vise hva vedkommende mener er Country. Men hvorfor stilles det spørsmål ved om Carrie Underwood er Country? Metoden som blir brukt for å avdekke, klargjøre eller stille spørsmål ved et stykke musikk plassering i den ene eller den andre sjangeren er, naturligvis, å rette fokuset mot den klingende musikken. Sound blir derfor ofte stående igjen som det avgjørende element i denne sammenhengen, slik som vi har sett i Joli Jensens analyser av The Nashville Sound. Hun sier blant annet at:

«When we trace the conditions of its [The Nashville Sound] emergence and how it was described and justified, we see how authenticity is refigured, away from concrete referents, toward more abstract and general emotional traits.»¹⁶³

¹⁶¹ Ofcom sitert i Burgess og Green 2009:71

¹⁶² Burgess og Green 2009: 71

¹⁶³ Jensen 1998:37

I tilfellet med Carrie Underwood er soundet veldig annerledes fra både honky-tonk, nashvillesound, og andre sound som typisk er knyttet opp i mot sjangeren. Ingen steel-gitar, twang-gitar, eller typisk sørstatsdialekt er å høre. Hun er likevel markedsført som countryartist og vinner av en Grammy for beste countrylåt. Hvordan kan hun likevel plasseres i countrysjangeren? Tre aspekter synes å være fremtredende. Det første er teksten som spiller på et av Countryens kanoniserte tekstlige temaer: Et ulykkelig hjem, i dette tilfellet portrettert gjennom en ung jentes bestrebelse med en alkoholisert enslig far. I teksten hører vi linjer som «Every tear-soaked whiskey memory blown away» og «Her daddy laid there passed out on the couch».¹⁶⁴ For det andre føyer Underwoods visuelle fremtoning og utseende seg inn rekken av blonde, hvite kvinnelige artister innenfor countrykanonen, som Dolly Parton, Tammy Wynette, Emmylou Harris og veldig mange av dagens kvinnelige countryartister. For det tredje er Carrie Underwood signert på plateselskapet Sony Music Nashville, som naturligvis legger noen føringer på sjangertilhørighet og markedsføringen av henne som en countryartist. Dagens hyperkommersielle nashvillecountry fortjener mer oppmerksomhet og detaljerte analyser, men vi lar den ligge her og går videre med å se på andre eksempler på sjangerdiskusjoner på Country Norge.

Den neste posten bringer på banen spørsmål omkring norske countryartister. Denne har fått mange tilbakemeldinger og et utvalg av kommentarer vil bli sett nærmere på for å illustrere ulike oppfatninger omkring hva som er innenfor og utenfor norsk Country.



Her kommer tilbakemeldingene i ulike former. De fleste av kommentarene nevner kun navnet på den de mener er den beste, andre skriver mer utfyllende mens noen stiller spørsmål ved kriterier for hva som kan kalles Country og hvem som i så fall fortjener denne merkelappen. Noen av artistene og bandene som blir nevnt er: Steffen Jakobsen, Hellbillies, Harald Thune, Too Far Gone, Lillian Askeland, Teddy Nelson, Hawk Christensen, Ottar «Big Hand»

¹⁶⁴ Underwood, Carrie. «Blown away»

¹⁶⁵ Country Norge på Facebook. 09.03.13 Kommentarene det refereres til i det følgende kom som svar på denne posten.

Johansen, Steff Nevers, Rita Eriksen, Sie Gubba og Bjøro Håland. Spennet mellom artistene og bandene er stort, både i form av sound, medieoppmerksomhet (som i kjente og mindre kjente) og alder. Steffen Jakobsen nevnes mye og hovedårsaken til dette er nok at Jakobsen har deltatt på TV-konseptet Idol denne sesongen. Med en tydelig countryprofil i form av både sound og image har han hatt suksess og blitt hjulpet av Country Norge i promoteringen under Idol. Fansiden har vært tydelig preget av Jakobsen tilstedeværelse på TV-programmet. Det legges ut bilder, oppfordres til å stemme og reklameres for hans utgivelser. I tillegg diskuteres fremføringen hans umiddelbart i etterkant av TV-sendingen. Dette vil jeg for øvrig komme litt tilbake til. Som vi ser ut i fra noen av de som blir nevnt på spørsmål om hvem som er Norges beste countryartist eller – band, dukker det også opp artister fra den tidlige countryscenen i Norge. Blant andre Bjøro Håland, Lillian Askeland og Teddy Nelson blir trukket frem. Ikke overraskende dukker aspekter omkring autenticitet, kommersialisme og kriterier opp i kommentarene. En av de som stiller et utfyllende spørsmål i kommentarfeltet skriver dette:

«Noen lever i nuet med Jakobsen, andre velge f.eks. Lillian Askeland. Hva er kriteriene for Norges beste countryartist? Reinspikka country? Vil gjerne ha svar fra alle som ha kommentert.»

Vedkommende som kommenterer ønsker å vite fra alle de andre hva som menes med Country og om det må være «reinspikka country», altså noe ekte og autentisk. Jakobsen representerer i dette tilfellet nåtiden og Askeland fortiden. Uten å legge føringer selv ønsker vedkommende tilbakemelding og diskusjon. En annen sier «R.I.P te Norges beste. Han e desværre død... Teddy Nelson». Litt lengre ned svarer vedkommende på hva som er kriteriene, som en tilbakemelding på den første kommentaren ovenfor. «...for meg er røttene og det du vet artisten stod for». Her kommer «røttene» igjen frem som et viktig element og det artisten stod for. *Hva* artisten stod for klargjøres imidlertid ikke, men det kan kanskje peke i retning av en idé om at Teddy Nelson, som en tidlig representant for norsk Country og «en av de første», stod for noe mer ekte og autentisk enn dagens «kommersielle» countryartister. Bruken av ordet «røtter» dukker stadig opp i slike diskusjoner som en måte å snakke om respekt for sjangertradisjon på. En annen kommentar betegner Steffen Jakobsen som en etterligning av Bjøro Håland og blir karakterisert som en karaokeartist:

«Den kanskje aller beste som faktisk ikke er nevnt er ottar "big hand" johansen, steffen er bare en bjøro etterligning, karaokeartister håper jeg ikke er med!»

Etterligning er sjeldent et positivt ladet ord i diskusjoner omkring musikk, eller andre kunstneriske uttrykksformer for den del. Å snakke om etterligning og karaokeartister i denne

sammenhengen blir en måte å snakke om noe uekte på, som i at artisten ikke har noe *personlig* å komme med.

Den neste kommentaren gir uttrykk for at det må finnes grenser for hvem som kan karakteriseres som countryartister:

Harald Thune, G.Thomas, Steff Nevers, Hawk Christensen blant anna. Er litt rysta over at folk faktisk nevne Vassendgutane og DDE ?? som Norges beste country artista. Da har jo knapt nåke med country å gjera i da heile tatt. Jada, Vassendgutane laga liv og som regel god stemning, men gode artista og sangskrivara er dei definitivt ikkje!!

Vassendgutane og DDE har i følge kommentaren knapt noe å gjøre med Country i det hele tatt. Og vedkommende blir rystet over folks manglende *kunnskap* om hva som er Country. Det anerkjennes at Vassendgutane lager liv og god stemning, men kvalitet er det i følge vedkommende ikke. Artistene som blir trukket frem som de beste norske countryartistene i dette tilfellet synger alle på engelsk og har et sound som umiddelbart henger sammen med amerikanske countryartister som blant andre Alan Jackson, Brad Paisley og Toby Keith. Dette er kvalitet og Country i vedkommendes øyne mens Vassendgutane og DDE blir stående igjen som noen som lager liv og stemning, ikke som gode låtskrivere og artister.

Hva kan vi lære av slike diskusjoner, med tanke på interaksjon og innhold? Som jeg var inne på er det problematisk å se på Country Norge som en virtuell scene, slik Bennett og Peterson definerer det:

In this age of electronic communication, fan clubs, dedicated to specific artists, groups, and subgenres have proliferated by using the Internet to communicate with each other. Like the participants in translocal scenes, participants in virtual scenes are widely separated geographically, but unlike them, virtual scene participants around the world come together in a single scene-making conversation via the Internet.¹⁶⁶

Fansiden Country Norge omfatter så mye med tanke på innhold at det er vanskelig å se dette som én scenekonstituerende samtale via Internett. Samtalene inntar ulike former og tar opp ulike aspekter, men det snakkes om Country, hva nå enn det måtte være. Det er også et demokratisk prinsipp som er rådende der de som ønsker kan kommentere og si hva de mener om det aktuelle temaet. Ofte blir kommentarer gjenstand for kritikk, kanskje spesielt som vi så i eksempelet ovenfor, når det dreier seg om så sentrale spørsmål som *hva* og *hvem* som er Country. Joli Jensen stiller spørsmålet om hvorfor folk bryr seg når sjangergrenser begynner å bli uklare og sier at et sentralt punkt med tanke på dette, i hennes analyser, er at «(...)

¹⁶⁶ Bennet og Peterson (red.) 2004:10

culture matters to people and that change in cultural forms have consequences for those who care about them».¹⁶⁷

3.2.2 Country ut til folket

Som nevnt ovenfor har Country Norge, siden oppstarten av sesongens Idol, vært sterkt preget av countryartisten Steffen Jakobsens deltakelse på TV-programmet. Denne tilstedeværelsen og «hjelpen» fra Country Norge i Jakobsens vei mot seier, kan leses som et legitimeringsprosjekt og et ønske om avmarginalisering av Country, nært knyttet opp i mot Countryens fremstilling i medier, som vi så i forrige delkapittel. Når Jakobsen stadig vinner terreng i konkurransen og kommer nærmere en seier er det et uttrykk for at Countryen er populær og derfor fortjener mer oppmerksomhet og legitimitet.

En klar fordel med en side som Country Norge for countrymusikkentusiastene er at den er fri for journalister som ønsker å kaste dom over enkelte former for Country. Her er redaktørene, bidragsyterne og distributørene folk i Countryens egne rekker. Det betyr ikke nødvendigvis, som nevnt i forrige delkapittel, at kulturindustriens mellommenn (for eksempel journalister) har fått mindre makt, men det gir mulighet til å nå ut med Countryens budskap til potensielt veldig mange mennesker. Samtidig skal man huske på at selv om det råder et demokratisk prinsipp på slike sider er de nært knyttet til store og globale kommersielle aktører. Facebook i seg selv har mye makt og innflytelse over sine brukere. Ole J. Mjøs peker i sin bok *Music, Social Media and Global Mobility. MySpace, Facebook and Youtube* (2012) på at musikkindustrien har sett et enormt potensial til å nå konsumenter via sosiale medier, men og at Facebook har blitt kritisert for sin kartlegging av, og innhenting av informasjon fra sine brukere.¹⁶⁸ Han sier videre at medie- og kommunikasjonsstudiene har vært opptatt av å finne et teoretisk rammeverk som tar høyde for både et mikro- og makroperspektiv i studier av sosiale og digitale medier.¹⁶⁹ Tilknytningen mellom Country Norge og det globale og kommersielle TV-konseptet Idol er også viktig å merke seg i denne sammenhengen.

På bildet under ser vi et typisk eksempel på Jakobsens tilstedeværelse på Country Norge. Et spørsmål rettes til sidens medlemmer om de tror Steffen vil klare seg bra. Her er man også på fornavn med artisten, noe som antyder et samarbeid og fellesskap. Jakobsen blir Countryens representant og talsmann, og gjør han det bra, blir det tolket som en pågående legitimering av

¹⁶⁷ Jensen 1998:87

¹⁶⁸ Mjøs 2012:22

¹⁶⁹ loc. cit.

Countryen i Norge. Man forstår at Idol er et format godt egnet med tanke på eksponering og at Jakobsens fremføringer viser at Countryen har livets rett. At en norsk countryartist gjør det bra resonnerer og blir tolket inn i kontekster omkring Countryen status. Rautiainen-Keskustalo påpeker i sin analyse av idolformatet at: «In order to understand the significance of the format, we need to see how different kinds of musical, historical and social worlds overlap when the format is broadcasted in the different cultures.»¹⁷⁰



På bildet under stilles det et interessant spørsmål omkring folks oppfatning av Country før eller etter Idol, noe som antyder at TV-programmet har hatt en påvirkning på sjangerens resepsjon. Også her er det tatt et utvalg av kommentarene som illustrerer noen poenger. Det synes å gjelde for de fleste tilbakemeldingene at Idol ikke har vært noen primær grunn til at

¹⁷⁰ Rautiainen-Keskustalo 2009:495

¹⁷¹ Country Norge på Facebook. 05.04.13

folk hører på Country. Som vi ser av kommentarene starter de fleste med å påpeke at Country alltid har vært viktig, som for eksempel: «Alltid likt country», «Alltid vært glad i country», «Alltid vært opptatt av country» og «Det kom med morsmelka». De fleste tilbakemeldingene er nokså utfyllende og i den første kommentaren leser vi at: «(...) moro at en ungdom som Steffen satser på countrymusikken» etterfulgt av et smiltegn.



Country Norge
Yesterday via mobile

Er du mer opptatt og stolt av norsk country nå eller før Idol?

Like · Comment · Share 1

35 people like this.

[Redacted] Alltid vært glad i country, men moro at en ungdom som Steffen satser på countrymusikken 😊 Gleder meg til å høre han igjen på fredag 😊
Like · Reply · 5 · Yesterday at 12:16am

[Redacted] Alltid vært opptatt av country...i hovedsag amerikansk, men synes det er utrolig arti at det er mye country i Idol i år...tøfft at noen endelig tør 😊 Syns også at d var arti at Tate Stevens vant amerikansk Idol i fjor 😊😊 Endelig noe anna enn "boyband og Rianna" 😊
Like · Reply · 6 · Yesterday at 12:06am

[Redacted] Alltid likt country, og alltid likt norsk musikk. Idol eller ikke, vi bør være stolte av Steffen og andre norske artister som gir oss god musikk 😊 Og i country sjangeren bør Terje Iversen nevnes ! Kan ikke få sagt mange nok ganger hvor utrolig bra den mannen er 😊
Like · Reply · 3 · Yesterday at 12:16am via mobile

[Redacted] nja, norsk country er det vel ikke så mye av i idol, sangene som blir sunget er jo stort sett amerikanske 😊
Like · Reply · 4 · Yesterday at 12:04am

[Redacted] Det kom med morsmelka 😊
Like · Reply · 3 · Yesterday at 12:06am

[Redacted] Er så og si vokst opp med contry. Og gospel contry ❤️ deg vakreste som fins av musikk<3<3
Like · Reply · 1 · Yesterday at 9:05am via mobile

[Redacted] Er født og oppvokst med country musikk.. Og i hovedsak amerikansk country siden de har vært dominerende i mange mange år.. Men det er utrolig gøy at det er norske som kommer til, og klarer å hevde seg..
Like · Reply · 2 · Yesterday at 6:41am via mobile

[Redacted] Alltid vært en fan av country generelt både norsk og engelsk 😊
Like · Reply · 2 · Yesterday at 12:46am via mobile

[Redacted] Har bestandig likt Country 😊
Like · Reply · 1 · Yesterday at 12:09am

172

¹⁷² Country Norge på Facebook. 04.04.13

Men hvorfor det? Er det et uttrykk for en oppfatning av at Country stor sett er noe de eldre eller voksne driver med? Dette er kanskje ikke overraskende etter som Country neppe kan sies å ha hatt noen sentral plassering i ungdomskultur. Her er det mulig at en ungdommelig countryartist leses som et uttrykk for motstand mot andre sjangre, sjangre som i større grad er plassert i ungdomskultur og kommers. At Jakobsens unge alder kan trekkes frem kan også bety at man opplever et countryfelleskap på tvers av alder slik at kjærligheten til *musikken* blir stående igjen som det viktigste. I den andre kommentaren leser vi at det er «(...) tøfft at noen endelig tør», noe som igjen kan bidra til å understreke Countryens manglende legitimitet i den offentlige musikkdiskursen, som vi så i forrige delkapittelet. Den andre kommentaren trekker også en sammenligning til USA og understreker at det var en countryartist som vant i fjorårets Idol i USA¹⁷³ og derfor «(...) endelig noe anna en ”boyband og rianna”». Country blir her igjen stående i motsetningsforhold til sjangre (boyband) og artister (rianna) forestilt og skulle være mer kommersiell. Uten å si det direkte antydes det at Country er mer ekte, autentisk og kanskje til og med mer personlig enn «boyband og rianna»¹⁷⁴. I slike sammenligninger forestiller man seg at noen sjangre i større grad er kommersielle. Slike sammenligninger ser imidlertid bort fra spesielt to aspekter. For det første at musikkonkurranser som Idol og X-factor i stor grad er tuftet på kommersielle prinsipper og for det andre at noen sjangre helt siden de formative årene har *solgt* seg som «ikke-kommersiell». Dette paradokset har, som nevnt i kapittel 2, både Peterson og Jensen påpekt. Jensen sier følgende:

Those who create, perform, and market country music work hard to maintain a rural, pastoral image, an image that *appears* detached from, and utterly uninterested in, the technology and economics of commercial music.¹⁷⁵

Den tredje kommentaren i posten ovenfor problematiserer at her, i eksempelet med Steffen Jakobsen, er det ikke snakk om *norsk* Country, etter som det synges på engelsk og at sangene er amerikanske. Dette bringer oss videre til den siste delen av denne analysen, der vi skal se eksempler på hvordan countrysjangeren tar del i andre kontekster og hvordan artister og band deltar i diskurser om Country som et distinkt sound på den ene siden og i en musikkdiskurs som dreier seg like mye, om ikke mer, om sted (imaginært og fysisk) og i hvilket univers musikken opererer innenfor, på den andre.

¹⁷³ Tate Stevens vant X-factor, og ikke Idol. Konseptet er likevel mye av det samme som Idol. Tate Stevens sound og image er tuftet på dagens nashvillesound.

¹⁷⁴ Rianna er en kvinnelig popartist.

¹⁷⁵ Jensen 1998:9, min kursivering

3.2.3 Flytende sjangergrenser og andre kontekster for Country



Country Norge
February 14

Minner om at vi har en ny side også på www.facebook.com/bygdamusikk for alle typer god bygdamusikk. Country, danseband, god norsk rock, klassikere ++

Bygdamusikk.no
Bygdamusikk.no er hele Norges nye side for all mulig god bygdamusikk. Låter du har hørt på dans, i bilen på radioen, gamle favoritter, landeplager og rett og slett: god festmusikk. Bli med her for å få tilsendt tips om gode låter og videoer, tips om konserter, festivaler og arrangementer, m.m.
Page: 1,428 like this

Like · Comment · Share 11

176

Fansiden Bygdamusikk.no på Facebook¹⁷⁷ ligner på Country Norge på mange måter, men innholdet er nødvendigvis annerledes. Som vi ser av bildet ovenfor dreier det seg her om Bygdemusikk og igjen; hva nå enn det måtte være. I intervjuet med Merethe Jakobsen, som referert til tidligere, spurte jeg også om det var en kobling mellom Country Norge og Bygdamusikk.no. Jakobsen fortalte meg da at Country Norge og Bygdamusikk.no har samme hovedadministrator og at de deler noen av de samme administratorene, men ikke alle.¹⁷⁸ Jeg fikk også inntrykk av at det var et nok så stort nettverk av personer involvert i disse sidene.

Men hva er så Bygdemusikk? I starten av posten ser vi at det kan være Country, Danseband, god norsk Rock og Klassikere. I beskrivelsen nedenfor blir grensene enda mer uklare der vi leser: «Låter du har hørt på dans, i bilen på radioen, gamle favoritter, landeplager og rett og slett: god festmusikk.» Her kan man stille seg noen spørsmål. Har ikke landeplager noen plass i byen? Hører folk som bor i byen på andre radiokanaler enn de som bor på bygda? Er god festmusikk forbeholdt bygda? Har folk på bygda andre gamle favoritter enn de som bor i byen? Her skal man huske på at selv om noen velger å lage en nettside og kalle den Bygdamusikk.no betyr ikke nødvendigvis at dette er en etablert sjanger i tradisjonell forstand. Hva er kriteriene for å kalle noe for Bygdemusikk? Kan samme stykke musikk plasseres i

¹⁷⁶ Country Norge på Facebook. 14.02.13

¹⁷⁷ Her må det klargjøres at «no» ikke betyr at den finnes på www.bygdamusikk.no, men inne på Facebook.

¹⁷⁸ Jakobsen 2013

ulike sjangre ut i fra *hvor* den fremføres? Å skulle belyse disse spørsmålene ved å sammenligne all den musikken som deles på denne siden ville vært et interessant, men likevel, et ambisiøst prosjekt. Det mest interessante for min del er å si noen ord om band og artister som preger både denne siden og Country Norge, dette for å se hvordan «norsk Country» eller «Country på norsk» opererer og forstås i konteksten av bygda og det rurale.

Som vi så på spørsmålet ovenfor, om hvem den beste norske countryartisten eller –band var, dukket Hellbillies, Vassendgutane, Too Far Gone og Sie Gubba opp. Musikken til disse bandene deles ofte både på Country Norge og på Bygdamusikk.no, noe som antyder at de er countryband på den ene siden, og at denne Countryen er Bygdemusikk på den andre. Kristin Solli har sett nærmere på band som nettopp Hellbillies, Too Far Gone og Vassendgutane, der hun sier at:

The kind of country music that these bands play, then, is understood as a homegrown version of country that might in fact more appropriately be described as Norwegian "rural music" than as "country music."¹⁷⁹

Musikken som deles på denne siden varierer naturligvis i stor grad og det er heller ikke utelukkende snakk om norskspråklig musikk. Men å kalle noe for «Bygdemusikk» antyder at finnes noen former for musikk som «passer» eller som uttrykker noe *ved og/eller om* den norske bygda. Som Solli har påpekt kan man følge og se nærmere på kombinasjonen av sangtekster, countryreferanser og lokal dialekt hos bandene nevnt ovenfor for å forstå denne countrymusikken som Bygdemusikk.¹⁸⁰ Dette gjorde også Merethe Jakobsen et poeng ut av da vi kom inn på Bygdemusikk. Hun sa at Country på norsk ofte «ble» Bygdemusikk, spesielt med tanke på kjente countrytemaer som landet, bygda, det enkle og det nære og at det derfor var en kobling mellom Countryen og bygda.¹⁸¹ Et viktig poeng i denne sammenhengen er at man også må se denne bygdemusikken i lys av *hvor*, eller i hvilke kontekster, den *fremføres*. For Solli danner countryfestivalene konteksten og blir stedet for fremføringen av Bygdemusikk. Jeg vil imidlertid argumentere for at Bygdemusikk like gjerne kan forstås i sammenheng med og i lys av «bygdefesten» eller «festen på lokalet» En sosial arena og et univers som like mye, om ikke i større grad enn festivalene, bidrar til å gi bygdemusikkbegrepet mening. Et så vidt begrep som Bygdemusikk gir ingen mening om man ikke forstår hvilken sosial verden musikken utspiller seg i eller på hvilke arenaer den blir og har blitt fremført. Denne sosiale arenaen og Countryens rolle i den vil bli sett nærmere på i kapittelets siste del, «Country i gråsonen».

¹⁷⁹ Solli 2006:126

¹⁸⁰ *ibid.*:122. Solli oversetter «rural music» med bygdemusikk.

¹⁸¹ Jakobsen 2013

Jeg stilte innledningsvis i denne delen av kapittelet spørsmålet om en fanside som Country Norge, som en demokratisk ytringskanal, visker ut eller opprettholder sjangergrenser. Å skulle svare enten eller på dette er imidlertid svært vanskelig, om ikke umulig. Mine funn tyder på en samtidig prosess av opprettholdelse og utvisking. Ønsket om opprettholdelse trer frem i selve premisset for en slik side etter som navnet er Country Norge. Man kan se at musikken som deles, det snakkes om og diskuteres har noe til felles, enten det er amerikanske countryartister eller norske. Men i spørsmål omkring hva og hvem som er Country ser vi at spennet er stort og oppfatningene er ulike. Den klingende musikken er naturlig nok det fremste redskapet for å plassere et stykke musikk i den eller den andre sjangeren. Men hvorfor fortsetter sjangerbegreper å eksistere når *musikken*, den lydlige karakteristikken, endrer seg dramatisk? Et svar på dette finner man kanskje best om man ser sjangre som narrativ, som Simon Frith har vist oss (se delkapittel 1.2 Sjangerteori). Et narrativ som *skal* fortsette der noe bringes med videre, noe etterlates i historien og nye måter å bringe fortellingen videre på oppstår. Slike fortellinger er i det følgende basert på ideologier og som måter å se seg selv og verden rundt på. Man lever seg inn i disse fortellingene og forestiller seg at musikken kommuniserer noe ekte, autentisk og at den sier noe om seg selv og andre. Fortellingene og ideologiene er konstruerte og inneholder mange lag av mening. Sjangrene er heller ikke stabile som vi ser i eksempler der samme musikk forstås forskjellig ut i fra hvilke kontekster de plasseres i og der samme musikk opererer under flere sjangerbegreper. Det er når det rokkes ved fundamentet for en sjanger, når motstridende argumenter trer frem og når normer utfordres vi ser at sjangre betyr noe. På Country Norge er man vitne til både opprettholdelse og utvisking av grenser. De uklare grensene kommer til syne når man ser samme musikk plasseres i ulike sjangre. Ønsket om opprettholdelsen trer frem i diskusjoner om *hvem* og *hva* som er Country og når snakk om musikken antyder et ønske om aksept i form av et slags legitimeringsprosjekt.

3.3 Country i gråsonen

In rethinking popular musicology, one must surely prioritize a study of the ways in which music is made meaningful within a particular locality.¹⁸²

Som vi så på slutten av forrige delkapittel dukket countryband opp i diskursen omkring Bygdemusikk, noe Kristin Solli også hadde tatt opp som et poeng i sine analyser. Den følgende analysen av låten «I Selbu det skjer» av bandet Slank Bakfra kan sees i sammenheng med denne diskursen, selv om jeg vil peke på at Bygdemusikk er et generelt begrep og at det kanskje finnes et, om ikke mye, men et noe mer spesifikt begrep denne låten kan settes i sammenheng med. Et begrep som kan bidra til en bedre forståelse av musikken som sosial praksis.

Hadde noen spurt meg for åtte år siden, da jeg spilte i bandet Slank Bakfra, om hvilken musikk vi spilte, hadde jeg svart «festmusikk». Hvorfor? Fordi det var på «fest» vi spilte. Den som spurte ville ha forstått hva jeg mente med «festmusikk», forutsatt at han eller henne har deltatt i praksiser og i den sosiale verden som «bygdefesten» utspiller seg i. Selv om vi ikke utelukkende spilte på samfunnshus vil jeg hevde at måten vi spilte på, låtene vi spilte og stemningen jeg opplevde hadde et tilholdssted på bygdefesten. Puber, restauranter og festivaler hadde bare andre fysiske rammer; et annet sted for «festen». I dag har jeg litt andre ord å sette på dette. Jeg har som musikkvitenskapsstudent andre forutsetninger for å reflektere rundt hva denne musikken kommuniserer, hvordan referanser til etablerte musikksjangre kan tolkes og hvilke sosiokulturelle forhold den snakker om og i mot.

Om vi unngår å betrakte norske band inspirert av Country som stilkopier av amerikanske band, unngår vi samtidig å tenke på globaliseringsprosesser som synonymt med «universel standardisering av av kultur» noe Roland Robertson har advart mot.¹⁸³ Robertson var også den som introduserte begrepet glocalisering for nettopp å ta høyde for «"the simultaneity — the co-presence — of both universalizing and particularizing tendencies" in global interaction.¹⁸⁴ Det må understrekes at dette ikke er noe nytt i det følgende eksempelet. Som vi så i delkapittelet om Countryens historie i Norge var Teddy Nelsons musikk også et eksempel på en slik prosess, ved at han brukte hardingfele og lokal dialekt sammen med et tydelig countryinspirert sound. I den følgende analysen vil jeg forsøke å vise et eksempel på en slik glocaliseringsprosess der globale countrymusikkidiomer blander seg med nasjonale og lokale musikkuttrykk. Det som kommer ut av en slik prosess må naturligvis også forstås innenfor

¹⁸² Dawe 2009:247

¹⁸³ Oduro-Frimpong 2009:1088

¹⁸⁴ Robertsen sitert i Oduro-Frimpong 2009:1088

den konteksten det opererer innenfor. Derfor vil det først gjøres rede for «festen», festkultur på bygda og musikken på slike arrangementer. Jeg vil så trekke inn noen perspektiver på Bygdemusikk og festen fra vokalist i Slank Bakfra, Lars Rolseth. Rolseths tanker om bandet vil også komme til syne før jeg starter på analysen. Sangen vil bli analysert ved å rette fokus mot hvilken historie den formidler og hvordan denne historien kan sees som en feiring av, og hyllest til bygda. De musikalske referansene til countrysjangeren kan i det følgende illustrere et eksempel på hvordan bygda, som sted og ideologi, tar del i en større diskurs omkring dikotomien rural-urban. Soundet i stemmen til Lars Rolseth vil også bli gjenstand for noen analytiske betraktninger. Avslutningsvis vil sangen bli lest inn i en større debatt rundt endring av festkultur og bygda. Og selv om det er vanskelig å definere et så flytende sjangerbegreper som «Bygdemusikk» eller «festmusikk» må vi, som Susan Fast sier, huske på at:

Genre offers a means through which we can '[place] the meaning of an individual song [or performance, artist and so on] within a larger field of meaning', enabling us to make sense of a musical experience or understand why we chose to engage in that experience in the first place.¹⁸⁵

3.3.1 «Festen» og dens lydspor

Jeg kommer selv fra landet eller bygda, nærmere bestemt Selbu, i Sør-Trøndelag. Den følgende redegjørelsen og drøftingen av «festen» og «festkultur» tar derfor utgangspunkt i min egen opplevelse av disse begivenhetene da jeg selv var aktiv festdeltaker og tok del i den formen for sosiabilitet man møter på slike arrangementer. Fra konfirmasjonsalder frem til for noen få år siden har jeg deltatt aktivt både som musiker og publikummer i denne kulturen, en festkultur som i Selbu tradisjonelt sett har stått sterkt. Som nevnt vil også Lars Rolseths perspektiver på dette trekkes inn.

Sosiale arrangementer på samfunnshus rundt omkring i bygda er en lokalisering av festkulturen. Disse arrangementene er i Selbu kjent som «fest», en sosial begivenhet med levende musikk og dans med lang historie og sterk lokal forankring i kulturen. Vanlige synonymmer for en slik «fest» er i den offentlige diskursen «fest på lokalet» eller «bygdefest». Når musikere står på en scene med tilhørende publikummere fremfor seg blir det i mange tilfeller beskrevet som en «konsert». En fest skiller seg imidlertid fra en konsert på flere måter. På en konsert bruker man betegnelsen *publikummer* for å beskrive de som hører på musikken. På en fest er imidlertid betegnelsen *festdeltaker* bedre egnet for å beskrive de som ikke står på scenen og spiller musikk. Deltakeraspektet er viktig av spesielt to grunner. For det første stilles det forventninger fra deltakerne om at musikken på festen skal være dansbar, det

¹⁸⁵ Fast 2009:173

er i så måte et avhengighetsforhold mellom deltakerne og musikerne på scenen. For at musikken skal kunne fungere innenfor rammene for en fest må deltakerne ut på dansegulvet. Og det forventes av musikerne på scenen at det skal danses for at deltakerne skal være et fullverdig «publikum» innenfor de samme rammene. For det andre er deltakeraspektet viktig på grunn av at man deltar i videreføring og preservering av kultur. Som vi skal se er disse festene og forestillingene rundt hva de betyr viktig for mange fordi de symboliserer en kultur. I så måte kan man si at en fest fungerer som en egen sjanger der forventninger må innfris og grenser må opprettholdes for å innfri festens autenticitet og ekthet som en sosial begivenhet. Men grenser utfordres og forventninger innfris ikke. Noe som i det følgende bidrar til endring i og av kultur. Denne endringen skaper følgelig reaksjoner og debatt fra ulike hold, noe jeg skal komme tilbake litt senere.

Opp igjennom tiden har gammeldansen vært nært knyttet opp mot festkulturen og dansefestene på samfunnshusene i Selbu, en form for gammeldans der toraderen og trekkspillet har stått som bærende elementer. I de senere årene har imidlertid gammeldansen fått en mindre plass på slike arrangementer og er ikke lenger den vanligste formen for musikk man møter på festlokalene. En av grunnene til det kan være manglende rekruttering av unge musikere, men også en fallende interesse og nye musikalske impulser kan bidra til å forstå hvorfor gammeldansens rolle er redusert. Musikken som i stor grad kan sies å ha overtatt på disse arrangementene spenner nokså vidt, men mange av bandene er band som opererer innenfor countrysjiktet. Som for eksempel Sie Gubba, Too Far Gone, Vassendgutane og Hellbillies. Alle disse bandene låner musikalske elementer fra countrysjangeren hvor blant annet steel-gitar, el-gitar med den særegne twanglyden, dobro og mandolin er instrumenter som er med på å plassere musikken i tilknytning til den amerikanske countrymusikken. Alle disse bandene synger på sin egen lokale dialekt: Hallingdøl (Hellbillies), Gaudalsdialekt (Too Far Gone), Ålbygg (Sie Gubba) og Ørstadialekt (Vassendgutane). I så måte kan elementene fra countrymusikken på den ene siden, og den lokale dialekten på den andre, bidra til å lokalisere musikken i en ruralitetskontekst. På en måte kan man hevde at dette er form for norsk Country, men musikken ligger i en gråson mellom den amerikanske modersjangeren og andre musikkpraksiser. Som vi har sett dukker bygdemusikkbegrepet ofte opp i sammenheng med denne musikken.

Jeg hadde et telefonintervju med Lars Rolseth for å høre hva han tenkte rundt bygdemusikkbegrepet og bandet Slank Bakfra. Det mest sentrale med tanke på dette begrepet var at stedet for fremføring var viktig, fortalte Rolseth. Og Bygdemusikk slik som Sie Gubba,

Slank Bakfra og lignende band er nært bundet opp til sted og det som gjør at det fungerer er at folk relaterer seg til det.¹⁸⁶ Dialektaspektet var også helt sentralt, mente Rolseth og sa at dette bidro til å skille denne musikken fra artister innefor dansebandsjiktet. Bygdemusikken er veldig publikumsorientert og den må være forutsigbar, sa han videre. Forutsigbar takt etter som det skal danses på fest. Vi kom etter hvert innpå deltakeraspektet og musikkens rolle som lydspor til en større sosial begivenhet. Her sa Rolseth at «om du spiller en sjuer eller nier, spiller ingen rolle for festdeltakerne i salen.»¹⁸⁷ Det «musikalske» var i så måte ikke det mest sentrale. Kontakten mellom musikere og festdeltakere kom også til syne gjennom at deltakerne påvirker låtvalget til musikerne, mente han. Og påpekte videre at det slettes ikke var uvanlig på en fest at et par deltakere kom opp på scenen og sang sammen med bandet.¹⁸⁸

Vi snakket en god stund og kom etter hvert innpå noen utviklingslinjer og hva som hadde påvirket Slank Bakfra og Bygdemusikk generelt. Her trakk Rolseth frem Jan Bortseths Orkester, også fra Selbu, som en viktig påvirkning. Han fortalte at Jan Bortseth var den første til å legge på tekst og vokal på gammeldansen mot slutten av 1960-tallet, noe som på den tiden var uhørt.¹⁸⁹ Et spesielt interessant aspekt var det Rolseth fortalte om Jan Bortseths «swingleinder»-begrep, et begrep Bortseth brukte for å beskrive en «ny» *dansemusikk*. Dette var en lettere variant av reinlender som gikk mer i mot danseformen swing, og en generell glidning over i mot ordinær pop-musikk.¹⁹⁰ Rolseth mente at Jan Bortseth og hans dansemusikk hadde hatt betydning, ikke bare for Slank Bakfra, men også for annen fest- og dansemusikk i Trøndelag. Denne overgangen fra gammeldans i mer tradisjonell forstand og over mot dansemusikk var også sterkt knyttet opp mot publikum eller deltakerne. Her påpekte Rolseth at, «til syvende og sist er det publikum som bestemmer», og la til: «når folk ikke danser pols lengre spiller man det de danser, eksempelvis swing.»¹⁹¹ For Slank Bakfra sin del så han en påvirkning fra gammeldansen gjennom dansemusikken og senere også amerikansk Country.¹⁹²

3.3.2 Analyse av låten «I Selbu det skjer» av Slank Bakfra

Et slikt univers, som «festen på lokalet», portretteres i låten «I Selbu det skjer» av Slank Bakfra. Slank Bakfra er oppløst nå. Men de var et band som hadde status som et «bra

¹⁸⁶ Rolseth 2013

¹⁸⁷ Rolseth 2013

¹⁸⁸ Rolseth 2013. Dette kan jeg bekrefte selv også, av egne erfaringer.

¹⁸⁹ Rolseth 2013

¹⁹⁰ Rolseth 2013

¹⁹¹ Rolseth 2013

¹⁹² Rolseth 2013

festband» i Selbu. De var kjent for å spille «livat musikk» og festene de spilte på var preget av høy aktivitet med tanke på «allsang» og dans blant festdeltakerne. Musikeren Ola Almås, også kjent som Ola Torader i Selbu- og Midtre Gauldalsdistriktet, har hatt en sentral rolle i Slank Bakfra som frontfigur. I starten spilte Slank Bakfra mer tradisjonell gammeldans sentrert rundt trekkspill og torader. Etter hvert ble det fokusert mer på hybridformer der toraderen fikk en solistrolle i en type pop/rock-sjanger. Ola Almås og toraderen har på mange måter vært bandets varemerke.

Under telefonintervjuet, som referert til ovenfor, sa Lars Rolseth at Slank Bakfras gjennombrudd som festband i Selbu var påvirket av mangelen på nye og lokale band da de startet. Han sa at for deres vedkommende var folk glad for å se nye band komme til og «fikk man et par gode fester med mye folk, var mye gjort.»¹⁹³ Vi snakket også litt mer om endringsprosesser i forlengelsen av aspektet med Jan Borseth og dansemusikken. Igjen påpekte han at det er publikum som bestemmer hva som blir det neste. For Slank Bakfras del var populariteten generasjonsbasert og det ble et kjernepublikum rundt bandet, mente Rolseth.¹⁹⁴ I sammenheng med dette føyer han til at det begrenset hvor lenge et slikt band blir relevant for publikum, etter som festklientellet byttes ut etter ca fem år. For han sitt vedkommende følte han til tider at rollene ble utspilt; rollene deltakerne og musikerne hadde i forhold til hverandre.¹⁹⁵

Historien i sangen «I Selbu det skjer» portretterer en ungdom på fest med referanser til hendelser og opplevelser ofte forstått som typiske og vanlige under en slik begivenhet. Denne sangen kan sees på som selvrefererende, dette av spesielt to grunner. For det første forteller sangen en historie om en ungdom på fest der det i sangteksten refereres til at Slank Bakfra står på scenen under festen det fortelles om. For det andre er den selvrefererende med tanke på at sangen utvilsomt passer inn i en faktisk fest. Det vil si at ved å fremføre denne sangen på en «fest», hylles/feires det samme universet samtidig i en fiksjonsberetning.

3.3.3 Overordnede musikalske karakteristikk

Sangen kan sies å operere innenfor en bygdemusikk- eller festmusikkontekst. Med Country som den primære innfallsvinkelen kan man også kalle det for «Country i gråsonen», et skjæringspunkt mellom Country, Gammeldans og Dansemusikk. Sangen åpnes med en steel-

¹⁹³ Rolseth 2013

¹⁹⁴ Rolseth 2013

¹⁹⁵ Rolseth 2013

gitar-intro som sammen med en chicken-picking-teknikk på en twangy el-gitar¹⁹⁶ flytter den inn i Countryens musikalske verden. Rytmen er 4/4-takt med «togrytme» i trommene og vekselbass i kompet, noe om gir assosiasjoner til danseformen swing. Av andre instrumenter hører vi torader, piano og orgel, vokal og muligens en kassegitar inni der et sted.¹⁹⁷ Toraderen kan leses opp i mot gammeldansens tradisjonelle og sterke rolle i Selbus fest- og musikkultur. Samtidig er den et uttrykk for å beholde bandets tidligere musikalske profil som et slags pop/rock-band der toraderen erstattet el-gitarens solistrolle. Sangen har også et stilistisk slektskap til dansebandsjangeren med tanke på instrumentering, harmonisk grunnlag og form. Det som imidlertid gjør at sangen lettere faller innenfor såkalt Bygdemusikk enn danseband er bruken av «lokal» dialekt i sangen, noe Rolseth også understreket. Et slikt virkemiddel er med å lokalisere sangen og Slank Bakfra i bygdekulturen i Selbu. Dialektaspektet vil jeg komme tilbake til, da det i dette tilfelle er snakk om en hybrid mellom selbygg og en annen trøndelagsdialekt, noe som i seg selv er interessant. Formmessig følger låten modeller etablert i populærmusikken med en overordnet vers-refreng-struktur med en bro i mellom versene og refranget.¹⁹⁸ Sangen går i G-dur uten noen tonale utsving underveis der tonika, subdominant, dominant og tonikas submediant danner det harmoniske grunnlaget.

3.3.4 Tekst

Ved å se nærmere på teksten og historien som fortelles vil jeg forsøke å avdekke flere lag av mening som kan bidra til en forståelse av denne sangen som uttrykk for en feiring av bygdekultur. Teksten lyder som følger:

Hainn står å gjær se klar
Hainn ska prøv sæ ut på livet
Det e jaggu itj enkelt for en gut å vårrå kar
Godlukta e ram
Det svir i heile hauet
Det får bære vårrå
For i kvellj ska'n vårrå kar

Kanskje bli det en mulighet på golvet
Te å dains og lur te sæ et smil
Mang som sei det at livet det e herlig
Får vi sjansen bættere så sle vi te

¹⁹⁶ Ordet «Twang» beskriver en nokså særegen gitarlyd mye brukt i Country. Lyden er forbundet med gitarprodusenten Fender sin Telecaster. Chicken-picking er en gitarspillteknikk vanlig å spore hos countrygitarister.

¹⁹⁷ Kassegitarer er vanskelig å høre på grunn av et nokså «tett» lydbilde, men av egen erfaring brukes kassegitarer i slike sjangre for «feite opp» kompet i studioproduksjonen.

¹⁹⁸ Betegnelsen «Bro» brukes i denne sammenhengen for å beskrive en del som forbereder refranget fra verset.

Det e i Selbu det skjer no kvellj
Kom bli med
Kvinnfolkan kauke og karan dem sler
Slank Bakfra dæm spælle med taktfast tru og trång
Så kom dokk te Selbu så tar vi oss en dram

Ute i gangen står det to å vise muskla
Når begge tar sats går stakkars gutongen forbi
Gutongen stabbe sæ opp på bægge fotan
Overleppa klovna og framtennjer'n fôr med

Kanskje bli det en mulighet på golvet...

Det i Selbu det skjer...

Steelgitar-solo

Kara'n kom bortåt, ba guten omforlatels
Hainn mainna sæ opp og kauka "sånt må'n rægne med"
Det rart koss det e, at en bli ute for det
Blåaug fekk en gratis
Det va itjnå gjårrå med

Kanskje bli det en mulighet på golvet...

Det i Selbu det skjer...¹⁹⁹

Lars Rolseth formidler teksten og historien i sangen med en relativt dyp klang i stemmen som kan leses opp i mot ideer omkring maskulinitet, noe som også formidles gjennom historien som fortelles. Eksempler på denne maskuliniteten er for eksempel når Rolseth synger: «Det e jaggu itj enkelt for en gut å vårrå kar». Tekstlinjen må sees i lys av en unggutts møte med den maskuline kulturen som er rådende under disse festene. Denne maskuliniteten portretteres videre i beskrivelsen av en slåsskamp der to personer står og viser hverandre sine muskler og braker sammen når unggutten tilfeldigvis går forbi og havner midt oppe i det hele: «Ute i gangen står det to å vise muskla, når begge tar sats går stakkars gutongen forbi». Her sies det likevel ingen ting om at disse to er menn, men selv om det blir forklart i det tredje verset, skjønner man allerede her at det er snakk om to *menn*. Noe som ytterligere er med på å lade festuniverset med forestillinger om kjønn, og hvilke roller de er ment å skulle ha, kan man videre se i refrenget: «Kvinnfolkan kauke og karan dem sler». Kauke betyr i denne sammenhengen å rope/skrike. Hva innebærer det at kvinnene roper eller skriker? En måte å lese dette på kan være å se på det som et uttrykk for at kvinnene er ivrige festdeltakere som lager mye lyd, «liv» og «stemning», og som ikke er så opptatt av å konkurrere med hverandre

¹⁹⁹ Slank Bakfra, «I Selbu det skjer». Utdrag fra og referering til teksten er basert på min transkripsjon.

som det menn, i dette tilfellet, er. Kristin Solli gjør, i sin analyse av sangen «Fire kara frå Ørsta» av Vassendgutane, et poeng ut av at den norske bygda i økende grad maskulint kodet. «The fact that ”the guys” are at the center of attention, however, does resonate with a trend whereby rural Norway is increasingly coded as “male.”»²⁰⁰

Ved å skildre en slåsskamp illustreres det en brutal virkelighet. Historien fortalt gjennom versene i sangen peker allerede i første vers mot at gutten, gjennom å delta på festen, skal bli mann. Noe som ikke alltid er en enkel affære. I andre vers trer denne slåsskampen frem og beskriver hvordan gutten ble fysisk skadd da han havnet midt oppe i det hele. Et interessant aspekt ved denne historien dukker imidlertid opp i tredje vers. Etter at gutten tilfeldigvis havnet i mellom slåsskjempene kommer disse to bort til gutten og ber om unnskyldning: «Kara'n kom bortåt, ba guten omforlatels. Hainn mainna sæ opp og kauka ”sånt må'n rægne med”». Her antydes at dette er en naturlig del av det å gå på fest og at gutten er klar over hvilke utfordringer han står ovenfor når han skal bli mann. I andre sammenhenger og kontekster ville nok en slåsskamp vært uttrykk for utrygghet, aggressivitet og voldelighet. I dette festuniverset derimot, forsvares brutaliteten ved å plassere den som en del av hva en fest er, har vært og kan være, samtidig som det anerkjennes at dette er en av festens utfordringer. Dette kan i det følgende kan leses opp i mot et narrativ der gutten må overvinne farene på festen for å bli en ekte festdeltaker (og mann) som et slags overgangsritual. Slåsskjempene blir imidlertid tilskrevet en viss ydmykhet i det de ber gutten om forlatelse, noe som kan peke mot at slåsskampen ikke er uttrykk for en forherligelse av vold, men snarere et uttrykk for å være lommekjent i festuniverset med alle dets forventninger. Historien om slåsskampen kan derfor sees på som en autentifisering av festen.

Om man leser teksten som én fortelling handler denne, som nevnt, om en unggutt på fest som ofte kan innebære et møte med en relativt brutal virkelighet.²⁰¹ Ungguttens historie fortelles gjennom versene mens broen og refrenget forteller om festen på et overordnet og generelt nivå. Slik dannes det parallelle historier som både adresserer festen utfordringer og «negative» sider (slåsskamp og brutal maskulinitet) og festen som lokalisering av bygdekultur og dens positive sider (dansing på golvet og drikking/festing som en lokal form for sosiabilitet). «Kanskje bli det en mulighet på golvet, te å dains og lur te sæ et smil» synger Rolseth som de to første linjene av broen, noe som peker i retning av at festen også kan

²⁰⁰ Solli 2006:121

²⁰¹ Lignende historie finner man blant annet i Åge Aleksandersens «Lørdagsnatt».

handle om kjærlighetsflørt og det å finne seg en partner. Ved videre å signalisere at «livet det e herlig» og påpeke at: «Får vi sjansen, bættere så sle vi te» kommer det tydelig frem at festen er et sted og en verden verdt å ta del i. Om «vi» i teksten er bandet Slank Bakfra eller fiktive festdeltakere er ikke helt å avklare, men «viet» må forstås som noen som kjenner festuniverset godt. Refrengnet åpner med følgende: «Det e i Selbu det skjer no i kveld». Det som «skjer» er festen. Det at Slank Bakfra står på scenen og lovnaden: «Så kom dokk te Selbu så tar vi oss en dram», er med på å understreke at fest i Selbu med Slank Bakfra på scenen er en begivenhet verdt å få med seg. Slank Bakfra spiller også med «taktfast tru og trång», noe som er med på å plassere bandet i tilknytning til festuniverset. At bandet er «taktfast» signaliserer at musikk på fest skal det danses til og at bandet slik sett har en åpenbar funksjon i festen: De skal få folk ut på dansegulvet. Dette kan også sees i sammenheng med det Rolseth sa om forutsigbar takt i tilknytning til Bygdemusikken.

Slåsskamp, alkohol (dram), dans, Slank Bakfra på scenen og kjærlighetsflørt er elementer som, sammen med de musikalske referansene til Country, Gammeldans og Dansemusikk/Bygdemusikk, er med i en romantisering av bygdekulturen på den ene siden. På den andre siden treffer teksten bra i den offentlige oppfatningen av hva en «fest» er, noe som jeg kommer tilbake til. Sangen kan også forstås som en romantisering på grunn av at det slettes ikke alltid er slik en fest forløper. En fest kan også være preget av lite folk, lite dans, lite flørt, for mye alkohol og mye vold. *Balansen* mellom disse elementene er imidlertid med på å feire festen som lokalisering av bygdekultur. Det er heller ikke tilfeldig at broen og refranget er utelukkende positivt ladet med tanke på tekst. Spesielt refrang, men i dette tilfellet også broen, tiltrekker seg mest oppmerksomhet fra lytteren, noe som må kunne sies å gjelde de fleste stilarter innenfor populærmusikken. Teksturen i lydbildet under broen og refranget er tykkere enn i versene. Vokalen starter høyere i skalaen og piano legges til i broen, noe som bidrar til å «løfte» sangen opp fra versene med tanke på intensitet og tiltrekker seg mer oppmerksomhet. I refrangene introduseres også koring i bakgrunnen og fortsetter dermed å holde på intensiteten fra broen. Broen og refranget løftes frem i sangen ved hjelp av musikalske virkemidler og sammen med den positive siden av festen representert i teksten, er sangen på et overordnet plan en hyllest til festkultur. Versene er ikke nødvendigvis negativt ladet, men de må kunne sies å representere noen mindre positive sider av festen selv om slåsskampen fungerer mer som en autentifisering av festuniverset.

Som nevnt tidligere kan Slank Bakfra sees i lys av lignende band som spiller Country, eller countryinspirert musikk. Kristin Solli sier at:

(...) one important part of the appeal of Vassendgutane, Too Far Gone, and Hellbillies is located in the way all three bands combine rural dialects, lyrics that emphasize rural themes, and country music construct a rurality that is often conflated with “Norwegianness.”²⁰²

Denne kombinasjonen kan sees i lys av at disse bandene opererer innenfor en hybridsjanger og plasseres inn i diskursen omkring «Bygdemusikk», heller enn at de sees på som stilrene countryband. Bruken av dialekt i denne sangen er imidlertid et interessant aspekt. Den er ikke sunget på «ren» selbygg (Selbudialekt). Dialekten i denne sangen er på et generelt nivå mer lik dialekten som vokalisten i bandet Too Far Gone synger på. Medlemmene fra Too Far Gone kommer fra Midtre Gauldal som ligger mye nærmere Trondheim. Jeg kan komme med noen eksempler fra teksten i dette tilfellet. De tre siste linjene i første vers lyder slik:

I sangen:

Det svir i heile hauet
Det får bære vårrå
For i kvellj ska'n vårrå kar

På Selbygg:

Det svi i *hele høe*
Det *fe* bære vårrå
For i kvellj ska'n vårrå kar

Dialekter er nødvendigvis også under endring, men både Rolseth som synger og Morten Kallar som har skrevet sangen snakker ikke slik det blir sunget i teksten. De snakker en relativt bred selbudialekt. Så hvorfor synges det ikke her på den dialekten disse til vanlig bruker? En mulig grunn til dette er bandet ønsker å appellere til et større publikum i trøndelagsområdet, etter som Too Far Gone er mer kjent, både regionalt i Trøndelag og nasjonalt. Man kan likevel spore selbudialekten om man hører nøye etter. I de to første linjene av verset synger Rolseth:

Hainn står å gjær *se* klar
Hainn ska prøv *sæ* ut på livet

²⁰² Solli 2006:122

I første linje synger han *se* (som i *seg*) mens i andre linje synger han *sæ*. Første gangen er altså selbuformen for *seg*, mens andre gangen blir midtre-gauldalformen tatt i bruk. Å si *sæ* i betydningen *seg* er vanlig i storparten av Trøndelag inkludert Trondheim. Dialekten i dette tilfellet er viktig i plasseringen av musikken i en bygdekontekst. Referansene til Selbu bidrar på den ene siden til å forstå sangen i konteksten av nettopp festkultur i Selbu. En linje i teksten som oppleves spesielt særegen med tanke på selbudialekten er i tredje vers. Her synger Rolseth: «Det rart koss det e, at en bli ute for det». Dette er en måte å ordlegge seg på i Selbu når man reflektere hvor underlig og tilfeldig det ofte er at man havner i situasjoner man ikke har kontroll over. Det er godt mulig at dette uttrykket eksisterer i andre dialekter og bygdesamfunn, men i Selbu er det en forholdsvis vanlig måte å ordlegge seg på. På den andre siden kan bruken av en hybriddialekt sees på som et uttrykk for knytte seg til ideer om at festkulturen ikke nødvendigvis er noe spesifikt for Selbu, men at denne kulturen også eksisterer i andre bygder i Trøndelag.

3.3.5 Sound

«Profound simplicity» er overskriften i Robert Walsers casestudie av sangen «Feed Jake» av countrybandet The Pirates of the Mississippi.²⁰³ Men hva betyr det når noe er dyptgående og enkelt? Og hvordan analyserer man det? I eksempelet med låten «Feed Jake» sier Walser følgende: «'Feed Jake' also seems to offer little purchase for analysis, with its standard verse/chorus form, generic instrumentation, and conventional harmonies.»²⁰⁴ Det samme kunne ha blitt sagt om «I Selbu det skjer». Men som Walser påpeker er det kanskje ikke disse parameterne man bør rette primærfokuset mot, spesielt om man ønsker å søke kompleksitet, som synes å være målet med mange analyser.

Lars Rolseths stemme er et parameter man kan vie ekstra oppmerksomhet for å avdekke og forstå den komplekse enkelheten og hvilke effekter den produserer. Likheten i mellom lyden/klngen i talen og syngingen hos Rolseth er et aspekt som kan trekkes frem. Denne sammenflettingen karakteriseres av at klngen i snakkestemmen ligger nært opp i mot klngen av syngestemmen, noe bruken av lokal og regional dialekt også forsterker. En åpenbar motsetning til dette kan man se hos eksempelvis rockevokalister og operasangere. Avstanden mellom klngen av stemmen i tale og synging er ofte vesentlig større innenfor disse praksisene, en avstand som produserer helt andre effekter enn i dette eksempelet.

²⁰³ Walser 2003: 27

²⁰⁴ *ibid.*:28

Melismatisk virtuositet og arbeid i ytterliggående stemmeregister er for eksempel vanlige virkemidler hos sangere innenfor disse sjangrene. Den korte avstanden mellom de lydlige karakterstikkene i tale og sang hos Rolseth kan også være et uttrykk for at avstanden mellom lytter og artist (utøver og deltaker) blir mindre innenfor den spesifikke konteksten, bygda Selbu, og den mer generelle bygdekonteksten i Trøndelag. Et slikt sound kan derfor antyde at Rolseth er en av bygdefolket og kan sees i lys av ideer omkring nærhet, det «enkle» som en kvalitet i seg selv og oppriktighet. Ideer og forestillinger bygda, som en sosial verden, ofte verdsetter. Walser peker på noen av de samme aspektene i sitt eksempel og trekker paralleller til Bruce Springsteen der han påpeker at kraften i stemmen ligger i måten den signaliserer ærlighet og oppriktighet på.²⁰⁵

Ved å lytte nærmere på register hører man at Lars Rolseth har en dyp og varm klang og synger med en kraftig stemme i et lavt barytonregister. Dette aspektet kan i tilknytning til sangens tekst leses inn i ideer omkring maskulinitet. Dette fordi både «festen» slik den fremstilles i teksten og Lars Rolseths sound i stor grad er maskulint kodet. Det finnes naturligvis flere måter å signalisere maskulinitet på og maskulinitet er heller ikke én ting. Jacqueline Warwick ser nærmere på ulike mannlige sangere og de ulike måtene maskulinitet signaliseres gjennom stemmen på. I hennes eksempel med Chad Kroeger i rockebandet Nickelback sier hun at hans dype og raspete stemme kan høres som den amerikanske arbeideklassemannens stemme. I det følgende leses dette opp i mot konvensjonen om at en dyp stemme er mannlig stemme.²⁰⁶ Hun sier også at «(...) his sound also appeals to them [fans] as ordinary, unaffected and genuinely manly.»²⁰⁷ I hennes andre eksempel med artister innenfor singer-songwritersjangeren snakker hun om en alternativ maskulinitet. Denne maskulinitet signaliseres gjennom vokalteknikker som er preget av nærmest en lett og myk «visking». Denne alternative maskulinitet forstås som en anti-heltisme som sikrer en intimitet og menneskelig tilknytning på måter det robuste soundet hos enkelte rockevokalister ikke gjør.²⁰⁸ Hva kjennetegner så den maskuliniteten som Rolseths stemme signaliserer? Ingen av de soundene Warwick snakker om korresponderer med dette soundet og maskuliniteten kan også være annerledes i dette tilfellet. En mulig måte å se denne maskuliniteten på er i lys av en sindig, rakrygget og avbalansert mannlig historieforteller som forteller historien om festen og den unge guttens overgangsritual fra å være gutt til å bli mann. Samtidig sikrer denne

²⁰⁵ Walser 2003:28

²⁰⁶ Warwick 2009:353-354

²⁰⁷ *ibid.*:354

²⁰⁸ *loc.cit.*

stemmen en menneskelig tilknytning til festdeltakere og andre lyttere kjent med dette universet, spesielt gjennom bruken av lokal dialekt.

Robert Walser sammenligner i sin analyse deler av teksten i «Feed Jake» med metalbandet Metallicas «Enter Sandman». Begge sangene bruker noen linjer av en kjent kveldsbønn i teksten, men forskjellen i soundet på de låtene gjør at de samme tekstlinjene produserer vidt forskjellige affekter. Walser sier han kjenner seg mest igjen i Metallicas formidling av teksten etter som han husker han som barn var redd da bestemoren leste bønningen for han og spesielt den siste linjen: «If I die before I wake».²⁰⁹ Kontrasten mellom det komfortable soundet i «Feed Jake» og «Enter Sandmans» mørke sound, men med samme tekst, gjør at teksten resonnerer på svært forskjellige måter og produserer ulik mening. Jeg kan for min egen del si at sangen «I Selbu det skjer» og Lars Rolseths formidling av teksten artikulere minner om festen, musikklivet i Selbu på og utenfor scenen, spilleoppdrag med Slank Bakfra og en fellesskapsfølelse jeg ofte opplevde i *bygda* Selbu. På den andre siden kan man ikke se bort fra at denne sangen av noen kunne ha blitt avvist som «simpelt», både musikalsk og tekstlig, og karakterisert som «harry» bygde- eller countrymusikk uten noen «dypere mening». Men som Walser sier: «(...) music can be used to inflect and articulate [...] memories so as to produce vastly different evocations of seemingly simple material.»²¹⁰

De «hverdagslige» og familiære temaene som tas opp i sangen sammen med Rolseths «hverdagslige» og familiære sound er et uttrykk for den komplekse enkelheten. Å ta høyde for måten han synger på, de lydlige karakteristikene i stemmen hans og bruken av lokal dialekt er alle elementer som kan bidra til en forståelse for at det enkle er komplekst og at nettopp det enkle verdsettes innenfor bestemte sosiale, musikalske og kulturelle praksiser. Tar man denne «enkelheten» for gitt ender man opp med å si lite om hva musikk betyr i et samfunn eller en kultur.

Jeg spurte Rolseth i telefonintervjuet om han kunne si noe om sin egen stemme. Jeg vet for min egen del at det er vanskelig å si noe sin egen stemme og forventet derfor ikke noen detaljert beskrivelse med tanke på dette. Han sa imidlertid noen få ting. Han understreket at for hans vedkommende ble stemmen som den ble, i form av at han var selvlært.²¹¹ Mer spesifikt påpekte han at han brukte lite vibrato og at han var opptatt av å treffe tonen. Delvis sa han også at han ville *treffe* rytmisk sett, noe han trodde var påvirket av hans tidlige karriere

²⁰⁹ Walser 2003: 31

²¹⁰ loc.cit.

²¹¹ Rolseth 2013

som trubadur. Han spilte i en duo bestående av to gitarer noe som gjorde at rytmegitaren og stemmen var viktig for å opprettholde drivet i låtene.²¹² På spørsmål om hvem som kan ha påvirket han svarte han David Gilmour²¹³, antageligvis for å understreke lite bruk av vibrato.

Sitatet i starten av dette delkaptittelet, hentet fra Kevin Dawes artikkel «The Woven World: Unravelling the Mainstream and the Alternative in Greek Popular Music», peker på hvor viktig det er å ta høyde for hvordan ulike former for musikk skaper mening i lokale kontekster. Man kan imidlertid spørre seg: Er de musikalske referansene til Country i «I Selbu det skjer» kun et uttrykk for musikalske preferanser hos komponisten? Jeg vil imidlertid argumentere for at countryreferansene spiller en rolle i meningsproduksjonen. De fortellingene som har blitt kommunisert gjennom sjangerens sound, stil og ideologi er ladet med dikotomien by-land som gjør at den har en plass i den norske bygda. Bygda forstått som både et fysisk og forestilt sted med en underliggende bevissthet rundt hva bygda betyr av måter å se seg selv og verden på.

3.3.6 Lesning av låten inn i en debatt om kultur i endring

Som jeg har vært inne på kan festen forstås som en egen sjanger med sine forventninger og grenser. Når forventningene ikke innfris og grensene overskrides oppstår det debatter. Og etter som festen portrettert gjennom sangen «I Selbu det skjer» er sterkt forankret i en lokal kultur, kan debatten bli interessant og si mye om hvordan en bygdekultur forstås fra ulike posisjoner. Når det i tillegg påpekes at kulturen er ferd med å endres blir det ekstra interessant. Ved å se på artikkelen «Generasjonsfestene dør ut i Trøndelag», som stod på trykk i Adresseavisen 01.09.2012 og en lederartikkel i lokalavisen i Selbu, Selbyggen, vil jeg forsøke å se Slank Bakfras sang i lys av en pågående debatt omkring festene og festkulturens fremtid.

Når man forsøker å se festkulturen som historie og tradisjon dukker generasjonsaspektet ofte opp. Jeg har uttallige ganger hørt fraser som «før i tida var det vanlig å gå på fest med bestefaren sin» og «det var vanlig og se tre generasjoner tilstede på fest før i tida». Inngressen i artikkelen «Generasjonsfestene dør ut i Trøndelag» lyder som følger: «Før var ofte konfirmanter på samme fest som foreldre og besteforeldre. Professor Reidar Almås mener det førte til mer kontrollert drikking.»²¹⁴ Allerede her kobles fest og drikking sammen slik som vi

²¹² Rolseth 2013

²¹³ Vokalist og komponist i bandet Pink Floyd

²¹⁴ Killingberg 2012

så med countryfestivaler og fyll i delkapittelet Country i media. Generasjonsfestene er altså på vei til å svinne hen. Reidar Almås, som er professor i bygdesosiologi ved NTNU, peker på at denne endringen hovedsaklig har to årsaker: Økonomiske/kommersielle grunner og en pågående urbanisering av bygda.

De kostbare dansebandenes inntog har hatt betydning. Utover 1980-tallet ble det stilt større krav til hvilken musikk som var på festene, og musikkmaken til de yngre og de godt voksne ble mer forskjellig. I tillegg begynte det å dukke opp puber og restauranter også på bygdene. De ble en konkurrent til bygdefestene, mener han.²¹⁵

Dette er i følge Almås en uheldig utvikling fordi samfunnshusene tidligere var med på å styrke samholdet i bygda og at de voksne kunne passe på barna om de deltok på fest sammen. Årsakene til endringen av bygdefestene som Almås trekker frem er interessante observasjoner og helt sikkert gyldige. Men det problematiske med Almås utsagn er at det sender signaler om at alt var bedre før og at bygda er og skal være én ting. Ønsker Almås at generasjonsfestene får sin renessanse slik at bygdefolket danser mer og drikker mindre? Er dette en oppfordring til å gå tilbake til noe som har vært? Om så er tilfelle kan dette sees i lys av det Pierre Bourdieu sier om folklorisering og tendensen hos visse intellektuelle grupper til å drive det han kaller for et dominansarbeid. I sin bok *Ungkarsballet. Krise i bondesamfunnet*, sier han at det er:

(...) et særdeles slående paradoks når det gjelder kultur, og særlig når det gjelder språk, idet visse grupper intellektuelle drevet av sine egne særinteresser, for eksempel oppfordrer bøndene til å gå tilbake til sine egne dialekter på et tidspunkt da de tause kravene fra det økonomiske marked, ekteskapsmarkedet, og utdanningsmarkedet pålegger dem mer brutalt enn noen gang å oppgi sin dialekt.²¹⁶

Blir det mer interessant for bygdesosiologien å studere bygda om generasjonsfestene kommer tilbake? Og er en slik renessanse til bygdas eget beste? Og hva betyr det når Almås sier at «forskjellen på festkulturen i bygda og i byen har blitt mindre.»²¹⁷? Er det snakk om at bygda her mister sin autenticitet om den blir mer lik byen? Og skulle forskjellen optimalt sett vært større? Bourdieu peker i forlengelsen av sitatet ovenfor på at:

Det er lovene for differensiell [sic] profitt, den grunnleggende formen for utbytte av distinksjoner, som tildeler bøndene deres *reservater* hvor de kan få danse og synge sine gamle danser til største glede for etnologer og turister fra byen, så lenge deres eksistens er økonomisk og symbolsk lønnsom.²¹⁸

²¹⁵ Killingberg 2012

²¹⁶ Bourdieu 2004:236

²¹⁷ Killingberg 2012

²¹⁸ Bourdieu 2004:236

Det er kanskje mer symbolsk lønnsomt å tegne et bilde av generasjonsfesten der deltakerne danset og passet på hverandre enn bildet av dagens bygdefest med dansens fravær og ukontrollert drikking.

Som et svar på denne artikkelen og som et innlegg i debatten skrev lederen i Selbyggen artikkelen «Dans deg frisk og glad – og ung». I første avsnitt leser vi følgende:

(...) resultatet av mediens studier av festfylla før og nå er tilsynelatende ikke særlig oppløftende for bygdene og bygdefestenes omdømme. Det er stort sett historier om heimbrent og karsk og flatfyll i det vide og brede, og vi tviler ikke på at ”fylleforskerne” i mediene setter fingeren på noe som både har vært og er et problem, og som kanskje vil bli et problem i framtida også.²¹⁹

Innfallsvinkelen til emnet er i denne artikkelen annerledes og setter primærfokuset på fraværet av dans fremfor ukontrollert inntak av alkohol. Årsakene til endringene av festkulturen kan man «(...) spekulere seg gul og grønn på» og *skylden* skal i følge artikkelen verken legges på arrangører eller ungdommen.²²⁰ I forlengelsen av dette flyttes fokuset over på hvor «(...) skrekkelig synd [det er] at dagens unge ikke får oppleve den fantastiske gleden som dansen gir.»²²¹ Som vi leser i artikkelens første avsnitt sitert ovenfor karakteriseres Reidar Almås som «fylleforsker» og gir med dette et inntrykk av at han fokuserer på «feil» ting i debatten, nemlig alkoholinntaket. Det «riktige», eller viktigste, er at dansen nærmest står i fare for å forsvinne fra festen. Og dansen må forsvares. I artikkelen pekes det på at man neppe finner en bedre mosjonsform enn dans og at:

(...) uten dansen, så ville nok både vi og mange med oss blitt slått ut av flatfylla i mye større grad enn det som faktisk var tilfelle *den gang* lørdagsfestene var ukas store høydepunkt som vi så fram til og gledet oss til gjennom hele uka.²²²

«Den gang» refererer til da artikkelforfatteren og hennes jevnaldrende var ung og dro på fest. Da var det dansen og i gjennom denne «(...) få kontakt med en eller annen mer eller mindre forhåndsutvalgt av det motsatte kjønn»²²³ som var grunnen til at de dro på fest.²²⁴ Selbu gammeldanslag får skryt i artikkelen for deres initiativ som arrangører av dansekvelder slik at både unge og gamle skal få glede av dans. Et annet tiltak som nylig ble gjort var å innføre gammeldansundervisning i tilknytningen til konfirmasjonsundervisningen i Selbu. På Nea

²¹⁹ Uthus 2012

²²⁰ loc. cit.

²²¹ loc. cit.

²²² loc. cit., min kursivering

²²³ Uthus 2012

²²⁴ Bourdieu skriver om lignende møter mellom kvinne og mann i Bourdieu 2004. Han skriver på side 101 følgende: (...) dansetilstelningene som med jevne mellomrom finner sted i landsbyen eller i nabobygdene, [er] etter hvert blitt de eneste sosialt aksepterte anledninger hvor menn og kvinner kan møtes. Derfor gir disse ballene oss en enestående mulighet til å få tak i roten til disse spenningene og konfliktene.

Radio sine nettsider (lokalradioen for Selbu, Tydal, Holtålen og Røros) leser vi i en artikkel der kirkevergen i Selbu er sitert på følgende: «Dans er både rusforebyggende og kondisjonsfremmende, det er en kjensgjerning at ungdommer som er på fest og danser, drikker mindre enn de som ikke danser, sier hun.»²²⁵ Også her er det Selbu Gammeldanslag som er initiativtakerne og tiltaket støttes også av presten. Paradokset er jo tydelig etter som kirken og kristendommen tradisjonelt sett har vært motstandere av dans.

Perspektivene er nok så forskjellige i disse to artiklene og de viser at endringsprosesser i sammenheng med kultur tolkes, forstås og imøtegås med ulike agendaer. I Selbu anerkjenner man problemene og utfordringene festkulturen bringer med seg. Samtidig forsøker man å fokusere på dans, glede og sosiabilitet. Dette er en retorikk som dreier fokuset over på å redde en døende kultur, en kultur verdt å ta vare på. Når kultur står på spill, og mer spesifikt i denne sammenhengen, festkultur, settes det i gang tiltak for opprettholdelse. Det handler om en kollektiv identitet og et fellesskap som er truet av endring og ikke overraskende betyr dette mye for mange. For professor Reidar Almås er kanskje disse endringene et uttrykk for at bygda mister sin autentisitet om den blir mer lik byen. Almås peker helt sikkert på noen viktige og gyldige årsaker til endring, men hva disse endringene symboliserer er en annen sak.²²⁶

Om jeg som musikkforsker hadde dratt ut på bygda for å lete etter levende og «ren» gammeldansstradisjon hadde jeg blitt skuffet. Jeg hadde også blitt skuffet dersom jeg lette etter «rene» countryband. Jeg hadde nok heller endt opp med å finne band som blant andre Slank Bakfra, Vassendgutane, Too Far Gone eller Sie Gubba, band som er med på å gi bygda og «festen på lokalet» et lydspor, inspirert av lokale så vel som globale musikkuttrykk. I stedet for å lete etter det som har vært, og som ideelt sett er mer symbolsk lønnsomt i en romantisering av det rurale, bør vi som forskere kanskje heller se på det som er der nå og belyse det med de redskapene vi har tilgjengelige. Samtidig er det også problematisk om man leter etter noe som ikke er der og man kan stille seg spørsmålet: Hvor er Countryen blitt av i denne diskusjonen? Den er der i lyden av bygda og lyden av festen. Den er ikke «ren», men referansene kan antyde en forståelse for at steel-gitarer, tog-rytmer og twang-gitarer er bedre

²²⁵ Lien 2013

²²⁶ Som jeg har vært inne på er Almås sine observasjoner helt sikkert gyldige og interessante. Mitt poeng i denne sammenhengen er å understreke at man kan støte på analytiske utfordringer i sammenheng med kultur og samfunn om man er opptatt av å finne eller opprettholde det man oppfatter som noe «rent» «autentisk» eller «ekte».

egnet til å formidle historier om bygda og festuniverset enn det for eksempel hip-hop-beats, samples og loops for tiden er. Slik som gammeldansen fikk en mindre rolle i det musikalske livet i Selbu kan lyden av Countryen svinne hen og erstattes med andre uttrykk. I dette tilfellet og under min musikalske praksis i Selbu var den til stede, men det vil nok ikke alltid være slik etter som musikk som sosial praksis stadig tar nye veier og endrer seg.

Kapittel 4 Avslutning

4.0 Avsluttende betraktninger

I det innledende kapittelet brukte jeg et sitat fra Christine Hine for å understreke at jeg ikke hadde foretatt noen fysisk reise under arbeidet med denne oppgaven. Dette sitatet lød som følger: «(...) you travel by looking, by reading, by imaging and imagining.»²²⁷ Jeg har lest digitale (og fysiske) avisartikler og kommentarfeltene under, poster på Facebook og vært innom YouTube ved mange anledninger. Internett er et sted med nærmest uendelige mengder informasjon tilgjengelig, men det er ikke bare et oppslagsverk. Disse relativt nye teknologiene har også endret måten vi som *mennesker* interagerer med hverandre på og er derfor en betydelig kilde til alle som er opptatt av hva mennesker mener om ulike fenomener, inkludert musikk. Den virtuelle reisen man begir seg ut på kan være like interessant som en fysisk reise til et sted langt borte. Og om vi skal forsøke å forstå mennesker kan vi også oppsøke dem i den digitale verden for de er der også. Dette trenger på ingen måte å bety at vi skal slutte å møte hverandre og de vi forsker på, men det trenger ikke være enten eller. Jeg oppdaget selv av det var nødvendig med mer tradisjonelle metoder for datainnsamling etter hvert i prosessen. Jeg gjennomførte to telefonintervju der det ene ble til en nokså lang samtale. Disse samtalene bidro med flere og nye perspektiver på fenomenene og spørsmålene jeg ønsket å belyse. Å høre noen snakke i tradisjonell forstand gjør kanskje at man oppnår en annen forståelse. Kanskje kan man spørre seg om kvaliteter ved stemmen som tonfall og særegenheter kan åpne et rom for tolkning på andre måter enn i det skriftlige språket?

Jeg har under min reise fulgt etter countrysjangeren og forsøkt å komme under huden på noen av diskursene den tar del i. Det man oppdager er imidlertid at sjangerbegreper er ustabile og ingen naturlige størrelser. De konstrueres av mennesker og mennesker oppfatter de ulikt. Det har aldri vært et poeng å komme med et svar på hva som er Country eller ikke i denne oppgaven. Det har derimot vært et poeng å forsøke å se hvordan og på hvilke måter countrymusikk forsterker erfaringene vi har av verden rundt oss, spesielt med tanke på ideologi, fellesskap og kollektiv identitetskonstruksjon, og hvordan musikk symboliserer og uttrykker posisjoner i den sosiale verden og det sosiale samspillet. Og til og med hvordan lyden av Country påvirker et større lydspor til en sosial verden. Selv om sjangre er ustabile er de også viktige for mange fordi de er ment å skulle ha en egenart, en autenticitet og noe ekte

²²⁷ Hine 2000:45

ved seg. Det å argumentere for at spesifikke sjangre fortjener mer legitimitet, anerkjennelse og status illustrerer dette poenget.

I forbindelse med countrymusikkens resepsjon i media ser man hvordan musikk kan dreie seg om sosial statusmarkering. At folk er i sin fulle rett til å uttrykke sin mening om musikk er jeg naturligvis enig i. Men gjennom de artiklene jeg har sett på, og noen av kommentarene på disse, trer det imidlertid frem noe som ligner på en opprettholdelse av sosiale statushierarkier. Det er derfor viktig at man ser på hvordan enkelte musikkformer snakker om, for eller i mot større sosiale og kulturelle forhold og kontekster. I slike debatter blir enkelte former for musikk synonymt med dårlig smak. Men for å svare på hva som er god og dårlig musikk må man kanskje først avklare hva musikk er. Musikk er ikke én ting; det er en sosial praksis. Musikk betyr helt klart mye for mange, men musikk er ofte også et element i en større sosial sammenheng. Enkelte musikkuttrykk er i større grad bundet opp i en kobling mellom deltakere og utøvere enn andre og det tilsynelatende enkle ved ulike musikalske praksiser verdsettes på grunn av at det nettopp er enkelt. Det er ikke alltid det spiller en vesentlig rolle om du eksempelvis «spiller en sjuer eller en nier», som Lars Rolseth påpekte i samtalen jeg hadde med han.

Så kan man spørre seg: Er denne «enkelheten» nødvendigvis så enkel? Eller er det, som Robert Walser sier, snakk om en dyptgående og en kompleks enkelhet? Kritikere av et slikt syn på musikk vil imidlertid kanskje påpeke at det er forskjell på kunst og underholdning. Det er mulig, men da kan man stille seg følgende spørsmål: Om musikk er «underholdning» for noen, gjør det den mindre spennende og viktig å forske på om vi fortsatt ønsker å forstå *menneskers* erfaringer av musikk, kultur og samfunn, og koblingen i mellom disse feltene? Ønsker vi fortstatt å belyse spørsmål som: Hvordan signaliserer musikk identitet, både kollektiv og individuell? Hvordan kan samme musikk produsere ulik mening i ulike diskursive felt? Man trenger ikke nødvendigvis å finne «svar» på disse spørsmålene ved å se på hvordan folk snakker eller skriver om musikk. Man kan finne svar *i* musikk og *i* soundet.

Som forsker, der man tilskrives en viss grad av autoritet, skal man være forsiktig med å kaste dom over musikk. Robert Walser får siste ord for å hjelpe meg å understreke nettopp dette:

Since there are no autonomous people, there are no autonomous data, analysis, or pieces of music. This is a simple idea, to be sure, but one that has unrealized transformative implications for popular music studies. Ultimately, judgements of music are judgements of people. Analysis is thus not about structure; it is about people, because people make and perceive structures. Our commitment should be not to a certain set methods, but rather investigating music as something people do, something that they are enabled to do by the set of conventions

and possibilities we call culture. Analysis requires a bifocality of perspective: enough insider's knowledge and empathy to understand a music's power, and enough outsider's critical stance and historical perspective to locate and explain that power within a larger context. Only by adopting such a complicated stance can we do justice to the human complexities that are registered in musical sounds.²²⁸

²²⁸ Walser 2003:38

4.1 Litteraturliste

- Barz, Gregory F. og Timothy J. Cooley (red.). 2008: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, Cary: Oxford University Press, USA.
- Bennet, Andy og Richard A. Peterseon (red.). 2004: *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- Björck, Cecilia. 2011: *Claiming Space. Discourses on Gender, Popular Music and Social Change*, doktoravhandling, Universitetet i Göteborg.
- Bourdieu, Pierre. 2004: *Ungkarsballet. Krise i bondesamfunnet*. Oversatt av Erik Ringen, Oslo: Pax Forlag A/S, (originaltittel *Le bal des célibataires*, Éditions du Seuil, 2002).
- Burgess, Jean og Joshua Green. 2009: *YouTube. Online Video and Participatory Culture*, Cambridge: Polity Press.
- Cline, Patsy «Crazy», klipp fra *YouTube*
<<http://www.youtube.com/watch?v=2OVtpnpCOKM>> [Først tilgang 07.02.2013]
- CMA Awards, «Searchable Database» <<http://www.cmaworld.com/cma-awards/winners/cma-awards-database?appSession=60212683705305>> [Tilgang 19.02.13]
- «Country Music», *Wikipedia* <http://en.wikipedia.org/wiki/Country_music>
[Tilgang 17.04.13]
- Country Norge, fanside på *Facebook* <<https://www.facebook.com/countrynorge?fref=ts>>
[Tilgang under hele prosessen med arbeidet]
- Dalaker, Sondre, Birger Meland og Arne Holsen. 2011: «Ministeren vil ha skifte av focus», artikkel på *Nrk.no*, 17.07.11.
<http://www.nrk.no/nyheter/distrikt/nrk_sogn_og_fjordane/1.7715122> [Tilgang 07.03.13]
- Dawe, Kevin. 2009: «The Woven World: Unravelling the Mainstream and the Alternative in Greek Popular Music», *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Derek B. Scott (red.), Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Dent, Alexander Sebastian. 2005: «Cross-Cultural “Countries”: Covers, Conjunction, and the Whiff of Nashville in Música Sertaneja (Brazilian Commercial Country Music)», *Popular Music and Society* (digital utgave), Taylor Francis Online.
<<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03007760500045345>> [Lastet ned 16.04.13]
- Derrida, Jacques. 1992: «The Law of Genre», *Acts of Literature*, Derek Attridge (red.), New York og London: Routledge.
- Devaux, Scott. 1998: «Constructing the Jazz Tradition», *The Jazz Cadence of American Culture*, Robert G. O’Meally (red.), New York: Columbia University Press.
- Fast, Susan. 2009: «Genre, Subjectivity and Back-up Singing in Rock Music», *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Derek B. Scott (red.), Farnham: Ashgate Publishing Limited.

Foucault, Michel. 1972: *Vetandets Arkeologi*. Oversatt av C. G. Bjurström, [by mangler]: Bo Cavefors Bokförlag, (originaltittel *L'archéologie du savoir*, Editions Gallinard, 1969)

Fox, Aaron A. 2004: *Real Country. Music and Language in Working-Class Culture*, Durham og London: Duke University Press.

Frith, Simon. 1996: *Performing Rites. On the value of Popular Music*, Oxford: Oxford University Press.

«Gilroy, Paul» *Wikipedia*, < http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Gilroy > [Tilgang 17.04.13]

Henriksen, Arve. 2011: «Countrymusikken samles på Vestlandet», artikkel på *Aftenposten.no*, 04.09.11. <<http://www.aftenposten.no/kultur/article4217534.ece#.UXfhM6KprWU>> [Tilgang 07.03.13]

Hine, Christine. 2000: *Virtual Ethnography*, London, Thousand Oaks og New Delhi: Sage Publications Ltd.

«Hjemmebrent», fanside på *Facebook*, <<https://www.facebook.com/hjemmebrent?fref=ts>> [Tilgang 13.03.13]

Jakobsen, Merethe. 2013: Telefonintervju med forfatteren, 06.05.13

Jensen, Joli. 1998: *The Nashville Sound. Authenticity, Commercialization, and Country Music*, Nashville og London: Vanderbilt University Press.

Johansen, Carl Kristian og Espen A. Eik. 2010: «Sølvspente boots i det gode selskap», artikkel på *Ballade.no*, 25.10.2012. <<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2010102513241159855344>> [Tilgang 07.03.13]

Killingberg, Alexander. 2012: «Generasjonsfestene dør ut i Trøndelag», artikkel i *Adresseavisen*, 01.09.2012, s. 10-11.

«Knutepunktordningen», Stortingsmelding nr. 10 (2007-2008), Kulturdepartementet, <<http://www.regjeringen.no/nn/dep/kud/dokument/proposisjonar-og-meldingar/stortingsmeldingar/2007-2008/Stmeld-nr-10-2007-2008-/2/1.html?id=494860>> [Tilgang 08.03.13]

Krims, Adam. 2009: «Studying Reception and Scenes», *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Derek B. Scott (red.), Farnham: Ashgate Publishing Limited.

«Kulturdebatten»

Toje, Asle. 2012: «Finnes Thomas Hylland Eriksen?», kommentar på *Nrk.no*, 12.11.12. <http://www.nrk.no/ytring/finnes-thomas-hylland-eriksen_-1.8393415> [Tilgang 30.04.13]

Hustad, Jon. 2013: «Ikkje min kulturminister», kronikk på *Aftenposten.no*, 02.01.13. <<http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/Ikkje-min-kulturminister-7081291.html#.UZH6bqJ7KIU>> [Tilgang 30.04.13]

- Rotevatn, Sveinung. 2013: «Avlys kulturkrigen», kommentar på *Aftenposten.no*, 03.01.13. <<http://www.aftenposten.no/meninger/Avlys-kulturkrigen-7082013.html#.UX9yx6J7KIU>> [Tilgang 30.04.13]
- Kvalshaug, Vidar. 2012: «Blir fortsatt husket for fylla. Årets countryfestivaler har bedre navn, men store savn», kommentar på *Aftenposten.no*, 02.07.2012. <<http://www.aftenposten.no/meninger/kommentarer/Blir-fortsatt-husket-for-fyllaA-6932361.html#.UXfigKKprWU>> [Tilgang 14.11.12]
- Lien, Ingar. 2013: «Konfirmantene danser», artikkel på *Nearadio.no*, 21.03.13. <<http://www.nearadio.no/v/a/konfirmantene-danser-6731/>> [Tilgang 18.04.13]
- Lipsitz, George. 2006: *The Possessive Investment in Whiteness: How White People Benefit from Identity Politics*, Philadelphia: Temple University Press.
- Malone, Bill C. 1993: *Singing Cowboys and Musical Mountaineers. Southern Culture and the Roots of Country Music*, Athens og London: The University of Georgia Press.
- Malone, Bill C. og Jocelyn R. Neal. 2012: *Country Music, U.S.A* (3. utgave), Austin: University of Texas Print.
- Mjøs, Ole J. 2012: *Music, Social Media and Global Mobility. MySpace, Facebook, YouTube*, New York og London: Routledge.
- Oduro-Frimpong, Joseph. 2003: «Glocalization Trends: «The Case of Hiplife Music in Contemporary Ghana», *International Journal of Communication*, vol. 3, 2009. <<http://ijoc.org/ojs/index.php/ijoc/article/view/230/383>> [Tilgang 26.04.13]
- Peterson, Richard A. 1997: *Creating Country Music. Fabricating Authenticity*, Chicago og London: The University of Chicago Press.
- Peterson, Richard A. og Bruce A. Beal. 2001: «Alternative country: Origins, music, world view, fans, and taste in genre formation», *Popular Music and Society* (digital utgave), Taylor Francis Online. <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007760108591795>> [Lastet ned 01.02.2012]
- Rautiainen-Keskustalo, Tarja 2009: «Pop Idol: Global Economy – Local Meanings», *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Derek B. Scott (red.), Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Rolseth, Lars. 2013. Telefonintervju med forfatteren, 06.05.13.
- Rucker, Darius, «Don't think I don't think about it», klipp fra *YouTube* <<http://www.youtube.com/watch?v=3HsYNUUI9MM>> [Først tilgang 19.02.13]
- Shuker, Roy. 2008: *Understanding Popular Music Culture*, London og New York: Routledge
- Solli, Kristin. 2006: *North of Nashville: Country Music, National Identity, and Class in Norway*, doktoravhandling, The University of Iowa.
- Sørensen, Anne Scott. mfl. 2008: *Nye kulturstudier. En innføring*, Oslo: Spartacus Forlag AS.
- Taylor, Timothy D. 2007: *Beyond Exotism. Western Music and The World*, Durham og London: Duke University Press.

«The Grand Ole Opry, *Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Grand_Ole_Opry>
[Tilgang 30.04.13]

Uthus, Bodil. 2012: «Dans deg frisk og glad – og ung!», lederartikkel i *Selbyggen*, 07.09.12, s. 3.

«Wallace, George», *Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/George_Wallace>
[Tilgang 19.02.13]

Walser, Robert. 2003: «Popular music analysis: ten apothegms and four instances», *Analyzing Popular Music*, Allan F. Moore (red.), Cambridge: Cambridge University Press.

Warwick, Jacqueline. 2009: «Singing Style and White Masculinity», *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Derek B. Scott (red.), Farnham: Ashgate Publishing Limited.

White, Hayden. 1985: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press.

Wolff, Kurt. 2000: *Country Music. The Rough Guide*, London: Rough Guides Ltd.

Musikk

Cline, Patsy. 1961: «Crazy» [Skrevet av Willie Nelson], *Showcase With the Jordanaires*, Decca, 1961.

Dream Rovers. [årstall mangler]: «Dear Superstar», [Skrevet av Erfan Rezayatbakhsh], *Off The Road Album*. [plateselskap mangler].

Paisley, Brad og LL Cool J. 2013: «Accidental Racist», [Skrevet av Brad Paisley, LL Cool J og Lee Thomas Miller] *Wheelhouse*. Arista Nashville, 2013.

Rucker, Darius. 2008: «Don't think I don't think about it», [Skrevet av Darius Rucker og Clay Mills] *Learn to Love*. Capitol Nashville, 2008.

Slank Bakfra. 2010: «I Selbu det skjer» [skrevet av Morten Kallar], *Slank Bakfra*, [ikke utgitt på plateselskap] 2010.

Underwood, Carrie. 2012: «Blown Away», [Skrevet av Chris Tompkins og Josh Kear] *Blown Away*. Arista Nashville, 2012.

(Alle disse sangene er tilgjengelige på YouTube.com)

4.2 Anmerkninger til litteraturlisten og referering til Internett.

Sangene «Crazy» og «Don't think I don't think about it» av henholdsvis Patsy Cline og Darius Rucker er ført opp to ganger litteraturlisten. Dette fordi YouTube-klippet inneholder kommentarer som danner grunnlag for analytiske kommentarer. Under overskriften Musikk finnes formell informasjon om artist, komponist, plateselskap og årstall for utgivelse i tilknytning til disse sangene, samt informasjon om annen musikk det er referert til underveis i oppgaven.

Når det refereres til kommentarer på fansiden Country Norge på Facebook, er det i litteraturlisten kun ført opp Country Norge som referanse og jeg har hatt tilgang siden skrivearbeidet startet. Dette fordi det er umulig å referere til URL-adresse for hver enkelt post. I fotnotene (og i noen tilfeller selve posten) er imidlertid dato ført opp. Slik kan leseren finne igjen kommentarene og innleggene det refereres til ved å bla seg tilbake i historikken på siden. Historikken finnes på høyre side, trykk på årstall (eksempelvis 2013) så kommer måneder frem.

Når det refereres til YouTube og kommentarene under er dato og URL-adresse ført opp. For å finne igjen kommentarene her, kan man bla seg nedover i kommentarfeltet. Det er ikke oppført dato når de er lagt inn, men anslagsvis. Eksempelvis: «tre måneder siden», «to dager siden». I fotnotene står det derfor måned da kommentaren er lagt inn.

Jeg har også valgt å beholde skrivefeil i kommentarer hentet fra Internett. Dette fordi tilføyelsen av [sic] ville ha gjort kommentarene rotete og teksten uoversiktlig.