

Nordområdenes musikk – om folkemusikkens rolle og stilling sett fra nord

Ove Larsen

Abstract

In this article the author focuses on the folk music of the High-North. The text is an analytical investigation into the question about whether musicians of the High-North consider their musical traditions to be part of a national canon, or if they feel peripheral to what is considered to be the national folk music. The text is based on both an ongoing theoretical discourse and new ethnographic material in forms of interviews with Siw Burman, a fiddler from Lycksele, Sweden and Susanne Lundeng, a fiddler from Bodø, Norway.

Innledning

Den foreliggende artikkelen vil belyse folkemusikk og folkemusikkens rolle med utgangspunkt i et nordområdeperspektiv. Spørsmålet har delvis vært om det finnes en egen «nordområdenes folkemusikk»¹, og om denne musikkulturen eventuelt kan sies å representere noe særegent. Senere tids forsknings- og dokumentasjonsarbeide har vist at slike musikktradisjoner finnes i rikt monn, men har også brakt på banen problemstillinger av mer generell karakter som blant annet fokuserer på tilskrivningen av ulike meningsinnhold i tilknytning til slike musikkpraksiser.

Den videre analysen søker å beskrive den nordlige folkemusikkulturen gjennom et fokus på geografi og tilknytningen til nord, men også med vektlegging ut i fra et sentrum–periferiperspektiv, basert på bl.a. antropologen Trond Thuen (2002a), som hevder at kulturen i nord er preget av et symmetrisk bytteforhold mellom øst og vest, og en tilsvarende asymmetri mellom nord og sør. Det symmetriske forholdet er i historisk sammenheng, i følge Thuen, basert på et gjensidig bytteforhold, slektskaps- og vennskapsrelasjoner mellom befolkningen, og et langvarig kulturelt fellesskap mellom folkene i nord. Dette i motsetning til aksene nord–sør, som fra midten av den 19. århundre har vært karakterisert av nasjonalstatens assimileringsspolitikk og markedsøkonomisk utbytting. Thuens perspektiv tar i stor grad utgangspunkt i den samiske kulturen, og vil slik nødvendigvis måtte nyanseres i forhold til folkemusikk, noe jeg kommer tilbake til. At dette perspektivet også kan være en relevant innfallsvinkel i forhold til folkemusikk og folkemusikkens rolle, er noe av det jeg vil søke å belyse gjennom det foreliggende arbeidet.

Hva vil et slikt perspektiv bety for innfallsvinkler og måten å beskrive folkemusikken i nord på? Inntil relativt nylig har forståelsen for at nordområdene har hatt historiske folkemusikktradisjoner vært relativt fraværende i folks bevissthet. Dette har bl.a. gitt seg utslag i en kulturpolitisk dreining mot sør, og et fokus på de såkalte kjerneområdenes musikkulturer.

En kontekstuell analyse av dagens folkemusikalske situasjon i nordområdene kan være tjent med å anlegge et perspektiv som vektlegger forholdet mellom nord og sør, og dermed også et maktforhold som tar utgangspunkt i forholdet mellom periferi og sentrum. Til hjelp i denne analysen av folkemusikkfeltet, med sitt historiske fokus på tradisjon og geografi, har jeg hentet inspirasjon fra bl.a. den franske sosiologen Pierre Bourdieus analyser av maktrelasjoner og maktkamper innenfor det han benevner som ulike felt. I den foreliggende analysen innebærer dette en forståelse av folkemusikkfeltet som en arena for forhandlinger og «kamp» om definisjonsmakt og tilgjengelighet i forhold til både økonomisk, kulturell, og symbolsk kapital. Analysen intenderer imidlertid ikke å skulle være en analyse i bourdieusk forstand. Til det er både det empiriske grunnlaget og den sosiologiske metoden for ufullstendig.

Hva legger vi så i begrepet «nordområdeperspektiv»? Et alternativt begrep for å forklare den geografiske avgrensingen av nordområdene er Nordkalotten. I hovedsak regnes geografiske områder nord for polarsirkelen inn under dette begrepet, mens i vår referanse til Nordkalotten inkluderes også nærliggende geografiske områder sør for polarsirkelen som inneholder tilsvarende kulturelle trekk (f.eks. hele det finske og russiske karelske området).

Jeg vil i denne sammenhengen ta utgangspunkt i musikalske praksiser i de områdene i Norge, Sverige og Finland som ligger innenfor en slik definisjon av Nordkalotten. I dette ligger det mer en antydning av geografisk avgrensning enn en bastant grensedragning langs faste linjer. De musikalske grensene er flytende (til forskjell fra de geografiske), og de kulturelle og dialektale grensene er, som flere har vært inne på (Johansson 2009, Stokes 2009, Omholt 2006), tilsvarende prosessuelle og forhandlingsavhengige. Siden jeg kjenner det nordnorske landskapet best, vil nødvendigvis mange av synspunktene og eksemplene ha sitt utspring i denne landsdelen, selv om synspunktene som presenteres kan relateres til andre lignende områder.

Artikkelens empiriske materiale er i hovedsak hentet fra intervju og samtaler gjort av undertegnede i forbindelse med arbeidet med en podkastserie i tilknytning til masterstudiet i musikkvitenskap ved Høgskolen i Nesna.² I tillegg er det benyttet ulike musikkinnspillinger som lydlig eksempler i forbindelse med analysen av de ulike posisjonene. I tilknytning til disse er det også gjort intervju med Susanne Lundeng³, Bodø og Siw Burman⁴, Lycksele.

Sentrum og periferi sett fra nord

Er det relevant å snakke om sentrum og periferi i dagens «glokaliserte»⁵ verden? Mange vil hevde at dagens Internett- og medieteknologi i praksis mer eller mindre har visket ut dette skillet, eller i det minste gjort det mindre relevant som ramme for å analysere og forstå ulike smaks- og maktforhold i samfunnet. Per Mangset (2002) viser imidlertid til hvordan hans undersøkelser av internasjonalt kultursamarbeid, og den geografiske bosetningen til den norske kunstnerbefolkningen (Mangset 1997), «tyder på at sen-

trum–periferidimensjonen fortsatt er en viktig strukturerende kraft i kulturlivet» (Mangset 2002:78). Et konkret eksempel på dette er hvilke deltagere fra kulturlivet som opptre eller uttaler seg om kulturspørsmål i sentrale medier som landsdekkende aviser og radio og fjernsyn. Her trenger man neppe statistikk som grunnlag for å erkjenne at hovedstaden, og til og med avgrensede områder i Oslo, synes å være betydelig overrepresentert, også sett i lys av at «nesten halvparten – eller 48% – av de organiserte (det vil stort sett si profesjonelle) norske kunstnere bodde i Osloregionen i 1993–94» (ibid.:87).

Mangset hevder at en av årsakene til at folk vil bo slik er mulighetene for å få jobber, men også at «det er særlig de kunstsakkyndige portvokterne i Oslo-regionen som forvalter definisjonen av kunstnerisk kvalitet» (ibid.:88). Disse utgjør, for å si det med Bourdieu, den dominerende klassen og kan operere med smakspreferanser «... som forener folk fra samme miljø og atskiller dem fra andre» (Wilken 2008:57). Med andre ord foregår kampen om den kulturelle kapitalen i disse eksponerende miljøene, eller maktfeltene om man vil, og de smaksdommene og sosiale nettverkene vi finner her vil være distingverende i forhold til periferien.

Mangsets undersøkelse innbefatter ikke musikere, men sannsynligvis ville man finne lignende tendenser her. Innenfor folkemusikksjangeren vil man sannsynligvis i mindre grad være Oslo-basert siden selve musikkformen henter mye av sin historiske begrunnelse og identitet fra regionene og landsbygda. Å representere provinsen vil i enkelte sammenhenger til og med styrke en folkemusikers kulturelle kapital, siden det å representere arkaiske og eventuelt ukjente musikalske uttrykk og tradisjoner pr. definisjon er i tråd med folkemusikkbevegelsens formål. Allikevel synes mye av folkemusikkens aktiviteter, for ikke å si felt, å være preget av å være et sørnorsk fenomen. Mye av årsaken til dette har, som folkemusikkens tilskrevne meninger for øvrig, historiske årsaker. Liksom mye av musikken, instrumentene og «kjerneområdene» for det vi forbinder med folkemusikk.

Jan-Petter Blom skriver i sin artikkel «Hva er folkemusikk?» at «romantikken kom til å bli en virkende kraft i framveksten av 1800-tallets nasjonale bevegelser» (Blom 1993:8). Styrt av et ønske om å finne tilbake til det opprinnelige, ekte og typiske for nasjonene, ble bl.a. Johan G. Herders (1744–1803) tanker om «folket» som bærere av særegne nasjonale egenar-

ter som måtte tas vare på, ei rettesnor for alt innsamlingsarbeide med «folkekultur». Og man «... blinket ut bondekulturens mest særpregede og alderdommelige manifestasjoner som kollektive representasjoner for folket» (op.cit.).

Man kan slik hevde at mye av grunnlaget for den norske folkemusikken, slik den har kommet til uttrykk fra midten av det 19. århundret, er en nasjonalromantisk konstruksjon, gjennomført i områdene sør for Dovre. Poenget er at disse kjerneområdene der innsamlerne gjerne beveget seg, i ettertid har blitt konstruerte⁶ tradisjonsområder (Larsen 2002:122). De oppstod i lys av det som ble oppfattet som datidens økonomiske – og intellektuelle – sentra. Dette musikalske skillet som kjerneområdene skapte opprettholdes stort sett uendret også i dag. I den forbindelse kan det, med utsikt fra nord, være interessant å merke seg at for eksempel den italienske reisende Giuseppe Acerbi allerede i 1799 skrev ned på noter to hallinger fra Alta, samt en polsdans og en dansemelodi som ligner på en svensk eller finsk kontradans (Graff 2005:40–42). Med all sannsynlighet var ikke dette et særtilfelle. Graff skriver videre at «vi vet at det har eksistert dans og slåttemusikk i Nord-Norge lenge før Acerbi skreiv ned slåttene fra Alta», men «Acerbi vil bli stående i historia som den som først åpnet ei dør for ettertida inn til den folkelige musikken som fantes i landsdelen i eldre tid, både når det gjaldt norsk og samisk tradisjon (ibid.:44).⁷ Femti år senere samler Ole Tobias Olsen (1830–1924) folketoner i Nordland, og i 1870 får han et stipend for «Indhøstning af Folkediktninger» (Gaukstad 1982), og synes å ha tilgang til et stort repertoar av både vokalt og instrumentalt stoff.

Ole Tobias Olsen var den første, og også den eneste, nasjonalromantiske samleren av folkediktning i vid forstand i Nord-Norge. Fra begynnelsen av 1900-tallet kom det flere til, og de fleste opererte nok i samme ånd med hensyn til å ville ta vare på de eldste formene, samtidig som de beklaget at de var for seint ute og at mye av det mest verdifulle var gått tapt (se for eksempel Graff 2005, Rabliås 1988). En effekt av innsamlingsarbeidet i nord var opprettelsen av egne arkiv for området. I Nord-Norge ble landsdelens eget folkemusikkarkiv etablert ved Tromsø Museum i 1949.

Arkiv og utdanning

Liksom betydningen av innsamling og innsamlere ikke kan overvurderes med hensyn til å skape de såkalte kjerneområdene, bør ikke betydningen av å befeste og videreutvikle dette arbeidet gjennom arkiver og utdannings- og forskningsinstitusjoner undervurderes. Den nasjonalromantiske, og for så vidt reelle, forestillingen om en musikkultur og et repertoar som ble gehørtradert og utviklet innenfor avgrensede geografiske områder, er etter hvert supplert og delvis avløst av de ovenfor nevnte institusjonenes materiale som kilder til tradering. Folkemusikkens repertoar og utøving har i den senere tid i tiltagende grad blitt profesjonalisert og akademisert, og ligner slik på kunstmusikken, jazzen og deler av populærmusikksjangeren. Det undervises nå på både høyskole- og universitetsnivå i de ulike landene i Norden, men på Nordkalotten finnes det typisk nok ikke spesifikke tilbud om utdanning i folkemusikk.

Etableringen av Nordnorsk Folkemusikksamling ved Tromsø Museum medførte at også Nord-Norge fikk et eget arkiv for ulike folkelige musikkformer, og at man fikk samlet store deler av lydopptak, notenedtegnelser, instrumenter, bilder, og håndskrevet materiale m.m. i en egen institusjon med ansvar for landsdelens folkemusikk og samiske musikk. I dag finnes det rundt 2000 lydband med opptak og intervjuer, og rundt 30 000 manuskriptsider med ulike nedtegnelser ved institusjonen (Graff 2005:27). Til tross for den bygningsmessige nærheten mellom Nordnorsk Folkemusikksamling, Musikkonservatoriet i Nord-Norge og Høgskolen i Tromsø (alle nå del av Universitetet i Tromsø) har det ikke utviklet seg studietilbud som spesifikt har rettet seg inn mot landsdelens folkemusikk.⁸ Heller ikke innenfor samisk musikkultur, som må sies å være et spesialemne for samlinga.

Arkiv og museer synes imidlertid å bli mye benyttet av både privatpersoner og institusjoner, og publikasjoner og fonogrammer med lokalt utgangspunkt publiseres jevnlig fra Tromsø Museum. En tendens som også forskningsarkivar Staffan Lundmark ved DAUM i Umeå bekrefter.

Sverige

Dialekt och ortnamnsarkivet i Umeå, DAUM, er ett av flere arkiv i Sverige.⁹ DAUM har som oppgave å ta vare på den immaterielle kulturarven i Västerbotten og Norrland. I første rekke har dette arbeidet konsentrert seg om å ta vare på ulike språklige dialekter, men «musiken har funnits med som en naturlig del av folkminnesinnsamlingen» (Lundmark, intervju 2009). Musikkarkivet har konsentrert seg om «folkelig musikk», i DAUMs tilfelle definert som «viser och spelmannsmusik» (intervju).

DAUM har, liksom Tromsø Museum, mesteparten av sine eldre lydopptak og nedtegnelser fra 1950-tallet og utover. Mesteparten av det innsamlete lyd materialet er hentet fra 1970- og 80-tallet, fra den såkalte «folkmusikkvågen» i Sverige. Denne bevegelsen, som hadde nær tilknytning til en generell venstreradikal strømning i vesten (Arvidsson 2008), gikk i Nord-Norge under navnet «den nordnorske visebølgen». En bølge som også inkluderte en fornyet interesse for gamle slåtter og eldre vokalstoff. I Sverige ble ungdom interessert i eldre folkemusikk, gjerne knyttet til de enkelte lokalsamfunnene, og flere gjorde lydopptak av eldre spellmenn. I Västerbotten gjorde bl.a. Siw Burman og Gunnar Karlsson opptak, og mange av slåttene ble også skrevet ned på noter og publisert i boka *Slatta från Västerbottn* (Burman og Karlsson 1986). Det innsamlete materialet har siden blitt brukt i forbindelse med nye fonograminnspillinger, for eksempel av gruppa Burträskara (1981) og senere Slatta (2006). I begge tilfellene med felespilleren Thomas Andersson som en sentral figur. Siw Burman og Thomas Andersson har også benyttet dette materialet i pedagogisk sammenheng, blant annet i opplæringen av yngre felespillere.

De første nedtegnelsene og opptakene var det derimot en svensk jernbaneansatt som sto for. Allerede i 1913 gjorde Karl Tirén fonografopptak på voksrull i Tärnaby i Västerbotten. Gunnar Ternhag omtaler denne virksomheten som at Tirén hadde « – et passionerat förhållande till den samiska musiken». (...) Detta skedde i en tid, när den samiska jojken knappast var känd ens bland samhällets musikaktiva» (Ternhag 2000:33).

I dag er både notenedtegnelsene og lydopptakene etter Tiréns innsamlingsvirksomhet en del av DAUMs samlinger, og har fått ny aktualitet, blant

annet knyttet til en revitalisering av sørsamenes joiketradisjoner. I Sverige eksemplifisert gjennom musikkprosjektene til for eksempel Krister Stoor og Lars Jonas Johanson. I Norge er det i første rekke musikeren Frode Fjellheim som gjennom sine ulike prosjekter og grupper har benyttet Tiréns materiale i grupper som JazzJoik Ensemble og Transjoik (se Larsen 2005). I forbindelse med de ovenfornevnte prosjektene har DAUMs arkiver vært av avgjørende betydning som kilde til å finne fram til historisk materiale. DAUM har et relativt tett samarbeid med Umeå universitet og musikkantropologen Alf Arvidsson. Luleå tekniska universitet har en egen avdeling i Piteå, Musikhøgskolan i Piteå, men verken Umeå eller Piteå gir tilbud om utdanninger basert på folkemusikk fra området.

Finland

I Finland synes det formaliserte folkemusikkarbeidet med innsamling, arkiv og utdanningsinstitusjoner i stor grad å være et område som hører til den sørlige delen av landet. Universitetet i Åbo har samlinger med opptak av bl.a. joik fra Nord-Finland, men det er så vidt jeg vet ikke aktiviteter knyttet til dette. I Vasa finnes det et finlandssvensk folkemusikkinstitutt, der man bare jobber med svenskspråklig materiale.

Instituttet for folkemusikk i Kaustinen, som Tina Ramnarine omtaler som et senter for finsk folkemusikkaktivitet: undervisning, forskning og utøving (Ramnarine 2003:126) er i hovedsak orientert mot feletradisjonene i Vest-Finland. Dette senteret inneholder et stort arkiv med noter, ulike historiske opptak, artikler med omtale av finsk folkemusikk, plateinnspillinger og opplysninger om folkemusikkfestivaler. Instituttet organiserer også kurs, bl.a. Ala-Könni kursene, der man vektlegger opplæring på historisk tradisjonelle folkemusikkinstrumenter, og der stilfortrolighet synes å være et nøkkelord. Ramnarine kommenterer: «The different styles that are learned by students (...) are likely to be personal only in that they are individual interpretations of the formal folk music learning experience» (ibid.:133).

Innenfor utdanning har både Universitetet i Tampere og Jyväskylä studietilbud i etnomusikologi, men det er i første rekke Sibeliusakademiet som er konsentrert om finsk folkemusikk. Tina Ramnarine omtaler Sibelius-

akademiets Department of Folk Music som «the focus point of new folk music» (intervju 2009), både når det gjelder profesjonaliseringen av finsk folkemusikk, og den orienteringen mot verdensmusikk og en nordisk stil (se bl.a. Kolltveit 2009, Johansson 2009) som hun omtaler som «New Folk Music» (Ramnarine 2003).

Konstruksjonen av nord i folkemusikken

Nordområdene i Norge, Sverige og Finland representerer i politisk, økonomisk, kulturell og geografisk sammenheng områder som i bestemte tilfeller vil kunne defineres med grensedragninger, men som også er «flytende og dynamiske konsepter» (Fagerheim 2010:253), og som sådan gjenstand for forhandlinger. Vi henviser til begreper som Nordkalotten, Nordområdene, Barentsregionen, eller rett og slett Nord. Den norske regjeringens nordområdemelding understreker betydningen av en økt satsing i dette området, men gir ingen eksakt definisjon av områdets geografiske utstrekning.¹⁰ I Norge snakker man om Nord-Norge som de tre nordligste fylkene, mens man i andre sammenhenger som omhandler nordlige områder gjerne vektlegger Finnmark fylke, eller til og med bare deler av Finnmark. Poenget er at nordområdene er et fleksibelt geografisk område der grensene er flytende, situasjonsbettinget og gjenstand for forhandlinger, og som sådan anvendelig i ulike sammenhenger.

Som nevnt innledningsvis vil grensedragninger i forhold til musikkpraksiser være et slikt tilfelle der grensene er foranderlige og situasjonelle. Thuen (2002b:16) hevder at «forestillingen om kulturens lokalisbarhet og avgrensbarhet er blitt kritisert fra flere hold i nyere antropologiske bidrag», og at «faren for reifisering er til stede når steder som sosial og kulturell enhet er et utgangspunkt for studier snarere enn en mulig (men langt fra opplagt) konklusjon på en analyse» (ibid.:17). I folkemusikken snakker man om musikalske dialekter, et begrep som kan forstås som ekvivalent til skillet mellom språklige dialekter. I språkvitenskapen, liksom i folkemusikken, er bestemmelsen av slike grenser uklare og kontekstuelt betingete (Omholt 2006). Det synes allikevel åpenbart at Nord som en eller form for avgrensing, både geografisk og kulturelt, griper noe av en allmenn fellesforståelse

som gjør det interessant å se på hvordan folkemusikk og folkemusikere eventuelt oppfatter denne kategoriseringen som en meningsfylt måte å avgrense sin musikalske virksomhet på.

I så tilfelle ville det være interessant, i stedet for å utgå fra en antagelse om en felles folkemusikalsk dialekt for nordområdene, å belyse hvordan noen representative folkemusikere fra dette området eventuelt iscenesetter sin geografiske tilknytning gjennom sin folkemusikalske praksis, og hvordan de gjennom dette også posisjonerer sin geografiske identitet i forhold til folkemusikkfeltet for øvrig.

I en slik sammenheng synes det relevant å se på ulike sider av denne musikkpraksisen, som for eksempel hvordan man eventuelt kan framstå som representant for en bestemt geografisk forankret tradisjon, og samtidig ivareta behovet for kunstnerlig individualitet (Johansson 2009:39). Det kan også problematiseres om det å være fra nord representerer et grunnlag for eksotisering som gir en egen kredibilitet, eller symbolsk kapital i offentligheten, som også kan tjene som frigjørende i forhold til musikalske valg (jf. den samiske musikkens nye rolle) (Larsen 2005). Eller som Martin Stokes hevder, at «utkanter» representerer en innfallsvinkel og kreativitet hvor «culture making takes place with a particular kind of intensity» (intervju, 2009) som representerer randsonens spesielle kreativitet og frihet fra konvensjoner knyttet til for eksempel den nasjonale folkemusikkanon.

Thuen beskriver et nabo- og bytteforhold i nord preget av symmetri i forbindelsen mellom vest og øst, mens forholdt mellom nord og sør er et asymmetrisk forhold, der aktørene i feltet representerer et skjevt styrkeforhold som lar nordområdene være definert som den svakeste part. Er dette også tilfelle for ulike aspekter ved folkemusikalsk praksis i dag, og hvordan kommer i så tilfelle dette til uttrykk?

To kvinner på barrikadene

To sentrale folkemusikkaktører i henholdsvis Nord-Norge og Nord-Sverige er de kvinnelige «felespellmennene» Susanne Lundeng og Siw Burman. Den sistnevnte er nevnt tidligere i artikkelen i forbindelse med innsamlingsarbeidet som foregikk i Västerbotten på 1970- og 80-tallet. Hun har hatt sitt

hovedvirke som pedagog, og er i dag tilknyttet musikkskolen i Lycksele. I 2010 ga hun ut CDen *Siw Burman & Ole Hjorth, Olle Berggren tolkar Södra Lapplands Spelmän*, basert på notesamlingen *Slatta från Västerbottn*.

Susanne Lundeng har siden 90-tallet vært den mest profilerte folke-musikkutøveren i Nord-Norge. Hun har gitt ut sju CDer siden 1991, har samarbeidet med flere kjente musikere innenfor ulike sjangre, og har markert seg også som komponist innenfor folkemusikksjangeren.

Når jeg har valgt å belyse ulike problemstillinger knyttet til folkemusikkfeltet i nord gjennom disse musikerne er det flere årsaker til dette. De har begge drevet innsamlingsarbeid som har dannet grunnlaget for mye av sitt repertoar. De representerer gjennom denne innsamlingsvirksomheten en gehørbasert læremåte, og kan vise til direktekontakt med flere kilder. Dette er en form for kulturell kapital som har blitt, og fremdeles blir, høyt verdsatt innenfor folkemusikkmiljøet. Samtidig har de benyttet dette stoffet i et revitaliseringsprosjekt knyttet til en musikalsk tradisjon og et tradisjonsområde som i nasjonal sammenheng har blitt betraktet som perifert, og som helt eller delvis har falt utenfor den nasjonale folkemusikkanon.

Begge utøverne er anerkjent som dyktige utøvere, og begge har gjort seg gjeldende også i nasjonal sammenheng. Siw Burman kjenner det nasjonale miljøet blant annet gjennom studier ved Musikhøgskolan i Stockholm (med Ole Hjorth som lærer). Susanne Lundeng har hatt en rekke oppdrag og relativt stor medieeksponering på riksplan.

I det videre skal vi ta for oss utvalgte sider ved deres musikalske praksiser. Beskrivelsen og analysen benytter i første rekke CD-innspillinger og personlige intervjuer som empirisk grunnlag.

Susanne Lundeng – forunderlig ferd

Susanne Lundeng (født 1969) ga ut sin første plate i 1991 (*Havella*), der hun spiller slåtter fra Nordland i soloutgave. Her spiller hun i alt 18 melodier fra den delen av fylket som ligger nord for Saltfjellet (Saltdal, Beiarn, Gildeskål, Lødingen og Lofoten). Innspillingen har med detaljerte opplysninger om opphavet til slåttene, biografiske opplysninger om spillmennene, og andre henvisninger til stemminger, og ikke minst kildegrunnlaget.

En uttalt målsetting med polsdansene på plata er, «... å få den gjenopp-tatte polsdansen, som i mange år har blitt danset til slåtter fra andre steder i landet, til å fungere sammen med originalmusikken igjen» (covertekst:1991). Utsagnet viser at den unge felespilleren allerede som tjueto-åring har en ideologisk forestilling om å skape bånd mellom musikk og geografi, og å «... tilegne seg gamle opptak og nedtegninger» (op.cit.). Coverteksten inneholder også et kart med stedsnavn, og sammenholdt med detaljene i tekstheftet må framstillingen kunne tolkes som en dokumentasjon med vektlegginger av historiske saksopplysninger slik man forventer å finne dem i en typisk folkemusikkutgivelse der understrekning av tradisjonstil-knytningen er vesentlig.

Med sin andre plate, *Drag* (1994), skjer det et varig skifte i musikalsk uttrykk. Lundeng går fra å være soloutøver til å spille med fullt band. I denne sammenhengen betyr det Kristin Skaare (trekkspill, flygel og trøorgel), Finn Sletten (perkusjon), og Stan Poplin (kontrabass). Dette er tilnærmet det bandoppsettet hun benytter også i de kommende plateproduksjonene. Også på sin neste CD *Ættesyn* (1997) finner vi den samme instrumentbesetning.¹¹ Med plata *Vals til den røde fela* (2000) kommer også Håvar Bendiksen med på gitar, mandolin og trekkspill. Han har siden vært fast medlem i bandet. Bjørn Andor Drage tar seg av tangentinstrumentene på denne innspillingen der kontrabassen er utelatt. Det gjør han også på plata *Forunderlig ferd* (2004), der mannskapet på trommer, og nå også kontrabass, er blitt henholdsvis Arnfinn Bergrabb og Knut Erik Sundquist. Susanne Lundengs hittil siste CD med eget band er plata *Nat-tevåk* (2006). Fremdeles med musikerne Håvar Bendiksen og Arnfinn Berg-rabb, og nå med Trond-Viggo Solås på kontrabass.

Musikerne som har deltatt på Susanne Lundengs plater har i stor grad hatt tilknytning til, eller bostedsadresse i landsdelen. Her kan nevnes Bjørn Andor Drage, som har vært domkantore i Bodø, musiker, arrangør, komponist, professor ved Universitetet i Nordland og Universitetet i Tromsø (tidligere Nordnorsk musikkonservatorium), og som ellers har hatt en sentral rolle i landsdelens musikalske aktiviteter for øvrig. Finn Sletten har vært en av landsdelens mest profilerte perkusjonister. Likeså Odd A. Eilertsen (kjent fra bl.a. Nordnorsk Visegruppe) på kontrabass, og det samme med Knut Erik Sundquist,¹² som også har en karriere som klassisk utdannet bas-

sist. Håvar Bendiksen, Arnfinn Bergrabb og Trond-Viggo Solås tilhører en yngre garde musikere med Bodø som base. De benyttes også som musikere i mange andre og ulike sammenhenger. Lundeng har selv hatt Bodø som fast base, med unntak av noen år på Fleinvær utenfor Bodø. Hennes musikalske samarbeidspartnere må slik kunne sies å være geografisk nært knyttet opp mot lokalmiljøet. Ikke minst har jazzmiljøet i Bodø hatt betydning. «Vi har brukt mye mer jazz, (...), og kanskje særlig i Nord-Norge», sier hun i et intervju (intervju 2011). Hun begrunner dette med at man musikalsk sett «... kan (vi fortsatt) bevare det solistiske spillet», slik at «det er åpent, ikke for tett og massivt» (op.cit.). I tillegg har hun tanker om at det å bruke lokale musikere skyldes at «... de har samme type humor, timing, alle de der nonverbale småtingene» (op.cit.). Det er med andre ord både musikalske og menneskelige vurderinger som synes å ligge til grunn for valg av musikalsk materiale, framstilling av dette, og hvilke musikere som velges.

Det lokale særpreget kommer også fram i det musikalske materialet, som på *Drag* med unntak av en egenkomposisjon, består utelukkende av materiale fra Nordland. «Slåttene du får høre her, er skapt og formet av mennesker i en kystkultur», skriver Lundeng i coverteksten. Betegnende nok er hennes egen komposisjon kalt «Hav», og gir slik konnotasjoner til nordnorsk miljø og landskap. Hun forteller at det var som en åpenbaring da hun skjønnte at folkemusikken nødvendigvis ikke bare var et innlandsfenomen i Sør-Norge, men at miljøet var vel så levende i kystmiljøene i nord.

Hennes andre bandplate inneholder i alt fire egne komposisjoner, blant annet tittelsporet «Ættesyn», mens de 11 øvrige kuttene er basert på tradisjonelt stoff med covertekster med henvisninger til opprinnelsessted og opphav. Hun sier selv at hun er «supernøye på å oppgi kildene», og at det skal være «nok informasjon til at andre kan gå å grave i det» (intervju). Dette grunngir hun med respekt for tradisjonen, men også med andres behov for å kunne etterprøve informasjonen og finne ut av ting på egen hånd. Lundeng mener hun her er i tråd med en generell tradisjon innenfor folkemusikkmiljøet. Det å knytte sammenhenger mellom musikkpraksis og sted ved hjelp av konkrete henvisninger er forøvrig kjent og beskrevet innen både rock (bl.a. Larsen 2003) og andre sjangere innenfor populærmusikken (Carney 1994).

Med innspillingen *Vals til den røde fela* kommer et relativt radikalt brudd med tidligere innspilt repertoar. På denne plata består alle tolv kuttene av egenkomponerte melodier. Titlene har heller ingen åpenbare referanser til landsdelens folkemusikk, selv om en kortfattet covertekst på engelsk hevder at musikken er «... clearly influenced by traditional folk music» (covertekst, 2000). Susanne Lundeng kommenterer denne plata: «Det var drømmen, å få til ei hel plate med bare egne komposisjoner». På denne innspillingen videreutvikler hun sin personlige stil, med slårter der melodilinjene framstår som mer «improvisasjonspreget». Hun sier at improvisasjonselementet på den ene siden er «helt ute av tradisjonen, men kanskje ikke allikevel», ettersom de gamle spellmennene også endret ting underveis. Hun mener allikevel at omgangen med jazzmusikere, og også hardingfeleslåttens sammensetning av korte motiv med små endringer kan ha hatt innvirkning på hennes innfallsvinkel.

På plata *Forunderlig ferd* er det 14 melodier, der tre er tradisjonelle, mens de resterende er egne komposisjoner. De tradisjonelle låtene har oppgitt geografisk opphav, men er uten kildehenvisninger. Coveret er kun utstyrt med tekst som opplyser om melodinavn.

Susanne Lundengs siste CD med band *Nattevåk* er utstyrt med en kort covertekst som igjen trekker linjene til historie og tradisjon i det hun skriver at hennes «... tipp, tipp, tippoldemor som omkom i et forlis 16. januar 1840 bare 38 år gammel, på hjemtur etter å ha spilt fiolin i et bryllup på Røst» (covertekst, 2007), hadde bodd på Værøy gamle prestegård, der *Nattevåk* er innspilt. Plata inneholder ti melodier, der en marsj er tradisjonell, mens resten er Lundengs egne komposisjoner.

Det musikalske uttrykket hos Susanne Lundeng er, som hun selv kommenterer det, preget av hennes melodivalg fra den musikalske tradisjonen knyttet til Salten og Lofoten, og dernest hennes egne komposisjoner med basis i denne tradisjonen. Hun understreker allikevel at «Melodiføringa er vel det som er lengst borte (fra tradisjonelle slårter)», men at spillestilen allikevel er bygget på de historiske opptakene hun har hørt på. På spørsmål om hun tenker på dette sier hun: «Hele tida. (...) som en del av min intuisjon» (intervju).

Til å understøtte dette melodiske repertoaret velger hun musikere fra andre sjangere enn folkemusikken. «Jeg trives best med å samarbeide med

åpne, improvisatoriske klassiske musikere, og jazzmusikere» (intervju). Når det gjelder tanken bak utformingen av arrangementene, stiller hun den friheten som åpne arrangementer gir opp mot deler av folkemusikkmiljøets manglende særpreg ved å henvise til at spellmannslagene lett fjerner alt særpreg slik at alle må spille likt. Og at arrangementene, med for eksempel et trekkspill som spiller terser og sekster, ikke er «... noe mer tradisjonelt» enn hennes egne arrangement.

Susanne Lundengs hittil siste CD *Mot* (2011) er et eksempel på hennes søken mot nye uttrykk basert på hennes folkemusikalske bakgrunn. Her er tre «slåtter» for solo fele, to nummer i samarbeid med pianisten Bugge Wesseltoft, og et større orkesterstykk for solofiolin og strykeorkester (MiN-ensemblet). Hun har også koblet til seg Bodø Sinfonietta. Det er interessant å merke seg at hun fremdeles framhever de gamle polsdansene som inspirasjonskilde for mye av musikken på plata. Noe som, i følge Lundeng selv, også gjelder for Rolf Wallins verk «Imella» (intervju).

Vi har hittil kommentert covertekstene, tekstenes understreking av historisk tradisjon og henvisning til kilder og geografi, og dermed også denne musikktradisjonens sammenheng og forbindelse til nordområdene. Det er interessant å merke seg hvordan utformingen av cover synes å understreke denne tilknytningen¹³, både gjennom tekstenes lokale referanser og en billedbruk som gir assosiasjoner til åpne kystlandskap, hav, frihet, vide horisonter og kystkultur generelt. Bildene viser i all hovedsak åpne kystlandskap. Dette er en billedbruk som gir konnotasjoner til Nord-Norge, men som også kan deles med kystsamfunn generelt. Felespilleren sjøl er billedmessig iscenesatt inn i dette landskapet med fele og vind i håret, og personifiserer slik både kyst og nord. Samtidig er dette en iscenesetting av *artisten* Susanne Lundeng, som har gjort seg bemerket med å framtre som «utagerende» felespiller, i heftige bevegelser, med sukk og stønn og stamping i gulvet. I så måte personifiserer hun den stereotype oppfatningen av den bannende, uregjerlige, ukontrollerbare, oppviglerske og spontane «nordlendingen», en personlighet som gjerne knyttes til vill natur og naturforhold preget av noen av de samme egenskapene.

Hos Susanne Lundeng synes det rimelig å tolke disse uttrykkene, det personlige og den musikalske tradisjonen som hun representerer, som en legering som passer inn i en sosialt konstruert forestilling om «Nord».

Siw Burman – innsamler, utøver og pedagog

Siw Burman (født 1956) er født og oppvokst i Lappvatnet i Burträsk kommune. Hun kommer fra en familie der både hennes far og onkel spilte fele. Som tolvåring ble hun medlem i Burtäsk spellmannslag, og fra dette miljøet gikk veien videre til musikkgymnaset i Härnösand og Framnäs folkehøgskole. På 70-tallet reiste hun rundt i Västerbotten, sammen med Gunnar Karlsson, i regi av Rikskonserter Västerbotten og Bildningsförbundet, for å holde konserter. Samtidig gjorde de lydopptak med gamle spellmenn i distriktet. Opptakene dannet senere grunnlag for utgivelsen av boka *Slatta från Västerbottn* (1986), i samarbeid med DAUM, Umeå. Musikkkeksempler fra samlingen ble også utgitt på plate, i tillegg til et hefte med arrangementer for samspillgrupper.

I 1977 begynte hun på fiolinpedagogutdanning for spellmenn ved musikkhøgskolen i Stockholm, og fortsatte siden med musikkpedagogutdanning ved SMI (Stockholms Musikpedagogiska Institut). I denne perioden traff hun Ole Hjorth (født 1930), som hun i 2010 spilte inn CD sammen med.

Siw Burman har siden 70-tallet primært fungert som pedagog og musiker med basis i spellmannsmusikk. Siden 1989 har hun vært ansatt som lærer ved musikkskolen i Lycksele, der hun fremdeles jobber. Hun skriver i CD-coveret: «Folkmusiken har hela tiden varit den röda tråden i arbetet på musikkskolan och detta har resulterat i ett flertal spännande utbytesprojekt med ungdomar från länder i Norden och Ryssland. Nu senast också Litauen» (Södra Lapplands Spelmän: 2010).

Burman bekrefter, i likhet med Lundeng, at hun samhandler mer med musikere langs en øst–vest akse, enn med musikere i sør. I praksis vil dette si områdene langs Blå Vägen, en veistrekning på 1700 km mellom Nesna i vest og Petrosavodsk øst i Russland. Hun har i liten grad hatt kontakt eller samarbeid sørover etter at hun flyttet til Lycksele, enda hun har studert og jobbet flere år i Stockholm. På spørsmål om hun tror at folkemusikkmiljøet i Stockholm kjenner til den aktiviteten som foregår i nord svarer hun at «folkmusikvärlden (i sør, min anm.) har inte en aning!» (intervju 2011). Selv hevder hun at hun har sitt nettverk, at hun ikke ønsker å bli del av

«mainstream», og at hun ikke har «... gått inn i bikuban» (intervju). Disse uttalelsene kan vanskelig tolkes som annet enn en viss avstand til det etablerte folkemusikkmiljøet i Sverige. Årsakene kan være flere, som vi kommer til, men holdningene til Siw Burman synes i stor grad å samsvare med norske Susanne Lundengs forhold til det norske folkemusikkmiljøet.

Siw Burman må kunne sies å være en typisk representant for den generasjonen som vokste opp med den svenske «folkemusikvågen» på 70-tallet. Hun forteller at det i liten grad var gjort innsamling av spellmannsmusikk i Västerbotten og Lappland før hun og Gunnar Karlsson startet dette arbeidet på 70-tallet. På spørsmål om de nordlige delene av Sverige kommer i skyggen av en sørsvensk folkemusikkanon sier hun: «Ja, absolut. Så är det ju» (intervju). Hun viser blant annet til den holdningen som lå til grunn for innsamlingsarbeidet med bokverket *Svenska låtar*¹⁴, der «... innsamlingen aldri kom lenger enn til Ångermannsland (...) Den svenska spellmannsmusiken (i nord, min anm.) har man glømt. At vi hadde en egen kultur som svenskar här uppe, det har man liksom inte brytt seg med» (intervju). Hun unnskylder delvis det hele med dårlig infrastruktur og manglende veier. Men manglende kommunikasjon med omverden har også bidratt til at musikken i nord ble bevart for ettertiden. «Här i innlandet er 1700- och 1800-talets musik beholdt. Kusten var mer föränderligt» (intervju). Dette utsagnet må kunne tolkes som en understreking av at regionen representerer et interessant musikalsk område som både har hatt en tradisjon som kan vise fram det omskiftelige, men også det eldste historiske, stabile og nasjonalt interessante tradisjonsstoffet. De lydopptakene, og senere nedtegningene, som hun og Gunnar Karlsson gjorde på 70-tallet har siden vært basis for folkemusikkrepertoaret i Västerbotten, og for Burmans karriere både som musiker og pedagog.

Med CDen *Södra Lapplands Spelmän* befester hun først og fremst rollen som forvalter av et representativt repertoar for framstillingen av folkemusikken i området. Utgivelsen har mange sammenfallende trekk med Susanne Lundengs første utgivelse *Havella*. Plata inneholder 28 spor der melodiene presenteres stort sett uten akkompagnement, med unntak av diskret piano på en schottis og to valser. De øvrige slåttene er enten solo, eller i samspill med Ole Hjorth. Hovedvekten er lagt på polskrepertoaret, med mange, og for den jevne lytter relativt like melodier. Utgivelsen opp-

leves derfor ikke primært som et kommersielt produkt. Den er i første rekke en dokumentasjon av folkemusikken i Västerbotten. En understreking av denne funksjonen finner man for eksempel i tittelen på plata, som forteller hvem som er utøverne, og at de tolker slåtter etter Södra Lapplands spelmänn. Forsiden av coveret forteller ellers at slåttene er hentet fra Burman og Karlssons bok. Inne i coveret finnes et teksthefte med, i tillegg til bilder av utøverne, biografiske opplysninger og kildebeskrivelser, og et bilde av fjellvidder og en rein. Dette er med andre ord ikke et cover som vektlegger iscenesetting av «den autonome kunstner», men av kunstnere i en historisk og geografisk kontekst, og med et budskap om forankring i en folkemusikalsk tradisjon og et «Nord-landskap».

Når det gjelder valget av polsker som hovedfokus i repertoaret sier Siw Burman: «Jag ville visa upp dom» (intervju). Hun forteller at hun vil vise rytmikken, og det som er musikalske kjernepunkt i musikken. Hennes tolkning av tradisjonen er, i følge henne selv, at hun understreker og forsterker det rytmiske elementet i spillet. Det at musikken inngår i en større kontekst bekreftes av et relativt omfattende teksthefte som gjør rede for kilder, og den historie og kultur i Västerbotten som musikken er hentet ut av. Og selv om musikerne er solide, og framførelsen er elegant, er det først og fremst dokumentasjonsaspektet som synes å være hennes hovedanliggende. Siw Burman sier at plata representerer en bevegelse tilbake til røttene. På 70- og 80-tallet spilte hun inn flere LP-plater «med komp og congas»¹⁵, og nå sier hun spøkefullt at «... jag går bakåt i utvecklingen». Hun ønsker både å presentere hvordan kildene hun oppsøkte for over 30 år siden spilte, men også «... hur jag spelar dessa melodier».

Burman hevder at fremdeles er det slik, for de som studerer ved for eksempel Musikhøgskolan i Stockholm, at de stort sett må tilpasse seg repertoar fra de såkalte kjerneområdene i Sverige. Dette betyr i klartekst at repertoar fra Nord-Sverige er lite representert. «Dom (lærerene, min anm.) har inga som hälst kunnskaper om hva som fins här uppe (...) Det blir en slags mellansvensk tradisjon» (intervju). Hun ser lignende tendenser hos de mange folkemusikkgruppene i dag, som hun mener ser folkemusikken «i stort» (intervju), og heller vil presentere folkemusikksjangeren enn spesielle dialekter. Dette anser hun som positivt for å trekke til seg nye ungdomsgrupper, men frykter at det fort kan bli et «sammensurium» av ulike

dialekter (intervju). Hun mener også å se en utvikling der nye måter å spille på i sør «... kryper oppover» (intervju). Hun synes her å sikte både til ensartete samspillformer, og utviklingen mot større likhet i mellom dialektuttrykkene. Dette skjer, i følge Burman, både via lærere, plateinnspillinger og festivaler (se for eksempel Kolltveit 2009:12). Som musiker og pedagog er Siw Burman en observatør til de utviklingstrekkene som er nevnt ovenfor. Hun ser både positive og negative trekk for den Västerbotniska folkemusikkens framtid, men holder selv fast ved: «Jag lär ut mina låtar. Härifrån».

Symmetri eller asymmetri

Som det går fram av intervjuene med Susanne Lundeng og Siw Burman er musikkpraksiser «... viktige praksiser i prosesser med å definere det lokale, regioner eller samfunn i forhold til noen andre» (Fagerheim 2010:254). I så måte synes det rimelig å tolke Lundeng og Burman som eksponenter for en forståelse av forholdet nord-sør, og for så vidt øst-vest, i tråd med Thuens (2002a) beskrivelse av et forhold preget av henholdsvis asymmetri og symmetri. Lundeng redegjør i vårt intervju for hvordan hun «... er oppvokst på helgetreffene (for spellmenn) i Luleå, Burträsk, Älvsby og nordover til Lofoten og Målselv» (intervju). Hun forteller at hun aldri reiste sørover. Ikke før hun deltok på Landskappleiken i 1988 og vant B-klassen for vanlig fele (en rekrutteringsklasse for å kunne delta i den gjeveste A-klassen). Dette var hennes første og eneste deltakelse på kappleik, og hun sier selv at hun ikke finner det naturlig å delta i slike konkurranser. Dette begrunner hun med at hun egentlig ikke er interessert i kappleiker, og at det ikke er tradisjon for dette i nord (intervju). Hun finner heller ingen spesiell grunn til å delta aktivt i miljøet for øvrig.

Også Siw Burman har, som nevnt ovenfor, samarbeidet langs en øst-vest akse i større grad enn sørover. Hun har klare formeninger om en sørdominans innenfor svensk folkemusikk, med influenser som gradvis beveger seg også nordover. For henne innebærer dette en trussel mot feletradisjonene i Västerbotten.

En analyse av det som kan synes som et ulikt balanseforhold mellom nord og sør, mellom utkant og sentrum, gjelder ikke bare innenfor folke-

musikkfeltet. Det er, som Thuen påviser, et generelt forhold mellom aktører i et ulikt maktforhold. I så måte synes det rimelig å tolke folkemusikkmiljøet som et «felt» der det foregår maktkamper i bourdieusk forstand, og der noen besitter mer av de folkemusikalske kapitalformene enn andre. Bourdieu opererer med flere former for kapital. I tillegg til økonomisk kapital, innfører han begrepene kulturell, sosial og symbolsk kapital (Bourdieu 1983/86:242). De tre formene henger sammen, i det kulturell kapital består av blant annet utdanning og formell kompetanse, mens den sosiale kapitalen knyttes til relasjoner, forbindelser og nettverk. Den symbolske kapitalen kjennetegnes ved evnen til å utnytte de andre kapitalformene til å skaffe seg innflytelse og makt i feltet. Feltet kjennetegnes slik av «... relasjoner mellom agenter som kjemper om bestemte former for kapital» (Wilken 2008:40).

Hvis vi skulle driste oss til en tentativ beskrivelse av disse kapitalformene knyttet opp mot folkemusikkfeltet i Norge, kunne vi eksempelvis nevne noen sentrale organisasjoner, institusjoner og aktiviteter som befinner seg innenfor feltet. Norsk folkemusikksamling ved Universitetet i Oslo, Norsk folkemusikkformidling, NRK Folkemusikkredaksjonen, Riksscenen (Scene for nasjonal og internasjonal folkemusikk, joik og folkedans), FolkOrg (organisasjonen for folkemusikk og folkedans), Folkelarm, Norges musikkhøgskole med eget studium i folkemusikk. Alle de nevnte institusjonene /organisasjonene har postadresse i Oslo. I tillegg synes det naturlig å nevne Arne Bjørndals samling ved Universitetet i Bergen, Norsk senter for folke-musikk og folkedans i Trondheim, og utdanningsinstitusjonene Institutt for folkekultur i Rauland og Ole Bull Akademiet i Voss. I mediesammenheng gis bladet *Folkemusikk* ut, med adresse Fagernes. I tillegg avholdes det flere kappleiker, inkludert Landskappleiken (Seljord i 2011) og Landsfestivalen i gammeldansmusikk (Oppdal i 2011), samt flere folkemusikkfestivaler av ulikt tilsnitt.

Jeg har tidligere i artikkelen beskrevet arkiv og utdanningsinstitusjoner i nord. Det synes åpenbart ut i fra den overforstående, og på ingen måte fullstendig dekkende oversikten, hvor de fleste sentrale aktørene i feltet befinner seg geografisk. Hva den nevnte sentraliseringen skyldes kan diskuteres, men det er nærliggende å tenke at institusjonenes geografiske beliggenhet sementerer allerede eksisterende forestillinger om den norske

folkemusikken som et sørnorsk fenomen. Tellef Kvifte oppsummerer folkemusikkfeltet slik, i et nummer av bladet Folkemusikk: «Utdanningsinstitusjonane har, saman med arrangørar, stønadsordningar og media vore med på å lyfte fram og skapa rammer for feltet» (Folkemusikk 2011:24).¹⁶ Institusjoner representerer de aktørene som er tilknyttet virksomheten (og omvendt), og de representerer samtidig et maktforhold som kommer til syne, blant annet i geografisk plassering nær sentralmakten. Den historiske forklaringen på dette forholdet må søkes blant annet i arven fra nasjonalromantikken, og den politiske byggingen av nasjonalstaten. I arbeidet med å iscenesette nasjonen Norge ble «folkets» kultur et viktig råstoff for foredlingen av det norske. «Denne virksomheten (innsamlingen av folkemusikk) skapte imidlertid grobunn for en bevissthet hos «folket» om at man var i besittelse av musikalske uttrykk som det var verdt å ta vare på» (Larsen 2002:123). Folket var i denne sammenhengen bondebefolkningen i innlandet, og det *nasjonale* befant seg sør for Dovre. Det synes rimelig å tolke dagens sentralisering av aktiviteter og institusjoner som et utslag av en historisk utvikling med røtter i denne forståelsen. Til denne tolkningen kan det selvsagt innvendes at flertallet av både folkemusikkaktører og folkemusikkens ulike aktiviteter i dag befinner seg i det samme området. Her er poenget at den aktiviteten og oppmerksomheten som det historiske folkemusikkfeltet ble utsatt for, la grunnlaget for både den norske folkemusikkanon og de såkalte «kjerneområdenes» status, og dermed også dagens situasjon.

Nord-Norge og nordområdene representerte, og representerer, i denne sammenhengen utkant og periferi. I praksis innebærer dette et miljø med et ambivalent forhold til konvensjoner og normer innenfor feltet. På den ene siden representerer den perifere rollen fravær av dominante nasjonale konvensjoner, på den annen side stilles det krav om å innrette seg for å være på innsiden av miljøet. Aktører som ønsker å erverve kulturell kapital innenfor folkemusikkmiljøet må beregne å delta på kappleiker, omgås sentrale aktører, utdanne seg innenfor et system der pensum i hovedsak dreier seg om selvbestaltete kjerneområder, og virke i en «... virkelighetsforståelse som framstår som objektiv og sann, uten at det er klart for de involverte at det er snakk om en vilkårlig virkelighetsforståelse» (Wilken 2008:68). Wilken skriver, med henvisning til Bourdieu, at «... de marginaliserte grup-

penes kompetanser er sjelden verdsatt i utdanningssystemet, og de kan derfor vanskelig veksles til systemets dominerende kulturelle kapital» (ibid.:74). Vi kan slik hevde at aktørene innenfor folkemusikkfeltet synes å måtte tillegge seg ulike sosialiserte verdi- og normsystemer, eller habitus, som konstituerer bestemte verdioppfatninger knyttet til folkemusikkfeltet. Disse lagres i «vår personlige kroppsmentale ryggsekk», som Fagerheim uttrykker det (Fagerheim 2010:21). En metafor som kanskje i dette tilfellet heller kunne byttes med en «mental skyggelue» i forhold til konstruksjonen og tolkningen av det norske «folkemusikklandskapet».

I dette landskapet kan det synes som Nord, representert ved Susanne Lundeng og Siw Burman, blir utdefinert, og utdefinerer seg selv. De blir stående som representanter for et landskap som befinner seg utenfor det nasjonalt kanoniserte folkemusikkområdet. De er, i kraft av sin utenforposisjon, oppfattet som eksotiske og interessante, men deres fysiske fravær i miljøet og deres delvis eksplisitte avstandtaking til resten av feltet, forsterker forestillingen om et periferipreg.

Det meste er nord¹⁷

Nordområdene er, som vi var inne på innledningsvis, et geografisk område med flytende grenser. I tillegg er det et område som omfatter flere nasjoner, en rekke etnisiteter, enorme landområder og flere ulike musikksjangere og praksiser. Vi har i denne artikkelen konsentrert oppmerksomheten om folkemusikken i nordområdene i de nordiske landene, med to sentrale utøvere som eksempler. Det foreliggende arbeidet er med andre ord på ingen måte ment å være dekkende for alle fasetter og praksiser innenfor folkemusikkfeltet. Det musikkulturelle landskapet er dessuten et dynamisk landskap som kan oppfattes å være i konstant endring. Jeg skal allikevel forsøke å dra noen generelle sluttsatser ut i fra det foreliggende.

Et fellestrekk ved folkemusikalsk praksis i Nord synes å være en sjølførståelse blant både utøvere, og befolkningen for øvrig, om at man befinner seg i periferien. Sentrum må da ligge et annet sted, og jeg vil tro at de fleste oppfatter at dette stedet knyttes til Sør, sentralmakten, sentrale institusjoner og etablerte miljøer rundt disse.

Dette forholdet, sentrum–periferi, kan illustreres på mange ulike nivåer. I forhold til å inneha en perifer rolle trenger man nødvendigvis ikke en nord–sør akse, eller ulike plasseringer i geografien. Det er imidlertid slik at det man oppfatter som ubalanse i folkemusikksammenheng ofte knyttes til denne aksen. Som vi har vært inne på kan dette i hovedsak knyttes til senteringen av nasjonalstatene, der maktsentrum har ligget i sør, og der nordområdene i stor grad har erfaringer fra en forhistorie med kolonialiseringens kjennetegn. «Man er sur på sørpå nordpå» skriver dikteren André Bjerke (1958), og sett på bakgrunn av den påtvungne kolonialiseringen, behandlingen av den samiske befolkningen i nordområdene, og andre historiske hendinger som har skapt en begrunnet skepsis til statsmaktens hensikter i nord, synes dette sinnet å være berettiget. Samtidig kan det synes som om (folke)musikere kan være opptatt av nettopp å dyrke denne annerledesheten i periferien. Rollen som utenforstående tar form av et skjebnefellesskap mot det å være forulempet av «søringan», men tjener også som et fokus for «annerledesheten» i det å representere Nord. Dette er en rolle som kan deles med alle andre «perifere», og det er neppe uten grunn at for eksempel Susanne Lundeng sier at «man har (...) følelser for de som kommer fra periferien generelt», om sitt samarbeid med Christopher Stout fra Fair Isle på Shetland (intervju 2011).

Samtidig kan det være slik, som blant andre Martin Stokes hevder (1994, og intervju), at de som lever i periferien også lever mer fri for stor-samfunnets normer og konvensjoner, og på det viset utviser en større grad av kreativitet og nytenkning. Paal Fagerheim beskriver i sin doktorgradsavhandling om hip-hop kulturen i Nord-Norge utøvernes frie rolle som kilde til en ekstra kreativitet (Fagerheim 2010). Om dette også gjelder som en generell tendens for folkemusikere i nordområdene gjenstår å forske på.

Noter

1. Man forbinder gjerne folkemusikken med spesielle musikalske praksiser eller dialektale uttrykk som er særegne for et bestemt landskap. Etter min oppfatning må det særegne også innbefatte at musikalske uttrykk som har vært populære og i bruk, uavhengig av om dette lydlike uttrykket er spesielt for området, vil kunne betraktes som «særegne» i gitte sammenhenger.

2. Tina Ramnarine ble intervjuet av undertegnede i Oxford, april 2009, og Martin Stokes ble intervjuet av Svein- Halvard Jørgensen og Paal Fagerheim i Oxford, april 2009. Staffan Lundmark ble intervjuet av undertegnede i Umeå, våren 2009. Podkastserien består av 14 episoder á 20–25 min., under tittelen «Musikk, kultur og identitet på Nordkalotten».
3. Undertegnedes intervju med Susanne Lundeng, 10. februar 2011.
4. Undertegnedes intervju med Siw Burman, 23. februar 2011.
5. Begrepet **glokalisering** innebærer en forestilling om at det globale og det lokale smelter sammen, slik at grensen mellom det lokale og det globale viskes ut. Man gjenkjenner m.a.o. både det lokale og det globale i ett og samme uttrykk. Noen vil mene at det lokale på denne måten mister noe av sitt opprinnelige særpreg.
6. Tradisjonsbegrepet er problematisk i det noen forestiller seg «tradisjon» som noe uforanderlig. Historikeren Eric Hobsbawm innfører begrepet «invented tradition» (Hobsbawm og Ranger 1983), og poengterer at grunnlaget for at noe er «tradisjon» er historisk konstruert. Han poengterer at tradisjonen må forstås som en prosess. Tradisjonen karakteriseres med andre ord av kontinuerlig forandring, der våre tolkninger av fortida like mye preges av samtida (se også, Larsen 2002).
7. Den samiske joiken må kunne sies å representere noe av det mest markante og særmerkte musikalske uttrykket på Nordkalotten. Den har i de siste tiårene også gjort seg gjeldende innenfor den såkalte World Music-sjangeren, med bl.a. artister som Valkeapää, Mari Boine, og Frode Fjellheim (se Larsen 2005).
8. Nordnorsk musikkonservatorium har hatt et formalisert samarbeid med Ole Bull akademiet om et folkemusikkurs lagt til Målselv. Her er det blant annet benyttet materiale fra samlingen ved Tromsø Museum, og konservator Ola Graff har vært et fast innslag i disse kursene.
9. Finnes også i Uppsala, Stockholm, Lund og Göteborg.
10. Stortingsmelding nr. 30, 2005 har henvisninger til Nord-Norge, Nordvest-Russland, og Barentsregionen, uten at det gis klare grensedragninger for hva som måtte ligge i begrepet «nordområdene», eller termer som «i nord».
11. På *Ettesyn* er det Morten Huuse som spiller, trekkspill, flygel og trøorgel. Odd A. Eilertsen spiller kontrabass.
12. Spiller blant andre sammen med Susanne Lundeng og Arvid Engegård i Midnight Sun Trio.
13. Unntaket er hennes første plate fra 1991, og CD-en *Forunderlig ferd*, der portrettet av utøveren er den eneste billedillustrasjonen.
14. *Svenska låtar* er en notesamling på over 20 bind (ca. 8000 nummer) med svensk folkemusikk. Majoriteten er instrumentalmelodier (mest polsker og valser). Første bind ble utgitt allerede i 1922, og inneholdt musikk fra Dalarna.
15. 1976: *Äldre danslåtar*, 1978: *Ungdom som håller. Burträskava*, 1978: *Stöde stämman*, 1982: *Clava s café Skvatram*, 1986: *Slatia fra Västerbotin*.
16. I den samme artikkelen om «Tema folkemusikkutdanning» listes institusjoner som gir utdanning innenfor folkemusikk (eller obligatoriske emner i folkemusikk) opp. Her nevnes ikke Griegakademiets master i etnomusikologi, musikkvitenskap ved NTNU, eller for den saks skyld, masterstudiet i musikkvitenskap ved Høgskolen i Nesna (Folkemusikk 2011.:25), selv om de nevnte utdanningene også har egne emner som belyser og problematiserer norsk folkemusikk.
17. Overskriften er hentet fra Rolf Jacobsens dikt «Nord» (Jacobsen 1985).

Referanser

- Arvidsson, Alf 2008. *Musik och politik hör i hop – Diskusjoner, ställnings-taganden och musikskapande 1965–1980*. Umeå: Gidlunds förlag.
- Bjerke, André 1958. *En jeger og hans hund*. Oslo: Aschehoug.
- Blom, Jan Petter 1993. «Hva er folkemusikk?», i B. Aksdal og S. Nyhus (red.), *Fanitullen – Innføring i norsk og samisk folkemusikk*: 7–15, Oslo: Universitetsforlaget.
- Bourdieu, Pierre 1983/86. «The Forms of Capital», i J. G. Richardson (red.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*: 241–258, New York: Greenwood Press.
- Burman, Siw og Karlsson, Gunnar 1986. *Slatta från Västerbottn*. Umeå: Dialekt-, ortnamns- og folkminnesarkivet.
- Carney, George O. (red.) 1994. *The Sounds of People and Places: A Geography of American Folk and Popular Music* (3. utg.). London: Rowman and Littlefield.
- Gaukstad, Øystein (red.) 1982. «Føreord», i Ole Tobias Olsen: *Folketonar frå Nordland*, Oslo: Noregs Boklag.
- Fagerheim, Paal 2010. *Nordnorsk faenskap – Produksjon, ritualisering og identifikasjon i rap*. Doktoravhandling, NTNU 2010:121. Trondheim. Folkemusikk 2011/1.
- Graff, Ola 2005. *Av det raudaste gull. Tradisjonsmusikk i nord*. Stamsund: Orkana forlag.
- Hobsbawm, Eric og Ranger, Terrence 1983. *The Invention of Tradition*. The University of Chicago Press.
- Jacobsen, Rolf 1985. *Nattåpent*. Oslo: Gyldendal forlag.
- Johansson, Mats 2009. «Nordisk folkemusik som stillkonsept». *Norsk folke-musikkklags skrift* 23: 34–66.
- Kolltveit, Gjermund 2009. «Norden som folkemusikalsk region». *Norsk folkemusikklag, skrift* 23: 7–33.
- Larsen, Ove 2002. «Revitalisering av «autentiske» musikkuttrykk som etnomusikologisk problemfelt». *Studia Musicologica Norvegica* 28: 121–128.
- 2003. «Rock som uttrykk for lokal identitet». *Studia Musicologica Norvegica* 29: 141–162.
- 2005. «Sør-samisk musikkultur : aktuelt uttrykk med historiske røtter». *Studia Musicologica Norvegica* 31: 85–102.
- Mangset, Per 2002. «Glokalisering? Om sentrum og periferi i kulturliv og kulturpolitikk», i S. Bjørkås (red.), *Kulturpolitikk og forskningsformidling, bind 1: Kulturelle kontekster*: 77101, Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- 1997. «Kulturskiller i kultursamarbeid. Om norsk kultursamarbeid med utlandet», i Norsk kulturråd, rapport nr. 9, Oslo.
- Omholt, Per Åsmund 2006. «Tradisjonsområder – konstruksjon eller realitet?». *Norsk Folkemusikkklags skrift* 20: 1–19.
- Rabliås, Ole 1988. *Folkemusikk på Helgeland*. Nesna lærerhøgskoles skriftserie nr. 5.
- Ramnarine, Tina K. 2003. *Ilmatar`s Inspirations – Nationalism, Globalization, and The Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stokes, Martin (red.) 1994. *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.
- Ternhag, Gunnar 2000. *Jojksamlaren Karl Tirén*. Umeå: Dialekt-, ortnamns- og folkminnesarkivet.
- Thuen, Trond 2002a. «Kulturelle naboskap: Samhandling og kultursamarbeid på Nordkalotten», i S. Bjørkås (red.), *Kulturpolitikk og forskningsformidling, bind 1: Kulturelle kontekster*: 101–121, Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- 2002b. «Steder, grenser, tilhørigheter. Noen innledende betraktninger», i T. Thuen (red.), *Sted og tilhørighet*: 11–39. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Wilken, Lisanne 2008. *Pierre Bourdieu*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.

Informanter

Susanne Lundeng, Bodø
Siw Burman, Lycksele

Staffan Lundmark, DAUM, Umeå
Tina Ramnarine, Royal Holloway, University of London
Martin Stokes, Oxford University

Diskografi

Burman, Siw m fl. 2010. *Siw Burman & Ole Hjorth, Olle Berggren tolkar Södra Lapplands Spelmän*. DLPCD 005.

Lundeng, Susanne 1991. *Havella*. Heilo, HCD 7067.

— 1994. *Drag*. Kirkelig kulturverksted, FXCD 140..

— 1997. *Ættesyn*. Kirkelig kulturverksted, FXCD 178.

— 2000. *Vals til den røde fela*. Kirkelig kulturverksted, FXCD 226.

— 2004. *Forunderlig ferd*. Kirkelig kulturverksted, FXCD 277.

— 2006. *Nattevåk*. Kirkelig kulturverksted, FXCD 310.

— 2011. *Mot*. Kirkelig kulturverksted, FXCD 367.