

MASTEROPPGAVE

Emnekode: MUV450

Navn på kandidat: Johan Máhtte Skum

Ivnniiguin - Det første samiske rockeband

Ivnniiguin – The first sami rock group

Dato: 15. november 2017

Totalt antall sider: 60

Sammendrag

I denne oppgaven undersøkes rockegruppa Ivnniiguin og i hvilken grad de med sin musikk og opptreden kan ha bidratt som viktig identitetsmarkør blant ungdom i Kautokeino på 1970-tallet. Ivnniiguin var aktiv i en periode da samisk språk og kultur var påvirket av fornorsking. Denne analysen skal belyse i hvilken grad deres musikk har påvirket det miljøet de var aktive i. Videre undersøkes hvordan Ivnniiguin med sin musikk og opptreden kan ha påvirket til vitalisering av nordsamisk språk og identitet i Kautokeino på 1970- og 1980-tallet.

Abstract

This thesis explores the rock group Ivnniiguin and in which degree their music and performance has contributed as an important identity marker amongst youth in Kautokeino in the 1970s. Ivnniiguin was active at the time when the Sami language and culture was influenced by the Norwegianization of the Sami people. This analysis illustrates in which degree their music has influenced the milieu which they were active in. Additionally this thesis examines how Ivnniiguin with their music and performance has influenced the vitalization of the northern Sami language and culture in Kautokeino during the 1970s and '80s.

Forord

Arbeidet med denne masteroppgaven har vært både interessant og krevende. Samtidig har det gitt meg en unik mulighet til å bli bedre kjent med musikken til en viktig bidragsyter i det samiske musikkmiljøet. Jeg vil takke medlemmene i Ivnniiguin for at jeg har fått mulighet til å skrive denne avhandlingen om dem og deres musikk. Jeg vil også takke informantene mine, Áilu og Sverre for all hjelp. De stilte villig opp til intervju og har bidratt mye til at denne oppgaven ble en realitet. For å utføre intervjuene måtte jeg reise en del. Intervjuet med Áilu ble gjort på Tromsø museum, mens intervjuet med Sverre ble gjort hjemme hos ham i Flekkefjord. Jeg vil takke Sverre for at jeg fikk tilgang til viktig arkivmateriale som har vært nyttig for oppgaven.

Jeg vil rette en takk til veilederen min Ove Larsen og de andre professorene på fakultetet for lærerutdanning, kunst og kultur på Nord universitet i Nesna, for faglig diskusjon.

Videre vil jeg takke forskningsgruppa ”Joik i bevegelse mellom tradisjon og modernitet” og Ola Graff for faglige innspill. Uten dere hadde dette arbeidet ikke blitt det samme. Takk til alle som har hjulpet meg med å lese korrektur på oppgaven.

Til slutt vil jeg takke venner og familie for moralsk støtte.

Bodø, 15. november 2017

Johan Máhtte Skum

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	i
Abstract	i
Forord	ii
Innholdsfortegnelse	iii
1 Innledning	1
1.1 Bakgrunn for valg av tema	1
1.2 Formålet med oppgaven	2
1.3 Eksisterende forskning i feltet	2
2 Teoretiske betraktninger	3
2.1 Joik	3
2.2 Ethnomusicology	6
2.3. Populærmusikk	9
2.4 Populærmusikkstudier	10
2.5 Samisk musikk	12
3 Metodiske valg og feltarbeid	13
3.1. Informanter og fagfolk	14
3.2 Verktøy for analyse	19
4 Rockegruppa Ivnniiguin	20
4.1 Fra Unicorn til Ivnniiguin	21
5 “Jávrráš Ivnniiguin”	26
5.1 Skuvlavázzin	27
5.2 Geassecumma, dálveganjal	28
5.3 Beassašmárkanat Guovdageainnus	29
5.4 Sámi eadni	31
5.5 Eadni	32
5.6 Áibbašepmi	34
5.7 Ánte	34
5.8 Suguslaš eallin	35
5.9 Geassecumma, dálveganjal	35
5.10 Jávrráš riehpu	36
5.11 Sii leat nu guhkkín eret	38
5.12 Joavna	38
5.13 Ale gul čiero	39

6 Ivnniiguin som representant for det samiske	39
6.1 Bruk av joik.....	39
6.2 Tekstene og språket.....	42
6.3 Øvrige musikalske virkemidler.....	46
6.4 Kontekstuelle faktorer.....	46
7 Avslutning.....	48
Litteraturliste.....	52

1 Innledning

1.1 Bakgrunn for valg av tema

I min oppvekst i Kautokeino var jeg alltid opptatt av samisk musikk. Egen refleksjon har ført til at jeg har kommet fram til at det antakeligvis er på grunn av gjenkjennelse (både talespråk og tonespråk). Jeg lærte å joike tidlig i barndommen, og det ble fort en del av hverdagen min. Det var mange samiske artister som preget oppveksten min på 1990- og 2000-tallet. Det var både tradisjonsjoik på kassett og joik i kombinasjon med vestlig populærmusikk på CD. En av gruppene som har fascinert meg i alle år er Ivnniiguin fra Kautokeino. De hadde én utgivelse, og den kom i 1979. Det finnes også noen innspillinger av dem i Sámi radio (nå NRK Sápmi) sitt arkiv. Siden 1979 har musikken deres blitt spilt på radio utallige ganger. Selv om musikken til Ivnniiguin fortsatt blir spilt på NRK Sápmi, er det ikke lenger enkelt å få tak i det fysiske fonogrammet musikken opprinnelig er gitt ut på. Utgivelsen til Ivnniiguin ble laget som 1500 LP-plater og 1000 kassetter. Den er i dag utsolgt og ikke trykket opp i flere opplag. I dag er det stort sett privatpersoner, NRK Sápmi, bibliotekmagasiner (blant annet samisk spesialbibliotek i Karasjok) og arkivet på Tromsø museum som har et fysisk eksemplar av “Jávrráš Ivnniiguin”. De nevnte institusjoner har også digitaliserte utgaver i egne arkiv.

Grappa ble oppløst sommeren 1980, men de gjorde et veldig vellykket comeback i 1997 og feiret 30-års jubileum i 2007. Siden comebacket i 1997 har de vært et aktivt band og spilt ved ulike anledninger. Jeg var selv tilstede på en konsert Ivnniiguin hadde i 2007 og jeg observerte at det var et stort antall ungdommer der. Senere har jeg spurt meg selv hva det er med dette bandet som gjør at ungdommer i dag strømmer til på konsertene deres, når utøverne er 20-30 år eldre enn mange av tilhørerne. Og til tross for at det er 40 år siden bandet ble dannet, spilles musikken deres fortsatt på NRK Sápmi. På bakgrunn av dette har jeg valgt å bruke Ivnniiguin som utgangspunkt for denne oppgaven.

Denne masteroppgaven er også en del av forskningsprosjektet “Joik i bevegelse mellom tradisjon og modernitet” på Tromsø museum, UiT - Norges Arktiske Universitet, og er støttet av Norges forskningsråd (Larsson & NRK Sápmi, 2017). Forskningsgruppen ledes av professor Ola Graff ved UiT, og består av Dr. Krister Stoor ved Centrum for samisk forskning ved Umeå universitet og Dr. Marko Jouste ved Giellagas instituttet på universitetet i Oulu. Jeg har fått støtte fra dette prosjektet til å utføre feltarbeid i forbindelse med innsamling av empiri til denne masteroppgaven.

1.2 Formålet med oppgaven

Plata ”Joikuja” med Nils-Aslak Valkeapää kom ut i 1968. Den regnes som den første plata med moderne samisk populærmusikk (Graff, 2013). I tiårene etter utgivelsen i 1968 har det blitt utgitt en rekke fonogrammer med samisk (tradisjons- og) populærmusikk. En andel av artistene bak utgivelsene har brukt og bruker virkemidler som gjør at lytteren oppfatter musikken som samisk. Blant annet bruker noen musikere tradisjonell joik som utgangspunkt i musikalske sammensetninger og kombinerer joik med ulike sjangre, i tillegg til andre konnotasjonsfremmende virkemidler. Rockegruppa Ivnniiguin har også gjort noen slike grep. Det skal vi se senere i oppgaven.

I denne oppgaven undersøker jeg om rockegruppa Ivnniiguin med sin musikk og opptreden kan ha bidratt som viktig identitetsmarkør blant ungdom i Kautokeino på 1970-tallet. Ivnniiguin var aktiv i en periode da samisk språk og kultur var påvirket av fornorsking. Denne analysen skal belyse i hvilken grad deres musikk har påvirket det miljøet de var aktive i. Jeg skal undersøke hvordan Ivnniiguin med sin musikk og opptreden kan ha påvirket til vitalisering av nordsamisk språk og identitet. I oppgaven gjøres en diskografistudie der Ivnniiguins utgitte innspillinger brukes som utgangspunkt for analyse. For å samle inn empiri er det blitt gjort intervjuer og coverstudier som igjen analyseres opp mot aktuell litteratur.

1.3 Eksisterende forskning i feltet

Forskning på samiske musikkuttrykk har tidligere stort sett dreid seg om joik. Karl-Olof (Olle) Edström skrev i 1978 en kildekritisk oversikt der han tar for seg den samiske musikkulturen (Edström, 1978). De tidligste kildene er fra prester og misjonærer som gjorde forsøk på å nedtegne joikemelodier, og beskrive samene som folk. Beskrivelsene bærer mye preg av deres religiøse overbevisning, der alt som ikke har kristent innhold ikke er akseptabelt, og at samene er et primitivt folk (Edström, 1978). Noen eldre joikesamlinger finnes også, blant annet samlinger som Armas Launis (1908) ”Lappische juoigos-Melodien” og Karl-Tiréns ”Die Lappische Volksmusik” (1942). Launis og Tirén var de første som så verdien av å samle inn joikemelodier.

Av nyere forskning finnes doktoravhandlingen til Andreas Lüderwaldt (1976) og magisteravhandlingen til Ola Graff (Graff, 1985). De senere årene har flere interessert seg for forskning av samisk musikkuttrykk, blant annet Richard Jones-Bamman (Jones-Bamman, 1993, 2001, 2011) som har skrevet en del om moderne musikk og holdninger, Ove Larsen og

Paal Fagerheim (2015) og Olle Edström (Edström, 2011). Thomas Hilder er en av de få som har gjort et omfattende arbeid med samisk populærmusikkforskning, spesielt med boka ”Sámi musical performance and the politics of indigeneity in Northern Europe” (Hilder, 2015). Ola Graff har i flere omganger publisert forskning om samisk musikk (Graff, 2000, 2004, 2005, 2013). Noe av det siste er boka ”Joikeforbudet i Kautokeino” (Graff, 2016) hvor Graff skriver om hvordan folks holdninger til joik brukt spesielt i skolen i Kautokeino, har utviklet seg i løpet av 1900-tallet og frem til i dag. I Mikkel Eskil Mikkelsens masteravhandling ”En takkejoik til Gud – joiketradisjoner i Tysfjord og Hamarøy” (Mikkelsen, 2017), undersøkes bruk av joik og joiketradisjoner blant lulesamer i Tysfjord og Hamarøy i Nordland.

2 Teoretiske betraktninger

I dette og neste kapittel vil jeg presentere det teoretiske og metodiske grunnlaget for oppgaven. Da jeg har valgt å bruke flere ulike analysemetoder og teoretiske vinklinger, ser jeg det som nødvendig å ha et inngående kapittel om det teoretiske grunnlaget og metoden. Slik kan leseren danne seg en bedre forståelse av fremgangsmåten i analysen.

2.1 Joik

Joik er samenes form for folkemusikk og er primært en vokal tradisjon. Dermed er ikke joik blitt skrevet ned, men blitt muntlig tradert i generasjoner (Graff, 2000). Fenomenet joik er kjent over hele Sápmi, men med ulike tradisjoner og med forskjellige benevnelser avhengig av hvor i Sápmi det er. Sápmi er definert som området der samene bor. Sápmi går på tvers av de nasjonale grensene til Norge, Sverige, Finland og Russland. Den nordsamiske joikens musikalske uttrykk, spesielt fra Kautokeino-området, kjennetegnes for eksempel av at den er basert på en anhemitonisk pentaton skala (Graff, 2004). Med mindre annet er angitt vil jeg videre i denne oppgaven bruke de nordsamiske begrepene for joik.

I det samiske samfunnet er joiken mer enn bare en melodi. Det er alltid en dypere mening bak, og joiken er blitt brukt som kommunikasjonsmiddel så vel som en måte å minnes på (Graff, 2000, 2004). En utenforstående kan trekke beslutninger ut fra sitt allerede etablerte lyttebegrep, mens en som er kjent med joik kan identifisere sosiokulturelle og meningsbærende innhold i joiken. Dette er omtrent det samme som Laurent Aubert sier i sin bok ”The Music of The Other”: All musikk har noen verdier den forvalter både etisk og estetisk. Etisk ved en sammensetning av referanser som den tilsluttes og uttrykkes adekvat til,

og estetisk ved at gitte koder settes i gang og påvirker psyken og sansene (Aubert, 2007, s. 2). Videre mener Graff at joik stiller i en særklasse ved å ha noen ekstra meningslag som den er alene om. Nemlig at melodiene har en symbolverdi, som et musikalsk navn, det han kaller «referansefunksjonen» (Graff, 2004). En joiker som joiker noen gjør to ting. Joikeren presenterer vedkommende og gjør personen nærværende i sin bevissthet. Samtidig er det naturlig at når det joikes, stilles det alltid spørsmål om hvem sin joik det er, noe som gir en helt enestående kommunikativ kraft som blir spesiell for joiken. Dermed får joiken en ekstra meningsdybde og emosjonell dybde som kommer i tillegg til all mening og emosjonell dybde annen musikk som sådan har (Graff, personlig kommunikasjon 29. mai).

Strukturalismens tankegang i det 20. århundre var at ”vi kan og skal beskrive en gitt virkelighet [...] som et sett av bakenforliggende strukturer” (Scott Sørensen, Høystad, Bjurström, Vike & Nordgård, 2008, s. 39). På det grunnlaget utviklet Saussure den semiologiske teorien om at all virkelighet, det som omgir oss, og verden slik vi kjenner og erfarer den, blir formidlet (kommunisert), til oss, og kan erkjennes, av oss, gjennom språk (Saussure, referert av Scott Sørensen et al., 2008). Denne teorien synes å fungere godt i sammenheng med verbal og skriftlig kommunikasjon, men lar seg kanskje også kombinere med non-verbalt, fysisk/kroppslig språk som kommunikasjonsmiddel. Jeg skal drøfte dette videre i de neste avsnittene.

I musikkfaglig sammenheng er det utviklet systemer der musikk blir nedfelt på papir (notering) slik at alle som kan systemet kan lese dette, prøve å forstå det, og etter hvert forsøksvis omsette det til musikk. Vi kan kommunisere dette ut verbalt, med kroppen som instrument og eksterne hjelpemidler (instrumenter). Vi vil jo gjerne at andre skal ha samme oppfatning og opplevelse av musikken som vi har tolket. For den som hører på eller opplever dette kan det være helt annerledes. Med andre ord er både mottakerens opplevelser og tolkerens artikulering subjektive. Det man opplever kan være vanskelig å gjengi så eksakt, ved hjelp av språk, at vår neste skal oppfatte og oppleve det samme som oss selv. De øyeblikkene der vi opplever ”det overveldende” vil vanskelig kunne artikuleres eller kommuniseres absolutt, men de kan gi et gløtt av hva det er og videre gi mulighet for refleksjon (Jørgensen, 2012).

Vår oppfatning av omgivelsene rundt oss vil sannsynligvis påvirke vår musikalske forståelse. Et barn vil kunne oppleve og oppfatte hva foreldre gjør når de er på vidda, ved kjøkkenbenken eller på gårdsplassen. Om far joiker mens han går eller passer på reinflokk, og

men ikke når han setter garn, eller at mor strammer og slakker tråden i veven på riktig sted, kommuniseres det både verbalt og non-verbalt. Samtidig er det også taus kunnskap (Jørgensen, 2012). Det vil her være naturlig å trekke en parallell til denne avhandlingen. Det vil kunne by på utfordringer når jeg på et musikkvitenskapelig vis både skal analysere og reflektere over empiri i form av klingende materiale og eventuelt sosiale kontekster og deres ontologi, for videre å forklare dette til andre, med skriftspråk, på en forståelig måte.

For å forklare joiken som et kulturelt meningsbærende uttrykk, forankrer Graff (2004) sitt arbeid i strukturell-semiologisk teori. Kort sammenfattet omfatter denne teorien at verden allerede er underlagt bestemte strukturer (Scott Sørensen et al., 2008). På samisk skiller man mellom joiken som et produkt og en struktur: *luohti* (en joikemelodi) og joik som kommunikasjon: *juoigat* (å joike). En joik som joikes til noen har en referansefunksjon til en referanseperson (joiken til en person) og er samtidig et kommunikasjonsmiddel, og disse er ifølge Graff gjensidige forutsetninger for hverandre Graff (2004). Kommunikasjon og struktur er sentrale begrep i semiologien. Da det i nordsamisk skilles mellom begrepene *luohti*, og *juoigat*, kan man ifølge Graff se på joikens musikalske mening fra et semiologisk perspektiv. Slik som joik brukes mye i dag; på konserter, konkurranser som Sámi Grand Prix og andre offentlige arenaer, så mener Graff at joiking først og fremst er en sosial kommunikasjonsform som forutsetter underliggende kollektiv strukturering (Graff, 2004, s. 172).

I fortsettelsen av disse perspektivene kan vi trekke tråden videre til *hermeneutikken*, altså teorien om at vi mennesker i utgangspunktet er et ”ustanselig tolkende vesen” (Klempe, 1991). I følge Store norske leksikon er hermeneutikk ”læren om fortolkning” (Alnes, 2015). Teorien går ut på at vi mennesker hele tiden fortolker omgivelsene våre og gjengir denne fortolkning i form av språk (Klempe, 1991). En forutsetning for hermeneutikken er at det som fortolkes alltid står i forhold til noe annet og at vi tolker det nye med utgangspunkt i det vi allerede vet, vår allerede eksisterende forforståelse av noe. Altså lærer vi alltid noe nytt på bakgrunn av noe annet. Dette likner litt på Jean Piagets konstruktivistiske læringsteori som går ut på at barn konstruerer ny kunnskap på bakgrunn av allerede eksisterende kunnskap. For å trekke paralleller til min oppgave så vil en hermeneutisk tilnærming være relevant med tanke på tolkning av Ivnniiguins musikk og tekster. Dette gjøres som en del av helheten i sin samtid og setter dette i en kontekst. Min forkunnskap om det samiske samfunnet lokalt i Kautokeino, og om samisk språk og kultur, kan i kombinasjon med dette forskningsarbeidet bidra til ny kunnskap i feltet.

2.2 Ethnomusicology

Det finnes ulike begrep på forskning av musikk som fenomen. På norsk kjenner vi begrepet musikkvitenskap, etter den tyske varianten Musikwissenschaft. På engelsk brukes begrepet musicology. I Norge har man også tatt i bruk musikologi som begrep.

Fra et musikkvitenskapelig perspektiv kan den samiske tradisjonsmusikken defineres som folkemusikk. Folkemusikk er for de fleste et kjent begrep (Blom, 1993), men hva er da etnomusikk? Det korte og enkle svaret er at det kommer fra de engelske begrepene ethnic¹ og musikk, altså at etnomusikologi går ut på å studere *etnisk* musikk. I “Macmillan dictionary of anthropology” finner vi følgende forklaring:

ethnomusicology. The study and cross-cultural comparison of musical systems in non-Western contexts and of the relationship between music and cultural or social factors (Seymour-Smith, 1986, s. 100).

Bruno Nettl har i flere omganger forsøkt å definere hva etnomusikologi er. I en artikkel fra 1979 (i Nettl, 1980) ender han opp med å konkludere med at han ikke klarer å definere begrepet på en god måte. Han forsøker på nytt i boka si fra 2005 (Nettl, 2005). Han trekker fram at musikkvitere og musikologer har vært uenige om hvilke begreper som er mest dekkende for forskning på det vi i dag forstår som etnomusikk. Her diskuteres også om etnomusikologi er en underdisiplin av musikkvitenskap eller om det er en selvstendig disiplin. Etnomusikologi har tidligere blitt omtalt som studie av folk(e)musikk, oldtidsmusikk og primitiv musikk. Etter hvert ble begrepsbruken utviklet med ordet ”etnisk”, til ”etnisk musikk” og til slutt etnomusikologi, via etno-musikologi (med bindestrek). Sistnevnte ble relativt raskt byttet ut fordi det ifølge noen etnomusikologer kunne oppfattes som en underdisiplin. Derfor ble til slutt etnomusikologi vedtatt og er etter hvert blitt anerkjent som egen disiplin (Nettl, 2005).

¹Fra ordnett.no : etnisk, rase-, folke-,

Nettl presenterer noen punkter som han mener er musikologer har lagt og legger til grunn i etnomusikologistudier² (Nettl, 2005):

1. Folk(e)musikk, og musikk som tidligere er blitt kalt ”primitiv”, altså knyttet til stammer, urfolk, eller muligens fortidsmusikk.
2. Ikke-vestlig og folk(e)musikk.
3. All musikk som ikke hører til samme kultur som undersøkeren / forskeren.
4. All musikk som baseres på muntlig tradering.
5. All musikk i et spesifikt område.
6. Musikk som av en gitt befolkning anser det som deres særlige eiendom.
7. All samtidsmusikk.
8. All menneskelig musikk.

Det siste punktet: ”all menneskelig musikk” (Nettl, 2005, s. 4) åpner etter min mening opp for at uansett hvilken musikk man forsker på, er det etnomusikologi (forutsatt at det er laget av mennesker). Det finnes ulike perspektiver på hva musikk er. Noen forskere, som John Blacking (1976), mener at all musikk må være ”menneskeskapt, organisert lyd”, mens det finnes andre som mener at all lyd er musikk.

Videre drøfter Nettl (2005) ulike tilnæringsmåter som også brukes i etnomusikologistudier:

1. Komparative studier der man sammenlikner tendenser i musikalske systemer og kulturer. Denne fremgangsmåten er stort sett musikologisk aktivitet.
2. Antropologisk tilnærming der man utfører omfattende analyser av musikken og den musikalske kulturen i et samfunn eller spesifikt miljø.
3. Undersøkelser av musikk som systemer, eller undersøke system i tegnsettinger, ofte i forbindelse med lingvistikk eller semiotikk.
4. Undersøke musikk i- eller som kultur, og muligens musikk i dens kulturelle kontekst, med tilnæringsmåter hentet fra antropologistudiene, ofte kalt musikkantropologi
5. Historiske studier av musikk utenfor den vestlige klassiske musikktradisjonen, der man bruker metoder fra blant annet historikere og folklorister.

² Mine oversettelser

Et av begrepene Nettl bruker er ”de andres musikk”, og på dette punktet er han enig med Aubert (2007). Det er altså musikken til ”de andre”, en kultur som er utenfor ”vår egen”. Her forstås ”oss” som befolkningen i den vestlige verden. Hvordan vil det da være for meg som ikke har vokst opp med den vestlige tradisjonen, men ”de andres” tradisjon? Kan jeg si at jeg, fra mitt ståsted, studerer etnomusikk, som er en del av min egen kultur? Hvis vi har Nettls og Auberts teori i grunn blir den vestlige musikken ”de andres” musikk og tradisjon, i forhold til min bakgrunn. Samtidig er jeg rotfesta både i det vestlige og det samiske, blant annet fordi min utdanning har sitt grunnlag fra vestlig tenkning. Etnomusikologer som har sin bakgrunn fra ikke-vestlig kulturtradisjon, men som studerer vestlig kulturtradisjon (”de andres” musikk) kaller seg selv musikkhistorikere, kulturhistorikere eller bare musikologer, uten å bruke begrepet ”etno”. Dermed synes det ikke som om tanken om ”de andre” er like fremtredende blant dagens etnomusikologer, men at ens egne kulturknyttede fenomener kan være like interessante å forske på (O. Larsen, 2007).

Vi kan kanskje ikke være så firkantet når det kommer til dette punktet i denne forskningen. I et utvidet perspektiv handler etnomusikologi også om å studere sin egen kultur, ikke bare ”de andres” kultur, noe også denne oppgaven skal handle om. Det virker for meg også besynderlig at begrepsparet ”oss” og ”de andre” fortsatt er gjeldende i 2017, i en verden der globalisering og likestilling mellom folk er et sentralt tema. Skal man se det fra et etnosentrisk perspektiv ser man at ”de andre” plutselig vil være et ”oss”. Så lenge den vestlige verden og dens tenkning er dominerende, fremstår ”vi” som uproblematisk, men i en verden der alle folkeslag hevder likhet og krever like rettigheter, så lurer jeg på hvor relevant det vil være å bruke ”oss” og ”de andre” som et teoretisk fundament i akademisk analyse.

I musikkvitenskapen har det tradisjonelt vært mest interesse for verkanalyse og partiturstudier av musikk som gjennom historien har blitt nedfelt i noteskrift. Det er musikkens strukturelle systemer i seg selv som har vært mest interessant, uten ytre påvirkning og kulturell kontekst. Til sammenlikning viser Nettls opplisting at i en etnomusikologisk retning har man i utgangspunktet vært opptatt av å fokusere på kontekstanalyse. Videre sier Nettl at etnomusikologenes oppgave er å fokusere sin forskning på en gitt musikalsk tradisjon, ved å studere *alle* dens parametere, også eventuelle nyvinninger og utveksling mellom nasjoner og folkegrupper (Nettl, 2005). Ut fra dette forstår jeg det slik at utover å forske på *hva* musikken er, som objekt, skal målet også være å forske på musikkens funksjon og på hva den betyr for utøverne av musikken og for tilhørerne, subjektene og konteksten den er i. Musikken forstås i den sammenheng som en del av en kultur og en helhetstenkning i en kontekst utover det

klingende. Samtidig har etnomusikologer gjennom historien vært delt i synet på om det er relevant å ta for seg de øvrige kulturelle faktorer i forskningen (Nettl, 2005). Dette være seg alt fra antropologi, dans, fremføringskunst (performance art), folketradisjoner, kulturstudier m.m.

2.3. Populærmusikk

Det finnes ulike perspektiver på hva populærmusikk er. I Store norske leksikon finner man følgende korte beskrivelse: “Populærmusikk, generell betegnelse på musikk med bred folkelig appell.” (Bergan, 2011). Richard Middleton (1990) hevder at det som er populært for meg ikke nødvendigvis er populært for deg. Det er sosiologisk og historisk betinget. Han forsøker også å greie ut om den historiske bruken og innholdet av ordet ”populært” og ”populærmusikk”. I likhet med Blom (1993) trekker han blant annet fram at ”populærmusikk” kan betegnes som en ”vare” i et kommersielt marked. Han konkluderer at innholdet i begrepet ”popular music (or whatever)” kun kan betraktes innenfor rammene av hele det musikalske feltet som helhet. Dette begrepet er heller ikke statisk, men alltid i en konstant endring (Middleton, 1990). Det er med andre ord et begrep som fordrer at dens betydning og innhold stadig endrer seg og at det varierer hvilket meningsinnhold som er gjeldende i ulike sosiokulturelle samfunn. Begrepet ble på 1800-tallet mest brukt om *skillingsviser* og musikk i folkelig bruk, mens det i første halvdel av 1900-tallet ble brukt om arbeidermusikk, restaurantmusikk, jazz osv. (Dybo, 2013, s. 17). Betydningen av ordet er nesten den samme i dag, men blir mest brukt som en sekkebetegnelse for den afrikansk-amerikanske musikkarten, og da hovedsakelig når gehørtraderte musikkformer som blant annet rock omtales. Det er også sistnevnte betydning jeg vil bruke videre her. Et annet uttrykk som også er blitt vanlig å bruke på norsk er ”rytmisk musikk”. Det brukes blant annet på musikkonservatoriet i Tromsø og i andre utøvende fagmiljøer med fokus på jazz, pop, rock og lignende for øvrig i Norden. Dette begrepet har blitt etablert som ”en samlende term for etterkrigstidens gehørtraderte musikalske genrer og stilarter som jazz, folkemusikk, world music, roots, reggae, grunge, hip-hop, elektronika, rockabilly rhythm & blues, punk, country, metal, soul, house, blues, funk, dub osv.” (Dybo, 2013, s. 80).

Rock som sjanger har tradisjonelt signalisert kjønn, kropp og seksualitet, mote, (ungdoms-) opprør og klasse (Dybo, 2013, s. 15), altså har begrepet rommet en moderne og internasjonal orientering.

2.4 Populærmusikkstudier

Populærmusikkstudier som felt, slik vi kjenner det i dag, er stort og relativt nytt. Men hva er egentlig populærmusikkstudier? Analyseverktøyet som ble brukt i den tidlige fasen av populærmusikkforskningen var stort sett preget av metodene man brukte for å analysere europeisk kunstmusikk (Covach, 1997; Solomon, 2012). Man brukte altså de tradisjonelle musikkteoretiske paradigmer eller begrep som ble brukt i kunstmusikken, noe som resulterte i at analysene ble kompliserte og lite beskrivende for populærmusikksjangeren. De er i seg selv uegnet til å analysere populærmusikk (Covach, 1997, s. 81). Man forsøkte derfor å utvikle analysemetoder som skulle gjøre populærmusikkforskningen enklere og mer nøyaktig. De ulike forskningsmiljøene har gjennom historien forsøkt å definere, avgrense og finne anvendelige begreper i populærmusikkforskningen. På engelsk har blant annet begrepene ”popular music studies” og ”popular musicology” vært diskutert. ”Popular music studies” ble et normert begrep da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) ble etablert i 1981 (Dybo, 2013; Solomon, 2012). De var påvirket av kulturstudiene i den tidlige populærmusikkforskningen og var opptatt av å studere det populærmusikalske uttrykk, teksten, sosiologisk i en kontekst. Man var mer opptatt av det visuelle og ”verden” rundt det populærmusikalske uttrykk, som for eksempel forholdet mellom rock og identitet.

Populærmusikkforskningsfeltet kan i følge Tor Dybo (2013) oppfattes som en etnomusikologisk deldisiplin. Han argumenterer for dette ut fra at i begge feltene undersøker man musikk *i* kultur og musikk *som* kultur; gehørtrading; notasjon; og læring i sjangeren (Dybo, 2013, s. 27). Med Stan Hawkins og Derek B. Scott i spissen vokste ”popular musicology” fram som en egen retning innen populærmusikkstudier på 90-tallet. (Dybo, 2013; Solomon, 2012). Den hadde utgangspunkt i ”critical musicology”, der man bruker ”critical theory” som utgangspunkt for denne musikkvitenskapelige disiplinen (Dybo, 2013). Her er man opptatt av å studere det musikalske verket, altså teksten, som en avgrenset enhet, det klingende som sådan.

På norsk skiller man ikke mellom disse begrepene, man bruker kun begrepet populærmusikkstudier, som rent språklig virker å være den norske oversettelsen av ”popular music studies”. Ut fra det mener jeg at det er mer essensielt hva fokuset er enn hvilket begrep vi bruker. Videre i denne oppgaven kommer jeg til å bruke det norske begrepet populærmusikkstudier.

I populærmusikkstudier er man i stor grad opptatt av å finne ut av hva slags strukturer populærmusikken er sammensatt av og hvordan den produserer mening (Solomon, 2012).

Det finnes mange analytiske måter å tilnærme seg populærmusikk på. Solomon (2012) skisserer fire teoretiske tilnæringsperspektiver som han mener er dekkende når man skal studere populærmusikk: Formalistisk tilnærming, ideologisk kritikk, subjektivitet, og historiografisk / geografisk tilnærming.

Med en formalistisk tilnærming studerer man musikken som den er, dens strukturelle sammenhenger mellom de interne elementer i *teksten*, altså det klingende som sådan. Her må ”musikk som tekst” forstås utover den allmenne oppfatningen av begrepet tekst. Det er i en slik tenkning ikke tekst som lyrikk og for eksempel som sangtekst det siktes til. Det er her snakk om musikk som et hvilket som helst musikalsk uttrykk, det være seg en innspilling, musikkvideo eller forsida på et musikkalbum. Alt dette kan være gjenstand for analyse for å finne musikalsk mening i musikken (Solomon, 2012). En slik begrepsbruk kan ha noen utfordrende sider ved seg, da det kan forvirre leseren hvis begrepene tekst og tekst brukes om hverandre uten nærmere spesifisering. Å bruke begrepet *tekst* om musikk kan også være problematisk når man skal analysere gehørstradert musikk, som for eksempel joik, da begrepet tekst kan danne et bilde av at det kun er det skrevne som er viktig, noe som ikke er like viktig i gehørstradert musikk.

Med *ideologisk kritikk* som perspektiv ser man på de sosiale og ideologiske strukturer som danner grunnlaget for den spesifikke musikkproduksjonen. Solomon (2012) mener at alle sosiale relasjoner som har forbindelser til produksjonen legger spor etter seg i produktet. Ved å studere musikken som tekst kan man altså spore hvordan musikk i utvalgte tilfeller representerer eller påvirker sosiale relasjoner og hierarkiske strukturer.

Subjektivitet som tilnærming er ikke så forskjellig fra ideologisk kritikk. Tilnærmingen går ut på å studere noe som er subjektivt, og hvordan subjektivitetene er bygd opp av de symbolske strukturene i musikk. På et vis kan man si disse subjektivitetene ikke har noe med menneskelig bevisst påvirkning å gjøre, men at dette er en ubevisst handling (Solomon, 2012).

Den fjerde tilnærmingen er *historisk / geografisk* tilnærming, som går ut på å tilnærme seg et materiale med historisk og geografisk utgangspunkt. Målet med denne tilnærmingen er å undersøke på hvilken måte musikalske strukturer uttrykker tid og rom, enten i seg selv eller spesielt der de kommer til uttrykk for bl.a. kolonialisme, nasjonalisme og globalisering m.m.

(Solomon, 2012). Uttrykket ”rom” (eng. space) forstår jeg her som et geografisk område eller sted, noe også Paal Fagerheim påpeker: ”Et sted kan forstås som en romlig avgrensning der etablering og utfoldelse av sosiale og kulturelle identiteter foregår” (Fagerheim, 2015). Her trekkes også identitet fram som et element for analyse. Jeg skal ikke gå mer inn på dette i denne oppgaven.

2.5 Samisk musikk

For å kunne gjøre en analyse av Ivnniiguins musikk mener jeg at det vil være relevant å liste opp noen uttrykksmidler og faktorer som kan kjennetegne samisk musikk. Derfor skal jeg i det følgende lage en slik liste. Lista velger jeg å dele opp i *musikalske faktorer* og *kontekstuelle faktorer*. Under lista kommenterer jeg de ulike elementene. Lista må ikke leses som absolutt og er ikke uttømmende. Det kan med andre ord finnes faktorer jeg ikke har tatt med, samt andre oppfatninger om hva som kan være samisk musikk og som ikke nødvendigvis samsvarer med denne lista. Musikk kan altså tenkes eller oppfattes som samisk hvis minst én av disse kriteriene er oppfylt:

1. Bruk av tradisjonell joik.
2. Bruk av joikeaktig stemmeklang og joikestavelser.
3. Bruk av elementer fra joiken.
4. Synge på samisk, bruk av samisk språk.
5. Innhold som handler om eller relaterer seg til det samiske.
6. Språklige uttrykksmåter som er samiske eller joikeaktige.
7. Instrumenter som gir assosiasjoner til det samiske.
8. Samlet lydbilde.
9. Øvrige musikalske virkemidler som kan gi assosiasjoner til det samiske.

Kontekstuelle faktorer som spiller på det samiske kan være:

10. At musikerne eller utøverne er samiske.
11. Utøvere som stiller i samiske klær på scenen.
12. At utøverne opptrer- eller blir fremført på et samisk arrangement.
13. Samisk symbolikk.
14. Aktivitet som forbindes med det samiske.
15. Lydelementer som kan assosieres til en samisk livsverden.

Tradisjonell joik defineres i dette tilfellet som joik som har vært muntlig tradert i generasjoner, som joikes med autentisk stemmebruk og joikestavelser, og som ikke akkompagneres av vestlige tempererte musikkinstrumenter. Bruk av elementer fra joik, for eksempel melodikk og rytmikk som er anerkjente strukturer i joik, kan også oppfattes som samisk musikk.

Innhold som handler om eller relaterer seg til det samiske kan for eksempel være Mari Boines ”Høye Herrer” og Sverre Kjeldsbergs ”Samiid ædnan”. Bruk av samisk språk og språklige uttryksmåter som er samiske eller joikeaktige kan være effekter som kan virke interne og som samiskspråklige og de med kulturkunnskap vil kjenne igjen. Disse kan være ”dajahusaktige”³, kodete begreper som kan være ukjente for utenforstående, men som for en med kulturkunnskap vil fremstå som innlysende.

Instrumenter som gir assosiasjoner til det samiske kan for eksempel være å spille på reinbjeller og/eller reinklover som rytmeinstrument. Ved bruk av ulike akkordinstrumenter kan man ved å spille akkorder på gitte vis også danne harmonier og et samlet lydbilde som gir lytteren en slags abstrakt og ”svevende” følelse. For noen kan dette blant annet assosieres med naturopplevelser, for eksempel lange, endeløse, hvite vidder.

De kontekstuelle faktorene er noe annerledes enn de rent musikalske faktorene, da de avhenger mer av omgivelsene rundt, det visuelle. For eksempel symbolikk som med prosjektor vises på scenens bakvegg. Samtidig kan det være ikke-musikalske, soniske lydelementer som gir assosiasjoner til en samisk livsverden, for eksempel bjelleklang, hundeglam, reinsdyr i reingjerdet, knitring av bål, fossebrus og vindsus. Dette er konnotasjonsfremmende elementer som kan gi assosiasjoner til det å leve og ferdes i naturen.

I kapittel 6 vil jeg se nærmere på elementer hos Ivnniiguin som sammenfaller med listens punkter.

3 Metodiske valg og feltarbeid

Det finnes ulike metoder man kan anvende i forskning. Overordnet snakker vi om kvalitativ og kvantitativ forskningsmetode. Kvantitativ metode går ut på å samle inn store mengder målbare data for deretter å analysere disse og diskutere opp mot relevant litteratur. Her er det

³ Dajahus er en joiketext i en joikemelodi. Den kan være stikkordspreget og si noe om objektet som joikes (Graff, 2000, 2004).

ofte statistikk og utvalgsundersøkelser som brukes som grunnlag. Den kvantitative metoden har sitt utspring fra naturvitenskapelig forskning og er blitt brukt innen naturvitenskap og til dels i samfunnsvitenskapelig forskning. I positivismediskusjonen på 1960-tallet ble denne metoden diskutert (Scott Sørensen et al., 2008). Fagfolk innen humaniora og estetiske fag mente at den kvantitative metoden ikke var tilstrekkelig for forskning på estetiske og liknende fag. Kvalitativ forskningsmetode brukes ofte av blant andre musikologer som ønsker å samle empiri ved hjelp av intervjuer og observasjon. Med en slik metode kan man komme tettere inn på informasjon som gjelder enkeltindividers (informanternes) oppfattelse og kompetanse i et felt (Kvale, Brinkmann, Anderssen & Rygge, 2009, 2015; Nettl, 2005; Ryen, 2002).

Når man skal samle inn forskningsmateriale er feltarbeid en viktig del av etnomusikologisk forskning. For å oppnå ønskede resultater og opparbeide tilstrekkelig empiri er det viktig å oppsøke individer som innehar førstehånds kunnskap på feltet. Med dette menes både tradisjonsbærere, komponister og utøvere av tradisjonen (Nettl, 2005). Ved å være i felten vil man også være mye tettere på kulturen enn om man kun gjorde partiturstudier, verkanalyse osv. På denne måten kan man tilegne seg tilleggskunnskap som kan gjøre en i stand til å oppfatte nyanser man ellers ville gått glipp av. For å samle inn empiri vil det kanskje være ønskelig å ha et lite utvalg av informanter som man samarbeider med og innhenter informasjon fra (Nettl, 2005). Jeg vil nå drøfte mer om dette knyttet til mitt arbeid.

3.1. Informanter og fagfolk

Informanter har tradisjonelt vært akkurat dét: informanter. Man intervjuer dem, og så er man ferdig med dem. Hva med å bruke informantene på en inkluderende måte, der man inviterer dem til å være en slags medforsker, i tillegg til å være et intervjuobjekt? Som forsker er det viktig å være klar over sin egen rolle i møte med informanter. En ting er å stille de rette spørsmålene, som en akademiker er skolert til. Kanskje skal man gå enda mer ydmykt til verks ved å se på seg selv som en student framfor forsker. Altså en som vil studere og lære om noe nytt om feltet man vil undersøke (O. Larsen, 2007). Jeg tenker også at under et intervju må man være bevisst på å ikke "mate" informanten med svar du forventer. Det betyr at man ikke stiller ledende spørsmål som kan gi helt andre svar enn man kunne fått ved å stille spørsmålene annerledes (Ryen, 2002). Videre synes Larsen å mene at det er en fordel om man allerede fra før er kjent i et miljø når man skal gjøre feltarbeid og møte informanter, med

tanke på hvor fortrolig informantene kan være med deg som forsker og hvor inngående informasjon du kan få tilgang til.

I arbeid med informanter kan man også komme over tabubelagte tema. Marit Ellen Inga Bals har skrevet en masteravhandling om “Samiske terapeuters erfaringer med pasienter som mener de lider av ganning.” I avhandlinga tar hun for seg samiske terapeuters erfaringer med pasienter som mener de lider av ganning⁴ (Bals, 2015; Nasjonalt kompetansesenter for psykisk helsearbeid, 2015). I noen samiske samfunn er dette et fenomen man ikke snakker om, selv om alle kjenner til fenomenet. Dette gjelder ikke bare i helsefaglige spørsmål, men også om joik som i mange år har vært tabu. “Tabu blir i norsk dagligtale brukt om tema som alle i en kultur (eller en gruppe) er enige om at ikke skal omtales [...] uten at noen stiller spørsmål ved det. Om det skulle skje blir ofte de som stiller spørsmål om tabuers berettigelse møtt med aggresjon, sinne og sterk fordømmelse av de toneangivende i en gruppe eller kultur” (Malt, 2017). Dette er også tilfelle når joik omtales i visse samiske kretser. Jeg kommer nærmere inn på det senere i oppgaven. Derfor kan det være nyttig å tenke igjennom hvordan man skal reagere ved et eventuelt møte med en slik problemstilling. Jeg har personlig gått gjennom en prosess der det å være utøvende organist og utøvende joiker kom i konflikt med hverandre. Dette har i neste omgang ført til at jeg kontinuerlig har vært nødt ta stilling til og drøfte i hvilken grad jeg kan gjøre begge deler. I denne prosessen har jeg etter hvert kommet så langt at jeg nå er i stand til å skrive en masteravhandling om tematikken joik.

Det å ta for seg et bestemt forskningsobjekt krever at den som forsker er bevisst på sin forforståelse av objektet. Hva vet jeg allerede om det jeg skal forske på? Eventuelle fordommer man måtte ha må man prøve å legge til side og undersøke alle aspekter, fra et nøytralt ståsted, så langt det lar seg gjøre. Samtidig er det vanskelig å være objektiv og nøytral når det kommer til tolkninger, for det vil jo bli en viss grad av subjektivitet knyttet til all tolkning. I tillegg bør disse tolkningene være basert på empirisk materiale og understøttes av relevant faglitteratur. Selv om jeg kanskje ikke liker en sjanger, så betyr ikke det nødvendigvis at musikken ikke er verdt å se nærmere på fra et faglig og akademisk perspektiv. Det kan være både fordeler og ulemper at jeg som forsker selv er same og fra før av har et innenfraperspektiv, har kunnskap om egen (samiske) kultur, og kjenner både det lokale samfunnet og miljøet relativt godt. I lokale bygdesamfunn kan det eksistere interne

⁴ I Bals sin avhandling brukes ordet ”ganning”. Skrives også ganding. gand (norr. gandr 'kjepp, tryllestav') trolldom; trolldomsråd (som samene er blitt regnet for å være kyndige i)

konflikter mellom ulike grupperinger og/eller enkeltindivider, eller det kan være en gruppe mennesker eller enkeltpersoner som er utstøtt fra resten av samfunnet. Dette kan ha innvirkning på meg som forsker. Her er det etter min mening viktig å stille opp som profesjonell ved å skille sak og subjektive meninger. Samtidig skal man forsøke å pirke i “betente sår” som ikke alle snakker så lett om, og få noe saklig og fornuftig ut fra det. Min bakgrunn kan også by på utfordringer da det kan oppstå situasjoner der individer i små lokalsamfunn kjenner til meg eller min familiebakgrunn, og av den grunn ikke vil samarbeide. Dette kan i neste omgang spre seg til flere individer, og det kan potensielt bli utfordrende, hvis relevante informanter blir utilgjengelige. Kunnskapen min kan også føre til at jeg mer eller mindre ubevisst skriver denne oppgaven som om mottakeren vet like mye som meg. Fordelene mine er så klart at kan språket fra før og kjenner til kulturen. I en intervjusammenheng vil jeg kunne oppfatte både detaljerte språklige nyanser, talemåte og kulturelle koder, som en utenfra muligens ikke ville være i stand til. Det kan også være viktig å ha i mente hvor viktig bruk av riktig terminologi er i møte med informanter. Det kan være en fordel å bruke “folkelig” språk framfor tung akademisk terminologi hvis man for eksempel vil drøfte joikeornamenteringens ontologi med informantene.

Når forskningsresultater skal publiseres, enten i form av vitenskapelige artikler eller forelesninger kan det være lurt å være bevisst på språkbruk. Det vil sannsynligvis være av interesse for både informantene og andre “utenforstående”, “mannen og kvinnen i gata”, å ta del i disse resultatene. I Norge har vi et veldig solid kildevern som gjør at alle informanter (kilder) skal være trygge på at både kilden og kildematerialet er beskyttet og ikke vil bli offentliggjort, med mindre informanten gir tillatelse til det, og med mindre det går inn under straffelovens §196⁵.

Da dette er et forskningsfelt som Universitetsmuseet i Tromsø har stor interesse av har jeg hatt et samarbeid med dem. Vi har drøftet arkivering og eventuell videre bruk av opptak jeg har gjort med informanter, og om innsamlet data skal behandles som konfidensielt eller om det er materiale som arkivet fritt kan disponere. Igjen inntre informantens mulighet til å klausulere materialet, da er det andre regler som gjelder. Alt av vitenskapelig arbeid skal helst være transparent, altså etterprøvbart. Derfor vil innsamlet materiale ha mest for seg om det er åpent tilgjengelig for folk flest. I mitt arbeid med denne masteroppgaven har jeg valgt å foreta intervjuer med to av musikerne i Ivnniiguin, manageren Sverre Hjelleset og vokalisten

⁵Straffeloven §196: ”Plikt til å avverge et straffbart forhold”
<https://lovdata.no/lov/2005-05-20-28/§196>

Ingor Ántte Áilu Gaup. Intervjuene er gjort i møte med informantene, og samtalene er blitt tatt opp med lydopptaker. I følge Anne Ryen kan det være en fordel å ta opp samtalene med en lydopptaker, slik at man som intervjuer kan konsentrere seg om hva informanten sier, framfor å hele tiden måtte skrive og samtidig forsøke å få med seg hva vedkommende sier (Ryen, 2002). Ved å kun skrive det informanten sier vil man heller aldri klare å gjenskape ordrett det informanten sier. Samtidig vil informasjonen på den måten være filtrert gjennom forskerens oppfatning og forståelse av informasjonen. Det er med andre ord andrehåndsinformasjon gjenfortalt av forskeren, slik forskeren tror informanten sier og ikke nødvendigvis det informanten mener. Ved bruk av opptaker kan man i slike tilfeller vende tilbake til opptaket og lytte til hva som egentlig ble sagt og om man som forsker har forstått det som ble sagt riktig.

Jeg hadde på forhånd avtalt med informantene om bruk av opptaker, slik at de var klar over det. I forbindelse med dette laget jeg en enkel kontrakt der informantene med underskrift gir samtykke til arkivering. Videre går det frem at jeg får lov til å benytte innholdet fra disse samtalene i undervisning, formidling, forskning o.a., under hensyn til normal etisk varsomhet og at selve opptaket ikke kan brukes av eller kopieres til andre uten særskilt tillatelse fra informanten. Informantene har i samme skriv fått mulighet til å klausulere innholdet i opptakene, samt tilbud om anonymisering, men har ikke bedt om det. Intervjuene med Sverre⁶ er gjort på norsk, mens intervjuene med Áilu⁷ er gjort på nordsamisk. I de tilfeller der jeg siterer Áilu har jeg i tillegg oversatt det til norsk i parentes. Sverres sitater er omgjort fra dialekt til bokmål. Jeg har hatt ett intervju med hver av informantene. Áilu møtte jeg i Tromsø, mens Sverre intervjuet jeg hjemme hos ham i Flekkefjord. I etterkant av intervjuene har jeg hatt telefonkontakt og e-postkontakt med dem for oppfølgingsspørsmål.

I forbindelse med at jeg gjorde avtale med Sverre fikk jeg tilgang til materiale (utklipp av avisoppslag og lignende) om Ivnniiguin som Sverre har samlet på siden de startet opp. I samarbeid med Sverre er alt dette materialet nå kopiert og digitalisert. Jeg har fått kopi av deler av materialet.

I intervjuene med mine informanter gjorde jeg en interessant oppdagelse som jeg egentlig har vært klar over i hele min oppvekst. Likevel hadde jeg ikke tenkt så mye over det før jeg var i intervjusituasjonen, og spesielt da jeg lyttet på intervjuene i ettertid. I intervjuet med Áilu forekommer det et lengre strekk med stillhet oftere enn på intervjuet med Sverre. Áilu tar seg

⁶ Intervjuet er arkivert ved Tromsø museum med katalognummer TsM B 2017/3

⁷ Intervjuet er arkivert ved Tromsø museum med katalognummer TsM B 2017/36

god tid til å tenke gjennom hva han skal si. Når jeg tenker tilbake til min oppvekst og de mennesker jeg omgikkes, virker det for meg at de med samisk bakgrunn har en tendens til å ha en ro over seg når de skal fortelle noe. Hvis man stiller et spørsmål, kan de bruke litt tid på å tenke seg om før de begynner å fortelle noe. Deretter kan de ta seg en kortere pause fra fortellingen før de fortsetter. Det betyr ikke at de faktisk tenker sakte eller at de ikke har forstått spørsmålet. Det er heller en del av den samiske væremåten. I det inngår blant annet at man ikke skal snakke med “tomme ord”, altså skal alt man sier være gjennomtenkt, slik at man unngår unødvendige misforståelser. Stillhet trenger ikke nødvendigvis bety at vedkommende ikke har mer å si, men at vedkommende har tatt seg en tenkepause. Det kan være lurt at man som forsker er klar over slike ting i en intervjusammenheng. Hvis man ikke lar informanten få den tiden vedkommende trenger til å tenke seg om og formulere seg riktig, kan datagrunnlaget fra intervjuet bli mindre enn forventet. Det kan forekomme hvis forskeren ikke er tålmodig nok og stiller nye spørsmål før forrige spørsmål er tilstrekkelig besvart.

Det samme kan gjelde digresjoner og anekdoter; for noen er det viktig å fortelle en anekdote i forbindelse med ord og setninger som dukker opp. De kan være der for å lede til et poeng som vedkommende vil fram til. I mitt intervju med Áilu snakket vi om “kjærlighetstekster”, at Ivnniiguin har lite tekster av type “I love you so much” og liknende. Når Áilu forteller at det er så mye “I love [you]” overalt i sangtekster nå til dags, repliserte jeg med “Det er [ai lo] over alt”, med hentydning til en fonetisk likhet i uttalen av ordet “I love you” og navnet Áilu. Det igjen førte til følgende anekdote:

Jua, don muittuhat mu juoidá dieinna, go logat nie. Mis lei ránnjagoađis radio. Mis ii lean radio, muhto ránnjagoađis lei radio. Mun ledjen muhtomin doppe, bárehuoš, in mun dieđe man boaris mun ledjen. De gullen iežan doppe čuorvume: “I love you because you understand me”. Ja de fuomášedje dat nuppi goađi bártnit, veahá boarraseappot go mun, go diet boah tá “ønskekonsearttas” [...] De álo sihte mu dohko boah tit gullát: „Gul, die lea du birra.“ Ja mun darvvihin daid, in mun diehtán veaháge maid lávlon, muhto ohppen bajiloaivve daid sániid: “I love you because you understand me”. In ieš ge dieđe máid lávllun.

(Ja, du minner meg om noe når du sier det. Vi hadde ikke radio, men i nabogammen hadde de radio. Jeg var der en gang som liten gutt, jeg vet ikke hvor gammel jeg var. Da hørte jeg noen på radioen rope på meg [synger]: ”I love you because you understand me”. Og da fant naboguttene, som var litt eldre enn meg, ut at når den

kommer på ønskekonserten [...] så ba de meg komme og høre. ”Hør, det er om deg”.
Og jeg lærte meg de ordene, selv om jeg ikke forstod hva jeg sang.)

Dette eksempelet viser at anekdoter kan ha en nyttig funksjon under samtalen. Hvis anekdoten fører frem til informasjon som kan være relevant for forskeren, kan anekdotene være nyttige. Samtidig er det viktig at jeg som forsker klarer å lede samtalen inn på riktig spor igjen hvis det blir for mange anekdoter og digresjoner.

3.2 Verktøy for analyse

Det finnes ulike måter å tilnærme seg og analysere empiri på. På et vis er det ikke definert noen egen “etnomusikologisk metode” som brukes universelt av alle etnomusikologer. De ulike etnomusikologer har vært nødt til å utvikle sine egne metoder for hvert enkelt tilfelle, alt etter hva man skal forske på. Etnomusikologi kan forstås snarere som en retning og et sett med analyseverktøy enn en egen metode. Samtidig er det visse prinsipper som alle forskere jobber etter. Det er for eksempel enighet om at all forskning skal baseres på blant annet etterprøvbarehet, saklighet, nøyaktighet, kildehenvisning og kildekritikk. Videre er datainnsamling ved feltarbeid ansett som en viktig del av etnomusikologisk forskning.

Som nevnt er samisk folkemusikk en muntlig tradert musikkform, som tradisjonelt ikke har blitt skrevet ned. Joik fremføres også stort sett av én person av gangen, i noen tilfeller flere. Det sier seg selv at en monodi (en enkelt stemme) ikke utløser klingende harmonier, altså flere stemmer over hverandre, samtidig. Det spesielle med joik er også at lengden på “taktene” ikke nødvendigvis er like lange. En utøver kan fritt legge til eller trekke fra en eller flere rytmiske figurer som gjør at lengden på det rytmiske mønstret varierer. Det er heller ingen faste punkter i joiken der man konsekvent puster, man puster når man har behov for å puste. Dermed “stopper” joiken opp i den tid det tar utøveren å puste. Dette mønstret er påvirket av den musikalske strukturen i joiken og kan virke tilfeldig, fordi det er forskjellig fra den vestlige kunstmusikkens strukturer.

Med slike faktorer som skal tas hensyn til vil jeg i neste avsnitt bruke en elimineringsmetode for å finne ut av hvilke verktøy som kan brukes for å analysere joik.

Helt fra musikkvitenskapens spede begynnelse har man forsøkt seg på ulike analysemodeller. Verkanalysen hadde stor betydning utover 1800-tallet. Normen var partiturstudier der man leste nedskreven musikk, analyserte den og diskuterte den. Heinrich Schenker (1868-1935) utviklet etter hvert det som i ettertiden er blitt kalt Schenker-analysen. Dette er et komplekst

analyseverktøy med fastsatte skjema, som kan anvendes i verkanalyse av større symfoniske verk dels fra klassisistiske og romantiske verk. Utover Schenker-analysen finnes det ulike varianter av skjematiske analysemodeller. I jazzanalyse har man ofte momenter som form (8, 12 eller 32-takters), toneart, taktart, instrumentering, tekst, skalatyper, antall perioder med solo / improvisasjon, harmoniske vendinger, forskyvninger osv.

Alan F. Moore (2001) utviklet en modell for å analysere populærmusikk generelt og rock spesielt. Han deler analysen i ulike sjikt: Første sjikt er det rytmiske sjikt. Her ser man stort sett på slagverk og andre perkusjonsinstrumenter, dermed er også eksakte tonehøyder irrelevante. Andre sjikt består av de dypeste, lavfrekvente tonene og melodiene i musikken, vanligvis forbeholdt bassinstrumenter. Tredje sjikt består av melodier med lysere toner, enten spilt på diverse instrumenter eller sunget. Dette sjiktet samsvarer med det vi ofte oppfatter som “melodien”. Det fjerde sjiktet utfyller gapet mellom andre og tredje sjikt. Det fyller ut harmonikken som samsvarer mellom disse sjiktene. Moore kaller dette for “harmonic filler” (Dybo, 2013; Moore, 2001). Denne modellen kan oppfattes som om den legger opp til en teknisk analyse av musikken som verk. Dette kan likne på Schenckers analyseverktøy. Moore har også en teori om at det er “sounden”, lyden, som er primær og at notasjonen er sekundær. For lyttere som hører på musikken er “sounden” det mest relevante og primære. Ivnniiguin har også en “sound” som er gjenkjennelig og som vanskelig lar seg gjenskape på papir. Dog vil notasjon være et nyttig verktøy når musikken skal analyseres. I dette tilfellet er det mest aktuelt å transkribere Ivnniiguins musikk til noteskrift og på den måten gi en så nøyaktig representasjon som mulig.

4 Rockegruppa Ivnniiguin

I dette kapitlet presenteres biografien til rockegruppa Ivnniiguin og historien deres. Videre presenteres deres utgivelse ”Jávrráš Ivnniiguin” samt en analyse av de enkelte sporene.

4.1 Fra Unicorn til Ivnniiguin

En dag i september 1977 spurte Inger Marie Gaup [Eira]⁸ meg om vi kunne spille sammen litt for å friske opp vinteren. Eleven gikk i 9. klasse, spilte trompet i korpset, og bodde ellers på internatet en del av høsten mens foreldrene flyttet reinflokken (Hjelleset, 2016).

En gruppe ungdommer som ønsket å samles og spille musikk sammen var altså bakteppet for det som til slutt ble rockegruppa Ivnniiguin. Det hele startet med at Inger Marie og Hild-Jorunn Oskal tok initiativ til disse samlingene, og Sverre åpnet musikkrommet for dem.

Innledningen til dette kapittelet er fra et privat dokument Sverre Hjelleset har gitt meg tilgang til, som kun var ment til internt bruk og som ikke er publisert. I dokumentet skriver han etter hukommelsen om begynnelsen og historien til Ivnniiguin. Sverre er fra Flekkefjord og kom til Kautokeino i 1976 for å jobbe som lærer på skolen. Ifølge ham var det samiske musikkmiljøet i Kautokeino ikke-eksisterende på '70-tallet da han kom dit. ”Det var faktisk ingen som gjorde det i Kautokeino, absolutt ingen, bortsett i fra korpset” (Hjelleset, Intervju 2017). Her er det viktig å være klar over at Hjelleset snakker om det mer organiserte musikkmiljøet. Det har nok eksistert musikkmiljø i Kautokeino også på 1970-tallet: Folk joiket, det ble sunget salmer både i kirke og hjem og Mikkel Bongo eksperimenterte med joikestreng. I Máze hadde læreren Per Løberg allerede startet med sanggruppa Máze nieiddat, som bestod av unge jenter som hadde lyst til å synge. Dette var ikke den form for musikkmiljø den unge Hjelleset søkte. Han var interessert i å finne musikere han kunne spille sammen med, men det var ikke lett.

Kautokeino er en plass som alltid har vært et naturlig knutepunkt for reisende fra Sverige og Finland, til kysten av Finnmark. Kautokeino er en samisk kommune der norsk og samisk er sidestilte språk. Det samiske språket og kulturen har alltid vært en naturlig del av folks hverdag i Kautokeino. Til tross for hard påvirkning fra fornorskningstiden har språket og kulturen hatt bedre kår enn andre plasser i Finnmark og omegn. En av forklaringene til det kan være at språket og kulturen hadde en sentral og viktig rolle i samfunnet. Det finnes eksempler på samiske bygder i kyst-Norge som ble hardere fornorsket enn Kautokeino. For eksempel var det 863 personer i Kvænangen kommune som oppga at de var samer, ved en folketelling i 1930. Ved folketellingen i 1950 var det i den samme kommunen bare 5 personer som oppga å være samer (Bjørklund, 1985).

⁸ Hun het bare Gaup i 1977, men giftet seg senere og tok etternavnet Eira.

I Kautokeino levde store deler av befolkningen av reindrift og levde et nomadeliv. På den måten var de borte fra skolen og bygda ellers i lengre perioder. Det kan være en grunn til at språket og kulturen kunne leve videre uten å bli forstyrret av et norske. I dag står det samiske språket og kulturen veldig sterkt i Kautokeino sammenliknet med mange andre plasser som kommuner.

Det har vært mange personer innom Ivnniiguin de årene gruppa har eksistert. Sverre Hjelleset regnes som opphavet til gruppa. Foruten ham har gruppa bestått av Ingor Ántte Áilu Gaup (vokal/fløyte), Roger Ludvigsen (bass), Nils Martin Kristensen (slagverk), Per Ailo Logje (gitar) og Heaika Hætta (gitar). I tillegg var Inger Marie (trompet), Hild-Jorunn (klarinet) Ravdna Hætta (fra sanggruppa Máze nieiddat) og Marie Kemi med som både instrumentalister og korister. Det er ikke alle medlemmer som har vært med på alle Ivnniiguins produksjoner, men mange av dem har vært utøvende musikere både parallelt med og etter Ivnniiguin. Det var det første samiske rockeband som ga ut et fonogram (LP-plate), "Jávrráš Ivnniiguin" (1979). Gruppa hadde bra suksess i de tre årene den eksisterte, i første omgang. Etter en konsert på Davvi Šuvva⁹ 26. Juni 1979 skrev avisa Nordlys:

Så fulgte gruppa 'Ivnnit' fra Kautokeino – den eneste samiske rockegruppa. Deres selvkomponerte musikk med egne tekster svingte til gangs og utløste spontan dans blant publikum. Det er for øvrig første gang vi har hørt joik kombinert med rock, og det fungerte utmerket (Nordlys, 1979a).

Avisa har altså feilstavet ordet "Ivnnit" som er en flertallsbøyning av det samiske ordet for farge. Samme avis omtalte lørdag 24. November 1979 "Den samiske pop-gruppa 'Ivniiguin'":

"Sistnevnte gruppe har spilt inn egen plate, foruten at den har bak seg så vel deltakelse på Urbefolkningsfestivalen i Karesuando som Festspillene i Harstad" (Nordlys, 1979b).

Her er det også en feilstaving i navnet.

⁹ Davvi Šuvva var en internasjonal urfolksfestival som ble arrangert første gang i Karesuando i 1979 (Angell, 2009).

Áilluhaš (Nils Aslak Valkeapää) har også i en hilsning til gruppa¹⁰ omtalt dem som ”Ivnnit”, mens Finnmark Dagblad hadde byttet om på bokstavene og skrev ”Ivniguiin” (Finnmark Dagblad & Aas, 1980).

Dette kan tyde på ulik oppfatning av navnet og hvordan det ble kommunisert ut til folk. Mye av forklaringen kan ligge i at de nevnte avisene har hatt norsktalende skribenter som har feilstavet samiske navn. Faktorer som at man ikke kan språket og ikke kjenner betydningen av ord og uttrykk og ikke minst rettskriving kan ha bidratt til det. En norsktalende vil nok også uttale navnet med den norske uttalen bokstaven ”u”. På samisk uttales vokalene ”o” og ”u” som i latin.

Gruppas navn har altså blitt skrevet på ulike måter av de som har omtalt den. Da gruppa startet opp hadde de et annet navn. I intervjuene jeg gjorde med både Sverre Hjelleset og Ingor Ántte Áilu (heretter omtalt som Áilu) forteller de at gruppa ikke het Ivnniiguin helt i begynnelsen.

Dat vuosttaš namma mis lei Unicorn. Ja dat lea oainnat diet fábealle, diet heastta mas lei gállus bonjis čoarvi [...] Ja dan mun gal jurddašin dan dološ sámi nissongahppira mas lei čoarvi, ja danne lei mis namma Unicorn. (Intervju med Áilu)

(Det første navnet vi hadde var Unicorn. Og det er jo det fabeldyret, den hesten med skjevt horn i panna [...] og det tenkte jeg var som i den gamle samiske kvinnelua som hadde horn, derfor het vi Unicorn.)

Den gamle samiske kvinnelua som her nevnes er Hornlua.

Den hadde et horn, en ekstra topp bak på hodet. Hornet var laget av tre og trukket med rødt klede som luen ellers. Denne luen ble fordømt av den pietistiske læstadianske læren fordi den hadde for mye «unødvendig» pynt ved seg, og har gått mer eller mindre ut av bruk blant de nordiske samene” (Gaski, 2012).

På folkemunne er det også sagt at lua ble fordømt fordi djevelen selv bodde inne i hornlua.

¹⁰ En bok som Ivnniiguin fikk i gave og som Sverre har hjemme hos seg, der Áilluhaš har skrevet en hilsning i permen.

Vi het jo 'Unicorn' helt i starten. Det sto mellom 'Komagband' og 'Unicorn'. Vi diskuterte mye, og så ble det 'Unicorn', fra et skilt jeg hadde sett i New York, syntes navnet klang bra [...] og vi hadde ikke så mye samisk repertoar, vi hadde jo et par tre, fire [...] engelske [...] coverlåter [...] Det var låter som Hey Jude, When I'm 64, Mississippi og Me and Bobby Mc. Gee (Intervju med Sverre).

Det kan her være interessant å merke seg de forskjellige perspektivene og forståelsene av navnet Unicorn. Sverre, som norsk musiker, så forbindelsen til den internasjonale og vestlige verden, mens Áilu, som samisk musiker, så den symbolske tilknytningen til den samiske verden.

Strømningene utenfra hadde nok også påvirket "Unicorn". Engelsk var et språk som flere hadde lært seg og var populært å synge på. I og med at de i begynnelsen ikke hadde så mye egenkomponert musikk og egne tekster var engelsk det mest nærliggende å synge på. Gruppen har nok ikke bare hatt én inspirasjonskilde, men avhengig av hvem i gruppa det var, så hadde de ulike bakgrunn. Gjennomgående er at alle hadde enten 60- eller 70-talls pop- og rockmusikere som forbilder. For utenom Rolling Stones, som alle Ivnniiguins medlemmer så opp til, var det både Bob Dylan, Status Quo, Elvis, Terje Tysland, Creedence, Deep Purple, Prince, Beatles og Thin Lizzy. "Roger [...] hadde jo sansen for litt mer sånn psykedelisk [rock] sånn som Pink Floyd" (Intervju Sverre).

Omtrent samtidig med Unicorn ble det dannet en annen gruppe som kalte seg for Captain Morgan. De valgte en litt annen retning enn Unicorn. Áilu forteller at å synge på samisk ikke var så veldig populært blant noen av ungdommene på den tiden:

Mángasat gal lohke munnje: Sámegillii ii gánnát [lávlut],... galga čuojahit albma musihka, eangalasgillii, [...] dainna dat olle dobellii [...]muhto in hal mun gal jurddašan nie gal. Mun jurddašin: na min gillii hal ferte boahitet maid juoga, dat han lea deatálaš. Ja lea somá lávlut iežas eatnigillii.

(Mange sa til meg: Det lønnes ikke [å synge] på samisk [...]. Man må spille ordentlig musikk, på engelsk, [...] Med det kommer man langt [...] men jeg tenkte ikke sånn. Jeg tenkte at det må komme noe på vårt eget språk også, det er jo viktig og artig å synge på sitt eget morsmål) (Intevju med Áilu).

Også Sverre, som kom utenfra merket seg denne motstanden og forteller om Captain Morgan:

[...] de var jo ikke interessert i samisk musikk i det hele tatt. Det var jo bare engelsk som gjaldt for dem. De synes samisk; det var bare tull, [...]. hadde ikke noe for seg [...] det var mange som ikke var så veldig ”happy” med samisk kultur, de ville helst bli så norske som mulig (Intervju Sverre).

Fornorskingspolitikken, nasjonaliseringsarbeidet, som den norske stat hadde stort fokus på i begynnelsen av 1900-tallet, bidro nok til denne tankegangen. Den hadde fått folk til å ta avstand fra sin samiskhet. Etter hvert skjedde det endringer som gjorde at flere musikere, blant annet Captain Morgan, ønsket å utøve samisk musikk.

Unicorn debuterte under påskefestivalen i Plasthallen i Kautokeino påskeaften 1978. Påskefestivalen var allerede da en stor begivenhet. Jeg kommer tilbake til det under analysen av ”Beassašmárkanat Guovdageainnus”. På vårsommeren¹¹ samme året deltok de på rockefestivalen Kararock-78, sammen med 14 andre påmeldte pop-grupper fra Finnmark. “Vi fikk bra respons fra publikum, men fagdommerne dømte oss på 14. (og nest siste) plass” (Hjellese, 2016). I følge Áilu var Unicorn den eneste av de påmeldte gruppene som hadde samiske tekster (Intervju med Áilu).

I løpet av høsten 1978, da gruppa ble invitert til Sameradioens studio for å spille inn noen låter, byttet gruppa navn til Ivnniiguin. Sverre minnes at: “Jeg likte en strofe fra ’Sámi Eadni’ som lignet litt på ’Unicorn’, og spurte Áilu hva det betydde. Da han sa ’Med farger’, ble vi enige om å bytte navn” (Hjellese, 2016). Forvekslingen her kan forklares med at ordene Unicorn og Ivnniiguin har en fonetisk likhet.

På sommeren i 1979 hadde Ivnniiguin mye aktivitet. I juni var de med på innspillingen av TV-serien Samer i Nord (NRK1, 1980), som ble sendt på NRK1 i januar 1980. Her var samisk skolegang tema og Ivnniiguin spilte sin egen låt ”Skuvlavázzin”. Senere samme sommeren var de invitert med på Festspillene i Nord-Norge i Harstad, urfolksfestivalen Davvi Šuvva og plateinnspilling i Oslo i juli. Utgivelsen av albumet ble omtalt av blant annet Sámi Áigi 16. November 1979 (Sámi Áigi, 1979). I mars 1980 deltok Ivnniiguin på norgesmesterskap i rock i Tromsø og fikk tildelt fjerdeplass. Avisa Nordlys skrev at:

¹¹ Det samiske årshjulet består av åtte årstider, alt beroende på været og føret. De åtte årstidene er vårvinter, vår, vårsommer, sommer, høstsommer, høst, høstvinter og vinter.

”Plasseringen viser at samene ikke på noen måte henger etter når det gjelder musikk” (Nordlys, 1980).

Ivnniiguins opptreden på Gjallarlåt under Festspillene i Harstad i juni 1980 (Finnmark Dagblad & Aas, 1980) var noe av det siste gruppa gjorde før den ble oppløst, ”en slags avskjedskonsert” med 1600 tilskuere til stede (Bitustøyl, 2003). I 2017 feirer Ivnniiguin 40-årsjubileum og har planlagt sin andre utgivelse, i løpet av året (Altaposten & Grønnevik, 2017).

5 “Jávrráš Ivnniiguin”

I dette kapittelet skal jeg presentere musikken på albumet “Jávrráš Ivnniiguin”. Jeg velger å dele opp analysen i to deler. I den ene delen undersøker jeg albumet “Jávrráš Ivnniiguin” i sin helhet for så å presentere sporene på albumet i den rekkefølgen de fremkommer på plata. I den andre delen analyserer jeg Ivnniiguins musikk og deres påvirkning på lokalsamfunnet, med en hermeneutisk tilnærming til analysen. Alle analysene er ikke like omfattende, men jeg har valgt å transkribere noen av låtene til noteskrift, både melodi og sangtekster, for enklere å kunne beskrive musikalske elementer og liknende. Presentasjonen vil stort sett være deskriptiv med noe musikalsk analyse og noe tekstlig analyse. I denne analysen vil jeg bruke begrepet *tekst* om lyrikk og konkrete sangtekster jf. kapittel 2.4.

Jávrráš Ivnniiguin består av 12 spor, seks på hver side. Det ble også laget et lite teksthefte. Alle sangtekstene synges på nordsamisk, men er i tekstheftet også oversatt til norsk. Tekstene på norsk er kun innholdsmessig oversatt, de har ingen strofisk gjennomført form og er ikke sangbare slik som de samiske tekstene er. De norske tekstene er med andre ord tatt med for at norsktalende skal ha mulighet til å gjøre seg kjent med innholdet i de samiske tekstene. Jeg har brukt noen av de norske oversettelsene i tekstheftet som utgangspunkt der jeg siterer fra sangene, men har også laget egne oversettelser der jeg har sett det som formålstjenlig. I de tilfeller der den samiske teksten siteres har jeg både transkribert den sungne teksten og brukt tekstheftet som utgangspunkt, men med dagens rettskrivningsregler.

5.1 Skuvlavázzin

Teksten i Skuvlavázzin (Skolegang) er skrevet av Marie Kemi og melodien av Ailo Gaup. Låta går i E-dur og virker å være inspirert av en Status Quo, boogierock-stil, og med swing-feeling. Besetningen er bass, tromme, rytmegitar, sologitar og vokal. Låten følger et tolvtakters blues-skjema og melodien har en AABA form. Låten starter med to takter intro, kun sologitar, i en molltonalitet. Denne kaller jeg for “gitartema”, som jeg har notert slik:

Figur 1



Dette gjentas en gang (altså to takter) sammen med de øvrige instrumenter som spiller temaet unisont, og rytmen, grooven, etableres. Selve verset er i en ren E-dur tonalitet gjennom hele låta og teller 10 takter, etterfulgt av et firetakters mellomspill som er identisk med introen, gitartemaet. Deretter følger andre vers, lik første vers, fire takter gitartema som mellomspill, før en åtte takters gitarsolo etterfulgt av fire takter gitartema, før siste vers. Låta avsluttes med gitartemaet. I innledningen kan dette høres ut som flere band fra vestlig rockekultur. Det som skiller låta er fra “standard” vestlig rock er språket. Teksten er på nordsamisk. Utover det kan man høre at vokalisten bruker virkemidler som glissandoer, glidetoner, og hentetoner som er vanskelig å notere med et konvensjonelt notasjonssystem. Dette er teknikker som er vanlig å bruke i joik (Graff, 2000, 2004).

I figur 2 er er A-delen notert med glissandoer og forslagsnoter:

Figur 2



Innholdet i teksten handler om *skuvlavázzin*, skolegang:

Jeg er veldig trøtt og har vandret lenge
Helt siden de fremmede kom til vårt land.
Det er en stor bakke som er veldig bratt.
Den er lang og fører til deres skoler.
Jeg ville ikke klatre mer.

De kom med et fremmed språk. Og jeg var som i en sekk.
Jeg forstod ikke språket, og de så rart på meg.
Jeg datt under klatringen, for det var mange hindringer.
Bakken var steinete, jeg holdt på å bli tatt av et ras.
Ferden min gikk langsomt, jeg ble trøtt.

Mens årene gikk begynte jeg å få krefter
Til å klatre opp bakken, som fremdeles er tung.
De sier jeg skal nå opp på den store bakken
Så jeg skal bli lik de store, vise herrene,
Som er så vise, hm!

Hjelleset kommenterte selv denne teksten i intervjuet:

[Vi] Ble med i en TV serie, serien ”Samer i Nord”, spilte den der Skuvlavázzin for eksempel. Som jo handler om hvor vanskelig det er å gå på skole, i et skolesystem som ikke er basert på ditt eget morsmål [...]

Den norske stat drev en kraftig fornorskings- og assimileringpolitikk overfor samene på slutten av 1800-tallet og fram til 1970-årene (Minde, 2003). Dette pågikk på sitt verste i begynnelsen av 1900-tallet og fram til andre verdenskrig. Samer ble sett på som fattigfolk og mindreverdige. Denne prosessen skapte en betraktelig større avstand mellom samene og skoleverket enn det som var myndighetenes intensjon. Skolen var den *sorte stue* som barn fryktet, men som de var tvunget til å gå til. De fikk ikke lov til å snakke samisk verken på skolen eller etter skoletid. De yngste barna forstod som oftest ikke brorparten av det lærerne snakket om fordi barna ikke forstod norsk og de norsktalende lærerne kunne ikke, og ville ikke, snakke samisk. De få samisktalende lærere som var ble frarådet å snakke samisk på skolen. Noe av dette gjenspeiles i teksten til ”Skuvlavázzin”. Den store, lange bakken skal muligens symbolisere skolegangen, fra første skoleår til siste skoleår og eventuelt videreutdanning. For disse barna som måtte gå på en skole der de i mange tilfeller ikke forstod hva som ble sagt, har det nok vært utfordrende med tanke på læring.

5.2 Geassecumma, dálveganjal

Hvis man spiller av plata på A-sidens spor 2 vil man muligens snart oppdage at dette ikke er den låta som skal være der. En trykkfeil har nemlig gjort at på baksiden av coveret og på

etiketten har spor 2 byttet side. Lydlig fremkommer “Geassecumma, dálveganjal”, på side B og ikke side A. I stedet står “Beassašmárkanat Guovdageainnus” som spor 2 på side B på coveret og på etiketten.

5.3 *Beassašmárkanat Guovdageainnus*

I populærmusikktradisjonen finnes det flere eksempler på at tekster inneholder navngitte steder eller plasser. Det samme finner vi her. *Beassašmárkanat Guovdageainnus* (Påskemarknad i Kautokeino) er som tittelen tilsier en tekst om festlighetene som arrangeres i Kautokeino i påsken. Dette er en årlig begivenhet som har funnet sted veldig langt tilbake i tid. Fra gammelt av var det i påsken folk samlet seg for marked og festligheter. Det kan være flere forklaringer på dette. Den ene er at Kautokeino har vært et naturlig møtested for reisende. Navnet Kautokeino på norsk har ingen betydning, men det samiske navnet *Guovdageaidnu* betyr “midtveis” eller “halvveis i reisen”. *Guovdageaidnu* har vært et naturlig knutepunkt og stoppested for reisende og handelsfolk som reiste fra Karesuando i Sverige/Finland til Finnmarkskysten, eller omvendt. Påsken er også en stor kirkehøytid. Folk kom fra fjern og nær for å feire påske. Det var også da man hadde barnedåp, konfirmasjon og bryllup i Kautokeino (Hætta, 2006). Det var et sted der folk som ikke møttes så ofte fikk muligheten til å møtes. Ungdommen utnyttet også muligheten for å treffes og eventuelt finne seg en livsledsager. Man kan anta at dette har eksistert i førkristen tid også. Påsken er nemlig alltid en gang mellom siste halvdel av mars måned og siste halvdel av april måned. Dette er også tiden før vårflytting fra vinterbeite til sommerbeite. Det har derfor muligens vært da man har hatt tid til festligheter. Disse faktorene framkommer også i teksten på denne låten. Andre konnotasjoner til lokalsammfunnet finner vi i vers nr. 2 der “Plasthallen” nevnes. Det pekes her til Plasthallen som ble bygget i Kautokeino i 1974. Der skulle det være mulig å ha både idrettsarrangementer såvel som bryllupsfester og andre arrangementer, som konserter m.m. Der ble også påskefestivalen etter hvert arrangert (Kalstad, 2015). Selv om Ivnniiguin selv spiller vestlig populærmusikk trekker de frem viktigheten av den tradisjonelle joikingen i denne teksten, men at det også har eksistert *fyllejoik*. I den samiske teksten trekkes dette frem i siste setning i hvert vers: “ja dávjá ieš áddjá juoiggasta”. På norsk ville det blitt: “og ofte tar selve gubben seg en joik”. Uttrykket “å ta en joik” er det nærmeste man kommer det samiske uttrykket *juoiggastit*, “å begynne / sette i gang å joike”. I den norske oversettelsen kommer ikke dette fram da det ikke er oversatt. De eldste samene har nok vært vant til at det joikes når man samles, både i bryllup og andre markeringer, og det er naturlig nok de eldste som kan

flest joiker og fortellinger fra gamle dager. Og samiske slektsbånd og familieband har alltid vært veldig viktige. Tidligere omgikk man og bodde med hverandre og på tvers av generasjoner, og de yngste skulle ha respekt for de eldre. Selv om ungdommen danser og flørter til lyden av “moderne” musikk, er det viktig å ha tradisjonen i mente. Dette bildet kan også være et symbol på en spontan gledesjoik. I siste vers spørres det: “Har du sett hjemmebrenten som får gubben til å ta en joik?” Her pekes det igjen mot oppfatningen om at joik forbindes med fyll. Det har nok eksistert en forestilling om at det kun var fulle folk som joiket (Graff, 2016). Samtidig ville nok antakeligvis ungdommen også ha en liten smakebit av denne hjemmebrenten.

De som levde i Kautokeino, og andre samiske bygder, på 1970-tallet kan muligens kjenne igjen bildene som dannes i teksten. Jeg vil trekke frem tredje linje i andre vers. “men den største konkurransen er om samejentene”. I noen samiske miljøer har det vært viktig at den man velger som sin livsledsager eller velger å få barn med helst burde være av samisk herkomst. Det kan være flere grunner til dette. Den ene er at man har noe til felles i kulturen, blant annet språk, tradisjoner, væremåte og naturkunnskap. Det er for eksempel forskjell på hva som regnes som attraktivt i samiske samfunn og i storsamfunnet¹². Tradisjonelt i det samiske samfunnet er mennene attraktive om de er flinke til å kjenne øremerker på rein, om de er raske til å jobbe i reingjerdet med skilling og slakting, eller arbeider effektivt i vedskogen eller på fiske, altså generelt fysisk arbeid som gagnar familien når råvarer skal sannes. I tillegg er det en bonus om de er flinke til å sløyde. Fra gammelt av har også rikdom blitt regnet etter hvor mange rein man har i flokken; jo flere dyr man eier desto rikere er man. På lik linje med menn ble kvinner målt etter hvor effektive de var. De ble ofte målt etter hvor flinke de var til å holde husstanden med mat og klær. Om kvinnen var flink til å lage mat og sy klær til familien, så var det attraktivt. Felles for både menn og kvinner var hvordan de tok på seg klesplagget sitt. Det var ikke attraktivt om man slengte på seg kofta og ikke tok seg tid til å rette på plagget slik at det så bra ut. Det som også kan ha vært grunn til at guttene gjerne så etter samejenter, som det heter i sangteksten, kan være den felles forståelsen av det å være same. Her kan den norske stats fornukspolitikk ha spilt inn. Samene ble hundset i flere generasjoner, og man ble etter hvert skeptisk til de norske som hadde helt andre tradisjoner og ikke hadde forståelse for den samiske levemåten. Finner man seg en kjæreste som har samme

¹² Storsamfunnet forstås her som det ikke-samiske, norske samfunnet som både hadde makt og definisjonsmakt, dvs. hadde alt av institusjoner som lover, politi, domstoler, fengsel, bankvesen, presse, skole osv.

kulturforståelse som en selv, er det lettere å forholde seg til. Til sammenlikning finnes det en tradisjonell luohiti med likedan tekst, der det sies at “Guoktelogi ovcci ožžot leat dat dáčča nieidda, ovdal go dat vástidit ovttaga sámenieidda”. Oversatt til norsk betyr det at det trengs 29 norske jenter før de kan sammenliknes med én samejente. Dette sier litt om hvilken etnisk kulturstolthet som ligger latent hos folk. For en samisk person er altså ikke de norske nødvendigvis like bra som samejentene, og det uttrykkes ganske tydelig i den teksten.

Fra tekstheftet:

Beassašmárkanat nu beakkanat
juohke jagi Guovdageainnus.
Nuorra birra Sámi čoahkkanit,
suohtastallan, deaivvadeapmi.
Soames háve luohiti gullosta
ja dávjá ieš áddjá juoiggasta.

Påskehøytiden er en stor begivenhet
[hvert eneste år] i Kautokeino.
Unge i Sameland møtes.
De treffes og morer seg.
Gode joikere høres av og til.

Konsearttat leat “Plasthallas”.
Gilvovuodjin jienja alde.
Stuorimus gilvvohallan datte lea
sámi nieiddaid alde.
Eahkes sámi nieiddaid doaladit
ja dávjá ieš áddjá juoiggasta.

Det er konserter i Plasthallen,
reinkappkjøring på isen,
men det største konkurransen er om samejentene.
Kvelden brukes til gjensidig flørt,
mens det joikes omkring.

Boađ’al deike, oarpmealli,
ja váldde iežat olbma mielde.
Odne galggat don mu fárus leat,
beasat muittašit manjil.
Leat go’n oaidnan dan godena
mii ádjá iežas bidja juoiggadit?

Kom hit, kusine, og ta vennen din med deg.
I dag skal du være med meg
så vi kan huske det senere
Har du sett hjemmebrenten
som får gubben til å ta en joik?

5.4 Sámi eadni

Atter en trykkfeil har sneket seg inn i coveret, denne gang kun en bokstav for mye. Tittelen på dette sporet skal nok etter tekstens innhold mest sannsynlig være “Sámi eadni” . Spor 4 er riktignok Eadni, så det kan hende denne feilen har sneket seg med derfra. På norsk kan tittelen oversettes på flere måter. Det kan enten være “Samelandets mor”, “En samisk mor” eller “En samemor”.

Nærheten til naturen er en del av levesettet til urfolk. Det å bo i periferien er litt annerledes enn å bo i begivenhetenes sentrum. Motene i sentrum har ofte brukt lenger tid på å komme til periferien. I “Sámi eadni” skildres denne annerledesheten ved at en fra bygda reiser til storbyen for å oppleve noe nytt: Folk er kledd i alskens moteriktige klær. Likevel oppdager han *hennes*¹³ farger, som er så gjenkjennelige og som får ham til å lengte hjem igjen. Dette er et bilde som mange antakelig kan identifisere seg med, spesielt folk som er fra mindre plasser der man har vært avhengig av å reise ut av bygda til større plasser, for å få utdanning eller jobb, eller bare for å få tak i varer som ikke fantes i bygda. Slik var det nok også i Kautokeino.

Som tidligere nevnt er det altså fra en setning i denne låta gruppa har sitt nåværende navn.

“Sámi eadni, sámi eadni
Du hápmi lea buot čábbamus
Gárvvuhuvvon čáppa ivnniiguin”

“Sámi eadni, sámi eadni,
du er det vakreste jeg vet,
kledt i (med) pene farger“.

5.5 Eadnai

“Eadnai” (Til mor) er en rolig ballade. Besetningen er bassgitar, gitar, trommer, synth, vokal og fløyte. Låten er en hyllest til mor, her forstått som alle mødre. Melodien er åtte takter lang (med opptakt) og har kun to deler, A og B.

Del A

Figur 3



Del B

Figur 4



¹³ Sámi eadni – Sápmi som et bilde på mor. Den verden vi bor i som er vårt hjem.

Strofelengden i verset er fem linjer, mens melodien tilsvarer to linjer. Derfor må det melodiske verset gjentas en og en halv gang, slik at den melodiske formen blir ABABA. I både fjerde og åttende takt er meloditonen *a*, slik at det i så måte ikke har noen harmonisk konsekvens for musikken. Harmoniseringen er bygget på akkordene a-moll og e-moll.

Teksten handler om hvor kjærlig en mor er som gjør alt hun kan for at barnet skal ha det godt og aldri bli skadet eller såret. For en mor er dette en selvfølge, uansett hvordan vi oppfører oss. Samtidig er vi klar over at hun også kan bli såret hvis vi ikke oppfører oss slik vi burde.

Mun dieđan ovttá gii mu ráhkista,
gii hálida dušše buori munnje eatnamis.
Son ii hearttohuhte mu goassege,
jos mun vel livččen ge heittot ja válddašin
muhtumin boastut dán máilimmis.

Jeg vet om en som elsker meg,
som vil meg alt vel i verden
Hun sårer meg aldri
selv om jeg har mine feil
her i verden

Son geahčča munnje liegga čalmmiiguin.
Su jietna lea nu linis jos mun vel viegašin,
ja logan mun dieđán justte maid mun ieš hálidan
ja dagan juohke áigai fal.
Mon bávččagahtan dalle su váimmu.

Hun ser på meg med varme øyne.
Stemmen hennes er [så] myk,
selv om jeg vil bort, og sier at jeg er min egen
herre.
Da sårer jeg henne.

Son lea das álo go mun su dárbbášan
Ii son jurddaš aht dat lea váivi sutnje mu veahkehit.
Mun dieđán son boahotá, go mun su čuorvvun,
oažžu vaikko mo geavvat.
Son boahotá álo go su dárbbášan.

Hun er der bestandig når jeg trenger henne.
Hun tar det som en selvfølge
at hun hjelper meg.
Jeg vet hun kommer når jeg roper på henne.
Hun er der når jeg trenger henne.

Sus lea buot buoremus giehta máilmmis,
buot lieggaseamus váimmuruohtas maid.
Dál mun áiggun čuorvut dan nama “eadni”.
Dat namma lea mu mieldé álohii
gos ihkenassii váccašivččen mun

Hun har den beste handa og det varmeste
hjertelaget av verden.
Nå vil jeg rope det navnet: Mor.
Det er med meg hvor enn jeg går.

Mange vil kjenne seg igjen i en slik tekst. Men hvordan kan teksten oppfattes hvis vi tolker denne teksten med paralleller til en religiøs bønn? Er det mulig å tolke morspersonen som

Gud? I samisk språk finnes det ikke grammatisk kjønn. Istedenfor “han” og “hun” har man pronomenet “son” (nordsamisk) som er ekvivalent til både “han, hun, den eller det” i norsk (UiT Norgga árktalaš universitehta, 2017). I denne teksten omtales morspersonen “son”, mens på norsk er den personen i teksteftet oversatt til “hun”. Grunnleggeren av læstadianismen, Lars Levi Læstadius, omtalte Gud som “Den himmelska föräldern” allerede på 1800-tallet (Elgvin, 2016; Nilsson, 1988), ofte med kvinnelig symbolikk. Læstadius sin teologi har i stor grad preget kristendomsforståelsen og åndeligheten i nordkalotten. Denne teksten kunne vært en mulig kommentar i debatten om Gud og kjønn, både i kirken og fagteologien, som eksisterte også på 1970-tallet (Haraldsen, 2008). I en samtale med Áilu avkrefter han at han hadde noen bevisst tanke om det.

5.6 Áibbašeapmi

“Áibbašeapmi” (Lengsel) er en riffbasert funklåt. Besetningningen er bassgitar, gitar, trommer, synth og vokal. Teksten handler om lengselen etter noen. Denne “noen” er i dette tilfellet ikke definert som hverken hankjønn eller hunkjønn. Med andre ord kan denne teksten appellere til både jenter og gutter, kvinner og menn. Dette sporet er ett av to spor på albumet som har det som Tor Dybo kaller en åpen slutt (Dybo, 2013), altså at musikken ikke har en åpenbart bestemt slutt, men at musikerne spiller videre mens lyden blir svakere og svakere og til slutt forsvinner. På fagspråk brukes også begrepet “å fade ut”.

5.7 Ánte

“Ánte” er kanskje det sporet der vi finner albumets og gruppas tyngste rockelåt, sett i forhold til 70-tallets rockideal. Melodien er i en E-moll-tonalitet og er basert på et gjenkjenbart riff som går igjen i hele låta. Dette er albumets andre spor som også har en åpen slutt. I låta “Ánte” synges det om Ánte som myndighetene har fratatt retten til å drive reindrift på grunn av overbeite på vidda. Han blir da tvunget til å slakte hele flokken og blir lurt til å ta imot penger fra myndighetene som “kompensasjon” for tvangsavslutningen. Ánte må da forlate alt det forfedrene har gjort i all tid. Innholdet i teksten er absolutt relevant i dag. I 2016 og 2017 har det pågått en rettsak mellom staten og en ung reindrifutøver, der staten har krevd at reindrifutøveren må halvere reinflokken sin. Saken er anket til høyesterett (Holmestrand, Smuk & NRK Sápmi, 2017; D.-R. Larsen, Larsson & NRK Sápmi, 2017).

5.8 *Suguslaš eallin*

På sporoversikten på baksiden av plata har spor 1 på B-siden også fått en skrivefeil i tittelen. I oversikten er tittelen *Sogolaš eallin*, som i seg selv ikke har noen mening. Den egentlige tittelen er nok “*Suguslaš eallin*”. Hvis man skulle oversatt tittelen på dette sporet direkte til norsk, ville det blitt noe sånt som: ”Livet som (til) en huske”, eller ”et svingete liv”. På samisk sier tittelen seg selv, men tittelen på dette sporet kan ikke oversettes til norsk uten å forklare nærmere. Ordet ”*Sugus*” er ”en huske, eller en disse”. En huske henger som oftest i et tre eller et stativ og svinger fram og tilbake. Det kan altså være mulig å sammenlikne livet med en huske, eller omvendt; en huske er som livet. Teksten kan like gjerne være et bilde av barndommens bekymringsløse og trygge hverdag og det å forlate “redet”.

Sporet innledes med en d-molltonalitet der bassen spiller grunntonen D og gitaren en d-moll akkord. Melodien er litt interessant på den måten at den kunne vært i en d-moll tonalitet uten andre og sjette trinn, men med lavt syvende trinn. Tonene E og Bb forekommer altså aldri i melodien. Samtidig kan melodien oppfattes som en ren pentatonskala med grunntone F. Dette forekommer allerede i første takt, som kan oppfattes som en nedadgående pentatonskala: d-c-a-g-f.

5.9 *Geassecumma, dálveganjal*

“*Geassecumma, dálveganjal*” (Sommerkyss, vintertårer) handler om en sommerflørt og kjærlighetssorg. Melodien er bygget over en anhemitonisk pentaton skala, noe som er ganske typisk for joikemelodier. Det finnes med andre ord ingen halvtonetrinn da fjerde og syvende trinn mangler. Melodilinja er også kun fire takter lang og har omtrent samme oppbygging¹⁴ som en joikemelodi. Formen her er ABCD og i dette tilfellet samsvarer *avsnittene* med antall takter. Melodien følger også regelen om at det melodiske motivet i avsnitt nr. 2 skal være kontrastmotiv til det melodiske motivet i avsnitt nr. 1.

¹⁴ Formen i joikemelodier er bygd opp med ulike kombinasjoner av avsnitt og ikke takter slik vestlig musikk ofte er. Joikene er ofte firedelte i form. De tre vanligste strukturene er ABAC, ABCB og ABCD (Graff, 2000, s. 269).

Figur 5



I tillegg til gitarer, bass og tromme er det her også munns spill med. Joikemelodien var det Áilus bror Ánte Mihkkal som laget i sin tid, til sin daværende kjæreste Tove, som han etter hvert giftet seg med. Áilu lånte melodien, selv om han først ikke fikk lov av Tove selv. Låten ble fort populær og ble mye spilt på radioen. En stund etter dette gikk det rykter på bygda at Tove hadde vært kjæreste med Áilu og at Ánte Mihkkal hadde tatt henne fra ham. Dette var nok kun rykter og Áilu forteller selv at han skrev teksten til denne melodien for å erte broren. Teksten handler om en sommerflørt og savn. Dette er nok det nærmeste vi kommer en romantisk tekst blant Ivnniiguin sine låter.

Fra tekstheftet til “Jávrráš Ivnniiguin”:

I sommer hadde jeg det artig da jeg kysset deg.
Men i dag sitter jeg her og leser brevet ditt.

Når jeg skriver til deg og spør:
Hvorfor gikk du fra meg?
Jeg ser ut av vinduet og leser brevet ditt.

Jeg ser at det har snedd ute, og vinteren har kommet.
Tårene rant da du gikk ifra meg.

5.10 Jávrráš riehpu

“Jávrráš riehpu” betyr omtrent ”Det stakkars lille vannet”. Denne handler om miljøvern, som er et aktuelt tema fortsatt i dag. Melodisk er dette en sangbar melodi. Den er nesten pentaton, men har et fjerdetrinn med. Syvende trinn finnes ikke. Dette kan bidra til at en lytter som er vant til joik vil synes at melodien er ganske lik det de er vant til. Tekstlig har forfatteren brukt bilder som bringer lytteren med seg til vidda, eller et hvilket som helst fiskevann:

”Čáhcelottaš vuojadalla
Sámieatnan jávrrážiis,
čáze vuollái buokčalasta
jávri šealgu beaivvažiis

En and svømmer
i et vann i Sameland.
Den dukker under vann
mens vannet glitrer i sola.

(innholdsmessig oversettelse)

Han maler et bilde av vårt eget sameland, et vakkert landskap, med et vann som glitrer vindstille i sola, der en and svømmer og dukker under vannflaten og skaper ringer i vannet. Videre snakker personen til vannet:

Jávri, don leat vuos nu buhtis
goas son du nai billistit?
Dego Sámi-álbmot lusa
billašupmi boahán lea

Vann, du er fremdeles så ren,
når blir også du ødelagt?
Slik som ødeleggelsen har kommet
til den samiske befolkningen.

Suvrra čáhci, heajos čáhci
okte buhtis ledjet don.
Muhto dál leat nuoskkiduvvon
čemikalliiguin billistun.

Surt vann, dårlig vann,
en gang var du ren,
men nå er du tilsmusset,
ødelagt av kjemikalier.

Guolit leat buot jámadallan,
čáhci lea maid ruškkodan.
Beaivváš ii šat olle bodnai
jávrii čáhci suhkkon lea.

Alle fiskene holder på å dø ut
og vannet er blitt brunfarget.
Solstrålene klarer ikke å nå til bunns,
for vannet er blitt grumsete.

Her kan “ødeleggelsen” tolkes på flere måter. Man kan tenke seg at en miljøverner fort tenker på ødeleggelse av naturen og forurensning. Ser vi det fra et språklig perspektiv kan det tolkes som at det samiske språket blir ødelagt og er på vei til å forsvinne. Gamle ord, uttrykk og talemåter som ungdom ikke lenger kan, forsvinner. Et åndelig perspektiv er også mulig, ved at forurensningen er et symbol på “synden” og at folk lever et syndig liv og ikke følger bibelens rettesnor. Dette er ikke et fenomen som kun eksisterte på 1970-tallet, men er fortsatt aktuelt i dag. Tekstforfatteren har likevel en oppmuntrende avslutning i teksten:

Bargga don dál iežat gáhttet,
de jávrrit várjaluvvojit.
Ja de it dárbbas gárihuvvat
go jávrris galggat jugistit.

Arbeid med å beskytte deg selv,
så blir vannene vernet.
Og da trenger du ikke å bli beruset
når du skal drikke av vannet.

Det kan her virke som det ikke kun er en henvisning til vannet, men til tilhøreren. “Bargga don dál iežat gáhttet / Arbeid med å beskytte deg selv” kan i dette tilfellet bety at alle kan bidra til å bevare og verne miljøet og naturen, og ikke ødelegge den.

Alt dette tatt i betraktning kan den samiske tittelen i dette sporet tolkes på to måter. Jávráš er diminutivsformen av ordet “jávri” (et vann). Diminutivsformen kan være brukt for å betegne at det er et lite vann som omtales. Samtidig kan diminutivsformen forstås dobbelt med ordet “riehpu” (stakkars). Den formen brukes også blant annet når man omtaler noe som stakkarslig eller noe man synes synd på. Med tanke på innholdet i teksten kan tittelen ha en dobbel understreking om at det virkelig står ille til med dette vannet.

5.11 Sii leat nu guhkkín eret

“Sii leat nu guhkkín eret” (De er så langt unna). Dette er muligens en kommentar til nasjonalstatenes grensedragninger. Teksten omhandler folk som blir splittet på grunn av grenser og må bo fra hverandre, men likevel har noe til felles. Det kan her trekkes paralleller til alle urfolk i verden, hvis levesett i mange tilfeller er annerledes enn storsamfunnets vestlige levesett. Denne teksten er like aktuell i dag. I 2016 ble for eksempel protestene mot utbygging av oljerørledningen Dakota Access Pipeline kjent over hele verden (Bentzrud, 2016). På sosiale medier ble emneknaggen #NoDAPL flittig brukt og denne protestaksjonen samlet urfolk fra hele verden til å stå sammen i denne kampen.

5.12 Joavvna

Sommerbeitene til Joavvna er utbeita, og det er ikke lenger plass til ham og reinflokken hans. Han har ikke lenger næringsgrunnlag, så han må søke lykken i “Oslo-byen”. Der er det vanskelig å få seg jobb fordi “Arbeidsgiveren” har hørt at “Joavvna er en farlig mann som alltid har kniv i beltet, selv om den ikke er synlig” (min oversettelse). Til slutt får han jobb

som søppelplukker og skal holde Oslo ren. Han blir også glad når han får seg bopel i Oslo, men det varer ikke lenge. Når “Huseieren” får vite at han er same blir han kastet ut, for hun har hørt at samer er drankere. Til slutt finner han ut at storbyen ikke er noe sted å være, så han drar tilbake til vidda og sier at “jeg har klart meg uten dem [byfolk] før, så jeg skal klare meg uten dem videre også” (min oversettelse).

Dette er en boogierock-inspirert låt der musikerne med sounden og energien har klart å gjenskape sinnet til karakteren Joavna. Tempoet er høyt, bassen spiller jenvne åtte-deler og gitarene spiller med vring. Dette er en av to låter i albumet som inneholder joik (se Figur 6 for transkripsjon av joiken).

5.13 Ale gul čiero

“Ale gul čiero” (Ikke gråt) er Ivnniiguins første låt som ble kjent. De spilte den på Kararock-78 som Sameradioen hadde tatt opptak av. Sverre minnes at i løpet av sommeren 1978 ble “Ale gul čiero” spilt på ønskekonserten flere ganger i uka (Hjellest, 2016). I følge Áilu var “Ale gul čiero” en lånt sang som Nils M. Gaup i Alta hadde laget (Intervju med Áilu). Opprinnelig bestod sangen av kun en melodi og ett vers. Etter hvert bearbeidet Áilu den med flere vers og tok den med til gruppa. Versjonen som finnes lydfestet i utgivelsen fra 1979 er arrangert med en ekko-effekt, altså at hver strofe gjentas som koring, i terser.

6 Ivnniuguin som representant for det samiske

I artikkelen “Sangen vi glemte” drøfter Ove Larsen Frode Fjellheims bruk av virkemidler for å fremme konnotasjoner til det samiske i hans musikk (O. Larsen, 2015). Med utgangspunkt i de tidligere nevnte kriterier i kapittel 2.5, skal vi se nærmere på hvordan Ivnniiguins musikk og gruppa som helhet kan ses i forhold til punktene på lista. Avsnittfordelingen i dette kapitlet er i samme rekkefølge som lista i kapittel 2.5.

6.1 Bruk av joik

For å kunne si mer om denne kategorien vil jeg her drøfte de norske begrepene ”joikaktig” eller ”joikeaktig”. Ved å si at noen etterligner noe på en ”joikeaktig måte” henviser man til

verbet ”juoigat”¹⁵. Det betyr at man kan etterligne joikingen med stemmebruk som gir assosiasjoner til for eksempel en ”juoigi” (en joikende person). På den andre siden, hvis man etterligner noe på en ”joikaktig måte”, henviser det til ”luhti”, joik som struktur, som er produktet av ”juoigat”. Det betyr at man kan etterligne en hvilken som helst joikemelodi melodisk og rytmisk, men med en helt annen stemmebruk enn det som er tradisjonelt. Et eksempel på det er i filmen ”Operasjon sjøsprøyt” (Bohwim, Opsahl, Wang, Asplin & Myhre, 2012; Bohwim et al., 1964), hvor Wenche Myhre som synger noe som skal forestille en joik. Et annet eksempel på det er Didrik Solli-Tangen som sang ”Daniels joik” på artistkonkurransen Stjernekamp på NRK i 2017 (NRK, 2017).

Det er mulig å forstå at begrepet ”juoigat” i seg selv uttrykker at man kan nynne på strofer, improvisere melodier, temaer eller motiv, samt også joike en melodi på ulike måter. I den samiske folkelige forståelsen av hva joik og joiking er, kan ikke det sistnevnte produktet uten videre kalles en ”luhti”. For at produktet skal kunne kalles for ”luhti” må det melodiske systematiseres i en fast musikalsk form med struktur som er anerkjent og repeterbar (Graff, 2004).

I Sámi Grand Prix, som er en årlig hendelse under påskefestivalen i Kautokeino, konkurreres det i to kategorier. I joikedelen konkurreres det i tradisjonell joik¹⁶. Her er det krav om at det joikes tradisjonelt, uten musikkakkompagnement. I *sangdelen* er musikkakkompagnement tillatt. Utover det er det ingen begrensninger for hva som er lov i sangdelen. I denne kategorien deltar også mange som joiker, men fordi de har musikkakkompagnement kan de ikke delta i *joikedelen*.

Man kan altså skille mellom tradisjonell joik, joik med musikkakkompagnement og imitert joik.

TV-programmet ”Muitte mu” på NRK1 illustrerer etter min mening det sistnevnte. I programmet skal kjente norske artister lære seg å joike i løpet av ei uke sammen med en mentor. I programmet blir joik fremstilt noe annerledes enn den tradisjonelt har vært.¹⁷ Etter min oppfatning blir det i dette programmet kun fokusert på joik som kommunikasjon, mens joik som struktur ikke virker relevant. Altså blir musikken definert som joik så lenge man knytter eller uttrykker emosjonene sine overfor en person du kjenner godt i musikken. Videre

¹⁵ Jf. Kapittel 2.1

¹⁶ Konkurransereglementet finnes på festivalens hjemmesider (Samisk påskefestival, 2017)

¹⁷ Se fotnote 14 for mer om joikens oppbygging

virker det som kontakten med naturen får joiken til å oppstå av seg selv. De musikalske strukturer som kjennetegner joik virker ikke like relevante i dette tilfellet. I så henseende mener jeg at artistene i dette programmet har laget musikk på en tilnærmet joikeaktig måte, der ikke-samiske artister bruker kontekst og virkemidler til å imitere ”juoigat”.

Det finnes to spor i ”Jávrráš Ivnniiguin” som inneholder joik. Til forskjell fra ovennevnte diskusjon er vokalisten selv en joiker og i så henseende ikke en imitator av joik.

”Geassecumma, dálveganjal” er som tidligere nevnt opprinnelig en autentisk joikemelodi. I Ivnniiguin sitt arrangement joiker til og med vokalisten “refrenget”. Kan vi likevel kalle det for en tradisjonell joik? Hvis vi skulle brukt samme parametere som innslagene i sangdelen på Sámi Grand Prix, ville ikke denne fremføringen kunne regnes som tradisjonell joik, selv om joikemelodien i utgangspunktet har de tradisjonelle strukturene og vokalisten selv er samisk og joiker og har autentisk stemmebruk. Det som skiller dette fra å være en tradisjonell joik er bruken av musikkakkompagnement. Utover det er det ingen andre faktorer som tilsier at dette ikke er en joik.

I sporet “Joavnna” finner vi en joik som i utgangspunktet ikke er en tradisjonell joik, men som likevel har noen strukturer som gjør at den kan oppfattes som joik.

Som i “Geassecumma, dálveganjal” repeteres melodien på en joikeaktig måte, slik at den fremstår som et refreng. Melodien følger samme oppbygning som en tradisjonell joikemelodi, med at den har fire deler. Den avviker dog i regelen om at avsnitt nr. 2 skal være kontrastmotiv til avsnitt 1, i så måte at avsnittene er like utenom én tone (se figur 6).

Figur 6



6.2 Tekstene og språket

De fleste sangene på “Jávrráš Ivnniiguin” har de skrevet selv, der vokalisten Ingor Ántte Áilu Gaup har skrevet brorparten av tekstene. Å skrive tekstene på nordsamisk og synge på samisk mener jeg er med på å styrke deres ståsted som et samisk band. Det virker for meg som at de har vært bevisst på bruken av tekster som i sin samtid var veldig aktuelle, men som også er universelt aktuelle. Som jeg nevnte i presentasjonen av gruppa, så var det å synge på samisk ikke en selvfølge for alle, og fornorskingsprosessen hadde satt sine spor. Det gikk spesielt hardt ut over den kystsamiske befolkningen der folk etter hvert ikke ville identifisere seg som samer offentlig lenger, da mange følte dette som et personlig nederlag. Ved å identifisere seg som same var det ikke mulig å skaffe seg verken arbeid eller eiendom (Dahl, 1957). Dette resulterte i at mange samer skiftet til norskklingende navn, sluttet å kle seg i samiske klær og ikke snakket samisk offentlig. Etter hvert forsvant språket og noe av kulturen på de hardest fornorskede stedene. I samtaler gjort i etterkant av intervjuene understreket både Áilu og Sverre at for Ivnniiguin har en tydelig samisk profil vært aktuell helt siden oppstarten.

Fra omtrent 1960-tallet begynte fornorskingspolitikken å mildne. Flere og flere samer begynte å engasjere seg i samiske saker, og 1970-tallet ble et oppvåkningens tiår for det samiske, med blant annet dannelsen av den samepolitiske- og kulturelle bevegelsen ČSV¹⁸ i Máze / Masi i 1970 (Kalstad, 2013).

Ivnniiguin har ikke mange ”klissete” kjærlighetstekster, men tekster som reflekterer samfunnet og samtiden på andre måter. Dette kunne både Sverre og Áilu bekrefte i intervjuene. Tekstene til “Ivnniiguin” handler mye om reindrift og nærhet til naturen, men har også innhold av mer politisk karakter. Tekstene er skrevet på 1970-tallet, og i flere av tekstene tolker jeg et budskap om den urett det samiske folk har blitt utsatt for gjennom historien med blant annet striden omkring Kautokeino-Alta-vassdraget¹⁹ som en sentral sak.

¹⁸ Bokstavene ČSV har hatt flere betydninger. I forbindelse med myndighetenes planer om bygging av vannkraftverket i Kautokeino-Alta vassdraget ble det avholdt en demonstrasjon av lokalbefolkningen da Stortingets kommunalkomiteé besøkte Masi i august 1970 (Hamre, 2011). Som en spøk kommenterte Johan Jernsletten at denne aksjonen var en ”Čiegus sámii veahka”, en “Hemmelig samisk [militær/gerilja e.l.] styrke” (min oversettelse) (Bongo, 1976; Kalstad, 2013). “Čájet sámii vuoiŋŋa” / “Vis samisk ånd” er blitt det offisielle slagordet.

¹⁹ “Alta-saken var en politisk konflikt fra ca. 1968 til 1982, hvor samiske interesser og miljøverninteresser gikk mot en storskala vannkraftutbygging i Indre Finnmark. Saken fikk stor betydning for utviklinga av norsk samepolitikk” (Berg-Nordlie & Tvedt, 2017).

Alf Arvidsson (2015) bruker begrepet *emotiotop* for å beskrive regionen Norrland i Sverige som et sete for en type emosjoner. Han skriver at “Norrland tillskrivs känslor som upplevs som allmängiltiga” (2015, s. 60). Han refererer til de nordsvenske musikkgruppene som skriver sin musikk med utgangspunkt i sine hjemtrakter, fraflytting, sentralisering, myndighetenes overtramp og frarøving av ressurser fra regionen. Her kan man etter min mening trekke paralleller til Ivnniiguins tekster, der tekstene deres har sin allmenne gyldighet og relevans i deres samfunn, i dette tilfellet blant den samiske befolkningen i Indre Finnmark. Det kan være interessant å merke seg at absolutt ingen av tekstene på samisk har konsekvent rimbruk, verken bokstavrim eller enderim. Det finnes dog noen tilfeller av enderim, men da er det setninger eller ord som gjentas, slik som i “Beassašmárkanat”:

Konsearttat leat “Plasthallas”.
Gilvovuodjin jieŋa **alde**.
Stuorimus gilvovohallan datte lea
sámi nieiddaid **alde**.
Eahkes sámi nieiddaid doaladit
ja dávjá ieš áddjá juoiggasta.

Her forekommer et “enderim” i 2. og 4. linje, alde - alde. I “Sii leat nu guhkkín eret” forekommer et liknende enderim:

“Mii soahtat giela **ovddas**
ja iežamet dovdduid **ovddas**.”

Og i “Suguslaš eallin”:

Gea man suohtas lea go mus lea **sugus**.
Dus livčče galgan maid dákkar **sugus**.

Noen inkonsekvente rim dukker opp, blant annet noen “nødrim”. Det skjer også i “Jávrráš riehpu”. I første strofe forekommer enderim mellom andre og fjerde linje, mens neste gang det forekommer rim er i siste strofe.

Čáhcelottaš vuojadalla
Sámi eatnan **jávrráži**.
Čáze vuollai buokčalasta
Jávri šeargu **beivvaži**

Bargga don dál iežat gáhttet,
de jávrrit várjaluvvoj**it**.
Ja de it dárbbas gárihuvvat
go jávrris galggat jugist**it**.

Det forekommer allitterasjon, eller bokstavrim i kun en av tekstene. I siste strofe av “Ale gul čiero” finner vi følgende bokstavrim:

Diein vierro čivggain
Sis leat eará dolggit,
eai leat nu hearvat
go dat **čáppa cizaš čivggat**.

Áilu sier i en samtale at han ikke ville bruke rim i tekstene, men heller fokusere på å danne bilder som er lette å visualisere og kjenne seg igjen i. Denne formen av skriving, der man ikke er opptatt av rimbruk, kan muligens være et samisk poetisk trekk. Og når det først oppstår en form for rim, er det i form av vellydsklang i språket blant annet gjennom bruk av assonanser. I sin doktoravhandling drøfter Graff (2004) bruken av assonantiske enderim og naborim i eldre samiske tekster og i sjøsamiske joiketekster og hevder at dette kan være gamle, samiske poetiske stiltrekk. Dette er altså rim som dannes ved hjelp av klanglige likheter i ord. I Ivnniiguin sine tekster finnes det kun noe bruk av assonantiske rim, som muligens heller ikke er bevisst. Et eksempel på det kan være i refrenget på “Áibbašepmi”:

Gos bat don leat dál?
In mun dieđe gal.
Muittašat go don mu?
Mun gal sávašin nu.
Deinna go mun gal muittašan du
Muittašan du hui sakkarat.

Begge karakterene i låtene “Ánte” og “Joavnna” tolker jeg i denne sammenheng som symbol på alle de reindriftsutøverene som måtte gjennomgå tvangsslakting på grunn av overbeite og for mye rein på vidda. Dette er tematikk som var en realitet for mange på 1970-tallet, og er det fortsatt. Dette var folk som hadde reindrift som eneste næring, med verken utdanning eller annen jobb. De hadde også lite skolegang, de fleste hadde kun 7 år på folkeskole. Mange av de som måtte avslutte drifta fikk en slags lovnad om kompensasjon som skulle dekke tapt arbeidsinntekt. For de fleste var dette likevel en personlig byrde, da de ikke følte at de hadde kompetanse til å gjøre noe annet. “Oslo-byen” som omtales i “Joavnna” tolker jeg i dette tilfellet som et symbol på det alternative livet som mange måtte ty til. “Det alternative livet” må her forstås som en tilværelse reindriftsutøverne hadde istedenfor reindrifta, og ikke som en alternativ livsstil i medisinsk forstand eller “Alternativ” som retning. I en samisk kulturell forståelse er også Oslo et symbol på “De høye herrers stad”. Det har eksistert diskriminerende holdninger overfor samene og nordlendinger, hos en liten andel av den norske befolkningen. Mange opplevde å måtte endre både livsstil, språk, dialekt m.m. for å bli akseptert i hovedstaden (Hellstad, 2010). Ut fra en slik forståelse kan vi tolke at “Arbeidsgiveren” og “Husereien” muligens kan ha tilhørt denne gruppen.

Da dette er tematikk som mange samer har vært i befatning med er det forståelig at tekstene blir godt mottatt. Ivnniiguin har satt ord på det mange har opplevd og er opptatt av. I tillegg har Ivnniiguin blandet inn joik mellom versene, som fungerer som refreng. I og med at joikemelodiene følger den pentatone skalaen er den ganske lett oppfattelig, da pentatonskalaen, i følge Bobby McFerrin er universell (McFerrin, 2009).

Som følge av utgivelsen til Áillohaš i 1968 (og de påfølgende utgivelser utover ’70-tallet) oppstod det debatt innad i det samiske samfunnet om denne “nye” bruken av joik. Noen mente at joik som ble tatt ut av sin naturlige situasjon, altså solistisk spontanjoik med en dypere mening bak, ikke lenger kunne kalles for joik (Jernsletten, 1978). Áillohaš var nok av

den overbevisning at joiken måtte brukes for å overleve, selv om det var på et litt annerledes vis enn det tradisjonen tilsa (Jones-Bamman, 2011). Når joikemelodien blir tatt ut av sin naturlige sammenheng og satt inn i en annen musikktradisjon, har det konsekvenser for joikemelodien. Innenfor tradisjonen de øvrige instrumentene brukes i, må joiken tilpasses taktskjemaer og harmonikken til tempererte instrumenter. Av den grunn må kvarttoner og andre ornamenteringer vike til fordel for de øvrige instrumenters musikktradisjon.

6.3 Øvrige musikalske virkemidler

Musikken og lydbildet til Ivnniiguin er hovedsakelig inspirert av populærmusikken og rocken i Europa og USA fra 1960- og '70-tallet og er ganske likt de fleste andre musikkgrupper fra samme periode. Besetningen på de fleste låtene er vokal, el-gitar, bass og trommer. På noen av låtene er det også el-orgel. Det som skiller Ivnniiguin fra resten av verden er at de synger på samisk og har blandet inn joik i noen av låtene. Gruppen har ikke noe særlig bruk av andre lydelementer i musikken enn gruppas instrumentbesetning skaper. Hadde man tatt bort vokalen i denne musikken, ville det være mindre sannsynlig at en lytter hadde oppfattet at gruppa som spiller er samiske eller fra Kautokeino. I noen av låtene har de med fløyte, munnspill og *kubjelle*²⁰. Kubjella kan muligens være et virkemiddel brukt for å etterligne en reinbjelle. Reindriftsutøvere setter reinbjelle på lederreinen når reinflokken skal flyttes over større avstander, slik at flokken alltid vet hvor lederreinen er og kan følge den. I innledningen til "Suguslaš eallin" spilles det en slags rytme som kan minne om lyden som skapes når noen svinger i en huske. Rytmen er jevn i starten, men er ikke like jevn hele tiden. Det kan være et virkemiddel som er brukt for å illustrere at livet kan være svingete en gang i blant.

6.4 Kontekstuelle faktorer

Den etniske og geografiske tilhørigheten til Ivnniiguins medlemmer kan spille inn i denne kategorien. Alle utenom én av utøverne er samiske. I likhet med bandet Glesbygd'n som Alf Arvidsson (2015) skriver om, har Ivnniiguin brukt virkemidler som identifiserer bandet som et samisk band. Allerede på coveret ser man at dette ikke er et hvilket som helst band fra

²⁰ "Kubjelle, musikkinstrument av metall, formet som en kubjelle uten kolv. Spilles med en trommestikke eller lignende [...]" (*Kubjelle: musikkinstrument*, 2017)

Europa. Nesten alle musikerene har *gákti*²¹ på seg der de poserer med instrumentene sine i grønne omgivelser. Det kan her tenkes at ikke bare valg av klesplagg er bevisst, men at bakgrunnen heller ikke er tilfeldig. Valg av bakgrunn har mulighets vært bevisst for å illustrere den ungdommelige gløden og musikaliteten som spirer, liksom gresset og bladene på trærne om våren og sommeren. En annen mulighet er at bakgrunnen kan være et symbol på “den ville natur”, eller “vidda”, som disse ungdommene angivelig kommer fra²².

Medlemmene i gruppa brukte også *gákti* når de opptrådte ved ulike anledninger, blant annet på TV (NRK1, 1980) og Festspillene i Nord-Norge (Finnmark Dagblad & Aas, 1980). For lokalbefolkninga kan et slikt visuelt uttrykk bidra til å fremme konnotasjoner til en fellesskapsfølelse, at det er “vårt eget”. Til dette sier Tina Ramnarine at “begrepet om nasjonal identitet [...] fører til homogenitet og kollektivitet” (Ramnarine, 2003). Det er overveiende grunn til å tro at når en gruppe unge musikere kler seg i samiske klær på et offentlig arrangement, kan det sende signaler til lytterne om at det er greit å kle seg i samiske klær. I neste omgang kan det bidra til at flere, i større grad, tør å vise seg i samiske klær i det offentlige. Ved opptredener på arrangementer med ikke-samisk publikum kan det å bruke samiske klær skape et visuelt uttrykk som forsterker autentisiteten til gruppa. Et arrangement trenger ikke kun forstås som et arrangement med et fysisk publikum tilstede, for eksempel ved en scene på en konsert. I denne sammenheng kan kringkasting på Sameradioen være et samisk arrangement.

På flere opptredener brukte Áilu lasso til å fange “tilfeldige”, utvalgte personer i publikum. Den ene “tilfeldige” var Ravdna som var med som sanger (intervju med Sverre). Lasso er et veldig tydelig og sterkt samisk symbol som peker mot hverdagen til samiske reindriftsutøvere. Den samiske bruken av lasso er ganske annerledes enn den bruken man assosierer med de nordamerikanske “cowboyene”.

²¹ Fra arabisk *qaftân*. Kjortelliknende klesplagg i bl.a. ullstoff eller vadmel. *Kofte* på norsk.

²² Her kan det være relevant å huske på at samer opp gjennom historien har blitt sett på som eksotiske fra verden utenfor.

7 Avslutning

I dette kapittelet vil jeg diskutere det som har kommet fram i analysen og til slutt skrive noen avsluttende refleksjoner om temaet og arbeidet som i denne oppgaven diskuteres.

Hybridisering (fra latin: krysning), migrasjon (lat: forflytning, vandring) og kreolisering er sentrale begrep i både etnomusikologi og populærmusikkstudier. Fenomenet med kryssing av stilarter kan ses i sammenheng med det John Tomlinson kaller for hybridisering (1999), det å plukke litt her og litt der og blande det. Her forstås hybridisering i sammenheng med globalisering, der lokale samfunn kommer i kontakt med storsamfunn. Han drøfter også i hvilken grad det eksisterer rene kulturer, uten påvirkning av andre kulturer. Ingen kulturer er konstante for evig tid, men alle kulturer vil alltid bli påvirket av andre kulturer (Tomlinson, 1999). Rockmusikken i USA, med artister som Bob Dylan har latt seg inspirere av, og er i stor grad påvirket av den nordamerikanske folkemusikken.

Bruce Morén-Duollja skriver i en artikkel i tidsskriftet Bårjås at samene stammer fra ulike grupperinger som ikke har kommet til den skandinaviske halvøya samtidig, men under ulike tidsepoker (Morén-Duolljá, 2010). Ut fra det kan man anta at samene fra før av har vært et hybridisert folk som alltid har drevet med kreolisering, altså blanding av kulturer, språk, musikkformer osv. Ved å trekke videre Tomlinsons perspektiv vil det være naturlig å si at alle samfunn, slik vi kjenner de i dag, har gjennomgått kulturell forandring og utvikling. Det er en naturlig utvikling over tid. For at et språk, et samfunn eller en kultur skal leve videre og ikke dø ut, så må det utvikles kontinuerlig.

Spørsmålet om hva musikk er vil alltid være historisk og kulturelt betinget (Jørgensen, 2012, s. 11). Alle kulturer rundt om i verden er forskjellige. Dermed må vi etter beste evne forholde oss til den enkelte kultur vi skal forske på. Det er for eksempel ikke alle kulturer som har begrepet "musikk" (med den betydningen vi kjenner og assosierer det med), i språket sitt. For eksempel har samene trolig importert ordet "musikk" i nyere tid, mens man i eldre tid sannsynligvis har brukt andre uttrykk. I nordsamisk finnes begreper som "juoiggus" (en joiket melodi), "juoiggalmas" (et objekt man har til vane å joike) og luohi (en joikemelodi). Detaljert beskrivelse av ordene finnes i doktoravhandlingen til Ola Graff (2004, s. 150). Tilsvarende har man begreper på lulesamisk (Mikkelsen, 2017): "Juoiggá" (en joik), "vuolle" (joikemelodi uten ord) og ármme (klage- eller sørgesang). Joik som musikkform har en lang historie som antakelig strekker seg over flere tusen år. Hvis vi antar at de første joikene tilbake i steinalderen var enkle og kanskje melodier man trodde hadde noe magisk over seg,

så har det utviklet seg mye fram til i dag. Over tid har joik utviklet seg til å bli en kommunikasjonsform og ikke minst en kunstart. I dag regnes tradisjonell joik i nordsamiske områder stort sett som en verdslig musikkform. Måten tradisjonell joik brukes på i dag er nesten enestående. Det finnes så klart musikkformer som likner på samisk joik, men jeg har ikke funnet bevis på at det finnes andre musikkformer som brukes på samme måte. Selv om joik er tradisjonsmusikk har vi tidligere i oppgaven sett at artister i nyere tid har brukt musikkformen i et globalt perspektiv ved å kombinere det med vestlig populærmusikk. Dette ønsket og behovet for å hente inspirasjon fra en global musikkform og samtidig få sin egen musikk ut i verden, og dette helst i kombinasjon, er i seg selv ikke enestående. Denne globaliseringen praktiseres i de fleste musikkmiljøer og har i følge Tor Dybo (2005) vært utbredt helt siden andre verdenskrig. Han setter det i sammenheng med 1960-tallets ungdomsopprør og rockens utvikling. Til tross for den utviklinga joiken har gjennomgått, både fra det lokale til det globale, og musikalsk, er det i bunn og grunn den samme musikktradisjonen hele veien.

Ut fra de analyser som er gjort ovenfor viser oppgaven at mye av musikken til Ivnniiguin kan ha stor relevans hos et lokalt, men også et regionalt publikum. Regionalt i denne sammenheng betyr også over landegrensene. Ivnniiguin spilte konserter både på norsk-, svensk-, og finsk side av Sápmi. Siden tekstene var på samisk kunne lyttere også utenfor Norges landegrensene forstå innholdet. Det er først og fremst ikke bare språket til Ivnniiguin som appellerte til lytterne, men også innholdet. At Ivnniiguin hadde et så bevisst forhold til det samiske språket og brukte det i sine tekster kan ha bidratt til økt bevissthet rundt språket. Når man skal forstå meningen med et fenomen (i dette tilfelle hva slags verdier gruppa Ivnniiguin signaliserte), må man alltid se på hva kontrasten var. Samfunnet som Ivnniiguin vokste fram i var et samfunn som var utsatt for fornorskning. Dette slo delvis inn i samfunnet som holdninger om at det beste var å ofre det samiske og heller bli norsk.

Den rockebaserte musikken til Ivnniiguin er ikke spektakulær i musikkhistorisk sammenheng. Som vi har sett tidligere i analysen kan Ivnniiguins musikk høres ut som mange rockegrupper fra 1970-tallet. Samtidig har Ivnniiguin en sound som er gjenkjennelig for publikum som har hørt musikken dere før. Rock er musikk som appellerer til ungdom. Det var ikke annerledes på 1970-tallet. Antakelig var det større sannsynlighet for fange publikums oppmerksomhet med rocksjangeren. Samtidig bruker Ivnniiguin virkemidler som joik i refrengene istedenfor et tekstlig refreng. Denne måten å bruke joik på har resultert i et nytt fenomen som jeg velger å kalle *alljoik*. Det er det samme fenomenet som allsang, forskjellen er at det er joik istedenfor

sang. Det går ut på at publikum synger, og i dette tilfellet joiker, med på refrenget. Antakelig har dette vært tilfelle allerede på 70-tallet, men det har blitt mer og mer vanlig blant dagens samiske musikere. I intervjuet forteller Áilu at de ved opptredener joiker mer enn det er tekstlige vers. På den måten blir det lettere for publikum å være med, fordi det er få ord og mest stavelser man synger/joiker med på.

I lys av analysen om sangdelen i Sámi Grand Prix er det interessant å drøfte begrepet alljoik. Etter kriteriene i sangdelen i SGP ville ikke den nevnte form for alljoik regnes som joik, da det er akkompagnert av musikkinstrumenter. Det ville blitt regnet som “sunget joik”. Likevel hevder artistene selv at det er joik. Det trenger ikke bety at noen av partene har rett eller tar feil. Det er her spørsmål om hvem som har definisjonsmakt. Det hadde vært annerledes om en ikke-samisk artist hadde invitert til alljoik enn om en samisk artist gjør det. Ved at en samisk artist, som selv kan joike og har kjennskap til musikkformen, inviterer til alljoik, vil det bli lettere akseptert enn om en utenfra gjorde det samme. Samtidig kan det handle om “salgsverdien på markedet”. At publikum får være med å joike framfor å synge kan gjøre det mer spennende for publikum; det er noe annerledes. Om alljoiken faktisk er en alljoik eller en sunget alljoik beror på publikummet som deltar. Hvis det utelukkende er joikere tilstede og musikken gjør et “break” (instrumentene har pause en gitt periode) og publikum joiker uten akkompagnement, er det grunn til å tro at det kan oppfattes som autentisk joik.

Som med all musikk er rock en viktig identitetsmarkør (Dybo, 2005, 2013). Det samme gjelder for joik. Rock signaliserer en moderne og internasjonal orientering, mens joik og samisk språk signaliserer lokal kulturell orientering. Ivnniiguin har begge disse sidene og signaliserer to helt ulike orienteringer. Dermed står Ivnniiguin i en særstilling som identitetsmarkør, nemlig både som same- og som rockgruppe. Gjennom rocken kan ungdom identifisere seg som “moderne” og deltakere i et storsamfunn og et verdenssamfunn. Gjennom det samiske kan de identifisere seg som medlemmer i et minoritetssamfunn. Begge delene kan være viktig for unge, samiske mennesker. På den måten blir det mulig å ha denne dobbelte identifikasjonen: same, men samtidig moderne. For mange unge samer er dette ikke bare mulig, men ønskelig. Nettopp denne dobbelte identifikasjonen kan også være en faktor som har bidratt til at Ivnniiguin engasjerte publikum og ungdom. I tillegg hadde Ivnniiguin et perspektiv hvor de var banebrytende i forhold til å forsvare det samiske mot fornorskning.

Innholdet i tekstene til Ivnniiguin har sannsynligvis appellert en god del til gruppas publikum. Som vi har sett i analysen beskriver tekstene til Ivnniiguin et univers som var og er

gjenkjennelig og nært for publikum. Ivnniiguin har klart å frembringe tekster av universell karakter som er aktuelle til og med i dag. Noen av tekstene har til og med en politisk karakter. Musikk kan ha et politisk potensial, ifølge Marika Nordström (2017). Det har vært flere tilfeller der musikere har kommentert politikk gjennom sin musikk. Gjennom musikk kan man nå fram med et budskap på en annen måte enn gjennom taler. Nordström drøfter også musikkens positive kraft til å vekke følelser, påvirke opinion og debatt (Nordström, 2017, s. 41). Selv om Ivnniiguin og medlemmene ikke var aktivister, kan de ha bidratt i politiske debatter i sin samtid. Videre hevder hun at ved hendelser der individer og samfunn opplever stor motstand eller en kollektiv nedtrykthet kan musikk ha en funksjon som positiv og oppbyggende (Nordström, 2017). Både Ivnniiguin og andre samiske musikere har trolig hatt en slik påvirkning i samfunnet. Musikkens deres har trolig hatt et potensial for å bidra i en tid der folk var utsatt for strukturell diskriminering og hverdagsrasisme.

Vi har i denne analysen sett at det er stor sannsynlighet for at Ivnniiguin med sin musikkutøvelse har bidratt til at samisk språk og kultur er blitt mer synlig og tilgjengelig. Det er grunn til å tro at det finnes folk som har blitt modigere med tanke på å snakke språket sitt etter at blant annet Ivnniiguin og andre musikere begynte å bruke samiske virkemidler i musikkutøvelsen. Tidligere i oppgaven kom det fram at Ivnniiguin har hatt ulike medlemmer til ulike tider og produksjoner. Gruppen selv har nok påvirket miljøet, men medlemmene hver for seg har nok i ettertid bidratt like mye. Etter at gruppa ble oppløst har musikerne vært utøvere hver for seg og påvirket samisk musikkliv gjennom hele karrieren. Dannelsen av Unicorn og Ivnniiguin var med andre ord et viktig springbrett for ungdommene. Gjennom å spille sammen fikk de mulighet til å utvikle seg som musikere og på den måten danne grunnlag for et samisk populærmusikkmiljø. Det er samtidig viktig å være klar over at Ivnniiguin ikke var alene om dette, men at de uten tvil har vært et viktig bidrag i denne utviklinga.

Litteraturliste

Diskografi

Ivnniiguin. (1979). *Jávrraš Ivnniiguin* [LP]. Dædno: Jår'galæd'dji (JLP 707).

Litteratur

Angell, S. (2009). *Davvi Šuvva 1979 : being Sámi, becoming indigenous : vocal and musical manifestation of Sámi and indigenous movement* (Masteroppgave). University of Tromsø, Tromsø.

Arvidsson, A. (2015). Musikk, folk og landskap. I P. Fagerheim & O. Larsen (Red.). Stamsund: Orkana Akademisk.

Aubert, L. (2007). *The music of the other : new challenges for ethnomusicology in a global age*. Aldershot: Ashgate.

Bals, M. E. I. (2015). *Samiske terapeuters erfaringer med pasienter som mener de lider av ganning* (Mastergradsavhandling). UiT Norges arktiske universitet, Tromsø. Hentet fra <http://munin.uit.no/handle/10037/9352>

Bjørklund, I. (1985). *Fjordfolket i Kvænangen : fra samisk samfunn til norsk utkant 1550-1980*. Tromsø: Universitetsforlaget.

Blacking, J. (1976). *How musical is man?* London: Faber and Faber.

Blom, J.-P. (1993). Hva er folkemusikk? I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.). *Fanitullen : innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.

Bongo, T. (1976). Hva ČSV betyr for meg. *Dyade*, 8(1976):2, 44-45.

- Covach, J. (1997). *We Won't Get Fooled Again: Rock Music and Musical Analysis*. I (s. 75-89). Charlottesville: University Press of Virginia, 1997.
- Dahl, H. (1957). *Språkpolitikk og skolestell i Finnmark 1814-1905*. Universitetsforl., Oslo.
- Dybo, T. (2005). Folkrock - folkemusikalsk revival eller populærmusikalsk fenomen? *Studia musicologica Norvegica (trykt utg.)*. 31(2005), s. 124-149.
- Dybo, T. (2013). *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse*. Trondheim: Akademika.
- Edström, K.-O. (1978). *Den samiska musikkulturen : en källkritisk översikt (1)*. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Edström, K.-O. (2011). Från joik till- : om Mari Boine och Frode Fjellheim (samt något om det senaste). *Mangfold og vidsyn / Leif Jonsson (red.)*. - Trondheim : Tapir akademisk forl., cop. 2011, 135-169.
- Elgvin, L.-A. Ø. (2016). Unik teologi på samisk grunn: Lars Levi Læstadius' teologi i nyere forskning.
- Fagerheim, P. (2015). Rap og reggae under nordlyset. I P. Fagerheim & O. Larsen (Red.). *Musikk, folk og landskap*. Stamsund: Orkana Akademisk.
- Fagerheim, P. & Larsen, O. (2015). *Musikk, folk og landskap*. Stamsund: Orkana akademisk.
- Graff, O. (1985). *Joik som musikalsk språk : litt om nordsamisk joik ut fra Per Hætta som tradisjonsformidler : magistergradsoppgave i musikk (Magistergrad)*. Universitetet, Oslo.

- Graff, O. (2000). Joik. I I. W. Heiberg (Red.), *Ekko 1 : musikkorientering VK 1* (Bokmål[utg.]. 261-279). Oslo: Gyldendal.
- Graff, O. (2004). "Om kjæresten min vil jeg joike" : undersøkelser over en utdødd sjøsamisk joiketradisjon. Karasjok: Davvi girji.
- Graff, O. (2005). *Av det raudaste gull : tradisjonsmusikk i nord*. Stamsund: Orkana.
- Graff, O. (2013). Dømt til helvete og prisbelønt - Nils-Aslak Valkeapääs betydning for den moderne joiken. *Musikk og tradisjon*, nr. 27, s. 61-79.
- Graff, O. (2016). *Joikeforbudet i Kautokeino*. Karasjok: Davvi Girji.
- Hellstad, V. (2010). "*Nordlendinger uønsket*" : en studie av nordnorsk identitet i møte med Oslo (Masteroppgave). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Hilder, T. R. (2015). *Sámi musical performance and the politics of indigeneity in northern Europe* (17). Lanham, Md: Rowman & Littlefield.
- Hjellest, S. (2016). *Ivnniiguins historie sett med Sverres briller*.
- Hætta, O. M. (2006). *Samiske tradisjoner og skikker : temaer fra Kautokeino*. Karasjok: Davvi girji.
- Jernsletten, N. (1978). Om joik og kommunikasjon. *By og bygd* (Oslo : 1943 : trykt utg.).
- Jones-Bamman, R. W. (1993). "*As long as we continue to joik, we'll remember who we are*" : negotiating identity and the performance of culture: the Saami joik. University of Washington, Seattle, Wash.

- Jones-Bamman, R. W. (2001). From 'I'm a Lapp' to 'I am Saami': Popular music and changing images of indigenous ethnicity in Scandinavia. *Journal of Intercultural Studies*, 22(2), 189-210. doi: 10.1080/07256860120069602
- Jones-Bamman, R. W. (2011). "Greetings from Lapland": The Legacy of Nils-Aslak Valkeapää (1943-2001). I T. Rice (Red.), *Ethnomusicological encounters with music and musicians : essays in honor of Robert Garfias*. Farnham: Ashgate.
- Jørgensen, S.-H. (2012). Noter til musikken : premisser og konstruksjoner. *Norsk tidsskrift for musikkforskning* 2012;1.
- Kalstad, J. K. (2013). ČSV - sámi nationalistaid dahje sámenášuvnna doaimmalaččaid muitun. *Koloratiivakonstrukšuvdna Hans Aslak Guttorma girjiin*, 29-48.
- Klempe, H. (1991). *Musikkvitenskapelige retninger : en innføring*. Oslo: Spartacus.
- Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T. M. & Rygge, J. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju* (2. utg.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T. M. & Rygge, J. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg., 2. oppl.). Oslo: Gyldendal akademisk.
- Larsen, O. (2007). Feltarbeid som metodologisk utfordring i framtidens analyser av gehørtraderte musikkulturer. *Studia musicologica Norvegica* (trykt utg.).
- Larsen, O. (2015). Sangen vi glemte : revitalisering av sørsamisk musikkultur. I (89-111). Stamsund: Orkana akademisk, cop. 2015.
- Launis, A. (1908). Lappische Juoigos-Melodien (26, s.). Helsingfors.

- Lüderwaldt, A. (1976). *Joiken aus Norwegen : Studien zur Charakteristik und gesellschaftlichen Bedeutung des lappischen Gesanges* (Band 2). Bremen: Übersee Museum.
- Middleton, R. (1990). *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Mikkelsen, M. E. A. (2017). *En takkejoik til Gud - Joiketradisjoner i Tysfjord og Hamarøy* (Masteroppgave). Universitetet i Oslo, Oslo.
- Minde, H. (2003). Assimilation of the Sami – Implementation and Consequences 1. *A Nordic Journal of Circumpolar Societies*, 20(2), 121-146. doi: 10.1080/08003830310002877
- Moore, A. F. (2001). *Rock: the primary text : developing a musicology of rock* (2nd ed.). Aldershot: Ashgate.
- Morén-Duolljá, B. (2010). De samiske språkene: Vakre, unike og uerstattelge. *Kultuvrra ja luonndoárbbe*.
- Nettl, B. (1980). Ethnomusicology: Definitions, Directions, and Problems. I E. May (Red.), *Musics of many cultures : an introduction*. Berkeley: University of California Press.
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology - Thirty-one Issues and Concepts*: Urbana; Chicago: University of Illinois Press.
- Nilsson, K. (1988). *Den himmelska föräldern : ett studium av kvinnans betydelse i och för Lars Levi Laestadius' teologi och förkunnelse* (Doktoravhandling). Uppsala universitet, Stockholm.

- Nordström, M. (2017). Om drömmar, motstånd och identitet. I M. Liliequist & C. Cocq (Red.). *Samisk kamp. Kulturförmedling och rättviserörelse*. Umeå: h:ström.
- Ramnarine, T. K. (2003). *Ilmatar's inspirations : nationalism, globalization, and the changing soundscapes of Finnish folk music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ryen, A. (2002). *Det kvalitative intervjuet : fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen: Fagbokforl.
- Scott Sørensen, A., Høystad, O. M., Bjurström, E., Vike, H. & Nordgård, Y. (2008). *Nye kulturstudier : en innføring*. Oslo: SAP Spartacus.
- Seymour-Smith, C. (1986). *Macmillan dictionary of anthropology*. London: Macmillan.
- Solomon, T. (2012). Theory and method in popular music analysis: Text and meaning. *Studia musicologica norvegica*.
- Tirén, K., Peterson-Berger, W. & Collinder, B. (1942). *Die lappische Volksmusik : aufzeichnungen von Juoikos-Melodien bei den schwedischen Lappen (3)*. Stockholm: Hugo Geber.
- Tomlinson, J. (1999). *Globalization and culture*. Cambridge: Polity Press.

Nettsider

- Alnes, J. H. (2015, 12. mai). *Hermeneutikk*. Hentet 15. september fra <https://snl.no/hermeneutikk>
- Bentzrud, I. (2016, 10. oktober). *USAs urfolk i omkamp*. Hentet 14. november fra <https://www.dagbladet.no/kultur/usas-urfolk-i-omkamp/63949823>

Berg-Nordlie, M. & Tvedt, K. A. (2017). *Alta Saken*. Hentet 14. november fra <https://snl.no/Alta-saken>

Bergan, J. V. (2011, 20. november). *Populærmusikk*. Hentet 18. august fra <https://snl.no/popul%C3%A6rmusikk>

Gaski, H. (2012, 29. februar). *Samedrakt*. Hentet 28. mai fra <https://snl.no/samedrakt>

Hamre, C. (2011, 13. januar). *Se bildene fra Altaaksjonen*. Hentet 25. mai fra <http://www.nationen.no/tunmedia/se-bildene-fra-altaaksjonen/>

Haraldsen, I. (2008, 22. juni). *Mangfoldig språk om Gud*. Hentet 22. mai fra <http://forskning.no/kunst-og-litteratur-religion-sprak-kjonn-og-samfunn/2008/06/mangfoldig-sprak-om-gud>

Holmestrand, A. B., Smuk, M. I. & NRK Sápmi. (2017, 11. august). *Gir ikke opp kampen mot staten*. Hentet 18. august fra <https://www.nrk.no/sapmi/gir-ikke-opp-kampen-mot-staten-1.13637843>

Kalstad, J. K. (2015). *Påskefestivalen i Kautokeino og Áillohaš*. Hentet 14. mai fra <http://www.lassagammi.no/?id=5791242&apage=3>

Kubjelle: musikkinstrument. (2017, 23. juli). Hentet 15. november fra [https://snl.no/kubjelle -
musikkinstrument](https://snl.no/kubjelle-_musikkinstrument)

Larsen, D.-R., Larsson, C.-G. & NRK Sápmi. (2017, 17. mars). *Jovsset Ánte Sara (25) vant reintallsaken i lagmannsretten*. Hentet 23. mai fra [https://www.nrk.no/sapmi/jovsset-
ante-sara-25 -vant-reintallsaken-i-lagmannsretten-1.13427846](https://www.nrk.no/sapmi/jovsset-ante-sara-25-vant-reintallsaken-i-lagmannsretten-1.13427846)

Larsson, C.-G. & NRK Sápmi. (2017, 10. mai). *Joikens utvikling: – Det har skjedd utrolig mye på 50 år*. Hentet 16. mai fra <https://www.nrk.no/sapmi/joikeforskning-avsluttes-med-joikekonsert-1.13511014>

Malt, U. (2017, 3. februar). Tabu. I *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/tabu>

McFerrin, B. (2009). *Bobby McFerrin Demonstrates the Power of the Pentatonic Scale*. Hentet 10. februar fra <https://www.youtube.com/watch?v=ne6tB2KiZuk>

Nasjonalt kompetansesenter for psykisk helsearbeid. (2015, 10. nov). *Når pasienten mener han er gannet, og ikke psykisk syk*. Hentet 25. november fra <http://napha.no/content/20242/Nar-pasienten-mener-han-er-gannet-og-ikke-psykisk-syk>

NRK1. (1980). *Samer i Nord*. Hentet 15.mai fra <https://tv.nrk.no/serie/samer-i-nord/FSKO00008678/14-01-1980>

NRK (Producer). (2017, 14. november). *Stjernekamp*. Hentet fra <https://tv.nrk.no/serie/stjernekamp/KMTE60004917/21-10-2017>

Samisk påskefestival. (2017). *Sami Grand Prix*. Hentet 10. oktober fra <http://www.samieasterfestival.com/sami-grand-prix.html>

UiT Norgga árktalaš universitehta. (2017, 22. mai). *Om pronomén*. Hentet 22. mai fra <http://oahpa.no/sme/gramm/pronomen.nob.html - P%C3%A5pekende+pronomén>

Avisartikler

Altaposten & Grønnevik, R. (2017, 11. april). Har urpremiere på ferske låter. *Altaposten*, s. 25.

Bitustøyl, K. (2003). Ivnniiguin - den fyrste samiske rockegruppa. *Spelemannsbladet*, nr. 8.

Finnmark Dagblad & Aas, T. (1980). Popgruppe fra Kautokeino på Festspillene i Harstad.
Finnmark Dagblad, s. 13.

Nordlys. (1979a, 26. juni). *Nordlys*.

Nordlys. (1979b, 24. november). Varierte og spennende kulturdager på Åsgård. *Nordlys*.

Nordlys. (1980, 1. april). Høy kvalitet på rocke-NM-uttakning. *Nordlys*.

Sámi Áigi. (1979, 16. november). Ivnniguin skierru. *Sámi Áigi*, s. 2.

Filmarkiv

Bohwim, K., Opsahl, A., Wang, S., Asplin, P. & Myhre, W. (2012). *Operasjon sjøsprøyt*.
Oslo: Nordisk Film Distribusjon.

Bohwim, K., Opsahl, A., Wang, S., Asplin, P., Myhre, W., Nilsen, R. J., . . . Mathiesen, M.
(1964). *Operasjon sjøsprøyt*. Norge: Teamfilm.