

# MASTEROPPGAVE

## Hør stammødrenes stemme

En kontekstuell analyse av Mari Boines album *Gula gula*

---

Utarbeidet av:

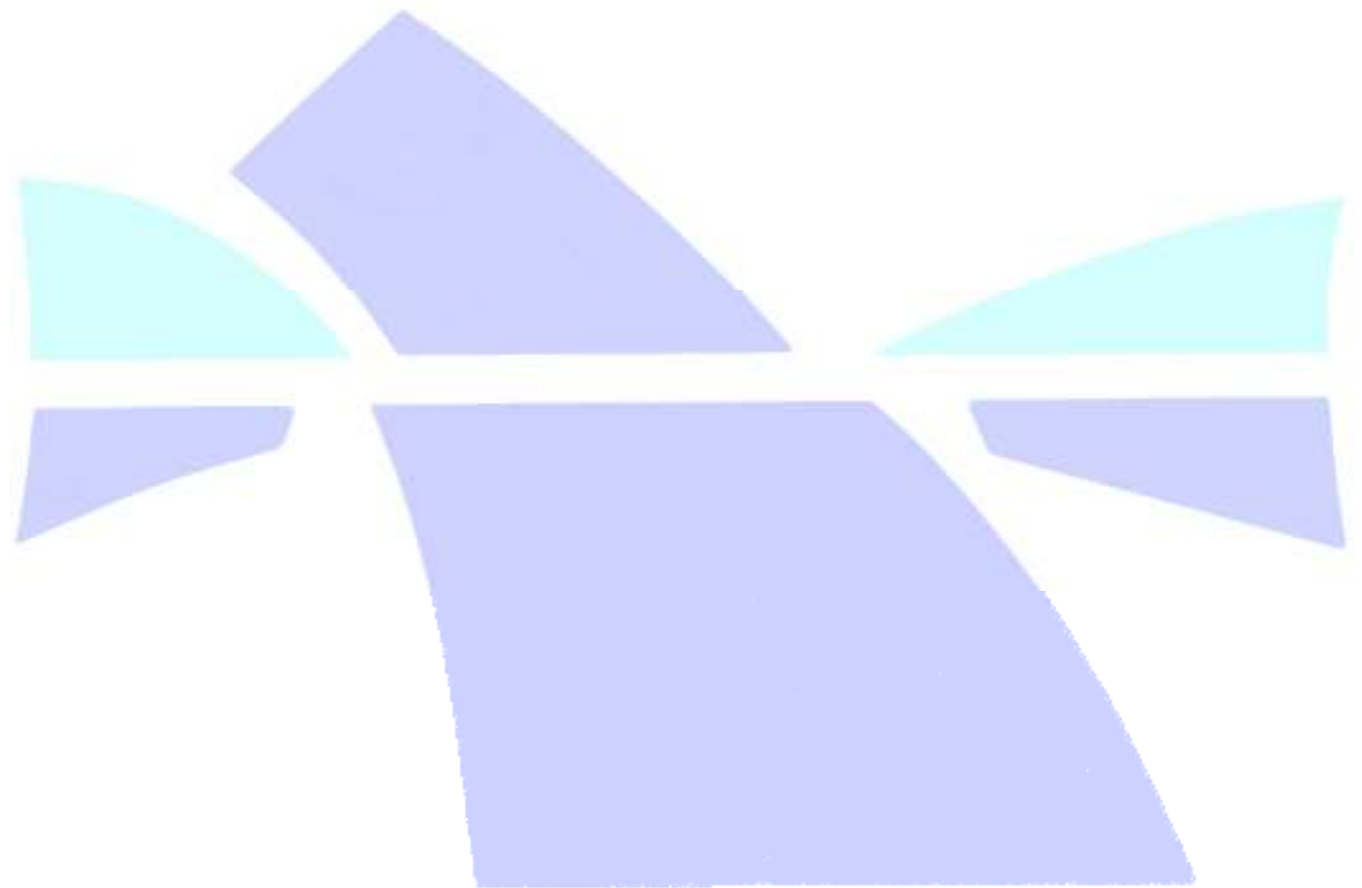
Ivar Thomassen

Studium:

Musikkvitenskap

Innlevert:

5. januar 2010



## FORORD

Det er en slående kontrast mellom Mari Boines unnselige utgangspunkt: ei lita jente som vokser opp i den bittelille bygda Gámehisnjárga, hundrevis av mil unna der de "virkelige" tingene skjer – og her hvor hun befinner seg nå: i oppmerksomhetens og begivenhetenes sentrum, som en nasjonalt og globalt anerkjent musiker og et symbol for samer og andre urfolk. Høsten 1989 kom albumet *Gula gula – Hør stammødrenes stemme*. Dette albumet fikk avgjørende betydning for hennes karriere og musikalske retning, og er utgangspunktet for min masteroppgave. Sentrum befinner seg altså denne gangen i Finnmark, i Sápmi og i Gámehisnjárga.

Jeg vil takke Mari Boine, Tellef Kvifte og Roger Ludvigsen for deres imøtekommenhet. Intervjuene har vist seg å få avgjørende betydning for innholdet i denne oppgaven. Jeg vil også takke Ove Larsen og min hovedveileder Svein-Halvard Jørgensen for konstruktive samtaler og nødvendig motstand gjennom denne prosessen. Sist, men ikke minst, takk og klem til Aud Kirsten for raus og innsiktsfull faglig og menneskelig støtte.

Alta, 5. januar 2010.

Ivar Thomassen

## INNHold

<b>1. INNLEDNING</b>	2
1.1. Valg av tema	2
1.2. Problemstilling	3
<b>2. METODOLOGISKE POSISJONER</b>	6
2.1. Tekst og kontekst	6
2.2. Musikkanalytiske forutsetninger	8
2.3. Hermeneutisk tilnærming	11
2.4. Kvalitative intervjuer	13
<b>3. KONTEKST</b>	17
3.1. Musikk og politikk	17
3.2. Musikk og globalisering	22
Kulturell globalisering	22
Verdensmusikk	23
Globalisering og kulturell identitet	25
3.3. Musikk og regional revitalisering	26
3.4. Musikk og etnisk revitalisering	30
Etnisitet og identitet	30
Musikk og samisk revitalisering	33
3.5. Biografisk kontekst	37
<b>4. SANGENE PÅ <i>GULA GULA</i></b>	39
4.1. Om analysene	39
4.2. Gula gula	40
4.3. Vilges suola	44
4.4. Balu badjel go vuoittán	46
4.5. Du lahka	49
4.6. It šat duolma mu	50
4.7. Eadnán bákhti	51
4.8. Oppskrift for herrefolk	53
4.9. Duinne	56
<b>5. ALBUMET <i>GULA GULA</i></b>	57
5.1. Teksten og verket: Innhold og uttrykk	57
5.2. Teksten i kontekst	62
Det personlige uttrykk	62
Språkets musikk og semantikk	64
Tekstur og sjangerblanding	66
Det repetitive	69
5.3. Et politisk album?	71
<b>6. AVSLUTNING</b>	78
<b>KILDER</b>	82

## 1. INNLEDNING

### 1.1. Valg av tema

I 1995/96 ledet jeg et kor i Vadsø. Dette koret ville lage et finnmarksprogram, blant annet basert på en del materiale jeg hadde sanket gjennom et prosjekt i kjølvannet av et skolekonsertprogram med musikk fra Finnmark. I den forbindelsen laget jeg et korarrangement basert på utdrag fra Mari Boines *Gula gula* og joiken *Lárina* fra Karasjok, også kjent under navnet *Orbina*. Jeg opplevde, noe overraskende, at i et program med alt fra lokale visepoplåter via saftige revyviser til heftig finsk trekkspillmusikk var det dette samiske nummeret som møtte størst begeistring og fikk mest applaus. Dette skjedde endatil i kvenbyen Vadsø, der den samiske kulturen må sies ikke alltid å ha hatt like høy status.

Dette korarrangementet ble senere etterspurt og spredt til kor i andre deler av fylket og landet. Blant annet til et kor på Finnmarkskysten, der jeg var med på en øvelse og instruerte sangen. Dette fant sted i et område der det samiske språket mer eller mindre var forsvunnet, og der ledende politikere over lang tid hadde markert skepsis til det samiske og motstand mot samiske krav. På denne bakgrunnen var det interessant å observere hvordan koristene, som også innbefattet markante kystpolitikere, med liv og lyst tok for seg en litt annerledes korsang. En korsang som altså inneholdt både joik og samisk tekst.

At noen i denne forsamlingen senere skulle komme til å snu i samepolitiske spørsmål, kan selvsagt ikke tilskrives en slik begivenhet, i alle fall ikke alene. Man skal heller ikke overtolke kvenbyfolkets jubel over et stykke framført musikk. Likevel viser disse erfaringene med *Gula gula* og en korarrangert melodios joik hvordan musikk kan åpne opp for og avdekke mer sammensatte og nyanserte holdninger enn man kanskje umiddelbart forventer. Samtidig har jeg tenkt at disse episodene kan leses som små kapitler i den store fortellingen om musikkens politiske kraft. For der hvor artikulerte språklige, kulturelle og politiske krav kan ha møtt en kald skulder, der har musikken møtt et varmt hjerte, med de mulighetene og perspektivene som da kan åpenbare seg.

Da jeg skulle velge tema for min masteroppgave, var min første ide å ta utgangspunkt i sangen *Gula gula*. Jeg hadde som nevnt vært igjennom en prosess der jeg både arrangerte og

siden instruerte og dirigerte denne sangen, og erfaringene hadde økt min interesse for dette materialet. Etter hvert kom jeg fram til at det var naturlig å ta for seg hele albumet, og se dette i en større kontekst. I tillegg til de erfaringene jeg hadde gjort gjennom arbeidet med korsangen, hadde dette også sammenheng med en interesse og fascinasjon for Mari Boines spektakulære suksesshistorie.

Denne historien handler om ei samejente fra en liten bygd på Finnmarksvidda som i løpet av noen år erobrer Norge og verden med sin stemme, sin musikk og sitt budskap, og som blant mange utmerkelser oppnår å vinne Nordisk Råds Musikkpris i 2003 og å bli kåret til en av århundrets ti viktigste nordmenn i 2005. Og bare i løpet av de siste månedene, mens arbeidet med denne oppgaven har pågått, er hun blitt tildelt St. Olavs orden og har fått to prestisjetunge kulturpriser: Anders Jahres kulturpris og Norsk kulturråds ærespris. Hennes karriere er en suksesshistorie helt utenom det vanlige, både i omfang og innhold, og berører en rekke historiske og aktuelle forhold som bl.a. urfolksproblematikk og globalisering.

Slik jeg ser det, representerer *Gula gula* selve hovednøkkelen til denne karrieren. En nærmere studie av dette sentrale albumet vil derfor kunne bidra til å kaste lys over et spennende livsverk, bl.a. ved å søke å etterspore både tydelige og mindre åpenbare avtrykk og gjenspeilinger av historiske og samtidskulturelle forhold i det kunstneriske uttrykket.

## **1.2. Problemstilling**

Ved valg av tema har jeg i tillegg til det som er nevnt, fått ivaretatt en intensjon om at oppgaven, i alle fall delvis, skal ha et lokalt perspektiv. Musikk med røtter i mitt hjemfylke Finnmark har bare i begrenset grad vært analysert i akademiske fora, og jeg ser det som naturlig å benytte en anledning som dette til å bidra i en slik sammenheng, framfor å gå over bekken etter vann.

Et annet ønske jeg hadde, var å sette musikkanalyse inn i en større samfunnspolitisk kontekst, ikke bare foreta en "tradisjonell" musikkvitenskapelig analyse av det lydige produkt som sådan. Og nettopp dette temavalget gjør det særlig viktig å vektlegge det man kan kalle en kontekstuell analyse, der musikkanalysen settes i sammenheng med ulike omstendigheter som

har vært med på å påvirke musikken. Min problemstilling i denne oppgaven kan dermed formuleres som følger:

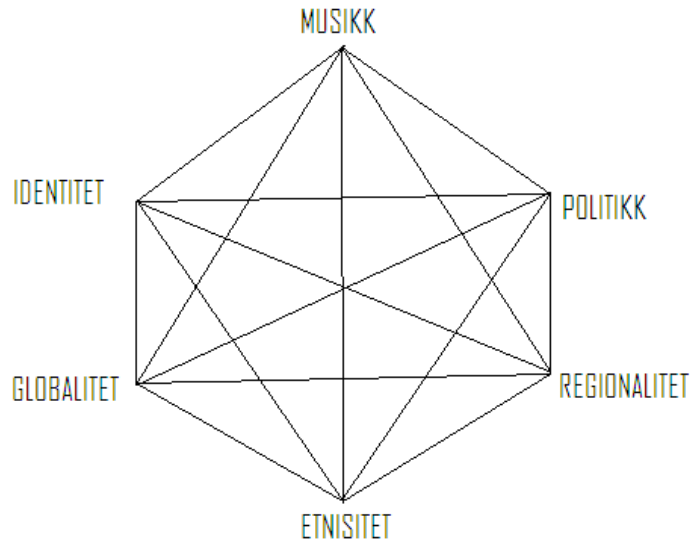
**Hva karakteriserer de musikalske virkemidlene på Mari Boines album *Gula gula*, og hvordan har kulturhistoriske og samfunnspolitiske forhold vært med på å påvirke det soniske uttrykket?**

Oppgaven fokuserer altså både på selve albumet og på hva som har foranlediget og påvirket musikk og tekst. Dette innebærer samtidig en avgrensning mot en nærmere analyse av albumets funksjon og ringvirkninger i samtid og ettertid, noe som ville ha fordret en studie med et annet omfang og en annen empiri. Mine egne erfaringer med sangen *Gula gula* har som nevnt vært medvirkende med hensyn til valg av tema, men en nærmere analyse av sangens og albumets politiske kraft og funksjon ligger ikke innenfor denne problemstillingens ramme. En slik studie kan imidlertid tenkes som en mulig oppfølging av denne, ved å ta opp en nærmere analyse og drøfting av *Gula gulas* politiske og kulturhistoriske betydning.

Når jeg sammenholder egne erfaringer og observasjoner med etnomusikologisk, antropologisk, sosiologisk og annen faglitteratur, får jeg glimt av noen forbindelseslinjer som kan være med på å lage rammer for det feltet jeg vil belyse. Et tenkt triangel kan være forholdet musikk – identitet – politikk, der disse områdene står i et gjensidig påvirkningsforhold. Identitet er med på å påvirke musikk og vise versa. Det samme kan sies om forholdet mellom musikk og politikk, og mellom politikk og identitet.

Et annet tenkt triangel er forholdet global – etnisk – regional/lokal. *Gula gula* inngår både i en global og en etnisk kontekst. Men det kan også ha interesse å analysere albumet i en regional kontekst, og undersøke i hvilken grad globale, etniske og regionale elementer og prosesser influerer hverandre.

Nå har det seg slik at både musikk, identitet og politikk har konnotasjoner til geografiske og etniske forhold, slik at en alternativ modell kan være en heksagon med forbindelser mellom alle disse feltene: musikk – identitet – politikk – globalitet – etnisitet – regionalitet (eller lokalitet). En slik modell kan anskueliggjøres i følgende figur:



I oppgavens kapittel 3 vil de kontekstuelle forbindelseslinjene som synes mest aktuelle for oppgavens tema bli belyst. Det gjelder først og fremst forholdet mellom musikk og henholdsvis politikk, globalisering, regional revitalisering og etnisk revitalisering. Men også identitetsbegrepet vil bli satt i sammenheng med globale, regionale og etniske forhold. Før dette vil jeg i kapittel 2 klargjøre egne metodologiske posisjoner når det gjelder tilnærmingen til forholdet tekst/kontekst, musikkanalytiske forutsetninger, hermeneutikk, samt bruken av intervjuer.

Kapittel 4 og 5 inneholder analysene. Kapittel 4 tar for seg enkeltsporene på albumet, og analyserer både det lydige uttrykket og forholdet til enkelte kontekstuelle aspekter. Kapittel 5 sammenfatter en analyse av albumet som helhet, og setter de mest framtrædende musikalske virkemidlene inn i et makroperspektiv.

## 2. METODOLOGISKE POSISJONER

### 2.1. Tekst og kontekst

Når man skiller mellom begrepene 'tekst' og 'kontekst' i analytisk sammenheng, handler ikke 'tekst' nødvendigvis om ordene eller det verbale slik som i dagligtalen, men om selve 'verket' som skal belyses. Tekst kan dermed også være et bilde eller en installasjon. Poenget er at fokus rettes mot objektet som sådan, uavhengig av hvilken sammenheng det står i. I det tilfellet som her skal belyses består teksten både av musikk og ord (eller musikk og tekst, som vi ellers ville ha sagt). Hvordan de framførte ordene også kan betraktes som en del av musikken, er noe jeg vil komme tilbake til. I denne oppgaven vil imidlertid den tekstuelle analysen uansett bare være en del av en mer omfattende kontekstuell analyse.

Denne oppgavens formål gjør det som nevnt ikke bare viktig, men helt nødvendig, å fokusere både på tekst og kontekst, i denne sammenhengen på musikk og samfunnsmessige forhold. De av musikkvitenskapens delområder som først og fremst befatter seg med forholdet mellom musikk og samfunn, er musikk sosiologien og etnomusikologien. Begrepsdefinisjoner og -avgrensninger varierer noe i ulike framstillinger, og noen vil i dag hevde at disse begrepene flyter over i hverandre (for eksempel Ove Kristian Sundberg i sin presentasjon av 'musikk sosiologi' på [www.snl.no](http://www.snl.no)). Faghistorisk har de imidlertid ulik tilknytning.

I følge Even Ruud fokuserer **musikk sosiologien** på "sammenhenger mellom musikk og samfunn" (Ruud 1992/2007:40) – hvordan musikk er påvirket av samfunnet, hvilke samfunnsmessige funksjoner musikken har, og hvordan ulike sosiologiske kategorier som verdier, ideologier og klasse spiller inn i forhold til musikalsk atferd og opplevelse.

En slik flerfaglig tilnærming er imidlertid verken enkel eller uproblematisk. Sosiologen Peter J. Martin hevder for eksempel i boka *Music and the sociological gaze* (Martin 2006) at musikologer er for lite oppdatert i forhold til nyere sosiologi og for opphengt i et gammeldags essensialistisk syn der musikk formidler en eller annen bestemt mening. En moderne sosiologisk tilnærming til musikk handler i følge Martin om å rette oppmerksomheten mer mot musikkens produksjon og bruk i sosiale kontekster, hvordan folk bruker musikk i hverdagen. Musikk har ifølge Martin ikke spesifikk mening i seg selv, men et potensiale for



spesifikk mening under spesifikke omstendigheter, eller som Cook sier: "It is through the interaction of music and interpreter, text and context, that meaning is constructed" (ibid: 5). Den samme musikken betyr forskjellige ting for forskjellige folk til ulike tider og på ulike steder.

Martins kritikk demonstrerer noe av utfordringen som ligger i en flerfaglig tilnærming, og som bl.a. handler om en avveining mellom det å operere på en trygg faglig "hjemmebane" versus en mer utrygg og uoversiktlig "bortebane". Musikologer som ønsker å belyse musikken i en samfunnsmessig kontekst må imidlertid ta denne utfordringen innover seg, med respektfull nysgjerrighet overfor andre aktuelle fagtradisjoner som bl.a. antropologi og sosiologi. Peter J. Martin understreker samtidig hvordan sosiologer som forsker på musikalske fenomener også må vise respekt for musikkens egenart. Ifølge Tia De Nora innebærer musikk sosiologi en symmetrisk tilnærming med like stor oppmerksomhet mot det musikalske materialet som mot omstendighetene rundt (ibid:213).

**Etnomusikologien** er også opptatt av forholdet mellom musikk og samfunn, men er faghistorisk mer innrettet mot etnologien og antropologien og med særlig fokus på kulturbegrepet. Betegnelsen "ethnomusicology" ble lansert av Jaap Kunst i 1950, og feltet har gjennom årene blitt utvidet fra å fokusere på folkemusikalske uttrykk i fremmede og "primitive" musikkulturer til også å omfatte forskning på rock, jazz og ulike kontemporære populærmusikalske former i egen kultur - tatt i betraktning både musikken i seg selv, som lyd, og hvordan den påvirker og påvirkes av andre ting mennesker gjør – alt det vi mener med "music in culture" (Nettl 1983/2005:7). Sånn sett har etnomusikologien etter hvert nærmet seg musikk sosiologien.

Som i sosialantropologien står feltarbeidet sentralt. Bruno Nettl, en av de siste 50 års mest sentrale etnomusikologer, mener at begrepet feltarbeid i denne sammenhengen handler om "direct confrontation with musical creation and performance" (ibid:13) – og da med vekt på et lite antall informanter, ikke for å framskaffe 'surveys' over store populasjoner. Denne vektleggingen på feltarbeid og den samtidige distanseringen i forhold til kvantitative metoder er blant de områdene som fortsatt synes å skille etnomusikologiens fagtradisjon fra musikk sosiologien.

Den tradisjonelle forståelsen av feltarbeid har imidlertid blitt utfordret de siste årene (Post 2006, Larsen 2007), ikke minst når det gjelder forskning på blandingsformer og verdensmusikk. I følge Jennifer Post spenner dagens etnomusikologiske forskningsfelt seg bl.a. fra

"archival collections to live performances; from remote villages to city streets; from local communities to internet discussion groups; from one's own community to sites thousands of miles away" (Post 2006:3).

I denne oppgaven har jeg ikke lagt til grunn noen form for "bekjennelse" til den ene eller andre fagtradisjonen, men har latt meg inspirere av ideer og litteratur med utgangspunkt både i etnomusikologiske og musikk sosiologiske tilnærminger til forholdet mellom musikk og samfunn, musikk og kultur, tekst og kontekst.

## **2.2. Musikkanalytiske forutsetninger**

En sentral analytisk forutsetning i denne oppgaven består altså i å fokusere både på tekst og kontekst. Kontekstanalysen krever som sagt en flerfaglig tilnærming. Hvilke føringer og tilnærminger skal så her legges til grunn i den tekstuelle analysen, eller analysen av musikken-i-seg-selv, det soniske uttrykket?

Verkanalyse har en sterk tradisjon i musikkvitenskapen. Den tar ofte utgangspunkt i et partitur, eller i alle fall et nedskrevet materiale. Analyse handler generelt om å påvise og granske de enkeltdelene som helheten består av, og sammenhengen mellom disse. I et musikkverk kan analysen innebære et fokus på korte utdrag, motiver, takter, enkeltstemmer, samt en kartlegging og beskrivelse av musikkens elementer, som harmoni, melodi, form etc. De ulike elementenes vekt og betydning varierer mellom ulike musikkstiler og sjangere. Som eksempel kan nevnes at harmonikk har minimal betydning i joik, mens rytmikk er et sentralt element i jazzrock. Samtidig vil de musikalske enkeltelementene kunne beskrives ut fra ulike karakteriserende parametere. I et hermeneutisk perspektiv står disse delene i sin tur i et gjensidig avhengighetsforhold til helheten (se side 11). Samlet sett kan en analyse av utdrag og elementer, og deres forhold til teksten som helhet, få fram sentrale karakteristika ved det musikalske verket.

Når utgangspunktet er gehørstradert musikk eller ikke-notert musikk som bare finnes representert som lyd, blir utfordringene noe annerledes enn ved partituranalyse, selv om analysen i prinsippet kan ha mange av de samme implikasjonene som er nevnt i forrige avsnitt. Men selv om ikke bare tradisjonsmusikk, men også mesteparten av all ny musikk både komponeres, produseres, kommuniseres og formidles kun som levende eller innspilt lyd, er det fortsatt det klassiske noteparadigmet som er rådende innenfor musikologien (Lillienstam, i Dybo 2003:6). Dette gjenspeiles i språket og terminologien, der det heter seg at man "skriver" musikk og sanger selv om en låt bare blir skapt og presentert som lyd, og ingenting blir notert ned (Nettl 1983/2005:74).

I analytisk sammenheng vil en analyse av et klassisk verk kunne ta utgangspunkt i en såkalt 'preskriptiv' notasjon, det vil si et partitur for en komposisjon og et arrangement, som er skrevet ned som selve utgangspunktet for framføringen og det soniske produktet. Ved analyse av gehørstradert musikk har man i stedet måttet forsøke å nedtegne en transkripsjon av det lydlige utgangspunkt for dermed å kunne ha et "legitimt" akademisk utgangspunkt for beskrivelse og analyse, en såkalt 'deskriptiv' notasjon (ibid:78).

Bruno Nettl er en av de som har problematisert oppfatningen om at det er den skrevne formen som er den "virkelige" representasjonen. I boka *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts* tar han for seg dette temaet i et kapittel med den litt ironiske tittelen: "*I can't say a thing until I've seen the score: Transcription*" (ibid:74). Her framhever han bl.a. at i alle samfunn er det slik at musikk skapes og formidles oralt og auralt – vestlig klassisk musikk representerer sånn sett et avvik fra normen, ikke "det normale". Etnomusikologer har i følge Nettl gjort en del erfaringer i forbindelse med det å prøve å "reduere" musikken til en visuell form. En konklusjon er at ingen musikalsk utskrift kan gi en nøyaktig og troverdig gjenspeiling av musikken. En annen problematisk side er at jo bedre og mer nøyaktig en notasjon er (for eksempel en såkalt melografisk avbildning), jo mindre lesbar blir den. Samtidig har man måttet forholde seg til det faktum at svært mye av musikken i vår verden ikke er metrisk, verken hva angår rytmikk eller tonehøyde. Hva med for eksempel notasjon av mikrointervaller?

Tendensen etter 1990 er at det innenfor etnomusikologien har blitt færre transkripsjoner, og at disse har mindre grad av kompleksitet enn tidligere, med sikte på å skulle fungere sammen med et opptak heller enn å skulle erstatte opptaket. Samtidig er det etablert en erkjennelse av

at en transkripsjon bare kan gi lytteren en noenlunde nøyaktig ide om den klingende musikken så lenge lytteren er innforstått med stilen, vet hvilke lyder som forventes, og i det hele tatt langt på vei er en kulturell 'insider'.

Når det gjelder analyseredskaper og representasjonsformer i rock, jazz og andre auralt baserte musikkformer, er det de siste tiårene gjort ulike forsøk på å etablere et teoretisk apparat. Faghistorisk er dette et forholdsvis nytt felt som stadig er under utvikling, og der det må være åpenhet for en viss metodepluralisme (Dybo 2003:78). Når det gjelder temaet transkripsjon, tar Peter Winkler i artikkelen *Writing Ghost Notes* for seg emnet notasjon av populærmusikk (Winkler 1997). Han tar til orde for fleksible tilnærminger, og beskriver ulike kompleksitetsnivåer, alt avhengig av formålet med transkripsjonen: besifrede formskisser, detaljerte noter, grafiske utforminger, med nøyaktighetsgrader varierende fra mikro- til makronivå. Winkler framhever verdien av transkripsjon som sådan, og viser forøvrig til Bruno Nettl, som sammenligner viktigheten av å transkribere musikk med det å ta notater under forelesninger. Poenget er at transkripsjon gir et visuelt bilde som kan gjøre en i stand til å oppdage stiltrekk og detaljer som man ellers kan gå glipp av.

I boka *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* framfører Allan F. Moore en analyse av dette berømte albumet fra 1967 (Moore 1997). Utgangspunktet er den tidligere nevnte premissen: analysen må gjøres på bakgrunn av en innspilling, ikke et partitur. Transkripsjonene i hans analyse er begrenset, begrunnet med at de mest interessante elementene og de som er nærmest til å fange opp musikkens spesielle styrke (rytme, pitch-nyanser, klang/tekstur) uansett er umulig å notere nøyaktig (ibid:x). Det som er av notasjon, er basert på en modifisert Schenker-metode (som jeg ikke går nærmere inn på her, da den bl.a. vektlegger harmoniske strukturer som er mindre relevant i mitt prosjekt). Han vektlegger beskrivelser av harmoniske/melodiske elementer og andre musikalske parametere og strukturer, der han i stedet for taktnumre bruker referanser til sangtekster og CD-timing, noe jeg også vil ta i bruk i denne oppgavens analysedel.

I boka *Rock: The Primary Text* (Moore 2001) fører Moore dette videre med et mer omfattende bidrag til analyse av nettopp 'the primary text', primært teksten, som altså i denne sammenhengen handler om rock som lyd, eller rock som 'sound'. Noen sentrale begreper i tilknytning til nettopp 'sound' er 'timbre', som handler om tonekvalitet eller klangfarge på et instrument eller hos en sanger, og 'tekstur', som karakteriserer det totale lydproduktet eller

lydoverflaten i øyeblikket. Han presenterer også ulike parametere for vokalanalyse ut fra register/omfang, resonans, tonehøyde og rytme, med vekt på en faglig oppvurdering av den ikke-skolerte stemmen – i følge Moore den naturlige stemmen – og det å etterstrebe en individuell og autentisk 'rockestemme'. Ellers bringer han inn en analysemodell der lydhendelser diskuteres i forhold til 4 ulike sjikt: rytmikk, bass, melodi og harmonikk – som i sin tur kan settes i sammenheng med Schenker-begrepene forgrunn, mellomgrunn og bakgrunn. Mange av Moores perspektiver og kategorier har relevans også utenfor den mer eller mindre spesifikke sjangeren 'rock', og vil også være med og danne bakgrunn for analysene i denne oppgaven.

Utgangspunktet for både Nettle, Winkler og Moore er at teorier om musikalsk analyse av ikke-notert musikk må søke å etablere teknikker og kriterier som både er tilpasset de ulike tradisjonenes egenart og det formålet en har med analysen. Moore viser blant annet til Meller, Everett og andre som med blandet hell har lagt den klassiske musikktradisjonens idealer til grunn ved analyse av populærmusikk, mens han selv argumenterer for og beskriver en tilnærming på sjangerens egne premisser. Poenget er at den musikalske analysen kan ta utgangspunkt både i transkripsjoner og den rene lyd, og at parameterne må bestemmes ut fra sammenhengene. Dette vil være den sentrale premissen for de tekstuelle analysene senere i denne oppgaven.

### **2.3. Hermeneutisk tilnærming**

Hermeneutikkens tolkningspraksis og -filosofi står sentralt i forskning innenfor både humaniora og statsvitenskap, og i musikologien både i forbindelse med tolkning av musikalske verk (Kretzschmar og Hanslick i Klempe 1991) og innenfor etnomusikologiens mer kontekstorienterte studier. Det mest sentrale elementet i hermeneutikken er den hermeneutiske sirkel, eller spiral, der deler analyseres i forhold til helhet og vise versa i en prosess som danner ny forståelse og ny mening.

Dette gjensidige forholdet mellom del og helhet kan i den tekstuelle analysen for eksempel gjelde hvordan melodilinjen er med på å prege verket, samtidig som verket som helhet innvirker på vår oppfatning av melodien. I den kontekstuelle analysen kan dette overføres til hvordan samfunnet og verket står i et gjensidig forhold og påvirker hverandre; og hvordan vår

forståelse av verket, i denne sammenheng delen, står i sammenheng med forståelsen av kulturen og samfunnet, helheten – og vise versa.

Et annet element i hermeneutikken som har stor relevans i denne sammenhengen, er fortolkerens forståelseshorisont (Bengtsson 1977:59). Vår forforståelse kan bestå av både "sanne" og "usanne" fordommer, men vil alltid påvirke våre fortolkninger. Det er viktig å være seg dette bevisst, for eksempel når man skal definere egen forforståelse og ståsted, enten utgangspunktet er en insider- eller outsiderposisjon (med et emisk eller etisk perspektiv) i forhold til den kulturen man skal forske i. Det er ikke minst viktig i herværende prosjekt, etter som det bl.a. berører forholdet mellom majoritet og etnisk minoritet i en historisk-geografisk kontekst der nettopp dette forholdet er brennaktuelt og fortsatt kontroversielt, bl.a. som utslagsgivende enkeltfaktor ved politiske valg.

Samtidig er det reist kritikk i antropologiske fagmiljø mot et ensidig eller forenklet fokus på forholdet mellom kulturfremmedhet og kulturfortrolighet. Vigdis Stordahl har i sin doktoravhandling *Same i den moderne verden*, med referanser til bl.a. Rosaldo og Abu-Lughod, kritisert rangeringer og inndelinger ut fra enten-eller-posisjoner, der samepolitikere på den ene siden hevder den kulturfortroliges moralske og politiske enerett til å forske i sitt eget, mens idealet i den tradisjonelle sosialantropologien har vært kulturfremmedhet (Stordahl 1998). Verken "vi" eller "de andre" er så sammenbundet og homogene som tilfellet kanskje var i tidligere tider. Distinksjonen self/other blir problematisk, bl.a. fordi vi alle tar del i en moderne verden "marked by borrowing and lending across porous national and cultural boundaries" (Rosaldo i Stordahl 1998:17). Og selv om målet ofte er å oppnå en emisk forståelse, er det også, som Ove Larsen sier: "viktig å kunne kombinere en slik innvevd forståelse med et 'løftet blikk' som kan perspektivere ting i en større sammenheng" (Larsen 2007:156).

Med andre ord: Det er et poeng å klargjøre sin posisjon, både for egen del, for leserne, og i noen grad også for aktørene i det feltet man skal studere og beskrive. Men posisjonen i seg selv kan ikke automatisk defineres som en udelt fordel eller hemsko i forhold til det forskningsfeltet man skal belyse. Dessuten kan det, som Kramvig har påpekt, være vanskelig å definere en klar posisjon i Finnmarks flerkulturelle landskap. I den grad vi finnmarkinger skulle være "i kategoriens vold" (Kramvig 2006), må undertegnede i så fall plasseres i kategorien etnisk norsk, selv med en samisk oldefar, og selv om en del av den kulturen og

væremåten jeg fikk med meg gjennom oppveksten i en sjøsamisk bygd nok har islett av usynlige kulturtråder som har ligget i dette landskapet fra lang tid tilbake. Min forståelseshorisont i denne sammenhengen er påvirket av hele denne bakgrunnen, og av erfaringer jeg har fått gjennom flere tiår som turnerende musiker i Finnmark, innbefattet samarbeid med mange sentrale samiske aktører på kulturfeltet. Min hermeneutiske tilnærming til det aktuelle feltet kan derfor sies å ta utgangspunkt i både insider- og outsiderposisjoner.

En hermeneutisk tilnærming har konsekvenser for flere grunnleggende forhold som angår prosessen rundt arbeidet med et prosjekt som dette. Den hermeneutiske spiralens dynamikk innebærer at nye oppdagelser kan ha konsekvenser som berører forutsetninger som er lagt til grunn i en tidligere fase. Empirien og tolkningen av denne kan utfordre forforståelsen på en måte som resulterer i en ny forståelse og en endret forståelseshorisont. Derfor må jeg hele tida ha en åpning for å kunne gjøre forandringer på ulike nivåer underveis, selv om nye erkjennelser kan utfordre enkelte tidligere ideer og antakelser. En nærmere kommentar til og mer konkret oppfølging av dette kommer jeg tilbake til i avslutningskapitlet.

#### **2.4. Kvalitative intervjuer**

En avveining mellom kvantitative og kvalitative metoder blir bare i liten grad aktuelt å problematisere i en oppgavetype som denne. Kvantitative metoder, med sin opprinnelse i naturvitenskap (tilbake til antikkens kvadrivium, Klempe 1991) og positivistisk tradisjon, kan riktignok ha relevans også i musikkvitenskapelig sammenheng. Ikke minst er målbare data og statistikk viktig når man skal kartlegge bruken av musikk i ulike sammenhenger, og utbredelsen av musikalske preferanser i ulike sosio-økonomiske grupper (jfr. Bourdieu). Men også i forbindelse med verkanalyse vil en kvantitativ tilnærming ofte være et utgangspunkt, ved at man kartlegger forekomsten av intervaller, formelementer og andre målbare størrelser som et musikalsk verk beviselig er bygget opp av, før man foretar en kvalitativ, hermeneutisk analyse av forholdet mellom deler og helhet.

Hvis man legger til grunn at kvantitative metoder først og fremst går i bredden og kan utlede generaliserbare teorier og forklaringer basert på målbare størrelser, og at kvalitative metoder primært går i dybden og kan utforske hypoteser på mer avgrensede områder, er det åpenbart at kvalitative metoder har størst relevans i denne oppgaven. En slik metode er det kvalitative

forskningsintervju, der en, oftest med utgangspunkt i en intervjuguide, søker å innhente informasjon og synspunkter gjennom en temaorientert, men fleksibel tilnæringsmåte.

Forskere foretar ofte sine fortolkninger ut fra observasjoner av handlinger. Men som Pål Repstad skriver i *Mellom nærhet og distanse* så må man i sin tolkningsiver ikke glemme at "... handlingene er åpne for mange tolkninger, og at det av og til er avklarende å snakke med folk om hvorfor de handler som de gjør" (Repstad 1998:58). Denne i og for seg banale erkjennelsen er ikke så ofte tatt til følge innenfor musikkvitenskapen. Ved tolkning av historisk materiale byr det på åpenbare problemer å få aktørene i tale. Og nålevende kunstnere vil gjerne vegre seg mot å presentere "autoriserte" tolkninger av egne verk. Kunsten, også musikken, må kunne "tale for seg selv", samtidig som flertydighet i seg selv er viktig for kunsten som kunst. Intervju med for eksempel musikalske aktører trenger imidlertid ikke å ha som formål å lukke et tolkningsrom. Men det å bringe fram alt fra tanker og refleksjoner omkring egen og andres virksomhet til rene faktaopplysninger vil kunne gi tolkningen en styrket substans, ikke minst i et kontekstuellet perspektiv.

I tilknytning til denne oppgaven har jeg gjennomført to hovedintervjuer samt ett mer avgrenset telefonintervju. Hovedmålsetningen med intervjuene var å bringe fram innside-perspektiver i forhold til analysen av *Gula gula*. Ingrid Monson viser i sin bok *Sayin' Something* (Monson 1996) til hvordan etnomusikologien etter 70/80-tallet i stadig større grad har bestrebet seg på å etablere beskrivelser og tolkninger av musikk og musikktradisjoner fra et innside-perspektiv. Hun påpeker hvordan jazz-skribenter og -studenter tidligere, tross alskens gode intensjoner, ofte har bidratt til å reprodusere stereotypier om afrikansk-amerikanske samfunn og kulturer, og viser til kritikken fra bl.a. Clifford og Marcus i 1986 av "the exoticizing, appropriating gaze of the ethnographic observer" (ibid:6).

Monson mener at analyser av musikalske prosesser vil få viktige, nyttige, ja egentlig nødvendige supplement og korrigeringer ved at man lar musikerne selv ta del i analysene gjennom intervjuer. Dette vil jeg tro har stor relevans også i den analysen jeg har tenkt å gjennomføre. Ved å intervju sentrale aktører som var involvert i innspillingen av *Gula gula*, regner jeg med å kunne supplere den musikalske analysen med viktige innside-perspektiver. Ikke bare det, jeg har i utgangspunktet stor tro på at de som var deltakere, også kan bidra til å belyse de kontekstuelle aspektene jeg ønsker å fokusere på.



I tillegg til å intervju Mari Boine selv, som den sentrale kreative og utøvende aktøren i prosjektet, har jeg hatt et intervju med Tellef Kvifte. Kvifte var produsent for *Gula gula* (etter å ha blitt forespurt av komponisten John Persen, for øvrig onkel til Boines samarbeidspartner og daværende ektemann Åge Persen). Kvifte er, i tillegg til å være musiker og produsent, professor i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, der han også var ansatt i 1989. Som et lite supplement til disse mer omfattende intervjuene har jeg også gjennomført et kortere telefonintervju med musikeren Roger Ludvigsen.

Det var nødvendig å tenke igjennom en del forhold som gjaldt roller og posisjoner før disse intervjuene ble gjennomført. For eksempel blir den ikke-vitende, nysgjerrige intervjuer ofte framstilt som et ideal i forbindelse med kvalitative forskningsintervjuer. Det er om å gjøre å få fram intervjuobjektets stemme uten å være ledende i spørsmålsstillingen. Ingrid Monson tar et noe annet utgangspunkt når det gjelder musikerintervjuer. Hun framhever det som et mål å etablere en stemning a la det å lytte og snakke om musikk med medmusikanter, for på den måten å få musikerne best i tale. Dette ut fra erkjennelsen av at musikere snakker mest og best om musikk sammen med innforståtte kolleger.

Når det gjaldt Tellef Kvifte, var det i tillegg snakk om en person som foruten å være musiker og sentral aktør også hadde høy akademisk kompetanse innenfor det aktuelle fagområdet. Denne doble kompetansen kunne på den ene siden tenkes å komplisere intervjuet både mht. roller og fokus. På den andre siden ville det jo være kunstig å lage et rollespill der den ene kompetansen ble lagt "død" for en stakkert stund. Løsningen var selvsagt å søke å innkassere den potensielle dobbeltgevinsten som var å hente, gjennom å initiere akademiske refleksjoner i tillegg til de mer konkrete innside-perspektivene som lå i den aktuelle produsentrollen.

Intervjuene fulgte ikke et strengt oppsatt spørreskjema, men tok utgangspunkt i en punktvis oppsatt intervjuguide, som jeg sendte ut på forhånd. Hensikten med å sende dette ut på forhånd var å forberede intervjuobjektene på hvilke temaer jeg ville ta opp, ikke minst med bakgrunn i at dette jo handlet om å gjenkalle indre og ytre prosesser som tross alt lå 20 år tilbake i tid. Begge intervjuguidene fulgte stort sett samme mal, der noen problemstillinger var felles og noen mer tilpasset hvert enkelt intervjuobjekt. Det jeg først og fremst var ute etter, var å få fram begivenhetene rundt forberedelser, innspilling og oppfølging av albumet, samt prøve å få tak i noen av de bakenforliggende føringene av musikalsk og eventuelt mer ideologisk art. Jeg la også opp til et spesielt fokus på sangen *Gula gula*, som det sentrale og

mest kjente sporet på albumet, og som den sangen jeg selv hadde mest egne erfaringer med i utgangspunktet. Intervjuene er ikke fulgt opp med utdypinger og avklaringer i ettertid, men er brukt på linje med annet kildemateriale, og tolket kritisk som sådan både i innspilt og delvis nedskrevet form.

### 3. KONTEKST

#### 3.1. Musikk og politikk

Albumet *Gula gula* må som nevnt analyseres i en kulturell og samfunnsmessig kontekst. Bl.a. har dette albumet både direkte og indirekte politiske implikasjoner som vil bli vektlagt i denne oppgaven. Dette gjør det nødvendig å komme inn på en teoretisk tilnærming til forholdet mellom musikk og politikk.

Begrepet 'politikk' er etymologisk knyttet til fellesskapet i den klassiske bystat (Østerud m.fl. 1997:199), og begrepet brukes i dag mest om samspillet mellom staten og det øvrige samfunnet, eventuelt mellom ulike stater. Studiet av politikk kalles da også statsvitenskap, og fokuserer nettopp på disse forholdene.

En mer utvidet definisjon går ut på at politikk dreier seg om "alle sosiale forhold som omhandler makt, styre og autoritet" (ibid). Politikkbegrepet i denne oppgaven er anvendt ut fra en slik utvidet definisjon. Politikk handler altså her om ulike former for virksomhet som berører maktforhold i samfunnet, også samsvarende med Alf Arvidssons definisjon i boka *Musik og politik hör i hop*:

"'Politik' är et begrepp som kan användas om alla samhällsfenomen där ett maktförhållande kan urskiljas" (Arvidsson 2008:10).

Ut fra en snever definisjon av politikk (med utgangspunkt i politikk som statskunst) vil man kunne hevde at musikkens forhold til politikk begrenser seg til spørsmål som angår musikkens plass i den offentlige kultur- og utdanningspolitikken, eventuelt kan man kanskje strekke det til også å gjelde bruken av musikk i forbindelse med politiske partiers valgmøter og lignende.

Ut fra en utvidet forståelse av politikkbegrepet vil forholdet mellom musikk og politikk komme til å handle om ganske mye mer enn for eksempel Åge Aleksandersens deltakelse på Arbeiderpartiets valgmøter eller kampen for offentlige bevilgninger til rytmisk musikk. I virkeligheten kan man komme til å konfronteres med den motsatte problemstillingen: Finnes det musikkverk, musikalske uttrykk og musikalske praksiser som kan sies å være upolitiske?

Hvis man legger den franske filosofen Michel Foucaults teorier til grunn, vil enhver relasjon måtte betraktes som en maktrelasjon (Lindgren 2000). Makt er noe som utøves til enhver tid overalt, uavhengig av proklamasjoner og intensjoner. I et slikt perspektiv vil musikkformidling alltid være politisk, og upolitisk musikk vil være en illusjon. Ifølge den tyske sosiologen og filosofen Theodor W. Adorno er kunsten samfunnskritisk ved sin blotte eksistens, i og med at kunsten ved sin egenverdi, flertydighet og alternative logikk ikke er underkastet, men står i motsetning til, samfunnets og kapitalens logikk (Linneberg 1999). Andre kunst- og musikkfilosofer vil framheve hvordan vilkårene for de estetiske uttrykkene skapes i en politisk helhet og at kunstuttrykk påvirkes av samfunnet, gjenspeiler samfunnet og aldri vil være verdinøytrale, men i ulik grad og på ulike måter stå fram som politiske ytringer (forelesning ved Jørgensen 2009). Denne mindre tydelige politiske rollen, gjennom bevisst eller ubevisst gjenspeiling og formidling av rådende maktforhold, hegemoniske verdier etc., berører et forholdsvis komplisert og kontroversielt område, der posisjonene varierer fra Adornos teorier om kulturindustrien som et middel til lydighet og status quo i den totalitære kapitalismen, til de som mener at i dagens samfunn er musikk først og fremst et middel til den moderne konsumenters aktive og selvstendige identitetskonstruksjon (Martin 2006).

Mange vil i dag hevde at Adorno overvurderte underholdningsindustriens manipulatoriske kraft. Samtidig kan man komme til å undervurdere den "upolitiske" musikkens politiske funksjon. Musikere som velger å markere posisjoner gjennom sin musikk må ha med seg at valget kanskje ikke handler om å opptre politisk eller upolitisk, men om ulike måter å opptre politisk på. Et aktuelt eksempel: i en tid hvor det klassiske sjangerhegemoniet er under debatt vil enhver framføring av musikk i enhver musiksjanger kunne oppfattes som en politisk handling, en markering av en posisjon i en maktkamp, intendert eller ikke. Som sagt: så lenge politikk kan sies å handle om maktforhold, og makt er noe som utøves også på den musikalske arena, så vil ideen om upolitisk musikk være en illusjon.

Med dette i mente kan man så gå inn på den aktive, intenderte bruken av musikk i politisk øyemed, og analysere hvordan dette har vært praktisert og kan praktiseres. Alf Arvidsson skisserer i sin bok *Musik och politik hör i hop* et forsøk på en systematisering av koplingen mellom musikk og politikk ut fra perspektiver og diskurser i den venstrepolitiske musikkbevegelsen i Sverige på 70-tallet (Arvidsson 2008:374ff). Jeg skal her ta for meg disse punktene med noen egne tilføyelser, og deretter antyde en mulig tilpasning av denne modellen til mitt formål med denne oppgaven.

Politisk gjennom innhold: Den tydeligste koplingen mellom musikk og politikk finner man der hvor sangtekstene har et politisk innhold. Det kan være sanger som er laget for å mobilisere samhold og engasjement i en politisk bevegelse, rent propagandistiske sanger med tilnærmet politiske paroler i en musikalsk ramme, eller mer lyriske og sofistikerte tekster der det er nærliggende å tolke inn et politisk budskap i underteksten. Til Arvidssons poenger kan tilføyes den noe mer omdiskuterte ideen at musikk i seg selv, ved bruken av rent musikalske virkemidler, kan ha et politisk innhold, slik som når Jon Roar Bjørkvold skriver om Eislers skyld til Schönberg: " Hele veien var det en bærende tanke at revolusjonær, politisk tenkning med nødvendighet måtte knyttes til en revolusjonær avantgardistisk musikalsk materialbehandling" (Bjørkvold m.fl. 1983:117). Dette handlet om å innpode et politisk engasjement "i den musikalske struktur, i notebildet, i det konkrete klangbilde" (ibid:79). Slike synspunkter, påvirket av Adorno og Frankfurterskolens kritiske teori, ser imidlertid ut til å ha mindre tilslutning i dag (jfr. bl.a. Simon Frith og Peter J. Martin i Martin 2006: 29, 63ff).

Politisk gjennom opphav: Dette handler for eksempel om folkemusikk, blues og annen musikk der repertoar og sjanger velges på bakgrunn av at opphavet kan knyttes til politisk motstand mot undertrykking, rasisme etc. Her vil jeg tilføye at bruk av musikalske elementer fra etniske minoritetsgrupper generelt vil kunne betraktes som en solidarisk gest til utsatte folkegrupper.

Politisk gjennom funksjon: Her viser Arvidsson til hvordan musikk kan brukes til å motvirke passivisering, maktesløshet og fremmedgjøring i konsumentensamfunnet gjennom å aktivisere folk i musikalske fellesskap. Også musikkens iboende muligheter for å bevisstgjøre og forsterke folks identitet kan gi den en viktig politisk funksjon. På sett og vis kan man også si at det i denne kategorien går an å plassere Pierre Bourdieus analyser av forholdet mellom kulturell kapital og samfunnsklasser (Bourdieu 1995) og hans tese om at ingenting bekrefter klasse mer enn musikksmak, i og med at musikk da brukes både til å forsterke tilhørighet og å understreke maktstrukturer.

Politisk gjennom intensjoner: Det å velge å spille for et bestemt publikum - for arbeiderklassen, eller kanskje for flyktninger, og ikke minst for politiske partier og organisasjoner - kan formidle et politisk standpunkt uavhengig av repertoar. Det samme kan

gjelde det å utfordre eller neglisjere den konvensjonelle underholdningsindustrien ved å samarbeide med ikke-kommersielle, uavhengige plateselskap.

Arvidssons inndeling kan være et utgangspunkt for analyse og drøfting av politiske aspekter ved produksjon og bruk av musikk i mange sammenhenger. Samtidig kan begrepsbruken bli noe uklar og forvirrende dersom man ønsker å ta utgangspunkt i et klarere skille mellom musikken som bevisst politisk uttrykk eller ytring og musikkens antatte politiske effekter eller ringvirkninger. Da vil begrepene 'intensjon' og 'funksjon' ut fra sin etymologi få et noe annet innhold, ved at 'intensjon' representerer artistens eller komponistens antatte hensikt eller politiske formål, mens 'funksjon' viser til hvordan musikken kommer til å fungere politisk – og da gjerne uavhengig av og på andre måter enn det som var intendert fra utøverens side, jfr. henvisningene ovenfor til bl.a. Foucault og Adorno. Man kan selvsagt ha en intensjon om at musikken skal ha en bestemt funksjon, men musikkens politiske funksjon kan altså vise seg å være en annen enn den intenderte.

En mulig videreutvikling eller tilpasning av Arvidssons modell for analyse av sammenhengen mellom musikk og politikk kan være å skille mellom tre nivåer.

1. Intensjon, det vil si opphavsmannens/kvinnens antatte politiske formål med musikken og/eller formidlingen.
2. Virkemidler, det vil si innhold, opphav, bevisste valg av formidlingsarenaer, målgrupper etc.
3. Funksjon, det vil si musikkens antatte politiske virkning og innflytelse i samfunnet.

En slik modell kan et stykke på vei sammenlignes med den tradisjonelle kommunikasjonsmodellen avsender – budskap – mottaker. Den idealiserte kommunikasjonen forutsetter en fullstendig filterfri og hundre prosent kodefortrolig innforståthet mellom avsender og mottaker i et politisk og samfunnsmessig vakuum. Modellen i seg selv kan imidlertid også tilpasses atskillig mer kompliserte kommunikasjonsforhold. Inndelingen ovenfor setter Arvidssons kategorier inn i en tenkt kommunikasjonskjede, men uten å forutsette en stringent eller bestemt sammenheng mellom de ulike leddene. Enhver slik modell vil nok ha problematiske sider, men jeg vil ut fra denne oppgavens intensjon forsøke å ta utgangspunkt i en slik inndeling i den senere musikkpolitiske analysen. Og da primært på forholdet mellom de to første punktene, etter som oppgavens problemstilling fokuserer på hva som har påvirket musikken.

Men hva er det så som gjør at man ønsker å bruke musikk som et virkemiddel i en politisk sammenheng? Hva er det som gjør at så mange har tro på akkurat musikken som et spesielt virkningsfullt politisk verktøy?

Musikkens særlige gjennomslagskraft knyttes gjerne til dens emosjonelle effekt, og i følge Tia De Nora i evnen til å virke på det non-kognitive og underbevisste, ved både å være fysisk til stede som vibrasjoner og samtidig non-verbal og ikke-avbildende ("non-depictive") (Martin 2006:64). Dette kan i utgangspunktet tenkes å gi musikken et stort politisk påvirkningspotensial. Men samtidig gjør disse egenskapene ved musikken at den også blir kommunikativt flertydig, og dermed ikke nødvendigvis velegnet til formidling av endimensjonale politiske budskap.

Som Eyerman og Jamison skriver i *Music and Social Movements*, så er sanger ofte inspirert av sosiale bevegelser. Men samtidig har de sin egen logikk, en slags poetisk logikk eller rasjonalitet som ikke kan påtvinges et ytre mandat:

"To be successful, songs have to work in their own musical terms; the rhythm, melody, structure and words must all make separate sense and function within particular kinds of acceptable forms. And there should be, as well, a personal, human touch to fuse the different ingredients into a coherent whole. If the song is driven too much by an external, social doctrine or idea, then it can easily fail as a song."  
(Eyerman & Jamison 1998:158.)

Det politiske og estetiske må med andre ord fungere sammen, slik også John Street framhever i artikkelen *Rock, Pop and Politics* (i Frith & al 2001). Det finnes nok av eksempler på sanger både fra den nordnorske visebølgen og den progressive musikkbevegelsen der det er litt for tydelig at "budskapet" har hatt forrang framfor de poetiske og musikalske kvalitetene. For at en sang skal ha politisk kraft og slitestyrke, må sangen fungere på sangens og musikkens premisser, ikke bare som politiske paroler i musikalsk drakt.

### 3.2. Musikk og globalisering

#### Kulturell globalisering

Ordet 'globalisering' er blitt en så naturlig del av dagligtalen at man sjelden kommer over noen definisjon av begrepet lengre, til tross for at uttrykket ikke var i vanlig bruk før mot slutten av 80-tallet. Dette gjenspeiler at vi snakker om et fenomen, eller kanskje heller om noen prosesser, som er kraftig intensivert gjennom de siste tjue årene. Likevel er det i dag også vanlig å snakke om globalisering når man analyserer tidligere historiske prosesser som har vært med på å knytte verden nærmere sammen, enten det gjelder utviklingen av handelsforbindelser på 1700-tallet eller musikkdistribusjon på 1950/60-tallet. Begrepet brukes i sammenhenger der grenser og avstander i verden later til å få stadig mindre betydning, og der kommunikasjon og samhandling øker.

Dette har naturligvis også konsekvenser for kulturen og musikken. Debussy tok allerede for over hundre år siden i bruk orientalske elementer i sin musikk. Og fra 60-tallet husker vi både Harry Belafontes karibiskinspirerte musikk, den japanske verdensslageren *Sukiyaki* og Beatles' bruk av indiske elementer. Men det er først og fremst de siste 20 årene at den kulturelle globaliseringen virkelig har skutt fart, bl.a. i sammenheng med den digitale revolusjonen.

Ordet 'kultur' er for øvrig også et av de begrepene som brukes mye, men som sjelden defineres. I følge Raymond Williams kan det regnes som et av språkets to eller tre mest kompliserte ord (Eriksen 1998:24). Men enten man snakker om kunnskaper, kunst, ferdigheter, vaner, "omskiftelige meningsfellesskap" (ibid:25) eller som John Tomlinson om "social production of existentially significant meaning" (Tomlinson 1999:21), så snakker man om kultur som noe mennesket tilegner seg som medlem av et samfunn. Og samfunn er tradisjonelt knyttet til steder eller geografiske områder.

John Tomlinson sier i boka *Globalization and Culture* at globaliseringen utfordrer denne tradisjonelle forestillingen om forholdet kultur-"location" (ibid:28). Tomlinson bruker begrepet "deterritorialization" (ibid:106f) i forbindelse med den kulturelle globaliseringen, et begrep tidligere anvendt av andre globaliseringsteoretikere som bl.a. Appadurai. At kulturen blir "deterritorialisert" innebærer at den er i bevegelse, med en løsere geografisk tilknytning enn tidligere.



Et begrep som også brukes om en slik kulturspredning, er 'diaspora', som viser til overføring av kulturuttrykk fra sitt opprinnelige geografiske område til et annet (Dybo 2004:20). Ordet har sin opprinnelse i spredningen av den klassiske greske sivilisasjonen fra de sentrale bystatene til perifere øyer og kolonier (Bohlman 2002:113). Begrepsparet 'placement'- 'displacement' er også uttrykk som brukes i denne sammenhengen innenfor etnomusikologien, der 'placement' viser til hvordan den stedlige tilhørigheten kommer til uttrykk og 'displacement' til forflytningen og den globale dimensjonen (Dybo 2004:21).

Disse prosessene berøres på ulike måter av eksisterende politiske og økonomiske maktforhold. Tomlinson påpeker at vi har å gjøre med en "uneven process" (Tomlinson 1999:132), i og med at det er en ubalanse i den kulturelle globaliseringen i forhold til ulike sosioøkonomiske og geografiske utgangspunkt. Den kulturelle globaliseringen må også ses som et klassespørsmål, vi må ikke glemme at det fortsatt bare er et lite mindretall som har verden som arena. Tore Linné Eriksen påpeker i et nettdokument om globalisering (Eriksen 2008) det faktum at under 5 % av verdens befolkning noen gang har sittet i fly, og at mens 54,3% av USAs befolkning bruker internett, er andelen i Afrika 0,4% (tall og statistikker endres hele tida, men størrelsesordenen forteller sitt).

Globaliseringsdiskursen rommer altså ulike perspektiver. Da McLuhan lanserte begrepet "global village" i 1965, var det for å beskrive en ny kulturell situasjon, der verden var blitt ett sted, en global landsby, som følge av utviklingen av moderne massemedier. Vi har i dag mange positive assosiasjoner knyttet til begrepet globalisering, ikke minst med hensyn til mulighetene for å ta hele verden i bruk når det gjelder reiser, opplevelser, varer etc. Samtidig reises det som nevnt i forrige avsnitt kritiske spørsmål og innvendinger knyttet til makt og økonomi, og om globaliseringen som et pseudokulturelt fellesskap som de facto stadfester og sementerer et "vesten mot resten"-forhold der etablerte hegemoniske mønstre eksisterer i minst samme omfang som tidligere (Jørgensen 2004).

### **Verdensmusikk**

Et slikt kritisk perspektiv er også inne i diskursen rundt termen 'verdensmusikk', hvor dette fenomenet ofte ses i sammenheng med kulturimperialisme og post-kolonialisme; underforstått at verdensmusikk først og fremst handler om klassisk økonomisk utbytting ved at man henter billige musikalske råvarer i den 3. verden for videreforedling og profittmaksimering i "den 1.

verden", eller om å tilfredsstille behovene i et vestlig marked uten hensyn til eller respekt for lokale kulturer (Stokes 1997:15ff, Connell and Gibson 2003:153). Ifølge kritikere reflekterer og bekrefter verdensmusikken i vesten et orientalistisk verdensbilde, dvs. et hierarkisk forhold der den som ser, definerer den som blir sett, og ut fra sine egne forventninger.

Betegnelsen 'verdensmusikk' var tidligere brukt som fagterm i etnomusikologisk sammenheng (Post 2006:2). Dette endret seg etter 1987, da ordet ble "overtatt" av plateindustrien. Det var i utgangspunktet 11 mindre, uavhengige plateselskap som møttes i London for å få i gang en kampanje for markedsføring av bl.a. afrikanske, latin-amerikanske og andre internasjonale artister det hadde vist seg vanskelig å plassere i et sjangerdelt markedsføringssystem, som for eksempel i butikkenes platehyller. Etter å ha forkastet termene 'world beat', 'world fusion', 'ethnopol' osv. endte man opp med 'world music' (WM), som skulle vise seg å bli det musikkområdet med størst salgsvekst på begynnelsen av 1990-tallet (Broughton et al 1994: Introduction, Fairley i Frith et al 2001:276ff).

Noen klar definisjon ble ikke formulert, men det ble en slags enighet om at termen omfattet praktisk talt all musikk som for tida ikke hadde sin plass i en annen etablert kategori, som rock, reggae, jazz osv. I følge Jocelyne Guilbaut (i Frith et al 2001) forteller bruken av WM-begrepet lite om innhold, men mer om perspektivet til de som bruker det. Jan Fairley går nærmere inn på to ulike perspektiver, med henvisning til Peter Jowers (ibid:274-275):

1) WM handler om vestlige popstjerners bruk av ikke-vestlige lyder, 3. verden-musikeres bruk av vestlig pop og rock, eller vestens konsum av ikke-vestlig musikk. Dette er den "pessimistiske" definisjonen, med konnotasjoner til kulturimperialisme og post-kolonialisme.

2) WM er en unik ny musikkform, som bidrar til utviklingen av en hermeneutisk "fusion of horizons" (ibid), der musikkinteressen etter hvert utvides til utforskning av historie og kultur, og kanskje også gir kritiske perspektiver på vestlig politikk og utbytting. Dette perspektivet utfordrer den kyniske oppfatningen om at dette utelukkende tjener vestlige interesser.

Disse perspektivene nyanserer det politiske bildet, og innebærer at WM ikke uten videre kan kategoriseres enten som opposisjonell og frigjørende eller som resultat av kulturimperialisme og økonomisk dominans. WM har sin plass i en kompleks og stadig endrende dynamikk i en verden som i stadig større grad blir historisk, sosialt og romlig sammenbundet. Uansett

kritiske innvendinger hører det med i bildet at WM-termen har gjort ukjent musikk kjent og tilgjengelig på verdensmarkedet, og det er i det minste unyansert å hevde at prosessene i de ulike nettverkene av mindre, uavhengige plateselskaper, musikere og øvrige aktører utelukkende kan reduseres til generaliseringer om kulturimperialisme og postkolonialisme (jfr. Fairley i Broughton et al 1994).

Det som imidlertid ikke kommer fram her, er forholdet mellom WM og den 4. verden - verdens urbefolkninger - som jo har spesiell interesse i denne oppgaven. Når enkelte fagfolk mener at man godt kan erstatte WM-begrepet med "third world music" (bl.a. Feld i Connell and Gibson 2003:158), kan man hvis dette tolkes firkantet, utelukke musikk med tilknytning til urbefolkninger i Europa og Nord-Amerika. Likevel viser litteraturen at det neppe er kontroversielt å innbefatte for eksempel samiske artister i WM-kategorien (jeg går ikke inn på en drøfting av hvorvidt WM er en sjanger). Tellef Kvifte legger tvert imot hovedfokus på den 4. verden i en artikkel der han framhever det "generelt etniske" i bl.a. Mari Boines musikk (Kvifte 2001). En tenkt uenighet om WM-definisjonen vil under ingen omstendigheter utelukke Mari Boine, som jo i sin musikk også trekker inn 4. verden-elementer fra områder i den 3. verden.

### **Globalisering og kulturell identitet**

Identitet, det store spørsmålet om hvem vi er, kan knyttes både til kjønn, hjemsted, familie, klasse, politikk, religion etc. Identitetsbegrepet kan knyttes både til person og til gruppe, og handler om hvordan vi oppfatter oss selv og hva vi føler tilhørighet til. Vi snakker altså om både individuelle og kollektive identiteter.

Sosiolog Stuart Hall har studert forholdet mellom globalisering og kulturell identitet, og knytter i den forbindelsen kulturell identitet til nasjonal eller lokal tilhørighet. Hall skiller ut tre hypotetiske konsekvenser av globaliseringen: 1) nasjonale identiteter brytes ned pga. homogenisering, 2) nasjonale/lokale identiteter styrkes pga. motstand mot globalisering, eller 3) nasjonale identiteter svekkes, men nye hybride identiteter tar over (Hall i Heinonen 2005:138).

Hall viser til de globale postmoderne erfaringene som ligger i at mennesker på ulike steder i verden, som konsumenter av de samme varer, tjenester og underholdningstilbud, opplever en slags "shared identity" (ibid). Det er i følge Hall ikke sannsynlig at dette vil radere ut

nasjonale identiteter, men det vil kunne være med på å utvikle nye hybride identiteter med "new 'global' and new 'local' identifications" (ibid:163). Asplund og Mettomäki bringer i forbindelse med en analyse av den internasjonale fascinasjonen for det finske nasjonaleposet *Kalevala* inn en mulig tilleggsdimensjon til dette i form av "the myths common to all peoples" (ibid:164), en ide om et slags menneskelig urfellesskap på tvers av språk- og kulturbarrierer,.

Trond Thuen er inne på en annen side av forholdet mellom identitet og det postmoderne. Han tar for seg identitetsbegrepets dobbelthet, det vil si identitet knyttet til identifisering med en gruppe versus en mer individuelt forankret identitet. Tendensen til å vektlegge det siste, og bli "produsent av sin egen sosiale identitet", ser han i sammenheng med "postmoderne væremåter, ikke sjelden knyttet til globaliseringstendenser der det legges vekt på individets løsrivelse fra tidligere tiders stedlige forankringer" (Thuen 2002:108). Sånn sett kan tendenser i retning av mer individuell selvrepresentasjon også ses i sammenheng med den kulturelle globaliseringen. Samtidig konkluderer han, delvis i tråd med Halls tredje hypotese, med at: "Regionale identiteter forsvinner ikke i det globaliserte rom, de finner snarere nye uttrykksformer og nye sammenhenger der de blir gjort relevante" (ibid:109).

I diskusjonene rundt revitalisering av lokale uttrykksformer argumenteres det for at tradisjon ivaretas og styrkes best ved at man skaper noe nytt med utgangspunkt i det som er historisk forankret; dette ut fra et dynamisk syn på tradisjon, kunstnerisk frihet og kommunikasjon. Tor Dybo viser til en rekke etnomusikologiske begreper som er utviklet for å betegne både prosesser og produkter i denne sammenhengen. Her skal jeg bare nevne to: 'Syntese', som viser til at to uttrykk møtes og smelter sammen, og et nytt, tredje uttrykk oppstår. Dette skiller seg fra 'synkretisme', der "elementenes opphav fortsetter å leve i blandingsformen" (Dybo 2004:19).

Det er i disse blandingsformene at globaliseringen kommer inn som et element i revitaliseringen av lokal musikk. Resultatet av dette har bl.a. vist seg ved at modernisert norsk folkemusikk ofte blir katalogisert som 'world music'. Tor Dybo bruker begrepet 'globalisert revitalisering' om revitalisering av lokal musikkarv der globale elementer bringes inn (Dybo 2004:26). Dette kan stå som konkret eksempel på hvordan regionale identiteter finner nye uttrykksformer i en globalisert verden (Thuen 2002), eventuelt hvordan nye, hybride identiteter tar over (Hall i Heinonen 2005).

### 3.3. Musikk og regional revitalisering

Utgangspunkt for revitalisering er i henhold til Ove Larsen at man har "et tilfelle, gjerne historisk, som trenger tiltak av ett eller annet slag for å komme tilbake med fornyet styrke" (Larsen 2002:122). Revitalisering innebærer å gjenopplive eller å bringe nytt liv til noe som har vært på vikende front. Dette kan for eksempel handle om musikksgangere og spilletradisjoner, andre kulturelle uttrykk og uttrykksformer som språk og håndverkstradisjoner, så vel som kollektive identiteter og kulturer i videre forstand.

Behovet for en nordnorsk revitalisering, slik den særlig blomstret opp på 1970-tallet, hadde sin bakgrunn i en flerehundreårig historisk prosess preget av det Trond Thuen beskriver som et asymmetrisk forhold mellom nord og sør, mellom sentrum og periferi (Thuen 2002). De kulturelle naboskapsforholdene på Nordkalotten kan i følge Thuen betraktes ut fra forholdet mellom en slik asymmetrisk nord-sør-dimensjon og en mer symmetrisk øst-vest-dimensjon.

Øst-vest-forholdet har sin bakgrunn i en eldre historie uten klare landegrenser og i langvarige kulturelle naboskap på tvers av de grensene nasjonalstatene senere dro opp. Et kjennetegn ved øst-vest-dimensjonen har vært en kulturell pluralisme der ulike folk har møttes og samhandlet på stort sett fredelig vis i et par tusen år, der mange familier gjennom "de tre stammers møte" (Schøyen 1918/1977) utviklet en naturlig flerspråklighet, og der kulturmøtene tross en viss skepsis i stor grad var preget av likeverdighet og gjensidig respekt.

Felles for folkene i dette området har også vært det man kan kalle et anstrengt og ambivalent forhold til maktsentrene i sør. Nord-sør-dimensjonen var særlig fra midten av 1800-tallet preget av statens og markedsøkonomiens innflytelse over kultur og næringsliv, der det nasjonalstatlige "sivilisasjonsprosjektet" handlet om å bygge homogenitet på bekostning av pluralitet, og der den økonomiske moderniseringen antok et preg av kolonialisme og økonomisk utbytting. Nord-sør-forholdet har også, slik Thuen beskriver det, vist seg ved en dobbelttydig mental tilskrivning av Nord-Norges forskjellighet, med forestillingen om det fromme, enkle og naturlige på den ene siden og bildet av den primitive, bakstreverske utkanten på den andre siden. I et annet perspektiv har den nordnorske selvforståelsen vekslet mellom selvhevdelse og selvforakt.

"Det store nasjonale dannelsesprosjektet" (Brox, i Thuen 2002) var basert på en oppfatning om kulturers manglende likeverd, der skoleverket skulle formidle sentralnorske verdier, og der senere kulturformidlingsinstitusjoner som Rikskonsertene og Riksteateret skulle bringe "kvalitetskultur" ut til folket. De siste 40 årene har det gradvis utviklet seg en forståelse for et større regionalt mangfold og for folkelige ytringsformers egenverdi, i pakt med et mer egalitært demokratiideal både nasjonalt og internasjonalt.

Den nordnorske visebølgen på 70-tallet hadde stor betydning i forbindelse med den generelle revitaliseringen av det nordnorske på den tida. Dette gjaldt også for oss finnmarkinger. Undertegnede kan minnes en episode fra jazzcampen i Molde sommeren 1979, der jeg i et anfall av overmote framførte en forholdsvis streit og enkel versjon av *Ellinors vise* (tror jeg det var), og med nyervervet regional stolthet kunne overheøre følgende kommentar etter siste akkord: "Når det gjelder viser, kan vi søringer bare gå hjem og legge oss!" Innenfor datidens politiske og kulturelle klima kunne man oppleve at det asymmetriske nord-sørforholdet med ett var snudd 180 grader, og at det i mange miljøer var "utkanten" og det nordnorske som hadde status og kredibilitet.

Tor Dybo skriver at den såkalte "visebølgen" blir betraktet som et resultat av en globaliseringsprosess med referanse til bl.a. Woodstockfestivalen i 1969 (Dybo 2004:18). Denne bølgen slo også inn over nordområdene, og ble i Nord-Norge utover 70-tallet en bevegelse som i følge Oddvar Nygårds beskrivelse i *Nordnorsk kulturhistorie* "henta sin inspirasjon til form og innhold – både når det gjaldt sangene og bevegelsen – minst like mye fra Woodstock som fra Henningsvær, og kanskje mer fra Mao enn fra Petter Dass" (Nygård 1994:384). Samtidig med disse understrekningene av global og internasjonal påvirkning kommer man ikke bort fra at den nordnorske visebølgen var sentral i den store kulturpolitiske bevegelsen på 70-tallet for revitalisering av det nordnorske i vid forstand.

Bølgen var påvirket av både globale og nasjonale impulser, fra en antimaterialistisk hippietid med antiautoritære idealer, et mer politisk artikulert sekstiått opprør med visjoner om et annet samfunn, og en heftig norsk EF-kamp i 1972 som viste at grasrota hadde makt til å tukte eliten. Alt dette bidro til et stort politisk og kulturelt engasjement som utfordret all vanetenkning og inspirerte til kreativt opprør.

Språket og dialektene var viktige; distrikter, primærnæringer og utkant fikk større status; den nordnorske selvbevisstheten økte, og ble nok stundom overkommunisert; det asymmetriske forholdet mellom nord og sør (Thuen 2002) var heretter å betrakte som historie. Alt dette ble løftet opp og båret fram, både av visebølgens samlede kraft og av de ofte politiske tekstene.

Man kan godt si at globalisering hadde en dobbeltsidig innflytelse i denne revitaliseringsprosessen. Revitaliseringen av språk og dialekter var helt klart en reaksjon mot den globale påvirkningen som handlet om anglifisering av språket, samtidig som det også var en reaksjon mot den norske offentlighetens bokmåls- og "søring"-hegemoni. Dette samsvarer med Stuart Halls hypotese om at lokale identiter kan styrkes som følge av motstand mot globalisering (Heinonen 2005).

Samtidig var aktørene del av sin globale samtid, og anglo-amerikansk rock, jazz, folksong og populærmusikk hadde på ulike måter vært med på å forme deres identitet. Og selv om den "korrekte" visebølgen styrte unna de mest opplagt kommersielle uttrykkene – dette handlet både om autentisitet og politisk troverdighet – var den som nevnt sterkt påvirket av internasjonale strømninger. Dette var utvilsomt også med på å gi den større appell i et større nedslagsfelt, såvel i egne rekker blant et nordnorsk, "halvvoksent" publikum som utenfor landsdelen.

I ettertid er det likevel ikke urimelig å hevde at Finnmark i noen grad forble en slags periferi i den revitaliserte periferien. Repertoaret som var representert på visefestivaler, i visebøker og på viseplater besto hovedsakelig av tradisjonsstoff og nyere sanger fra Troms og Nordland. Noen spredte unntak var det jo mulig å finne. Likevel, det nordnorske språket som visebølgen løftet fram, var, selv om jo mye av dette var felles arvegods, for en stor del tuftet på dialekter fra Troms og Nordland. Som eksempel kan nevnes at bare 3 av de 40 sangene Nordnorsk Visegruppe ga ut på plate, hadde tilknytning til Finnmark. To av disse var på bokmål, den tredje (Kjell Sandviks *Nordavind blæs på horn*) på tilnærmet nynorsk eller en nynorsklignende dialekt.

I forkant av denne bølgen hadde imidlertid en visegruppe fra Finnmark allerede fra 1973 markert seg i det offentlige rom, bl.a. på Norsktoppen. Tanabreddens Ungdom (Deatnogátte Nuorat) gjorde stor suksess med samiske viser og lett modernisert joik fra Finnmark og andre deler av Sameland. I utkanten av bølgen, og da ikke bare geografisk, men også sjangermessig,

gjorde Unit Five fra Hammerfest braksuksess i årene rundt 1980. I etterkant av den samme bølgen kom så den neste finnmarkingen som skulle nå de store høyder i norsk musikalsk offentlighet. Det var Mari Boine Persen, senere kjent som Mari Boine. Først med LPen *Jaskatvuodá manjá* i 1985. Så det store gjennombruddet både nasjonalt og internasjonalt med *Gula gula* i 1989.

Både Unit Five og Mari Boine var inspirert av den nordnorske revitaliseringen i kjølvannet av visebølgen, og brakte på hver sine måter "finnmarkske" uttrykk fram i det musikalske lyset i større grad enn visebølgen noen gang hadde gjort. Men det var først og fremst det samiske som skulle komme til å sette Finnmark på det musikalske Norgeskartet.

### **3.4 Musikk og etnisk revitalisering**

#### **Etnisitet og identitet**

I vårt samfunn blir 'identitet' ofte assosiert med etnisk eller nasjonal identitet (Eriksen 2000). I denne oppgaven vil det også være relevant å snakke om regional identitet, knyttet til det generelt nordnorske, eller til begrepet 'finnmarking'. Jeg vil i det følgende forsøke å utdype begrepet etnisitet, samt knytte noe av diskursen rundt dette begrepet både til samisk identitet og flerkulturelle identiteter i Finnmark.

Felles for nyere definisjoner av etnisitet, er bl.a. at de skiller seg fra tidligere begreper som 'rase' og 'stamme' (tribe) ved at de primært knytter an til 'kultur' framfor genetiske/biologiske forhold. Selv om man antar et felles opphav, innebærer begrepet etnisitet at man ikke knytter ferdigheter og egenskaper til 'blod' eller 'natur' (slik tilfellet er når man påstår rasemessige egenskaper), men til det som er lært gjennom kulturen.

Kritikken mot en tidligere vektlegging av faktiske, substansielle forskjeller har vist til at etniske forskjeller ofte overkommuniseres, uten å kunne føres tilbake til konkrete, observerbare forskjeller (Leach 1954, i Eriksen 1998).

Etnisitet handler om å knytte eller få knyttet sin identitet til det å tilhøre en folkegruppe. Den norske sosialantropologen Fredrik Barth oppsummerer i sin artikkel *Nye og evige temaer i studiet av etnisitet* fra 1994 de viktigste momentene i en nyere forståelse av begrepet slik:



Perspektivet på etnisitet var tidligere for opptatt av kulturelt innhold og essens. De viktigste kulturelle trekkene er ikke nødvendigvis de som er de mest typiske og opprinnelige, men de differensierende, de som skiller ulike grupper fra hverandre. Etnisitet handler om dynamiske sosiale prosesser, og det faglige fokus må være på grense- og rekrutteringsprosesser mellom etniske grupper. Grensene er permeable, personer kan endre etnisk identitet, men grensene selv vil bestå over tid (Barth 1994/1996).

Barth tar også til orde for en dekonstruksjon av kulturbegrepet, fordi: "dersom etnisitet er den sosiale organisasjonen av kulturforskjeller, må vi forstå kultur for å forstå etnisitet" (ibid:176). En slik fornyet forståelse av kultur vil måtte ha konsekvenser for problemene omkring etnisitet, etter som "den globale empiriske variasjonen i kultur danner et kontinuum som ikke lar seg dele opp i klart atskillbare og internt enhetlige 'kulturer'" (ibid.:177). Distinksjonen mellom "vi" og "de andre" synes altså å bli stadig mer problematisk, slik Vigdis Stordahl også påpeker i sin doktoravhandling *Same i den moderne verden* (Stordahl 1998).

Det kan være verd å merke seg at etnomusikologen Martin Stokes uten synlige forbehold slutter seg til Barths syn på etnisitet, med vektlegging på grenser og distinksjoner. Som mange andre framhever han 'autentisitet' som en sentral term. Autentisitet brukes både for å understreke personlig integritet og kompromissløshet i forhold til musikalsk praksis og som en term knyttet til historiske røtter og opprinnelighet. Det er den siste betydningen som er mest sentral når han, i samsvar med vektleggingen av etniske 'boundaries', påpeker at autentisitet viser en måte å fortelle både insidere og outsiders at "this is the music that makes us different from other people" (Stokes 1997:7).

I en studie fra 1969 viste Harald Eidheim hvordan kystsamene underkommuniserte sin samiske identitet, fordi de var en sosialt stigmatisert gruppe som ble sett ned på både av nordmenn og av andre samer (Eriksen 1998). På den tida var det fortsatt en oppfatning at det "lønnte seg" å være norsk. I beste mening lot foreldrene være å bringe sitt eget språk videre til barna, slik at barna skulle slippe å oppleve den nedverdigheten de selv hadde erfart i møte med det norske storsamfunnet. Kommunikasjonen mellom foreldre og barn foregikk dermed i mange tilfeller på det som for foreldrene var et fremmedspråk, med den konsekvens at barna, etter hvert som de vokste til, nok i mange tilfeller kunne føle seg noe beskjemmet over sine foreldres språkkompetanse.

I tråd med Barth kan man si at disse foreldrenes prosjekt var et forsøk på å endre etnisk identitet (i alle fall offentlig), å trenge igjennom etniske grenser; ikke bare ved å underkommunisere det samiske, men ofte ved å overkommunisere det de oppfattet som norsk kultur. Det går også an å trekke paralleller til det Bourdieu kaller "den symbolske voldens logikk", dvs. at "de underordnedes livskunst nesten alltid oppfattes, også av de underordnede selv, ut fra den overordnede estetikkens destruktive og reduksjonistiske synspunkt" (Bourdieu 1995:38).

Motsatt beskrev Georg Henriksen i 1992 hvordan samer i andre geografiske områder satte i gang en revitaliseringsprosess der de framhevet etniske forskjeller mellom samer og nordmenn, og faktisk kunne overkommunisere sin samiske identitet i mange sammenhenger (Eriksen 1998). Også dette kan analyseres i sammenheng med Barths teorier, i dette tilfellet det han kaller artikulering av etniske grenser.

Harald Eidheim viste i en studie fra 1971 (ibid) hvordan enkelte kulturelle trekk ble tillagt særlig symbolsk verdi som idiomer, i noen sammenhenger for å skape indre fellesskap som kontrast til det norske (dikotomisering), i andre for å kommunisere både likeverdighet og særpreg utad (komplementarisering). Vigdis Stordahl viser til hvordan det idiomatiske arbeidet har foregått ved at utvalg og kontekst medfører en rekodifisering, der for eksempel

"samisk språk går fra å være et utdøende språk til å bli 'morsmål', kofte fra å være et ytre stigmatisert kjennetegn til 'nasjonaldrakt', joik fra å være fyllerøre og ukristelig til 'samisk folkemusikk'" (Stordahl 1998: 84).

Det dagsaktuelle fokuset på etnisitet har vært problematisert i ulike sammenhenger. En av artiklene i Britt Kramvigs doktoravhandling "Finnmarksbilder" bærer tittelen "I kategoriens vold" (Kramvig 2006). I denne artikkelen viser hun til hvordan sammenbindingen av samisk, norsk og finsk/kvensk slektskap er en realitet for mange, og stiller følgende spørsmål: Hvordan skal disse "blandingsfolka" forvalte sin identitet? Det som tilbys, er "den dominerende kategorien norsk, den ekspanderende kategorien samisk og den mangetydige kategorien finnmarking" (ibid:140). Den politiske diskursen innbyr til å ta valg mellom å være norsk eller samisk, og oppfattes av mange som et svik mot sin egen fragmenterte identitet og historie. Etnisitetsforskningen har i følge Kramvig vært for opptatt av grenser, i virkeligheten faller folk imellom.

Kramvig trekker fram begrepet 'finnmarking' som et alternativ flere kan føle seg fortrolig med. En problematisk konsekvens av dette igjen kan være at etnisiteten underkommuniseres. Kramvig understreker likevel at stedstilknytning kan være en vel så sentral identitetsskapende faktor, og hennes bidrag hører med i vurderingen av det kompliserte forholdet mellom politikk, identitet, lokalitet og etnisitet.

### **Musikk og samisk revitalisering**

Utgangspunktet for samene etter 2. verdenskrig var hundre år med fornorskningpolitikk. "Det store nasjonale dannelsesprosjektet" var ikke bare preget av en asymmetrisk nord-sør-dimensjon, den var også båret fram av en ideologi basert på etnisk renhet. Den nasjonale politikken rangerte kulturer, og minoritetskulturer representerte i denne sammenhengen tidligere utviklingstrinn. Den offisielle kulturpolitikken framhevet en felles nasjonal identitet, der det etniske skulle integreres i et nasjonalt fellesskap, eller assimileres (Thuen 2002).

Etter krigen begynte gradvis ei ny tid, der samenes etniske egenart i løpet av noen tiår fikk større anerkjennelse. Man fikk i perioden 1960-80 en økende kulturell og politisk aktivisme og organisering, og i perioden fra 1980 la Alta-saken grunnlag for en fullstendig omlegging av norsk samepolitikk og framvekst av samiske institusjoner og kulturelt mangfold

Ingenting av dette skjedde uten friksjoner. Motstand mot den nye samepolitikken fantes både i og utenfor samiske miljøer, ikke minst blant fornorskede samer. Etter statlig påtrykk hadde mange lyktes med å rive seg løs fra sine samiske røtter. Men mye emosjonell energi var gått med i bestrebelsene på å endre etnisitet og identitet. Så når staten i løpet av noen tiår snudde samepolitikken tilnærmet 180 grader, falt dette mange tungt for brystet. Likevel vokste det fram en fornyet interesse for å finne tilbake til sine egne og slektens kulturelle og etniske røtter. Ikke minst har dette gjort seg gjeldende blant yngre samer som aldri fikk ta del i forfedrenes morsmål.

Men revitaliseringen av det samiske har ikke først og fremst kommet som resultat av en ny samepolitikk. Vel så mye har revitaliseringen i seg selv vært en pådriver og katalysator i prosessen for å oppnå en ny anerkjennelse og en ny politikk. Og ikke minst har den kommet i stand for å markere det samiske og skape et fellesskap innad i de samiske miljøene. Målet med den samiske revitaliseringen har vært å gjenreise samisk kultur på bred front. Midlet har vært å revitalisere ulike kulturuttrykk, som språk, joik, duodji osv. Resultatet har vært en viss

oppblomstring av det samiske i deler av Sápmi. Og som nevnt vises dette bl.a. ved at en ny generasjon samer søker tilbake til sine kulturelle og språklige røtter. Dette gjelder ikke minst i musikken.

Joik er den tradisjonelle samiske musikkformen, og hører til blant Europas eldste musikkformer. Den kjennes i dag som en vokal uttrykksform, men man antar at den tidligere også kan ha vært ledsaget av tromme eller runeemme. Den tradisjonelle joiken er avhengig av nære sosiale relasjoner og kulturell innforståthet i et autentisk miljø. Forholdet mellom joikens objekt, melodi, tekst (dajahus), framføring og funksjon må forstås som et totaluttrykk (Einejord 1975). Joiken har ulike formale, tekstlige og melodiske kjennetegn eller dialekter i de ulike samiske områdene. I Karasjok-Tana-området er det for eksempel mye pentatonikk og lite tekst, mens Varangerområdet har mer tekst og et større folketonalt innslag. Men felles for de fleste joiker er en overveiende motivisk basert oppbygging med systematiske, små forskjeller (Graff 2000).

Joik er tradisjonelt en solistisk uttrykksform, der framføring foregår uten tonefølge eller akkordisk akkompagnement. Dette innebærer i utgangspunktet stor frihet for den som joiker, også når det gjelder 'time' og 'pitch', eller rytmikk og tonehøyde. Pustepausene kan komme uavhengig av en antatt fraseinndeling, og også bryte pulsen. I tillegg er det ikke uvanlig at toneleiet stiger noe underveis. Disse særtrekkene må modereres og tilpasses i den grad joiken skal revitaliseres ved å tilføres et metrisk komp.

Når det gjelder joik og samisk musikk, finnes det interessante eksempler på nokså ulike holdninger til "etnisitets-proteksjonisme", og det kan være interessant å vurdere nytten av å analysere samisk musikk med referanse til Barth og "ethnic boundaries", eller til Eidheims etniske idiomer.

Den finsk-norske samer Nils-Aslak Valkeapää (Aillohaš) sine innspillinger fra 1968/69 fikk avgjørende betydning for all senere presentasjon av joik og samisk musikk. Han satte joiken inn i en ny kontekst, ved å presentere joik akkompagnert av akustisk gitar og bass. Han tok utgangspunkt i joikenes originale form, akkompagnementet hadde en diskret bakgrunnsfunksjon, og lyder fra vidda var brukt som kontentum. Dette var en revitalisering av joiken der joiken i seg selv ble ivaretatt så autentisk som mulig innenfor den forsiktig moderniserte rammen. Målet var å bidra til joikens overlevelse blant samer i et moderne

samfunn, og bortsett fra det lette akkompagnementet kan man si at den etniske grensedragningen ble ivaretatt. Samtidig viste det seg at denne musikken, i likhet med Tanabreddens Ungdom sine innspillinger over omtrent samme lest, hadde en appell utover den samiske befolkning som dermed, tilsiktet eller ikke, hadde en komplimentariserende funksjon (jfr. Eidheim i Eriksen 1998).

Samtidig som det i tillegg ble mer vanlig å dra også den uakkompagnerte joiken til scenen, oppsto det en diskusjon om joikens plass og funksjon, der bl.a. Nils Jernsletten i artikkelen *Om joik og kommunikasjon* fra 1977 (i Jones-Bamman 2006) presiserte hvordan interpretasjonen av joik er avhengig av at joiker og publikum har vokst opp i samme miljø, og at joik på scene, plate, i radio osv. bare i begrenset grad kan bli forstått. Dette samsvarer med etnomusikologen John Blackings teori om at musikk bare kan forstås fullt ut ved å forstå det samfunnet musikken virker i (Blacking 1995). Selv om Jernsletten ikke fordømte den moderne joiken, som han riktignok heller ville kalle "joikesanger", kan man si han tok til orde for viktigheten av å ivareta joiken som et dikotomiserende idiom (jfr. Eidheim).

En begivenhet som fikk litt spesiell betydning på et visst stadium i denne utviklingen, var den såkalte Grand Prix-joiken i 1980. Sverre Kjelsberg og Mattis Hættas framføring av *Sámiid Áednan* førte plutselig til at hele Norge joiket, og at joik ble eksponert for 600 millioner europeiske TV-seere (Graff 2000). Dette sto jo i en voldsom kontrast til tidligere nedvurderinger av joik som uforståelig, stygg og primitiv, og ble av mange betraktet som en rehabilitering av joik og samisk kultur.

*Sámiid Áednan* representerer et typisk eksempel på synkretisme, der blandingen består av tre lett gjenkjennbare elementer: ei nordnorsk vise, en joik, og et orkesterarrangement i Tin Pan Alley- og storbandtradisjonen. Det kom noen innvendinger fra samisk hold bl.a. vedrørende de norske "outsidernes" dominans og joikens og joikerens birolle i det hele (Jones-Bamman 2006). Uansett viste det seg at det elementet som fikk klart størst gjennomslagskraft, var nettopp joiken, som tretti år etterpå lever videre som et meloditema alle kjenner.

I tida etter Mari Boines gjennombrudd har vi blant annet opplevd at gruppene Orbina og Intrigue har gjort stor lykke med "heavyjoik", og at musikere som Inga Juuso, Ingor Ántte Áilu Gaup, Johan Sara og Frode Fjellheim stadig forsyner seg nokså fritt fra "verdensmusikkmenyen" når de skal formidle sin joik eller joikinspirerte musikk. Andre samiske artister

velger ulike grader av tilknytning til tradisjonen. Blant mange av dagens samiske artister er språket det eneste samiske elementet. Resten kan nær sagt være hva som helst, gjerne en "displaced", postmoderne, eklektisk blanding av ulike kontemporære uttrykk.

Trond Thuen er i boka *Quest for Equity* inne på forholdet mellom tradisjon og modernisering som et dilemma i den intraetniske debatten om samisk revitalisering:

"Ethnic revival, the concern to retain distinctiveness, is essentially a modern phenomenon, while at the same time it strives to gain acceptance through an appeal for cultural continuity. Authenticity thus becomes part of its rhetoric of legitimation." (Thuen 1995:93).

Thuen er også inne på hvordan en moderniserende revitalisering kan virke frigjørende når man skal markere samisk likeverdighet utad:

"When cultural revitalization is interpreted as the freedom to experiment, unleashed from the restrictions of traditionalism, a genuine artistic dynamic is generated. Eventually, such performances create that level of cultural complementarity to the achievements of other peoples which Saami performers seek to obtain." (ibid: 92).

I en nyere artikkel (Thuen 2002) følger han dette temaet videre. Her tar han opp den samiske kulturelle revitaliseringen som kom i fokus på 60-tallet, der det handlet om å markere forskjellighet bl.a. gjennom formidling av tradisjonelt håndverk (duodji), og viser hvordan denne formen for revitalisering av enkelte etter hvert ble oppfattet som en tvangstrøye. Mange begynte å føle forventningspresset i det å skulle framstå som samiske kunstnere – det å skulle produsere det som både majoriteten og minoriteten oppfattet som representativt – og hentet i større grad sitt stoff fra en global urfolksverden, samtidig som de ønsket å forholde seg til mer overordnede og generelle estetiske kvalitetskriterier. De ønsket i større grad å være individuelle, selvstendige kunstnere, og i mindre grad representanter.

Denne motsetningen mellom representasjon og fornying blant samiske kunstnere handler om mye av det samme som diskusjonen mellom tradisjonister og "modernister" i folkemusikken. Noen ønsker å formidle det de oppfatter som autentisk, mens andre altså tar til orde for den postmoderne, individuelle, globaliserte kunstners "freedom to experiment", der globalisering og revitalisering blir prosesser som ganske naturlig påvirker hverandre gjensidig.

Kan man dermed konkludere med at "modernistene" har gått seirende ut av diskusjonen om revitalisering i den samiske kulturen? Mye tyder på at diskusjonen om revitalisering av joik og samisk musikk har funnet sin løsning ved et slags "ja takk, begge deler", der ulike tilnæringsmåter har legitimitet. Dette viser seg bl.a. i det årlige Sami Grand Prix, der man rett og slett har etablert en klasse for tradisjonell joik, det "autentiske", og en klasse for nyere samisk musikk, det "moderne".

### 3.5. Biografisk kontekst

"Jeg vokste jo opp i et hjem der det ikke var lov å høre på musikk. Men om natta hørte vi på Radio Luxembourg. Når de var på bedehuset, hørte vi på radio. Og så var det en som sto vakt. Og når de kom, måtte vi slå av og late som ingenting ... Og så hadde jeg to lærere som jeg enda har kontakt med. De betydde veldig, veldig mye for meg. Jeg hadde de fra tredje til sjette klasse. Og de hadde en platespiller. Og de spilte Otis Redding, *Sitting on the dock of the bay*. Den gjorde uutslettelig inntrykk på meg ... Jeg lærte å spille piano hos den læreren. Og da spilte jeg faktisk, sammen med en annen jente, Haydns *Ovrraskelsessymfoni*. Og etterpå har jeg tenkt – for det jeg lærte da, var at Haydn var så irritert på at folk sovna på hans konserter. Så han begynte med et sånt veldig fint parti – og så: BANG! (Ler.) Og når man hører på noen av mine sanger, så har jeg faktisk ubevisst tatt det med meg. Det er sånn derre partier som er veldig stille, og så kommer det et brak. Så det er inspirert av Haydn ... " (Intervju med MB.)

Mari Boine vokste opp i bygda Gamehisnjárgga, i et strengt religiøst hjem der verdslig musikk var en vederstyggelighet, og joik var synd. Hennes første opplevelse av en scene var på bedehuset. Der fikk hun se og høre hvordan de ellers så strenge læstadianerne nesten begynte å danse når det ble 'lihkahusat', eller rørelse.

Denne rørelsen var et fenomen som hang sammen med den læstadianske tradisjonen. Læstadius' krav om omvendelse var absolutt. Den skulle ikke bare være utvortes, men innvortes. Ole Henrik Magga skriver om dette i en artikkel vedrørende filmen *Kautokeinoopprøret*: "Syndsbekjennelsen skulle skje offentlig med jammer og gråt, og ofte med ekstatiske bevegelser, såkalte 'lihkahusat', på samisk." (Magga 2008.) På sitt nyeste album *Sterna Paradisea* (2009) har Mari Boine tatt med en intens, dvelende og mediterende låt som nettopp bærer tittelen *Lihkahusat*. Den engelske tittelen er *Entranced*, det vil si henrykt, eller fylt med begeistring. Hun har altså holdt fast ved en fascinasjon for dette fenomenet helt fra sin barndom.

Senere var det særlig Hålogaland Teaters besøk i Karasjok som vakte hennes interesse for scenens magi. Helt til hun var over 20 år hadde hun et problematisk forhold både til joiken og til det samiske. I gymnastida i Karasjok holdt hun seg langt unna politisk arbeid, og ville ikke ta stilling. Hun og hennes første mann, som også var same, lærte sitt barn å snakke norsk. Da hadde hun flyttet til Porsanger, og bosatt seg i et sjøsamisk miljø der fornorskningen hadde kommet atskillig lengre enn i Indre Finnmark, der hun kom fra.

Vendepunktet i forhold til den samiske bevisstheten kom på lærerskolen i Alta på slutten av 70-tallet, der hun midt under kampen om utbyggingen av Alta-Kautokeino-vassdraget for første gang fikk undervisning i samisk historie av samiske lærere. Og det var på denne tida, under en praksisperiode i Máze (Masi), at hun fikk lære en joik i 5-takt som hun likte veldig godt:

*"Det va den første joiken jeg torte liksom å ta i min munn. Jeg hadde jo vokst opp med at joik var fy, og hadde vel etter hvert tatt over holdningene etter mine foreldre. Den derre joiken den levde i meg i masse år." (Intervju med MB.)*

Denne joiken skulle komme til å bli den direkte foranledningen og inspirasjonen til sangen *Gula gula* som hun laget mange år senere.

Hennes første plate, *Jaskatvuoda manjá*, kom i 1985. Det var en plate med et vise/pop/rock-preg, der hun gjennom sangtekstene tok et oppgjør med eget oppvekstmiljø, skolens holdninger og det norske samfunnets overgrep mot samene og deres språk og kultur.

*Gula gula* i 1989 ble et musikalsk vendepunkt. Plata skulle vise seg å markere starten på en spektakulær karriere, og være en døråpner til et globalt marked der "World Music" nylig var etablert som musikalsk kategori og markedsføringsterm. Den knøttlille bygda Gamehisnjárga hadde tross karrige musikalske oppvekstvilkår fostret en verdensmusiker.



## 4. SANGENE PÅ *GULA GULA*

### 4.1. Om analysene

I det følgende vil jeg gå nærmere inn på de ulike sporene på albumet *Gula gula*. Det jeg først og fremst ønsker å oppnå, er å få fram en oversikt over noen av de musikalske virkemidlene for derigjennom å forsøke å spore hvordan ulike kulturelle og politiske faktorer kan ha bidratt til å påvirke det soniske uttrykket. Analysene vil altså inneholde en blanding av "ren" musikkanalyse og enkelte kontekstuelle aspekter. I det neste kapitlet vil jeg oppsummere analysene og i større grad sette musikken og albumet inn i en samfunnspolitisk kontekst, eller et makroperspektiv.

Ikke alle analysene er like omfattende, men alle sangene har hver for seg interessante særtrekk, som jeg vil komme inn på. Jeg har tatt med korte utdrag fra egne transkripsjoner. Disse er tenkt både som et antydende tillegg til den skrevne analysen, og i noen tilfeller som en tydeliggjørende illustrasjon av enkelte trekk ved de ulike lydsporene. Men først og fremst har jeg analysert musikken som lyd ut fra en gehørbasert tradisjon, bl.a. påvirket av tenkningen i moderne jazz- og populærmusikkanalyse slik dette er beskrevet tidligere.

Mari Boines stemme er det mest framtrædende elementet i denne musikken. Produsent Tellef Kvifte har helt bevisst valgt å la henne få den dominerende plassen i lydbildet, etter som han raskt forsto at det var hennes personlige uttrykk som skulle komme til å gjøre dette til en helt spesiell plate (intervju med TK). Det kunne virke naturlig å foreta et analytisk dypdykk i Mari Boines stemmebruk i en sammenheng som dette. Jeg mener imidlertid at dette er et tema som er såpass omfattende at det best rettferdiggjøres gjennom en egen studie. Jeg tror også at en slik analyse bør gjennomføres av en som i utgangspunktet har spesiell kompetanse og interesse innenfor fagområdet sang og stemmebruk. I tillegg gjør oppgavens formål det mest naturlig å legge vekt på mangfoldet i sjanger- og stiltrekk, instrumentbruk osv., noe Mari Boine også selv har gitt uttrykk for er helt sentralt i hennes musikk. Jeg kommer derfor ikke til å presentere den ultimate analysen av vokalisten Mari Boine, selv om jeg selvsagt også kommer inn på det sanglige i den musikalske analysen.

En annen avgrensning jeg har foretatt, handler om sangtekstene. Også dette dreier seg i noen grad om egen kompetanse, men igjen like mye om det som er denne oppgavens fokus. Min kompetanse i samisk språk er svært begrenset. De norske oversettelsene på coveret gir en god indikasjon på hva sangene inneholder, men de poetiske nyansene i originaltekstene er utenfor min rekkevidde. Det optimale ville selvsagt ha vært å kjenne språket, men en nærgående litterær analyse er ingen forutsetning i forhold til denne oppgavens problemstilling, som handler om musikken og den kulturelle/samfunnsmessige konteksten.

Musikkinstrumentene som brukes på denne platen er i stor grad brakt inn fra fjerne himmelstrøk, og navnene på mange av disse instrumentene vil være ukjente for de fleste. De lar seg heller ikke så lett spore i tilgjengelig faglitteratur, men etter å ha samlet og sammenlignet opplysninger fra diverse nettsteder mener jeg å ha skaffet oversikt over hva slags instrumenttyper det er snakk om, og hvor de kommer fra eller vanligvis er i bruk.

Analysene har som sagt ulike omfang. Mange av de musikalske trekkene og virkemidlene i det første eksemplet er også til stede i andre av sangene, uten at dette blir tatt opp i hvert tilfelle. Analysen av *Gula gula* vil derfor bli noe mer omfattende enn resten av sangene.

## 4.2. Gula gula

Sangen går i H-moll, og taktarten er 5/8 med inndelingen 3/8 + 2/8. Melodien er bygget opp av korte totaktsmotiv, med prim-, sekund- og tersbevegelser i toneområdet a – e1, altså fra lavt 7. trinn til 4. trinn i en ren mollskala (eolisk) med en ambitus på en ren kvint.

De tre motivene er som følger:



Hvis vi betrakter melismene som én tone, går det an å si at sangen består av bare ett rytmisk motiv bestående av de 4 første tonene, altså én takt inklusive opptakt. Motiv a og b er i enhver forstand rytmisk identiske, og melodisk såpass like at de kunne ha vært betegnet som a1 og a2. I og med at disse to motivene rokkeres mellom ulike vers, velger jeg å beholde betegnelsene for å gjøre formen tydeligere (se nedenfor).

Sangen åpner a cappella med et vers på stavelser som ikke så lett lar seg transkribere, da konsonantansatsene ikke samsvarer entydig med kjente fonetiske tegn. Det mest nøyaktige jeg kommer fram til, er noe sånt som "he-iån-låi-lå, de-iån-låi(å)-lå". Dette minner om det vi forbinder med joikestavelser.

Fra 2. vers (0:18) kommer det inn en tromme med en enkel figur som understreker betoningen i sangrytmen. Utover i sangen bygges det langsomt opp et ostinatisk komp med mer perkusjon, pustelyder og etter hvert et pentatont entaktsmotiv på gitar (gradvis crescendo fra ca. 1:06):



Sangen har ikke noe akkordisk komp, slik at det harmoniske elementet i musikken er minimalt.

Sangen gjennomføres vekselvis med to vers joikestavelser og to vers sangtekst, før det hele feider ut med repetisjoner av c-motivet. Versene med joikestavelser har formen aabcc, mens tekstversene har formen abbcc. Tallet 5 viser seg med andre ord ikke bare i taktarten, men også i formen på versene, som altså består av 5 ganger 2 takter. Noe man trygt kan si ikke er helt vanlig.

Det vokale er et bærende element i denne sangen. Vokalklangen veksler mellom luftig varsomhet, høy intensitet, intonasjon med antydninger til glidetoner og perkussive effekter på ansatsene. Stemme og luft brukes i det hele tatt på en svært dynamisk og uttrykksfull måte.

Samiske elementer trer fram på ulike måter. Joikestavelsene er nevnt. Den litt uortodokse stemmebruken med skiftende klangfarge og intonasjonen med antydninger til glidende ansatser gir også assosiasjoner til samisk joik. Formen, med gjentakelser av et begrenset antall

korte motiv, og en fast struktur med systematiske, små forskjeller, har også likheter med joik (Graff 2000).

Bruken av tromme i forbindelse med joik kjenner man ikke til i moderne tid, men den enslige håndtrommen fra vers 2 kan jo oppfattes som et forsøk på å vekke til live en antatt tidligere bruk av runeboomme i forbindelse med joik. Bruken av enkelt trommekomp og fraværet av harmonikk i *Gula gula* er derfor med på å styrke tilknytningen til joiketradisjonen.

Som tidligere nevnt er sangen inspirert av en joik fra Máze som Mari Boine lærte ti år før denne innspillingen fant sted. Det rytmiske motivet i *Gula gula* er identisk med rytmen i denne joiken:



Det vil si, med denne notasjonen antyder jeg et annet betoningsmønster enn på *Gula gula*. *Gula gula* har en tydelig opptakt, der betoningen på den tredje tonen understrekes av trommekompet. Teksten i Maze-joiken begynner slik: "Cappa Maze, gulle Maze ...", og kan umiddelbart oppfattes slik jeg her har notert. Hvorvidt dette bør noteres med eller uten opptakt, kan selvsagt diskuteres. Samtidig som teksten gjør det mest naturlig å ikke tenke opptakt, kan melodien i seg selv oppfattes med opptakt til betoning på grunntonen h. Uansett, denne mulige tvetydigheten er ikke ført videre til *Gula gula*, hvor altså de to første stavelser/tonene utgjør en opptakt til en klart markert 1'er ("gu-la gu-la").

Mari Boine sier selv om denne sangen at etter tidligere mest å ha laget visepregete sanger betrakter hun den kreative prosessen fram mot *Gula gula* som hennes forsøk på å nærme seg joiken (intervju med MB).

Et samisk element som ikke må glemmes i denne sammenhengen, er selvsagt språket. I musikalsk sammenheng er språket noe langt mer enn semantikk og tekstinnhold. Språkets funksjon i musikken handler også i stor grad om fonetikk, altså om den rent lydlig siden av språket. Og i alle fall vi som bor i nordområdene, hører at dette er samisk, om vi forstår teksten eller ikke. Språket er dermed en sentral del av det samiske lydlig uttrykket, noe som er med på å gjøre at vi oppfatter musikken som samisk.

Mari Boines internasjonale publikum vil i mindre grad knytte slike assosiasjoner til en kjent folkegruppe, men mer oppfatte det som noe generelt fremmed og annerledes. Men for både dem og oss får teksten funksjon som en viktig del av et fascinerende flertydig lydlandskap, noe som understrekes og forsterkes av Boines særegne, varierte og malende vokalbruk, og som kan tenkes å gi næring til forestillinger om "the myths common to all peoples" (Asplund og Mettomäki i Heinonen 2005).

Og da er vi inne på det globale. Denne musikken var som nevnt Boines døråpner til verdensmusikkmarkedet. Selv om de samiske elementene i seg selv sikkert kunne vekke en del interesse ute i den store verden, var det nok avgjørende at hun med dette sprengte noen etniske grenser og inkluderte instrumenter og stiltrekk fra andre musikkulturer. De stiltrekkene som er inkludert, og som i utgangspunktet kan gjøre det naturlig å kategorisere musikken som 'verdensmusikk', består som Olle Edström skriver av "svårdefinierade 'etniska' stilelement" (Edström 1995:51). Jeg skal likevel prøve å beskrive noe av det, selv om elementene fra andre kulturer er langt mindre spesifikke enn de samiske:

Teksturen i dette lydbildet er dominert av perkussive effekter og instrumenter som først og fremst fungerer som "annerledes" i forhold til forventningene i et vestlig innstilt øre. Men også det litt statiske, droneaktige kompet sammen med den pentatone ostinatfiguren i gitaren, er med på å gi assosiasjoner i retning av det vi forbinder med verdensmusikk. Musikerne på denne innspillingen er fra Peru, Sverige, Norge og Sápmi. Ifølge tekstheftet til plata trakterer de følgende instrumenter på *Gula gula* (ikke oversatt): gitar, breath, drone drum, quena breath, claypot og drum. 'Quena' er en bambusfløyte fra Andes med en svært luftig lyd. 'Quena breath' oppfatter jeg ut fra denne forklaringen og fra lydbildet som at Carlos Quispe først og fremst bruker dette instrumentet som en perkusiv effekt der pustelydene er langt mer framtrepende enn selve tonen. 'Claypot' er et slags leirkrukkelignende rytmeinstrument. Når det gjelder det vokale, er det også mulig å trekke sammenligninger med elementer fra nordamerikansk, indiansk musikk, slik Edström gjør (Edström 1995).

I intervjuene avkrefter imidlertid både Boine og Kvifte at begrepet 'verdensmusikk' var inne i bildet på denne tida, i alle fall ikke i forbindelse med denne innspillingen. Begrepet 'World Music' ble riktignok lansert som markedsføringsterm i 1987, men kategorien ekspanderte ikke for alvor før utover 90-tallet. Det vi uansett står igjen med, er et musikalsk uttrykk der

elementer fra joik er blandet med andre i hovedsak ikke-vestlige elementer. Dette kan tolkes i retning av at Mari Boine med denne sangen markerer en etnisk tilhørighet, samtidig som hun demonstrerer etniske grensers gjennomtrengelighet, og en viss avstand til vestlig dominans.

En slik posisjon samsvarer med innholdet i sangteksten, som også har et klart miljøperspektiv. Følgende utdrag er fra Laila Stiens norske oversettelse:

*Hør stammødrenes stemme  
 Jorda er vår mor  
 Tar vi livet av henne  
 Dør vi med  
 ...  
 Du har brødre  
 Du har søstre  
 I Sør-Amerikas regnskoger  
 På Grønlands karrige kyst  
 Har du glemt hvor du kommer fra*

Den tydeligste koplingen mellom musikk og politikk finner man som nevnt der hvor sangteksten har et politisk innhold (Arvidsson 2008). Det er nærliggende å anta et politisk budskap i denne teksten. Dette vil jeg komme nærmere inn på senere.

### 4.3. Vilges suola

I forhold til *Gula gula* overveiende ømme og lavmælte, om enn intense uttrykk, blir *Vilges suola* mer heftig og nesten aggressiv i sitt oppgjør med den "hvite tyv". Uttrykket "taler med to tunger", som er et indianersitat vi kjenner fra populærkulturen, forekommer i den norske oversettelsen av Bjørg Persens tekst, og antyder at denne teksten har konnotasjoner til forholdet indianer-hvit, som igjen kan ha konnotasjoner til for eksempel forholdet same-nordmann. Hvor konkret teksten bør tolkes, skal jeg ikke gå nærmere inn på her.

Musikken er i enda større grad enn *Gula gula* basert på et repetitivt, drone/bordun-basert mønster fra begynnelse til slutt. Det harmoniske grunnlaget hviler på en åpen kvint h – f# hele veien, og tersene i sangen veksler da også mellom dur og moll:



Mesteparten av melodien har en mixolydisk tonalitet (dur med senket 7. trinn).

Kompet har et intenst driv i noenlunde samme styrkegrad hele veien, mens vokalen varierer mellom et forholdsvis "nøytralt" uttrykk og mer heftige fraser med markante "kast" med stemmen. Denne noe upresise terminologien viser et forsøk fra undertegnede på å betegne et av Mari Boines gjenkjennbare særpreg som vokalist, der ansatsen er en slags kraftig markert forslagstone i høyt toneleie – som et kjapt "kast" før den lander på meloditonen (for eksempel 0:18, 0:59, 1:02, 1:09). Dette kan tolkes som en personlig variant av et element fra samisk joik, glidende ansats fra en høyere tone, eller i alle fall som influert av dette. Denne teknikken framhever enkelte toner eller ord i sangen, samtidig som den har litt av den samme effekten som Haydns paukeslag i "Overraskelsesymfonien" som hun fortalte at hun spilte på piano som barn – den "vekker" lytteren, noe som ikke minst kan fungere når musikken har lange partier med repetitive mønstre, slik som her. I dette arrangementet forekommer det i tillegg paukeslaglignende markeringer i form av plutselige sterke oktavanslag i pianoets bassregister (kontra/subkontra oktav) samtidig med aksentueringer i perkusjonen.

Kompets driv kan ha en suggererende effekt, særlig hvis dette spilles med et høyt lydvolume, og ikke minst i en live konsertsituasjon. Mari Boine understreket sterkt i vårt intervju hvordan hun alltid har hatt sansen for det repetitive, til tross for en del kritiske anmeldelser:

"Det har jo vært en del anmeldelser også, at dette er forferdelig monotont. Og så har man etter hvert skjont at det fins - hvis man tør å la seg berøre av det, så fins det en annen dør, som går mer på – ikke det intellektuelle, det tenkte. (...) - jeg hadde en lengsel etter transen, som kom fra min barndom, og de rørelsene jeg vokste opp med" (intervju med MB).

Boine understreker med andre ord at hennes interesse for den type ostinater, droner og repetitive mønstre som bl.a. finnes på *Vilges vuola* kan spores direkte tilbake til hennes opplevelser på bedehuset som barn, da ellers stive og strenge læstadianere ga seg hen i rørelsen, eller 'lihkahusat'. Hun må ha noen gode minner om dette, uavhengig av hennes nåværende holdning til andre deler av den læstadianske religionsutøvelsen.

Lydbildet ellers trekker assosiasjonene i helt andre retninger enn Finnmarksvidda. Streng- og klokkespillet lar seg ikke plassere geografisk, men kan indikere indisk/orientalsk-inspirerte droner. Bruken av 'darboka', en arabisk tromme, kan heller ikke sies å begrense tolkningsrommet for sangteksten om den "hvite tyv" til områder i Nord-Amerika eller Nord-Europa, slik man kanskje umiddelbart ellers vil gjøre.

#### 4.4. Balu badjel go vuoittán

Forholdet mellom angsten og kjærligheten til livet, naturen og menneskene er tema i denne sangteksten. Sangen framføres uten tydelig puls, nærmest rubato, og følgende lett stiliserte transkripsjon er nedtegnet ut fra hvordan jeg oppfatter musikernes tolkning av fraser, betoning og taktinndeling:

The image shows a musical score for three staves of music. Each staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. Above the first staff, there are chord markings: 'C' above the first measure, 'B $\flat$ ' above the second measure, and 'C' above the fourth measure. The second staff starts with a measure rest marked '5', followed by the same chord markings. The third staff starts with a measure rest marked '9', followed by the same chord markings. The time signature changes to 2/4 in the second measure of each staff and back to 3/4 in the fourth measure. The music consists of eighth and quarter notes, with some rests and ties.

Den noterte rytmen og taktinndelingen er altså et resultat av formidling gjennom flere ledd. Mari Boines sang, som i utgangspunktet synes å ha en åpen, flytende frasering, er tolket og bearbeidet av produsent og musikere i studio slik at den kan ikles et akkompagnement. Dette akkompagnementet består først og fremst av et klangteppe på elektrisk gitar, der skiftet mellom akkordene "flyter" uten å markere klare betoning. Dette glir godt sammen med melodiens forholdsvis åpne rytmikk. Bruken av kontrabass (fra 0:52) har imidlertid i større grad gjort det påkrevd å "låse" fraseringene og avklare betoningsmønstre, i og med at markeringen av grunntoner oppfattes å definere l'ere i de taktene de blir spilt. En 'claypot' er også inne en kort periode (fra 1:09) og antyder etterslagene i forhold til en jevn puls, men feider ut etter kort tid, da en underliggende jevn puls bare tidvis er til stede.



Denne notasjonen blir med andre ord en tolkning av en tolkning av komponistens intensjoner. På papiret ser det hele, til tross for de hyppige taktskiftene, ganske oversiktlig og systematisk ut til slutt. Frasene er regelmessige, og de tre linjene har identiske taktmønstre. Spørsmålet blir likevel hvorvidt først akkompagnementet, siden notasjonen, gjenspeiler og formidler eller reduserer og forvrenger det som er komponistens ønske og intensjon.

Går vi til primærkildene, er svaret på dette ikke entydig. Prosessen rundt innspillingen av denne sangen har sannsynligvis vært den mest kompliserte av de innspillingene som ble gjort til dette albumet. Mari Boine selv minnes at det var noen konflikter rundt denne innspillingen, og hun følte at den ikke ble helt sånn som hun ville ha den (intervju med MB). Tellef Kvifte kan fortelle følgende om innspillingen, etter at vi først i forbindelse med *Gula gula* hadde vært inne på temaet uregelmessige taktarter:

"*Balu badjel* er også litt uregelmessig i fraser og sånne ting, da. Jeg husker jeg hadde en lang runde med Leiv Solberg som spilte bass, hvor jeg ville plassere ting annerledes for det han ikke skjønnte hva jeg mente. Det viste seg altså at vi oppfattet frasene helt forskjellig." (Intervju med TK.)

I følge Kvifte gikk det med en del studiotid til dette, men de kom etter hvert fram til det som ble det endelige produktet.

Hva var egentlig bakgrunnen for disse uenighetene og uklarhetene i forhold til nettopp denne sangen? Handlet det bare om ulik musikalsk smak, ulike preferanser, ulike oppfatninger av hva som var den musikalske logikken? Eller kan det tenkes at noe av det som skjedde her hadde sin bakgrunn i en dypere musikalsk kulturkonflikt?

Tor Dybo er i sitt dokument om representasjonsformer (Dybo 2003) inne på hvordan ulike tidoppfatninger i ulike kulturer kommer til uttrykk i musikken. Han viser til hvordan tidssykluser har hatt variabel størrelse i afrikanske kulturer, hvordan dette har vist seg gjennom en intuitiv forståelse av tids- og hendelsesforløp, og hvordan for eksempel Charles Mingus har latt dette gjenspeiles i sin musikk ved bruk av "ulogiske" lengder på fraser osv (ibid:40). En slik tidsoppfatning kan også antas å eksistere i tradisjonell samisk kultur, og kan settes i sammenheng med for eksempel joikens frie forhold til metrisk logikk hva angår rytmer og fraser, der et intuitivt forhold til pustepauser og puls ikke i utgangspunktet er tilpasset et tenkt komp.

Kan en slik faktor være til stede som en usynlig kulturtråd i prosessen rundt *Balu badjel*? Alle de andre sangene på albumet har jo i tradisjonell musikkfaglig forstand forholdsvis klar rytmisk og fraseringsmessig struktur. Og Mari Boine har ikke selv primær bakgrunn i en joiketradisjon; hun viser snarere til navn som Otis Redding og Joseph Haydn når hun nevner tidlige musikalske påvirkninger. Og hennes musikalske karriere før *Gula gula* var basert på vestlige populærmusikalske stilarter.

Det går likevel an å tenke seg en linje med utgangspunkt i samisk tradisjon. Uttrykket og tonaliteten i *Balu badjel* kan godt sies å ha likheter med læstadiansk salmesang. Det hevdes at i Karasjok "joiker" man salmene, at joiketradisjonen gjenspeiles i måten man synger salmer på. Glidetonen og langsom fraseringsmessig struktur uten klar puls kan gjenfinnes i denne tradisjonen, der det heller ikke var vanlig med akkompagnement. Det kan derfor tenkes at *Balu badjel* med sin langsomme fraseringsmessig struktur bryter den metriske logikken i de andre sangene på grunn av en intuitiv påvirkning fra en tradisjon som kan spores langt tilbake i den samiske historien. Mari Boine framhever selv hvordan intuisjonen har vært styrende for mye av det hun har gjort ("Den er mye klokere enn meg", intervju med MB). Det musikalske uttrykket i denne sangen skiller seg ut som det stemningsmessig mest sakrale på albumet. Det kan ha vært vanskelig å kommunisere en muligens underbevisst forestilling om hva som skulle komme ut og hvordan lydbildet skulle framtre, i en sang som kanskje ikke skulle hatt markerte l'ere i det hele tatt.

Det er verd å merke seg at versene uten tekst (som synges på vokalen a) har en mer stringent musikalsk form, med to perioder i stedet for tre og med taktartene  $4 + 4 + 4 + 2$ ,  $4 + 4 + 4 + 4$  (firedele) i stedet for tekstversenes  $3 + 4 + 2 + 4$ . Her er også pulsen klarere, og konnotasjonene til salmesang mer fraværende. Denne sammenhengen kan styrke antakelsen/hypotesen om en konflikt mellom en ursamisk tidsoppfatning og en moderne musikalsk logikk, i og med at denne konflikten er mindre gjeldende der hvor musikken har en løsere tilknytning til den eldre tradisjonen. Det er også i denne delen at den moderne populærmusikalske mixolydiske harmoniseringen C – Bb, eller I – bVII, faller mest naturlig, i alle fall i denne lytterens ører.

#### 4.5. Du lahka

*Du lahka* betyr "nær deg". Sangen synges uten tekst, med stavelser/syllaber som i transkripsjonen under:

9  
Ho - i Ha - i - a Ho - i ha - i - a  
Ho - ia a - o ha - i - a - Ho - i ha - i - a

Den pentatone melodien starter i en lett duvende 3-takt, til å begynne med bare akkompagnert av tromme, etter hvert av andre perkusjonsinstrumenter som 'claypot' og 'seed rattles' ("frøister", sannsynligvis en slags maraccas). Sangen har formen ABB, der de to noterte linjene ovenfor representerer henholdsvis A og B. Etter to neddempede vers og ett vers med forhøyet styrkegrad og intensitet kommer et friere parti, fortsatt i D-dur pentaton, som lyder mer improvisert (1:25). Sangen skifter karakter når en el-bass kommer inn med en funky åttedelsfigur, og gir musikken et mer moderne uttrykk og et heftigere driv (1:34). Senere kommer også det eneste partiet på albumet med flerstemt sang (2:45), der A- og B-temaet kjøres parallelt samtidig som en lang tone i klarinett fyller ut det harmoniske bildet. Bassen er ellers det eneste tonale instrumentet, bortsett fra en basstone i piano som en ekstra effekt et par steder i siste halvdel. Mot slutten (4:22) bryter bassen trectakstmønsteret ved å legge inn en totaktsfigur som motrytme (2 mot 3), før det hele feides ut med en lang *decrecendo*.

Ved siden av *Gula gula* er dette den sangen på albumet som gir klareste assosiasjoner til joik. Både den pentatone melodien, stemmebruken og syllabene indikerer joiketilknytning. Men her finnes også likhetstrekk med nordamerikansk indianersang, eller powwow-musikk, slik man for eksempel kan høre den hos gruppen Red Bull Singers i framføringen av *Darling don't cry* ([http://www.youtube.com/watch?v=T\\_NWPD6rjM](http://www.youtube.com/watch?v=T_NWPD6rjM)), en sang som forøvrig er omskrevet og innspilt som en "cross-the-borders popsong" av den kanadiske indianeren og trubaduren Buffy Sainte-Marie (Sainte-Marie 1996). Hun er en artist som Mari Boine selv sier har betydd mye for henne (intervju med MB).

Likhetene mellom Mari Boine og Red Bull Singers / Buffy Sainte-Marie finnes både i den pentatone tonaliteten, i syllabene ("hey ya" versus "ho-ia ha-ia") og i det vokale uttrykket.

Bassen tilfører et vestlig element, både som lyd/timbre og ved sin rytmiske groove, til dette fleretniske bildet, slik at det langt på vei går an å oppsummere det hele som et slags "funk møter urfolk"-konsept.

#### 4.6. It šat duolma mu

Den norske tittelen i tekstheftet er "Endelig fri", og teksten handler om å finne tilbake til seg selv og ikke lenger la seg trække på. Det rytmiske elementet framstår i denne sangen som langt mer sentralt enn det melodiske. Melodirytmen er synkopert både i forhold til puls og underdeling, og sammen med den markerte trommepulsen, det 16-delsbaserte kompet og den intense framføringen gir dette sangen en nærmest suggestiv effekt:



Notasjonen viser forholdet mellom melodirytmen og den markerte trommepulsen. Den antyder også hvordan melodilinjen i verset hovedsakelig beveger seg forholdsvis statisk rundt grunntonen i en pentaton H-moll. Harmonikken har også her et bordunaktig preg, først og fremst markert ved en dyp basstone i en elektrisk bassklarinet, noe som gir en sprø og litt fremmedartet timbre i dette registeret. Drone/bordun-preget brytes på slutten av hvert refreng med en kromatisk harmonisk nedgang fra andre trinn til grunntone (bl.a. 0:46). Denne sangen er en av de få på albumet som har en vers-refreng inndeling. Sangen har ellers en veldig dynamisk energi, der intensiteten er like sterk i de svake, nærmest hviskende partiene som i de heftige utropene, med både gradvise crescendoforløp og brå overganger fra ff til p (for eksempel 2:50).

Det kan kanskje virke ironisk at denne sangen, som altså handler om det å finne veien hjem, først og fremst preges av "eksotiske" og fremmedartede musikalske virkemidler. De innledende syllabene kan liksom i forrige eksempel også her minne vel så mye om indianersang som om samisk joik. Den synkoperte melodirytmen har imidlertid verken samisk

eller indiansk, men heller et moderne afrikansk-amerikansk preg. Det droneaktige kompet kan angi mange ulike geografiske retninger, bl.a. mot Orienten.

Ved å komplettere det hele med instrumenter hentet fra ulike deler av Afrika og Sør-Europa omfavner ensemblet dermed store deler av verden: 'Bosoki' er et strengeinstrument vi særlig kjenner fra Hellas. 'Saz' er et langhalset lutinstrument brukt i områdene rundt Svartehavet. 'Dozo n'koni' er en harpe fra Mali. Og 'ganga' er en slags marokkansk vibrafon. (Kildene her har som sagt begrenset vitenskapelig legitimitet, men beskrivelsene er gjort etter å ha sammenlignet opplysninger fra ulike nettsteder som snl.no, wikipedia og google.) Ellers kan det nevnes at strengeinstrumentene på instrumentalpartiene improviserer over en dorisk skala, noe som kan gi anstrøk både av europeisk renessansemusikk og engelsk folkemusikk.

Blant ulike meninger som kan leses inn i denne tilsynelatende diskrepansen mellom sangtekst og musikk, er at det å finne "tilbake" eller "hjem" like mye kan handle om det å gjenerobre sin egen selvstendighet. Og at denne sangen gjennom sine musikalske virkemidler markerer et uttrykk for en inkluderende frigjøring, slik vel hele dette albumet egentlig gjør, intensjonelt eller ikke.

#### 4.7. Eadnán bákti

Forfatteren og dikteren Kerttu Vuolabs hyllest til kvinnen har her blitt ikledd en vakker melodi, som framføres med et enkelt, neddempet uttrykk gjennom hele sangen. Her er hele melodien tatt med i transkripsjonen for å vise et eksempel på en sang som skiller seg noe ut fra resten av albumet med sin mer "vanlige" viseform, sin utpregete melodiositet og sin nakne, enkle sangbarhet:



Melodien har en overvekt av synkende trinnvise bevegelser, innenfor en ambitus på en liten septim mellom 2. og 8. trinn i en G-durskala. Formen er 5-delt, med ordinære 4-taktsfraser i en AABCC'-form, der siste frase avsluttes med en harmonisk halvslutning på skalaens 2. trinn. Sangen er akkompagnert av et akustisk piano, der harmoniene hovedsakelig er treklangsbasert, men krydret med enkelte orgelpunkt og noen små dissonanser i forhold til melodien, bl.a. i takt 2 til 4 (0:04). Pianoakkompagnementet er basert på brutte akkorder og har trekk både fra moderne visepop-ballader og enkel, klassisk musikk, og er det eneste instrumentet som ledsager vokalen på denne sangen.

Denne melodien kunne i seg selv fungere både som salme- og som visemelodi. Det som først og fremst skiller den fra en tradisjonell norsk eller vestlig melodi, er forslagstonene og melismene. Dette er særlig tydelig i de to siste frasene, der for eksempel den synkende trinnvise bevegelsen i transkripsjonens takt 13 – 14 (0:29 på lydsporet) i utgangspunktet kan oppfattes som og kunne ha vært sunget som firedeler:



I stedet synges dette altså som åttedelsmelismer der den første åttedelen er den oppfattede meloditonen og den andre en antesipasjon i forhold til neste meloditone:



I tillegg til antesipasjonene forekommer det også dreietoner og altså forslagstoner. Felles for disse melismene og forslagstonene er den klare parallellen til den læstadianske salmesangens glidetoner. Som nevnt i omtalen av *Balu badjel go vuottán* synes læstadiansk salmesang i alle fall i Karasjok (og etter undertegnede erfaring også Porsanger) å være noe påvirket av den urgamle samiske sangtradisjonen som man finner i joik. Et karakteristisk trekk, noe de fleste som har vært til stede ved en gudstjeneste med mange læstadianere vil kjenne igjen, er den langsomme, glidende overgangen fra tone til tone.

Det er nettopp denne kulturarven man kan ane spor av i *Eadnán bákti*, der en i utgangspunktet enkelt tenkt melodilinje får en kulturspesifikk forsiring eller utforming som er påvirket av utøverens oppvekstmiljø.

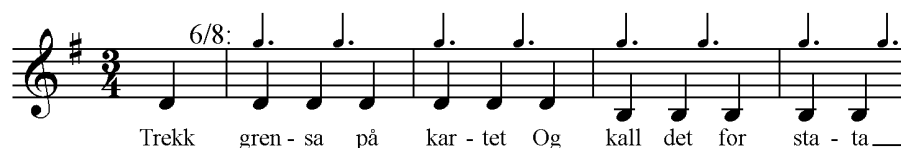
#### 4.8. Oppskrift for herrefolk

Dette er den eneste norske sangteksten på plata. Den er skrevet av trubaduren Ragnar Olsen, og uttrykker et krast og ironisk oppgjør med "herrefolkets" politiske og kulturelle undertrykking av (den samiske) minoriteten gjennom historien. Et lite utdrag:

*Hold festlige tala  
Ved hvert jubileum  
La splittes  
Og dø  
Det som va en nasjon  
La ingen betvile din overhøyhet  
Sånn holder du nede en  
Minoritet*

Denne tydelige politiske markeringen får en ekstra kraft ut fra konteksten. Etter 6 sanger med samisk tekst, der en norsk lytter kan lene seg behagelig tilbake og velge å nyte det hele som "ren" musikk på et eksotisk og uforståelig fremmedspråk, kommer det 7. sporet, for å si det med Mari Boine selv, "som en knyttneve" (intervju med MB). Dette var resultatet av en helt klar intensjon. Boine ville ha med en norsk tekst som tydeliggjorde det politiske budskapet for et større publikum, og i denne sammenhengen fikk sangen og budskapet en ekstra effekt. Uttrykket i teksten understrekes i tillegg av en virkningsfull veksling mellom en lavmælt tilbaketrukkethet og en ekstra kraftfull intensitet i stemmebruken.

Denne sangen i G-dur er harmonisert ved hjelp av hovedtreklangene, før refrenget til slutt ender i en skuffende kadens til Em (tonika submediant). Sangen er akkompagnert av et drivende komp i en groovy meksikansk/latinamerikansk-påvirket blanding av 3/4 og 6/8 takt, der det søramerikanske strengeinstrumentet charango har en framtreddende plass.



6/8: Trekk gren - sa på kar - tet Og kall det for sta - ta\_\_

Det globaliserte musikalske uttrykket bidrar til å overskride rammene mht. sangtekstens underforståtte tilknytning til det samiske, og kan utvide tolkningsrommet til å omfatte minoriteters utfordringer i et større perspektiv. Studerer man teksten, ser man da også at det samiske ikke er nevnt spesifikt.

Sangen inneholder et lengre instrumentalparti over en A-durakkord, der en seljefløyte og en elektrisk gitar veksler på å improvisere. Dette partiet kan tolkes som en musikalsk kommentar til teksten. Interessant nok ser det imidlertid ut til at produsent Kvifte og artist Boine i ettertid har noe ulike oppfatninger av det musikalske "programmet".

Kvifte er inne på dette temaet i et nettdokument, der han hevder at seljefløyta antyder "a general Scandinavian folk ethnic identity" (Kvifte 2001:5), og at instrumentaldelen beskriver "a kind of musical battle, suggesting the struggle between the oppressed (willow flute) and the 'Master Race' (the electric guitar)" (ibid). Eller for å si det på en annen måte: En musikalsk duell, med seljefløyta som representant for det etniske, overkjørt og dominert av den vestlige el-gitaren – naturfolket mot industri- og kilowattgjengen / herrefolket. Ut fra Alf Arvidssons kategorier kan man si at musikken da blir politisk både gjennom opphav (bruk av instrumentene i seg selv) og gjennom innhold (hvordan instrumentene inntar roller i et politisk maktspill).

I mitt intervju med Mari Boine var vi inne på hvordan nettopp dette partiet ble et diskusjonstema i forbindelse med den internasjonale lanseringen (se nedenfor). Boine ordla seg da slik om dette partiet: "... det e jo en tanke bak det at den el-gitaren e der, ikke sant? Det e et skrik ... vi må også få skrike med demmes instrument" (intervju med MB). Dette kan oppfattes som en motsatt rolledeling i forhold til den Kvifte presenterte, ved at det er "vi", i dette tilfellet urfolket, som uttrykkes gjennom el-gitaren. En mulig tolkning kan baseres på at klangen fra seljefløyta har konnotasjoner til det norske (herrefolket), noe som understrekes av en tonalitet vi assosierer med norsk folkemusikk (en blanding av lydsk og mixolydisk, dur med hevet 4. trinn og senket 7. trinn). Gitaren blir da et kraftfullt skrik mot herrefolket. En noe mindre bastant og programmatisk tolkning kan være å se på gitarens rolle som en nærmest avantgardistisk demonstrasjon av det å sprengre eller utvide etablerte rammer og grenser, som et mer åpent og flertydig uttrykk for et generelt opprørs- og frigjørings-potensial. I alle tilfeller bidrar disse tolkningene til å bekrefte musikkens kommunikative flertydighet.

Da Real World Records skulle gi ut denne plata på verdensmarkedet, var dette det eneste de ville forandre på. For dem var denne sangteksten like ubegripelig som de andre (selv om det fantes en engelsk tekstversjon på coveret), og ingen av de ovennevnte tolkningene var særlig nærliggende. Det de var opptatt av, var at el-gitaren ikke var etnisk nok, og måtte byttes ut (intervjuer med TK og MB). På den internasjonale utgaven av albumet er derfor gitaren på



dette partiet byttet ut med et såkalt hakkebrett, eller en cimbalom. Mer etnisk, men samtidig (kanskje) mindre politisk.

Under WOMAD-turneen (World of Music, Arts and Dance) i 1991 kom det i følge Mari Boine fram at flere artister følte en misnøye med å bli overkjørt av plateselskapet, at man til tider nærmest opplevde en "herrefolket-holdning". Og med bakgrunn i sin egen opplevelse, det at *Oppskrift for herrefolk* ironisk nok skulle bli offer for herrefolkmentalitet, følte hun behov for å gjøre noe:

MB: "Æ følte at det var en arroganse der som jeg ikke likte. Og så ba jeg om å få snakke med Peter Gabriel ... Og da fortalte jeg han at de måtte være klar over at vi va – vi va liksom veldig takknemlig for at vi va kommet inn i dette selskapet. Men at vi ofte kanskje underveis ga oss på ting fordi at – vi følte at kanskje hvis vi ikke ga oss, så måtte vi ut av det gode selskap."

IT: "Og når du si'r vi, da snakker du om musikere fra hele verden?"

MB: "Ja. Særlig fra den tredje verden, og som jeg følte meg en del av. Ikke sant, vi som kommer med musikk som ikke er vestlig A4." (Intervju med MB.)

Og da er vi igjen tilbake til forholdet mellom egne etniske røtter og det internasjonale solidaritetsperspektivet, et "vi" som ikke nødvendigvis knyttes spesifikt til urfolk, men til det som "ikke er vestlig A4". Det hører med til historien at kontrollen over bruken av musikalske virkemidler ble gjenerobret i alle fall i dette tilfellet, slik at Roger Ludvigsens elektriske gitar til slutt ble akseptert også i "det gode selskap". Selv om den internasjonale CD-versjonen fortsatt inneholder cimbalom.

*Oppskrift for herrefolk* ble dermed et stykke musikk som, i henhold til Arvidssons inndeling, både gjennom innhold (såvel musikalsk som tekstlig), gjennom opphav (med etniske og andre globale musikalske elementer) og ved sin funksjon (både i konteksten på albumet og i markeringen vis a vis plateindustriens "herrefolk") langt på vei kunne sies å markere en politisk posisjon, der Mari Boines klare etniske tilhørighet formidles samtidig med det Jones-Bamman benevner som hennes "message of inclusivity, placing Saami culture within a global environment that emphasises parity" (Jones-Bamman 2006:364)

#### 4.9. Duinne

Denne sangen er en hyllest til en gammel kvinne. I likhet med de to foregående sporene går melodien også her i G-dur, og er harmonisert hovedsakelig ved hjelp av hoved- og bitreklanger som tilhører tonearten. En litt uvanlig harmonisk løsning er valgt på slutten av de første frasene i versene (med unntak av den aller første), nemlig fraseslutt på vekseldominant, i dette tilfellet en  $A_{sus4}$  som oppløses til A. Denne noe utradisjonelle harmoniseringen, i tillegg til bruken av uregelmessige fraser (bl.a. 5-taktsfraser), en uanstrengt synkopert melodirytme over en lite bastant puls, samt et luftig klangteppe fra el-gitaren, er med på å gi musikken en svevende, åpen og tilbaketrukket flyt. Melodilinjen er også i denne sangen karakterisert av fallende, trinnvise bevegelser:



Dette er det nummeret på albumet som minner mest om det vi forbinder med moderne visesang, med sin enkle, synkoperte melodi over et komp der akustisk gitar og bass har de viktigste rollene. Uttrykksspennvidden i stemmebruken er til stede også her, men mer avdempet enn på de fleste andre sangene, og store deler av sangen synges med luftig "visestemme" og moderat ornamentikk.

Mari Boine startet sin musikalske karriere som visesanger, der hun var påvirket både av internasjonale strømninger og den nordnorske visebølgen på 70-tallet. Selv om også denne sangen har noe islett av et salmepreg, er det først og fremst den vestlige visetradisjonen som gjenspeiles her.

## 5. ALBUMET *GULA GULA*

### 5.1. Teksten/verket: Innhold og uttrykk

Som nevnt hadde Mari Boiné på det tidspunktet albumet kom ut i løpet av en tiårsperiode vært igjennom en personlig endringsprosess med språklig og kulturell bevisstgjøring i forhold til det samiske. Men dette albumet skulle vise seg å uttrykke noe langt mer enn det samiske. Ikke bare elementer fra nord, men også fra sør og øst, skulle komme til å fortrenge mye av den vestlige påvirkningen som dominerte musikken på hennes første plate.

En oppsummering av særtrekk og virkemidler på dette albumet kan gjennomføres på ulike måter og med ulike prioriteringer. I analysene av enkeltsporene i det forrige kapitlet er det allerede gjort en del avveininger i forholdet mellom viktig og uviktig, hva som er framtreddende i lydbildet og/eller relevant for oppgavens problemstilling i forhold til hva som er vurdert å ha mindre sentral betydning for henholdsvis tekst og kontekst. En kontekstuell analyse må som tidligere nevnt både inneholde en analyse av det soniske uttrykket i seg selv og en analyse av hvordan dette står i en vekselvirkning med forhold utenom selve musikken – det vil si hvordan musikken gjenspeiler og påvirkes av samfunnet omkring. Det følgende er et forsøk på å skille ut en oppsummering av de mest sentrale karakteristika ved selve verket, med bakgrunn i analysene av de enkelte lydsporene. Neste underkapittel vil ta for seg makroperspektivet, det vil si en oppsummering og drøfting av hvordan både enkeltelementene og albumets helhet står i forhold til en historisk, kulturell og samfunnspolitisk kontekst.

Jeg har funnet det hensiktsmessig å systematisere oppsummeringen av de musikalske virkemidlene med utgangspunkt i de musikalske elementenes plass i lydbildet. Dette er delvis påvirket av det vi forbinder med tradisjonell verkanalyse, men er her tilpasset et lydlig utgangspunkt der begreper som 'sound', 'timbre' og 'tekstur', samt forgrunn-mellomgrunn-bakgrunn, i større grad har betydning (Dybo 2003). Allan F. Moores analysemodell (Moore 2001) er også relevant i denne sammenhengen, selv om hans inndeling i sjikt er tilpasset rockens sjangeridiom. Selve grunntanken i forhold til analysen av "the primary text" er en viktig premiss også her, og lydhendelsene kan et stykke på vei diskuteres i forhold til hans tidligere nevnte fire sjikt, som noe forenklet handler om rytmikk, basstoner, lyse toner/melodi og harmonikk.

Albumet *Gula gula* består av 8 sanger. Den musikalske og sjangermessige spennvidden er stor, med elementer av bl.a. samisk joik, moderne visesang, afroamerikansk funk, latinamerikanske fløyter og rytmer, klassisk europeisk piano, samt en blanding av melodiose linjer og repetitive droner. Spennvidden finnes både mellom sangene og i hvordan enkeltsanger hver for seg inneholder uvanlige stil- og klangsammensetninger. Sju sanger er på samisk, en på norsk. I fortsettelsen vil jeg fortrinnsvis henvide til de enkelte sporene på albumet ut fra deres nummerrekkefølge:

- 1) Gula gula
- 2) Vilges suola
- 3) Balu badjel go vuoittán
- 4) Du lahka
- 5) It šat duolma mu
- 6) Eadnán bákti
- 7) Oppskrift for herrefolk
- 8) Duinne

Til tross for de mange forskjellige elementene på albumet oppsummerer produsent Tellef Kvifte at det "låter forbausende enhetlig" (intervju med TK). Hva består så det enhetlige i? Som produsenten selv sier i intervjuet med undertegnede:

"Det er ikke arrangementene, ikke uttrykket til musikerne, men det er uttrykket til Mari. Jeg tror nok vi fikk til omgivelsene, men det som treffer folk, er uttrykket hennes." (Intervju med TK.)

Produsent Kvifte påpeker i det samme intervjuet at det var noe diskusjon i etterkant vedrørende lydmiksen på albumet, der det ble framført synspunkter om at vokalen var for langt framme i lydbildet på bekostning av musikerne. Selv forvarer han dette med at det som bærer albumet, er nettopp "uttrykket til Mari", og at det var det som var det viktigste for ham som produsent å få fram. Arrangementene og uttrykket til musikerne var "omgivelsene", bakgrunnen. Uttrykket til Boine var det sentrale, forgrunnen. En vitenskapelig holdbar analyse av hva det er som "treffer folk", fordrer i prinsippet en mer omfattende surveyundersøkelse. Men ut fra mye av det som senere er sagt og skrevet om Mari Boine, er det i dag neppe noen dristig eller kontroversiell hypotese at det som treffer folk, nettopp er hennes

uttrykk. Og at produsent Tellef Kvifte sånn sett foretok veloverveide og framsynte vurderinger under prosessen fram til slutføringen av dette verket.

Det som treffer lytteren som det sentrale og sammenbindende elementet på dette albumet, er altså ut fra dette Mari Boines uttrykk. Hva innebærer det? I rytmisk musikk handler dette mye om taus kunnskap som i liten grad er analytisk representert under "noteparadigmet" (Dybo 2003). Mari Boines stemme vil i henhold til Allan F. Moore kunne beskrives som den ikke-skolerte – altså naturlige – stemmen, som etterstreber det individuelle og autentiske. I motsetning til den skolerte som, i følge Moore, først og fremst etterstreber å treffe den tempererte tonen.

Sentrale musikalske særtrekk ved dette albumet kan, som Mari Boines stemmeklang, knyttes til begrepet 'sound'. Begrepet brukes i populærmusikken ofte for å beskrive hva som kjennetegner det totale lydbildet til et band, hos en produsent etc. Tor Dybo viser til Jan LaRue sin inndeling av begrepet 'sound' i gruppene 'timbre', 'dynamics' og 'texture and fabric' (Dybo 2003). Kort fortalt beskriver 'timbre' instrument- og vokalklang, 'dynamics' intensitet i timbre, 'texture' (norsk: tekstur) den totale lydoverflaten i øyeblikket og 'fabric' det samme over tid.

"Uttrykket" til Mari Boine handler bl.a. om 'timbre', altså om stemmens tonekvalitet og klangfarge. Det handler også om det LaRue kaller 'dynamics', det vil si intensiteten i 'timbre' og variasjonen i intensitet og styrkegrad, men også om variasjon i 'timbre' ved bruk av luft og ulike stemmeklanger, om frasering og formidlingen av tekst og melodi etc. Når hennes uttrykk i denne produksjonen plasseres såpass langt framme i lydbildet, oppnås det en større grad av nærhet mellom utøver og lytter enn det som er vanlig på en fonograminnspilling, et nærvær som nærmer seg konsertsituasjonens mer intenst tilstedeværende kommunikasjon.

Et sentralt uttrykkselement som ikke må glemmes i denne sammenhengen, er språket. I musikalsk sammenheng er språket langt mer enn semantikk og tekstinnhold. Språkets funksjon i musikken handler også i stor grad om fonetikk, altså om den rent lydlike siden av språket. For alle som ikke forstår samisk, det vil si størstedelen av publikum, er det opplevelse og assosiasjoner knyttet til språkets lydmalende funksjon som blir det sentrale. Dette gjelder både for oss som hører at dette er samisk, og for Mari Boines internasjonale publikum som i større grad vil oppfatte det språklige uttrykket som noe generelt fremmed og annerledes. Men

for både dem og oss får teksten og språket funksjon som et gjennomgående og sammenbindende element i et ellers flertydig lydlandskap.

Sangteksternes innhold er likevel en viktig del av verket. Dette understrekes ved at de vedlagte samiske tekstene er ledsaget av norske oversettelser og også engelskspråklige utdrag. Oversettelsene gir lytteren muligheter til å finne ut hva sangene handler om, og til å få et mer helhetlig innblikk i forholdet mellom innhold og uttrykk. Tekstinnholdets betydning er også demonstrert ved valget av å legge inn en krass og klar politisk melding på norsk i albumets spor 7, *Oppskrift for herrefolk*. Her får i alle fall de norskspråklige lytterne en tydelig beskjed om at Mari Boine også har en minoritetspolitisk agenda, om man ellers ville velge å høre resten av albumet kun som et interessant, mangfoldig og eksotisk lydmaleri.

Jeg går som nevnt ikke grundig inn i analyser av sangtekstene. Men på bakgrunn av de norske oversettelsene av tekster og titler kan en forsøksvis oppsummering av tematikken være at de fleste sangene (spor 1, 2, 5, 6 og 7) mer eller mindre klart uttrykker en eller annen form for minoritetsmarkering eller motstand mot undertrykking. I en slik kontekst kan det være nærliggende å lese inn en politisk undertekst også i de mer personlig formete sangtekstene. Selv om det altså kan være grunnlag for å tolke helheten i tekstbudskapet ut fra et etnisitetspolitisk perspektiv, er det et poeng å understreke at sangene, om enn i ulik grad, er flertydige og flerdimensjonale i sitt innhold.

Mye av særpreget ved albumet *Gula gula* ligger som nevnt i vokalklangen, stemmens timbre. Men dette albumet er også preget av hvordan fremmedartede instrumenter og deres timbre påvirker den totale lydoverflaten, eller teksturen. Teksturen i alle sporene på albumet unntatt spor 6 er farget av instrumentklanger som ikke er vanlige i vestlig musikk, enten det er en arabisk tromme, en sør-amerikansk fløyte eller en harpe fra Mali. Noe av det som gir dette svært varierte albumet et særegent uttrykk for lytteren ligger kanskje også i oppfattelsen av noe generelt fremmedartet, eksotisk og kanskje "autentisk", eller det som Tellef Kvifte i en fagartikkel kaller det 'generelt etniske' ("general ethnic", Kvifte 2001).

Allan F. Moore beskriver harmonikken som det sjiktet som utfyller gapet mellom bass og melodi i sitt bidrag til utvikling av en rockens musikkvitenskap (Moore 2001, Dybo 2003). Når det gjelder harmonikk, kjennetegnes albumet *Gula gula* først og fremst ved sparsomhet og delvis mangel på akkordisk progresjon. Halvparten av sangene (spor 1, 2, 4, 5 og delvis 7)

har et drone/bordunpreg med bare én akkord eller et ostinat/bassriff som underlag eller bakgrunn i tillegg til rytmisk komp. De øvrige sangene er stort sett harmonisert ved hjelp av få og enkle akkorder. *Du lahka* (spor 4) skiller seg noe ut ved tilløp til flerstemmighet når A- og B-temaet synges samtidig mens en lang klarinettone fyller ut harmonien. Det harmoniske elementet er ellers lite vektlagt, mens repetitive mønstre er prioritert. Ostinater og repetitive mønstre preger også det rytmiske sjiktet, som for øvrig har en mye mer framtrædende plass i denne musikken enn det harmoniske.

De mest sentrale karakteristika ved musikken på dette albumet kan alt i alt sies å være knyttet til det som hittil er nevnt om uttrykk, sound og forholdet mellom det harmoniske og det repetitive. Øvrige elementer har en noe mer underordnet og mindre sentral betydning for totaluttrykket, men er likevel interessante i en oppsummering av musikalske trekk:

Det melodiske sjiktet ligger stort sett innenfor ambitusen a – g1, og melodiene beveger seg fortrinnsvis rundt enstrøken d som en slags "sentraltone". Noteeksemplene viser at melodien på hele 6 av de 8 sporene starter på d1. Liksom på tittelsporet er det særlig tonegjentakelser og synkende trinnvise bevegelser som karakteriserer mye av den melodiske framdriften i disse sangene. Melodilinjene i spor 4 og 5 er pentatone, med utgangspunkt i henholdsvis dur- og molltonalitet. Spor 1, 2 og 5 går i H-moll eller H-mixolydisk, mens de tre siste sangene på albumet går i G-dur.

Sangene har for det meste regelmessig strofisk inndeling, selv om det akkompagnerende underlaget noen ganger gir følelsen av en mer repeterende, ostinatisk form. Enkelte av sangene har sammensatte eller uregelmessige fraser eller taktarter (spor 1, 3 og 8), noe som sammen med sjanger- og stilbredden samt variasjonene i uttrykk og tekstur bidrar til å gjøre dette albumet til et spennende og uforutsigbart musikalsk verk.

*Gula gula* representerte noe nytt da det kom ut i 1989. Det var ikke bare det at flere av de ulike elementene i seg selv var nye for det allmenne publikum. Det var særlig måten man blandet og satte sammen disse elementene på, som gjorde at dette kom til å bli et nyskapende album.

## 5.2. Teksten i kontekst

*Gula gula* ble spilt inn og lansert i et samfunn og i en tid som både var preget av nysgjerrig interesse for nye, fremmede og kanskje "eksotiske" uttrykk og samtidig en større anerkjennelse av det samiske. Dette hadde ikke bare konsekvenser for hvordan albumet ble mottatt, men også for hvordan det ble til.

All musikk er påvirket av det samfunnet og den tida den oppstår i. Som John Blacking har påpekt, må man forstå det samfunnet der musikken skapes og framføres for å forstå musikken fullt ut (Blacking 1995). En slik erkjennelse av forbindelsen mellom musikk og samfunn kan ikke begrenses til å gjelde bare for monokulturelle, avgrensede og kanskje fjerne og fremmede samfunn, der etnomusikologer tradisjonelt har hatt sine forskningsfelt. Den samme erkjennelsen må kunne overføres til å ha gyldighet også i et moderne, flerkulturelt samfunn der et mangfold av lokale og globale begivenheter og prosesser er med på å påvirke musikken, og der musikken dermed må forstås i sammenheng med en forholdsvis komplisert og flerdimensjonal virkelighet.

Tidligere i denne oppgaven har jeg gjort rede for ulike kontekstuelle felt eller nivåer som denne musikken kan settes i sammenheng med; henholdsvis det globale, det regionale og det etniske. Jeg skal nå gå nærmere inn på hvordan historiske, politiske og kulturelle forhold på disse nivåene påvirker og gjenspeiles i det tekstlig-musikalske uttrykket på *Gula gula*. Eksempler på hvordan disse forholdene kan henge sammen, er antydnet i noen av analysene i kapittel 4. I fortsettelsen vil jeg søke å systematisere forholdet mellom tekst og kontekst ut fra følgende hovedområder i den ovenstående tekstanalytiske oppsummeringen:

- Det personlige uttrykk
- Språkets musikk og semantikk
- Tekstur og sjangerblanding
- Det repetitive

### Det personlige uttrykk

Uttrykket til Mari Boine, som Tellef Kvifte framhever som det sentrale elementet på dette albumet, kan beskrives som et personlig og individuelt uttrykk. Å skulle analysere dette uttrykket innenfor en kontekstuell forståelsesramme vil av noen kunne oppfattes som reduserende på den individuelle dimensjonen, ved at man vektlegger andre forhold enn personlige egenskaper og kompetanse. Men individualiteten i et kunstnerisk uttrykk blir ikke



nødvendigvis nedvurdert ved at man også søker mulige kilder og sammenhenger utenom kunstnerens egen kropp og sjel. Mari Boine presenterer på *Gula gula* et uttrykk som er hennes eget. Og det er i uvanlig grad et særpreget og gjenkjennbart uttrykk som alltid vil kunne knyttes til henne som kunstner og som person. Ikke desto mindre er det rimelig å undersøke hvordan både kulturelle tradisjoner, aktuelle diskurser og andre samfunnsmessige forhold kan ha vært med på å påvirke dette uttrykket – og da både uttrykket som sådan og det faktum at nettopp denne uttrykksformen og uttrykksmåten skulle bli formidlet og eksponert i Norge anno 1989.

Et kanskje selvfølgelig moment i denne sammenhengen ligger på det globale plan, nærmere bestemt i de teknologiske mulighetene som er utviklet i musikkindustrien, og som inviterer til en nærere og mer ekspressiv intimitet. Allerede på 30-tallet representerte den elektriske mikrofonen et avgjørende "key moment of change" (Frith, i Frith et al 2001:98). Det at lyd og pitch fra den private samtalen kunne reproduseres offentlig, ga mulighet for å synge på en helt annen måte enn hva som til da hadde vært idealet, og med en bedre formidling av et større følelsesregister enn tidligere. Moderne studioteknikk har i stadig større grad gitt muligheter for formidling av personlig uttrykk og intens tilstedeværelse.

Simon Frith hevder at det særlig er kvinnelige sangere som har klart å ta disse mulighetene i bruk, ved at de formidler mer patos og sårbarhet enn menn. Frith ser dette i sammenheng med en "gender ideology" der kvinnelige artister i større grad får stå fram med nyanserte emosjonelle uttrykk (ibid:101). På denne måten kan Mari Boines personlige uttrykk ses i en større global sammenheng der både teknologisk utvikling og aktuell kjønnsideologi på ulike måter har vært til stede som rammefaktorer, forutsetninger og katalysatorer.

En annen global faktor som kan ses i sammenheng med etableringen av et sterkt individuelt og personlig uttrykk, til forskjell fra gruppetilknyttede konvensjoner, er det som Trond Thuen kaller "postmoderne væremåter" (Thuen 2002:108). I følge Thuen er et av postmodernitetens fremste kjennetegn at enkeltindivider i større grad enn tidligere blir produsent av sin egen identitet. Tendensen til mer individuell selvrepresentasjon blant for eksempel samiske kunstnere kan ses i sammenheng med en slik globalisert, postmoderne "tidsånd". Noe av det som kjennetegner Mari Boine på dette albumet, er at hun, samtidig som hun nærmer seg joiken, velger å framheve et personlig og individuelt uttrykk framfor å etterstrebe eller

underkaste seg et rendyrket samisk joikeidiom. På den måten kan man si at hun formidler verdier som samsvarer med en global tendens i postmodernitetens tidsalder.

For øvrig er det også, som jeg har påpekt i sanganalysene, en ikke særlig overraskende sammenheng mellom hennes vokale uttrykk og hennes samiske bakgrunn. Tilnærmingen til joiken er i og for seg åpenbar og uttrykt av henne selv. Mindre direkte og ikke fullt så åpenbar er påvirkningen fra den læstadianske tradisjonen, med sine melismer og glidende ansatser (spor 3, 6 og delvis 8), som igjen kan spores tilbake til samenes urgamle sangtradisjon. Men her er også forholdsvis klare linker til andre urfolksuttrykk som for eksempel nordamerikansk indianersang eller 'powwow' (spor 4, 5). Ellers har den moderne, globale vise- og populærmusikktradisjon vært med på å bryte ned konvensjoner med hensyn til både stemmens klangidealer og dens musikalske rolle, og gitt rom for en mer luftig og perkussiv stemmebruk slik vi også finner igjen hos Mari Boine på denne plata. Hun har alt i alt hentet bidrag til sitt personlige uttrykk fra en rikholdig meny av gammelt og nytt, nært og fjernt, andres og eget.

### **Språkets musikk og semantikk**

Bruken av det samiske språket på *Gula gula* har som nevnt både en semantisk og en fonetisk funksjon, og er viktig både for innhold og uttrykk. I tillegg har det stor symbolsk betydning som en markering og oppvurdering av samisk språk og kultur i en større sammenheng. Både selve bruken av språket og det tekstinnholdet som formidles er naturlig å sette i sammenheng med de foregående tiårenes regionale og etniske revitalisering. Jeg har tidligere påpekt hvordan bl.a. den nordnorske visebølgen på 70-tallet bidro til en revitalisering av språk og dialekter i Nord-Norge og rokkerte om på det asymmetriske nord-sørforholdet (Thuen 2002). Parallelt med dette foregikk det en revitalisering av samisk språk og samisk musikk, ved bl.a. Tanabreddens Ungdom. Mari Boine uttrykker en sammenheng mellom den regionale og den etniske oppvåkningen. I mitt intervju med henne kom vi inn på hvilken betydning den nordnorske visebølgen og bl.a. Nordnorsk Visegruppe hadde hatt for hennes egen tilnærming til sangen og musikken:

"Æ trur det der med at det kom noen og sang på nordnorsk, liksom, det va jo på vei til å få meg til å våkne opp i forhold til mitt eget. Først hadde jo alt vært på engelsk, og østlandsk. Til og med Tobben og Ero, når du hører på dem, som æ også likte veldig godt, de synger jo på østlandsk. Og så kommer det artister som begynner å synge på nordnorsk. Så da er vi på vei til liksom å nærme oss ... (...) ... det derre med at den nordnorske bølgen kom, det var med på å føre oss nærmere. Og Tanabreddens Ungdom ikke minst. Det var Aillohaš (Nils-Aslak Valkeapää, min anm.), Tanabreddens Ungdom, og så det nordnorske." (Intervju med MB.)

Det Boine er inne på her, er spørsmålet om hvordan utviklingen av nasjonal og etter hvert lokal og etnisk selvbevissthet gjenspeiler seg i bruken av språk i musikalsk sammenheng. I denne sammenhengen kan man tenke seg en utviklingslinje der språkhegemoniet forskyves, slik at ens eget språk gradvis får større aksept og anerkjennelse, for eksempel slik:

engelsk → norsk → nordnorsk → samisk.

En slik linje påstår en utviklingstendens, men må under alle omstendigheter nyanseres. Bl.a. slo Tanabreddens Ungdom som nevnt igjennom samtidig med eller i forkant av den nordnorske bølgen, slik at anerkjennelsen av det nordnorske ikke nødvendigvis kom før det samiske. Utsagnet fra Mari Boine viser imidlertid at den nordnorske revitaliseringen har hatt innflytelse på hennes utvikling, og antyder at en dynamisk vekselvirkning mellom den regionale og den etniske revitaliseringen har hatt betydning for hennes bevisstgjøring med hensyn til å synge på sitt eget språk – "til å våkne opp i forhold til mitt eget", som hun sier.

Når det gjelder tekstinnholdet i sangene på albumet, kan man ane en linje fra amerikanske protestviser på 60-tallet, via nordnorske politiske viser på 70-tallet til Mari Boines samiske opprør på 80-tallet. Ron Eyerman og Andrew Jamison skriver i *Music and Social Movements* (Eyerman & Jamison 1998) om kulturens og musikkens betydning i 60-tallets sosiale bevegelser, og samtidig om hvordan den politiske dimensjonen i disse bevegelsene var med på å påvirke musikken både i en tradisjonssøkende og en mer innovativ retning. Deres påstand er at ånden fra 60-tallet, med den unike kombinasjonen av det politiske og kulturelle, jakten på det autentiske etc., skulle komme til å påvirke og inspirere senere bevegelser for kulturell og politisk forandring, som for eksempel seksuell, demokratisk eller etnisk frigjøring. Her går det en klar linje fra Pete Seeger via Bob Dylan og ikke minst Buffy Sainte-Marie, til Mari Boine.

Når det gjelder påvirkningen fra den nordnorske bølgen, ser det ut til at særlig temaer som identitet, tilhørighet og opprør mot sentral øvrighet har hatt innflytelse på tekstinnholdet i dette albumet. Felles for den nordnorske og den samiske revitaliseringen kan sies å være at det i begge tilfeller dreier seg om reposisjonering av marginaliserte kulturer.

Tilknytningen til den nordnorske bølgen er ekstra tydelig i sangen *Oppskrift for herrefolk*. Teksten er hentet fra en visebok av den nordnorske trubaduren Ragnar Olsen, og er i denne sammenhengen ikledd ny musikalsk drakt med melodi av Boine. Olsen var en av de mest sentrale bidragsyterne til visebølgen på 70-tallet, og er fortsatt aktiv bl.a. i gruppa Boknakaran. I tillegg til finurlige skildringer av kultur og folkeliv i regionen har han også et stort innslag av eksplisitt politiske tekster i sitt repertoar. Bruken av Olsens tekst på *Gula gula* gjør at Mari Boine direkte knytter seg til og inkluderer den nordnorske tradisjonen i sitt eget prosjekt.

### **Tekstur og sjangerblanding**

Lydbildet på dette albumet preges i stor grad av delvis ukjente etniske instrumenters klang eller timbre. Teksturen i de ulike klangkombinasjonene sammen med stilelementer fra ulike sjangere og geografiske områder bærer for et vestlig publikum med seg både fremmedartede og mer kjente elementer, og gir et variert og flertydig totalbilde, men likevel et inntrykk av noe autentisk eller generelt etnisk.

Tellef Kvifte skiller i sin artikkel *Hunting for the Gold at the end of the Rainbow: Identity and Global Romanticism* (Kvifte 2004) mellom det generelt etniske og det multietniske. Det multietniske kjennetegnes ved kulturmøter der de ulike tradisjonenes opprinnelighet ikke endres i betydelig grad. Dette kan settes i sammenheng med hvordan Tor Dybo bruker begrepet 'synkretisme' om blandingsformer der man kan kjenne igjen de ulike elementenes opphav, samt begrepet 'placement' som viser til hvordan stedlig tilhørighet kommer til uttrykk i musikken (Dybo 2004). På samme måte kan det generelt etniske ses i sammenheng med Dybos bruk av 'syntese', dvs. at det oppstår helt nye uttrykk ved at flere uttrykk smelter sammen, og 'displacement' som viser til hvordan elementer i musikken er løsrevet fra en opprinnelig stedlig tilhørighet. Den aktuelle debatten om multikulturalismen versus "den kulturelle smeltedigel" gjenspeiler noe av de samme posisjonene. Musikken på *Gula gula* kan i en slik sammenheng karakteriseres som 'generelt etnisk'.

Et av Kviftes poenger er at mange av de som lytter til verdensmusikk – som han knytter opp mot termen 'Global Romanticism' – ikke er ute etter spesifikke stedlige kulturelle tilknytninger, men først og fremst søker etter autentisitet og det å etablere en egen identitet i den store mengden av muligheter som tilbys på det moderne personlighetsmarkedet. Jeg har tidligere antydnet at en slik postmoderne identitetsproduksjon (Thuen 2002) ikke bare angår

lytterposisjonen, men også kan ha vært med på å påvirke det personlige uttrykket til utøveren og formidleren Mari Boine. En slik form for påvirkning er ikke mindre sannsynlig med hensyn til andre virkemidler, som instrumentering, tekstur og sjangerblanding.

Sammensetningen av stiler, sjangere og instrumenter kan også leses som et opprør mot forventninger om å skulle reprodusere det som andre – både majoritet og minoritet – oppfatter som representativt for det samiske. Dette kan i sin tur settes i sammenheng med en annen postmoderne tendens, nemlig den postkoloniale diskursen i kjølvannet av Edward Saids bok *Orientalismen* fra 1978. Sentralt i orientalismen som tenkemåte står et hierarkisk forhold, der den som ser, definerer den som blir sett, og ut fra sine egne forventninger. 'Orientalisme' er i dag nærmest blitt et synonym for all eksotifisering av fremmede folk (Eriksen 1994), og selv om de færreste har lest Saids bok, har denne bokas ånd og innhold hatt stort gjennomslag både i og utenfor de rent akademiske miljøene.

Mari Boines instrument- og stilblandinger kan i en slik kontekst betraktes som en postkolonial protest mot å la andre definere hva som "passer seg" å holde på med for en samisk musiker, og en markering av at hun selv vil legge premissene. Sånn sett kan hennes ukonvensjonelle sammensetning av stilelementer sammenlignes med andre samiske kunstneres løsrivelse fra det spesifikt samiske og deres markering av artistisk selvstendighet og "freedom to experiment" (Thuen 1995:92).

Dette siste viser for øvrig hvordan nivåene global-regional-etnisk henger sammen og griper inn i hverandre når man skal gjennomføre en kontekstuell analyse. Global og lokal er ikke nødvendigvis kontrasterende termer, heller ulike perspektiver på samme prosess (Fairley i Frith et al 2001). Den globale postkoloniale diskursen påvirker og påvirkes av hvordan man lokalt forholder seg til Barts "ethnic boundaries". Mari Boines måte å utvide eller trenge igjennom disse etniske grensene på kan ses i sammenheng med globale tendenser der marginaliserte folkegrupper viser motstand mot orientalisme og eksotifisering, ved selv å legge premissene for den kulturelle presentasjonen og representasjonen.

De musikalske kjennetegnene som her er nevnt, gjør at mange i dag vil finne det naturlig å plassere albumet *Gula gula* innenfor kategorien 'verdensmusikk' eller 'world music' (WM). Musikkprofessor Olle Edström skriver dette i forbindelse med en omtale av *Gula gula*: "Hennes musikk inngår otvivelaktigt i en i en internasjonell rörelse som oftast brukar

rubriceras som "världsmusik" (Edström 1995:51). WM-terminen ble som nevnt "vedtatt" i 1987 (Broughton et al 1994: Introduction, Fairley i Frith et al 2001:276ff), altså to år før *Gula gula* kom ut, og mange har nok også hatt en oppfatning av at WM som fenomen hadde sterk innflytelse under tilblivelsen av plata.

Som tidligere nevnt tyder intervjuene med Boine og Kvifte på at så ikke er tilfelle. Tellef Kvifte var rimelig sikker på at WM-begrepet ikke ble brukt eller nevnt i løpet av innspillingen, og mente også at denne termen først fikk betydning noe senere. Mari Boine uttalte seg slik da begrepet 'verdensmusikk' ble brakt på bane i vårt intervju:

IT: Æ glemte å spørre om begrepet world music, verdensmusikk, va det inne i bildet når den her plata ble laga?

MB: Nei, æ visste ikke om det.

IT: Så det at dokker dro inn elementer fra ulike dela av verden, det ... den ideen ...

MB: Det var fordi jeg likte det.

IT: ... det va ikke inspirert av nån andre som hadde laga verdensmusikk?

MB: Nei. Jeg var inspirert av Garbarek. Garbarek og Aillohaš. Og jeg visste ikke om verdensmusikk, ante ikke hva det var. (Intervju med MB.)

Selv om begrepet 'verdensmusikk' ikke var en del av *Gula gula*-prosjektet, var det på den tida etablert et kulturelt klima med stor interesse og åpenhet for nær sagt alle slags blandinger av musikalske elementer og fragmenter. Jan Garbarek var en av de som i stadig større grad hadde hentet inspirasjon fra et globalt lydlandskap.

Blandingsformer har oppstått gjennom hele musikkhistorien og iblant utkrystallisert seg i nye musikkjangere, som for eksempel jazzen i det tjuende århundre. I populærmusikken skjønner en slik utvikling fart med nye stilarter utover 60-tallet – et innovativt tiår der populasjonsandelen av mennesker under 30 år var større enn noen gang, og der politisk og kulturelt selvbevisste unge mennesker representerte en ny kreativ kraft i et nytt frihetsrom mellom arbeid og familiekontroll (Eyerman & Jamison 1998:109ff). Nyskaping er i følge Bror Olsen uttrykk for motstand mot mainstream; men i et kommersielt marked blir nyskapingene selv etter hvert mainstream, noe som i sin tur skaper bakgrunn for videre nyskaping (Olsen 2004).

Nyskaping på 80-tallet var bl.a. preget av eklektismen (også benevnt som eklektisismen) som stilistisk konstruksjon. Å være eklektisk i denne sammenhengen ville si å være utvelgende ved å sette sammen nye helheter med utgangspunkt i til dels svært forskjellige uttrykk (Blokhuis og Molde 1996). Eksempler her kan være Sting som brukte elementer fra bl.a. punk, jazz, reggae og 60-tallspop, eller senere Björk, som hentet elementer både fra

techno, avantgardejazz og klassisk. I følge Blokhus og Moldes framstilling i *WOW!*

*Populærmusikkens historie* kan eklektismen settes inn i en postmoderne kontekst:

"Den postmoderne samtidskulturen utpreger seg ved å smelte sammen fragmenter av helheter på nye måter, på tvers av tradisjonelle, geografiske, nasjonale, kulturelle eller historiske grenser. (...) 80-tallet ble tiåret da eklektismen i økende grad preget utviklingen i populærmusikken. Etter hvert falt denne prosessen sammen med sterke postmoderne kjennetegn. Et eksempel er verdensmusikken, som har sprengt kulturelle, historiske og geografiske grenser ..." (ibid:459-460).

Denne beskrivelsen av den postmoderne eklektismen gjelder ikke bare for populærmusikken, men også for andre musikkformer og andre kunstarter. Aillohaš, eller Nils-Aslak Valkeapää, som tidlig initierte en forsiktig modernisering av samisk musikk, tok etter hvert i bruk et større register av virkemidler, bl.a. ved å bringe inn instrumenter fra andre verdensdeler og ved å samarbeide med jazzmusikere – i tillegg til å skape og formidle poesi og bildekunst. Jan Garbarek på sin side endret uttrykk fra moderne Coltrane-inspirert jazz til en mer globalt orientert og etnisk inspirert stil. Mari Boines forbilder var, om ikke erklærte og definerte verdensmusikere, så i alle fall musikere som var med på å utvikle globaliserte musikkformer i en postmoderne tid. Det samme kan sies om Boine selv.

Det er ut fra dette naturlig å knytte hennes blanding av instrumenter og stilarter til den postmoderne samtidskulturen som en slags overordnet kontekst, der både postmoderne identitetskonstruksjoner, postkolonial motmakt og eklektiske tendener i samtidskunsten har vært medvirkende.

### **Det repetitive**

Repetitive mønstre går igjen på et flertall av sporene på *Gula gula*, både som gjentakende drone/borduntoner og som melodiske, harmoniske eller rytmiske riff/ostinater. Borduner, som kan sammenlignes med orgelpunkt, kjenner man både fra den arabiske verden, fra øst-europeisk musikk, skotsk sekkepipemusikk, indisk raga og også fra norsk folkemusikk. Ostinater og riff finner man bl.a. i afrikanske musikktradisjoner, og i musikkformer som er påvirket av disse tradisjonene, slik som bl.a. blues og rock. Repetitive mønstre har de siste 50 årene hatt stor innflytelse på rytmisk musikk og populærmusikk. Ikke minst sjangere som soul, funk og salsa er preget av polyrytmiske og riffbaserte repetisjonsmønstre som har sitt utspring i afrikansk musikk. The Beatles avsluttet LP-plata *Revolver* i 1966 med en lydeksperimenterende og i popmusikalsk kontekst innovativ låt, *Tomorrow Never Knows*, der teksten var hentet fra en tibetansk bønnebok, og der en gjennomgående drone og et markant

og gjentakende trommeriff preget låten. Den neste plata *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* fra 1967 inneholdt også en dronebasert låt, *Within You Without You*, denne gangen direkte påvirket av indisk raga. Dette er musikk som i dagens terminologi godt kunne ha vært definert som verdensmusikk. Miles Davis-albumet *Bitches Brew* fra 1969, som i ettertid har blitt stående som et banebrytende fusion-album med sin blanding av jazz og rock, var dominert av lange partier basert på én akkord og en gjennomgående groove. Senere musikkstiler som rap og techno er også basert på det repetitive, og mye av den ekspanderende globale og etniske diaspora har vært kjennetegnet av ostinatiske former.

Det repetitive hos Mari Boine kan ut fra dette settes i sammenheng både med universelle trekk ved urgamle, etniske musikkformer, samt med mer kontemporære tendenser der riff, groover og statiske eller repetitive mønstre har fått gradvis større innflytelse også i det vestlige og urbane lydbildet. Slik sett kan den omfattende og tidvis intensive anvendelsen av borduner og ostinater på *Gula gula* relateres til den kulturelle globaliseringen.

Men som det kom fram under den tidligere presenterte analysen av *Vilges suola* (side 44ff), så kan det være minst like stor grunn til å knytte dette opp mot mer lokale kulturelle forhold og hennes egen oppvekst. Mari Boine setter selv det repetitive som virkemiddel i sammenheng med hennes lengsel etter transen, som hun knytter til erfaringene fra læstadianske møter eller samlinger der folk nærmest kom i en slags religiøs ekstase. Hun framhever denne rørelsen som en svært viktig bakgrunn for sin musikk: "D'e rørelsen som ligger i bunnen av alt det jeg har. Rørelsen, salmesangen og den forbudte joiken" (intervju med MB).

Hun framhever også gitaristen Roger Ludvigsens rolle i dette: "Jeg har alltid hatt sansen for det repetitive. Og der var jo Roger en mester. Så mye av det der repetitive som i begynnelsen var i min musikk, det kom fra Roger." (Ibid.)

Roger Ludvigsen var den andre etniske sammen i dette prosjektet, ved siden av Boine. Han framhever selv både lokale og internasjonale påvirkninger, der grupper som Deep Purple og King Crimson har vært inspiratorer, der lytting til afrikansk musikk også har vært med på å påvirke arrangementene, og der dette i tillegg kan ses i sammenheng med joikens repetitive form (telefonintervju med Roger Ludvigsen 26/9 2009). Boine framhever Ludvigsens bidrag med hensyn til det å få en mer universell og global musikkforståelse til å smelte sammen med elementer fra samisk tradisjon, til det å få to verdener til å møtes.



### 5.3. Et politisk album?

Etter denne analysen av forholdet mellom tekst og kontekst, mellom musikk og samfunn/kultur, mellom musikk og samtid/historie, vil jeg nå komme tilbake til noe av diskursen rundt forholdet mellom politikk og musikk. I denne sammenhengen konkretisert i følgende spørsmål: Er *Gula gula* et politisk album?

Jeg har tidligere gjort rede for noen perspektiver med hensyn til musikkens politiske kraft, og bl.a. argumentert for at all musikk og musikkformidling har politiske implikasjoner, med henvisning til Adorno, Foucault, Bourdieu m.fl. Kunstuttrykk kan isolert sett pretendere å være apolitiske og allmenmenneskelige, men er i en samfunnsmessig kontekst aldri verdinøytrale og uavhengige av maktforhold. Musikalske uttrykk vil alltid, på ulike måter og i ulik grad, ha politiske implikasjoner. Svaret på ovenstående spørsmål kan sånn sett gis ut fra et generelt resonnement: *Gula gula* er et politisk album, i den forstand at det er et kunstuttrykk i en kontekst der samfunnsmessige verdier og maktforhold er blant de momentene som har hatt betydning både for utformingen av det kunstneriske produktet i seg selv og for dets funksjon og innflytelse.

Når det gjelder en konkret drøfting av dette albumets mer spesifikt politiske aspekter, vil jeg som tidligere nevnt ta utgangspunkt i følgende kategorier:

1. Intensjon, det vil si opphavskvinnens antatte politiske formål med musikken og/eller formidlingen.
2. Virkemidler, det vil si musikalsk og tekstlig innhold, opphav, eventuelt bevisste valg av formidlingsarenaer og målgrupper etc.
3. Funksjon, det vil si musikkens antatte politiske virkning og innflytelse i samfunnet.

Selv om jeg i denne sammenhengen som nevnt primært vil drøfte forholdet mellom de to første punktene, har det interesse å se litt på helheten i en slik modell. En ideell formidlingssituasjon vil indikere en logisk ubrutt linje fra 1 til 3, der "budskapet" flyter fritt og uforstyrret fra sender til mottaker – det Martin kaller en "message"-modell (Martin 2006:60).

I realiteten kan man ikke forutsette at det finnes en slik felles meningsoppfatning i begge endene av en kommunikasjonskjede. For eksempel har bruken av sangtekster i politisk øyemed, og hvordan disse virker inn på lytterens politiske oppfatning, vært underlagt empiriske undersøkelser som sår tvil om denne formen for kommunikasjon av et budskap, i alle fall hva angår unge lytteres bruk av populærmusikk (P. M. Hirsch 1971, i Martin 2006:61). Tekstinnholdet selv i populære protestsanger viste seg hos lytterne enten å bli ignorert, ikke forstått, eller i beste fall oppfattet på forskjellig måte. Det kan med andre ord være grunner til å skille mellom hvordan musikk er ment brukt av den musikalske aktøren og hvordan musikken faktisk mottas og brukes av publikum.

Finnes det så noe artikulert grunnlag for å definere Mari Boines eventuelle politiske intensjon med *Gula gula*, annet enn å tolke inn en antatt intensjon gjennom analyse av virkemidlene, det vil først og fremst si musikk og sangtekster? I det intervjuet jeg hadde med henne var hun tilbakeholdende når det gjaldt å angi klare politiske føringer i forhold til dette prosjektet og til de enkelte sangene. Med ett unntak:

"Og så hadde jeg en visebok av Ragnar Olsen. Og i den fant jeg denne teksten. For at det jeg tenkte på var at jeg ville gi ut en plate på samisk, men jeg ville også ha en sang på norsk. Jeg ville si noe, ikke sant, om det politiske. (...) For hvis man bare hadde den på samisk, og folk ikke skjønnte, så ville det vært mye mer behagelig ... å høre på. Jeg ville også ha med noe som sa ... som tok for seg det politiske. Så jeg tror den ... for mange var den som en knyttneve som kom etter at de hadde satt seg tilbake."(Intervju med MB.)

Hun uttrykker altså at hun ønsket å si noe om det politiske. Som tidligere beskrevet, har teksten på denne sangen, *Oppskrift for herrefolk*, en svært så tydelig minoritetspolitisk agenda. Mari Boine bekrefter med andre ord at hun hadde en politisk intensjon om å sette minoritets- og urfolkspolitikk på dagsorden, i alle fall med valget av denne sangen.

Men for det meste uttrykker hun mer en søkende enn en agiterende holdning. Når det for eksempel gjelder sangen *Gula gula*, som på You Tube er bildelagt med atombombesprengninger og andre ødeleggelser, vil hun ikke umiddelbart bekrefte en politisk agenda: "... jeg tror mange av tekstene er skrevet til meg sjøl for liksom å finne veien" (intervju med MB). I ettertid ser hun teksten i sammenheng bl.a. med en gryende miljøbevissthet og som en påminnelse om en urfolksarv, men framhever ellers intuisjonen som mer styrende enn intensjonen. Det kan i utgangspunktet være nærliggende å tolke teksten på *Gula gula* som en klart politisk tekst som maner til miljøkamp og urfolkssolidaritet. Dette

er imidlertid bare en måte å lese teksten på, og under alle omstendigheter vil det være tvilsomt å lage slutninger fra egen teksttolkning til en entydig oppfatning av opphavskvinnens intensjon med sangen.

I hvilken grad Mari Boine har hatt politiske hensikter med denne plata, blir likevel i stor grad et spørsmål om tolkning av virkemidler, og da først og fremst tolkningen av innhold, det vil si teksttolkning i forhold til den utvidete betydningen av 'tekst'. Jeg har bl.a. tidligere lagt til grunn den oppfatningen at de fleste sangene (spor 1, 2, 5, 6 og 7) uttrykker en eller annen form for minoritetsmarkering eller motstand mot undertrykking, og at musikalske virkemidler er med på å understreke dette. Denne tolkningen av innholdet er med på å sannsynliggjøre at albumet *Gula gula* også ble laget ut fra politiske formål og intensjoner.

I en slik sammenheng er det også naturlig å se på det virkemidlet som Arvidsson kaller opphav, i dette tilfellet hvordan musikalske elementer som har opphav i etniske minoritetsgrupper tas i bruk, og hvordan dette eventuelt kan tolkes som en politisk markering og en solidarisk gest til utsatte folkegrupper. I og med bruken av de ulike etniske elementene i musikken er det nærliggende å tolke inn signaler både om samisk selvhevdelse og om internasjonal solidaritet med den 3. og den 4. verden. Når det gjelder valget om å ha med den indianske musikeren Carlos Zamata Quispe fra Peru, sier for eksempel produsent Kvifte:

"Det at hun tok med Carlos, det var et uttrykk for ... urbefolkningsolidaritet. Det var en helt eksplisitt tankegang for henne. ... funksjonen i denne sammenheng her, det er på en måte å si at dette her er litt mer generelt enn bare snakk om det samiske. Dette er et globalt fenomen." (Intervju med TK.)

Dette passer godt inn i et bilde av hvordan Mari Boines urfolkspolitiske agenda kan synes å påvirke hennes virkemidler. Slike bilder kan imidlertid forstyrres når intervjuobjektet unnlater å tilpasse svaret til intervjuerens forventning eller forforståelse. I dette tilfellet var Boine og undertegnede i intervjusituasjonen kommet inn på valget av musikere, og hun hadde lagt ut om hvordan hun var blitt inspirert av Valkeapää til å ha med latinamerikanske fløyter i sin musikk:

IT: "Men tenkte du på den lyden du ville ha, eller hadde du med det der aspektet med at han også var en representant for 4. verden, og ..."

MB: "Nei. Ikke i det hele tatt."

IT: "... internasjonal urfolkssolidaritet?"

MB: "Ikke i det hele tatt."

IT: "Det va underordna?"

MB: "Jeg var ikke bevisst det. Det er noe som jeg har skjønt etterpå. Det er derfor man ser, intuisjonen er mye, mye klokere enn en sjøl, enn hodet." (Intervju med MB.)

Med hensyn til metodevalg får man her bekreftet verdien av å ha intervjuer som supplement og korrektiv i forbindelse med musikalsk kontekstanalyse, med den samtidig medfølgende "risiko" for å kunne få avkreftet ideer og antakelser som er lagt til grunn fra start.

*Gula gula* var, i motsetning til hva mange kanskje har trodd, ikke tenkt som en verdensmusikk-plate. World Music-termen var som tidligere nevnt ukjent for aktørene da plata ble spilt inn. Hvorfor da finne på å bringe inn alle disse instrumentene og rytmene fra hele verden som musikalsk ledsagelse til de samiske sangene? Jo, selvsagt på bakgrunn av et bevisst ideologisk valg der det totale musikkuttrykket skulle formidle kravet om en snarlig frigjøring av alle verdens undertrykte urbefolkninger, kan vi kanskje tenke. Mari Boine selv svarer slik på dette spørsmålet: "Fordi jeg likte det." (Intervju med MB.)

En umiddelbar tolkning av disse utsagnene kan i ytterste fall slå beina under antakelsen om Mari Boines antatte kulturpolitiske agenda. Tilsynelatende står Kviftes og Boines utsagn her som motstridende og uforenlige. Og gitt at man legger til grunn Boines framstilling av egne beveggrunner, noe man med all respekt bør gjøre, så vil Kviftes påstand om urfolkssolidaritet som en "eksplisitt tankegang" i forbindelse med Boines valg av Quispe kunne trekkes i tvil. Samtidig antyder Boine at hun har sett dette perspektivet i ettertid, og antyder at det politiske aspektet likevel kan ha vært inne i bildet rent intuitivt.

I hvilken grad det er intuisjon eller intensjon som styrer valg av virkemidler har med grad av artikulert bevissthet å gjøre. Og hva som konkret har vært sagt og ikke sagt lar seg ikke rekonstruere. Antakelsen om en politisk intensjon, slik den er lagt til grunn både av Kvifte, undertegnede og andre, kan som nevnt sannsynliggjøres bl.a. på bakgrunn av det internasjonale urfolksperspektivet en finner i flere av sangtekstene. Internasjonal solidaritet er dessuten tydelig artikulert som en "eksplisitt tankegang" i flere intervjuer, også i mitt intervju (jfr. kontroversen med Peter Gabriel). Men Boine avviser altså at valget av Quispe og hans latinamerikanske instrumentsortiment var foranlediget av slike intensjoner

Samtidig er det viktig å ta med seg den muligheten at Boines i første omgang kontante avvisning av et politisk påvirket musikalsk valg i tillegg kan tolkes som en markering av

kunstnerisk selvstendighet, i tråd med reaksjoner mot bestemte rolleforventninger og tendenser til mer individuell selvrepresentasjon blant moderne samiske kunstnere (Thuen 2002), og i forlengelsen av utsagn fra henne selv om belastningen ved å skulle representere noe mer enn sin egen historie (intervju med MB). Også en slik stadfesting av individualitet kan ha politiske aspekter, som en markering av "etniske" kunstneres krav på respekt som selvstendige kunstnere på lik linje med kunstnere uten rolledefinerende etiketter.

En gjennomgang og tolkning av musikk, sangtekster og utsagn peker i retning av at Mari Boine på albumet *Gula gula* markerte en kulturpolitisk posisjon med røtter i den samiske kulturen og føtter i en kontemporær flerkulturell kontekst, samtidig med en identitet som selvstendig kunstner. Dette utspant seg imidlertid ikke alltid på bakgrunn av kalkulererte, artikulerte og bevisste valg. Som Boine selv sier om innspillingsprosessen, noe som for øvrig samsvarer godt med utsagn fra produsent Kvifte: "Jeg visste hva jeg ikke ville ha. Men jeg kunne ikke si hva jeg ville ha" (intervju med MB).

Forforståelsen av en klart definert politisk orientert verdensmusiker nyanseres, utfordres, kompliseres og kompletteres gjennom den måten aktørperspektivet kommer fram på gjennom denne bruken av intervju. Samtidig som både den samiske bevisstheten og solidaritetstanken kan leses inn både i musikken og i mye av det hun ellers sier, oppfatter jeg at hun ved å framheve sin subjektive intuisjon signaliserer motstand mot en ensidig oppfatning der en bestemt kulturpolitisk intensjon blir stående som den ene overordnede faktoren bak hennes kunstneriske valg.

Dette blir en påminnelse om at et slikt perspektiv ikke må sette en endelig og lukket tolkningsramme verken for dette musikkalbumet eller for Mari Boines musikalske budskap i en større sammenheng. Det å tolke musikk utelukkende som et eksplisitt og intendert politisk uttrykk kan virke innsnevrende og reduserende i forhold til musikkens og kunstens estetiske dimensjon og flertydighet.

Spørsmålet om hvorvidt *Gula gula* er et politisk album, kan altså et stykke på vei besvares ut fra en vurdering av hva som synes å være Mari Boines intensjon og budskap. Det kan også besvares ut fra en tolkning av innhold og virkemidler. Disse ulike aspektene henger sammen, men forbindelsen dem imellom kan imidlertid feiltolkes. Virkemidlene er flertydige og kan overtolkes eller tolkes på ulike måter, slutninger fra teksttolkning til påstått agenda vil

nødvendigvis inneholde mange usikkerhetsmomenter, og de antatte intensjonene kan dermed både overdrives og forenkles.

Selv om det ut fra resonnementene ovenfor kan sannsynliggjøres at *Gula gula* er en plate som også – om ikke nødvendigvis i fullt samsvar med tillagte intensjoner – har en politisk agenda, og at ulike virkemidler er med på understreke dette, vil et viktig punkt fortsatt være hvordan plata har blitt mottatt, oppfattet og brukt. Kan den sies å ha eller å ha hatt en politisk funksjon? Og hvordan står funksjonen i forhold til intensjon og virkemidler? Kan den eventuelle politiske funksjonen sies å være tilsiktet, eller har dette albumet en politisk funksjon uavhengig av antatte politiske intensjoner eller mangel på sådanne?

Disse spørsmålene ville være naturlige problemstillinger i en eventuell oppfølging av det som har vært denne oppgavens problemstilling. Mitt kontekstfokus har vært rettet mot antatte påvirkningsfaktorer og foranledninger. Å undersøke musikkens funksjon, effekt og ringvirkninger ville ha vært et forholdsvis omfattende studium i seg selv. Forbindelsen mellom musikken og dens politiske funksjon må bl.a. antas å være indirekte, for eksempel ved hvordan musikk påvirker identitet, og hvordan identitet påvirker politikk.

*Gula gula* kan for eksempel antas å ha bidratt til å bevisstgjøre og eventuelt forsterke identiteten hos lyttere med ulik grad av tilknytning til det samiske, noe som i sin tur har gitt en større kollektiv tyngde i den politiske kampen for samisk språk og kultur. I den aktuelle musikalske konteksten kan dette også ha bidratt til å gi denne politiske kampen et større universelt og solidarisk perspektiv i forhold til et mer avgrenset nasjonalistisk perspektiv. Samtidig kan, ut fra de episodene jeg beskrev innledningsvis, denne musikken ha bidratt til å myke opp politiske barrierer og å bygge bro mellom fastlåste politisk-etniske posisjoner.

Musikk er som tidligere nevnt alltid politisk, og albumet *Gula gulas* politiske funksjon måtte til syvende og sist analyseres i forhold til samtidas og ettertidas mottakelse og bruk av musikken. En slik analyse vil forde atskillig mer omfattende empiri enn mine egne erfaringer med korsangen *Gula gula*.

Mari Boine har selv mottatt reaksjoner som har fått henne til å reflektere over musikkens muligheter. Følgende utsagn om hennes forhold til publikum, fra et intervju gjengitt i *The*

*Rough Guide to World Music* i 1994, kan si noe om hennes egen vurdering av forholdet mellom intensjon, virkemidler og funksjon:

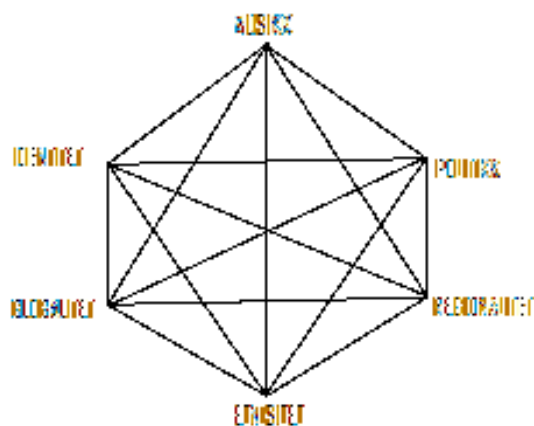
"I have to find my way to their hearts (...) That's the only way to change things. That's why I feel my music is important."  
(<http://www.heikopurnhagen.net/attic/music/mariboine.html>).

Og da er vi tilbake til det forholdet at musikkens potensielle politiske kraft først og fremst har sammenheng med dens emosjonelle dimensjon og dens evne til å kommunisere dype menneskelige erkjennelser og forhold i et alternativt og åpent tolkningsrom. Ut fra et slikt perspektiv er det heller tvilsomt om det er den kalkulererte parolekunsten som når fram. Da må man heller sette sin lit til at det er den genuine og ekte formidlingen fra menneske til menneske som gir musikken et særskilt potensial med hensyn til å forandre verden.

## 6. AVSLUTNING

Arbeidet med denne oppgaven har brakt med seg to analytiske hovedutfordringer innenfor hva man i faghistorisk sammenheng må kunne betegne som forholdsvis nye og relativt lite etablerte problemfelt. Det ene dreier seg om analyse av moderne, auralt formidlet musikk, der det i dette tilfellet i tillegg handler om nyskapende musikk med en ikke klart definert sjangertilknytning. Det andre gjelder det å anlegge et samfunnsmessig perspektiv på denne musikken, herunder spørsmålet om hvordan kulturelle og historiske forhold kan spores i det presenterte lydproduktet. Til dette knytter det seg også en diskurs om forholdet mellom musikk og politikk.

Disse utfordringene har gjort det nødvendig å foreta noen selvstendige tilpasninger av eksisterende teorier og metoder i forhold til hva som har vært denne oppgavens tema og problemstilling. I en kontekstuell analyse som denne, der mye av formålet har vært å undersøke potensielle sammenhenger og forbindelseslinjer, har jeg også valgt å presentere en egen modell for å anskueliggjøre områder og forbindelser jeg antok var mest aktuelle å belyse i denne sammenhengen:



De seks områdene er valgt og definert på bakgrunn av det aktuelle temaet, som har sitt utgangspunkt i et musikkverk, og den faglige basisen ligger innenfor det musikkvitenskapelige området. Men selv om det naturlig nok er forbindelseslinjene mot musikkhjørnet som er vektlagt i denne sammenhengen, kan figuren i seg selv anskueliggjøre en "alt henger sammen med alt"-modell som i utgangspunktet ikke er hierarkisk. Jeg har da også vært inne på noen av de andre forbindelsene, som for eksempel forholdet mellom



identitet og etnisitet, mellom globalitet og identitet, og sammenhenger mellom det regionale og det globale området.

Jeg har i denne oppgaven trukket fram og påpekt momenter som, om ikke påviser, så i alle fall sannsynliggjør hvordan globale, etniske og regionale begivenheter og prosesser i fortid og nåtid har vært med på å påvirke det musikalske uttrykket på albumet *Gula gula*. Dette er gjort ved først å vise til forskning og faglitteratur som omhandler generelle sammenhenger mellom musikk og andre områder i modellen, for deretter å utforske og analysere mer konkrete sammenhenger mellom disse områdene og de musikalske virkemidlene på albumet *Gula gula*.

Selv om mange av disse analysene har bidratt til å styrke forforståelser og hypoteser, har denne studien også avdekket interessante momenter som enten sår tvil om tidligere antakelser, eller til og med reiser nye spørsmål.

For eksempel var begrepet 'world music' i utgangspunktet tiltenkt en større plass både som musikkanalytisk og kontekstanalytisk referanse i denne oppgaven, inntil intervjuene avdekket at dette begrepet og dette fenomenet som sådan lot til å ha vært ukjent for aktørene under tilblivelsen av albumet. Mitt forberedte intervju spørsmål om "i hvilken grad" WM-termen hadde hatt innflytelse under innspilling og produksjon ble dermed irrelevant. Det betyr ikke at man ikke i ettertid kan katalogisere *Gula gula* som et WM-album, og denne plata har da også funnet sin naturlige plass under kategorien "World Music" i platehyllene. Poenget er at den ble ikke laget som en WM-plata, og den har ut fra aktørenes utsagn ingen sammenheng med etableringen av WM-kategorien.

Spørsmålet som kan stilles i dag, er hvorvidt *Gula gula* likevel var en av de platene som i en tidlig fase bidro til å gi WM-termen en større musikalsk substans, ved sin nyskapende blanding av urfolksmusikk og tradisjonelle og moderne instrumenter og stiltrekk. Dette spørsmålet, om hvorvidt og i hvilken grad *Gula gula* faktisk kan ha bidratt som en premissleverandør i det musikkområdet som ekspanderte mest på begynnelsen av 90-tallet, er et av de spørsmålene som er mulig å bringe videre etter at denne oppgaven er avsluttet.

Et annet område der forforståelsen har blitt utfordret, gjelder forholdet mellom musikk og politikk. I hvilken grad lå det politisk-ideologiske føringer bak de valgene som ble gjort før og under innspilling? Mari Boines musikk, og da ikke minst dette albumet, har vært tillagt

intensjoner og budskap i samsvar med hvordan musikken synes å ha fungert. Mange har gitt Boines musikk en sentral betydning når det gjelder reorientering og bevisstgjøring i forhold til deres egen samiske bakgrunn, og mange har nok også oppfattet etnisk bevisstgjøring som det sentrale budskapet. Andre har lagt vekt på den inkluderende funksjonen i og med bruken av instrumenter fra den tredje verden og en musiker fra den fjerde verden, og ut fra dette tolket albumet som et uttrykk for global solidaritet mellom undertrykte folk. Selv har jeg, som nevnt innledningsvis, tidligere gjort meg tanker om sangen *Gula gulas* potensielle politiske kraft i møte med korister og publikum i Finnmark, og hadde nok i en tidlig fase av arbeidet et særlig fokus på det ideologiske.

Diskrepansen mellom Boines egne utsagn om bl.a. valget av instrumenter ("Det var fordi jeg likte det") og de antakelsene som har vært lagt til grunn av undertegnede og andre, er beskrevet og drøftet tidligere. Denne tilsynelatende uoverensstemmelsen mellom egen forforståelse og den sentrale aktørens versjon blir en påminnelse om at forholdet mellom musikk og politikk aldri er entydig. Dette har også nødvendiggjort en kritisk revurdering av antakelsen om *Gula gula* som et sterkt politisk influert album.

En slik ny refleksjon rundt dette innebærer likevel ikke nødvendigvis en avkreftelse av antakelsen om politiske føringer og påvirkninger. Tvert imot har Boine selv bekreftet at hun ønsket å si noe om det politiske; det var derfor hun tok med sangen *Oppskrift for herrefolk*. I hvilken grad politiske forhold ellers har spilt inn, er en annen sak, og kan nok tidvis ha vært overtolket. Men i den aktuelle konteksten kan som sagt markeringen av kunstnerisk selvstendighet i seg selv oppfattes som en politisk handling.

Et annet spørsmål som er vanskelig å komme til bunns i, er hva som ligger i Boines gjentatte understrekinger av intuisjonens overlegenhet i forhold til intellektet ("den er mye klokere enn meg."). En slik referering til en alternativ logikk, løsrevet fra rasjonell intensjonalitet, kan for eksempel settes i sammenheng med en uttrykt kritisk holdning til vestlig dominans. Som hun selv sier om sangen *Gula gula*:

"... vi er jo oppdratt til å bli veldig norske og veldig vestlige, og den teksten er mer sånn der at ... når disse melodiene begynte å komme, var det som en sånn stemme, en påminnelse fra de som har vært før oss. Jeg så det ikke så veldig klart da, men etterpå når jeg ser på teksten, så er det jo en slags sånn ... akkurat som det er en påminnelse fra de om at ikke ... ikke glem den arven dokker har. Og også det her med at når du blir veldig oppdratt av skolen og alt til å bli vestlig, så blir andre urfolk veldig

fremmede. Og en av de linjene er jo at, ikke sant, at vi har brødre og søstre i Latin-Amerika og på Grønland." (Intervju med MB.)

Hennes framheving av intuisjonens kraft er mulig å knytte opp mot et slikt uttalt behov for frigjøring og distansering fra en hegemonisk vestlig tenkemåte, og en samtidig oppvurdering av urgamle og universelle åndelige verdier. Dette kan med andre ord ses i sammenheng med sangtekstens uttalte oppfordring om i større grad å lytte til "stammødrenes stemme". I en videre kontekst kan hennes understreking av intuisjonens betydning oppfattes som bidrag til en ønsket revitalisering og reposisjonering av historisk undertrykte og marginaliserte kulturer, og dermed som en politisk markering.

Samtidig kan det også være naturlig å se intuisjonen og det intuitive som det beste redskapet i jakten på det ekte og umiddelbare uttrykket, det uttrykket som best ivaretar den spontane og emosjonelle dimensjonen i formidling av musikk fra menneske til menneske; det som er selve forutsetningen for å finne veien til publikums hjerter, noe Mari Boine selv har sagt er "the only way to change things". En slik tilnærming representerer et alternativ til den kalkulerte politiske parolekunsten, og representerer som sådan en posisjon i diskursen rundt forholdet mellom musikk og politikk som er mer allmenn, og ikke spesifikt knyttet verken til samer eller andre urfolk.

Mari Boines framheving av intuisjonen kan med andre ord analyseres både i forhold til revitalisering av urfolkskulturer og i forhold til en mer allmenn kulturpolitisk posisjon. Uansett hvilket av disse perspektivene man velger, er det ikke usannsynlig at det nettopp kan ha vært denne tilliten til intuisjonen som har bidratt sterkest til den ofte benevnte, men vanskelig definerbare "magien" i hennes musikalske uttrykk.

Jeg har i denne avsluttende delen pekt på noen områder og sammenhenger som denne oppgaven har forsøkt å belyse. Samtidig har jeg antydnet noen nye perspektiver og spørsmålsstillinger som, på bakgrunn av endringer i forståelseshorisonten, og i samsvar med den hermeneutiske spiralens dynamikk, har kommet til underveis i arbeidet. På samme måte som den hermeneutiske spiralen er uten ende, er denne oppgavens tematikk heller ikke et avsluttet kapittel.

**KILDER:**Bøker/artikler:

Arvidsson, Alf (2008): Musik och politik hör i hop. Diskussioner, ställningstaganden och musikskapande 1965-1980. Umeå: Gidlunds Förlag.

Barth, Fredrik (1994/1996): "Nye og evige tema i studiet av etnisitet". I: Fredrik Barth: Manifestasjon og prosess. Oslo: Universitetsforlaget.

Bengtsson, Ingmar (1977): Musikvitenskap. En översikt. Stockholm: Scandinavian University of Books, 1977.

Bohman, Philip V. (2002): World Music. A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press.

Blokhus, Yngve og Audun Molde (1996): WOW! Populærmusikkens historie. Oslo: Universitetsforlaget.

Bourdieu, Pierre (1995): Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften. Oslo: Pax Forlag A/S.

Bjørkvold, Jon-Roar og Arne Holen (red.) (1983): Musikk og politikk. Med Eisler, Weill og Brecht. Oslo-Bergen-Tromsø: Universitetsforlaget.

Broughton, Simon, Mark Ellingham, David Muddyman & Richard Trillo (1994): World Music. The Rough Guide. London: Penguin Books Ltd.

Connel, John & Chris Gibson (2003): Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place. London: Routledge.

Dybo, Tor (2003): Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse. En drøfting av enkelte problemområder, retninger og arbeider innen feltet. Trondheim: NTNU.

Dybo, Tor (2004): "Jazz og globalisering i et nordkalottperspektiv". I: Frank Büchmann-Möller (red.): Nordisk jazzforskning. Rapport fra den syvende konferansen i Odense, 25.-27. august 2004. S. 17-27.

Edström, Olle (1995): "Joik och samisk populärmusik". I: Folk och musik. Vasa: Finlands svenska folkmusikinstitut. S. 39-55.

Einejord, J.E. (1975): Luotti - juoigos - dajahus. Innhold i joiken. Hovedfagsoppgave i samisk. Universitetet i Oslo.

Eriksen, Thomas Hylland (1998): Små steder – store spørsmål. Innføring i sosialantropologi. Oslo: Universitetsforlaget.

- Eriksen, Thomas Hylland (2004): Røtter og føtter. Identitet i en omskiftelig tid. Oslo: H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Eriksen, Tore Linne (udatert): Globalisering. Nettdokument: Internasjonale spørsmål. Ressurssider fra RORG-samarbeidet. <http://www.rorg.no/noop/page.php?p=Artikler/934.html> ... til og med 942.html (nedlastet 09.06.2008)
- Frith, Simon, Will Straw & John Street (red.) (2001): The Cambridge Companion to Pop and Rock. Cambridge: Cambridge University Press.
- Graff, Ola (2000): "Joik". I: Brunsvik, Geir m.fl.: Ekko 1: Musikkorientering VK1. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag ASA. S. 261-279.
- Heinonen, Yrjö (2005): "Finno-Ugric Rune Song Revised. A Critical Discourse Analysis of Värtinä's Äijö". I: Canadian University Music Review, vol 25 (2005) nr. 1-2. s. 138-170.
- Jones-Bamman, Richard (2006): "From 'I am a Lapp' to 'I'm a Saami': Popular Music and Changing Images of Indigenous Ethnicity in Scandinavia". I: Jennifer C. Post (red.): Ethnomusicology: A Contemporary Reader. New York: Routledge.
- Jørgensen, Svein-Halvard (2004): "World music og den globale diskurs." I: Studia Musicologica Norvegica. Norsk årsskrift for musikkforskning. Oslo: Universitetsforlaget. Vol. 30 (2004). S. 78-96.
- Klempe, Hroar (1991): Musikkvitenskapelige retninger. En innføring. Oslo: Spartacus Forlag.
- Kramvig, Britt (2006): Finnmarksbilder. Dr. Polit. avhandling. Tromsø: Institutt for planlegging og lokalsamfunnsforskning, Det samfunnsvitenskaplige fakultet, Universitetet i Tromsø.
- Kvifte, Tellef (2001): Hunting for the Gold at the end of the Rainbow. Identity and Global Romanticism. On the Roots of Ethnic Music. Nettdokument: Popular Musicology Online. <http://www.popular-musicology-online.com/issues/04/kvifte.html>. (nedlastet 16.03. 2009).
- Larsen, Ove (2002): "Revitalisering av 'autentiske' musikkuttrykk som etnomusikologisk problemfelt". I: Studia Musicologica Norvegica. Norsk årsskrift for musikkforskning. Vol. 27 (2002). S. 121-128.
- Lindgren, Sven-Åke (1996): "Michel Foucault". I: Heine Andersen og Lars Bo Kaspersen (red.): Klassisk og moderne samfundsteori. København: Hans Reitzels Forlag A/S. 2. utgave 2000. S. 326-341.
- Linneberg, Arild (1999): Røff guide til Theodor W. Adornos estetiske teori. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag ASA.
- Magga, Ole Henrik (2004): "Hva forårsaket opprøret?" I: Klassekampen, 8. januar 2008.
- Martin, Peter J. (2006): Music and the sociological gaze. Art worlds and cultural production. Manchester: Manchester University Press.

- Moore, Allan F. (1997): *The Beatles. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moore, Allan F. (2001): *Rock. The Primary Text. Developing a Musicology of Rock*. 2<sup>nd</sup> ed. Aldershot: Ashgate.
- Nettl, Bruno (2005): *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Nygård, Oddvar (1994): "Like fint å jobbe som å danse? Den nordnorske visebølgen i lys av tyve års etterpåklokskap – et kritisk tilbakeblikk". I: Einar-Arne Driveness m.fl. (red.): *Nordnorsk kulturhistorie 2: Det mangfoldige folket*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. S. 384-392.
- Olsen, Bror (2004): *Revolusjonen som ikke kom. En teori om nyskaping i populærmusikk*. Dr. Polit. avhandling. Tromsø: Institutt for sosialantropologi, Universitetet i Tromsø.
- Repstad, Pål (1993): *Mellom nærhet og distanse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ruud, Even (1992/2007): *Utvalgte emner fra systematisk musikkvitenskap*. Nettdokument: Institutt for musikkvitenskap UiO.  
<http://www.uio.no/studier/emner/hf/imv/MUS4211/h08/Kompendium%20systematisk%20musikkvitenskap.pdf>. (nedlastet 03.03.2009).
- Post, Jennifer C. (2006): "Introduction". I: *Ethnomusicology. A Contemporary Reader*. Red. Jennifer C. Post. New York: Routledge.
- Schøyen, Carl (1918/1977): *Tre stammers mote*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Stokes, Martin (1994): "Introduction: Ethnicity, Identity and Music". I: Martin Stokes (red.): *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.
- Stordahl, Vigdis (1998): *Same i den moderne verden. Endring og kontinuitet i et samisk lokalsamfunn*. Karsajok: Davvi Girji OS.
- Taylor, Timothy D. (1997): *Global Pop. World Music, World Markets*. New York, London: Routledge.
- Thuen, Trond (1995): *Quest for Equity. Norway and the Saami Challenge*. St. John's, Newfoundland: Institute of Social and Economic Research.
- Thuen, Trond (2002): "Kulturelle naboskap: Samhandling og kultursamarbeid på Nordkalotten". I: S. Bjørkås (red.): *Kulturpolitikk og forskningsformidling, Bind 1: Kulturelle kontekster*. Kristiansand: Høyskoleforlaget. S. 101-120.
- Tomlinson, John (1999): *Globalization and Culture*. Cambridge: Polity Press.

Winkler, Peter (1997): "Writing Ghost Notes. The Poetics and Politics of Transcription". I: Keeping score. Music, Disciplinarity, Culture. Red. Schwarz, Kassabian, Siegel. Charlottesville: University Press of Virginia.

Østerud, Øyvind, Kjell Goldmann, Mogens Pedersen (red.) (1997): Statsvitenskapelig leksikon. Oslo: Universitetsforlaget.

Fonogram:

Kjelsberg, Sverre (1980): Kära syster. MAI.

Nordnorsk Visegruppe (2006): Rav og rekling / Hei løsti. Universal

Persen, Mari Boine (1989): Gula gula. Hør stammødrenes stemme. Idut.

Sainte-Marie, Buffy (1996): Up Where We Belong. EMI Canada / EMI.

Annet:

Forelesning ved Svein-Halvard Jørgensen. Høgskolen i Nesna, 20.01.2009.

Intervju med Tellef Kvifte. Oslo, 11.03.2009.

Intervju med Mari Boine. Lakselv, 06.04.2009.

Telefonintervju med Roger Ludvigsen, 26.09.2009.