

Norden som folkemusikalsk region¹

Gjermund Kolltveit

Abstract

Is there such a thing as a "Nordic sound" in contemporary folk music? How do the Nordic countries comprise a folk music region? Which forces lie behind developments towards regionalization in this field? These questions are discussed in this article, which takes an empirical point of departure, and describes movements in the folk music scene as well as in institutions and ideologies. The Nordic region is one among several music regions, alliances and identities growing in the global musical landscape. The building and maintenance of mythologies about Nordic culture and music are an important element in this process. The myths are also a natural part of the cultural heritage of the Nordic countries.

Innledning

"What shines through most noticeably are the traditional Scandinavian roots of the selections — strident and visceral, perhaps reflecting the harshness of the climate, the Nordic peoples' fierce pride in their native cultures, and the darkness of their mythology".

"The rainbow colors on the cover, a setting sun reflected in a stream is an apt representation of the mysterious and intriguing music within! Sparkling streams, lush, verdant landscapes viewed from a mountain top, and fields of wildflowers are as hypnotic and magnetizing as Nordic music itself!"

Slik blir nordisk musikk beskrevet av begeistrede lyttere som kjøpte platene *Nordic Roots* og la ut sine anmeldelser på amazon.coms nettsider.² Kanskje er det slik vi vil at det nordiske skal oppleves, at musikken skal skape bilder av naturen, lyset, fjell og mystiske dype skoger? Å framstå som mystisk og eksotisk er uansett en fordel i markedsføringssammenheng, for å gjøre seg synlig i globale musikkmarkedet. Rundt den økende interessen i utlandet for folkemusikk fra Norden har det oppstått en slags pannordisk musikkalsk region. Men handler dette bare om en vellykket strategi for markedsføring, eller er det reelle utviklingstrekk i musikalske stiler og strukturer som ligger under? Finnes det eller er det i ferd med å bli en egen nordisk stil eller «sound» som kan høres i moderne folkemusikk fra nordiske land?

Denne teksten handler om den nordiske «tonen», om den finnes, og spør om dette er et nytt fenomen, om det kanskje er en ren konstruksjon, eller om er det noe som har utviklet seg organisk over lang tid i samspillet mellom musikere. Hvilke krefter og aktører styrer utviklingen på dette området? Og hvordan forholder det nordiske seg til andre nivåer for musikkalsk identitet, slik som det nasjonale og det lokale?

Emnet er stort, men det er skrevet relativt lite fra før om akkurat dette, til tross for stor interesse for det nordiske fra folkemusikere og andre kulturarbeidere, samt fra kulturpolitisk hold. Noen musikkantropologiske forskerblikk har kommet fra utsida (Göertzen 1997, Ramnarine 2003, Hill 2005, Kaminsky 2005). Dette bidraget bygger ikke på systematisk feltarbeid eller litteraturstudier, men baserer seg hovedsakelig på egne erfaringer og observasjoner.

Nyere nordiske bevegelser

Rent musikkalsk har de siste 20–30 årene særlig vært preget av stilistiske endringer som har å gjøre med samspill og arrangering. Mens solospillet sto sterkere før, preges dagens folkemusikk i sterkere grad av «bandfostering». I dag finnes det en rekke grupper eller band innenfor det nordiske folkemusikklandskapet. Og musikerne *kan* arrangering, ikke bare å lage andrestemmer, men å bruke forskjellige instrumenter og virkemidler til å skape den «sound» man ønsker å framstå med.

Impulsene kommer fra ulike steder. Både publikum og musikere reiser mye og får inspirasjon fra flere hold. Flere områder i Europa har fått revivalgrupper som arrangerer sin folkemusikk uten å miste musikkens tradisjonelle karakter. Eksempelvis har folkescenen på De britiske øyer og i Irland vært toneangivende og attraktiv på verdensmusikkmarkedet. Stil- og samspillidealene der har lenge påvirket andre områder, selv om det er en overdrivelse å si at de har fått direkte betydning for arrangering av folkemusikk i Norden. En sterkere påvirkningskraft for nordiske musikere har nok kommet fra innsiden, særlig fra sentrum av Skandinavia, i betydningen Sverige.

Røttene, eller rettere sagt en del av røttene, til dagens arrangerte folkemusikk i Norden går tilbake til 1980-tallet. Spesielt de to svenske gruppene *Filarfolket* og *Groupa* ble stildannende i dette tiåret, med sin instrumentale folkemusikk spilt på mange forskjellige instrumenter. Utenom feler og durspill brukte de instrumenter som bouzouki, mandola, bratsj, klarinetter, saksofoner og fløyter. Disse ensemblene var eksperimenterende, men serverte ikke «crossovermusikk». Derimot tok deres innovative arrangeringsmetoder for en stor del vare på musikkens særpreg uten å ødelegge verken tonalitet eller fraseringsmåter. Repertoaret var en blanding av tradisjonelt og komponert. Stilen ble videreført i det som Lundberg og Ternhag (1996:170, Lundberg, Malm og Ronström 2000:150ff.) kaller *kammerfolkemusikk*, med *Väsen*, *Rosenbergs 7a*, *Frifot* og andre grupper. Dessuten fikk Groupa på 1990-tallet en mindre besetning. Kammerfolkemusikken er akustisk basert, og bruker intrikate, virtuose stemmer og rytmiske figurer. Likevel tar ikke kammermusikerne av i alle retninger, men insisterer på å være tradisjonelle.

Et annet uttrykk i svensk folkemusikk nådde et bredere publikum, nemlig *bordunrocken* (Lundberg og Ternhag *ibid.* 166ff, Lundberg, Malm og Ronström, *ibid.* 150ff.). Denne stilretningen kjennetegnes av borduninstrumenter som sekkepipe og dreielire i kombinasjon med forsterkede instrumenter og trommesett, noen ganger med bruk av sampling. Altså et ideal som både ser bakover mot middelalderens instrumenter, og samtidig er kontemporært. Svenskfinne *Hedningarna* er utgangspunktet for bordunrocken, og andre kjente eksponenter er *Garmarna*, *Hoven Droven* og *Nordman*. Det er kanskje riktigere å klassifisere bordunrocken som verdensmusikk

enn som folkemusikk, selv om denne type klassifikasjon alltid er subjektiv og situasjonell. Da disse bandene slo igjennom, hadde nettopp begrepet *World Music* blitt etablert. Det slo positivt ut for bordunrockbandene, som fikk et bredt publikum utenfor de etablerte folkemusikkmiljøene og til dels stor suksess målt i platesalg. Bordunrocken har utydeligere grenser mot rockemusikk, og har kanskje ikke slått an så mye blant andre folkemusikere ellers i Norden. Kammerfolkemusikken har nok betydd mer og hatt sterkere påvirkning på utenomsvenske folkemusikkgrupper.

Disse strømningene i svensk musikk har skapt en slags sentralskandinaviske sentripetal kraft i Norden, som har trukket utkantene mot sentrum. Det er selvfølgelig mange nordiske folkemusikkgrupper som går i helt andre retninger, men likevel vil jeg påstå at vi i de siste 10–15 årene har sett en musikalsk og stilistisk ensretting i folkemusikken fra de nordiske land, i retning av de svenske samspillidealene. Dette betyr ikke at ikke-svenske band har kopiert det som har kommet fra Sverige, men de har blitt inspirert av det og har hentet tenkemåter når det gjelder arrangering. Med en slitt språklig vending: De har «sett til» Sverige, og sett opp til folkemusikkens svenske opptur.

Fortsatt finnes det nasjonale forskjeller, slik som at finske utøvere har vært mer eksperimentelle, ofte med et avantgarde-preg. Norske utøvere har holdt sterkere på det tradisjonelle, og dyrker fortsatt solospill mer enn de andre nordiske landene. Sverige står da i midten, med en folkemusikk som tydeligere enn nabolandene har vært kommersiell. Den har vært ledende på den måten at den har kommet ut på verdensmarkedet, hatt bedre platealg, slått an mer blant et bredere publikum, etc. Det er fristende å se dette forholdet i lys av Sveriges posisjon som Nordens stormakt. Finske, norske og danske musikere er en del av det nordiske musikalske fellesskapet, men er lillesøsken til svenskene. Dette er kanskje tydeligst i forholdet mellom Finland og Sverige, noe som også har historiske årsaker, siden Finland var underlagt Sverige i flere hundre år. Finske folkemusikere føler ofte et litt uavklart og usymmetrisk forhold til svensk folkemusikk, og kan ofte mer om svensk musikk enn omvendt (Hill 2007:58).

Men dette maktforholdet i Skandinavia betyr ikke at alt kommer fra Sverige. Om vi ser på forholdet og utvekslingen mellom norsk og svensk folkemusikk i de siste årene, kan vi si at svenske musikere har hentet mate-

riale i Norge, enten det er slåtter eller melodiske vendinger og motivformer, som de så har tatt inn i sin musikk, arrangert og popularisert, mens norske musikere på sin side har hentet inspirasjon til arrangering i Sverige. Dette utvekslingsforholdet viser at norsk musikk ved å tilby et attraktivt materiale har en viss status. Nettopp at Norge har en sterk tradisjonell folkemusikk, er interessant og tiltrekkende for andre nordiske folkemusikere, og også for en del av det musikkonsumerende publikum. Et noe lignende fenomen har vi med den svenske suksessen Hedningarna, som var basert på samarbeidet med to finske sangere (Sanna-Kurki-Suonio og Tellu Paulasto) med en karakteristisk karelsk sangstil. Sverige som folkemusikalsk sentrum i Norden dras mot det eksotiske i utkantene. Slik har folkemusikken fra Sverige påvirket og formet folkemusikken i resten av Norden, men samtidig har resten av Norden påvirket og formet musikken i Sverige, som står i sentrum av den nye nordiske folkemusikken, slik den er blitt kjent i utlandet.

At svensk musikk, eller rettere sagt musikk utviklet og produsert i Sverige, er den viktigste bestanddelen i felles nordisk folkemusikk, kan illustreres av låtvalget på samle-CD-ene *Nordic Roots*, utgitt i USA av selskapet *NorthSide*. De tre CD-ene, som ble utgitt mellom 1998 og 2001, representerte folkemusikk fra Norge, Sverige, Danmark Finland og Sameland. Av de totalt 57 sporene var 34 (60 prosent) med svensk musikk,³ 13 (23 prosent) var finske, fem (ni prosent) var norske, fire var samiske og ett var dansk. Selv om dette var et utvalg for det amerikanske World Music-markedet, er det symptomatisk for den stilen vi snakker om her. For det platekjøpende publikum både i USA, i Europa og andre steder er sannsynligvis ikke opptatt av de nasjonale (og lokale) forskjellene i den nordiske musikken, og i hvilke retninger impulsene har gått på kryss og tvers i de nordiske land. Dette blir markedsført som en felles musikktradisjon, som pannordisk folkemusikk.

Hva og hvem driver utviklingen?

Hvis det er slik at folkemusikk i Norden beveger seg mot et fellesnordisk stilfellesskap, må vi lete etter årsakene flere steder. Det foregår et samspill mellom ulike aktører. Bildet er sammensatt. Selv om tradisjonelle musi-

seringsformer og møteplasser (kappleiker, stevner etc) fortsatt eksisterer, er det ingen tvil om at folkemusikken i økende grad blir profesjonalisert og tilpasset nye framføringsformer som konserter og festivaler. Festivalene får stadig større betydning. *Festivaliseringen* (Lundberg, Malm og Ronström 2000:337) som foregår i alle musikkformer, fører til at artistene må tilpasse sin musikk og presentasjonsform til festivalformatet. Folkemusikere har fått et bredere publikum enn de er vant med, og må konkurrere med andre om publikums oppmerksomhet. Dagens folkemusikere må nyorientere seg, finne sin plass i et markeds- og medieorientert musikklandskap, på linje med andre artister og musikere fra andre sjangere. De som vil gjøre det bra, blir «verdensmusikere» enten de vil eller ikke.

De store folkemusikkfestivalene i Førde, Falun og Kaustinen vokste fram samtidig, og har lenge samarbeidet om program og artister. Uten at de har hatt direkte betydning for utvikingen av en felles nordisk folkemusikkstil, har de vært viktige arenaer for utveksling av musikk og nye ideer. Det tidligere bransjetreffet *Norrskan* i tilknytning til Falun folkemusikkfestival var en viktig møteplass for musikere, arrangører og andre i bransjen. Andre festivaler har blitt bygd opp rundt en særlig nordisk profil, slik som *Skandinavisk folketone* på Haukelisetser (nå *Haukelisetserfestivalen*) og *Kalottspel* i Målselv, som skal være en møteplass for hele Nordkalotten.

I tillegg finnes det flere nettverk og ulike former for nordisk samarbeid, for eksempel Nordisk folkemusikkkomité, en paraplyorganisasjon for organisasjonene på folkemusikkområdet. Videre har byggere av folkemusikkinstrumenter sitt eget nordiske nettverk, mens i et annet nettverk møtes utøvere på harper, lyrer og lignende instrumenter.

Andre nettverk har sannsynligvis hatt større betydning for folkemusikkens samnordiske orientering, for eksempel NORTRAD, et velfungerende samarbeid mellom institusjoner som utdanner folkemusikere. Medlemmer her er høyskoler og konservatorier både i Norden og i Baltikum, og intensjonen er å øke mobiliteten av lærere og studenter mellom medlemsinstitusjonene. Utdanning er i seg selv en viktig faktor som former framtidens folkemusikere. Mange av de 16 institusjonene er toneangivende i nordisk sammenheng, slik som folkemusikklinja på Kungliga Musikhögskolan i Stockholm og Sibeliusakademiet i Helsinki. Mange samspillgrupper er dannet i miljøene rundt utdanningsinstitusjonene, som også har flere

sentrale utøvere knyttet til seg, for eksempel Sven Ahlbäck og Susanne Rosenberg (Stockholm) og Arto Järvelä (Helsinki).

Et samarbeidsprosjekt med en uttalt målsetting om nordisk samspill er den nordiske masterutdanningen i folkemusikk, som startet opp i 2007. Programmet er et samarbeid mellom fire utdanningsinstitusjoner i Finland, Sverige, Norge og Danmark,⁴ med formål å utdanne og skolere utøvende folkemusikere på et høyt nivå. Samspill blir vektlagt, idet studentene skal bringe sammen sine respektive tradisjoner i et felles samspillprosjekt. Bandet NOMAS, fra første kull i dette utdanningsprogrammet, har allerede turnert i nordiske land og gjort suksess med sin «nye nordiske sound», ifølge sin hjemmeside:

The band's numerous concerts throughout Scandinavia have shaped the unique sound that is NOMAS today. Their sound has influences from all the Nordic folk music traditions, jazz, pop, rock and classical music, and not least the musicians' strong personal styles. In this inter-Nordic folk music fusion they are expressing their common cultural identity, both through traditional and contemporary Nordic folk music. NOMAS is: the new Nordic sound!⁵

Musikken NOMAS har lagt ut som smakebiter, viser musikanter på et høyt nivå som gjør selvstendige valg om arrangementer og lydbilde, selv om det samtidig er klart at musikerne er en del av den etablerte folkemusikkscenen i Norden. Det gjenstår å se om dette utdanningsinitiativet får betydning og ringvirkninger, siden det er et prosjekt som er igangsatt med et bestemt formål, nemlig utvikling av nordisk samspill. Det blir også interessant å se hvordan den danske komponenten finner sin plass i dette samspillet, siden Danmark tidligere har hatt en mindre framtreddende plass blant folkemusikkensemblene i Skandinavia.

Boka *Musik, medier och mångkultur* (Lundberg, Malm og Ronström, 2000) opererer med tre typer aktører i musikkfeltet, nemlig «gjørere», «makere» og «vitere». Gjørere er de som står i sentrum ved å utøve sin musikk eller dans, mens makere er entreprenørene som tilrettelegger, slik som konsertarrangører, plateprodusenter, markedsførere etc. Viterne er de som står rundt og beskriver og analyserer det som skjer. Hvis vi skal bruke denne modellen i tilfellet NOMAS, er makerne sentrale. Dette dreier seg

om konsertarrangører og andre som tilrettelegger for opptredener, utdanningsinstitusjonene som står bak og har initiert studietilbudet, samt politikerne som har bevilget støtte. Utdanningen er ikke en ide med utgangspunkt i musikerne eller miljøet, men må sees på bakgrunn av politiske føringer, nærmere bestemt Nordisk ministerråds rammeprogram for utdanning NORDPLUS, som prioriterer nordiske mastergrader. En nordisk mastergrad gir prestisje for de deltakende institusjonene. Men det er likevel gjøerne som må spille og «levere», i form av et band med en nordisk profil. I samarbeid med lærerne på institusjonene (som også kan betegnes som vitere), blir resultatet til sjuende sist opp til musikantene selv.

Dette er et viktig poeng for hele folkemusikkfeltet, at samspillet mellom makere og gjørere er tett, og at musikerne selv har mye makt. I utviklingen av det nordiske stilfellesskap er spelemenn og musikere sannsynligvis de viktigste aktørene. Selv om festivalarrangører, plateselskaper og utdanningsinstitusjoner er viktige drivkrefter, skal vi ikke undervurdere betydningen til utøverne selv. Ingen av dem er roboter som blir styrt av en ytre krefter, enten det er politiske institusjoner eller «musikkindustrien».

Noen utøvere har vært mer toneangivende enn andre, vel å merke uten at de nødvendigvis har vært drevet av en særskilt skandinavisk eller nordisk ide. Et sentralt navn er Mads Edén. Fra slutten av 1970-tallet startet han med eksperimentering med instrumenter og arrangementer og også egne komposisjoner, og i 1980 grunnla han Groupa. I utviklingen av kammerfolkemusikken er sannsynligvis Edén en av de mest betydningsfulle, ved siden av Ale Möller, mannen som blant annet introduserte bouzoukien i skandinavisk folkemusikk. Möller har lenge samarbeidet med norske musikere, som Kirsten Bråten Berg og Gunnar Stubseid. Leif Stinnerbom er en annen viktig person i dette landskapet. Han var med på å starte Groupa sammen med Mats Edén, og er både musiker og danser. Hans suksess knytter seg først og fremst til scenisk folkedans. I sine oppsetninger i Sverige, Norge, Danmark og Finland har han klart å forene det folkelige uttrykket i både dans og spel med sceniske virkemidler.

En utøver som har hatt større innflytelse enn de fleste på skandinavisk instrumental spillestil, er den norske musikeren Ånon Egeland. Han var vært mye i Sverige og samarbeidet med svenske musikere, og fått en høy stjerne som spelemann. Hans særegne feletoner og «skjeve» tonalitet samt

materialet han har introdusert, ofte fra egne innsamlinger i Agder, har inspirert mange svenske musikanter, og hans innflytelse kan høres i flere nordiske folkemusikkgrupper. Effekten jeg tidligere nevnte med at Sverige henter materiale i Norge, er kanskje ekstra tydelig rundt Egeland, som har hatt noe å by på som har blitt sett på både som verdifullt og eksotisk.

Et nyere produkt av Ånon Egeland-stilen krysses med svensk samtidsfolkemusikk er bandet *Harv*, som gjennom arv (Magnus Stinnerbom i Harv er sønn av Leif Stinnerbom), allianser/vennskap og musikalsk oppfinnsomhet forener og til dels også fornyer en norsksvensk eller fellesskandinaviske stil. Harvs Daniel Sanden Warg er også en person i dette feltet som på flere måter har bundet sammen norsk og svensk folkemusikk, ikke bare ved å være med i konstallasjoner som Harv, men gjennom sin genuine interesse for setesdalsmusikken. Denne interessen har likhetstrekk med arbeidet til den danske forskeren Morten Levy, som fra et forskerperspektiv har vært opptatt av de gorrlause slåttene i Setesdal og satt dem inn i en historisk kontekst fra sagatiden (som også representerer en felles nordisk fortid [Levy 1974, 1989]).

I vokalmusikken er det vanskeligere å trekke fram personer som har hatt like stor betydning på tvers i Skandinavia og Norden. Det skyldes nok at det er på instrumentalsiden den fellesnordiske musikken er tydeligst. Likevel kan vi peke på innflytelsesrike sangere som Agnes Buen Garnås og Lena Willemark. Det er klart at også sangere har hørt på hverandre og blitt inspirert på tvers av nasjonsgrensene. For eksempel kan det veldig godt hende at de svenske gruppene *Rosenbergs sju* og *Ranarim* – som begge er basert på kvinnelig flerstemmig sang – har hørt på norske *Tiriltunga*, som var tidligere ute med arrangert flerstemmig kveding, og på den karelske stilen som Sanna-Kurki-Suonio og Tellu Paulasto brakte med seg inn i Hedningarna.

Slik kan vi fortsette med å nevne nordiske brobyggere. Lista med musikanter og band som samarbeider på tvers av landegrensene i Norden, begynner å bli lang. Noen har imidlertid holdt på lenger enn andre. Gruppen *Spelimenninir*, som har medlemmer fra Danmark, Færøyene og Sverige, ga ut sin første plate – *Spelimenninir i Hoydolum* – i 1977, og eksisterer fortsatt. Deres geografiske profil er den vestlige delen av Norden, med base på Færøyene. *Spelimenninir* har imidlertid holdt seg på utsida av den

etablerte folkemusikdiskursen, og havner derfor også litt utenfor historien om moderne samspillidealer i nordisk folkemusikk.

For å returnere til modellen med makere, gjørere og vitere: I tillegg til makere (arrangører og andre bakfolk), gjørere (musikanter) kan vi trekke fram en type vitere som har en viss betydning, nemlig journalister og kritikere. I jazzfeltet er det en kjent sak at utenlandske skribenter lenge har vært opptatt av en nordisk tone. De sikter da særlig til Jan Garbareks innspillinger på selskapet ECM på 1970-tallet, men også nyere innspillinger. Særlig engelske og amerikanske kritikere har trukket fram denne spesielle tonen, som de mener uttrykker det nordiske landskapet (Weisethaunet 2007:191), riktignok uten å definere presist hva denne nordiske jazztonen består i. Det samme fenomenet finnes innenfor klassisk samtidsmusikk, som når den danske komponisten Per Nørgaards *Trio nr. 1* beskrives som nordisk: «Man vil næppe kunne kalde musikken 'mørk'. Trioen er snarere lys, men det er et nordisk udpræget nordisk lys – et lys-mørke så at sige» (Kullberg et al. 2009). Et parallelt fenomen er begrepet «arctic sound», brukt om Nord-Norges elektronikascene, og særlig om Geir Jenssens/*Biospheres* musikk. Den er beskrevet gjennom arktiske metaforer som kald, fjern og glasial. Dette føyer seg inn i et mønster der journalister og andre vitere sammen med makere i populærmusikkfeltet konstruerer bestemte «sounder», slik som «the Liverpool sound», «the Nashville sound», «the California West Coast sound» med flere (Connell og Gibson 2003:90–116). Selv om det er lett å se at dette er konstruksjoner, er det også klart at det ikke er mulig å lage en ny «sound» ut fra ingenting. Det må være et visst grunnlag i stedet eller regionen, i form av et aktivt musikkmiljø, infrastruktur med studioer etc., og ikke minst et publikum (ibid).

For de som gir ut folkemusikk fra de nordiske land i en større internasjonal kontekst, særlig de som promoterer «nordisk folkemusikk», er det fordelaktig med omtaler som publikumsanmeldelsene sitert i innledningen til denne artikkelen. Beskrivelsene er eksotiserende, når de trekker fram natur, nordlyset, mytologi og lignende, men de presenterer like fullt autentiske opplevelser av nordisk folkemusikk, og sier noe om hvordan den oppleves forskjellig fra annen musikk. At publikum inntar rollen som vitere, skal vi ikke kimse ad. Publikum er uhyre viktige aktører, siden de opprettholder det hele ved å kjøpe plater, lydfiler og konsertbilletter. Dette er en sammensatt

gruppe som fortjener å bli omtalt som noe annet enn et mystisk «marked». Om det finnes fellestrekk mellom de som kjøper og hører på nordisk folkemusikk i inn- og utland, må det i så fall være at de har en draging mot noe meningsfylt, og for mange handler det i dette tilfellet om natur, mytologi, religion, historie, tradisjon og røtter. Her kan den nordiske folkemusikalske regionen tilby et alternativ. For eksempel: Interessen for norrøn historie og vikingtid er stor, og en del av folkemusikkpublikummet er definitivt tiltrukket av de historiske forbindelseslinjene en del av de moderne bandene drar opp. For eksempel har Hedningarna og andre bordunrockere særlig tuftet sin suksess på et slags middelalderuttrykk. Tilsvarende med *Gjallarhorn*, som med tekster og image viser vei til den norrøne kulturarven.

Røtter og myter

Den nye felles nordiske folkemusikkstilen er en konstruksjon, skapt av bestemte krefter, grupper og enkeltpersoner, enten de har interesse eller ikke for et nordisk musikalsk felleskap. Men selv om det stemmer at dette er en skapt utvikling, er det bare halve sannheten. Konstruksjonene er ikke tatt fra løse lufta, men bygger på en lang historisk utvikling. Det nordiske er ikke en ny ide, verken geografisk, kulturelt eller mytisk.

Norden er både en geografisk og en kulturell formasjon. Den skandinaviske halvøya, altså Norge, Sverige og deler av Nord-Finland, er det viktigste geografiske grunnlaget for Norden, dessuten Fennoskandia, som i tillegg består av Kolahalvøya, det øvrige Finland og Karelen. Skandinavia som politisk og kulturell enhet er en mer upresis størrelse som kan bety Norge og Sverige (altså halvøya) eller, slik det er mest vanlig: Norge, Sverige og Danmark. Norden brukes som en betegnelse på den større regionen bestående av Skandinavia pluss Finland og Åland, i tillegg til Island, Færøyene og Grønland. På engelsk brukes ofte Skandinavia synonymt med Norden. Et eksempel er CD-en *The Rough Guide to the Music of Scandinavia* (2000), som presenterer musikk fra alle fem nordiske stater.

Skandinavia og Norden ble omtalt av greske og romerske forfattere, oftest gjennom korte geografiske beskrivelser. Begrepene som ble brukt, var oftest Skanzia, Scandia og lignende, ved siden av Thule. En pioner når det

gjelder beskrivelse og formidling av Nordens historie og kultur, var den svenske biskopen og forskeren Olaus Magnus (1490–1557). Han publiserte sitt første kart over Norden, *Carta Marina*, i 1539, med et teksthfte som beskrev områdene og folkene som bodde der. Hovedverket *Historia de Gentibus Septentrionalibus*, «De nordiske folks historie», fra 1555 satte i enda sterkere grad Norden på kartet (Magnus 1555). Magnus var patriot og beskrev en stolt, men også kuriøs historie. Han nevnte blant annet de mange sjøuhyrene som fantes i de nordiske farvann. Selv om Magnus bygde på et kulturelt fellesskap, i form av felles språk, religion og historie, presenterte han et eksotisk bilde av Norden.

For Norden var annerledes og eksotisk for resten av Europa. Mens europeiske dannelsesidealer hentet inspirasjon i den klassiske middelhavskulturen, sto Norden for noe kaldt og utilgjengelig. Gradvis skapte reiseskildringer og andre beskrivelser et mer positivt og attraktivt bilde av det høye nord, og trakk fram menneskene som sterke, sunne og modige. Naturens hardhet, med strenge vintrer og korte somrer, hadde formet menneskene. I tillegg ble frihetens urhjem plassert i nord. Nordboernes frihetstrang skyldtes deres styrke og hardførhet, som gjorde dem vanskelige å overvinne for potensielle undertrykkere, skrev filosofen Montesquieu i 1748 (Christensen 1998:56).

Nordens storslåtte natur og fortid blir alltid trukket fram i disse eksotiseringstendensene, som videreføres i nasjonsbyggingsprosjektene til de nordiske landene og i felles nordiske idestrømninger. En ideologisk bevegelse som la vekt på likheten snarere enn forskjellene mellom de nordiske landene, var skandinavismen, med tyngdepunkt fra 1830 til 1860. I tillegg blomstret den opp igjen rundt forrige århundreskifte, i forbindelse med prosessen som førte til at Norge frigjorde seg fra Sverige. Mange av skandinavistene ville også inkludere Finland, siden det skandinaviske språkfellesskapet også gjaldt deler av Finland. Skandinavistene hadde mye til felles med nasjonsbyggerne, og brukte delvis samme retorikk og symboler (Hansen 2008). Sveriges nasjonalsang «Du gamla du fria» ble skrevet i en skandinavistisk ånd av Richard Dybeck i 1844. Interessant nok nevnes aldri ordene svensk eller Sverige i de to versene.⁶ Typiske eksempler på skandinavistenes symbolbruk finnes i verkene til den danske forfatteren Carl Ploug (1813–1894). I sangen «Norden», skrevet mellom 1848 og 1863, skriver han (Ploug 1901:93):

Hvor de hvide Bræer skinne
 Fra de mørke Fjeldes Tinde;
 Hvor de stride
 Elve skride
 Gjennem Dalens magre Jord;
 Hvor de høie Graner suse, og i lave Bjælkehuse
 Stærke, trygge
 Bønder bygge –
 Er det skjønne, stolte Nord.

Dette er tett opp til nasjonalromantisk diktning, men her er det altså ikke nasjonen, men Norden som bygges. Også i kunstmusikken finner vi en interesse for det nordiske, delvis hånd i hånd med at den nasjonale bevissthet fikk gjennomslag på 1800-tallet. Særlig i Tyskland, der mange komponister fra Norden studerte, mente man at å kunne høre en egen nordisk tone. Uttrykket går særlig tilbake til Robert Schumanns omtaler av musikken til den danske komponisten Niels W. Gade, i *Neue Zeitschrift für Musik* (Vollsnes 1998:198, Gelbart 2007:243). Schumann og andre som trakk fram den nordiske tone, brukte naturbeskrivelser, nordlyset og andre nordiske symboler og myter for å beskrive det typiske og unike nordiske i musikken. Retorikken viderefører gamle oppfatninger om kontrasten mellom nord og sør, og har gjenklang den dag i dag. Konstruksjonen av Norden gjennom mytedanning kan dermed sees som en uavsluttet historisk prosess. Norden ble og blir konstruert som en kontrast til noe annet («sør», Sentral-Europa etc.), noe som er typisk for utkantområder, som ofte blir definert som annerledes i forhold til et geografisk eller kulturelt sentrum.

Antropologen Malcolm Chapmann (1994) beskriver hvordan «keltisk musikk» har blitt konstruert gjennom ulike prosesser som blant annet handler om opposisjonen og interaksjonen mellom «oss» og «de andre» og mellom sentrum og periferi. Kelterne har fått rollen som «de andre», plassert i periferien i forhold til den mer dominante europeiske tradisjonen. Opp gjennom historien har opposisjoner som gresk/keltisk, romersk/gallisk og engelsk/keltisk fulgt hverandre og bidratt til å definere det keltiske (ibid.:36). En annen viktig prosess i mytekonstruksjonen, skriver Chap-

mann, er romantisering, en historisk sett nyere prosess som har bidratt til at det keltiske i dag framstår som en attraktiv og eksotisk kulturell utkant.

At musikk fra utkantene blir definert som annerledes i forhold til «mainstream» musikk, er viktig i disse konstruksjonene, noe som også forklarer at mange publikummere og platekjøpere ser fellestrekk mellom keltisk og nordisk folkemusikk og til og med andre europeiske utkanter. Et eksempel igjen er fra publikumsanmeldelsene på amazon.coms nettsider, der en omtale av CD-en *Nordic Roots Vol 3* sier at «the music on the whole CD, has a Celtic lilt, with some Eastern European mystery ...»⁷. Det er fristende å trekke fram noe Béla Bartók en gang skal ha sagt: Han mente Europa på folkemusikkens område kunne lignedes med et eple som var råttent i midten, men friskt i utkantene.

Selv om Bartóks beskrivelse går rett inn i myten om den eksotiske periferien, må vi likevel innrømme at folkemusikken er mer vital i Europas utkanter. For som de fleste myter er også denne bygd på et snev av realitet. Den mytiske konstruksjonen av nordisk folkemusikk er i seg selv gammel, som de historiske realitetene rundt den. Eksemplene på musikalske særtrekk og fellestrekk i Nordens folkemusikk som Bjørn Aksdal (1998:133) trekker fram, peker alle bakover i tid: bruk av bordunstrenger, bruk av instrumenter som går tilbake til middelalderen, naturtoneinstrumentenes viktige plass, tonalitet med flere variable tonetrinn, arkaiske vokalformer og middelalderballadens store utbredelse.

Riktignok er disse trekkene bedre bevart i det indre av Norge og Sverige enn i for eksempel Sør-Skandinavia/Danmark, og det er store forskjeller mellom områder og regioner innad i Norden. Hvis vi skal sammenligne land, har folkemusikken i Norge og Sverige de største likhetene seg imellom. Riksgrensen har tydelig vært ei politisk grense og ingen kulturgrense. Det høres på språket i grensetraktene, og ikke minst i spelemannsmusikken. Det var mye samkvem mellom begge sidene av grensa før det nasjonale slo inn og begrenset kontakten fra slutten av 1800-tallet (Aksdal 2008). Videre er polska/pols/springartradisjonene felles og temmelig unikt for Skandinavia. En egen rytmisk variant av polsen, en asymmetrisk form der den tredje taktdelen er kort, finnes på begge sider av grensa, utbredt fra Agder og Telemark og østover til et godt stykke inn i Värmland, Dalsland og Bohuslän (Jenssen 2005, Melby 2005).

I andre musikalske sammenhenger ser vi det samme, at grensa kun har vært ei politisk grense. Rallare og andre arbeidsinnvandrere har hatt med seg sangene sine. «Unionskongen» Kalle Jularbo var like stor og spilte like mye i Norge som i Sverige. Han var Nordens mestselgende plateartist mellom 1930 og 1960 (Häggmann 1998:179). Videre kan vi nevne dansebandene som oppsto på 1960-tallet, særlig Värmland og grensetraktene. Sven-Ingvars, Vikingarna og de andre store svenske bandene har alltid hatt et bredt nedslagsfelt i Norge, og de norske bandene har hermet etter stilen til svenskene. Først nå i det siste har det blitt vanligere på norsk side å syngje på norsk, helst på sin egen dialekt, og finne sine egne veier, selv om fenomenet fortsatt er svenskorsk, og har ekstra appell i grensestrøkene.

I tillegg finnes en rekke eksempler på kulturelle fellesskap som går på tvers av landene i Norden. For det første var unionene (Kalmarunionen, Danmark-Norge, Sverige-Finland og Norge-Island-Grønland-Færøyene-Shetland-Orknøyene) ikke bare politiske enheter. De førte også til kulturell utveksling. Videre er finnskogskulturen i Sverige og Norge et eksempel på forbindelser mellom øst og vest i Norden. For ikke å nevne samene, kvenene og romanifolkets/taternes bidrag til å binde sammen Norden. Musikkulturen etter disse minoritetene viser tydelig et nordisk fellesskap.

Det blir likevel feil å skissere en ubetinget idyllisk historie om nordisk forbrødring. Ikke alle var overbeviste skandinavister og nordister. For å eksemplifisere: I enkelte folkemusikkretser i Norge har ikke ordet «svensk» hatt like god klang. «Svenskemusikk» og «svenskefele» (flatfele) har blitt brukt nedsettende i noen miljøer. Selv på Røros brukte folk «svenskeleker» som den laveste kategori av slåtter, rangert under «gammelleker» og «skitleker» (Aksdal 2008:112). Imidlertid har begge eksemplene utspring fra den nasjonalromantiske perioden, da det ble viktig å markere avstand til nabolandenes musikk.

På denne bakgrunnen representerer de nye strømmingene i folkemusikken fra ca. 1980 og framover noe nytt, riktignok bygd på et solid historisk og ideologisk grunnlag om nordisk forbrødring. Og det som er i ferd med å skje på den nordiske folkemusikkfronten, må sees i sammenheng med bevegelser ellers i Europa og ellers i verden.

Regional identitet og det lokale, nasjonale og globale

Regional identitetsbygging har lenge vært viktig i Europa, og i moderne europeisk politikk har regionene fått økende betydning som stabiliserende virkemiddel. Regioner kan være store og inneholde flere hele nasjonalstater, som Norden eller Baltikum, eller de kan være som Tirol, en liten Euroregion⁸ på størrelse med Oppland fylke som ligger i deler av Østerrike og Italia. Mange av de «nye» regionene har en felles politisk, språklig eller kulturell historie, og mye kulturelt samarbeid blir initiert gjennom ulike støtteordninger.

Også i folkemusikksammenheng ser det ut til å skje en utvikling mot store regioner. Nasjonale tradisjoner fusjonerer til større enheter som for eksempel Balkan, Middelhavsområdet, det keltiske og det nordiske området. Felles for disse regionene er at de inneholder flere nasjonale og lokale tradisjoner, men at historiske og kulturelle bånd knytter dem sammen.

Den britiske etnomusikologen Caroline Bithell beskriver hvordan korsikanske folkemusikere i den senere tid har gått inn i musikalske allianser med andre musikere i en region rundt Middelhavet. Motivasjonene er flere (Bithell 2007:206). Noen legger vekt på det naturlige kulturelle fellesskapet i middelhavsregionen, ofte med referanse til historiske forhold, siden Middelhavet helt siden antikken har knyttet folk sammen i en slags smeltedigel. Noen har valgt en felles middelhavsidentitet som et alternativ til nasjonal identitet, mens andre bruker den som en tilleggsidentitet. De nye alliansene blir også begrunnet med at en større region gjør det lettere å presentere sin musikk på en friere måte, som noe annet enn «folklore». Og dessuten passer en musikalsk middelhavsidentitet lettere inn i det internasjonale musikkmarkedet, ved siden av mer kjente identiteter som den keltiske.

Disse regionene er fleksible størrelser. Aktørene (musikere, konsertarrangører m.m.) står fritt til å velge regionale identiteter. Det er også mulig å beholde et lokalt særpreg samtidig som man representerer en større region. De geografiske avgrensningene er også fleksible. Hvor hører for eksempel det keltiske til? For de fleste vil Irland og Skottland være kjerneområdet. Men Wales, Bretagne, og deler av Den iberiske halvøy hører også med, pga. språklige og historiske forbindelser samt lokale keltiske revivalprosjekter.

En annen avgrensning er å inkludere keltisk musikk i USA, og dens betydning i genrer som country og bluegrass.

Folkemusikkregionene eller -identitetene spriker alltid i utkantene. Et eksempel er at Vest-Norge i likhet med hele den vestlige delen av Norden like mye som å orientere seg østover på mange måter tilhører en nordsjøidentitet eller til og med en større «nordatlantisk stilflate» som strekker seg til Skottland og Irland (Myhren 2009). Dette kan forklares med områdets etablerte og til dels gamle kulturelle forbindelser, med røtter i vikingferdene. I vår tid bidrar oljeindustrien til å opprettholde denne regionen, og rent musikalsk har festivaler og seminarer betydning. Et lignende fenomen har vi i Finland, der de vestlige distriktene vender seg mot Sverige og Skandinavia, fordi de har tilhørt Sverige og har hatt sterke kulturelle bånd vestover, mens de østlige delene vender seg østover, mot Karelia og finsk-ugrisk kultur (Hill 2007:58–64). At det videre foregår en del samarbeid mellom Norden og Baltikum på folkemusikkområdet, kan delvis forklares med en rekke støtteordninger rettet mot kulturell og annen utveksling over Østersjøen, men også med ulike nettverk og kontakter mellom baltiske og nordiske grupper, ensembler og enkeltpersoner som blomstret opp rundt og etter de baltiske landenes frigjøring fra Sovjetunionen.

For å understreke det fleksible og omskiftelige rundt disse musikalske regionene: Kanskje det tidligere i år oppsto en ny musikalsk region, gjennom Alexander Rybaks *Eurovision Song Contest*-vinner «Fairytale»? Noe av suksessen med låten er at den lyktes i å forene en nordisk tone med en østeuropeisk musikalsk karakter, kanskje også med et visst Balkan-preg. Selv om dette eksemplet er hentet fra populærmusikken,⁹ er det interessant fordi det viser at en enkeltperson og en enkeltlåt kan få overraskende stor betydning. Både i populærmusikken og i det moderne folkemusikkfeltet blir endringer drevet fram av individuelle aktører, i samspill med større grupper (publikum, markedet). Folkemusikken i dag er ikke avsondret fra populærkulturelle prosesser, og det er i lys av dette vi må se utviklingen og bevegelsene i transnasjonale folkemusikkregioner.

Et helt annet og interessant fenomen med eksemplet «Fairytale» er at Alexander Rybak før finalen fikk henvendelser fra folk i flere land som mente at låten uttrykte deres nasjonale røtter.¹⁰ Dette gjaldt så forskjellige land som Polen, Irland og Hellas. Det understreker det brede nedslagsfeltet

i akkurat denne låten. Men samtidig, vel å merke, er det symptomatisk for forholdet mellom musikk og nasjonalisme at en enkelt låt kan være uttrykk for ulike nasjonaliteter. Det viser at det er vanskelig å identifisere en nasjons typiske musikk eller typiske musikalske strukturer. Som regel er det ikke mulig å komme lenger enn til å slå fast at når noen *vil* at noe skal uttrykke noe nasjonalt, og blir enige om det, ja så uttrykker det noe nasjonalt. Det er nok at opplevelsen deles av et visst antall mennesker. Som musikkhistorikeren Carl Dahlhaus sier det (Dahlhaus 1980:86–87, sitert i Weisethaunet 2007:172):

If a composer intended a piece of music to be national in character and the hearers believe it to be so, that is something which the historian must accept as an historic fact, even if stylistic analysis – the attempt to “verify” the aesthetic premise by reference to musical features – fails to produce any evidence.

I tilfellet Norden viser det seg at nasjonale tonespråk vanskelig kan skilles fra det nordiske ved å peke på trekk i selve musikken, enten det er snakk om populærmusikk, folkemusikk eller kunstmusikk. Dette viser at hvorvidt musikkforskningen legger mest vekt på nasjonen eller en annen enhet, større eller mindre, blir et spørsmål om valg. Man kan insistere på at en melodi, en melodisk vending eller en spillestil symboliserer noe nasjonalt eller noe nordisk, og begge deler er like riktig.

Troen på det nasjonale fortsatt står sterkt, ser det ut til, og mange musikkforskere holder fast ved at musikk først og fremst uttrykker nasjonalitet. Et eksempel som er relevant for Norden, er en artikkel i *Studia Musicologica Norvegica* (Haugan, Kayser Nielsen og Stadius 2008) som etter en interessant diskusjon av forbindelsen mellom musikk og nasjonalisme i Norden insisterer på at de nasjonale distinkte tonespråk i de nordiske land finnes og blir videreført i dag, i dansebandmusikk, gammeldans og spellemannslag. Forfatterne tar også i bruk fugleverdenen til inntekt for sin tro på nasjonale tonespråk: «På ikke så få af de nyeste norske cd'er med folke- og dansemusik slutter man af med den melankolske lyd af en hjejle [heilo]. Unikt norsk; glædeligt genkendeligt for nordmænd, interessant for andre ...» (ibid.:106). Om forfatterne hadde tatt seg bryet med å sjekke utbredelseskartet til heiloen (*Pluvialis apricaria*), ville de sett at denne fuglen også

– eller faktisk bedre – ville kunnet symbolisere hele Norden.¹¹ En parallell her er den norske lutefiskrenessansen som startet for snart 20 år siden, som førte med seg en glede og stolthet over særnorske mattradisjoner. Så viste det seg at også Sverige hadde sin nasjonale lutefiskrenessanse samtidig, arrangert på samme måte som her (Eriksen 1993:19–20).

Uavhengig av hvordan publikum og vitere oppfatter den klingende musikken, mener jeg det er en klar tendens at folkemusikere i Norden er ukomfortable med at musikken de spiller, skal representere og symbolisere nasjonalitet. Regionaliseringstendensene er en av flere transnasjonale strømninger som må sees i lys av at nasjonalismen har tapt terreng. Disse bevegelsene fra de siste 20 til 30 årene kan sees som reaksjoner mot nasjonalromantikkenes grep på folkekulturen gjennom en hundreårsperiode, mot konstruksjoner av musikk som nasjonalsymboler og mot essensialisering av musikk.

De nye postnasjonalistiske strømningene går i flere retninger, både mot mindre og større enheter enn nasjoner. Vi lever i en globalisert verden der for det første alle slags musikalske uttrykk tar plass side om side, og kan beholde sin lokalitet. For det andre vil noen uttrykk foretrekke å være globale, i betydningen stedløse. Jeg tenker for eksempel på en del utgaver av New Age-musikk som er musikalske uttrykk for indre reiser og lignende. Dette er sammensatte musikkformer som ikke bør behandles stereotypisk, men det interessante her er at i grenselandet til slike musikalske fenomener finnes en del verdensmusikk, med elementer fra urbefolkningers musikk eller med «etnisk» instrumentarium med didjeridu, håndbjeller fra Tibet, sjamantrommer o.l. I nordisk folkemusikksammenheng kjenner har vi flere utgaver av slik verdensmusikk. Noen legger seg mer i retning av et generelt «etnisk» lydbilde, uten å gå av veien for didjeridu og instrumenter som gir gjenklang i alternativbevegelsen, for eksempel det norsksvenske bandet *Yggdrasil*, mens andre holder seg på nærmere breddegrader i valg av instrumenter og spillestil. I den «globale romantiske musikkbevegelsen» har også hjemlige instrumenter som hardingfele og munnharpe blitt rekontekstualisert, fra å signalisere «folk» til å bli «etniske» signaler (Kvifte 2000).

Ei folkemusikkgruppe som har gjort seg særlig gjeldende på verdensmusikkmarkedet ved å bruke ulike eksotiske instrumenter, er det svenskfinske bandet *Gjallarhorn*. De bruker didjeridu, djembe og andre «etniske»

instrumenter, men med forsiktighet, uten å endre det nordiske og norrøne preget til musikken (Hill 2007:70). Som markedsføringsstrategi kaller Gjal-larhorn sin musikk «world music from Finland». På den måten kommuniserer de at de har en kosmopolittisk holdning som samtidig tar vare på det lokale. Dette kan vi si gjelder flere av de skandinaviske gruppene. Groupa vil også insistere på å spille musikk med lokal forankring som i tillegg er lagd for å passe inn i verdensmusikken. Det er uproblematisk for moderne folke-musikere å adoptere flere identiteter, om ikke alltid samtidig. En folkemu-siker som for eksempel Ale Möller kan både representere en lokal identitet (fra Malmö eller Setesdal) en nasjonal (svensk), en nordisk og en global identitet.

En annen mulighet er å styre i helt motsatt retning, ved å dyrke det lokale uten å framstå som eller være opptatt av de andre nivåene. For vi kommer ikke utenom musikkens lokale forankring og at tradisjonsområder har vært en viktig del av folkemusikken. Lokal stedstilknytning er også delvis konstruksjoner, men kan ikke dekonstrueres helt vekk (Omholt 2006). Folkemusikkens forankring i tradisjonsområder har vært viktig for nasjonale folkemusikkprosjekter. Likevel forbinder vi først og fremst ideene om folkemusikkens ultralokale forankring med den grønne bølgen på 1970-tallet, særlig i Norge. En karikerende beskrivelse fra denne tiden hevder at på hver mjølkerampe måtte man komme opp med en lokal tradisjon.

Under «den gröna vågen» i Sverige, derimot, var det mer akseptert å gå i arkivene og hente materiale fra flere tradisjoner uten at det var noen nær kobling mellom lokalsamfunnet der musikken ble brukt, og der den egentlig kom fra (Jenssen 2005:24). Det er betegnende at den nye arrangerings-bølgen som endte opp i de fellesnordiske samspillidealene, hadde røtter i denne svenske folkemusikkbølgen.

Har en felles nordisk folkemusikkstil har gått på bekostning av og sveket interessen for lokale stilidealer? Det er mulig. Men hvis lokal tradisjons-kunnskap er i ferd med å bli nedprioritert, skyldes det en rekke forhold. Dette er sammensatte prosesser med mange forskjellige aktører og arenaer, noe som viser at det er meningsløst å hevde at «vi går mot en fellesnordisk stil» uten å kontekstualisere utsagnet.

Nordisk for hvem?

Hvis det nordiske folkemusikalske stilidealet finnes, *hvor* finnes det? Slik det er beskrevet her, handler det kanskje først og fremst om musikk framført av profesjonelle musikere og artister som opererer på verdensmusikkmarkedet, enten musikken er innspilt eller framføres levende på festivaler og konserter. Med andre ord: Har disse nye bevegelsene noe å gjøre med lokale spellemannslag, dansere og andre som driver med folkemusikk i ulike miljøer i by og bygd? Har de egentlig så stor betydning når det gjelder folke-musikkopplæring i lokalsamfunn rundt omkring i Norden?

For det andre er det nordiske fellesidealet mest til stede i instrumentalmusikken, og vedgår i mindre grad folkelig sang. For det tredje handler disse trendene om samspill og arrangert musikk, igjen noe som ikke vedgår hele folkemusikkfeltet. Vil solospillet da lide under et samspillpress? Den irske felestilen har blitt mindre individuell og variert etter at samspill lenge har dominert den irske musikken, advarer Eilev Groven Myhren (2009).

Dessuten er samspillidealene basert på et utvalg instrumenter, hvorav mange er tatt inn fra andre himmelstrøk. Enkelte karakteristisk nordiske instrumenter er tatt i bruk, slik som nøkkelharpe og strykelyre. Det er kanskje grunn til mer bekymring fra norsk side fordi hardingfela ikke i like stor grad har tatt del i samspilloppturen. På den annen side kan man hevde at det er en fordel, slik at solospillet kan fortsette å leve sitt liv ved siden av samspilltrendene.

Konklusjonen må bli at betydningen av nordisk regionalisering i folkemusikken ikke bør overdrives. Dette er bare *én* trend eller bevegelse som har skjedd og skjer parallelt med andre bevegelser. Betydningen av en nordisk stil avhenger av hvilket perspektiv vi ser verden fra. For musikkpromotører og profesjonelle musikere vil det noen ganger være en fordel å bruke det fellesnordiske for alt det er verdt, andre ganger er det irrelevant. Et annet poeng er at disse trendene går i bølger, og noen vil kanskje hevde at det fellesnordiske i folkemusikken var mer aktuelt på 1990-tallet enn nå. Men nordisk samarbeid er i skuddet som aldri før. Masterutdanningen NOMAS viser at nordisk samspill langt fra er uaktuelt i dag.

Regionaliseringstendensene er uansett en del av et nyere bilde som handler om at folkemusikkens innhold har blitt gjenstand for forhandlinger. Vi finner i dag en utpreget selvrefleksivitet i folkemusikkfeltet som i følge Berge (2008:51):

i større grad enn før, ser seg sjølv gjennom andres briller. Disse andre er hovedsakleg media, men også andre viktige samfunnsaktørar med definisjonsmakt i høve feltet, ikkje minst offentlege myndigheiter. Refleksiviteten vil med andre ord ikkje automatisk definere eit «nytt syn» på definisjonen av folkemusikk, den inviterer til ei rekke forhandlingar om innhaldet.

Forhandlinger om grenser gjør at synet på hva som er akseptert og gangbart innhold i folkemusikken, endrer seg over tid. Et interessant eksempel som også aktualiserer musikalske regioner i bevegelse, er multiinstrumentalisten Anders Røine, en folkemusiker som i de senere år blant annet har bidratt til å skyve skandinavisk arrangert folkemusikk i en ny retning, vestover, vekk fra det sentrale Skandinavia og mot USA. Hans innovative samspill med sangeren Marit Mattisgard (plata *Sudan Dudan*, 2005) var det første steget inn i et musikalsk landskap mellom norsk folkemusikk og stillferdig amerikansk country. For kanskje femten år siden blåste andre vinder, og da ville et slikt prosjekt sannsynligvis ikke ha fungert.

Men selv et møte mellom nordisk og nordamerikansk musikk vil fortsatt kunne klassifiseres som nordisk, om man vil. For det nordiske trenger ikke å knytte seg direkte til den geografiske regionen Norden eller de nordiske landene. Det nordiske eller kanskje bedre «det nordlige» kan være en ide eller tilstand som oppstår i alle nordlige strøk på kloden. Den kanadiske komponisten R. Murray Schafer, kjent som foregangsmann på området lydlandskapsstudier (soundscape studies), knytter en nordlig tilstand til sin kanadiske identitet (Harley 1998:121):

... The idea of the North is at the core of the Canadian identity. The North is a place of austerity, of spaciousness and loneliness, the North is pure; the North is temptationless ... The idea of the North is a Canadian myth. Without a myth a nation dies.

Her finner vi myten om det nordiske i en annen tapning (kanadisk), og vi

er igjen på sporet av naturbeskrivelser, gjennom konstruksjoner som sier noe om det som appellerer i det nordiske. Det tilbakevendende i beskrivelsene er renhet, klarhet, noe mystisk og ensomt.

Arkitekten Christian Nordberg-Schulz mente å kunne identifisere et særtrekk ved det nordiske landskapet som har fått konsekvenser for folketro og mytologi (Nordberg-Schulz 1984:42):

In a general way we may say that the Nordic landscape is characterized by *an indefinite multitude of different places*. Behind every hillock and rock there is a new place, and only exceptionally the landscape is unified to form a simple, unequivocal space. In the Nordic landscape, therefore, man encounters a host of natural “forces”, whereas a general unifying order is lacking ... In legends and fairy tales we encounter the mythical inhabitants of this world: gnomes, dwarfs and trolls. Still today Nordic man carries these beings within his psyche, and when he wants to “live”, he leaves the city to experience the mysteries of the Nordic landscape.

Om denne analysen «bare» er en ny myte, eller om det kan underbygges av sammenlignende studier av forholdet mellom natur og mytologi, vil jeg overlate til andre å finne ut av. For meg virker dette relevant og interessant, selv om det er en myte. For myter er noe vi også trenger, selv om vi også trenger å være kritiske til dem. I løpet av arbeidet med denne artikkelen har jeg fått et litt annet forhold til det nordiske og til «nordisk folkemusikk». På forhånd var jeg utpreget skeptisk, og overbevist om at «den nordiske tone» var en konstruksjon og en myte, skapt av musikkindustrielle krefter. Jeg er fortsatt skeptisk, og mener fortsatt at dette handler om kommersialisering og et musikkindustrielt marked rundt verdensmusikk og «produksjon av røtter». Men samtidig er det ikke hele sannheten. For det første må alle som koker suppe på en spiker, ha en god spiker å koke på. Det nordiske er et kulturelt og musikalsk fellesskap som vi kan velge å være en del av hvis vi vil, ved siden av alle de andre fellesskapene vi hører til. For meg er Norden et attraktivt sted, og jeg tiltrekkes av nordisk natur, nordlyset, historie og mytologi, og har egentlig ikke noe imot at musikk presenterer seg som nordisk, selv om det er bygd på en myte. Så ja takk, jeg kjøper den.

Referanser

- Aksdal, Bjørn 1998. «Folkemusik i Norden eller nordisk folkemusik?» Andersson, Gregor red.: *Musik i Norden*. (Kungl. Musikaliska akademins skriftserie nr. 85.) Stockholm. S. 132–133.
- Aksdal, Bjørn 2008. «Svenskleker og ande grenseløse slåtter. Noen betraktninger omkring svensk-norske spelmannsforbindelser». *Norsk folkemusikklags skrifter* nr. 22, s. 108–147.
- Berge, Ola K. 2008. *Mellom myte og marked. Diskursar og grenseforhandlingar i folkemusikk som samtidskulturell praksis*. Masteroppgave i kultur, Høgskolen i Telemark, Avdeling for allmennvitenskapelige fag.
- Bithell, Caroline 2007. *Transported by Song. Corsican Voices from Oral Tradition to World Stage*. Lanham, Md., Scarecrow Press.
- Chapman, Malcolm 1994. «Thoughts on Celtic Music». Stokes, Martin red.: *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford/Providence, Berg. S. 29–44.
- Christensen, Olav 1998. «En nasjonal identitet tar form. Etniske og nasjonalkulturelle avgrensninger». Sørensen, Øystein red.: *Jakten på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet*. Oslo, Ad Notam Gyldendal. S. 51–73.
- Connell, John og Chris Gibson 2003. *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*. London, Routledge.
- Dahlhaus, Carl 1980. *Between Romanticism and Modernism. Four studies in the music of the later nineteenth century*. Berkeley, University of California Press.
- Eriksen, Thomas Hylland 1993. *Kulturterrorismen. Et oppgjør med tanken om kulturell renhet*. Oslo, Spartacus.
- Gelbart, Matthew 2007. *The Invention of "Folk Music" and "Art Music". Emerging Categories from Ossian to Wagner*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Goertzen, Chris 1997. *Fiddling for Norway. Revival and Identity*. Chicago, University of Chicago Press.
- Hansen, Tor Ivar 2008. *Et skandinavisk nasjonsbyggingsprosjekt: Skandinavisk Selskab (1864–1871)*. Masteroppgave i historie, Universitetet i Oslo.

- Harley, Maria Anna 1998. «Canadian Identity, Deep Ecology and R. Murray Schafer's "The Princess of the Stars"». Schafer, Murray R og Helmi Järviluoma red.: *Northern Soundscapes* (Yearbook of Soundscape Studies vol. 1), s. 119–142.
- Haugan, Anne Svånaug, Niels Kayser Nielsen, og Peter Stadius 2008. «Musik og nationalisme i Norden – en kontingent-konstruktivistisk studie». *Studia Musicologica Norvegica* vol. 34, s. 91–109.
- Hill, Juniper 2005. *From Ancient to Avant-Garde to Global: Creative Processes and Institutionalization in Finnish Contemporary Folk Music*. PhD dissertation, University of California, Los Angeles.
- Hill, Juniper 2007. «Global Folk Music' Fusions. The Reification of Transnational Relationships and the Ethics of Cross-Cultural Appropriation in Finnish Contemporary Folk Music». *Yearbook for Traditional Music* vol. 39, s. 50–83.
- Häggmann, Ann-Mari 1998. «Från nationell musik till värdsmusik». Andersson, Gregor red. *Musik i Norden*. (Kungl. Musikaliska akademins skriftserie nr. 85.) Stockholm, s. 175–182.
- Jenssen, Atle Lien 2005. «Revitalisering av folkemusikktradisjoner i Sør-Hedmark». *Norsk Folkemusikklag skrift* nr. 18 (2004), s. 15–31.
- Kaminsky, David 2005. *Hidden Traditions. Conceptualizing Swedish Folk Music in the Twenty-first Century*. PhD dissertation, Harvard University.
- Kullberg, Erling et al. 2009. *Per Nørgård. En introduktion til komponisten og hans musik*. [Online] Kulturnett Danmark. URL: <http://www.pernoergaard.dk/da/udvalgte/042b.html>
- Kvifte, Tellef 2001. «Hunting for the Gold at the end of the Rainbow: Identity and Global Romanticism. On the Roots of Ethnic Music». *Popular Musicology Online*. Internett: <http://www.popular-musicology-online.com/issues/04/kvifte.html>
- Levy, Morten 1974. *Den sterke slått. Om magisk musik fra sagatiden og dens genklang hos norske spillemænd*. Højbjerg, Wormianum.
- Levy, Morten 1989. *The World of the Gorrlaus Slått. Morphological Investigation of a Branch of Norwegian Fiddle Music Tradition*. (Dansk folke-minde-samling, skrifter, nr. 6.) København.
- Lundberg, Dan og Ternhag, Gunnar 1996. *Folkemusik i Sverige*. Hedemora, Gidlund.

- Lundberg, Dan, Krister Malm og Owe Ronström 2000. *Musik medier mångkultur. Förändringar i svenska musiklandskap*. (Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music nr. 93.) Hedemora, Gidlund.
- Magnus, Olaus 1555 (1972). *Historia de gentibus septentrionalibus*. («Historien om de nordiske folk.») (Opprinnelig trykt i Roma.) København, Rosenkilde and Bagger.
- Melby, Trine Sennerud 2005. «Finnskogens «fugl fønix». Om rekonstruksjon og revitaliseringen av polsdans på Finnskogen, 1961–2004». *Norsk Folkemusikklag skrift* nr. 18 (2004), s. 39–53.
- Myhren, Eilev Groven 2009. «Kvar går samspelet vårt?» *Spelemannsbladet* nr. 1, s. 18–19.
- Nordberg-Schulz, Christian 1984 (1979). *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. New York, Rizzoli.
- Omholt, Per Åsmund 2007. «Tradisjonsområder – konstruksjon eller realitet?» *Norsk Folkemusikklag skrift* nr. 20 (2006), s. 1–19.
- Ploug, Carl 1901. *Carl Plougs digte, udgivne af hans søn. Med en karakteristikk af Ernst V. D. Recke*. København, Nordisk Forlag.
- Ramnarine, Tina K. 2003. *Ilmatar's Inspirations. Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Vollsnes, Arvid 1998. «Nationalmusiken och den nordiska tonen». Andersson, Gregor red.: *Musik i Norden*. (Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr. 85.) Stockholm. S. 190–210.
- Weisethaunet, Hans: 2007. «Historiography and Complexities: Why is music “National”?» *Popular Music History* Vol 2, No 2, s. 169–199.

Noter

1. Artikkelen er basert på et innlegg ved Norsk folkemusikklags seminar på Rauland 12. februar 2009
2. http://www.amazon.com/Nordic-Roots-Vol-Northside-Sampler/product-reviews/B00001ZSTQ/ref=cm_cr_dp_all_helpful?ie=UTF8&coliid=&showViewpoints=1&colid=&sortBy=bySubmissionDateDescending, <http://www.amazon.com/Nordic-Roots-Vol-Various-Artists/dp/B00005OKSW>
3. Jeg har her regnet svensk-finske Hedningarna til Sverige, siden det opprinnelig var et svensk band.

4. Institusjonene er Carl Nielsen Akademiet i Odense, Kungliga Musikhögskolan i Stockholm, Sibeliusakademiet i Helsinki og Ole Bull Akademiet i Norge.
5. <http://www.nomasmusic.com/index.php?cmd=2>
6. I 1899 ble det utlyst en konkurranse for å erstatte *Du gamla, du fria* med en mer svensk sang, men den resulterte ikke i noen ny offisiell nasjonalsang. Etter århundreskiftet kom det flere forsøk på å tilføre ekstra vers til Dybecks opprinnelige to vers, blant annet fra operasangeren Carl Fredrik Lundqvist, som skrev et vers som begynte med «Jag älskar dig Sverige ...». Kilde: http://sv.wikipedia.org/wiki/Du_gamla,_du_fria.
7. <http://www.amazon.com/Nordic-Roots-Vol-Various-Artists/product-reviews/B00005OKSW>
8. Organisasjonsformen *Euroregion* er en transnasjonal samarbeidsstruktur mellom to eller flere territorier som ligger i forskjellige europeiske land. Se <http://www.euregio.nrw.de/links.html>
9. Ved nærmere ettertanke er kanskje ikke avstanden i dette tilfellet så stor mellom popmusikk og folkemusikk. Dansekompagniet Frikar viste *autentisk* halling fra innsiden av det etablerte norske miljøet, og Alexander Rybaks felespill ble av en stor del av publikum oppfattet som norsk folkemusikk.
10. Dagsavisens fredagsmagasin *Inne & ute*, 20. februar 2009, s. 2–3.
11. Riktignok er ikke heiloen så vanlig i Danmark som i Norge. CD-ene det siktes til, er utgivelser på selskapet Heilo, som ble startet av Hallvard Kvåle i 1979. Heilo ble kjøpt opp av Grappa i 1995, men fortsatte å eksistere som egen label.