

Tankar om autentisitet og kjeldebruk i den vokale folkemusikken

Ragnhild Furholt

Abstract

This article refers and discusses two questions given to some young folksingers and song students: 1) What does it mean to you to sing authentic? 2) What is a good source for your singing? The article discusses the criteria, characteristics and frames for what is a good tradition as well as a credible performance. Who has the power to define this today? Changes and development in the community of folk singers have affected attitudes to and thoughts about tradition, continuity and originality. This is compared to the situation in traditional, as well as modern and postmodern societies. Young folksingers today have many song identities, and use many different sources. The idea about authenticity is related to many categories, it depends on the choices you make. Authenticity is experienced in different ways, and all should be regarded as equally true.

Innleiing

Det finst ulike førestellingar om det *individuelle* og *unike* hos songarar innanfor ein tradisjon. Er forholdet til kontinuitet, bevaring av tradisjonar og truskap til kjeldene annleis i dag enn før? Lyd-, video- og notemateriale har gitt tilgang til eit større kjeldemateriale, og tilgangen til å lære, lytte, sjå og oppleve folkemusikkutøving er større enn nokon gong. Den vokale folkemusikken kan ein høre i utallige nye kombinasjonar og uttrykk samstun-

des som merkelappen «folkemusikk» er viktig. I kjølvatnet av dette kan ein stille spørsmål om det har ført til endringar i *vernetanken*, og i truverdigheit til stilen og til kjeldene. Er utøvarar i dag friare i forhold til «kontinuitet» og «originalitet» enn før, eller er dei i eit stadig dilemma mellom bevaring av/truskap til kjeldene og personleg profilering og val?

Med desse tankane som utgangspunkt har eg bede seks unge, veletablerte songarar svare på følgjande spørsmål: 1) *Kva legg du i det å synge autentisk?* 2) *Kva er ei god songkjelde for deg?*

Utvalet består av kvinner og menn under 40 år som har status som *kvedarar*. Dei er alle aktive innafor konsert- og kappleiksverksemd. Geografisk spreining er bare tatt omsyn til i den grad det har latt seg gjere med eit så avgrensa emne. Lik fordeling av kvinner og menn har ikkje blitt tatt omsyn til her fordi kvinnene er overrepresenterte blant profilerte kvedarar i dag. Alle informantane så nær som *ein* er frå bygdemiljø, og ein er svensk. Dei fleste kvedarane representerer – eller er ifrå – regionar der den vokale folkemusikken står sterkt, og har såleis i større eller mindre grad hatt eit forhold til songtradisjonen på heimstaden. To kvedarar visste svært lite om vokal folkemusikk før dei tok til med høgare utdanning i dette emnet, men har dukka djupt i kjeldematerialet og fått status som kvedarar. Alle har høgare utdanning – det er bare *ein* som ikkje har folkemusikk i fagkrinsen sin – og derfor rekna eg med at eit spørsmål om *autentisitet* var noko som alle på ein eller annan måte hadde gjort seg tankar om. Likevel må det presiserast at informantane er valde i kraft av å vere kvedarar og ikkje fordi dei har relevant utdanning.

Som lærar ved Folkemusikkstudiet i Rauland brukar eg å drøfte ulike måtar å forholde seg til tradisjonar på og å sjå folkemusikken i samspel med samfunnet elles. Dette inngår i både undervisningsopplegg og pensum. Eg har brukt dei same ovannemnte spørsmåla som delspørsmål i ei eksamensoppgåve, og har fått lov til å referere fire studentar som i utgangspunktet har vore spesielt interesserte i den vokale delen av studiet. Desse fire hadde god kjennskap til vokal folkemusikk frå før.

Folkemusikk og autentisitet

Det er skrive ein del om autentisitetsbegrepet frå ulike innfallsvinklar før, og eg vil spesielt trekke fram artikkelen til Carl Petter Opsahl: «Autentisiteten i folkemusikken» (2001). Han refererer til den engelske musikksoziologen Simon Frith si skildring av viktige verdiar i tre ulike musikkverder, den borgarlege, den folkemusikalske og den kommersielle musikkverda. I den folkemusikalske verda blir nettopp *autentisitet* framstilt som det mest særprega ved folkemusikken jamført med andre musikkformer – som noe «ekte», «ubesudlet», «folkelig» og «genuint» som har blitt bevart og vidareformidlet gjennom generasjonar. (Opsahl 2001:6). Viktige verdiar i den folkemusikalske verda er også – ifølgje Frith – spontaniteten og det naturlege. Folkemusikken blir verdsett ut frå førestellingar om uendra musikaliske sanningar om «renhet» og om korrekt tradisjonell måte å gjere ting på. Opsahl understrekar eit viktig poeng ved Frith sin modell, at det ikkje er tale om tre åtskilde musikalske verder, men om tre måtar å profilere og argumentere musikk på (Opsahl 2001:7).

Margunn Bjørnholt har også drøfta autentisitetsbegrepet i folkedans i artikkelen «Kilder til begjær – inderlighet til besvær?» (Bjørnholt 2011). Ut frå eit intervju materiale skil ho mellom tre måtar å prate om «ekthet» eller «autentisitet» på: vitskapleg, organisk og personleg. Alle informantane hennar er opptatte av autentisitet i forhold til tradisjonen; «ut fra et «historiskvitenskapelig» syn rett kopi av autoriserte kilder (for eksempel av arkivopptak av dansere som står i en ren tradisjonstradisjon).» Dei fleste argumenterer også ut frå eit meir eller mindre organisk/folkeleg syn, der autentisitet refererer til «den folkelige, kroppslig innlærte sosiale dansen». Fleire tar også opp spørsmålet om autentisitet i forhold til seg sjølv og eige uttrykk. (Bjørnholt 2011:104).

Sjølv har eg skrive om kva som er «folkeleg, ekte og truverdig» ut frå oppfatningar til eit utval balladesongarar i masteroppgåva *Kor er du fødd og kor er du boren. Mellomalderballaden i bruk etter innsamlinga* (Furholt 2006). Autentisitetsbegrepet blir drøfta i forhold til at utøvarer har noko å kome med, og vidare, kva som er ekte/truverdig i ein tradisjon. Her stiller eg spørsmål ved kva songarane kan velje fritt, og kva som er underlagt sjangeren og tradisjonen.

Svara frå informantane understrekar nettopp dei ulike innfallsvinklane til autentisitetsbegrepet som er skisserte over, men ingen relaterer til litteratur eller teoriar om emnet. Kategoriseringane under er gjorde på grunnlag av desse svara.

Kva legg du i det å synge autentisk?

Dei fleste av informantane drøftar ulike sider ved kva dei legg i begrepet autentisitet – underforstått i forhold til norsk vokal folkemusikk/kveding. Svara kan grovt sett sorterast i tre grupper sjølv om dei til tider går i kvarandre. Eg har valt å sjå på autentisitet ut frå følgjande aspekt: 1) Natur, opphav, kontinuitet, 2) truverdig tolking og formidling og 3) kjenneteikn, kontekst og lokalisering.

Natur, opphav, kontinuitet

Ein informant tenker på «autentisk» som den opphavlege måten å synge på:

Tidligere har man vært inne på tanken om at folkemusikk er natur. Sett i lys av dette ville det å synge autentisk oppnås naturlig, uten påvirkning. I senere tid blir folkemusikk sett på som noe menneskeskapt, kultur som er konstruert. Måten å synge på er også satt sammen av påvirkning og impulser. Den «autentiske» syngemåten blir da en syngemåte av eldre påvirkning.

Ein bruker gjerne uttrykket «å vere fødd inn i» ein tradisjon, nærmare bestemt at ein har hørt song eller sunge på ein bestemt måte gjennom oppveksten. Når ein talar om vokal folkemusikk som «natur», er det ideologien i nasjonalromantikken som ligg bakom, der tankane om det «ekte og opprinnelige» var noko naturgitt og reint som var upåverka av tid, menneske og kultur. For å finne det ekte og opphavlege søkte nasjonalromantikarane til «gullalderen», dvs. til mellomalderen – til perioden då Noreg hadde si storheitstid. Derfor blei «mellomalderballadane» sett på som det mest «autentiske» på midten av 1800-talet då innsamlinga av folkemusikk tok til.

«Autentisitet» blir også sett på som ein bevisst tanke om *kontinuitet* og *vern* av det «opprinnelige». Informanten held fram: «Det å synge autentisk kan sees på som å synge slik som eldre kilder, slik man gjorde før, og dermed skape et bindeledd mellom fortid og framtid.» Å vidareføre eldre kjelder, «slik dei song før», er for dei fleste ein måte å forklare «autentisitet» på, men det blir stilt spørsmål om kjeldene verkeleg song «autentisk». Ein informant meiner at det må fleire til for å vurdere om kjeldene syng «autentisk»:

I det å synge autentisk tenker jeg å synge med en stil og et uttrykk som oppleves av meg, min kilde (så sant den lever) og «kjennerer» av stilen som «riktig». Med andre ord noe som er veldig vanskelig å forklare, men som høres og gjenkjennes av de som kjenner sjangeren.

Det «opphavlege» og «før» blir førestellingar om noko. Vi tenker på «tradisjonen» som ein ide om ein fast storleik eller «sannheit». Sjølv om vi har skildringar av song langt tilbake i tid, veit vi lite om korleis songen let i tida før dei første opptaka blei gjorde i byrjinga på 1900-talet. Ein informant tenker at dersom ein kan tale om eit mogleg «fasitsvar» på korleis den norske folkesongen skal låte, må ein gå til dei kjeldene som har lært av generasjonen føre. Då blir det å synge «autentisk» å synge så likt dei gamle kjeldene som mogleg. Tanken er likevel ikkje tilfredsstillande:

Men det er eit stort *men* her: For vi har ikkje opptak av kjelder lenger tilbake enn frå forrige århundre. Og vi veit jo at det kan vere store skilnader mellom lærereistrane og elevane frå 60-, 70- og 80-talet, i tillegg trur eg ikkje noko på at dei gamle utøvarane (kjeldene) ikkje la til sitt eige. Eg trur kvar enkelt har lagt til ganske mykje av seg sjølv i songane. Alle blir prega av musikken i samtida si. Også dei gamle kjeldene.

Ved å trekke fram skilnadene mellom lærereistrar og elevar frå 1960-, 70- og 80-talet set informanten spørsmål om *graden* av kontinuitet samstundes som vedkomande understreker den prosessen som ein «levande» vokal folkemusikk er i. Når det er skilnader mellom kvart tiår i den nemnte perioden, må ein også rekne med at det har vore skilnader mellom personar og generasjonar tidlegare. Ein kan tenke seg at eit *paradigmeskifte* innanfor

norsk folkesong må ha vore då radioen og grammofonen kom. Eit anna paradigmeskifte må ha vore då boktrykkarkunsten kom på 1600-talet og spreinga av bøker og skillingstrykk tok til. Saman med allmenn lesekunnskap må det tekstlege tilfanget ha prega songen rundt omkring i landet, også i musikalsk forstand. At dei eldre reagerer på det nye som dei yngre kjem med, kjenner ein til i så mange samanhengar både før og nå, men her understrekar det at tradisjonen er i ein stadig prosess, og at det nettopp er ulike *grader* av kontinuitet. Kan hende var heller ikkje spørsmålet om «truskap til kjeldene» like aktuelt før *vernetanken* kom med nasjonalromantikarane?

Korleis dei såkalla «gamle kjeldene» song – som vi ikkje har opptak av – blir derfor eit spørsmål om tolking. Ein informant er skeptisk til å bruke begrepet autentisitet når ein skal vurdere kjeldene:

Autentisitet tykkjer eg er eit farleg ord å nytte innan musikk, og særleg når det kjem til kjeldeautentisitet. Musikken er, og har alltid vore, i endring. Som utøvarar kan vi alltid påberope oss å vera «trufaste» til kjeldene våre og at vi strebar etter å synge «gamalt». Det vil likevel ikkje kunne bli anna enn ei tolking. Endringar vil skje. Dessutan har vi ingen garanti for at kjelda vår er tru mot si kjelde igjen ... osb. Kva var utgangspunktet tru ...? Det einaste sikre vi har der er eit opptak av den einskilde. Lenger bak veit vi ikkje.

Denne informanten peikar vidare på skiljet mellom den materielle og den immaterielle kulturen, der den materielle kulturen har bevis på utvikling gjennom sjølve objektet – for eksempel innafor arkitektur. Dette gjeld ikkje i same grad for den immaterielle kulturen. Kva slags *bevis* ein skal prøve å finne, blir heller eit spørsmål om kor mykje ein kan lite på diverse kjelde-materiale og på traderingsprosessane.

Tradering, munnleg overføring og kontinuitet som bindeledd mellom generasjonar over tid er stikkord for kva som blir lagt i begrepet autentisk. Når begrep som «kontinuitet» og «tradering» blir bytte ut med «etteraping», får «autentisk» ein annan klang og eit anna innhald. Er songen «autentisk» fordi ein syng med eit alderdommeleg preg – fordi ein aper etter å synge alderdommeleg? Er ikkje nettopp denne etterapinga noko som gjer at songen ikkje blir «autentisk»? Ein informant skildrar to måtar å tenke «autentisk»

på, «att sjunga med en ålderdomlig prægél eller att sjunga med en slags övertygelse».

Om man letar efter något med ålderdomlig prægél så är vel just dessa stiltrekk bra riktlinjer. Men måste just att man sjunger med dessa stiltrekk helt naturlig, att man har de i «blodet», vara ett bevis på att det er autentisk? Kan inte likegärna en etterapning av vad man oppfattar som folkmusikaliska stiltrekk vara like mycket värt? I alla fall i dag? Jag kan forstå att när man samlade in gamla källor så ville man vara säker på att det verkligen var utövare med en lång muntlig tradition bakom sig. Men i dag kan ju en person som aldrig hatt någonting med folkmusik att göra, söka sig till en utbildning eller en källa och lära sig sjunga autentisk, och då blir det ju genast (?) en slags efterapning och inget som kommer naturlig från början.

Informanten skil her mellom to nivå på «etterapning», 1) dei som har det i «blodet», og 2) dei som søker seg til ei utdanning eller kjelde for å lære. Slik eg tolkar «å ha det i blodet», er det uttrykk for dei som har vakse opp med den tradisjonelle songen som ein del av kvardagen eller i familien og etterliknar/traderer meir eller mindre automatisk – «naturleg». Informanten stiller spørsmålet om det ikkje er like mykje verd å lære eller etterape ein songstil? Ein kan definere noko som «autentisk» fordi ein er del av ein tradisjon eller ei tradisjonslinje, frå «rette» staden og «rette» slekta. Det er ikkje nødvendigvis songen i seg sjølv som er «autentisk», det kan like godt vere knytt til at kvadaren har vore i nærleiken av kvedarar gjennom oppvekstmiljøet eller gjennom familien. Songen frå slike personar kan bli oppfatta som meir «autentisk» enn frå songarar med ein annan bakgrunn, men ein treng likevel ikkje synge med nokon «övertygelse». Ein person som har lært seg å synge vokal folkemusikk i løpet av ei utdanning, på kurs eller etter opptak, kan vere like «autentisk» og synge med like stor overbevisning som ein som er «fødd inn i det». Spørsmålet «men måste just att man sjunger med dessa stiltrekk helt naturlig, att man har det i «blodet», vara ett bevis på att det er autentisk?» blir også eit spørsmål om tradisjonsprosessane. «Autentisitet» kan vere knytt til «kontinuitet» og «tradisjon» på ulike måtar, men «å ha det i blodet» kan også vere eit medfødd talent, ei «voggegåve», som ligg klar til å takast i bruk.

Ein informant siterer Skarpenlands (2003:3) sitat av Bach, som definerte kva som er autentisk slik: «Når noe er det det gir seg ut for å være». Ifølgje denne informanten står autentisitet «i motsetning til falskhet, spill, det innprentede og utvendige, og kan finne synonymar i begreper som oppriktighet, ekthet, opprinnelighet og sjelfullhet». Med andre ord er det «personlege» vel så viktig som det tradisjonelle. Ein av informantane uttrykker seg ein stad midt imellom desse ytterpunkta:

Å synge autentisk er for meg det same som å synge tradisjonelt på eit vis som gjer at det høyrer naturleg, ekte og «deg» ut. Nokon har «den gamle slengen», andre er ikkje heilt der – fordi dei slit litt med å få den språklege og/eller musikalske «aksenten» heilt på plass. Det kan nok av og til vera betre at folk finn ein naturleg måte ut frå sin eigen ståstad, enn at dei krampaktig prøver å etterlikne songstilen i eit geografisk område dei ikkje er oppvaksne i.

Å synge med «den gamle slengen» og å synge «slik dei song før» er uttrykk som er mykje brukte, og som det blir tatt for gitt at dei som er «innafor», forstår. Uttrykka vil ha ulikt innhald etter *kva* ein talar om, *kor*, *når*, etter *kva for kjelder* og *songtype*. Informanten her utdjupar ikkje kva som ligg i uttrykket, men nemner at for å synge «autentisk» må ein synge tradisjonelt på eit vis som gjer at det hørest «naturleg», «ekte» og «deg» ut. Kva som er «naturleg» og «ekte», er kan hende like vanskeleg å definere som «autentisk», men at det i tillegg til det tradisjonelle også må vere personleg, er viktig. Med andre ord er rein etteraping og mindre «deg» noko som gjer at songen blir mindre «autentisk». Å etterlikne songen frå ein stad ein ikkje er oppvaksen på, kan by på problem og dilemma i forhold til den språklege dialekten. Dette kjem eg meir inn på i avsnittet om «kjenneteikn, lokalitet, kontekst».

Truverdig tolking og formidling

Når tradering blir rein «etteraping», kan yttarste konsekvens bli at tradering blir til «parodiering», men ein som er god til å parodierte, kan i høgste grad verke overbevisande fordi vedkomande har godt språkleg og musikalsk øre. Likevel vil det vere noko som manglar når ein ikkje kan høre at noko sær-

eige og personleg frå kvedaren kjem fram. Eksempel på slik kopiering (parodiering) kan vere å bruke utprega nasal klang som hos visse songkjelder, eller å overdrive visse stiltrekk som t.d. bruken av ornamentikk eller «krulling» og «kvarttonar». At noko læt meir «ekte» og «truverdig», blir gjerne uttrykk for at det er noko eller nokon ein kjenner igjen i songuttrykket. Samstundes har det i våre dagar blitt eit sterkare fokus på at folkemusikken bør fornyast slik at han ikkje stivnar, og for å tilretteleggje musikken for «uinnvigde». Derfor blir det ofte kritisert når nokon seier at noko er «rett» eller «gale». Ein informant seier det slik: «Kva som er rett og ikkje, blir òg ei tolking, men folk med lengre røynsle enn meg kan til ein viss grad samanlikne og gjere seg ei meining på grunnlag av det. Sagt med andre ord bør ein vere audmjuk for den kunnskapen eldre menneske sit inne med, når det er tale om at noko hørest truverdig ut eller ikkje. Ein vil alltid kunne spørje seg om *truverdighet i forhold til kva*, men ein kan ikkje kome utanom at dei som har hørt og opplevd mykje over tid, har eit godt utgangspunkt for å vurdere om ein songstil verkar truverdig eller ikkje.

Ein av informantane trekker i større grad fram det autentiske i forhold til *det individuelle* hos kvedarane, og vurderer ut frå dette kor vanskeleg det er å kunne seie at noko er meir «rett» enn noko anna:

Kva er autentisk då? Tenkjer jo med ein gong på det å synge «rett». Men kva er rett? Eg har lært kveding av mange ulike kvedarar, alle har sitt eige og unike uttrykk. Alle har ulike kvalitetar både i stemmeklang og utføring. Det er noko av det eg ser på som autentisk. Alle tykjes jo også vite best kva som er rett og kva som er gale, og at deira måte å kvede på er den rette.

Behovet for å synge slik det er rett for denne informanten sjølv, er viktigare enn «å følgje dei reglane mange kvedarar og folkemusikarar har om kva som er rett og gale». Informanten vil ikkje at ein såkalla «rett» måte å kvede på skal sette grenser for korleis han skal synge. Sagt med andre ord skal ikkje tradisjonen hindre ein person i «kunstnarisk» utfolding.

Ein annan informant går endå lenger i å sjå autentisitet i forhold til «å tolke songen på sin måte»:

For meg er autentisk musikk ekte musikk, musikk som kjem frå hjarta, at ein er oppriktig når ein syng, meiner kvar tone, og veit kva teksten går ut på. Når det gjeld dette med å synge autentisk i folkemusikken, slik generelt, så er det vel mange som meiner at det betyr å synge med rett tonalitet osv. Det å liksom ha med alle detaljane som låg i visa frå før. Eg ser den. Og eg er i stor grad einig også, fordi det er noko unikt der som me må ta vare på. Eg tenkjer over det og prøver å ta det med meg, i alle fall nokre gonger, når eg skal lære meg ei vise der songkjelda brukar t.d. «skeiv» tonalitet, men det er altså ikkje det som er det viktigaste for min del. Fordi autentisk betyr sann, og for meg er sann/ekte musikk den musikken som treffer midt i hjarta fordi framføringa av visa er så sterk, uavhengig av tonalitet. Og det er også noko av det eg set mest pris på i folkemusikken, at det er det ekte/autentiske ein bryr seg om. Ikkje kjolane og moduleringane.

Det ekte er «musikk som kjem frå hjarta», at ein vil noko oppriktig både med tekst og tone. Informanten trekker også fram «autentisk» i forhold til ytre faktorar; «at det er det ekte/autentiske ein bryr seg om. Ikkje kjolane og moduleringane». Informanten går ikkje vidare inn på dette emnet, og slik eg tolkar den siste setninga, er det eit uttrykk for at i folkemusikken – eller i folkemusikkmiljøa generelt – er ein meir opptatt av sjølve musikken og mindre av staffasjen rundt. Ein utbreidd bruk av bunad i visse miljø er kan hende ei form for høgtideleg uniformering meir enn framstilling og iscenesetting av seg sjølv som «folkemusikar». Annleis er det når t.d. kvedaran stiller opp i «lakk og netting» som ei fornying av skapningen kvedar. Det kan bli oppfatta som om «ein gir seg ut for å vere noko anna enn det ein er». Då kan det hende (men ikkje nødvendigvis) at «kjolen og moduleringa» legg eit filter over «autentisiteten» i songen.

Kjenneteikn, kontekst og lokalisering

Autentisk er bl.a skildra som noko songaren, kjelda og andre kjennarar av stilen opplever som «rett». Å synge «autentisk» kan også vere meir generelle kjenneteikn for å kategorisere ein bestemt type song, ein stil eller sjanger som t.d. om noko lèt som «folkemusikk», «jazz», «norsk» eller «nordisk», eller som uttrykk for noko hos ulike folkegrupper. Ein informant seier det slik:

Hører jeg en lokk vil tankene gå til seterlivet og budeia som lokker hjem dyrene. For meg er altså det å synge «autentisk» uttrykk i en sang som gir meg mulighet til å kategorisere sangen – finne en knagg å henge den på. Andre vil kanskje definere autentisk sang i en moderne retning også. Hører man moderne jazztoner kan man plassere sangen i en moderne sjanger og allikevel kalle trekkene for autentiske. Her tror jeg det er individuelt hva man legger i begrepet og hva slags konkrete kjennetegn en sang må ha for at man regner den for autentisk.

Informanten talar om «autentiske trekk» som knaggar å henge songen på. Desse trekka *kan* ha med tid å gjere dersom kjenneteiknet har ein alder eller blir opplevd som noko som var «før».

Kjenneteikna for om noko er autentisk, kan også vere noko som står i forhold til *konteksten*. Ein informant konstaterer at folkemusikk bl.a. er definert ut frå «kontinuitet», men held fram at «imidlertid mener jeg også at de som synger slik det er naturlig for dem i den tiden de lever i synger autentisk. Sett i det lyset blir ikke nødvendigvis det å synge en folketone etter Ingebjørg Liestøl «autentisk»».

Eit brot på kontinuiteten, og å gjere eit hopp både i tid og rom, gjer at ein går ut av konteksten sin. Ein viss porsjon skodespel kan bli nødvendig for å framstå som «autentisk», men i mange høve er det nettopp skodespelet som gjer at autentisiteten blir degradert. Når songarar ikkje får uttrykket heilt til fordi «dei slit litt med å få den språklege og/eller den musikalske «aksenten» heilt på plass», understreker det vanskane med å gå inn i noko nytt og ukjent som eit musikalsk uttrykk og ein annan dialekt enn den som kjennest naturleg for ein. Denne informanten meiner at «det kan nok av og til vere betre at folk finn ein naturleg måte ut frå sin eigen ståstad enn at dei krampaktig prøver å etterlikne songstilen i eit geografisk område dei ikkje er oppvaksne i». Eit forsøk på å kopiere ein dialekt verkar fort som unaturleg, som skodespel eller noko «utanpåklistra». Samstundes opplever mange at dersom ein ikkje bruker den lokale dialekten til det same lokale musikkuttrykket, blir det «feil», det er noko som ikkje stemmer. Fokus på det lokale særpreget er jo nettopp noko av det som gir opplevinga av autentisitet i våre dagar. Her ser ein tydeleg korleis folkemusikken skil seg frå andre «musikkverdener» (jf. Opsahl 2001). Du kan godt vere frå t.d. Gud-

brandsdalen og synge Bach på tysk utan at nokon set spørsmålsteikn ved «autentisiteten» på grunnlag av språket, men det blir oppfatta som «knot» dersom denne gudbrandsdølen syng stev på setesdalsdialekt.

Stemma og dialekten er viktig for å gjere det personlege tydeleg. Derfor vel fleire songarar å bruke sin dialekt sjølv om det musikalske uttrykket har ei anna lokalisering. For mange er det denne måten å tradere ei vise på som er «mest autentisk». Ein syng noko ein likar, og formar det til sitt. Upåverka av omgjevnadene vil ein likevel ikkje vere.

Kva er ei god songkjelde for deg?

Eit av kriteria for den vokale folkemusikktradisjonen er at songen har blitt tradert gjennom ein munnleg overleveringsprosess. Nye måtar å tileigne seg den vokale tradisjonen på gjennom skrift, lyd- og videoopptak – saman med auka mobilitet – har naturleg nok endra bruken og forholdet til kjeldene. Spørsmålet – *kva er ei songkjelde for deg?* – blei stilt for å kartlegge bruken – og drøfte ulike tankar og haldningar kring kjeldematerialet som er tilgjengeleg i dag. Ikkje uventa oppgir alle kvedarane både direkte møte med levande songarar og opptak som kjelder, men dei vektlegg ulike ting ved val av songkjeldene.

Person, tradisjon, inspirasjon

Fleire av informantane meiner at den levande kjelda bør ha eit *bevisst forhold* til tradisjonen sin, og *ein* seier at «ei god songkjelde for ein bestemt tradisjon bør ha eit *repertoar* som gjenspeglar tradisjonen». Denne informanten understreker at ei god songkjelde for vedkomande avhenger av faktorar som bl.a. «det musikalske, ideologien/verdier, personen, tilhørigheten og tekstene». Om ideologiar seier informanten:

I folkemusikken er det en ideologi og verdi at man skal lære direkte fra utøveren. Da kan man best få innsikt i kilden. Samtidig kan man spørre om dette er nødvendig i en verden hvor det finnes mange andre måter å lære på, for eksempel innspillinger, video fra for eksempel kvedekurs osv. Jeg mener at en god sangkilde er en du møter.

Ideologien med direkte læring av ei kjelde blir ofte begrunna med at ein får tilbakemeldingar frå kjelda, og at ein også får høre eventuelle variasjonar dersom kvedaren syng visa fleire gonger – også over tid. Ein informant skildrar kor mykje ein kan lære av ei god songkjelde som er bevisst på meir enn sjølve songen:

En god sangkilde for meg er en person med kombinasjonen: kjennskap til sitt eget repertoar, en viss størrelse på repertoaret, kunnskap om sangene, kunnskap rundt sangene, om hvem som sang sangene, det sosiale rundt sangsituasjonen osv. Selvfølgelig også fint med kunnskap om sang og sangteknikk, men jeg føler ikke at det er det viktigste i folkesangen. Det kan jeg hente andre steder.

Denne informanten er elles den einaste som nemner *songteknikk* i omtale av ei levande kjelde, men ser ikkje på det som viktig. Songteknikk blir sjeldan tatt opp i samanheng med vokal folkemusikk. Kan hende er det fordi eldre kjelder ikkje har sett ord på korleis dei syng. Dette har endra seg i våre dagar, men det er få – om i det heile nokon – som talar om ein spesi-fikk «folkesongteknikk». Ideala går meir på å «syngje med den stemma du har», på ein naturleg måte og med stilelement som hører til innafor vokal folkemusikk eller kveding. Gjennom utdanningsinstitusjonar og kursverksam-d har det vakse fram ein terminologi som kan relaterast til stilen, men når det blir tala om «stemmeteknikk» er det meir i samanhengar der det blir peika på at ein ikkje skal bruke «klassisk songteknikk». Opplever eleven diverse problem med det stemmetekniske, er det fleire som lærer bort meir generelle ting om stemmebruk som kan gjelde for fleire stilartar.

Ein informant skildrar den *optimale kjelda* slik:

Reint umiddelbart vil eg seie at f.eks. Magnhild Almhjell er den optimale kjelda: stilsikker, full av detaljar når det gjeld tonalitet, ornamentikk og frase-ring. Ho syng i ulike sjangrar, og opptaka er gode. Ho er som ei utømmeleg krukke – eg oppdagar stadig noko nytt, sjølv om eg har høyrte dei same opptaka veldig mange gonger. Det einaste som ikkje er bra med henne, er at ho er død. Dersom ho hadde levd slik at eg kunne ha prata med ho, hadde ho vore perfekt!

Ein annan understrekar at det er viktig at songaren gir inspirasjon og motivasjon med måten dei syng på: «Som regel er det songarar med god tekstformidling, interessante/fine krullar og frasering». Vidare seier informanten at det er eit stort pluss å få møte songaren personleg, «for ein har jo ofte nokon spørsmål knytta til songen». Vedkomande har lært frå «munn til munn» av fleire kjelder – eit uttrykk som truleg må bety læring ved å møte kjeldene. Denne informanten presiserer likevel at «det beste for min del er utan tvil opptak».

Det er ikkje alle som er like opptatte av at den levande songkjelda må ha sterk tilhørigheit til ein tradisjon. For éin informant er det enkelt og greitt «nokon eg kan hente/lære fine songar av/hjå». Vidare seier den same informanten: «Eg gidd ikkje bruke tid på å lære meg noko som ikkje fenger meg eller som eg ikkje finn spennande.» Å bli/vere ein tradisjonsberar og del av tradisjonen er ikkje så viktig for denne informanten. Mange ville kanskje seie at vedkomande «skummer fløyten», men når ein ser på den moglegheita til «pick and mix» innafor menyen ein har til rådighet i dag, er det ikkje uventa at ein vel å vere meir fri i forhold til ein tradisjon. Problemet blir snarare å vite kva ein bør velje. Ein treng ikkje møte kjeldene personleg lenger. Dersom nokon ikkje ønskjer slike møte er det bare å velje andre måtar å bli «tradisjonsberar» på.

Det er interessant å sjå at *val av kjelder* kan verke motstridande, og at dilemma kan oppstå *når* og *om* ein må velje. Ein informant uttalar seg slik:

Innenfor dette kan jeg også være både *progressiv* og *regressiv*. I den progressive biten kan jeg tenke at en utøver som har utviklet sangstilen eller blandet sangstilen, er en god kilde, for eksempel Kim André Rysstad. Den regressive delen av meg ønsker å finne en kilde som kan vise lengst mulig tilbake i tid og kan vise til en trygg tradisjonsforankring. Dette er et paradoks.

Songarar kan på den eine sida vere opptatte av å vere ein truverdig tradisjonsberar – når det er viktig – samstundes som ein kan velje å gi stoffet ei ny uttrykksform dersom ein har behov for det.

Opptak, noter, omforming

Når det gjeld bruk av anna kjeldemateriale, er *lydopptak* noko som alle informantane bruker. Ein informant meiner dei beste kjeldene er ulike opptak. Dette er fordi han brukar lang tid på å hugse melodiane:

Tekst lærer eg fort av di eg har ein såkalla visuell hugs. Eg lagar bilete av teksten i skallen og på eit vis les teksten når eg syng. Slik er det ikkje med melodien, då eg ikkje les notar, og heller ikkje «visualiserer» denne. Melodien må inn under huda, og ta plass i det umedvetne. Bakdelen med dette er at det tar lang tid å øve inn nytt stoff.

Sjølv om denne kvedaren legg vekt på å kopiere songaren, legg han også vekt på «eiga tolking» som eit lite tillegg. «Min filosofi er å heidre kjelda med å freiste liggja så tett oppom musikalsk som råd er. Tekst og formidling vert meir meg.»

Ein annan skildrar ein situasjon der kjeldematerialet til ein song – laling – har vore både eit direkte møte med ei levande kjelde og opptak med ei eldre kjelde:

Min levende kilde i dette prosjektet som formidlet en tone til meg, låt ganske annerledes enn flere av opptakene. Hovedforskjellen var her helt unntaket av kvarttoner. Opplevelsen av tonen og stemningen var veldig god, men ettersom den samme tonen som jeg fikk presentert her, også fantes på de lydopptakene jeg hadde, gjorde det meg med en gang oppmerksom på forskjellene og hvilken «utvikling» sangen hadde gjennomgått på disse årene. Selv om jeg syns «min» levende kilde var god, så kan jeg ikke la være å tenke på forskjellene og at laletonen har blitt «vannet ut» og fått et litt mer klassisk preg.

Fordelen med opptak er at ein kan velje ei kjelde med den songstilen eller det repertoaret ein likar best, sjølv om kjelda ikkje er i live. På den måten kan ein t.d. lokke fram den «regressive» delen av seg sjølv og halde i hevd gamle trekk som ein elles kanskje ikkje ville ha lært. Bakdelen med ikkje å møte kjelda personleg er dei tilbakemeldingane ein kan få og den mellommenneskelege kontakten som kan oppstå når nokon leverer frå seg noko som er av stor verdi for dei sjølve og den som tar imot.

Det er bare to av informantane som oppgir at dei bruker notar. For den som nyttar seg av flest ulike kjelder, er det viktigaste – uansett kjelde – at songen er noko ein kan omforma til sitt eige.

Ei god songkjelde for meg kan vera alt frå ein tradisjonsberar og/eller utøvar til eit opptak eller ei note- og tekstnedskrift. Så lenge eg kjenner at stoffet er noko eg kan tileigne meg eller omforme i min eigen tradisjon eller det «tonespråket» eg kjenner meg heime i, er eigentleg type songkjelde litt uvesentleg for meg. Det viktigaste er å finne stoff ein finn det interessant å syngje, som gjev meg noko musikalsk og/eller innhaldsmessig.

Utgangspunktet for informanten for å kunne ta i bruk alt tilgjengeleg kjel-demateriale er at ein er så sikker på sin musikalske ståstad at ein uansett vil kunne omforme det og gjere det til sitt. Når det gjeld å tolke eit notebiletet og overføre det til sin tradisjon, er det ingen som har gått inn på kva ein eigentleg gjer når ein tolkar dette materialet. Sjølv om fleire i utgangspunktet kan notar og har ein sikker folkemusikalsk stil, er det likevel ikkje sjølv-sagt at dei kan lausrive seg frå notebiletet og sjå på det som ei «skisse» for vidare utforming. Elles heng framleis den negativt ladda nemninga som «notesong» eller «teoretisk song» igjen i folkemusikkmiljøa, men ingen av informantane nemner det her. Informanten held fram med å seie at «kvedarar har opp gjennom tidene teke med seg litt av kvart inn i tonetilfanget sitt, og gjort folkemusikk av det. Det er nok ei mykje sterkare blanding av munnleg og skriftleg tradisjon enn mange likar å tru.»

Med den siste setninga peiker denne informanten på ein eventuell myte kring den vokale delen av folkemusikken og den munnlege tradisjonen. Dei eldste «munnleg traderte visene» er kan hende meir prega av skriftkultur enn ein har trudd. Nyare forskning av Olav Solberg viser likevel til at utanåtlæring har vore mest vanleg – i alle fall i ballademiljøet – sjølv etter at allmenn lesekunne blei innført (Solberg 1993:55–56). Tilhøvet mellom skriftleg og munnleg tradisjon på 1700- og 1800-talet kan ha vore tettare enn ein har trudd, bl.a. viser ein til bruken av *Kjempeviseboka* og skillings-trykk, men tilgangen på bøker var svært liten, så uansett gjekk skriftlege tekstar over til munnleg tradisjon igjen. Vidare blei munnleg traderte viser

skrivne ned av mange songarar. Desse er godt dokumenterte gjennom dei mange handskrivne visebøkene som finst i offentlege arkiv og privat eige.

«Man kan syngne ligesom sin mor på en forskjellig måde»

Kva var og kva er *kriteria*, *kjenneteikna* og *rammene* for ein god tradisjon og ei truverdig framføring? Er det generelle skilnader i vidareføringa av song-, spel- og dansetradisjonar? På det vokale området er det vanskeleg å finne gode svar på korleis tidlegare kjelder *lærte* og *tenkte* i forhold til songen, og det er lite som er dokumentert samanlikna med skildringar av spelemenn og tradisjonslinjene der. Det manglar ikkje på dokumentasjon om kven kvedarane hadde visene *etter*, men innlæringa har vore annleis enn hos spelemenn, der ein ofte har lært slåtten meir detaljert og som ledd i ei tradisjonsrekke. (Elles det er nok av eksempel der spelemenn har «tjuvlytta» for å tileigne seg ein ny slått.) Sigrid Bø skriv i boka *Framover med fortida* at «det som karakteriserer traderingsprosessen i folkemusikk og -dans, er at meisteren syner, eleven ser, høyrer og etterliknar» (Bø 1994:151). Forholdet «meister/elev» er rett når det gjeld overføring av slåttemusikk i seinare tid, men når det gjeld overføring av songtradisjonar, er det lite som stadfestar at ein har sett seg ned hos *ein* «meister» for å lære. Truleg har det vore slik at summen av det ein har hørt, blir eins eige uttrykk. Ei vise blir stadig omforma og blir i vår samanheng eit utgangspunkt for å skape personlege variasjonar og variantar etter ein «idé», eit «emne» eller ei «form» ein i ulik grad har hørt – eller lese. Den danske viseforskaren Lene Halskov Hansen seier det slik i artikkelen «At se viserne for sig»:

I et traditionelt sangmiljø var/er der i almindelighed rig mulighed for at høre den samme vise flere gange over en årrække, sunget af samme eller forskellige sangere. Det er ikke fikserede versioner af viserne som de hører – som fx en cd-indspilning – men levende fremførelser der altid vil være mindst *lidt* forskellige i udtrykket fra den ene situation til den anden. Sangerne er måske i deres egen bevidsthed tro mod visen som en på én gang fast og fleksibel størrelse der ald-

rig er fikseret i ét bestemt uttrykk. Man kan derfor ligesom synge som sin mor på en forskjellig måte, både i ord, toner, rytme og selve sangudtrykket.

Hansen understreker at songarar med eit godt minne, ei levande innbilingskraft, poetisk talent med god frasering og lyst til å gje visa vidare får tilhøyrarane til å sjå det heile føre seg.

«Man kan derfor ligesom synge som sin mor, men på en forskjellig måte» er ein fin måte å beskrive både kontinuitet og det individuelle på (Hansen 2009:88).

Variantane hadde ikkje oppstått i så stor grad – heilt fram til våre dagar – dersom overleveringsmåten var å kopiere kjeldene nøyaktig. Det må ha vore nettopp innafor evna til å variere at songaren kunne vise sin personlege stil og originalitet.

Kopiering – ein «nyromantisk» metode?

I dag veit ein at mange legg vinn på å kopiere så nøyaktig som mogleg for å vere «truverdige», men når det gjeld overføring av song, er dette ein moderne måte å tradere på.

Undervisning i kveding har gitt meg tankar vedrørende *kontinuitet* og *originalitet*. Det blir nødvendig å presisere at «lærlingane» skal bli stilbeviste, men at dei ikkje nødvendigvis må kopiere «meisteren» sin i eitt og alt. Det kan sjå ut til at ein «metode» har blitt ein måte å legitimere institusjonell opplæring av folkesong på. Det «direkte møtet» med kjeldene «før» har truleg vore kontinuerleg omgang med ei eller fleire kjelder i eit syngande miljø, og ikkje eit fysisk møte mellom lærar og elev der hensikta er å kopiere, herme eller etterape songar og songstil.

Ein kan spørje om ein sjølv hørest ut som noen av kjeldene ein refererer til, eller om ein bare hørest ut som seg sjølv. Eg har nok mest hørt at eg har ein personleg stil og at det hørest «gamalt» ut, men eg har også hørt at mange kan høre at mine songstudentar har lært av meg. Då er det kanskje slik at metoden som mange lærarar i vokal folkemusikk bruker i opplæring i dag, hindrar utøvarane i å skape eit personleg uttrykk? På sett og vis møter eg meg sjølv i døra ...

Kvifor er det viktig å *bevare* ein stil? Har denne *vernetanken* alltid vore installert hos songarar/*kvedarar*, eller er dette rett og slett «nyromantikk» – eit ønske om å hørest ut som «dei gamle»? Vern av ein tradisjon på eit tidspunkt der han framstår som «ekte», «rein» og «ubesudla», blir sett på som viktig. For nasjonalromantikarane var denne tida mellomalderen, for oss er det «før» og «gamle dagar». Idéen om ei tid då det vi kallar «tradisjon» – eller «restene» av ein tradisjon – var «fullkome», er godt planta inn i oss. Derfor blir kopiering av dei eldste kjeldene sett på som den «sikraste» måten å lære på i dag. Kva som blir definert som «god tradisjon» og «god kjelde/tradisjonsberar», og kven som har *definisjonsmakta*, er spørsmål som i liten grad blir drøfta. Men framleis finst det kvedarar som har fått inn repertoar og songstil utan tankar på kopiering og vern, berarar av songar som dei har tileigna seg i oppveksten og som blir vidareførte til neste generasjon. Ein av dei eldste og høgst respekterte kvedarane våre, Birgit Rike Lund (f.1925) seier i eit intervju: «Når eg seier kva eg skal synge, seier eg ikkje kven eg har lært det av. Om eg nokon gong visste det sjølv, hadde vel ingen visst kven vedkomande var» (Habbestad 2012:20).

Eit truverdig songuttrykk i forhold til stiltrekk innafor ein tradisjon er det som gir songtradisjonen dens identitet og kontinuitet, og ikkje nødvendigvis om ein kan høre at songuttrykket kan relaterast til ei bestemt kjelde eller tradisjonslinje. Dersom dei stilistiske trekka er på plass, kan ein legge dei til kva song som helst, og det unike og individuelle kan få fritt spelrom innafor desse rammene. Dei munnleg traderte *litterære* sjangrane som i stor grad er utgangspunktet når ein definerer kva som er «vokal folkemusikk», har derfor lita betyding for om noko er «folkemusikk» eller læt «autentisk».

Kva har skjedd når ein kvedar kan vinne landskappleiken med tekst av kjent forfattar og eigen komponert musikk? Nokre av dei viktigaste kriteria for definisjonen av vokal folkemusikk – ukjent komponist og forfattar – er ikkje til stades, men *songstilen* er overført til noko nytt. Kanskje er det nettopp det som er mest autentisk i vår samanheng, å overføre ein stil uansett kva ein syng? *Bevaringstanken* eller *vernetanken* har mange gonger vore eit hinder for personleg musikalsk utfolding og «unikheit» og sett stoppar for kreativiteten.

Sosial kontroll

Den såkalla «sosiale kontrollen» eller *kontrollkriteriet* (Blom1993:10), som ein relaterer til innafor definisjonane av traderingsprosessar og folkemusikkbegrep, har vore til stades i tradisjonsmiljøa. Kven som kontrollerte kven og kva, er igjen spørsmål om kven som har makt til å definere og kontrollere. Det er mange faktorar som spelar inn for å *få* eller *ta* statusen som kontrollør. I dag har denne kontrollen til ein viss grad blitt overtatt av folkemusikk-organisasjonane og -utdanningsinstitusjonane, men det finst folk innafor tradisjonsområda som bevisst eller ubevisst har ei slik rolle. Eldre solide songkjelder som hører at noe «skurrer», kan vere del av den sosiale kontrollen. Derfor var t.d. Ragnar Vigdal så nøye på at songelevane hans song akkurat slik som han gjorde. Sjølv hadde han ikkje lært songen ved terping, men for han var det viktig at elevane lærte songen ved å kopiere for å halde ein ønskt kontinuitet i hevd. Ei slik innlæring kan føre til at stiltrekka verkar utanpåklistra, bereknande og innstuderte, og kan hende er det då ein kjenner fråveret av opplevinga av autentisitet.

Ein kan bare spekulere på korleis generasjonen føre Vigdal ville reagere om dei hadde hørt korleis elevane hans kopierte. Skal tru om denne metoden hadde kome igjennom kontrollen?

Tilpassing til samfunnet

Endringar i samfunnet påverkar haldningar til tradisjon og kontinuitet. Vi blir koda på ulike måtar anten vi vil eller ikkje. Eg har forsøkt å sjå *tradisjon*, *kontinuitet* og *originalitet* i eit historisk perspektiv, i forhold til *tradisjonssamfunnet*, *moderniteten* og det *seinmoderne*.

I boka *Kunnskapens tre og kunstens skjønnhet* tar professor i pedagogikk Erling Lars Dale (1946–2011) opp ulike sider ved den estetiske danninga i det moderne samfunnet. Han knyter an til sosiologen David Riesman si klassiske bok *The Lonely Crowd* (Riesman 1985), opprinnelig gitt ut i 1950. Han definerer danning ut frå begrep som «sosial karakter», dvs. den delen av personlegheita som er «fælles for større sosiale grupper». (Riesman 1985:48). Den sosiale karakterdanninga blir bindeledd mellom «samfunn»

og «person». Riesman deler den inn i tre typer: *tradisjons-, indre- og gruppestyrt* karakterdanning, og relaterer desse sosialkarakterane til tradisjons-samfunnet, moderniteten og seinmoderniteten. (Riesman, *ibid.* 52).

Då innsamlinga tok til på midten av 1800-talet, var dette ein reell redningsaksjon for tradisjonar som var i ferd med å oppløysast. Vernetanken er eit moderne fenomen som kom i samband med modernitetens institusjonar. Tankane om vern av det norske/det nasjonale har vore med på å gjere den vokale folkemusikken meir stabil – eller kanskje «statisk» – og i visse tilfelle konstruert. Stabilitet og vern om nasjonale verdiar var «til nytte» for samfunnet og leitinga etter ein nasjonal identitet. Mange såg det som ei indre drivkraft eller plikt til å ta del i denne verne- eller nyttefilosofien, og vi fekk ifølgje Riesman ein «indrestyrt karakterdanning». Slike formål ligg til grunn for folkemusikkorganisasjonane. Sjølv sagt er estetiske og emosjonelle faktorar også med her, men forholdet til folkemusikken kan bli styrt av haldningar som har blitt installerte i hovudet vårt, og som ikkje har med musikken i seg sjølv å gjere.

Vi legg større og større vekt på det *individuelle/unike* i vårt samfunn. Dette er ein moderne idé. Samstundes er *konformitet og standardisering* gjennom media og marknad kjenneteikn på dagens menneske, både når det gjeld stil og veremåte. Riesman relaterer den gruppestyrte sosialkarakteren til det seinmoderne samfunnet: «Felles for alle gruppestyrte mennesker er, at deres samtidige er kilden til den enkeltes styring – enten dem han direkte kender, eller dem han kender indirekte gjennom venner eller gjennom massemediene» (Riesman, *ibid.* 64). Sagt med Dale sine ord: «Definisjonen av den gruppestyrte sosialkarakter er at kontinuiteten sikres gjennom tilbøyeligheten til å la seg lede av *andres* forventninger og preferanser. Behovet for anerkjennelse og ledelse fra andre dominerer psyken» (Dale, *ibid.* 72; Riesman, *ibid.* 65). Riesman seier at gruppestyring som allment trekk er særleg utbreidd blant dei unge i dei større byane. Korleis kan ein så relatere dette til vokal folkemusikk? Utviklinga av norsk vokal folkemusikk har gradvis endra seg frå siste halvdel av førre hundreåret og fram til i dag. Med ny teknologi og auking av kjeldetilfanget endrar kjeldebruket seg, og slik endrar også «andres forventninger og preferanser» seg. Rolla til mange kvedarar har endra seg frå kvardags song til marknadsvare. Der-

som ein skal tilfredsstillе marknaden, må ein også tilpasse seg brukargruppene, eller «andres preferanser». Det oppstår nye trendar også innafor folkemusikken, og marknaden krev at ein må ha fleire bein å stå på. På den måten veks det fram nye roller og nye identitetar for dagens folkesongarar.

Fleire songidentitetar

Det mest vanlege i dag har blitt at ein står fram med fleire «folkemusikki-identitetar», både når det gjeld val av musikalske uttrykk og val av tradisjonsområde.

Thomas Ziehe sitt begrep om *kulturell frisetting* i det seinmoderne samfunnet går kort ut på at primærsosialiseringa i stor grad har blitt overtatt av sekundærsosialisering gjennom medier og annan nyare teknologi. I dag må ein utvikle, sikre og omforme sin identitet mot bakgrunnen av det som blir formidla gjennom massemedia og kulturindustrien, og såleis blir ein trekt inn i det som skjer i marknaden. «Man måste kunna framställa, representera sig själv socialt og psykiskt, vinna poäng och – cyniskt uttryckt – «sälja sig.» Dette inneber at dei kriteria vi bedømmer oss sjølve ut frå, ikkje er forma av tradisjonelle normer på same måten som før. Dette opnar i prinsippet for ein ny kulturell fridom (Ziehe 1989:37). Identitet er noko som kan prøvast ut og forandrast. «Der findes – og det kan være meget berigende – nye muligheder gennem denne frisættelse fra traditionerne, nemlig i det forhold, at identitet ikke mere erfares som noget, man overtager, og hele livet dermed er lagt fast på den personlige biografis afstrukne bane. Identitet kan nu afprøves, forandres, stiliseres og tages tilbage» (Ziehe 1983:30). Media er i stor grad med på å konstituere vår identitet – eller identitetar: den lokale, den nasjonale og den globale. Med andre ord stiller ein seg friare i forhold til generasjonar og tradisjonar og gjer ikkje automatisk det ein tidlegare kunne forvente. Ein større tilgang til kjeldemateriale har ført til at utøvarar ikkje treng å stå direkte til ansvar overfor kjeldene, og heller ikkje for ein «sosial kontroll» i same grad som før. Alle informantane her forhold seg meir til opptak, det direkte møtet med ei kjelde er mindre viktig, ja faktisk så sjeldant at der ein hevdar at det er viktig, kan ein bli mistenkt for å ville framstå som meir «autentisk» enn andre. Det er likevel

eit skilje mellom dei yngste og dei eldste av informantane når det gjeld graden av fridom i forhold til ein tradisjon. Nokre av dei yngste meiner at det beste er å bruke opptak og velje ut det ein liker best, også i dei tilfella der informantane har hatt god tilgang til å høre og møte levande kvedarar. Desse informantane syng også annan type musikk. Det autentiske blir å gå ut og inn av ulike songidentitetar. Ein kan velje kva slags type kjelder ein vil bruke, frå ulike tradisjonar, når som helst. Auka mobilitet fører til nye musikalske møte som igjen skapar nye uttrykk og nye arenaer. Songen i «god, gamal, ubrotten tradisjon» er så godt dokumentert at meir vern treng vi ikkje. Det som er autentisk song, kan framleis vere å vidareføre ein solid tradisjon med så alderdommeleg trekk som mogleg, men det kan like gjerne vere å velje eit songuttrykk som er «helt meg», noko ein kan stå inne for, noko som er summen av det ein *vel* å la bli sin musikalske identitet. Derfor syng ein av informantane «plent som han vi ». M.a.o. lever det «tradisjonsstyrte», det «indrestyrte» og det «gruppestyrte» side ved side, også representert gjennom ein og same person eller institusjon.

Georg Arnestad skriv om folkemusikken i det seinmoderne Noreg at «postmodernismen og det globaliseringsromantikken på ein måte har «installert i hovudet vårt» at det eigentlege autentiske er å setje saman element herifrå og derifrå. Folkemusikken lever under eit slikt krysspres» (Arnestad 2001:118). Dette «krysspreset» mellom tradisjon og fornying er større og meir intenst i våre dagar med så uendeleg mange valmoglegheiter, men det har alltid vore der, men på ein annan måte. På den eine sida kan ein høre på såkalla gode kjelder mange timar dagleg dersom ein vil, men på den andre sida er ein neddynga av så mange andre inntrykk som ein bevisst vel å ta imot eller forkaste. Men ein kan setje spørsmålsteikn ved kontinuitten.

Å ha ein eigen eller original stil kan verke meir tilsikta enn før. Ein strever etter å vere unik, spesiell og kreativ, vi byter beite oftare og er i det heile meir fragmenterte. Solid tradisjon blir ofte omtalt som ortodoks og bakstreversk gjennom media. Samstundes er det å vere *veldig* tradisjonell i visse miljø ein måte å vere nettopp unik og spesiell på. Det tradisjonelle blir det spesielle. Kulturell frisetting inneber at kva som er unikt og spesielt skiftar

farge etter konteksten, og det er ikkje nødvendigvis noko problem eller dilemma å ha ulike folkemusikkidentitetar eller songidentitetar.

Tankar om autentisitet og kjeldebruk vil vere ulike innafor dans, slåttespel og kveding. Songen har hatt ei friare stilling i tradisjonsmiljøa og kom også seint med innafor det organiserte folkemusikkarbeidet. Bjørnholt sine tre kategoriar å prate om «ekthet» eller «autentisitet» på – «vitskapleg, organisk og personleg» – blir altså ikkje relevante i denne samanhengen. Kvedarane sine personlege val av korleis dei vil stå fram vil vere ei blanding av fleire kategoriar – ei blanding som stadig endrar seg, men som hos desse likevel kan uttrykke noko «godt, solid og tradisjonelt». Autentisitet blir altså brukt på mange ulike måtar, og har ulik verdi og relevans i ulike samanhengar. Dette blir bl.a. også presisert av Hans Weisethaunet og Ulf Lindberg i konklusjonen i artikkelen «Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real» (2010): «Moreover, these notions are changing: «authenticity» is ascribed different meanings, value, and relevance in different spatiotemporal contexts.»

Bevisstheita kring stil og dei vala ein gjer, gir nye utfordringar. Ein av informantane uttrykker seg slik: «I dag handlar det kanskje mest om kunnskap, fordjuping og val. At ein har kunnskap til å velje bort eller legge til dei stiltrekka ein ynskjer.» Ein kan vere «rocka» i dag og «pure» i morgon. Det kjem an på kven ein profilerer seg mot, kva som er motiva, og ikkje minst kva for musikalske og estetiske verdiar ein vil uttrykke. Det som gjer at noko kjennest «ekte» og «truverdig» – at noko er såkalla autentisk – vil stå i forhold til vala ein gjer, og i forhold til ei rekke ulike faktorar. Som ein av informantane uttrykker det: «autentisitet kan oppleves forskjellig, men også være 'riktig' på forskjellige måter».

Referansar

Arnestad, Georg 2001. «*Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt ...*». *Om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne Noreg*. Oslo: Norsk kulturråd.

- Blom, Jan Petter 1993. «Hva er folkemusikk?», i B. Aksdal og S. Nyhus (red.), *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*: 7–14. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bø, Olav 1957. *Norsk Folkediktning*. Stev. Oslo: Samlaget.
- Bø, Sigrid 1994. *Framover med fortida. Innføring i miljø- og kulturvernarbeid*. Oslo: Samlaget.
- Bjørnholt, Margunn 2011. «Kilder til begjær – inderlighet til besvær?» *Musikk og tradisjon* 25: 101–119.
- Dale, Erling Lars 1990. *Kunnskapens tre og kunstens skjønnhet*. Oslo: Gyldendal.
- Furholt, Ragnhild 2006. *Kor er du fødd og kor er du boren. Mellomalderballaden i bruk etter innsamling*. Masteroppgave i kultur, Høgskolen i Telemark, Avdeling for allmennvitenskapelige fag.
- Habbestad, Ida 2012. «Trekkjer i trådane», *Folkemusikk* 02/12.
- Hansen, Lene Halskov 2009. «At se viserne for seg. En kilde til forståelse af stabilitet og forandring i visernes ordlyd». I: L.H. Hansen, A.N. Ressem og I. Åkesson (red.): *Tradisjonell sang som levende prosess*. Oslo: Novus.
- Opsahl, Carl Petter 2002. «Autentisiteten i folkemusikken». *Norsk folkemusikklags skrift* 15 (2001):6–17.
- Riesman, David 1985 (1961). *Det ensomme masse menneske*. København: Gyldendal.
- Skarpengland, Astrid 2003. *Den rytmiske sanger. Hva ligger bak ønsket om å synge*. Hovedoppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo.
- Solberg, Olav 1993. *Den omsnudde verda. Ein studie i dei norske skjemteballadane*. Oslo: Solum forlag.
- Weisethaunet, Hans og Lindberg, Ulf 2010. «Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real». *Popular Music and Society* 33/4:465–485.
- Ziehe, Thomas 1989. *Kulturanalyser: ungdom, utbildning, modernitet*. Stockholm: Symposion Bokförlag.
- Ziehe, Thomas og Herbert Stubenrauch 1983. *Ny ungdom og usædvanlige læreprosesser. Kulturell frisattelse og subjektivitet*. Danmark: Politisk revy.