



Fra cowboy til nordicana

70 år med countrymusikk i Norge

Stian Vestby

Førsteamanuensis, Institutt for kunsthøgskole og kulturstudier, Høgskolen i Innlandet

Stian Vestby er førsteamanuensis i musikk ved Høgskolen i Innlandet. I sin forskning utforsker han skjæringspunktene mellom populærmusikk, sosial klasse, kjønn, kultur- og utdanningspolitikk og aktivisme. Vestby jobber for tiden med forskningsprosjektet *Challenging country music's masculine domination: Feminine identities and creative signification in contemporary Nordicana*. Han har tidligere drevet etnografisk festivalforskning som en del av det NFR-støttede prosjektet *Musical gentrification and socio-cultural diversities*. Vestby har publisert i norske og internasjonale fagfelle-vurderte tidskrifter og antologier, og han har presentert forskningsresultater på konferanser i Europa og USA innen populærmusikkstudier, festivalstudier, musikkpedagogikk, kultursosiologi og kulturpolitisk forskning.

stian.vestby@inn.no

Kristin Solli

Førsteamanuensis, Universitetsbiblioteket og Fakultet for lærerutdanning og internasjonale studier, OsloMet

“Kristin Solli er førsteamanuensis i engelsk ved OsloMet. Hun har forsket på countrymusikk og identitet i Norge. Hun forsker også på skriving i høyere utdanning og forskning. Hun har publisert artikler om skriving i forskerutdanning og om artikkelbaserte avhandlinger som sjanger, og har blant annet gitt ut boka *Strategies for Writing a Thesis by Publication in the Social Sciences and Humanities* (Routledge, 2021). Hun er også interessert i spørsmål om tid og pedagogiske prosesser i et praksisteori-perspektiv.”

kristin.solli@oslomet.no

Sammendrag

Denne artikkelen gir et bredt historisk overblikk over countrymusikkens utvikling i Norge. Med konseptene musikkalsk gentrifisering og globalisering som omdreiningpunkt skisserer teksten tre epoker og viser frem sentrale brytninger som kan forklare sjangerens posisjon og rolle i norsk musikkliv fra ca. 1950 til 2020. Vi legger spesielt vekt på å få frem hvordan sjangeren gjennom å utvikle egne norske uttrykk og et økende mangfold av musikkalske og estetiske tilnærminger gradvis har fått større aksept. Likevel innehar country fremdeles spenningsfylte posisjoner på tvers av sosiale felt, noe som indikerer at sjangerens status stadig er uavklart. Countrymusikk er lite utforsket i norsk musikkforskning, og avslutningsvis peker vi på behovet for å undersøke smalere felt og tema enn det vår brede tilnærming muliggjør.

Nøkkelord

countrymusikk, musikkhistorie, musikkalsk gentrifisering, globalisering

Abstract

This article provides a broad historical overview of the development of country music in Norway. Using the concepts musical gentrification and globalization as focal points, the text outlines three historical periods, and highlights central tensions that can explain the genre's position and role in Norwegian music from around 1950 to 2020. The article emphasizes how the genre has gradually gained greater acceptance, by developing its own Norwegian expressions and a growing diversity of musical and aesthetic approaches. However, country still occupies contentious positions across social fields, indicating the persistence of the genre's unsettled cultural status. Country music remains an underexplored area in Norwegian music research, and the article concludes by pointing to the need for studies that allow for more in-depth analysis than the broad approach taken here.

Keywords

country music, music history, musical gentrification, globalization

Introduksjon

Denne artikkelen tar for seg vesentlige trekk ved countrymusikkens historiske utvikling, skiftende status og egenart i Norge. Spenninger og brytninger knyttet til sjangerens mange uttrykksformer og legitimeringen av disse utgjør sentrale omdreiningspunkt i teksten. Begynnelsen til country i Norge kretser tydelig rundt eksotiske figurer, forestillinger og fortellinger fra Det ville vesten. Det finnes for eksempel et bilde av kong Harald som to år gammel gutt i 1939 der han har på seg et cowboykostyme og holder et norsk flagg. På et annet bilde står han ved siden av en atletisk hest som minner om hestene cowboyene red på i westernfilmer. Disse historiske bildene kan leses i kontekst av den skiftende karakteren og statusen til countrymusikk i Norge. Aktiviteten til tidlige cowboyentertainere og -sangere banet vei for norske country- og westernartister i 1960- og 1970-årene. Musikken deres ble, sammen med stereotypiske bilder og iscenesettelser av cowboyen og hillbillyen, formidlet til lokale konsertgjengere, fest- og festivaldeltagere og kringkastet til et bredt publikum gjennom riksdekkende radio og TV. De første populære versjonene av norsk countrymusikk og countrykultur står i skarp kontrast til senere og langt mer respekterte former for country. Den kulturelle kløften mellom den urbane klubbscenen og festivalscenen på bygda har over tid tjent som illustrasjon på de historisk sett steile frontene i det norske countryfeltet (Solli 2006; Vestby 2021).

Analysen har vist at countrymusikk i Norge kan betraktes som underholdning eller kunst, maskulin eller feminin, landlig eller urban og som masse- eller elitekultur (Solli 2006; Vestby 2017, 2019, 2021). I slike sammenhenger er visse former for country populært hos bestemte sosiale grupper som tilskriver musikken kvalitet og verdi gjennom kulturelle praksiser – sin omgang med musikken – og gjennom smaksvurderinger (jf. Bourdieu 2010). Hva som til enhver tid anses som god eller dårlig country, avhenger nettopp av at det konstrueres slike binære motsetninger, og at den legitime countrysmaken stadig er gjenstand for skiftende forhandlinger i ulike sosiale felt og sammenhenger. Disse motsetningene og forhandlingene skaper kulturelle tvetydigheter og hierarkier ikke helt ulike dem som kan tolkes ut av bildene av cowboyprinsen.

Vårt utgangspunkt er at historien om country i Norge må forstås i lys av countrymusikkens historie som internasjonal sjanger. Selv om country ofte blir forbundet med folkelig og jordnær musikalsk historiefortelling fra USA hvor bruk av strengeinstrumenter som banjo, fele og steelgitar står sentralt, både i Norge og i andre land, er det ingen tvil om at sjangeren har et internasjonalt nedslagsfelt med egne miljøer og kreative retninger hvor USA ikke nødvendigvis er i sentrum (Gibson 2017). I vår fremstilling legger vi spesielt vekt på å få frem hvordan sjangeren har beveget seg fra å være en importvare til å utvikle hjemmeproduerte uttrykk og retninger. I denne sammenhengen peker vi på to sentrale parallelle prosesser: globalisering og gentrifisering. Globalisering (Robertson 1995) er et begrep som brukes for å beskrive hvordan kulturelle uttrykk som musikk beveger seg fra et globalt senter, for eksempel USA, til andre steder og tilpasses lokale forhold og tradisjoner. Begrepet ble i sin tid lansert som en nyansering av og motvekt til globalisering forstått som en enveisprosess hvor trender og praksiser fra et globalt senter ble synonymt med ensretting slik at ulike kulturer blir likeartede (ibid.). Globalisering fremhever imidlertid at prosessen ikke bare går én vei, men at uttrykk og praksiser endres og tilpasses lokale forhold og gir grobunn for variasjon og nye hybride uttrykk. Weisethaunet (2017) poengterer i denne sammenhengen at når musikk «reiser» mellom land og kulturer, danner selve sirkulasjonen av musikalske uttrykk og gjøremåter et viktig premiss, i den forstand at «sirkulasjon kommer først» (ibid., 92, vår oversettelse, opprinnelig kursivert). Sagt med andre ord blir ikke musikk global eller transnasjonal i den postindustrielle verden; den

er som oftest det i utgangspunktet. I dette perspektivet har countrymusikkens historie i Norge likheter med andre importerte musikkformer, slik som jazz og hiphop, som har utviklet egne uttrykk og retninger i Norge hvor lokale impulser har vært vel så førende som dem utenfra, og som ikke nødvendigvis lenger refererer like tydelig til sjangerens opphav i USA.

I tillegg til å vise frem noen momenter i denne globaliseringsprosessen legger vår historie vekt på en parallell og til dels overlappende prosess, nemlig musikalsk gentrifisering (Dyndahl mfl. 2014). Dette begrepet har blitt brukt for å forklare «hva som skjer når de utdannede, ressurssterke og hippe begynner å interessere seg for lavkulturen til de mindre privilegerte klassene» (Vestby 2021, 50–1, vår oversettelse). Country har gått gjennom en slik prosess der sjangeren har fått større aksept blant den utdannede middelklassen og kultureliten og dermed fått høyere kulturell status. Vi peker på noen forhold vi mener har vært sentrale i en slik gentrifiseringsprosess, der en musikkform tradisjonelt forbundet med lav kulturell kapital har etablert seg som akseptabel og anvendelig også hos folk med høy kulturell kapital (Bourdieu 2010; Dyndahl mfl. 2014).

Disse prosessene kan være med på å forklare countrymusikkens karakter og posisjon i Norge. Country kan absolutt sies å være en akseptert musikkform, men likevel er statusen stadig til forhandling og uttrykkene i endring. Denne usikkerheten kan til dels forklares ved at verken globaliserings- eller gentrifiseringsprosessen er absolutt eller ferdig, det vil si country appellerer til folk med høy og lav kulturell kapital, slik at deler av countrysjangeren fremdeles kan regnes som lavstatus og ugentrifisert. På liknende vis står USA fremdeles i sentrum for mange utøvere og fans, slik at importpreget og det amerikanske fremdeles er en stor del av sjangerens appell. Dermed er countrymusikken rik på spenninger når det gjelder musikalske uttrykk, visuell estetikk og kulturell og sosial tilhørighet. Kort sagt er country både høyt og lavt, norsk og amerikansk, urban og rural på samme tid.

Vi begynner med en innramming hvor vi beskriver hvordan country kan forstås som en internasjonal sjanger, og gir et kort overblikk over forskning på dette feltet. Så tar vi for oss tre historiske perioder i sjangerens historie i Norge hvor vi følger globaliserings- og gentrifiseringsprosessene, som vi eksemplifiserer med ulike artister og musikalske retninger, for å vise frem sentrale brytninger som kan forklare sjangerens posisjon og rolle i norsk musikk-liv over tid. Den første perioden strekker seg tilbake til en tid der sjangeren ikke hadde slått ordentlig rot, i den forstand at det var få norske utøvere – en periode der country hovedsakelig ble fremført av artister fra USA. I denne førfasen hadde verken globaliseringen eller gentrifiseringen kommet ordentlig i gang. Neste periode, fra 1970 til 2005, karakteriserer vi som en periode der begge prosessene er i gang, og hvor musikken får sterkere feste i norsk musikk- og kulturliv. Blant annet ble mangfoldet i musikalske uttrykk og retninger innenfor sjangeren sterkt utvidet. Samtidig tiltok det også en sterkere polarisering mellom ulike forståelser av sjangeren, noe som førte til diskusjoner om sjangerens betydning og innhold. Den siste perioden, fra 2005 til 2020, preges av at både globaliserings- og gentrifiseringsprosessene har kommet langt. Aksepten for ulike musikalske retninger utviklet i Norge vokser nasjonalt og internasjonalt, og sjangeren får i tillegg sterkere gjennomslag kulturpolitisk, noe som hadde vært utenkelig på 1970- og 1980-tallet. På tross av utviklingen mot høyere status og større aksept eksisterer fortsatt noe av polariseringen som preget den forrige perioden. Vi ser dette som et uttrykk for at de to forannevnte prosessene ikke er ferdige eller absolutte, og at sjangerens status stadig er gjenstand for forhandling.

Et par forbehold før vi starter: For det første er periodiseringen vår omtrentlig. Det ville selvsagt vært mulig å lage mer presise inndelinger. Vårt anliggende har imidlertid vært å få frem hovedstrømningene i sjangerens utvikling, og vi maler derfor med bred pensel. For det

andre er vår fremstilling, gitt et såpass overordnet perspektiv, nødvendigvis mangelfull. Det er mange artister som har spilt viktige roller som ikke blir nevnt, og likeens er det mye lokal variasjon og utvikling vi ikke fanger opp. Vi håper likevel artikkelen kan inspirere andre til å komplementere denne brede oversikten med dypdykk ned i enkelte tradisjoner eller artister. Det at countrymusikk i Norge har fått lite oppmerksomhet fra norsk musikkforskning, sier også noe om sjangerens tvetydige status. Således kan denne artikkelen forstås som en del av globaliserings- og gentrifiseringsprosessene vi beskriver. Gjennom historieskriving og akademisk oppmerksomhet bidrar vi til en slags institusjonsbygging som kan være med på å legitimere sjangeren, og som er uttrykk for at country her til lands er inne i en fase hvor den har blitt noe som akademikere og andre aktører i kultureliten interesserer seg for. I et slikt perspektiv er sjangeren tydelig gjenstand for en fremskreden gentrifiseringsprosess.

Country som internasjonal sjanger

Nathan D. Gibson (2017) har prøvd å forklare på hvilke måter country kan forstås som internasjonal. Han peker på fire ulike forståelser: 1) Country slik sjangeren utviklet seg i USA, er i utgangspunktet internasjonal fordi sjangeren blandet musikk fra ulike europeiske og afrikanske musikktradisjoner, 2) countryartister fra USA er populære i et globalt musikkmarked, 3) countryartister fra andre steder enn USA har blitt populære i USA, og 4) countrymusikkens uttrykk og retninger har fått grobunn i andre land enn USA. Gibsons kategorisering forklares med USA som det naturlige sentrumet for sjangeren, og det er heller ikke urimelig, gitt at det var i USA country først oppsto som en institusjonalisert og markedsførbar sjanger, særlig gjennom navn og merkelapper som «old-time» og «hillbilly music» i kontrast til «race music». Disse kategoriene ble brukt til å skille hvite og afroamerikanske plateartister og markedsføre musikken til de ulike representantene mot henholdsvis hvite og afroamerikanske publikumsgrupper (Peterson 1997, 194–98), noe som viser hvordan musikkindustrien bidro til å konstruere «hvite» og «svarte» sjangere.

Betegnelsen «country» som arvtager til «old-time» og «hillbilly» dukket først opp på 1940-tallet, men gikk så gjennom en institusjonaliseringsfase hvor mange av de musikalske og estetiske uttrykkene og retningene vi kjenner i dag, ble sedimentert (ibid., 185–201). Musikkhistorikere har ulike syn på countrymusikkens geografiske opprinnelse innenfor USA. Sørstatene utmerker seg som opprinnelsessted, men Midtvesten, California og New England har vært viktige for utviklingen av sjangeren. Uansett er det ikke tvil om at USAs historie som «et land av immigranter» og slaver forstås som kjernen i opprinneshistorien til det som ble countrymusikk. Denne historien vektlegger sjangerens blanding av ulike musikktradisjoner fra Europa på 1700- og 1800-tallet, hvor folkemusikk fra England, Skottland og Irland har blitt løftet frem, i tillegg til musikalske og visuelle innflytelser fra afrikanske, latinamerikanske og andre europeiske land. På tross av dette mangfoldet bidro musikkindustrien til å konstruere country som musikk spilt av og for hvite amerikanere. Ideen om country som en hvit musikkform er fremdeles en utbredt forståelse i dag. I Norge er det noen som vektlegger norske tradisjoner som en kilde til country, og som bevis pekes det for eksempel på en oppfattet likhet mellom norsk felebasert folkemusikk og fele som et viktig instrument i country (Solli 2006, 261–66). Slike forståelser eksemplifiserer den første forståelsen av country som internasjonal sjanger, som Gibson (2017) løfter frem. Uavhengig av slike tolkninger har country gjerne blitt forstått både i og utenfor USA som et produkt av den amerikanske musikkindustrien og historiske forhold som muliggjorde at akkurat denne formen fikk grobunn og ble markedsført og institusjonalisert som en egen sjanger.

Vår måte å tilnærme oss country som internasjonal på i denne artikkelen faller inn under den fjerde forståelsen til Gibson (2017), altså countrymusikk slik den blir fremført

og forstått i land utenfor USA. I denne kategorien finnes det etter hvert mye forskning som har analysert hvordan en sjanger med et såpass tydelig, men likevel komplekst, nasjonalt opphav og appell i USA har blitt populær og anvendelig i andre nasjonale og kulturelle kontekster. I tillegg til avhandlingene om country i Norge som vi bygger på her (Solli 2006; Vestby 2017), har studier blitt gjort av blant annet bluegrass i Tsjekia (Bidgood 2017), country i Australia (Ottosson 2016), country på den karibiske øya Saint Lucia (Wever 2011) og *música sertaneja* i Brasil, en blanding av country og lokale musikktradisjoner (Dent 2009). Denne forskningen viser at countrymusikk ikke bare høres på, men også utøves og utvikles mange steder utenfor USA. Country i Norge er dermed ikke et særphenomen. Tvert imot er det uttrykk for en i vår tid utbredt prosess hvor en global musikkform utvikler seg på mangfoldige og intrikate måter som resultat av musikalsk sirkulasjon (Weisethaunet 2017). Forskningen viser at for å forstå sjangerens appell i ulike kontekster må vi gå inn i de lokale, historiske, politiske, musikalske og kulturelle omstendighetene og dynamikkene som gir country grobunn og mening på ulike steder til ulike tider. Og det er nettopp det å forstå noen av disse dynamikkene i en norsk kontekst vi forsøker her. I vårt tilfelle fremhever vi som nevnt to prosesser – globalisering og gentrifisering – som sentrale dynamikker for å forstå sjangerens appell og posisjon i norsk sammenheng. I fremstillingen som følger, har vi derfor valgt å periodisere den historiske utviklingen i lys av disse prosessene, som også har vært brukt for å forstå liknende prosesser andre steder og med andre kulturelle uttrykk. Dette er med andre ord generelle prosesser som vi bruker som en inngang til å forstå det musikalsk og kulturelt spesifikke i utviklingen av countrymusikk i Norge.

Begynnelsen: Det ville vesten, syngende cowboyer og kulturell import

I denne delen tar vi for oss en slags førperiode, det vil si tiden fra slutten av 1800-tallet frem til ca. 1970. Dette var en tid hvor det i Norge ble lagt noen sentrale grunnstener for hvordan sjangeren senere skulle bli forstått som countrymusikk. Allerede mot slutten av 1800-tallet fikk populariserte bilder av og forestillinger om Det ville vesten fotfeste i befolkningen. På denne tiden ble norske arbeidere over hele landet kjent med fiksjonslitteratur som portretterte nordamerikanske cowboyer og indianere. Det dukket også opp filmer om Det ville vesten som bidro til denne utviklingen. Solli (2006) påpeker blant annet at: «Westernfilmene var en klar favoritt i stumfilmens tid, og i Kristiania var det på denne tiden ikke uvanlig å se trekkspillere i cowboydrakt underholde i byens mindre eksklusive filmteatre» (39, vår oversettelse). Tidlig på 1900-tallet ble for eksempel trekkspilleren Hans Erichsen hyret inn for å underholde stumfilmpublikummet i datidens hovedstad, Kristiania. Erichsen og hans like spilte ikke tidlige former for country under disse filmfremvisningene. Det at de kledde seg i westernkostyme, banet likevel veien for senere norske syngende cowboyer og country-artister som Arne Bendiksen og Teddy Nelson.

Selv om han ikke var den eneste sentrale skikkelsen, spilte Arne Bendiksen en nøkkelrolle i å institusjonalisere countrymusikken i Norge. Bendiksen jobbet som artist og plateprodusent i det stadig mer amerikaniserte norske samfunnet i årene etter andre verdenskrig og bidro sterkt til å etablere cowboy som en populær musikkform blant det norske publikum. Cowboy var på midten av 1950-tallet en merkelapp norske musikkdistributører brukte om musikk som ble fremført av artister i cowboyklær, slik som Marty Robbins og Lefty Frizzell (Solli 2006, 54). I denne perioden ga Bendiksen ut flere bestselgende singler med cowboysanger. To av disse singlene var «Cowboy» (1955) og «Davy Crockett» (1955). I disse sangene brukte Bendiksen en karakteristisk vokal «twang» og toneskifte, tydelig inspirert av jodling (Solli 2006, 56), som han nok hentet fra country slik det ble fremført

i USA av stjerner som Patsy Montana, Jimmie Rodgers, Hank Williams og mange andre. Videre valgte han å synge om Vesten på norsk (bergensk) innenfor et format som det norske publikummet allerede hadde trykket til sitt bryst, nemlig slagerformatet – en musikkstil som minner om Tin Pan Alley, kjent over store deler av Europa som «Schlager» (ibid., 50–5). Dette gjorde at Bendiksens tidlige cowboymusikk var mer en type populærmusikk som inkluderte tekstlig og visuell tematikk fra Det ville vesten og noen tilhørende musikalske elementer, enn en anerkjent og gjenkjennelig form for norsk country.

I tillegg til at norske artister importerte estetiske uttrykk og tematikk, tok norske sjøfolk country og andre amerikanske kulturuttrykk med seg hjem fra reisene sine, noe som skulle komme til å prege mangt et kystsamfunn. Mange i innlandsbygdene la også sin elsk på kulturprodukter og særtrekk som var karakteristiske for country og annen populærmusikk fra USA. Dette kunne være tradisjonelle handelsvarer, men først og fremst bekledning og plagg som cowboyhatter og cowboystøvler, westernskjorter, skinnvester, skjørt, bukser og skinnjakker, amerikanske guttenavn og jentenavn, amerikanske biler og lastebiler, sørstatsflagg og andre sørstatssymboler, musikkinstrumenter som banjo, mandolin, steel- og Telecaster-gitar, fele og munnspill og selvsagt musikkutgivelser. Tom Skjeklesæther, en fremtredende musikkjournalist og tidligere festivalarrangør, utdyper dette:

Noe sånt som halve Norges befolkning reiste til Statene [under utvandringen]. Det påvirker nok vårt forhold til Amerika, og amerikansk kultur. Men minst like viktig var den norske handelsflåten. [J]eg var med på besøk til noen venner av foreldrene mine, tidlig på 60-tallet. Sønnene hadde begge vært på sjøen, og jeg glemmer ikke platene med fargerike bilder av Cowboyer. Country-musikken spredte seg raskt her til lands, og ikke overraskende begynte nordmenn å spille musikk selv. (Sitert i Dugstad 2018)

Skjeklesæthers poeng om at utvandring til USA og det at sjøfolk krysset frem og tilbake over Atlanteren var viktige faktorer for kulturelle inntrykk, har også blitt påpekt av kulturhistorikere (Ringdal 2002). Det at folk tok med seg plater, klær og impulser fra USA til Norge, har vært en viktig kilde til spredningen av amerikanske kulturuttrykk og trender. Country ble samtidig eksportert og markedsført internasjonalt av den amerikanske musikkindustrien. Mange lokale platebutikker solgte utgivelser fra USA. Det var etterspørsel etter artister med Chet Atkins' silkemyke Nashville Sound, i tillegg til Hank Williams, Loretta Lynn, Lynn Anderson og Buck Owens. På 1960-tallet ble Jim Reeves og Buck Owens de fremste eksponentene for country som amerikansk eksport, og begge disse artistene gjorde det sterkt på VG-lista. De besøkte også Norge, og de utsolgte konsertene og den store populariteten ble omtalt i riksavisene. Selv om de amerikanske plateselskapene markedsførte Reeves og Owens som country gjennom at turneene fikk navn som «Country Caravan» og liknende, oppfattet det norske publikum i stor grad musikk som popmusikk. *Dagbladet*, for eksempel, omtalte Reeves' konsert i 1964 som «[s]tille pop i westernantrekk» (Solli 2006, 65). Helt mot slutten av 1960-tallet ble Owens imidlertid omtalt som «country & western», noe som tyder på at begrepet «country» etter hvert ble introdusert og tatt i bruk (ibid., 66–7). Hovedstadsavisene prøvde også å forklare populariteten til Owens og Reeves og satte den i sammenheng med et publikum som var klar for noe annet enn «piggtrådmusikken» til The Beatles og The Rolling Stones (ibid., 66–7). På denne måten ble altså Owens og Reeves fortolket inn i en kulturell ramme for folk som ikke likte det rebelske, langhårede ungdomsopprøret som rockebandene ble assosiert med.

Frem til sent på 1960-tallet fantes altså ikke «country» som et allment kjent begrep om en type musikk i Norge. Men det kulturelle tankegodset, den visuelle estetikken og

ideologien knyttet til Vesten og cowboyen, som senere ble assosiert med country som sjanger, ble etablert i denne perioden. På denne tiden hadde det ennå ikke vokst frem egne norske retninger innen countrymusikk, men elementer fra countrysjangeren ble tatt opp i norsk populærmusikk generelt, slik at tematiske ingredienser ble lagt oppå eksisterende former uten at det nødvendigvis skjedde en tettere sammenveving. Graden av musikalsk hybridisering var derfor begrenset, slik at det er få uttrykk som kan beskrives som globale (jf. Robertson 1995), i hvert fall sammenlignet med den tydeligere og mer eksplisitte hybridiseringen i perioden som fulgte. Før 1970-tallet er det også få antydninger til musikalsk gentrifisering (Dyndahl mfl. 2014), altså prosessen der folk med høy kulturell kapital fatter interesse for musikkuttrykk som gjerne assosieres med arbeiderklassen og anses for å være lavkultur. Skillene var skarpe, og dynamikken mellom feltene var begrenset på denne tiden. Selv om de prosessene vi er opptatt av i denne artikkelen, ikke har kommet i gang, er denne perioden viktig for etableringen av et repertoar av gjenkjennelige kulturelle og visuelle markører og – med Owens og Reeves' inntog – flere og flere musikalske koder og lydmarkører (Askerøi 2020), som har vært viktige siden i forståelsen og utøvelsen av countrymusikk.

1970–2005: Egne tradisjoner, mangfold og polarisering

Fra rundt 1970 fikk country sterkere rotfeste, spesielt i form av at norske utøvere begynte å fortolke musikkformen selv som en egen sjanger og ikke som en variant av slagermusikk, slik Bendiksens cowboymusikk er uttrykk for. I denne prosessen ble country tettere sammenvevd med lokale musikk- og kulturtradisjoner, og i løpet av de kommende tre tiårene vokste det frem et stadig større mangfold av musikalske uttrykk som ble utøvet og forstått som countrymusikk av artister og publikum. Det dukket opp band og soloartister som assosierte seg med country. Mange lokale artister spilte coverlåter, og flere kombinerte velkjente nordamerikanske melodier med oversatte og originale norske sangtekster.¹ En annen kategori besto av band og artister som komponerte sin egen musikk, inspirert av de mange ulike retningene innen amerikansk countrymusikk så vel som av lokale tradisjoner. Slike musikalske hybrider hører man for eksempel på den første norske countryplaten, *Vestfra* av The Hillbillys (1970), og i musikken til Teddy Nelson, som begge ble utgitt på Arne Bendiksens plateselskap på 1970-tallet (Solli 2006, 60, 69; Vestby 2017, 24). Nelson samarbeidet også med innflytelsesrike Johannes Kleppevik, kjent som «kystens trubadur», og gruppa Flying Norwegians, som vi kommer tilbake til.

Etter suksessen med platen *Diggy Liggy* (1976) optrådte Nelson i 1977 på Grand Ole Opry i Nashville, hvor han to ganger på 1980-tallet fikk utmerkelsen «International Star of the Year» (Solli 2006). Nelson fikk internasjonal anerkjennelse for musikken sin gjennom flere år. Et varig ettermæle fikk han imidlertid først og fremst i Norge. Nelson brukte elementer fra norsk folkemusikk, for eksempel hardingfele og sin egen karakteristiske vestlandsdialekt, og ved å ta opp hverdagsproblemer i sangtekstene bidro Nelson til å «forankre countrymusikken tematisk og musikalsk i den lokale norske kulturen» (ibid., 60, vår oversettelse). Han turnerte over hele landet i 1970- og 1980-årene og var en populær entertainer ved dansetilstelninger i bygdene (Vestby 2017, 204, 224).

I tiårene som fulgte, ble det dannet nye band som bygget videre på den musikalske arven etter Teddy Nelson. Band som Vassendgutane og Gunslingers er historisk sett blant de fremste representantene for «bygdemusikk» (Solli 2006) og «norsk festcountry» (Vestby

1 Tekstformidling står sentralt i mye countrymusikk. I denne artikkelen omtaler vi tekstlig innhold og gir eksempler på tematikk og perspektiver i sangene til flere artister. Av plasshensyn har vi valgt å ikke gjengi eller analysere konkrete tekstutdrag, men heller henviser til relevante musikkutgivelser og tidligere forskning som inneholder slike analyser.

2017), sjangerkategorier som periodevis har sirkulert blant artister og fans så vel som blant forskere og i media. Til tross for tidvis vulgære og provoserende tekster og opptredener, eksemplifisert med Vassendgutanes suksessrike album *Ungkar med dobbelseng* fra 2005 og utallige konserter, ser det ut til at musikken til festcountrybandene – ofte komplett med nasale stemmer, lokale aksenter og «twangy» countrygitar – har gitt gjenklang hos betydelige deler av den norske arbeiderklassen og nedre middelklassen, særlig deltakere ved countryfestivaler. Det har den til gjengjeld ikke gjort i de øvre samfunnslagene, hos kultureliten og i riksmidlene, som ofte har vært skeptiske til festcountrybandene (Vestby 2017, 150–2; Vestby 2019, 45; Vestby 2021, 56).²

I tillegg til Teddy Nelson og festcountryen, hvor norske kulturelle markører og musikalske elementer som hardingfele og trekkspill ble blandet med amerikanske stiltrekk, plukket arbeiderklassesangeren fra Sørlandet Bjørø Håland opp arven etter Jim Reeves. Han ble viden kjent for sin myke og likefremme tilnærming til mainstream countrymusikk i 1970- og 1980-årene. Hålands største hit, «I Love Norwegian Country» (1982), er et fint eksempel på en klassisk countrystemme som favner både den elegante «crooning» og den dype vibratoen til de mannlige sangerne fra Nashville Sound-tiden. På toppen av karrieren i 1980-årene ga Håland, ofte ikledd hvit cowboyhatt og klassisk westernkostyme, nytt innhold til den tradisjonelle amerikanske country- og westernsangeren ved å synge på norsk om gjenkjennelige temaer og episoder fra norsk hverdagsliv, relatert til for eksempel familieforhold og naturen.

Som en kontrast til Hålands folkelige og sentimentale norske countrymusikk var vestlandshovedstaden Bergen et samlingspunkt for roots- og rockepreget country, særlig i 1970-årene. De første aktivitetene og platene til Clive Scott & The Skywegians og de i norsk sammenheng banebrytende countryrockbandene Hole In The Wall og Flying Norwegians avtegner et skille i historien om norsk country. Forannevnte Johannes Kleppevik var, i tillegg til Cato Sanden, Rune Walle og Erik Moll, blant musikerne som hadde en viktig rolle i dette miljøet. Fra da av ble paletten utvidet med nye stilistiske uttrykksformer og musikalske virkemidler, og outlaw country, folk, bluegrass og den psykedeliske lyden av californisk countryrock ble etter hvert tilgjengelig og funksjonell også for artister og låtskrivere over hele landet.

I kjølvannet av denne utviklingen ble country introdusert for et bredere publikum gjennom suksessen til trioene Claudia Scott, Ottar «Big Hand» Johansen og Casino Steel på 1980-tallet. De ble etterfulgt av en country- og roots-bevegelse i Norge i begynnelsen av 1990-tallet, en bevegelse disse artistene selv forble en del av. Solodebuten til Claudia Scott (*Flowers & Thorns* 1992) og den første albumutgivelsen til duoen Somebody's Darling (*Somebody's Darling* 1993) bygget videre på de mange musikalske strømningene i tida og holder en høy kunstnerisk kvalitet. Disse er blant platene som gir engelskspråklig norsk country, roots og americana-musikk – kjært barn har mange navn – fra denne perioden et gjenkjennelig uttrykk. Countryrockbandet Hellbillies, et av Norges største og mest folkekjære band uavhengig av tid og sjanger, utga sitt første album, *Sylvspente boots*, i 1992. Utgivelsen representerer en videreføring av praksisen med å skrive nye tekster til eksisterende amerikansk musikk og fremføre dem på en særpreget norsk dialekt. Hellbillies' neste album, *Pela stein* (1993), som de vant Spellemannprisen for i kategorien Roots & Country, markerte et vesentlig skifte på bandets vei mot å skrive egenkomponert musikk.

2 De ulike klassesjiktene i Norge som nevnes her, er basert på empirisk funderte kategorier og inndelinger i Korsnes, Hansen og Hjellbrekke (2014).

Fra cowboymusikken i den forrige perioden vokser det i denne perioden altså frem et større mangfold av musikalske retninger, fra festcountry og Bjøro Hålands myke toner til mer rock- og folkinspirert roots, bluegrass og countryrock. Felles for alle disse retningene var en tydeligere og mer eksplisitt globalisering i form av tekster sunget på dialekt med tematikk fra norsk bygdeliv, slik som i Teddy Nelson, Vassendgutane og Hellbillies sin musikk. Country blir i denne perioden ikke lenger synonymt med cowboyer på prærien, men kan like gjerne handle om livet i norske bygder. Også i de tilfellene hvor artister synger på engelsk og ikke nødvendigvis blander inn mer norske musikalske elementer og lydmarkører eksplisitt, slik som Somebody's Darling og Steinar Albrigtsen, er det mulig å hevde at det at så mange artister ikke bare fremførte, men også begynte å skrive låter, plasserte countrysjangeren tydelig i norsk kultur i denne perioden. Samlet sett ser vi dermed at countrymusikk her til lands i denne perioden gikk gjennom en intens globaliseringsprosess. Mot slutten av perioden var det ikke tvil om at country var en sjanger som kunne handle om norske forhold og blandes med norske musikalske og andre kulturelle tradisjoner, mens den parallelt hos engelskspråklige norske utøvere utgjorde en tilgjengelig og naturlig form å ty til i deres artistiske virke.

Dette mangfoldet av retninger skapte også spenninger mellom disse tilnærmingene, og det oppsto ulike oppfatninger blant publikum og utøvere om hva country skulle eller burde være. Det var til dels stor avstand mellom disse forståelsene. Denne avstanden kan i hvert fall delvis forklares med at spesielt folk med bakgrunn i den øvre middelklassen og kultur- og medieeliten kjempet for å få country akseptert som en legitim musikkform. For eksempel sendte allmennkringkasteren NRK country- og westernmusikk på radio og TV. Kanalen hadde mange direktesendinger med kjente norske countryartister, blant andre Ottar «Big Hand» Johansen og Lillian Askeland, presentert av programlederen Vidar Lønn-Arnesen, som var en av NRKs mest kjente profiler på 1970- og 1980-tallet. Disse sendingene var populære. De ble imidlertid kritisert for eksotisering gjennom stereotypiske fremstillinger av fjellfolk, bondeknøler og den konservative kulturen i Appalachene og andre deler av USA. Slik bidro disse sendingene til å gjøre countrymusikk til et hatobjekt blant urbane rockere og kultureliten, særlig på 1970-tallet (Solli 2006, 71).

Når country ble omtalt i riksavisene, handlet det ofte om flatfyll og sensasjonelle episoder på countryfestivalene, som også vokste frem i disse tiårene. Den første festivalen ble arrangert i Stavanger i 1970, og de har siden vært en del av det norske festivallandskapet. Selv om disse festivalene har varierende profil, var mediefremstillingene av dem nokså ensartete. I 1987 og 1995 ble for eksempel countryfestivaler omtalt på førstesiden av *Dagbladet*, da med overskriftene «Rå fyll i festival-Norge» og «Beit av og spiste øret i raseri» (Solli 2006, 130). Musikken kom i beste fall i andre rekke. Selv om det ikke er tvil om at fest og alkohol var en viktig del av disse festivalene, var slike fremstillinger med på å etablere et unyansert bilde av country som noe simpelt, vulgært og harry. For utøvere og fans som ikke kjente seg igjen i denne forståelsen av country, ble det viktig å distansere seg fra denne fremstillingen og søke legitimitet for at country var en seriøs musikkform med musikalske og artistiske ambisjoner på linje med for eksempel rock og folk. Ofte var dette utøvere og fans som kom til country fra en folk- eller rockebakgrunn og slik brakte de med seg disse formenes estetiske og musikalske idealer. Det ble etter vårt syn starten på en gentrifiseringsprosess som blant annet innbar å ta avstand fra utøvere og publikum som ble oppfattet som bærere av ulike former for vulgær og dårlig country.

En illustrasjon på hvordan den økte polariseringen kunne utspille seg via musikken, kan vi finne i den gryende konflikten mellom «country» og såkalt «køntri». «Køntri», en kariert versjon av en typisk norsk uttale av «country», ble av noen brukt som en nedsettende

betegnelse på countrymusikk basert på klisjeer og som musikalsk lå nærme dansebandsjangeren. Helt i begynnelsen av 2000-tallet var artistene Heidi Hauge og Liv Marit Wedvik, begge tilknyttet plateselskapet Showtime Records, populære. Heidi Hauge, for eksempel, hadde i 2002 solgt over 170 000 eksemplarer av sine fire første album. Hauges «køntri» var imidlertid dårlig likt av musikk anmeldere. I en anmeldelse av platen *Country Blue* (2002) med ingressen «Flatt og uoriginalt frieri til urnorsk country-smak» skriver *Dagbladets* Fredrik Wandrup:

[E]gentlig er det ikke forbausende at nettopp den musikken hun dyrker, har fått et såpass bredt gjennomslag i Norge. For dette er country slik norske countryfestival-gjengere med hatt, frynser og en liten en på lomma vil ha det: passe sentimentalt, klisje-fylt og aldeles utrolig tradisjonelt. Dette er «køntri» av den typen man elsker eller hater. (2002, 57)

Hauge og hennes musikk ble dermed forbundet med «køntri», en versjon av sjangeren som Wandrup assosierer med countryfestivaler og anser som urnorsk. Wandrup, en forfatter, musikk- og litteraturkritiker, var en sentral aktør i å skape tydelige skiller mellom ulike typer country. Fra midten av 1980-tallet og utover skrev han kommentarer og artikler i *Dagbladet* og andre kanaler hvor han var opptatt av å skille mellom «køntri» – en urnorsk og banal versjon av sjangeren – og «country» som en seriøs og legitim kunstform.

Denne dynamikken kommer blant annet frem i en konsertanmeldelse av The International Tussler Society på rockeklubben Mono i Oslo fra 2003. The International Tussler Society består av medlemmer fra det anerkjente rockebandet Motorpsycho og musikere i kretsen rundt dette bandet. Her finner Wandrup country behandlet på en seriøs måte, som en «alvorlig sak» (2003, 36). I anmeldelsen, som går over to helsider, med tittelen «Country med rock 'n' roll-sjel», gjør han et poeng av nettopp å skille mellom ulike typer country gjennom å sammenlikne Showtime-artistene med det han finner på Mono den kvelden. Her blir Showtimes tilnærming til country avskrevet som overfladisk og kunnskapsløs, mens The International Tussler Society får frem «ekte country» (ibid., 36) som noe dypere, alvorlig, kunnskapsbasert og ikke minst mannlig. At country kan være en kjønnnet praksis, er det liten tvil om, noe vi kommer tilbake til i siste del av artikkelen.

Denne typen kulturkritikk ble også fremmet av andre viktige aktører i musikkfeltet, blant andre Tom Skjeklesæther. I likhet med Wandrup var han på 1980- og 1990-tallet en pådriver for å utvide forståelsen av country fra å være synonymt med det som foregikk på countryfestivalene og ble omtalt som «køntri», til å bli en videre sjanger med rom for større variasjon og kunstneriske ambisjoner (Solli 2006, 177–78).

Mangfoldet i tradisjoner og uttrykk som vokste frem i denne perioden, ga altså grobunn for spenninger mellom ulike tilnærminger til sjangeren. Som vi har illustrert, kan aktører med folk-, rock- og øvre middelklassebakgrunn og posisjoner i kultur- og medieeliten forstås som pådrivere i en gentrifiseringsprosess, som blant annet innebar å øke countrymusikkens status gjennom politisk og kulturelt arbeid, og som samtidig distanserte seg fra utøvere og publikum som ikke delte rockeestetikkens kulturelle og musikalske idealer. Dette endret naturlig nok også i mange tilfeller musikken i retning av økt vilje til eksperimentering og raffinering av uttrykkene, noe som igjen legger press på mer likefremme og folkelige former for country (jf. Dyndahl mfl. 2014; Vestby 2017, 2019, 2021).

2005–2020: På vei mot legitimitet

Siden begynnelsen av årtusenskiftet og frem til 2020 har både globaliserings- og gentrifiseringsprosessene vi skisserte i den forrige perioden, fortsatt. I det følgende ser vi på hvordan sjangeren har økt sin legitimitet og status i takt med utviklingen av stadig flere

uttrykksformer og retninger og utvidet sin appell til nye lyttere, spesielt via bluegrass og musikkformer som blander country med andre sjangere. Vi beskriver også hvordan institusjonsbygging og kulturpolitisk arbeid skjøt fart. Både globaliserings- og gentrifiseringsprosessene har således kommet lenger, men som vi vil komme tilbake til, eksisterer disse nyvinningene side om side med festcountry og norske versjoner av mer konvensjonell Nashville-country, noe som peker mot at ingen av prosessene er ferdige, og at sjangerens status på noen områder fremdeles er preget av spenninger og usikkerhet.

Mangfoldet som oppsto i den forrige perioden, har altså nå blitt ytterligere utvidet. Blant annet har bluegrassmusikken gradvis vunnet fotfeste og utvidet appellen til nye typer lyttere og utøvere. Norske amatører og profesjonelle har spilt bluegrass i hvert fall siden siste halvdel av 1960-tallet. Et godt eksempel er Christiania Fusel & Blaagress, ledet av Øystein Sunde. I likhet med sine kolleger i USA lot, som antydnet ovenfor, en del norske country- og rockeartister seg inspirere av bluegrass på 1970- og 1980-tallet. Innflytelsen fra bluegrass kan for eksempel høres på platen *Will the Circle Be Unbroken* (1983) av den populære og kritikerroste trio Claudia / Big Hand / Casino, noe som utvidet denne musikkformens appell. I senere år har bluegrass befestet sin posisjon og blitt en relativt hipp musikkform som stadig blir regnet som legitim av kultureliten så vel som av mer allmenne lyttesegmenter (Vestby 2017, 172–3, 177, 198).

Norsk bluegrass er merket av globaliseringsprosesser, for eksempel gjennom hvordan stedets betydning fremgår av språklige og musikalske valg: «Noen av bandene på bluegrassscenen blander progressivt inn tradisjonell folkemusikk og [norske] tekster, mens andre spiller mer konvensjonell bluegrass på engelsk» (Vestby 2021, 55, vår oversettelse). Disse trekkene kan høres i forskjellige varianter av musikken til fremstående norske bluegrassartister, som Onkel Tuka, Ila Auto, Earlybird Stringband, Lucky Lips, Brokeland Bullets, Winding Road, Jonas Fjeld og Hayde Bluegrass Orchestra. De to sistnevnte artistene har også høstet stor anerkjennelse og popularitet i USA for sine sjangeroverskridende bluegrassprosjekter.

Utgivelsen *LassoFolk* (2013) av Earlybird Stringband er et godt eksempel på global bluegrass hvor lokale elementer veves sammen med globale impulser. Tittelen kan assosieres med cowboyer, hester, kveg, folk og folkemusikk. Disse assosiasjonene gjenspeiler den hybride og transnasjonale musikken på albumet, som hovedsakelig inneholder tradisjonelle norske folketonar fremført i amerikansk oldtime- og bluegrasstil. Utviklingen av mer eklektiske versjoner av country og bluegrass delvis inspirert av americana-bevegelsen i USA ser vi på som et resultat av musikalsk gentrifisering innenfor den utøvende delen av det norske countryfeltet. Musikken raffineres, distingveres og gentrifiseres, slik at den blir anvendbar for utøvere og publikum med høy kulturell kapital (Dyndahl mfl. 2014; Vestby 2021).

Ida Jenshus representerte en ung, kvinnelig utøver og låtskriver i et historisk sett manddominert felt da hun fikk sitt gjennombrudd. Jenshus vant Spellemannprisen ikke bare for debuten *Color of the Sun* fra 2008, men også for sine to påfølgende album – alle i Country-kategorien. Disse utgivelsene er gode eksempler på hvordan sofistikert låtskriving og en blanding av country, folk, pop, rock og jazz kan høste anerkjennelse fra så vel dedikerte musikkelskere, den generelle befolkningen og eliten – langt på vei slik Hellbillies og en del andre artister fra country- og roots-bevegelsen på 1990-tallet klarte. Sosiokulturelle spenninger og smakshierarkier gjorde seg naturlig nok gjeldende også utover på 2000-tallet. Likevel ser det ut til at de fremste norske countryartistene bredt definert seg imellom klarte å forene ulike uttrykksformer og stemmer og forme en musikalsk bevegelse preget av stilistisk mangfold, kreativt samarbeid og ikke minst formidling på høyt nivå ut til det brede lag av befolkningen.

Også de delvis overlappende musikk sjangerne og markedsføringskategoriene «americana» og «nordicana» og enkelte lokale sanger og låtskrivermiljøer og -praksiser utgjør viktige deler av utviklingen og populariseringen av countrymusikk i Norge. I vår sammenheng henviser americana til amerikansk roots-musikk i vid forstand, gjerne fremført av norske utøvere. Nordicana viser hovedsakelig til nyere, sjangeroverskridende former for norsk musikk som på ulike måter bærer med seg impulser fra americana-musikken, gjerne fra visse country, folk og singer-songwriter-tradisjoner. I kjølvannet av Ida Jenshus' suksess dukket betegnelsen nordicana opp i beskrivelser av en hipp og eklektisk sammenslutning av hovedsakelig Oslobaserte artister (Zimmerman 2018). Darling West, Louien, The Northern Belle, Malin Pettersen og Signe Marie Rustad var blant artistene som sto i bresjen for denne musikkscenen, godt hjulpet av blant andre klubbkonseptet og plateselskapet Die With Your Boots On (Vestby 2021).

De første nordicana-artistene opptådte gjerne på urbane klubber og nisjefestivaler og besto av mange kvinner – en parallell til de mange kvinnene i countrymusikken som gjennom årene har kjempet mot konservatisme og fordommer og bidratt til å drive sjangeren fremover i ulike kreative og innovative retninger (Keel 2004). Eksempelvis ble festivalkonserten *A Nordicana Revue*, hvor de fleste artistene var nettopp kvinner, beskrevet som «Tidenes norske americanakonsert» (Valebrokk 2020), og siden har ledende nordicana-artister opptådt på talkshow og konserter i beste sendetid på riksdekkende TV og i radio.

Til tross for en del felles referanser fremstår musikken til disse artistene som ganske eklektisk og særegen i forhold til hverandre. Produksjonsetetikken på popcountryalbumet *We Wither, We Bloom* (2020) av The Northern Belle trekker for eksempel på lydbildet til Fleetwood Mac, særlig vokaluttrykket. Musikken på albumet kjennetegnes samtidig av varme hardingfeletoner, pedalsteelgitar og sangtekster med aktivistisk innhold. Produksjonen fremstår helhetlig sett som myk og elegant. Malin Pettersens *Wildhorse*-album (2020) har en produksjon preget av lydmarkører som tydelig klanglagte steelgitarer, orgler og trommer, egnet til å hensette lytteren tilbake til den amerikanske vestkysten på 1970-tallet. Pettersens sangstil er inspirert av blant andre Lefty Frizzell, George Jones, Dwight Yoakam, Gillian Welch og Norah Jones, og hun fremstår således både som en tradisjonsbærer og en innovatør. Det tekstlige innholdet favner alt fra enkle personlige historier til mer filosofiske betraktninger over globale utfordringer. Alt i alt er dette en forholdsvis røff og kompromissløs produksjon med mange meningslag.

Gjennom det strategiske virket til denne nye generasjonen artister med støtteapparat og plateselskaper som Oslobaserte Vestkyst Records, Jansen Records og Die With Your Boots On Records i ryggen avanserte nordicana-musikken fra å være en lokal scene for noen relativt få innvidde opp til den nasjonale og etter hvert også den internasjonale musikkscenen. Viktige forutsetninger for denne utviklingen er foregangsarbeidet til artister og andre aktører på den eksperimentelle countryrockscenen i Bergen på 1970-tallet, country/roots-bevegelsen på 1990-tallet, etableringen av ulike utdanningsprogrammer for populærmusikk samt den stadig større tilgangen til musikk av alle slag som globaliseringen og digitaliseringen har ført med seg. Denne innsatsen har ofte fremmet sofistikerte musikkuttrykk og former for «dyp lytting» hos tilhørerne (Vestby 2017, 2019). Slik har den vært avgjørende for å gjøre den tidligere nedvurderte og stigmatiserte countrymusikken mer tilgjengelig og anerkjent på tvers av aldersgrupper og øvrige sosiale skillelinjer i Norge. Kvinnene er mer synlige enn noen gang, nye generasjoner kommer til, utdanningsnivået høynes, håndverket skjerpes, og musikken og lyttemåtene endres. Samtidig får begrepet «køntri» nytt innhold og skiller ikke lenger tilhørerne fra hverandre på samme måte som tidligere. «Country» kan også være «køntri» og fungere distingverende gjennom blant

annet ironisk distanse og hipp, leken omgang med ulike musikkuttrykk (jf. Bourdieu 2010; Vestby 2021).

I ytterkantene av nordicana-scenen har flere artister og låtskrivere seilet opp med en frisk tilnærming til country og blandet dette med lokale historiefortellertradisjoner og tekster på norsk. Roger Græsberg & Foreningen er et godt eksempel på en artist som uttrykker en slik lokal tilknytning og særegen identitet. «Foreningen» henviser til en nær-butikk på Svullrya i Grue Finnskog. Flere anerkjente diktere, forfattere og artister kommer fra samme region, blant andre Åsta Holth, Hans Børli, Håkon Banken, Levi Henriksen og Roy Lønhojden. Slik inngår Græsberg nærmest i en lokal tradisjon med ekspressive historiefortellere og med en artikulert forbindelse til arbeiderklassens liv i utkantstrøk. Bandets debutalbum, *Triste sanger og vals* (2017), hvis tittel refererer til en låt av Willie Nelson, representerer leken låtskriving, jordnær poesi i sangtekstene, dyktig instrumentalt håndverk og raffinert produksjon. Roger Græsberg & Foreningen er slik et eksempel på et moderne, lokalt countryband som langt på vei overskrider motsetningene by/land, hipp/harry og høykultur/lavkultur. Ved å være nyskapende uten å avvise tradisjonene har de bidratt til utvidelsen av countrymusikkens nedslagsfelt – med musikk og en stil hvor den eksotiske auraen fra Det ville vesten er omhyggelig bearbeidet og presentert på nye, gjennomtenkte måter.

Den økende aksepten for country er også et resultat av kulturpolitisk og institusjonelt arbeid. Artistkollektiv og plateselskap har som vist bidratt til å løfte sjangeren vesentlig gjennom kreative, strategiske og gentrifiserende praksiser. En annen form for institusjonsbygging er at utøverne har startet sin egen interesseorganisasjon. Norsk Country Forum ble stiftet i 2009 av Ottar «Big Hand» Johansen, og foreningen skiftet navn til Norsk Americana Forum i 2011. Forumets mål er «å fremme, utvikle og ivareta musikkjangeren 'Americana' og beslektede musikkformers vilkår i Norge» samt at det skal «overvåke og delta i det politiske landskapet» (Norsk Americana Forum, u.å.). Slike erklæringer viser tydelige ambisjoner om å jobbe for legitimiteten og vise at sjangeren er like seriøs og verdig som andre sjangere. Forumet får støtte fra Norsk musikkråd og Kulturrådet. Det vil derfor være mulig å hevde at disse formene for institusjonsbygging gjennom både egne plateselskap og organisasjonsbygging har vært en del av gentrifiseringsprosessen. Slik institusjonsbygging krever at man søker og får anerkjennelse fra det etablerte og offisielle Norge.

I denne sammenhengen bør det også nevnes at Kulturdepartementet i 2012 innlemmet en av de årlige countryfestivalene, Norsk Countrytreff, i en eksklusiv finansieringsordning for ledende musikkfestivaler og kulturinstitusjoner – den såkalte Knutepunktordningen. Selv om Kulturrådet i sin evaluering av knutepunktfestivalen Norsk Countrytreff ga fest-countrybandene en viss anerkjennelse, har flere aktører kritisert den statsstøttede festivalen for en programprofil som gjentatte ganger har gitt mye plass til populære norske artister som Vassendgutane på bekostning av antatt dyktigere og mer tidsriktige artister fra USA (Vestby 2017, 2019). I tillegg har publikummet ved denne og lignende festivaler som beskrevet over ofte blitt fordømt for upassende drikking og festing under konserter og for slik å ha nørt opp under det stereotypiske bildet av countryfestivalene som fyllefester med dårlig musikk for dårlige mennesker (ibid.). Det at en countryfestival ble tildelt slik finansiering fra det offisielle Norge, viser at gentrifiseringsprosessen har kommet langt. På den andre siden viser kritikken av artistvalg og festcountryfokuset at statusen er usikker, slik at enkelte artister og publikumspraksiser kan være med på å delegitimere sentrale sjangeruttrykk på nytt i noen kulturelle felt, mens de i andre fortsetter å leve i beste velgående – som country eller som noe helt annet.

Konklusjon

Denne artikkelen har tatt for seg viktige utviklingstrekk og toneangivende aktivitet i det norske countryfeltet med prosessene globalisering og gentrifisering som sentrale omdreiningspunkt. Fra Arne Bendiksens cowboystil til nordicana er den norske countrysjangeren vid og mangfoldig. Noen av de musikalske uttrykkene kan karakteriseres som hybride og nyskapende, mens andre er mer konservative og liketil. Dette har gitt opphav til inkluderende så vel som ekskluderende kulturelle praksiser blant sjangerens ulike aktører og interessenter.

Siden countrymusikken så sitt lys i Norge, har mange av sjangerens utøvere høstet stor anerkjennelse for sitt kunstneriske håndverk og sin originalitet og formidling. Samtidig som norske country-, folk- og americana-musikere har fortsatt å utvikle og utmerke seg, er det påfallende at sjangerens tradisjonelle mannsdominans gang på gang har blitt utfordret av kvinnelige artister og mer feminine uttrykksformer. Innsatsen til Lillian Askeland, Claudia Scott og Somebody's Darling, som har gått foran, motsatt seg kritikk og nedsettende holdninger og vist ferdigheter på høyt nivå, har bidratt til å gjøre sjangeren og bransjen i Norge mer tilgjengelig og relevant for nye generasjoner kvinnelige artister som Ida Jenshus, Hege Brynildsen og Malin Pettersen.

Kjønnsperspektiver i norsk countrymusikk er bare ett av flere temaer vi håper andre vil forfølge. Andre retninger som bør utforskes, er ideer om identitet, hvithet og etnisitet. For eksempel har det vært gjentatte debatter i media om bruk av sørstatsflagget og indianerkostymer på festivaler og andre arenaer assosiert med sjangeren. Noe av dette kan kanskje ses på som nok et uttrykk for medias trang til sensasjonalisering, men det kan også være grunn til å se forbi en slik rasjonalisering og undersøke hvordan country befester eller utfordrer ideer om hudfarge, etnisitet og tilhørighet gjennom sangtekster, aktivisme og andre kulturelle praksiser – etablerte så vel som mindre etablerte. Som nevnt i innledningen går vår brede tilnærming glipp av mye. Et vidt spekter av underrepresenterte, men like fullt viktige countryutøvere og kulturaktiviteter – for eksempel coverband, trubadurer, lokale countryklubber, linjedans, countrycruise og nettverk på sosiale medier – som fortsetter å berike livet til mange mennesker, er stadig utelatt og dermed langt på vei uutforsket. Dette kan ses på som nok et symptom på sjangerens sammensatte karakter og tvetydige status.

Til slutt er norsk country, på måter som grunnleggende sett ligner dannelsen av amerikansk countrymusikk, et resultat av kulturell utveksling og sirkulasjon. Røttene til musikken er ikke knyttet til ett bestemt sted, men de har heller utviklet seg og vokst sammen – eller fra hverandre – gjennom bevegelser og utveksling mellom nasjoner, felt og ulike kulturarenaer. På denne måten er country i Norge langt fra noe unikt og særnorskt, men et uttrykk for en mer allmenn dynamikk, slik flere studier om countrymusikk utenfor USA viser (Gibson 2017). En sentral del av countrymusikkens tvetydighet beror nettopp på dens globale og sammensatte karakter, og uttrykksformene kan følgelig oppfattes som ekte og seriøse, banale og useriøse på en og samme tid. Innenfor den kulturelle, historiske og politiske konteksten som har bidratt til å forme denne musikkens betydning i Norge, er det tydelig at musikalske gentrifiseringsprosesser har spilt en viktig rolle i fremveksten og legitimeringen av sjangeren. Men som vi har vist i denne artikkelen, foregår dette på bekostning av en del tradisjonelle utøvere og fans, hvis preferanser og praksiser stadig devalueres og hensettes til de mer skyggefulle delene av musikk- og kulturlivet. Legitimeringen av sjangeren handler dermed både om å utfordre og å befeste eksisterende hierarkier. Appellen til og innholdet i aforismen *tre grep og sannheten*, som for mange har fungert som en slags definisjon av countrymusikk, varierer betydelig med lytternes og utøvernes kulturelle ståsted og sosiale posisjon.

Bibliografi

- Askerøi, Eirik. 2020. «Sound i historisk perspektiv: Oppdagelse, naturalisering, kanonisering.» I *Music Technology in Education – Channeling and Challenging Perspectives*, redigert av Øyvind Johan Eiksund, Elin Angelo og Jens Knigge, 53–73. Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.108.ch2>
- Bidgood, Lee. 2017. *Czech Bluegrass: Notes from the Heart of Europe*. Champaign: University of Illinois Press.
- Bourdieu, Pierre. 2010. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Dent, Alexander S. 2009. *River of Tears: Country Music, Memory, and Modernity in Brazil*. Durham: Duke University Press.
- Dugstad, Kristian. 2018. «Country sterkest i Norge.» *Tono Nytt*, 4. desember, 2018. <https://www.tono.no/country-sterkest-i-norge/>
- Dyndahl, Petter, Sidsel Karlsen, Odd Skårberg og Siw Graabræk Nielsen. 2014. «Cultural Omnivorousness and Musical Gentrification: An Outline of a Sociological Framework and its Applications for Music Education Research.» *Action, Criticism, and Theory for Music Education* 13 (1): 40–69. http://act.maydaygroup.org/articles/DyndahlKarlsenSk%C3%A5rbergNielsen13_1.pdf
- Gibson, Nathan D. 2017. «What's International about International Country Music? Country Music and National Identity around the World.» I *The Oxford Handbook of Country Music*, redigert av Travis D. Stimeling, 495–518. New York, NY: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190248178.013.20>
- Keel, Beverly. 2004. «Between Riot Grrrl and Quiet Girl: The New Women's Movement in Country Music.» I *A Boy Named Sue: Gender and Country Music*, redigert av Kristine M. McCusker og Diane Pecknold, 155–177. Jackson, MS: University Press of Mississippi. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt2tvkc0.14>
- Korsnes, Olav, Marianne Nordli Hansen og Johs. Hjellbrekke (Red.). 2014. *Elite og klasse i et egalitært samfunn*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Norsk Americana Forum. u.å. «Norsk Americana Forum.» Hentet 14. april, 2023. https://www.americanaforum.no/files/ugd/df945f_c319d6e96b9b49b7a54650186ae99efd.pdf
- Ottosson, Åse. 2016. «Holding on to Country: Musical Moorings for Desired Masculinities in Aboriginal Australia.» I *Country Boys and Redneck Women: New Essays in Gender and Country Music*, redigert av Diane Pecknold og Kristine M. McCusker, 64–83. Jackson, MS: University Press of Mississippi.
- Peterson, Richard A. 1997. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Ringdal, Siv. 2002. *Det amerikanske Lista: Med 110 volt i huset*. Oslo: Pax Forlag.
- Robertson, Roland. 1995. «Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity.» I *Global Modernities*, redigert av Mike Featherstone mfl., 25–44. London: Sage.
- Solli, Kristin. 2006. *North of Nashville: Country Music, National Identity, and Class in Norway*. Doktoravhandling, University of Iowa.
- Valebrokk, Erik. 2020. «A Nordicana Revue: Tidenes norske americanakonsert.» *Mitt liv som Erik*, 26. januar, 2020. <https://erikvalebrokk.no/a-nordicana-revue-tidenes-norske-americanakonsert/>
- Vestby, Stian. 2017. *Folkelige og distingverte fellesskap: Gentrifisering av countrykultur i Norge – en festivalstudie*. Doktoravhandling, Høgskolen i Innlandet. <http://hdl.handle.net/11250/2437613>
- Vestby, Stian. 2019. «Keeping It Country while Dancing with the Elite.» *IASPM Journal* 9 (1): 39–55. [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2019\)v9i1.5en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2019)v9i1.5en)
- Vestby, Stian. 2021. «Musical Gentrification and the (Un)Democratisation of Culture: Symbolic Violence in Country Music Discourse.» I *Musical Gentrification: Popular Music, Distinction and Social Mobility*, redigert av Petter Dyndahl, Sidsel Karlsen og Ruth Wright, 50–65. Abingdon: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429325076-4>
- Wandrup, Fredrik. 2002. «Heidi Hauge.» *Dagbladet*, 11. juni, 2002, 56–57.
- Wandrup, Fredrik. 2003. «Country med rock 'n' roll-sjel.» *Dagbladet*, 12. august, 2003, 36–37.

- Weisethaunet, Hans. 2017. «Roots, Routes, and Cosmopolitanism: David Lindley Meets Harding Hank.» I *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*, redigert av Fabian Holt og Antti-Ville Kärjä, 91–110. New York: Oxford University Press. <https://academic.oup.com/edited-volume/27947/chapter-abstract/211870825?redirectedFrom=fulltext>
- Wever, Jerry. 2011. *Dancing the Habanera Beats (in Country Music): Empire Rollover and Postcolonial Creolizations in St. Lucia*. Doktoravhandling, University of Iowa.
- Zimmerman, Lee. 2018. «Bluegrass Beyond Borders – Darling West's Nordic Niche.» *Bluegrass Today*, 19. april, 2018. <https://bluegrasstoday.com/bluegrass-beyond-borders-darling-wests-nordic-niche/>

Diskografi

- Bendiksen, Arne og hans Cowboys. 1955. *Cowboyens frikveld / Davy Crockett*. Philips, P53038H. Singel [vinyl].
- Bendiksen, Arne og hans Cowboys. 1955. *Tømmer-Jon / Cowboy*. Philips, P53023H. Singel [vinyl].
- Claudia / Big Hand / Casino. 1983. *Will the Circle Be Unbroken*. Big Hand Records, BHL 14005. LP.
- Earlybird Stringband. 2013. *LassoFolk*. Heilo, HCD7281. CD.
- Græsberg, Roger & Foreningen. 2017. *Triste sanger og vals*. Safe & Sound Recordings, SSRCD051. CD.
- Hauge, Heidi. 2002. *Country Blue*. Showtime Records, SR 012. CD.
- Hellbillies. 1993. *Pela stein*. Spinner Records, GTICD 3005. CD.
- Hellbillies. 1992. *Sylvspekte boots*. Spinner Records, GTICD 3002. CD.
- Hillbillies, The. 1970. *Vestfra*. Arne Bendiksen A/S, COX 501. LP.
- Håland, Bjøro. 1982. «I Love Norwegian Country». *Bjøro Håland*. Grappa, GRCD 4010. CD.
- Jenshus, Ida. 2008. *Color of the Sun*. Mercury, 602517858626. CD.
- Nelson, Teddy. 1976. *Diggy Liggy*. Triola, TNLP 53. LP.
- Northern Belle, The. 2020. *We Wither, We Bloom*. Die With Your Boots On Records, DWYBO003LP. LP.
- Pettersen, Malin. 2020. *Wildhorse*. Die With Your Boots On Records, DWYBO004LP. LP.
- Scott, Claudia. 1992. *Flowers & Thorns*. Mercury, 5128122. CD.
- Somebody's Darling. 1993. *Somebody's Darling*. Sonet, SCD 15055. CD.
- Vassendgutane. 2005. *Ungkar med dobbelseng*. Bare Bra Musikk. CD.