

AT IMPROVISERE SIG IND I EN TRADITION

En undersøgelse af bevaring og fornyelse blandt folkemusikere i Istanbul

LAURA BERIVAN NILSSON

Når man bevæger sig ned ad den store strøggade İstiklâl i megabyen Istanbul, bliver man mødt af lydene af menneskemylder, trafik og musik. Særlig distinkt for lyden af İstiklâl er de mange gademusikere, der sidder på hver deres faste sted på strøggaden og spiller for de forbipasserende. Der er den ældre mand med sin *kemençe*, et strengeinstrument, der bliver brugt i folkemusikken fra Sortehavet, der er de yngre kurdiske musikere, som får de forbipasserende til at standse op og danse kædedanse, og der er bandet Kara Günes, der spiller fortolkninger af ældre folkesange, og som har haft İstiklâl som sin scene, siden bandet blev grundlagt i starten af 1990'erne. Hvis man bevæger sig ned ad de mindre sidegader, vil man opdage, at der på bygningernes mure er opklisteret plakater for alverdens koncerter med musikere, der på forskellig vis fortolker traditionelle folkemusiktraditioner. Mange af de bands, man kan finde på plakaterne, er tilknyttet pladeselskabet Kalan Müzik, der promoverer lokale og kulturelt mangfoldige musiktraditioner fra Tyrkiet og dets nabolande. I sidegaderne finder man også workshops, barer og spillesteder, hvor folk mødes for at spille og lytte til de ofte melankolske folkesange. Lokale folkemusiktraditioner har altså en stor plads i det urbane landskab i Istanbul og særligt omkring İstiklâl i bydelen Beyoğlu, hvor mit feltarbejde blandt praktiserende musikere fandt sted i foråret 2014.

Siden 1990'erne har der særligt i Istanbul været en stor identitetspolitisk interesse i at genopdage og forny lokale folkemusiktraditioner med henblik på at hylde landets etniske og religiøse diversitet (Öktem 2011). Denne interesse kan ses som en reaktion mod den censur og standardisering af lokal folkemusik i Tyrkiet, der blev igangsat i forbindelse med etableringen af den tyrkiske republik i 1923, og som har haft til formål at samle den tyrkiske befolkning som en homogen nation (Stokes 1992). Denne artikel beskæftiger sig med genopblomstringen af lokale folkemusiktraditioner og udforsker forholdet mellem musikalske traditioner, kreativitet og improvisation. Artiklen peger på, at praktiseringen af folke-

musiktraditioner i Istanbul ikke skal ses som statiske gentagelser af fortidens praksisser. Med denne artikel ønsker jeg derimod at vise, at den måde, hvorpå musikerne spiller sig ind i lokale folkemusiktraditioner, i høj grad er en improvisatorisk og kreativ proces.

Det bærende argument i artiklen er, at bevaring og fornyelse ikke behøver at stå i kontrast til hinanden, men kan være to sider af samme sag. Konkret tager jeg udgangspunkt i to bands: Kardeş Türküler og Telvin. De to bands har meget forskellige lydmæssige og musikalske udtryk, men har det til fælles, at de genfortolker traditionelle folkesange med ønsket om at udbrede kendskabet til de lokale musiktraditioner. Derudover inddrager jeg mine egne erfaringer med at lære at spille strengeinstrumentet saz,¹ der er et af de mest anvendte i den tyrkiske folkemusik (Stokes 1992:50; Bryant 2005:222). Afslutningsvis diskuterer jeg, hvordan de udvalgte musikere i nutiden orienterer sig mod fortidens musikalske praksisser med henblik på både at forny og bevare de musikalske traditioner for fremtiden.

Perspektiver på kreativitet, innovation og improvisation

Denne artikel skriver sig ind i en antropologisk diskussion om kreativitet (Liep 2001; Ingold & Hallam 2007; Moeran & Christensen 2013). I en undersøgelse af kreativitet definerer antropologen John Liep innovation som aktiviteter, der producerer noget nyt ved at rekombinere eller transformere eksisterende kulturelle praksisser eller former (Liep 2001:2). For Liep dækker begreberne innovation og kreativitet over stort set det samme. For at tydeliggøre sin definition på innovation sammenligner Liep innovation med improvisation. Hvor innovation kan forstås som nyskabelse, er improvisation, ifølge Liep, en konventionel udforskning af muligheder inden for en bestemt regelramme (ibid.).

Antropologerne Tim Ingold og Elizabeth Hallam (2007) har sidenhen kritiseret Lieps forståelse af kreativitet og specifikt hans skelnen mellem innovation og improvisation. I deres optik findes der ingen form for konventionel kreativitet (improvisation) i modsætning til ægte kreativitet eller nyskabelse (innovation). Særligt kritiserer de Liep for at reproducere de dikotomiske forhold mellem nyskabelse og konventioner, fortid og nutid og innovation og tradition (op.cit.2). Inspireret af antropologen Edward Bruner plæderer de derimod for en forståelse af kreativitet som noget, alle mennesker gør, når de kontinuerligt reponderer på livets betingelser gennem improvisatoriske praksisser. Hermed kritiserer de Lieps forståelse af improvisation som en udforskning af muligheder inden for en ramme, da de ikke mener, at kodekser, normer eller regler vil kunne foregribe alle improvisationsmuligheder (ibid.). Ifølge Ingold og Hallam er for-

skellen mellem improvisation og innovation ikke, at den førstnævnte arbejder inden for konventionerne, og den sidstnævnte bryder med dem. Forskellen skal i stedet ses, ved at improvisation karakteriserer kreative processer, hvorimod innovation karakteriserer kreative produkter (ibid.). At ligestille kreativitet med innovation, som Liep gør, er at forstå kreativitet bagudrettet. Ingold og Hallam foreslår derimod, at kreativitet skal forstås som en fremadrettet improvisatorisk bevægelse, som ikke har et på forhånd bestemt slutresultat. En lignende dynamik er indlejret i deres forståelse af traditioner, for, som de påpeger, videreføres en tradition ikke gennem passiv gentagelse, men gennem aktiv regenerering. Ifølge dem skaber mennesker traditioner gennem den måde, de bærer traditionen videre på. At videreføre traditioner er altså ikke et spørgsmål om at imitere et fastlagt adfærdsmønster. At praktisere en tradition skal i højere grad ses som en kreativ, improvisatorisk bevægelse (op.cit.7).

Antropologen Brian Moeran og psykologen Bo T. Christensen (2013) har sidenhen rettet en kritik mod Ingold og Hallams forståelse af improvisation og kreativitet. Med udgangspunkt i forskellige studier af produktudviklinger inden for kreative industrier kritiserer de Ingold og Hallam for at opstille en adskillelse mellem kreative processer og produkter. De betragter i stedet produkter som processer, der ofte udvikles i relation til tidligere produkter (op.cit.4). Ydermere kritiserer Moeran og Christensen tidligere studier af kreativitet for primært at have fokus på de skabende processer frem for at udforske, hvordan interne og eksterne evalueringer af kreative og innovative ideer har stor betydning for, hvilke ideer der bliver udvalgt og hermed kommer til verden (op.cit.7). Kreativitet er med andre ord ikke kun et spørgsmål om at komme på nye ideer – den kreative proces handler lige så meget om at udforske, udvælge og forædle de ideer, der bliver genereret af kreatørerne. I en musikmæssig sammenhæng spiller producere og pladeselskaber eksempelvis en stor rolle i denne proces.

I min analyse af, hvordan de musikere, der tager del i min undersøgelse, spiller sig ind i de lokale folkemusiktraditioner, læner jeg mig primært op ad Ingold og Hallam og anvender derfor begrebet improvisation frem for begrebet innovation. Dette gør jeg, fordi mit etnografiske materiale fordrer at betragte praktiseringen af de lokale folkemusiktraditioner som en generativ proces, der kontinuerligt forandres, og som ikke fornyes gennem punktvis (re)kombinationer af færdigskabte traditioner eller stilarter, hvilket Lieps forståelse af innovation netop hævder imod. På trods af at jeg læner mig op ad Ingold og Hallams forståelse af improvisation, er jeg dog enig i Moeran og Christensens argument om, at kreative processer og produkter vanskeligt lader sig betragte som adskilte fra hinanden – samt deres pointe om, at kreative processer ofte udspiller sig i relation til tidligere produkter (Moeran & Christensen 2013:19). Dette gør sig eksempelvis gældende,

når musikerne i mit studie forholder sig til tidligere versioner af de sange, de fortolker. Jeg inddrager derfor også Moeran og Christensens forståelse af kreativitet i min diskussion af folkemusikernes improvisatoriske musikskabelse.

Derudover ønsker jeg med denne artikel, ligesom mange andre studier har gjort det tidligere, at gå imod ideen om kreativitet som en indre proces, der skabes gennem individets genialitet (Liep 2001; Ingold & Hallam 2007; Bader & Marin-Iverson 2014). Mit empiriske materiale fra Istanbul viser med al tydelighed, at musikalsk improvisation er en social proces, der tilmed ikke kun indbefatter menneskelige aktører. Den improvisatoriske proces, som ligger til grund for skabelsen af musik, opstår i relationen mellem instrument, musiker og publikum og desuden også i relationen til den bredere sociale kontekst, musikken udspiller sig i.

Det etnografiske materiale

Det materiale, som præsenteres i denne artikel, er baseret på fem måneders feltarbejde i foråret 2014 blandt praktiserende musikere i Istanbul. De anvendte metoder består primært af semistrukturerede interviews og uformelle samtaler med musikere, instrumentbyggere, publikum og branchefolk samt af deltagerobservationer på forskellige spillesteder, kulturcentre, cafeer og gader. Derudover bygger min analyse også på mine egne erfaringer med at gå i lære som sazspiller. Mit valg om at indtage en rolle som lærling gav mig en unik mulighed for på egen krop at erfare, hvordan en musiktradition indlæres, og det gav mig en dyb indsigt i de kreative processer, der kommer til udtryk i de musikalske fortolkninger af bestemte folkesange. En indsigt, der ville have været vanskelig at opnå på anden vis (Baily 2001). Størstedelen af mit feltarbejde foregik i bydelen Beyoğlu i den europæiske del af Istanbul, som gennem historien har været centrum for Istanbulsk kulturliv, musikscener og underholdningsbranche (Aytar 2003:147).

Kunsten at improvisere sig ind i en musiktradition

'Yanlış! [forkert!]' råber min underviser Nebi. Med håndkraft bliver mine fingre placeret på sazens gribetræt, så de sidder korrekt. Min kropsholdning bliver løbende rettet til. Jeg skal sidde med rank ryg og med armene bøjet i den rigtige vinkel, så jeg med lethed kan holde instrumentet med én hånd. Nebi bliver ved med at påpege, at jeg først kan lære at spille, når min krop er blevet fortrolig med mit instrument. Med min hånd formet som en klo, der fanger instrumentets strenge, bliver jeg ved med at øve de samme skalaer, indtil min krop nærmest per automatik bevæger sig med instrumentet. Mens Nebi og jeg øver, kommer kunder, venner og musikinteresserede løbende ind i hans lille musikbutik. En

af de musikere, som kommer på besøg, er Metin. Han hilser på mig, og da jeg sidder med min saz, beder han mig om at spille. Jeg rødmer lidt og hakker mig igennem en klassisk folkesang fra Sortehavet. Metin ser tilfreds ud, men også lidt overbærende. ‘*Yavaş, yavaş* [langsomt, langsomt]’, siger han for at opmuntre mig. Han griber sit instrument og spiller samme sang, men med små improvisationer og virtuose ornamenteringer.

Ovenstående beskrivelse af en læringssituation illustrerer nogle af de erfaringer, jeg gjorde mig som lærling hos min sazunderviser. Undervisningstimerne foregik i en lille musikbutik, der lå på en af de små snoede sidegader til İstiklâl. I butikken kom både kendte og ukendte musikere forbi for at købe noget eller for at hænge ud, spille lidt og drikke en kop te. En af de første ting, jeg lærte som elev hos min underviser Nebi, var, som den beskrevne situation indikerer, at det var nødvendigt at skabe en relation til mit instrument, således at instrumentet følte som en forlængelse af min egen krop. Dette krævede en kontinuerlig indarbejdelse af kropslige vaner og kom til udtryk i den måde, hvorpå jeg blev trænet i at holde instrumentet på den rigtige måde samt at bevæge min krop med instrumentet. Min musikalske træning gik desuden ud på at lære et bestemt musikalsk repertoire. Dette stod dog ikke alene, men var ledsaget af en forventning om, at jeg skulle lære at forskønne de enkelte sange og gøre dem til mine egne gennem mindre improvisationer. Dette kom blandt andet til udtryk, når de ældre musikere som Metin skulle demonstrere over for mig, hvordan sangene skulle fremføres med improvisationer og ornamenteringer. Dermed erfarede jeg, at en god sazspiller ikke blot fremfører folkesangene med teknisk korrekthed – en sazspiller skal frem for alt kunne leve sig ind i musikken og udtrykke egne følelser og livserfaringer gennem de traditionelle folkesange. At mestre dette var det, der ifølge mine informanter adskilte brugsmusikerne fra de virkelige kunstnere.

Gennem mine oplevelser som lærling erfarede jeg altså, at det ikke er nok blot at kunne repetere et klassisk repertoire med teknisk korrekthed og perfektion. For at kunne spille sig ind i traditionen forventes det, at musikeren gør sangene til sine egne gennem improvisationer og personlig indlevelse. Dette betyder ikke, at der ikke findes nedskrevne standarder for, hvordan sazspilleren skal lære at spille de klassiske folkesange. Men det blev hurtigt tydeligt for mig, at min sazunderviser og de musikere, der opholdt sig i min undervisers musikbutik, i højere grad vurderede mine evner ud fra, om jeg kunne improvisere ind over sangenes melodi, og ikke ud fra, om jeg kunne spille dem korrekt efter bladet.

Ingold og Hallam påpeger, at der findes nedskrevne standarder eller modeller, som har til formål at instruere den praktiserende i den rette praksis. Men de argumenterer for, at de utallige måder, hvorpå mennesker improviserer sig frem i verden, ikke kan rummes af nedskrevne standarder og regler (Ingold & Hallam

2007:12). Som et eksempel fremhæver de, hvordan det at skrive er en improvisatorisk bevægelse mellem papir, skriveredskab, hånd og fingre. De argumenterer for, at den håndskrevne tekst afspejler skriverens personlige håndskrift, som er udviklet gennem en årelang improvisatorisk bevægelse (op.cit.13). Jeg finder her et grundlag for at sammenligne Ingold og Hallams skribent med sazspilleren, som gennem kontinuerlig improvisation udvikler sin egen måde at holde sit instrument og slå strengene an på med skabelsen af en personlig lyd som resultat. De toner, som musikeren spiller, er måske de samme som dem, der står noteret på nodepapiret, men den enkelte sazspillers timing og måde at slå strengene an på vil altid være distinkt. Gennem mine egne erfaringer som lærling fandt jeg ud af, at praktiseringen af en folkemusiktradition ikke blot kan betragtes som en statisk imitation af fortidens praksisser. At spille sig ind i en musiktradition skal altså, i tråd med Ingold og Hallam, ikke ansues som en gentagelse af en formel, der går igen fra generation til generation. Musiktraditionen vil altid skabes og videreudvikles i måden, hvorpå de praktiserende improviserer sig ind i den og derved bærer traditionen videre.

Bevaring gennem fornyelse

Vi finder det vigtigt at basere vores musik på det rå musikmateriale og i selve musiktraditionen. Så vi har altid en base i traditionen, men inden for traditionen forsøger vi at tilføje vores egne arrangementer og følelser. Dem, vi er – som musikere og som mennesker – skal komme til udtryk i vores musik. Vi skaber hermed en form for genopfindelse eller reproduktion af det traditionelle materiale. Men når du laver disse eksperimenter, ved du aldrig, om du lykkes eller ej. Du ved først, om dine eksperimenter er succesfulde, når publikum viser, at de kan lide din musik.

Dette udtaler Diler, som er et af de faste medlemmer i bandet Kardeş Türküler. Bandets navn kan oversættes til et ”broderskab af folkesange”. Bandet, som udspringer af universitetet Boğaziçis folklorekulb, der promoverer traditionel folkemusik og dans fra Anatolien,² har gjort et stort arbejde for at genskabe, hvad de betragter som, et originalt folkemusikrepertoire. Gennem dette arbejde har de udviklet deres egen måde at fortolke de klassiske folkesange på. Ifølge Diler er det for Kardeş Türküler vigtigt at tage udgangspunkt i musiktraditionen, men samtidig eksperimenterer bandet også med at ændre de traditionelle arrangementer og tilføjer somme tider sangene ny lyrik i ønsket om at gøre musikken mere relevant for dem selv og deres publikum (Nilsson 2016:49). Det særlige for bandets arrangementer er, at de har udviklet en teknik, hvor et par noder i den originale melodi plukkes ud og gentages for at skabe nye passager i musikken. På den

måde forlænges det, der kunne være en relativt kort og simpel folkesang, til et længere arrangement (Bates 2011:82). Disse eksperimenterende og improviserende måder at spille sig ind i musiktraditionen på indebærer imidlertid en risiko for, at eksperimentet falder til jorden. Som Diler påpeger, handler det om at finde en hårfin balance mellem at være tro mod genren og at tilføje den noget nyt:

Folk kritiserer os somme tider. De siger: 'Jeg kender den originale version af denne sang. I har ændret sangen for meget.' Det er måske sandt, men hvis vores publikum kan lide sangen på den nye måde, og hvis vi kan få den yngre generation til at lytte til folkesangene, så er det det vigtigste. Men det er en hårfin balance. Du må ikke ødelægge de bærende karakteristika ved sangen og bevæge dig for langt væk fra traditionen for på den måde at ødelægge den.

Ifølge Moeran og Christensen er sådanne skrøbelige balanceakter et generelt vilkår for mennesker, der arbejder inden for kreative brancher. De skal forsøge at finde den rette balance mellem at skabe noget, der er genkendeligt, og som også indbefatter noget nyt og ugenkendeligt (Moeran & Christensen 2013:19). De argumenterer for, at kulturelle produkter såsom musik, film og design altid vil blive udviklet, distribueret og modtaget i relation til en historisk kontekst, hvor tidligere versioner af samme eller lignende produkter vil indgå i bedømmelsen af nyere versioner. I deres optik er den store kunst ofte at arbejde innovativt inden for en tradition eller genre (ibid.).

I bandet Kardeş Türkülers tilfælde er det, som Diler fortæller, publikum, der spiller en altafgørende rolle i bedømmelsen af, hvorvidt bandets musikalske eksperimenter kan betragtes som en succes eller en fiasko. Publikums særlige rolle fremhæves ligeledes af musikantologerne Sandra Bader og Sean Martin-Iverson, som påpeger, at den kreative musikskabelse i høj grad er bundet til forholdet mellem musikerne og deres publikum (Bader & Martin-Iverson 2014: 156). Dermed bliver musikernes kontinuerlige bestræbelser på at spille sig ind i musiktraditionen i høj grad en social proces, der kommer til udtryk i samspillet mellem musikerne og deres tilhørere. Sagt med andre ord har bandets tilhørere en stor indflydelse på musikernes improvisatoriske musikskabelse. Hvis de arrangementer, som musikerne har udviklet, ikke resonerer med deres publikum, må musikerne tilpasse sig ved at søge andre veje. Publikums støtte (eller mangel på samme) i form af koncertdeltagelse og køb af bandets musik har altså en afgørende betydning for musikernes improvisatoriske praksisser.

At det netop er afgørende for Kardeş Türkülers at nå ud til et yngre publikum hænger sammen med deres oplevelse af, at de forskellige regionale folkemusiktraditioner er truede. En af de helt afgørende drivkræfter bag deres musikskabelse er netop et ønske om at beskytte og bevare disse musiktraditioner, inden de går

tabt. For at bevare traditionerne arbejder de derfor kreativt med det musikalske materiale med det formål at gøre musikken relevant for nutidens lyttere. Dette, forklarer Diler, har været en kontinuerlig proces, som har udspillet sig igennem de 20 år, bandet har eksisteret. Uddybende fortæller hun:

Vi diskuterer i bandet, hvordan vi kan forklare denne musik til folk, der ligesom os bor i byen, og hvis forbindelse til landsbyerne er brudt. Vi ønsker, at folk i byerne skal lytte til denne musik. Derfor tilstræber vi at tilpasse musikken til dette publikums ører.

Kardeş Türküler ønsker altså at bevare de regionale folkemusiktraditioner ved at forny musikken og gøre den relevant for et nutidigt, urbant publikum. Antropologen Karin Barber plæderer i sin undersøgelse af performative udtryksformer for, at man fralægger sig de binære oppositioner, som ofte opstilles, når man diskuterer forholdet mellem forandring og stabilitet (Barber 2007:26). I hendes optik er improvisation og kontinuitet forbundne bevægelser, idet improvisation og „kunsten at få ting til at holde ved“ ikke kan adskilles. Hun mener dermed ikke, at ting holder ved gennem stagnation og inaktivitet – ting bevares derimod gennem kreative og improvisatoriske praksisser (op.cit.28).

At bevaring og fornyelse kan være to sider af samme sag, kommer netop til udtryk i måden, hvorpå bands som Kardeş Türküler arbejder improvisatorisk på at gøre folkemusiktradition relevant for et nutidigt publikum med det sigte at få musikken til at holde ved i fremtiden. Derudover viser min artikel, at musikernes improvisatoriske musikskabelse ikke blot afhænger af musikernes indbyrdes sammenspil. Publikum spiller også en afgørende rolle i bedømmelsen af, om musikkerne succesfuldt har formået at forny musiktraditionen uden at bevæge sig for langt væk fra den tradition, de ønsker at bevare.

En orientering mod fortiden for at udforske fremtiden

Vi ved, at en sofa har fire ben. Det er gængs viden, at en sofa skal have fire ben. Men måske har det ikke altid været sådan. Hvis vi nu havde kendskab til måder at skabe musik på i fortiden, som er glemt i nutiden, ville vi måske spille musik på en helt anden måde. Så ville vi måske stemme vores instrumenter helt anderledes eller bygge dem efter nogle andre principper.

Dette udtaler bassisten Alp, medlem af bandet Telvin, under et interview på spillestedet Babylon, som ligger på en af de mange sidegader i Beyoğlu. Alp er ved at være igennem den tredje øl og spiser ivrigt løs af en skål med pistacienødder, mens han entusiastisk fortæller om, hvordan Telvin eksperimenterer med at finde gamle instrumenter og musikalske teknikker og inddrage dem i nye

musikalske sammenhænge. Et af bandets primære ønsker med sin musikalske praksis er, ligesom for Kardeş Türküler, at videreudvikle og bevare de anatolske folkemusiktraditioner. Om denne proces fortæller Alp:

Som musikere må vi være ærlige og blive ved med at udforske, hvad der er gået tabt. Jeg tror ikke på, at vi skaber, jeg tror på, at vi finder ud af [hvad andre har gjort før dig]. Hvis du ikke har en historie, kan du ikke skabe noget – du kan ikke skabe noget ud af det blå. For at skabe bliver du nødt til at kunne et musikalsk sprog først.

Denne forståelse af musikalsk kreativitet resonerer med Moeran og Christensens idé om, at alle inden for kreative brancher udtrykker sig gennem et sprog, der er forankret i deres forgængeres sprog, og at kreativitet i den forstand ikke handler om at være nyskabende, men om at kunne forny eksisterende praksisser (Moeran & Christensen 2013:19). Derudover italesætter Alp ved at fremhæve, at han som musiker har et ansvar for at udforske, ”hvad der er gået tabt” af musikalske praksisser, en holdning, som gik igen blandt musikerne i min undersøgelse. Mange gav udtryk for, at de så sig selv som en form for „musikalske arkæologer“, der havde til opgave at grave i de historiske lag for at finde måder at spille musik på, som er glemt i nutiden, eller som ikke indgår i musikundervisningen eller i den tyrkiske stats folkemusikarkiver. Et vigtigt element i deres bestræbelser på at spille sig ind i musiktraditionen er at søge i arkiver og finde gamle musikoptagelser, som de bruger som inspiration til deres egne kompositioner. Derudover udfører mange musikere også feltarbejde, særligt blandt ældre musikere rundt omkring i de forskellige regioner i Tyrkiet for at indsamle sange, musikalske teknikker og instrumenter. Det er altså ved at gå på opdagelse i fortidens (næsten) glemte musikalske udtryksformer og revitalisere disse gennem eksperimenterende og improvisatoriske praksisser, at musikerne mener at kunne orientere sig mod fremtiden. Som Erkan fra Telvin fortæller til et magasin, der interviewede ham om hans musikalske virke:

Jeg vil gerne opfordre de unge musikere til at udvide deres musikalske viden ved at rejse gennem Anatolien for at forstå, bevare og viderebringe de regionale sange og for ligeledes at blive inspireret til deres egen musikalske rejse. Jeg ønsker at afslutte med håbet om skabelsen af nye sange og for bevarelsen af de originale (*Istanbul: The Guide* 2014).

Selv om det ikke fremgår direkte af dette citat, indbefatter Erkans ønske om at bevare og forny de regionale folkemusiktraditioner også en politisk hensigt. Som nævnt i indledningen er skabelsen af den tyrkiske nationale folkemusik i høj grad forbundet med skabelsen af national samhørighed og homogenitet. I forbindelse med etableringen af den tyrkiske republik blev der igangsat en om-

fattende indsamling af folkemusik fra alle landets regioner. Disse folkesange blev nedskrevet og oversat fra forskellige minoritetssprog såsom kurmanji, laz og zaza til tyrkiske versioner (Stokes 1992:33; Bates 2011:2-3). Når bands som Kardeş Türküler genfortolker og fornyer de regionale folkesange på deres originale sprog, kan det ses som et led i skabelsen af en bestemt nationalhistorie og -identitet, som er baseret på diversitet frem for homogenitet. Musikernes ønske om at bevare og forny de regionale folkemusiktraditioner kan altså ikke forstås uden at tage højde for den større historiske og politiske kontekst, som musikken spilles i. Hermed argumenterer jeg for, at musikernes revitalisering af fortidens musikalske praksisser i nutiden også er knyttet til deres forhåbninger om, hvordan Tyrkiets fremtid skal se ud.

Konklusion

Bevaring og fornyelse bliver ofte set som modsætninger. Med denne artikel har jeg haft til hensigt at udfordre denne forståelse ved at fremvise, at bevaring også kan skabes gennem fornyelse. Kunsten at få noget til at holde ved sker ikke gennem en statisk gentagelse af fortidens praksisser – traditioner bæres videre gennem improvisatoriske og dynamiske bevægelser. Dette kommer til udtryk, når musikere i min undersøgelse gennem musikalske eksperimenter og improvisatoriske praksisser forsøger at forny lokale folkemusiktraditioner og gøre dem relevante for et nutidigt publikum. Disse improvisatoriske praksisser udspiller sig i relationen mellem instrument, musikere og publikum, som igen udspiller sig i relationen til den historiske og politiske kontekst, som musikken spilles i.

I en overordnet diskussion af innovative praksisser adskiller mit studie sig fra andre antropologiske studier, der beskæftiger sig med innovation. Antropologen Simon Lex argumenterer i sin undersøgelse af arbejdet med innovation i Post Danmark for, at medarbejderne i forsøget på at være innovative prøver at se ind i fremtiden og forudsige det endnu ukendte (Lex 2013:196). Innovation bliver her, ifølge Lex, forbundet med forskellige forsøg på forme en bestemt fremtid og derved at „kolonisere“ fremtiden (ibid.). I modsætning hertil forsøger musikere i mit studie ikke at kolonisere fremtiden i skabelsen af ny musik – de forsøger i stedet at forny og revitalisere fortidens musikalske praksisser med henblik på at bevare disse for fremtiden. Nyskabelse består for musikere i min undersøgelse altså ikke i at forudsige det ukendte, men i at genopdage og forny det glemte.

Søgeord: musik, Istanbul, tradition, innovation, kreativitet, improvisation

Noter

1. Saz er en betegnelse, der bruges om en række langhalsede lutinstrumenter. Den type saz, jeg lærte at spille på, bliver også kaldt for *bağlama*.
2. Anatolien (*Anadolu*). Betegner det område, vi kalder Lilleasien, og betyder „øst“ eller „solopgang“. Mine informanter omtalte i højere grad deres musik som anatolsk end som tyrkisk.
3. Telvin er et begreb, som også bruges i sufismen til at beskrive en tilstand, hvor bevidsthed forandres.

Litteratur

- Aytar, Volkan
2003 Constructions of Spaces of Music in Istanbul. Scuffling and Intermingling Sounds in a Fragmented Metropolis. *Géocarrefour* 72(2):147-57.
- Bader, Sandra & Sean Marin-Iverson
2014 Creative Intersubjectivity on Performance. Perspectives from the Asia-Pacific. *Ethnomusicology Forum* 23(2):149-62.
- Baily, John
2001 Learning to Perform as a Research Technique in Ethnomusicology. *British Journal of Ethnomusicology* 10(2):85-98.
- Barber, Karin
2007 The Art of Making Things Stick. In: T. Ingold & E. Hallam (eds): *Creativity and Cultural Improvisation*. Pp. 25-41. Oxford: Berg Publisher.
- Bates, Eliot
2011 Music in Turkey. Experiencing Music, Expressing Culture. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Bryant, Rebecca
2005 The Soul Danced into the Body. Nation and Improvisation in Istanbul. *American Ethnologist* 32(2):222-38.
- Ingold, Tim & Elizabeth Hallam
2007 Creativity and Cultural Improvisation. An Introduction. In: T. Ingold & E. Hallam (eds): *Creativity and Cultural Improvisation*. Pp. 1-24. Oxford: Berg Publisher.
- Istanbul: The Guide
2014 Erkan Oğur: A Fretless Philosopher. <http://www.theguideistanbul.com/article/erkan-o%C4%9Fur-fretless-philosopher>. Besøgt 15. april 2016.
- Lex, Simon
2013 Innovation i praksis. Omstilling til markedsorientering i Post Danmark. Ph.d.-afhandling. København: Institut for Antropologi, Københavns Universitet.
- Liep, John
2001 Introduction. In: J. Liep (ed.): *Locating Cultural Creativity*. Pp. 1-13. London: Pluto Press.

- Moeran, Brian & Bo T. Christensen
2013 Introduction. In: B. Moeran & B.T. Christensen (eds): *Exploring Creativity. Evaluative Practices in Innovation, Design, and the Arts*. Pp. 1-42. New York: Cambridge University Press.
- Nilsson, Laura Berivan
2016 *Creating the Sound of Anatolia. En antropologisk undersøgelse af tilblivelsen af etniske og nationale identiteter i praktiseringen af den tyrkiske folkemusiktradition. Specialeafhandling*. København: Institut for Antropologi, Københavns Universitet.
- Stokes, Martin
1992 *The Arabesk Debate. Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford: Clarendon Press.
- Öktem, Kerem
2011 *Angry Nation. Turkey since 1989*. London: Zed Books.