

Boksasp, U., Omholt, P.Å., Johansson, M. & Knudsen, R. (2024). «Å lage en slått er jo litt frekt nesten, veit du!» – om skapende praksiser i norsk folkemusikk. I A.N. Hagen, R.T. Solberg, T.U. Nærland & M.F. Duch (Red.), *Når musikken tek form: Om skapende praksisar i musikk* (s. 71–101). Fagbokforlaget.  
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa491102>

# «Å lage en slått er jo litt frekt nesten, veit du!» – om skapende praksiser i norsk folkemusikk

Unni Boksasp, Per Åsmund Omholt, Mats Johansson og Ragnhild Knudsen

## Innledning

Hvordan lages det ny musikk innen folkemusikksjangeren i dag? I denne artikkelen vil vi undersøke hva som kjennetegner skapende praksiser innen norsk folkemusikk, og forsøke å belyse de forutsetningene som former slik praksis. Vår empiri er i stor grad basert på dybdeintervjuer med et strategisk utvalg av aktivt skapende folkemusikere som er med å sette musikalsk dagsorden på feltet. Slike praksiser har i liten grad vært gjenstand for systematiske undersøkelser. At det tilsynelatende har foregått en revolusjon med tanke på skapende virksomhet innen folkemusikksjangeren i senere tid, har også vært en viktig motivasjon for å gå inn i materialet. Sjangeren har tradisjonelt framstått med en relativt konserverende

ideologisk overbygning, men i løpet av de siste 30 årene har antall utøvere og utgivelser som presenterer nykomponert folkemusikk eller tradisjonell musikk i nye innpakninger og arrangement, økt betydelig (Kolltveit, 2019 og 2009; Omholt, 2018, s. 255–256). Oppsøker man i dag en festival eller en konsertscene for folkemusikk, er det vanlig å høre repertoar som helt eller i overveidende grad består av nykomponert musikk, eksempelvis i form av et bestillingsverk. Skapende praksiser i folkemusikken kan derfor sies å ha fått en helt ny rolle og betydning sett i kontrast til forholdene for noen tiår tilbake, da folkemusikk presentert fra scenen i mye større grad var tradisjonelt stoff med anonymt, kollektivt opphav.

Utviklingen i folkemusikkfeltet de siste tiårene har foregått parallelt med etableringen av og utviklingen innen høyere utdanning i folkemusikk og dertil med en betydelig grad av profesjonalisering. Folkemusikeren har beveget seg fra frivillig til profesjonell sektor. Kulturforskeren Georg Arnestad peker på denne utviklingen allerede i 2001 (Arnestad, 2001, s. 205). Et arbeidsmarked med et mangfold av festivaler, et nettverk av lokale konsertscener og et utbygd kulturskolevesen danner sammen med nye formidlings- og medieringsformer et langt større mulighetsrom for yrkesutøvelse nå enn tidligere. Mange utøvere er også innlemmet i profesjonelle bransjeorganisasjoner på tvers av sjangre, som for eksempel TONO og Gramo. Den utøvende folkemusikeren i 2023 har med andre ord flere inntektsgivende muligheter, flere plattformer, men også flere roller enn tilfellet var før (jamfør Johansson & Berge, 2018, s. 218–219). Villkårene er dermed vesentlig endret fra 1980-tallet og fram til i dag, åpenbart også når gjelder det å være en skapende musiker.

På den andre siden har skapende praksiser alltid vært et aspekt ved det å utøve folkemusikk. Også med tanke på bruk og videreføring av tradisjonelt materiale, har utøving innen sjangeren alltid foregått innenfor fleksible rammer der personlig medskaping har vært innforstått som en viktig del av uttrykket. Dette henger sammen med synet på det tradisjonelle repertoaret som en kollektiv arv og på tradisjonsutøveren som medskaper av (eller i) det kollektive uttrykket. Rammene for variasjon i tolkning og fremføring utgjør et mulighetsrom for den kreative

utøveren. Musikalske elementer kan legges til og trekkes fra, bearbejdes og utvikles innenfor dette sjangerspesifikke rammeverket (Myhren, 1993, s. 301; Versto, 1998, s. 93–94). Dermed innebærer nyskaping ikke nødvendigvis komponering av nytt materiale i konvensjonell forstand, men kan også beskrives som «variasjon, som springer ut av den enkeltes eller gruppens kreative impuls», for å låne en formulering fra International Folk Music Councils forsøk på å definere folkemusikk fra 1954 (Blom, 1993, s. 9).

Mange folkemusikkutøvere opp igjennom historien er kjent for å ha komponert ny musikk. Selv om dette gjerne er fremhevet med positivt fortegn, er det likevel ikke grunn til å hevde at disse – kanskje med unntak av enkelte sentrale stilskapere på midten av 1800-tallet – har en spesiell status eller har fått noen særlig posisjon fremfor andre som har ord på seg for «bare» å ha videreført speltradisjonen. Det å videreføre, det kollektive tradisjonsmaterialet på en solid og troverdig måte gjennom utøving og opplæring, har med andre ord vært tilstrekkelig for å oppnå status som en fullgod utøver av folkemusikk. Bevaringstanken har stått sentralt, for mange mer sentralt enn ideer om nyskaping.

Disse historiske forholdene, sammen med beskrivelsen av utviklingen de siste årene, aktualiserer dermed grunnleggende problemstillinger omkring det utøvende og skapende i dagens folkemusikalske landskap, og vi har formulert følgende forskningsspørsmål:

*Hva kjennetegner skapende praksiser blant folkemusikkutøvere i dag, og hvilke rammebetingelser har betydning for disse praksisene?*

Spørsmålet rommer de praktiske og håndverksmessige sidene ved skapende praksiser, men også etter hvilke idealer, med hvilken motivasjon og innen hvilke kunstneriske, institusjonelle og økonomiske rammer praksisene utøves. Basert på våre analyser av intervjuene ønsker vi også å løfte blikket og diskutere noen mulige implikasjoner knyttet til våre funn.

## Teoretisk utgangspunkt og metodisk tilnærming

Det teoretiske utgangspunktet for studien er etnomusikologisk og praksisteoretisk. Et sentralt premiss i etnomusikologisk teori er at forståelser av stil, estetikk, kreativitet, attribusjon og hva det vil si å skape, delvis er spesifikke for bestemte sjangre og musikkulturer (Rice, 2017). Implikasjonen av dette for forskning på skapende praksiser er at den bør søke innsikt i disse praksisene og tilhørende musikkforståelser på den aktuelle musikkulturens/sjangerens egne premisser. Et annet, kompletterende teoretisk premiss er at estetisk praksis forstås som formende og konstituerende på de begrepene, forståelsene og idealene som igjen informerer praksisen (Blacking, 1995; Feld, 1990; Fischer-Lichte, 2008; Schechner, 2003). Når vi undersøker skapende praksiser med et slikt praksisteoretisk utgangspunkt, er perspektivet derfor ikke begrenset til å avdekke hvilken forståelse som ligger til grunn for eller kommer til uttrykk gjennom praksisen. Like viktig er hvordan de skapende prosessene er med på å forme forståelsen av praksisen og dens resultater, og etter hvilke kriterier disse skal vurderes. Det samme kan sies om den større diskursen rundt skapende praksiser innen folkemusikkfeltet, det vil si at også disse forstås som konstituerende og som et nav i utviklingen av sjangeren.

Det valgte teoretiske rammeverket har metodologiske implikasjoner og peker i retning av etnografiske metoder med fokus på hvordan aktørene selv oppfatter og reflekterer over sin praksis og forutsetningene for denne. Vi har derfor valgt å gjøre dybdeintervjuer med syv ledende folkemusikere som har komponering av ny musikk som en vesentlig del av sitt virke. Dette gir innsyn i sentrale dimensjoner hva angår de formative prosessene som kjennetegner skapende praksiser innen folkemusikken. Utvalget er strategisk (Wengraf, 2001) og representerer en ønsket bredde innen bakgrunn, alder, kjønn, geografisk tilknytning, type utdanning, instrument og ikke minst på hvilken måte musikerne jobber med folkemusikken:

» **Tabell 1** Våre informanter, syv skapende folkemusikere.

Navn:	Født år:	Primært tradisjonsområde: <sup>9</sup>	Instrument:
Anders Erik Røine	1971	Valdres	Munnharpe, langeleik, gitar, hardingfele
Jorun Marie Kvernberg	1979	Romsdal	Fele, hardingfele, vokal
Øyonn Groven Myhren	1969	Telemark	Vokal, lyre
Per Anders Buen Garnås	1980	Telemark	Hardingfele
Rasmus Kjørstad	1996	Gudbrandsdalen	Fele, langeleik
Susanne Lundeng	1969	Salten, Lofoten	Fele, vokal
Benedicte Maurseth	1983	Hardanger	Hardingfele, vokal

De semistrukturerte intervjuene fokuserte på både konkrete arbeidsmetoder og kontekstuelle faktorer som informantene opplever at påvirker den skapende praksisen deres. Intervjuene, på ca. en times varighet, ble dokumentert med lydopptak og i etterkant transkribert. I tillegg er empirien supplert med opptak av en paneldebatt under Rauland internasjonale vinterfestival i februar 2022, der panelet besto av fire unge, skapende folkemusikere (Hans P. Kjørstad, f. 1993, og medlemmene i gruppa «Ævestaden»: Kenneth Lien, f. 1992, Eir Vatn Strøm, f. 1997, og Levina Storåker, f. 1998).

Om ikke utvalget er representativt for folkemusikkfeltet som helhet, mener vi likevel at vi får fram en god balanse mellom ønsket om å gå i dybden på informantenes erfaringer og refleksjoner, og det å sikre en nødvendig bredde av perspektiver.

9 Forstås som regionen som primært reflekteres når utøveren står fram med tradisjonelt materiale.

I den kommende presentasjonen vil vi fokusere på hvordan våre informanter lager ny musikk, og hvilke typer og former for ny musikk som blir laget. Basert på analysen av vårt materiale har vi valgt å strukturere empirien fra intervjuene om ulike dimensjoner og forståelser av skapende praksiser i fire ulike kategorier. Med noen justeringer har vi tatt utgangspunkt i den svenske folkemusikkforskeren Ingrid Åkessons studier for å finne «ett redskap för att studera kreativitet i s.k. folklig kultur, där den re-kreativa, dvs. åter- och omskapande, aspekten är betydelsefull och en viktig grund för nyskapandet». (Åkesson, 2008, s. 52). Hun deler prosessene inn i *gjenskapende* («återskapande» på svensk), *omskapende* og *nyskapende* (Åkesson, 2008, s. 51–53). Mens Åkesson «syftar på sådana förhållningssätt som bygger på grundläggande kännedom om material och stildrag m.m.», har vi en bredere tilnærming som gjør det nødvendig å etablere en ytterligere nyansering i vår analytiske kategorisering av empirien. Vi har derfor valgt å dele kategorien *nyskapende* i to, og vi utvider også kategorien *omskapende* til også å omfatte all arrangering av folkemusikk. Vi forskyver og omdefinierer dermed kategoriene litt i forhold til Åkessons utgangspunkt:

1. Gjenskaping og forming: å forme tradisjonell musikk til sitt eget uttrykk / sin egen form.
2. Omskaping og arrangering: å bevisst endre og arrangere folkemusikk, inkluderer alle former for arrangering og omforming av folkemusikk.
3. Nyskaping i folkemusikk: å komponere ny musikk i sjangeren med utgangspunkt i sjangeren sitt uttrykk og stilideal.
4. Nyskaping rundt folkemusikk: å bruke folkemusikalske elementer, i større eller mindre grad, for å lage ny musikk.

Om vi overfører kategoriene ovenfor inn i en visuell modell, kan hele feltet med nyskapende folkemusikk se slik ut:

Gjenskapning og forming	Omskapning og arrangering
Nyskapning i folkemusikk	Nyskapning rundt folkemusikk

➤ **Figur 1** Nyskapende folkemusikk som felt.

Våre kategorier er primært analytiske. Vi bruker dem som verktøy for å beskrive og nyansere et mangfold i skapende praksiser i folkemusikken. Det er også viktig å påpeke at denne inndelingen ikke er en kvalitativ rangering, men et forsøk på å systematisere materialet for deretter å kunne presentere og belyse våre funn gjennom dette. Kategoriene kan ikke ses på som statiske, og grenseforhandlingene mellom de ulike kategoriene er en stadig pågående, levende prosess. For informantene er grensene mellom ulike prosesser flytende og varierende. Alle har erfaring fra, og mange av dem arbeider, slik vi tolker det, i større eller mindre grad innenfor alle de kategoriene som vi organiserer analysene ut ifra. Kategoriene har således ikke vært et kriterium for utvalget av informanter.

Presentasjonen og analysen av våre funn er strukturert på følgende måte: Som et utgangspunkt og som kontekst for den videre analysen er det nødvendig å først si noe om informantenes motivasjon for å skape, hvordan musikalske ideer oppstår, og hvordan informantene tar disse videre. Med dette som bakteppe ser vi så nærmere på ulike dimensjoner av skapende praksiser i lys av de fire kategoriene i vår analysemodell. Deretter løfter vi blikket over på kontekstuelle faktorer som betinger de skapende praksiser som informantene representerer. Dette inkluderer hvilke forventninger informantene opplever fra ulike miljøer, målgrupper og støtteordninger, hvordan tradisjonen forstås som et skapende rom,

men også som en begrensende faktor for skapende praksis, og hvordan økonomiske rammebetingelser i et alt mer profesjonalisert folkemusikkfelt legger føringer for hvilken slags musikk som lages. Teksten beveger seg dermed fra et analytisk blikk på hva de ulike skapende prosessene er, og hvordan de kan forstås, til en diskusjon rundt hvorfor man lager ny musikk, og hvilke faktorer som påvirker hvilken musikk som blir laget.

## Motivasjon og idéfase

Mange av informantene forteller om en sterk indre drivkraft i det skapende arbeidet, der man rett og slett ikke kan la være å lage ny musikk:

Men som sagt så er jo ikke dette noe som jeg egentlig driver med (ler). Det er bare at jeg ikke har klart å la være. (Per Anders)

Da jeg først hadde begynt, var det litt som å ta bort demningen i en elv. Det forløste noe i meg som jeg ikke hadde hatt mot til tidligere. Men da anledningen først kom, så satte det i gang noe som føltes naturlig, og som egentlig var en uunnværlig del av meg som utøver. (Benedicte)

Den tydelige indre drivkraften gjør at de fleste informantene lager musikk uavhengig om det fins en bestilling eller et publikum. Hos flere informanter blir idéfasen beskrevet som fri og rammeløs og at musikken oppstår nærmest utenfor deres egen kontroll og i situasjoner der de i utgangspunktet ikke tenker på å lage musikk:

Det er jo i bilen og overalt egentlig. Hvor som helst. [...] Sara Marielle Gaup [...] sa, når folk spurte henne hvordan hun lagde de joiene: «Jeg lager dem ikke – jeg fanger dem». Så da må du bare være mer oppmerksom [...] og være våken. (Anders)



Vanligvis så kommer det bare et eller anna tema dettende i hodet på meg, og så må jeg liksom bare få det ut. Jeg får ikke fred før jeg får det ferdig. [...] Så jeg greier ikke å drive med andre ting hvis jeg først begynner. Det er egentlig ei mare, faktisk. [...] Ja, hodet blir helt fylt opp av det. (Per Anders)

Også er det de øyeblikka akkurat når du sovner inn. [...] Da har jeg også blitt kjempeflink å notere ned. Det er sikkert bevisst det at du er i gang, altså at du kobler ut den korrigerende hjernehalvdelen, og så er du enten på reise eller at hjernen din ... Da får du fritt spillerom til kreativitet. Og det er fint. (Susanne)

I våre funn ser vi at den første fasen av den skapende prosessen varierer med tanke på arbeidsform, graden av bevissthet til det skapende arbeidet og hvordan ulike typer av rammer legger føringer på prosessen. Anders beskriver situasjonen som en delvis improviserende prosess:

Jeg er oppmerksom på at jeg spiller feil [...], og klarer å spinne videre på feilen med en gang på en måte. [...] hvis jeg øver på noe da, og så kommer du ut av det eller [...] finner på mye greier med å spille feil, da [...] også kommer man litt ut av det og så: Ojsann! Det var noe! [...] Det kan være bare et riff eller et tak som jeg spiller på i to minutter [...]. Det er små ting som jeg improviserer rundt. (Anders)

Å ha et definert musikalsk rammeverk som man setter selv, eller å få noen eksterne føringer, eksempelvis i form av en bestilling, vil styre prosessen. De fleste av informantene har fått konkrete bestillinger på musikkverk i større format fra festivaler eller andre arrangører. Når det gjelder selvvalgte rammer som strukturerer den skapende prosessen, nevner Øyonn at hun er «veldig opptatt av å sette stramme rammer» både for seg selv og eventuelt sine medmusikere. Dette kan inkludere et bestemt kunstnerisk utgangspunkt («for eksempel et diktverk eller en vise»), format (inkludert

lengde) eller hvilke instrumenter som brukes, og hvordan disse er stemt. Susanne identifiserer de selvvalgte rammene og begrensningene som «et grunnspråk» og «en slags database» med fraseringer og rytmiske figurer – «alle de grunnstrukturene i særlig det eldste slåttematerialet»: «Jeg har alltid laga sånne begrensninger, med at det er det språket jeg skal bruke på en eller anna måte. Men jeg har ganske mange friheter ellers».

Vi finner at lydopptak og gehørsbasert musikalsk kommunikasjon ofte er foretrukket uavhengig av om informanten kan noter eller ikke. Det er ikke en selvfølge at en folkemusiker kan noter, siden sjangeren bygger på gehørsbaserte arbeidsmetoder både i innlæring og i videre arbeid med utvikling og forming og senere komponering. Susanne og Jorun Marie er de eneste som oppgir at de aktivt bruker noter både i idéfasen og i arbeidet videre med arrangering og formidling til medmusikanter for videre arbeid, ofte i kombinasjon med opptak.

Vi vil nå ta utgangspunkt i vår analysemodell og gå nærmere inn på ulike dimensjoner av skapende praksiser i folkemusikken, slik de framstår i intervju materialet.

## 1 Gjenskaping og forming

Prosessene med å forme tradisjonell musikk til sitt eget uttrykk, altså kategorien *gjenskaping og forming*, framstår som en integrert del av traderingsprosessen for mange folkemusikere. I andre sjangre bruker man gjerne begrepet *interpretasjon*, som refererer til forståelsen av et musikkverk og hvordan denne kommer til uttrykk gjennom fremførelsen av verket. Som Holmgren (2020, s. 106) uttrykker det: «Musical interpretation is the process of selection and application of performance choices on a composition». Denne definisjonen stemmer bare delvis med tradisjonsmusikk, hvor det ofte ikke finnes en kjent komponist eller opphavsmann, og hvor det heller ikke uten videre foreligger noen bestemt original- eller referanseversjon som gjøres til gjenstand for tolkning. Fraværet av et konkret opphav påvirker rammene for tolking og graden av personlig frihet i utformingen av musikken, men det innebærer også at det ligger et uttalt

skapende element i tolkningen som sådan. Johansson (2017, s. 27) bruker begrepet *versioning* (i kontrast til *cover* eller interpretasjon) for å belyse dette kreative mulighetsrommet: «the notion of versioning as a creative, innovative undertaking is tightly interconnected with the conception of musical materials as open to revision: a tune is never finalised and is continuously reshaped through ever-new interpretations». For mange folkemusikere er nok denne dimensjonen av skapende praksis så selvfølgelig til stede at den hverken trenger å gjøres eksplisitt eller i det hele tatt bli sett på som en aktiv nyskapende prosess. Men den blir også nevnt av informantene (se også sitater i neste avsnitt):

Og så har andre spelemenn kanskje lagt til noe eller forma litt om på det i en eller annen grad, og det har jeg gjort så lenge jeg kan huske, både bevisst og ubevisst. (Benedicte)

Til tider kan graden av variasjon og improvisasjon være så stor at man like gjerne kunne ha definert prosessen inn under nyskaping eller komposisjon. Men for informantene er dette en del av tradisjonen og håndverket. Det er også noe som indirekte blir anerkjent som en skapende handling som krever sine bestemte kunstneriske ferdigheter: «Det er et håndverk som egentlig er like vanskelig [og] krever like mye musikalitet for å gjøre det bra, som for å gjøre en hvilken som helst ny melodi». (Anders)

Per Anders skiller mellom det å «bygge ut en slått», der man bevisst lager og legger til noe vesentlig nytt til den opprinnelige slått (og dermed beveger seg over i kategorien *omskaping og arrangering*), og det å spille fritt og improviserende i tradisjonen, når han svarer: «Jeg har jo ikke bygd ut noe gammelt slik veldig, anna enn kanskje lagt til et tak eller to liksom, sånn små variasjoner». Her er det altså delvis hvor mye som er nytt, som er avgjørende. Det å variere og legge til et tak<sup>10</sup> ser han ikke på som å «bygge ut» musikken. Han ser heller ikke på variasjon i en mer

---

10 Motiv, frase, musikalsk setning.

avansert form som å lage noe nytt, selv om samme slått blir spilt ulikt hver gang. Her beskriver han hvordan han opplever sin tradisjon som veldig fri og variert, nesten som en labyrinth eller en sti som blir til mens man går:

Du vet aldri helt hvor [...] du havner hen med det, for det er så mange forskjellige veier å gå. Og tar du den løypa, så er det en del veier du ikke kommer innpå igjen på en måte, så den tradisjonen er jo veldig slik fri. Fjellrosa for eksempel, [jeg] spiller aldri den likt to ganger, jeg veit ikke hvordan jeg skulle gjort det. (Per Anders)

Kategorien *gjenskaping og forming* har altså flere aspekter – både det å kunne legge til personlige detaljer og det å kunne forholde seg til musikken som noe plastisk som kan formes på nytt hver gang den fremføres. Disse formene for skapende praksis foregår på et detaljnivå som krever dyp sjangerkunnskap for å oppfatte og verdsette, og det er også blant folkemusikere en klar grense mellom hva som blir sett på som å skape noe nytt, og hva som faller under selve utøvingen (i dette tilfellet å forme en slått i øyeblikket).

## 2 Omskaping og arrangering

Kategorien *omskaping og arrangering* refererer til ulike bearbeidinger av eksisterende materiale. Dette inkluderer arrangering i tråd med etablerte stiler og retninger innen folkemusikksjangeren, men også arrangering/omarbeiding for blant annet kor, korps, orkester, band, ulike tverrfaglige kunstneriske konstellasjoner og nye instrumenteringer, hvor andre sjangres estetikk kan være et vesentlig element. Også i denne kategorien er det glidende overganger både til nykomponering og til gjenskaping. Men fellesnevneren her er at man tar utgangspunkt i en tradisjonell låt som skal arrangeres, bevisst omformes eller kombineres med noe annet.

Mange av våre informanter er opptatt av å finne måter å arrangere musikken på som stemmer med deres egen oppfatning av sjangerens estetikk. Det hører til denne problemstillingen at mye av

tradisjonsmusikkens melodimateriale ikke er basert på en akkordprogresjon, og/eller at musikken ikke kan systematiseres gjennom konvensjonelle taktarter eller skalaer. I stedet fungerer lengre eller kortere melodiske fraser som varieres, som bærende elementer, samt at rytmiske fraser og asymmetriske taktarter, eller fravær av taktartssystematikk i musikken, er med å forme grunnstrukturen i musikkens organisering:

De små nivåene av rytmikk som ikke handler om en, to, tre, fire ... alt som ligger igjen mellom [...], sånne ting syns jeg er veldig verdifullt å få med, og det, jeg sier ikke at jeg får det til nødvendigvis, men jeg er i hvert fall oppmerksom på det å ikke liksom slå i hel det som er fint – prøver å videreføre det. (Øyonn)

Bevisstheten om musikkens egenart handler også om å ta eierskap i arrangeringsprosessen:

Jeg vil være med å skape, jeg vil ikke være en som bare skal være en rekvisitt, eller en sånn som kommer med musikalske sitat [...] som andre kan lage mening ut ifra og pusle til. Jeg vil selv være med og forme, for det er jo en stor del av det hele. [...] Så kan jeg komme som folkemusiker, med mine ideal i bunn, i stedet for, sånn som det har vært tradisjonelt, at det er en klassisk komponist som henter folkemusikken inn i den klassiske verden. Så er det veldig kjekt at jeg kan gå andre veien da, så kan jeg plukke fra klassisk sjanger liksom, så er det folkemusikken som har lov å ha bunn og basis. (Jorun Marie)

Situasjonen som det her refereres til, hvor folkemusikeren reduseres til å levere råmateriale som musikere og komponister fra andre sjangre bearbeider, har lange historiske røtter (Havåg, 1997), og har mest sannsynlig vært med på å forme forståelsen av hva arrangering av folkemusikk er og kan være. Med dette som kontekst er det verdt å merke seg at vi kan ane en frustrasjon eller mindreverdigthetsfølelse hos flere av informantene når

vi snakker om temaet arrangering, som om arrangering av egen musikk handler om noe på utsiden av den musikken de driver med. Susanne mener arrangering er hennes svakeste side: «Ja, noe kan jeg gjøre, men det er jo kanskje min svakeste side. Jeg har ikke nok kunnskap om det. Og jeg er ikke god nok». Mens Benedicte sier hun er avhengig av gode medmusikere: «Det blir en slags kollektiv utarbeiding av musikken når en jobber med gode skapende musikere. Det er noe jeg foretrekker, noe jeg er helt avhengig av. Jeg har ikke behov for å styre hele den skapende prosessen, men liker å utvikle den i fellesskap». Benedicte forteller videre at hun har så langt best erfaring med å minimere det musikalske innholdet i samarbeidsprosjekt med flere musikere:

Et enkelt tema kan i mange sammenhenger lettere forløse mer musikk for medspillerne enn om jeg presenterer en mer tett, formrik slått. Om jeg har brukt slåtteformen fullt ut i samspill, har det gjerne fungert best om medspillerne gjør noe på tvers, noe som kontrasterer. Kanskje fordi en inngående innsikt i slåttemusikken ikke er der i utgangspunktet, da de fleste medspillere kommer fra andre sjangre. (Benedicte)

Konsekvensen av å overlate arrangeringa av musikken til andre med en annen type skoloring, er altså ikke helt uproblematisk fra informantenes perspektiv:

Så er det veldig mange elementer som ikke blir tatt med. Altså klangideal eller ornamentikk eller rytmisk driv eller ... [De tenker:] «Hvordan kan man akkordlegge den mest mulig spennende?» Og så går man glipp av så mye da. (Jorun Marie)

Jeg syns at det er så mye verdifullt som ikke er harmonisk da, så jeg strever ikke etter tusen harmonier. Jeg stoler på at det melodiske og fraseringer og det rytmiske, at det er så mye der, raffinement

som nesten ofte kan bli ødelagt hvis man har for mange [harmonier]. (Øyonn)

Per Anders beskriver, i en lattermild tone, en situasjon der hans musikalske estetikk og grunnleggende stilfølelse for samklanger forankret i slåttespillet kolliderte med andre musikeres harmoniske estetikk:

Den ene tonen, den ville han at jeg skulle forandre på, men det hører liksom ikke jeg, for jeg er ikke vant til å tenke slik. Når man spiller fele så er det jo ofte noen dissonanser som på en måte bare er tøffe liksom. (Per Anders)

Oppsummert framstår omskaping og arrangering som en dimensjon av det skapende arbeidet, hvor andre sjangres konvensjoner har sterk innflytelse, og hvor andre musikere gjerne tar seg av arrangeringen. Men det er også utsagn som viser et behov for å reforhandle og ta kontroll over arbeidet med omskaping og arrangering basert på kunnskap om sjangerens harmoniske og rytmiske estetikk.

### 3 Nyskaping i folkemusikk

*Nyskaping* innebærer her musikk som er helt nylaget, noe som delvis sammenfaller med Åkessons kategori *nyskapande*. Men vi definerer altså arrangering, bearbeidelse og omskaping av folkemusikk inn under kategori to, *omskaping og arrangering*. Dermed står vi igjen med punktet å «skapa nya melodier och/eller texter på den traditionella musikens (och lyrikens) grund och inom ett folkmusikaliskt idiom» (Åkesson, 2007, s. 53). Dette definerer vi som kategorien *nyskaping i folkemusikk*. Men vi har også behov for en kategori som inkluderer musikk der intensjonen ikke nødvendigvis er å skape musikk «inom ett folkmusikaliskt idiom», men hvor det like fullt er elementer av folkemusikk, derav den fjerde kategorien, *nyskaping rundt folkemusikk*, som omtales nedenfor.

I *nyskaping i folkemusikk* skapes ny musikk med utgangspunkt i sjangerens uttrykk og stilideal, noe som krever grundig sjangerkunnskap, også hos lytteren, dersom man skal kunne vurdere kvaliteten på arbeidet (jæmfør Danielsen, 2016, s. 114). Innen folkemusikk fremholdes det i tillegg ofte at nye slåtter ikke nødvendigvis er tenkt å bli gjenkjent som noe nytt som skiller seg veldig ut, men at de i stedet kan gå inn i fellesrepertoaret og bli en del av tradisjonen på sikt (McCann, 2001). «Mange av de slåttene tror jeg du ville tenkt var gammelt tradisjonsmateriale hvis det ikke sto mitt navn bak», sier Benedicte om noen av sine komposisjoner. For lyttere uten god kunnskap om sjangeren kan det være vanskelig, eller umulig, å høre at dette er nykomponert musikk.

Det er å lage noe som høres ut som om det er gammelt, ja, det er jo en kunst. Så jeg har jo drivi og testa på folk, spelt et eller anna, og så hørt hva de har sagt, og så kanskje bruka det. Hvis en da: «Åja, det er du som har laga den». Da er det kanskje for tydelig. (Rasmus)

Rasmus bruker her publikum helt bevisst som kontrollgruppe for å sjekke om den nye musikken hans høres ut som en tradisjonell slått.

Ikke alle informantene skiller tydelig mellom det å jobbe med gjen-skaping (vår kategori *gjenskaping og forming*) og det å skape noe helt nytt: «Det er jo samme håndverket det, tenker jeg. Men du må jo da komme på den lille kjernestrofa som har det i seg at den kan dele seg opp og bli til mer». (Anders)

Flere informanter trekker også fram at oppbyggingen av musikken, med fokus på den sterke, selvstendige melodilinja eller «kjernestrofa», krever en annen tilnærming, kunnskap og arbeidsprosess enn for eksempel å bygge opp et arrangement. Jorun Marie formulerer det slik:

Og det er en annen type øvelse, for da må du virkelig ha en melodi som er så utrolig sterk at den tåler at alt er skrella vekk, og at det bare er det som skjer. Men det er jo slik all slåttemusikk er, som har overlevd, at den har sånne typer kvaliteter da. (Jorun Marie)



Hun viser samtidig til en bestemt type formativ prosess: «Sånn kverning, det tror jeg er en veldig nyttig prosess, sitte og stulle og kna og styre på med en sånn liten idé, lenge».

Øyonn uttrykker at det er umulig for en enkelt folkemusiker å gjenskape den tradisjonelle skapelsesprosessen som gjennom generasjoner har formet musikken til det den er i dag:

Å prøve å lage en slått som er bedre enn en slått, hvis du skjønner hva jeg mener, det er veldig vanskelig fordi det er et eller annet med tradisjonsoverføring som er bare helt fantastisk! Som foredler i gode tradisjonlinjer, som du ikke har sjans å oppnå som en enkelt stakkars liten [latter] person. (Øyonn)

Utfordringen med å lage ny musikk i tradisjonell stil blir her satt i sammenheng med tanken om at den nye musikken ikke får gjennomgått prosessen med tradering og foredling i fellesskapet gjennom generasjoner. Denne prosessen tar tid, den forutsetter bidrag og innspill fra flere eller mange utøvere, og den er derfor ikke mulig å gjenskape for en enkelt komponist. En av paneldeltakerne på seminaret vi arrangerte om dette temaet i februar 2022, Kenneth Lien, svarte slik da han ble spurt om han har prøvd å lage ny musikk i tradisjonell stil:

[D]et er jo ikke sånn at veldig mye av det tradisjonelle materialet er komponert av en person. Det har jo på en måte vokst seg fram da. Sprunget ut av en kultur. Og det å da skulle liksom prøve å bare ha fullstendig oversikt over alle disse elementene som utgjør da det som har vokst seg fram over tid, og prøve å liksom bare lage det. Det er jo en enorm utfordring, vil jeg si. De færreste får det til. (K. Lien, seminar Rauland 18. februar 2022)

## 4 Nyskaping rundt folkemusikk

I kategorien *nyskaping rundt folkemusikk* brukes også elementer fra folkemusikk til nyskaping, men intensjonene kan variere stort når det kommer til i hvor stor grad man ønsker at sluttproduktet skal være prega av folkemusikalsk estetikk og stilideal. I likhet med forrige kategori, *nyskaping i folkemusikk*, kan det kreve dyp sjangerkunnskap både hos skaperen og lytteren for å forstå fullt ut hva nyskapingen innebærer:

Jeg har følt at folk faktisk ikke har sett hva jeg gjør med ... hvor mye jeg jobber med grunnstrukturene i min tradisjon, da. At jeg henter elementer ifra tradisjonen. Og hvor mye den er forankra i ryggmargen for alt jeg gjør. For man hører kanskje ikke det? For det er jo omfattende. Det er jo komplisert å gå inn i det. Og du skal jo også kunne ganske mye om utgangspunktet mitt og den tradisjonen for å høre det. (Susanne)

Men denne kategorien inkluderer også prosjekter der sjangerkunnskap ikke er nødvendig, hverken hos skaperen eller hos lytteren, hvor utgangspunktet ikke er folkemusikksjangeren, men der man bruker «klangen» eller «fargen» av folkemusikk som musikalsk krydder:

At det klinger som folkemusikk. I dag er det veldig mange som [...] bare at du bruker hardingfela, eller den fargen av folkemusikk inn i musikken, så blir det folkemusikk. Det gjelder veldig mange det. [At man] bruker det bare som folkemusikalsk farge inn i ellers ting som er mere country-musikk? Eller vise- eller country-sjanger da. Og så fargelegger de det med folkemusikalske elementer. Og det føler jeg er så langt unna det jeg jobber med. Jeg gjør kanskje det motsatte. (Susanne)

Det kan virke som at både Susanne og flere av de andre informantene ikke kjenner seg hjemme i denne måten å lage eller bruke folkemusikk på,

og at det oppfattes som noe som noen andre enn folkemusikere driver med. Samtidig er det tydelig at de fleste av våre informanter lager musikk som ikke kan plasseres i kategorien *nyskaping i folkemusikk*, men som like fullt tar i bruk eller tar utgangspunkt i ulike elementer fra folkemusikken, inkludert melodimateriale, rytmiske strukturer, form- og variasjonsprinsipp og klangidealer. Vi har også sett eksempel på prosesser som starter med arbeid med tradisjonelt materiale, men som ender opp med nyskaping i et mye større format. Kategorien *nyskaping rundt folkemusikk* har derfor stor variasjonsbredde og mange fasetter. Det er viktig å understreke at den musikalske skapelsesprosessen ofte beveger seg sømløst mellom de ulike kategoriene for skaping, slik Rasmus snakker om i forbindelse med ett av sine samspillsprosjekt:

Vi har aldri prata om noen slike grenser ... egentlig [...], og at det føles jo veldig naturlig, egentlig, veldig fint og veldig slik inspirasjons ... Det har aldri vært stoppa i en prosess med at nei nå, der ... dette funker, eller ... det kan jo være mer slik ... det her funker ikke, liksom ... rent musikalsk, liksom, men ... nei. (Rasmus)

Parallelt med en stor åpenhet for å bruke og lage folkemusikk på nye måter finner vi blant informantene også bevissthet om at musikken ikke automatisk er av god kvalitet bare fordi den er ny. Øyonn etterlyser for eksempel en grundigere kunnskap om sjangeren og håndverket før man begynner å lage ny musikk:

En del av den nyskapte folkemusikken, som jeg får med meg, at man liksom ødelegger litt for seg selv da. [...] Kanskje vi ikke har stor nok selvtillit på at den musikken vi kommer fra, er fantastisk liksom. Så må man begynne blande inn andre triks fra andre sjangre, i stedet for å prøve å grave liksom. (Øyonn)

## «Er ikke den gamle musikken god nok for deg?»

Så langt har vi omtalt motivasjon, hvordan ulike musikalske ideer kan oppstå, og hvordan informantene jobber med å ta ideene videre. Videre har vi beskrevet de ulike dimensjonene av skapende arbeid med utgangspunkt i vår modell med fire kategorier. Før vi tar fatt på diskusjonen, er det nødvendig å se litt mer på de forventningene som de skapende folkemusikere møter, og på de økonomiske rammebetingelsene.

Som tidligere beskrevet er den skapende prosessen gjerne motivert av en indre drivkraft. Men hvilke forventninger til å skape ny musikk opplever egentlig informantene utenfra? Om vi først ser på den mer tradisjonsfokuserte delen av folkemusikkmiljøet, med kappleikene som en av hovedarenaene for fremføring av musikk, så opplever nesten ingen av informantene noen forventninger derifra. Snarere tvert imot, det kan i noen sammenhenger nærmest framstå som at det er noe mistenkelig ved å skulle ville lage nye slåtter:

Jeg har opplevd enkelte uttrykke skepsis da jeg begynte å komponere ny folkemusikk, og fått spørsmål som: «Er ikke den gamle slåttemusikken god nok for deg?» Jeg har også opplevd mistanke om at motivet for å lage ny folkemusikk er for å få inntekter fra TONO.  
(Benedicte)

Også der hvor det er en positiv holdning til nykomponerte slåtter, finner vi at noen av informantene er forsiktige med å fremføre og fronte denne musikken:

Jeg merker jo sjøl at jeg veldig sjelden bruker egne slåtter på konsertene mine, da. Så det er jo en eller anna beskjedenhet som ligger langt bak der, som sikkert de fleste sliter med. Men å i det heile tatt lage en slått er jo litt frekt nesten, veit du. (Per Anders)

Det er ikke ofte jeg spiller det, og [forventer] absolutt ikke at det blir en del av noe repertoar. Men jeg syns at dersom en kan lage slåtter og sanger i tradisjonell stil, så bør man absolutt gjøre det. Det er veldig bra for tradisjonen å få nye låter. (Rasmus)

Jeg har heller ikke liksom aktivt lært bort egne slåtter til folk, for det at det skal bli spilt videre. Jeg veit ikke ... jeg vil heller lære dem gamle slåtter. (Rasmus)

Her finner vi en nærmest unnskyldende holdning til eget skapende arbeid og en tilsvarende stor respekt for det eksisterende tradisjonelle materialet. I tillegg er de musikalske konvensjonene for nylaga slåtter gjerne veldig spesialiserte, uten at dette nødvendigvis oppleves som noe negativt. Anders forteller leende om miljø med dyrking av solo slåttespel på hardingfele, som han selv også er en del av og setter stor pris på:

Du kan komme med en ny slått, men du kan ikke komme med en ny slått som er helt sånn rar og speisa og som drar ut på viddene, tonalt eller harmonisk rar i forhold til trad. [...] Så der kjenner jeg at der har du ingen forventninger da. Rundt det bordet. (tullestemme)  
«Har du laga noen nye slåtter i det siste, Anders?» (latter) Heh, det spørsmålet kommer ikke altså! (latter) (Anders)

Det er også interessant å notere at både anerkjennelsen av nylaga slåttemusikk og verdien av den skapende innsatsen for komponisten gjerne knyttes til at slåttene blir tatt i bruk av kollegaer i miljøet (noe som ikke nødvendigvis innebærer offentlig fremføring) og dermed blir tatt opp i tradisjonen:

[Jan Beitohaugen Granli] også har jo faktisk lært seg mange av mine slåtter da, og det syns jeg er veldig koselig når det skjer da, at slike spelemenn begynner å ta dem i bruk. Og Ottar [Kåsa] og Alexander [Aga Røystrand] har spilt flere av dem også. Lars Ingar

[Meyer Fjeld] også, så det er jo liksom, da føler jeg at det er verdt noe, liksom. (Per Anders)<sup>11</sup>

Mens det tradisjonelle kappleikmiljøet ofte ikke forventer nye komposisjoner i det hele tatt, så er forventningene absolutt til stede fra det organiserte kunstlivet, med festivaler, bransjen og støtteordningene, og i møte med andre sjangre. Anders er inne på at forventningen om nyskaping fra festivalene ikke bare gjelder selve musikken, men også hvem som spiller sammen: «De vil jo gjerne ha nye ting [...]. Sette sammen folk og sånt. Det er jo litt sånn at [...] de som driver festivalene, vil jo gjerne koble sammen noe som blir en suksess». Benedicte opplever det som en dobbel forventning å skulle være både tradisjonsbærer og samtidig nyskapende:

Hvis ikke begge deler ligger naturlig til deg, så kan det skape utfordringer i den tida vi lever i nå – ialfall om ønsket er å være musiker på heltid. De som kanskje forventer nyskaping mest, er ofte fra andre miljøer enn folkemusikkmiljøet. Også institusjoner, som Norsk Kulturråd med flere. (Benedicte)

Også Per Anders omtaler det som oppleves som en generell forventning om å skape noe nytt: «Folk som på en måte ikke er så inne i slåttemusikken, de syns vel kanskje det er rart at man bare spiller gammelt, da. Og da er jeg jo veldig glad at jeg kan svare: Ja, jeg lager nye slåtter også. For det er liksom ... da kan de ikke ta meg på det (ler)».

## «Så må vi også få lov til å leve»

Det er påfallende hvordan andelen nykomponert musikk i folkemusikk-sjangeren har økt de seneste årene, og at dette sammenfaller med en

---

11 Per Anders nevner her fire av våre mest profilerte utøvere på hardingfele.

tilsvarende økning i antallet profesjonelle folkemusikere. Lite tyder på at folkemusikerens skaperbehov plutselig har blitt mye større av seg selv, eller at det utelukkende handler om et tidligere undertrykt behov som endelig har fått fritt spillerom. Man bør også se dette i sammenheng med de økonomiske rammebetingelsene:

Det er kanskje synd å si det, men skulle jeg bare spilt springar og rull fra Granvin, solo, og kunne levd av det, måtte jeg tilbake til 1800-tallet. Men nå er det ikke mulig å leve av å bare gjøre det. Så jeg tenker at jeg har på en måte flaks, at jeg oppriktig liker og trenger å lage ny musikk i tillegg. (Benedicte)

Vi spurte også informantene om hvilke erfaringer de har med de offentlige støtteordningene og vederlagsordningene for musikk. Synes de at ordningene er relevante i deres kunstneriske virke og er godt tilpassa sjangeren, eller er det noe de savner?

Vi driver og planlegger ei danseforestilling nå med meg og noen til. Da tenkte jeg at det skal være kun springleik. Og da skal jeg bare bruke trad ting og lage liksom ei sammenhengende kule da, eller springleikkule. Og det er slik: «Hvor skal vi søke penger hen til musikk?» For det vanlige er jo å søke til ny musikk, ikke sant? Det finnes ikke noe slik «utarbeide musikk til danseforestilling med trad materiale». Den posten er liksom ikke der. (Rasmus)

Her illustrerer Rasmus en problematikk som innebærer at deler av det vi i vår modell definerer som skapende arbeid i folkemusikken, ikke nødvendigvis anerkjennes av aktører utenfor sjangeren. Utøverne kan på den måten falle mellom to stoler når det gjelder begrepsapparatet og kriteriene som blir brukt i støtteordningene. Per Anders har på sin side opplevd at det kan være lett å få støtte til prosjekt med fokus på *bevaring* av tradisjonsmateriale, men at det var mer krevende å få støtte til nyskaping

i tradisjonell stil, fordi det ikke ble oppfatta som nyskaping av søknadsbehandleren, til tross for at det var utelukkende ny musikk:

Jeg syns jo at slåtteskaping burde bli akseptert som en ny ... som en viktig del av ... Ja for oss som har det som ..., det er jo det som er uttrykksmåten vår, da. [...] Så må vi også få lov til å leve, liksom. [...] Sett på en banjo eller bass, liksom, så får de masse støtte. Men hvis du lager ny musikk innafor gamle rammer, så er ikke det liksom ... er ikke det nyskaping. [...] Jeg husker jeg tenkte at det der var en litt rar greie. (Per Anders)

Benedicte etterlyser flere arbeidsstipender og ordninger som ikke trekker i den ene eller andre retningen: «For hvis en vil leve av dette her, så påvirker det kulturen vår [...] at det er rom for de som har lyst til å gå den ene eller andre veien».

## Tradisjonen som skapende og begrensende rom

Materialet som er presentert så langt, gir et bredt grunnlag for drøfting av skapende praksiser innen sjangeren. Selv om våre informanter har en sterk indre motivasjon og et personlige behov for å lage ny musikk, så ser vi at de står midt i svært motstridende strømmer av ulike forventninger utenfra til den nyskapte musikken. Fra én kant kommer forventningene fra det overordna kunstfeltet, bransjen og de offentlige støtteordningene om å skape ny, eksperimentell kunst som bryter med tradisjoner og sprenger rammer. Fra festivalfeltet møter informantene også forventninger til nye samarbeidsprosjekter, hvor premissene allerede er bestemt ut fra festivalenes ønsker og krav om både besetning, instrumentering, tema, omfang, tekniske løsninger m.m. Fra folkemusikkmiljøet møter informantene delvis liten interesse for denne typen av nyskaping parallelt med en forventning om å mestre det tradisjonelle spelhåndverket på et høyt kunstnerisk nivå.



Så kan man spørre seg hvilken innvirkning dette kan ha for det skapende arbeidet innen folkemusikken.

En tendens i materialet er synet på tradisjonen som et skapende rom som åpner for kreative muligheter i form av personlig frihet i utformingen av det tradisjonelle materialet og tilgang til en stor musikalsk ressursbank, jamfør Susannes uttrykk «database» og Per Anders som beskriver at «det er så mange forskjellige veier å gå». Vi spekulerer på om tradisjonsmusikens åpne form gjør at noe av uttrykksbehovet hos den enkelte musikeren blir ivaretatt også gjennom en tradisjonell tilnærming til stoffet, ved at det forventes at utøveren legger til noe av seg selv i formingen og utførelsen av musikken. Fra dette perspektivet er det ikke bare de musikalske artefaktene som sådan som tillegges verdi, men vel så mye selve måten å utøve og forholde seg til musikk på som tradisjonsmusikken representerer, og som det eksisterende, traderte materialet muliggjør. I tillegg blir det å bruke tradisjonen som en musikalsk ressursbank trukket fram av informantene som en viktig verdi for dem. Dette gjelder også i de tilfellene der det oppleves som frigjørende og viktig å gå ut av tradisjonsformatet og finne andre og åpnere kreative formater. Susanne sier at hun jobber mye med «grunnstrukturene i [sin] tradisjon» (se, delen *Nyskaping rundt folkemusikk*) og henter elementer derfra når hun komponerer. Samtidig sier hun:

Jeg har alltid vært sjalu på de lange hardingfeleslåttene, eller de tradisjonene der du hadde den type mulighet til å grave ned i det. Jeg følte at min tradisjon der er veldig sånn korte ting. Når du setter i gang en ril, så er det ikke så mye å gå på i det emosjonelle, egentlig. Selvfølgelig er det det også, men ... ja. Så det behovet for å skrive, for å få være i den tilstanden [...]. Tradisjonsmusikken er noe annet, men jeg ville ha den. Jeg vil ha den med meg for det, sant. Men behovet for å likevel være i musikk som ... ja, som varer litt lengre enn bare litt, eller som har mange flere aspekter i seg. (Susanne)

Det trenger altså ikke være noen motsetning mellom det å ha tradisjonsmusikken som et fundament og det å søke etter å få uttrykke emosjonelle tilstander og kreativ frihet i et videre skapende format.

Faktorer som kan framstå som begrensende på den skapende praksisen, inkluderer en usedvanlig stor respekt for tradisjonen som kvalitetsstandard og at kreativ forming av tradisjonsmateriale ikke er kompatibelt med det rådende kunstsynet og den tilhørende forståelsen av kreativitet og skapende arbeid. Når det gjelder respekten for tradisjonen, så møter vi blant informantene tanken om at det ligger noe uopnåelig i å prøve å matche kvaliteten til det eksisterende tradisjonsmaterialet (se, delen *Nyskaping i folkemusikken*). Dette kan knyttes til forestillingen om tradisjonen som en kollektiv skapende prosess over tid (Berge & Johanson, 2014), og vi finner argumenter som at de tradisjonelle slåttene og visene er slipt og foredlet gjennom mange generasjoner av kompetente tradisjonsbærere. Dermed har uttrykket oppnådd en kvalitet som det er svært vanskelig å gjenskape. Dette er en vanlig narrativ i folkemusikkmiljøet (Omholt, 2018, s. 246). Slik sett kan de gamle, gode slåttene og visene sies å inneha en posisjon som kanon (Bohlman, 1988). Den leksikalske definisjonen av kanon er «en samling skrifter, regler eller annet som regnes som fullstendig, tilstrekkelig eller ekte» (Seim, 2019). Etymologisk (gresk) betyr det «rettesnor, målestokk». Fra dette perspektivet kan de gamle slåttene og visene forstås som både fundamentet man står på, og målestokken man kan strekke seg etter og ha som referanse når man lager noe nytt, men det oppleves ikke som noe man kan matche fullt ut. Derfor handler dette vel så mye om et slags mentalt ståsted som en konkret vurdering av kvaliteten på eget arbeid.

Nok en faktor som kan påvirke vurderingen av nytt og originalt kontra gammelt og velbrukt, er den verdiorienteringen vi kan kalle tradisjonalisme (Blom, 1993, s. 14), det at noe får særlig verdi i kraft av å representere kontinuitet og sammenheng gjennom at tradisjoner videreføres mellom generasjoner. Alle våre informanter er selv tradisjonsbærere og læremestere og en integrert del av tradisjonen, samtidig som de er nyskapende komponister i et kunstfelt preget av den moderne kunstnerrollas begreper om

individualitet og originalitet (Danbolt, 2009, s. 150). Det å inneha alle disse ulike rollene er krevende og kan tenkes å påvirke utviklingen og bredden i sjangeren, dels ved at nyskaping innen folkemusikk kan framstå som noe kontroversielt, som noe man «egentlig» ikke holder på med, og dels ved at nyskapingen fra annet hold underlegges forventninger som ikke nødvendigvis er kompatible med kunstnerens egne idealer og visjoner.

Her ligger det altså faktorer som kan synes å motvirke behovet for og investeringer i det å lage ny folkemusikk. På den ene siden kan kanskje den store respekten for tradisjonen som kvalitetsstandard påvirke eksperimenteringsviljen og mulighetsrommet for nyskaping innad i sjangeren, uten at disse faktorene er direkte til hinder for å lage ny folkemusikk. På den andre siden er komponering av helt ny musikk ikke nødvendigvis en forutsetning for å få utløp for kreativ skapertrang, da skapende praksiser under vår kategori *gjenskaping og forming* også må forstås som en kreativ prosess. Dette tankeregimet er ikke unikt for norsk folkemusikk. I mange musikksgjanger, som for eksempel jazz, er det ikke nødvendigvis noen avgjørende forskjell på å skape og å utøve (Toynbee, 2000), og det finnes alternative «belønningssystemer» som sikrer at kreative investeringer blir verdsatt. Men hva skjer når et slikt tankeregime møter et annet regime som er fundert på helt andre begreper om kreativitet og skapende arbeid? Dette er et dilemma som dagens skapende folkemusikere står midt oppe i.

## Avslutning: Praksis former ny praksis

Gjennom intervju materialet kan man spore et mangfold innenfor både forståelser av hva som er skapende arbeid, og forventninger til nyskaping og hvilke ulike roller informantene har på feltet. Informantene er både viktige tradisjonsbærere, læremestere, viktige stemmer i miljøet og stemmer som fronter sjangeren utad, samtidig som de er komponister og skapende kunstnere. Til dette hører et komplekst og delvis motstridende sett med forventninger. Det overordna kunstfeltet med festivaler, støtteordninger og bransje etterspør gjerne kunst og nyskapende arbeid

som eksperimenterer, gjør opprør og bryter med etablerte estetiske konvensjoner i sjangeren. I deler av folkemusikkmiljøet er forventningene nærmest omvendte, og man opererer med en kvalitetsstandard for nylaga folkemusikk som det kan framstå som umulig å nå opp til. På denne bakgrunnen er det verdt å repetere at informantene har et tydelig behov for å skape ny musikk. Vår empiri antyder at det mangler støtte og stimulans fra omgivelsene til å kunne benytte dette mulighetsrommet fullt ut. Slik sett kan det hevdes at det finnes et stort og uforløst potensial dersom både det overordna kunstfeltet og folkemusikkfeltet, inkludert konsert- og festivalarrangører, åpner for en bredere tolkning av hva skapende praksiser kan være. Våre informanter uttrykker delvis en frustrasjon og et savn etter å få en større forståelse fra kunstfeltet, men også fra folkemusikkmiljøet, jamfør det Susanne sier om at folk ikke helt forstår hva hun faktisk gjør (se, delen *Nyskaping rundt folkemusikk*).

I denne sammenhengen må vi også huske på at noen av de formene for skapende praksis som man kan se på folkemusikkscenen i dag, er en relativt ny foreteelse, jamfør den «kreative revolusjonen» vi antyder innledningsvis. Det er derfor grunn til å tro at dette landskapet – inkludert forestillinger om hva ny folkemusikk er og kan være – kommer til å endre seg i årene fremover. Hvordan denne endringen vil foregå, har vi ikke belegg for å påstå noe om. Derimot vil vi fremheve hvordan vi gjennom vår feltmodell med de fire kategoriene har fått fram viktige aspekter ved det å være skapende innen folkemusikken, og at denne praksisen ikke nødvendigvis resulterer i produkter som er sammenlignbare med hvordan komposisjoner og/eller arrangement forstås i andre kontekster.

På et mer overordnet konseptuelt plan er det her også viktig å anerkjenne overlappingen og gjensidigheten mellom praksisene som sådan og de forutsetningene som motiverer og former dem (Fischer-Lichte, 2008; Schechner, 2003), slik vi også beskrev innledningsvis. Dette frigjør analysen fra en ensidig søken etter faktorer og kontekstuelle forutsetninger som kan forklare den skapende praksisen og dens resultater. Mer konkret: Det blir forenkende og misvisende å utelukkende se på nye former for skapende praksis som en respons på for eksempel endrede

forventninger, estetiske idealer og kvalitetssyn og nye kunstnerroller. For vi må jo spørre oss: Hvor kommer disse forventningene og idealene fra? Med et praksisteoretisk utgangspunkt inkluderer svaret på det spørsmålet *praksisen i seg selv*. Dette gjelder praksis på alle nivåer: Hvordan ideer til musikalske løsninger ofte oppstår gjennom det å spille (for seg selv eller sammen med andre), like mye som at ideene blir realisert gjennom spilling (jamfør intervjuene); hvordan folkemusikere setter sammen og presenterer musikken sin, og hvordan møtet og dialogen mellom musiker/ skaper og publikum over tid former forestillinger om hva musikken er, hva som er kvalitet, estetisk interessant, nyskapende og så videre. Fra dette perspektivet er skapende folkemusikere og deres praksis med på å forme forståelsen av hva nyskapende folkemusikk er, og hvilke kriterier den blir vurdert etter. Det normative rammeverket vil da være et produkt av den stadig pågående diskursen gjennom og rundt musikken og slik sett være konstant eksponert for forhandling. Derfor har endring også en konstituerende side. Konkret innebærer dette at kategoriene vi her har brukt i analysen av skapende praksiser: 1) gjenskaping og forming, 2) omskaping og arrangering, 3) nyskaping i folkemusikk og 4) nyskaping rundt folkemusikk, er i stadig bevegelse, og at musikk som på ett tidspunkt ligger utenfor sjangerens uttrykksrepertoar og selvforståelse, på et senere tidspunkt kan framstå som en selvfølgelig del av den.

## Litteratur- og kildeliste

- Arnestad, G. (2001). «*Men vi skal koma i hug at tradisjonen alltid vert oppløyst og omskapt ...*». *Om folkemusikk og folkedans i det seinmoderne Noreg*. Norsk Kulturråd.
- Berge, O. & Johansson, M. (2014). «Who Owns an Interpretation? Legal and Symbolic Ownership of Norwegian Folk Music». *Ethnomusicology*, 58(1), 30–53. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.58.1.0030>

- Blacking, J. (1995). *Music, Culture, and Experience*. The University of Chicago Press.
- Blom, J.-P. (1993). Hva er folkemusikk? I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.) *Fanitullen*, Universitetsforlaget.
- Bohlman, P.V. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Indiana University press.
- Danbolt, G. (2009). *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. (3. utg.). Det Norske Samlaget.
- Danielsen, A. (2016). Nyskapende, sterkt og kompetent! Kvalitetsforståelser i musikkfeltet i lys av tre poulærmusikalske sjangre. I K.O. Eliassen & Ø. Prytz (Red.), *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur* (s. 104–119). Fagbokforlaget.
- Feld, S. (1990). *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and song in Kaluli Expression*. University of Pennsylvania Press.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Taylor & Francis.
- Havåg, E. (1997). «For det er Kunst vi vil have»: Om nasjonalitet og kunst i norsk oppskrivartradisjon og folkemusikkforskning. Norsk Forskningsråd.
- Holmgren, C. (2020). The conditions for learning musical interpretation in one-to-one piano tuition in higher music education. *Nordic Research in Music Education*, 1(1), 103–131. <https://doi.org/10.23865/nrme.v1.2635>
- Johansson, M. (2017). Paraphrase this: A note on improvisation. *Ethnomusicology Forum*, 26 (1), 26–45. <https://doi.org/10.1080/17411912.2017.1302810>
- Johansson, M. & Berge, O. (2018). Kvalitetsregimer i endring? Historiske og analytiske perspektiver på folkemusikken i samtiden. I J.F. Hovden & Ø. Prytz (Red.) *Kvalitetsforhandlinger. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Fagbokforlaget
- Kolltveit, G. (2009). Norden som folkemusikalsk region. *Norsk folkemusikklags skrift*, 23, 7–33.

- Kolltveit, G. (2019). Nye bevegelser i norsk folkemusikk. *Folk Och Musik*.  
<https://doi.org/10.33343/fom.79611>
- McCann, A. (2001). All That Is Not Given Is Lost: Irish Traditional Music, Copyright, and Common Property. *Ethnomusicology*, 45(1), 89–106.  
<https://doi.org/10.2307/852635>
- Myhren, M. (1993). Spelemenn på hardingfele. I B. Aksdal & S. Nyhus (Red.) *Fanitullen*, Universitetsforlaget.
- Omholt, P.Å. (2018). Meir høgtid enn juleftan. I J.F. Hovden & Ø. Prytz (Red.) *Kvalitetsforhandlinger. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*. Fagbokforlaget.
- Rice, T. (2017). *Modeling Ethnomusicology*. Oxford University Press.
- Schechner, R. (2003). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.
- Seim, T.K. (2019, 17. juni). Kanon. *Store norske leksikon*. <https://snl.no/kanon>
- Toynbee, J. (2000). *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. Arnold.
- Versto, S. (1998). Knut Buen som nyskapar av slåttar. I E. Blikstad (Red.) *Mellom hjertes slag og felas drag – festskrift til Knut Buen*. Telemarksavisa.
- Wengraf, T. (2001). *Qualitative Research Interviewing: Biographic Narratives and Semi-structured Methods*. Sage.
- Åkesson, I. (2007). Med rösten som instrument. Perspektiv på nutida svensk vokal folkemusik. I *Svenskt visarkivs handlingar 5*. Institutionen för musikvetenskap, Uppsala universitet.
- Åkesson, I. (2008). «Så varliga genom lunden med henne»: Återskapande, omskapande och nyskapande i nutida och äldre balladsång. I K. Eriksson (Red.) *Fråst och i kålle: Texter från nordiskt balladmöte*. Växjö universitet.

